

# Eurovision, con perspectiva de género... *twelve points?*



Análisis del Festival  
desde un enfoque feminista,  
con especial atención  
a las representaciones  
no-normativas (2000-2025)

## **Eurovision, con perspectiva de género... *twelve points*?**

— Análisis del Festival desde un enfoque feminista, con especial atención  
a las representaciones no-normativas, 2000-2025 —

Meritxell Cárdbaba Pérez

Tutora: Montserrat Palau i Vergés

Máster en Estudios de Mujeres, Género y Ciudadanía

Universitat de Barcelona

Barcelona, junio 2026



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Resumen

Esta investigación analiza la representación de las mujeres y de las identidades disidentes de género en Eurovisión entre 2000 y 2025 desde una perspectiva de género y de estudios culturales. A partir de las aportaciones de Monique Wittig, Judith Butler y Adrienne Rich, concibe el festival como un dispositivo mediático que produce imaginarios sobre el género, el cuerpo y la sexualidad. Mediante una metodología mixta, se han analizado 631 actuaciones y un corpus específico de unas 25 propuestas significativas, combinando datos cuantitativos con el estudio cualitativo de los recursos audiovisuales. Los resultados muestran que, aunque Eurovisión proyecta una imagen de diversidad e inclusión, continúa privilegiando una feminidad joven, blanca, sin discapacidades, delgada y sexualizada y las corporalidades e identidades que se alejan de este modelo suelen representarse mediante códigos diferenciados que condicionan su visibilidad y valor simbólico.

*Etiquetas: Eurovisión, Representación de género, Heteronormatividad, Sexualización, LGTBIQA+*

## Resum

Aquesta investigació analitza la representació de les dones i de les identitats dissidents de gènere a Eurovisió entre els anys 2000 i 2025 des d'una perspectiva de gènere i d'estudis culturals. A partir de les aportacions de Monique Wittig, Judith Butler i Adrienne Rich, entén el festival com un espai mediàtic que contribueix a construir imaginari sobre el gènere, el cos i la sexualitat. Mitjançant una metodologia mixta, s'han analitzat 631 actuacions i un corpus específic d'unes 25 propostes especialment significatives, combinant dades quantitatives amb l'estudi qualitatiu dels recursos audiovisuals. Els resultats indiquen que, malgrat la imatge de diversitat i inclusió que projecta el certamen, continua predominant un model de feminitat jove, blanca, sense discapacitats, prima i sexualitzada. Alhora, les corporalitats i identitats que se n'allunyen acostumen a ser representades a través de codis diferenciats que condicionen la seva visibilitat i el valor simbòlic que se'ls atribueix.

*Etiquetes: Eurovisió, Representació de gènere, Heteronormativitat, Sexualització, LGTBIQA+*

## **Abstract**

This study examines the representation of women and gender-dissident identities in the Eurovision Song Contest between 2000 and 2025 from a gender and cultural studies perspective. Drawing on the work of Monique Wittig, Judith Butler, and Adrienne Rich, it approaches Eurovision as a media platform that shapes and circulates imaginaries of gender, the body, and sexuality. Using a mixed-methods approach, the research analyses 631 performances and a selected corpus of around 25 particularly significant entries, combining quantitative data with a qualitative examination of audiovisual elements. The findings suggest that, despite its image of diversity and inclusion, Eurovision continues to privilege a model of femininity that is young, white, non-disabled, slim, and sexualised. Bodies and identities that fall outside this norm are often represented through different visual and narrative codes, which shape their visibility and symbolic value.

*Tags: Eurovision, Gender Representation, Heteronormativity, Sexualization, LGTBQIA+*

## **Índice**

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| <b>1. Introducción</b>                                            | 1  |
| <b>2. Marco teórico</b>                                           | 2  |
| 2.1 La categoría 'mujer' como construcción política               | 2  |
| 2.2. Heteronormatividad y régimen heterosexual                    | 5  |
| 2.3. Representación, espectáculo y sexualización                  | 6  |
| <b>3. Metodología</b>                                             | 8  |
| <b>4. Eurovisión, más que un festival de la canción</b>           | 9  |
| 4.1 Audiencia                                                     | 11 |
| 4.2 Sistema de puntuación                                         | 13 |
| 4.3 Presencia por géneros                                         | 14 |
| 4.4. Escenario                                                    | 15 |
| <b>5. Las mujeres de Eurovisión</b>                               | 17 |
| 5.1 Sexualización y construcción escénica del cuerpo femenino ... | 18 |
| 5.1.1 El poder de la cámara                                       | 22 |
| 5.2 La mujer de rojo                                              | 24 |
| 5.3 La mujer desnuda                                              | 25 |
| 5.4 La mujer elevada                                              | 28 |
| <b>6. Las no-mujeres de Eurovisión</b>                            | 30 |
| 6.1. Gordas                                                       | 31 |
| 6.2. Discapacitadas                                               | 44 |
| 6.3. Disidentes de género                                         | 50 |
| 6.4. Viejas                                                       | 56 |
| 6.5. Alternativas                                                 | 59 |
| <b>7. Conclusiones</b>                                            | 61 |
| <b>8. Bibliografía</b>                                            | 67 |
| <b>9. Webgrafía</b>                                               | 70 |
| <b>10. Anexos</b>                                                 | 75 |

# 1. Introducción

Esta investigación analiza la representación de las mujeres y de las identidades disidentes de género en el Festival de Eurovisión entre 2000 y 2025 desde una perspectiva de género y de estudios culturales. Entiendo el festival no únicamente como un evento musical de entretenimiento, sino como un dispositivo cultural y mediático de gran alcance que participa en la producción, reproducción y legitimación de imaginarios sobre el género, el cuerpo y la sexualidad en el espacio público contemporáneo. Mi interés se centra en examinar cómo las actuaciones construyen una noción específica de 'mujer', qué características la definen y de qué manera aquellas figuras que no encajan plenamente en dicha categoría son representadas mediante códigos visuales y escénicos diferenciados. Parto de la premisa de que, en Eurovisión, la imagen ocupa un lugar central en la experiencia del público espectador:

El oído comparte su tarea con la vista, y es la visión del cuerpo que actúa -del cuerpo que genera el sonido- lo que certifica en todos estos eventos su carácter espectacular. La vista se nos presenta entonces, en todos los casos, como el sentido rey, como aquel sobre el que el sujeto se constituye en espectador. Y sin duda nada mejor que la mirada para sustentar una relación con otro cuerpo del que se carece (González Requena, 1992, p.57).

Aunque el festival se presenta como un concurso musical, la dimensión sonora aparece profundamente mediada por la puesta en escena, el vestuario, la iluminación, los movimientos corporales y la realización televisiva. A ello se suma un contexto multilingüe en el que gran parte de la audiencia no comprende necesariamente todos los idiomas de las canciones, circunstancia que refuerza el peso de la construcción visual. Por este motivo, centro el análisis específicamente en la imagen y en los recursos audiovisuales que intervienen en la configuración de las actuaciones. La elección del tema Eurovisión responde tanto a su relevancia social como a su interés académico ya que al ser uno de los espectáculos televisivos más seguidos a escala internacional, constituye un espacio privilegiado para observar qué cuerpos son visibles, celebrados o erotizados y cuáles son representados mediante otros códigos visuales y narrativos. Asimismo, el festival resulta especialmente pertinente para estudiar la construcción cultural de la feminidad porque en él convergen la centralidad del cuerpo, la espectacularidad visual, la dimensión performativa y una aparente apertura a la diversidad.

Asimismo, esta investigación responde a un vacío relativo en la literatura académica porque, pese a la relevancia mediática del festival y a su histórica vinculación con el colectivo LGTBIQA+, siguen siendo limitados los estudios que analizan de forma sistemática la

representación de género en Eurovisión. Esta combinación entre impacto cultural, capacidad de influencia simbólica y escasez de investigaciones específicas conduce a la pregunta que articula el presente estudio: ¿cómo construye el Festival de Eurovisión una categoría específica de 'mujer' a través de sus representaciones audiovisuales y de qué manera las figuras que no se ajustan a dicha categoría son tratadas escénica y mediáticamente? De esta cuestión se derivan otras cuestiones complementarias: hasta qué punto la aparente diversidad del festival se traduce en una transformación efectiva de los códigos normativos; si dicha diversidad opera como un elemento de inclusión real o como una forma de reconfiguración superficial de las mismas estructuras; y qué relación se establece entre las representaciones más normativas y aquellas que se presentan como disidentes. El objetivo general de esta investigación es analizar la construcción audiovisual de la categoría 'mujer' en Eurovisión y su relación con la heteronormatividad, así como estudiar la representación de cuerpos y subjetividades situadas en sus márgenes. De forma específica, me propongo identificar patrones recurrentes en la representación femenina, analizar los recursos escénicos y audiovisuales implicados en su sexualización y examinar cómo las figuras no normativas son configuradas en términos de visibilidad, legibilidad y valor simbólico.

Como hipótesis de trabajo, planteo que la diversidad representada en el festival no implica necesariamente una ruptura con las formas normativas de feminidad ni con el régimen heterosexual, sino que puede coexistir con ellas, reformularlas o incluso funcionar como una inclusión aparente. Esta investigación también se inscribe en un contexto marcado por la creciente centralidad de los debates sobre género, diversidad y representación mediática. En este escenario, Eurovisión ocupa una posición singular al combinar una aparente celebración de la diversidad con dinámicas comerciales y audiovisuales globales, lo que lo convierte en un objeto especialmente conveniente para un análisis feminista e interseccional. A su vez, la elección del periodo 2000-2025 responde a la necesidad de identificar patrones sostenidos en el tiempo, observar continuidades y transformaciones en las representaciones analizadas y atender al impacto que supuso la retransmisión del festival por internet desde el año 2000, ampliando su alcance de lo continental a lo global.

## **2. Marco teórico**

El marco teórico de esta investigación se sustenta en varios pilares conceptuales que

abordaré como dimensiones estrechamente vinculadas entre sí. Pretendo analizar cómo se articulan, cómo se refuerzan mutuamente, cómo entran en tensión en determinados momentos y/o cómo, en ocasiones, uno puede potenciar o desactivar los efectos de otro. Desde esta mirada, el festival se entiende no sólo como un espacio musical, sino como un dispositivo cultural y mediático en el que se producen, circulan y estabilizan determinadas representaciones sobre el género, el cuerpo, la sexualidad y la visibilidad pública.

El primer pilar y eje principal parte de la construcción de la categoría 'mujer' como una construcción política, histórica y relacional. El segundo se centra en la heteronormatividad como dispositivo que organiza esa categoría, delimita sus contornos y establece qué cuerpos, deseos y formas de feminidad resultan legibles, legítimos o representables. A este eje se suma un tercero: la relación entre representación y espectáculo, con atención a la construcción audiovisual de Eurovisión en los medios de comunicación de masas. Como telón de fondo de este marco teórico también incorporo el interés por el reconocimiento y el éxito de Eurovisión entre el colectivo LGTBIQA+, un fenómeno que quiero analizar en profundidad para comprender la densidad cultural y política del festival.

## **2.1. La categoría 'mujer' como construcción política**

Esta investigación académica se apoya de manera central en los planteamientos de Monique Wittig quien, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (2006), cuestiona de forma radical la naturalización de la categoría 'mujer'. Bajo su óptica, el sexo no constituye un dato previo a la organización social, sino el resultado de un sistema de relaciones de poder que produce y fija las diferencias sexuales como si fueran naturales y, por eso, establece que la división binaria entre hombres y mujeres no es un punto de partida, sino una consecuencia de la opresión, de manera que la opresión crea el sexo, configurando dos clases sociales antagónicas. Esta formulación permite desplazar el análisis desde el terreno de la biología hacia el de la política donde la categoría 'mujer' deja de ser entendida como una identidad esencial para ser leída como una posición dentro de una estructura jerárquica, sostenida tanto por dispositivos materiales como simbólicos. Es precisamente en este último ámbito donde sitúo el Festival de Eurovisión, en tanto que dispositivo cultural y mediático que participa activamente en la producción, circulación y estabilización de imaginarios sobre lo femenino.

La célebre afirmación de Wittig, “las lesbianas no son mujeres” (2006, p. 56), opera en

este análisis como una herramienta analítica que permite cuestionar y confrontar los límites de dicha categoría. Más allá de su referencia específica, lo que esta formulación pone en evidencia es que la condición de 'mujer' está intrínsecamente ligada a una serie de normas de feminidad inscritas en el régimen heterosexual. De este modo, no todas las personas leídas socialmente como mujeres acceden de igual manera a esa categoría, sino que su reconocimiento depende del grado en que sus cuerpos, estéticas y *performances* se ajustan a dichos mandatos. Precisamente, a partir de esta premisa, propongo extrapolar esta idea al análisis de Eurovisión para interrogar cómo el festival construye una noción específica de 'mujer' ya sea desde una mirada restrictiva o desde una más inclusiva. Así, analizo en qué medida determinadas figuras, especialmente aquellas vinculadas a códigos de feminidad asociados a la sexualización, la disponibilidad visual y la adecuación a unos cánones corporales concretos, se podrían configurar como plenamente legibles dentro de esta categoría. Este mismo enfoque me permite examinar cómo otras figuras que se desvían inicialmente de estos parámetros, ya sea por su corporalidad, su edad, su expresividad de género o su propuesta escénica, pueden ser representadas públicamente de forma diferencial, situándose en posiciones que tambalean los límites de la categoría 'mujer'.

En diálogo con Wittig, Judith Butler profundiza en la crítica a la naturalización del sexo y del género al señalar “la defensa de la «persona» anterior al género, representada como libertad. Esto no sólo confirma el carácter presocial de la libertad humana, sino que también respalda esa metafísica de la sustancia que es responsable de la producción y la naturalización de la categoría del sexo en sí” (Butler, 2007, p. 77). Con esta reflexión, cuestionaré cómo determinadas representaciones en Eurovisión se presentarán como elecciones individuales o expresiones de autenticidad, cuando en realidad quizás se inscriban en parámetros normativos que delimitan lo que es inteligible como feminidad.

Así, analizaré las figuras disidentes en Eurovisión, no tanto en términos de ruptura total, sino como desplazamientos que cuestionan, reproducen o reconfiguran los límites de lo femenino. También emplearé esta idea como hipótesis para corroborar si es posible la producción de “nuevas categorías a partir de los restos de las antiguas categorías, nuevos modos de ser un cuerpo dentro del campo cultural, y lenguajes descriptivos completamente nuevos” (Butler, 2007, p. 251). En esta línea, Adrienne Rich (1996) identifica mecanismos mediante los cuales se organiza el poder masculino y se produce desigualdad sexual: el control de la sexualidad femenina, la explotación del trabajo de las mujeres, la restricción de

su movilidad, la limitación de su creatividad y su utilización como objetos de intercambio simbólico y social. Estas dinámicas no operan únicamente en el plano material, sino también mediante representaciones mediáticas que regulan la visibilidad, la inteligibilidad y el valor social de los cuerpos leídos como femeninos. Concretamente en Eurovisión, estas lógicas pueden manifestarse a través del control sobre la presencia escénica, la mercantilización de los cuerpos femeninos y su adecuación a determinadas expectativas visuales.

## **2.2. Heteronormatividad y régimen heterosexual**

La comprensión de la categoría 'mujer' como construcción política requiere situarla dentro del sistema que la produce y la sostiene, y la noción de régimen heterosexual desarrollada por Monique Wittig, me resulta un pilar conceptual para entender cómo se organiza el conjunto de relaciones sociales que hacen posible dicha categoría. La heterosexualidad no se plantea en esta investigación como una orientación sexual individual, sino como un sistema político que estructura la sociedad a través de la producción de diferencias jerárquicas entre los sexos y son estas estructuras jerárquicas las que pretendo desenmascarar en el análisis de Eurovisión. Este régimen opera, en primer lugar, mediante la construcción de un orden binario que presenta como naturales las categorías de hombre y mujer, ocultando su origen en relaciones de poder. Tal como señala Wittig, estas categorías funcionan de manera análoga a otras formas históricas de dominación, en las que ciertas marcas corporales son utilizadas para justificar desigualdades estructurales. La naturalización del sexo se convierte así en una estrategia ideológica que legitima la organización jerárquica de la sociedad. Partimos de la base de que la heteronormatividad se entiende como el conjunto de normas, prácticas y representaciones que regulan no solo las relaciones afectivo sexuales, sino también las formas de aparecer en el espacio público. En el contexto de Eurovisión, esta lógica se traduce en la producción de unas feminidades específicas que responden a expectativas de deseabilidad, visibilidad y legibilidad dentro de una lógica heterosexual. El cuerpo femenino aparece con frecuencia como un objeto de exhibición, configurado para ser visto, evaluado y consumido visualmente, lo que remite a una naturalización del acceso a dicho cuerpo desde una mirada que, no siempre explícita, se articula en términos masculinos. Me parece relevante, además, señalar que el festival ha alcanzado una notable visibilidad y popularidad entre el colectivo LGTBIQA+, que se siente representado y reflejado en un

evento internacional de gran magnitud, lo que me invita a considerar cómo la presencia pública de artistas y *performances* variadas puede situarse dentro de un marco teórico en el que conviven normas heterosexuales consolidadas y expresiones de diversidad.

Partiendo de la concepción de la categoría 'mujer' formulada por Wittig y del régimen heterosexual que la sustenta, planteo la hipótesis de que los códigos de feminidad podrían estar presentes en la producción mediática de Eurovisión y en las formas de representación y lectura pública de los cuerpos. Desde esta perspectiva, las figuras inicialmente disidentes permiten explorar la coexistencia entre normas heterosexuales consolidadas y posibles desplazamientos de sus límites, sin presuponer si dichas presencias los cuestionan o los refuerzan. Por otra parte, la reflexión de Adrienne Rich sobre los mecanismos de poder que producen desigualdad sexual me permitirá matizar el análisis de estas presencias. Tal como señala la académica, los mencionados mecanismos no imponen exclusivamente la heterosexualidad, sino que generan un conjunto más amplio de desigualdades que afectan de manera diferenciada a los cuerpos según su grado de adecuación a la norma.

### **2.3. Representación, espectáculo y sexualización**

Para el análisis del festival de Eurovisión, me apoyo en la comprensión de la televisión como un lenguaje propio, con códigos específicos que han evolucionado históricamente y tomo como base principal el trabajo de José María Castillo en *Televisión, realización y lenguaje audiovisual* (2009), donde se sistematizan los elementos fundamentales de la realización televisiva: luz, iluminación, color, composición, encuadre, configuración del espacio, movimientos de cámara, sonido, realización y características tecnológicas propias del medio, que participan activamente en la construcción de sentido, posibilitándome analizar cómo se producen visualmente determinadas formas de feminidad a través de decisiones técnicas y estéticas concretas. De forma más específica, el análisis del color ocupa un lugar central en esta investigación debido a su relevancia recurrente en la bibliografía sobre lenguaje audiovisual y, por ello, incorporo un apartado específico dedicado al cromatismo, con el fin de examinar cómo los colores influyen en la percepción de la audiencia y qué significados culturales y simbólicos intervienen en la construcción de la imagen televisiva. Además, presento una nueva dimensión clave para este estudio al situar la televisión dentro de una lógica de espectáculo vinculada al poder y a la mercantilización.

Perfecto es el acoplamiento entre la economía mercantil y la del deseo. Circulan el deseo y el dinero de manera solidaria: el ojo desea y se apropia de la imagen de su deseo, el cuerpo se apropia del deseo del que mira y la transacción es mediada por el dinero que paga el que sustenta la mirada y recibe el cuerpo que la excita (González Requena, 1992, p. 60).

Desde este enfoque, la representación televisiva no solo organiza imágenes, sino que produce formas de visibilidad que responden a dinámicas económicas y simbólicas, lo que me facilita considerar el festival como un espacio donde la puesta en escena y la construcción de las figuras responden también a lógicas de consumo y circulación mediática. A su vez, la obra *Diseño audiovisual* de Rafael Ràfols y Antoni Colomer (2006) amplía esta lectura al analizar la relación entre forma, color, composición y música en los productos audiovisuales, así como las particularidades de los espectáculos musicales televisivos. Esta aportación me resulta útil para atender a cómo los elementos visuales y sonoros se integran en la creación de una experiencia escénica que articula imagen, ritmo y cuerpo en el espacio mediático y cómo toda esta actividad musical, que se produce en un encuadre determinado, es “un proceso de formación y deformación de una realidad” (Ràfols y Colomer, 2006, p. 37). Y es justamente esta realidad la que pretendo desnudar y confrontar en esta investigación.

Sobre esta base teórica, incorporo aportaciones que actualizan el análisis en el contexto contemporáneo como el trabajo de Sedeño-Valdellós y Guarinos (2021) sobre el cuerpo audiovisualizado en el videoclip contemporáneo que repiensa la relación entre el sujeto espectador y el cuerpo representado en los productos musicales. En esta propuesta, el cuerpo no aparece únicamente como presencia física, sino como una construcción mediada por técnicas de realización y postproducción que generan “una integración participativa de los cuerpos mediados, del performance, con el sonido y la canción” (Sedeño-Valdellós y Guarinos, 2021, p. 144). Por su parte, María José Lucerga (2004) aborda el cuerpo postmoderno como objeto de representación en la sociedad mediática, una perspectiva útil para analizar la relación entre corporalidad, mirada y espectáculo televisivo. La autora identifica varios rasgos del cuerpo mediático contemporáneo que extrapolo a Eurovisión: su centralidad como núcleo identitario; su configuración como objeto de consumo y deseo; la disolución de sus límites; la ilusión de libertad producida mediante prácticas normativizadas; su carácter modificable; la tensión entre sacralización y desacralización, especialmente visible en la representación de la vejez; y su condición de mercancía reproducible dentro de la lógica capitalista contemporánea.

Mediante este conjunto de aportaciones, abordaré la representación, el espectáculo y la sexualización de las mujeres artistas en el Festival como dimensiones interrelacionadas,

entendiendo que los códigos audiovisuales no solo muestran cuerpos, sino que los producen como objetos de mirada dentro de una lógica mediática específica. Este enfoque es el que me guiará en el análisis de las actuaciones específicas, atendiendo a cómo la combinación de recursos técnicos, escénicos y narrativos interviene en la construcción de las figuras femeninas en el espacio televisivo y qué mensaje crea, recrea, reproduce y transmite.

### 3. Metodología

Para esta investigación he optado por una metodología mixta, combinando análisis cualitativo y cuantitativo sobre las actuaciones de Eurovisión entre 2000 y 2025, excluyendo 2020 por la cancelación derivada de la COVID-19. A partir del visionado sistemático de las 631 actuaciones construí un corpus comparativo orientado al análisis de las representaciones femeninas y de las disidencias de género dentro del conjunto del festival. Durante tres meses visioné íntegramente las 24 ediciones a través del canal oficial de Eurovisión en YouTube<sup>1 2</sup> y de la web de OGAE<sup>3</sup>, la red internacional de clubes de fans del certamen, contrastando materiales y completando lagunas de disponibilidad puesto que, aunque la señal televisiva es distribuida de forma unitaria, cada país conserva cierto margen para modular o censurar fragmentos, cuestión que también condiciona la recepción y la construcción de la audiencia. Del conjunto de actuaciones, seleccioné las protagonizadas por mujeres y figuras disidentes de género, entendidas como alejadas de la normatividad por razones de corporalidad, edad, discapacidad, estética o identidad de género. En el análisis en profundidad, concentro unas 25 actuaciones especialmente significativas, estudiadas en relación con las representaciones femeninas normativas y masculinas del festival para identificar posibles diferencias en el tratamiento visual, escénico y corporal de las figuras no hegemónicas.

El análisis cualitativo se centró en el código audiovisual de cada actuación: color, vestuario, iluminación, encuadres, movimientos de cámara, coreografías, disposición espacial y recursos escénicos. Paralelamente, en el Anexo 10.1. presento una tabla sistematizada con la presencia visible en escena de figuras femeninas, masculinas, *drags*, no binarias y no identificables a partir de las 631 actuaciones analizadas. Esta delimitación resulta relevante porque, aunque el reglamento del festival limita a seis personas por actuación (Eurovision

---

1 [En adelante, las fechas de consulta de las fuentes electrónicas citadas figuran en la webgrafía]

2 <https://www.youtube.com/@EurovisionSongContest>

3 <https://www.ogaespain.com/festival-de-eurovision/>

Song Contest, 2025), no todas son visibles y, en ocasiones, la ambigüedad de género constituye un recurso performativo deliberado. Este registro hace posible identificar cuantitativamente la evolución y los posibles desequilibrios en la representación de género durante los últimos 25 años. Asimismo, en el Anexo 10.2. recojo la sistematización cromática del vestuario de las figuras femeninas para identificar patrones visuales recurrentes tanto en feminidades normativas como disidentes. Todo mi análisis se centra principalmente en las actuaciones de la final debido a su mayor alcance mediático y capacidad de influencia cultural. Según la European Broadcasting Union, “the 69th Contest, staged in Basel, Switzerland, reached 166 million people across 37 public service media markets - 3 million more viewers compared to 2024” (European Broadcasting Union, 2025). Las semifinales, en cambio, presentan una visibilidad más desigual al no emitirse siempre en abierto y situarse fuera del *prime time* del sábado. Como complemento metodológico, solicité una entrevista a Ana María Bordas, Presidenta del Grupo de Referencia de la Unión Europea de Radiodifusión (UER) para Eurovisión (Anexo 10.6.). Aunque inicialmente fue planteada como videollamada, terminó realizándose por escrito tras su cancelación minutos antes de celebrarse. Las respuestas llegaron en una fase avanzada de la investigación y presentaban un carácter marcadamente institucional, cercano a un argumentario mediático, lo que me limitó la posibilidad de repreguntar, matizar o profundizar en cuestiones relevantes.

#### **4. Eurovisión, más que un festival de la canción**

El Festival de la Canción de Eurovisión (en inglés, Eurovision Song Contest) es un festival musical televisado que nació en 1956 con el objetivo de fomentar la cooperación cultural entre países europeos a través de la música. Inicialmente, lo formaron siete países (Alemania, Italia, Suiza, Francia, Bélgica, Holanda y Luxemburgo) y en todo su recorrido han llegado a participar hasta 43 delegaciones en una misma edición. En 2004, se introdujo una semifinal y desde 2008 se celebran ya dos semifinales cada año. El certamen está organizado por la Unión Europea de Radiodifusión (UER, y en inglés European Broadcasting Union o EBU), una alianza internacional de medios de servicio público que reúne a las cadenas públicas de los países participantes y articula la estructura institucional y organizativa del festival. A través de su página web institucional<sup>4</sup>, la UER publica documentación histórica,

---

4 <https://www.ebu.ch/>

reglamentos, informes y distintos materiales oficiales relacionados con Eurovisión. Entre los principios que la propia organización reivindica se encuentran la diversidad, la equidad y la inclusión como valores vinculados al servicio público audiovisual. Dentro de esta estructura, el llamado Big Four, integrado por Alemania, España, Francia y Reino Unido, pasó a convertirse en el Big Five en 2011, cuando Italia regresó al festival, manteniendo estos países pase directo a la final por ser las principales aportaciones económicas al certamen. Con el tiempo, Eurovisión se ha consolidado como uno de los acontecimientos mediáticos más seguidos de Europa, combinando competición, espectáculo y proyección internacional. Más allá de la música, el festival funciona como un dispositivo mediático, cultural y político en el que confluyen la emisión televisiva, la rivalidad entre delegaciones y la producción de imaginarios colectivos sobre cuerpos, identidades y pertenencias nacionales en un espacio transnacional. Esta dimensión espectacular puede entenderse, siguiendo a González Requena, a partir de la relación entre lo que se ofrece y quien lo contempla:

el espectáculo consiste en la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla. Nace así el espectáculo, de la dialéctica de estos dos elementos que se materializa en la forma de una relación espectacular (González Requena, 1992, p. 55).

En Eurovisión, esa relación se intensifica porque la actuación no se limita a ser escuchada, sino que se organiza para ser vista, evaluada y recordada. De ahí que “el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan en la distancia” (González Requena, 1992, p. 56), una idea especialmente útil para pensar la centralidad del cuerpo, la escenografía y la cámara en la construcción del festival. En la misma línea, el artículo de Irving Wolther, “More than just music: the seven dimensions of the Eurovision Song Contest” (2012), permite comprender Eurovisión como un fenómeno mediático, musical, político, económico, nacional, competitivo y cultural de gran complejidad, y su propuesta resulta útil porque desplaza la idea de Eurovisión como simple certamen musical y lo sitúa como un espacio de producción simbólica atravesado por múltiples niveles de lectura. Desde esta lectura del festival, en los apartados siguientes analizaré de forma específica la audiencia, la presencia de los géneros en el festival, el sistema de puntuación y el escenario como una subdimensión específica de contenido integrado en el marco general de representación del festival que, a su vez, circula dentro del ecosistema digital de la televisión y de internet como canales de emisión.

## 4.1 Audiencia

La audiencia es esencial para comprender la dimensión social y mediática de Eurovisión, ya que el festival funciona como un acontecimiento de recepción masiva y transnacional que excede la música y genera conversación, identificación y consumo cultural más allá de la emisión en directo. De ninguna manera, la audiencia puede entenderse como un bloque homogéneo, sino como un conjunto diverso de personas atravesadas por distintas posiciones geográficas, sociales, generacionales y culturales, que se aproximan al festival desde códigos de lectura diferentes. La relevancia de Eurovisión como fenómeno mediático se confirma, además, en las cifras de audiencia desplegadas por la propia UER, más de 166 millones de personas en 2025. Unos datos de alcance masivo que subrayan la capacidad del festival para atraer un número elevado de público, reforzando su posición como uno de los espacios de entretenimiento más seguidos del continente. En este contexto, es interesante fijar la atención en las audiencias más jóvenes: “Among Youth viewers (15–24 years old), the Grand Final achieved a viewing share of 60.4% – the highest on record, and nearly 4 times these channels’ average (16.0%)” (European Broadcasting Union, 2025). Esta elevada participación entre la juventud resulta notoria por tratarse de una etapa de construcción identitaria y de interiorización de referentes culturales y modelos de género y recibe una influencia que se amplifica mediante las redes sociales, donde el festival alcanza una enorme interacción digital: “Impact on Social Media: The Contest saw unprecedented digital engagement, with TikTok achieving 748.5 million views and Instagram generating 969 million views” (European Broadcasting Union, 2025). Plataformas como TikTok, Instagram o Spotify prolongan la circulación de las actuaciones más allá de la gala televisiva mediante clips breves y revisualizaciones constantes, consolidando así referentes visuales persistentes dentro del ecosistema digital juvenil.

La enorme popularidad de Eurovisión entre el colectivo LGTBIQA+ se intensificó especialmente tras la victoria de la persona trans Dana International en 1998, un momento de fuerte impacto simbólico y emocional para muchas personas *queer* que se sintieron representadas públicamente. Adrados y Godes describen aquel triunfo afirmando que “lo que representaba Dana era la Europa que exigía a sus países miembro democracia y respeto a los derechos humanos. Su caída ponía fin a siglos de oscurantismo y discriminación” (Adrados y Godes, 2021, p. 11). Ahora bien, si esto fue así, ¿por qué no se han sucedido más presencias

claramente identificadas y públicamente reconocidas como trans en la historia de Eurovisión? Lo cierto es que aunque la victoria de Dana abrió una puerta simbólica relevante, la presencia de personas trans en Eurovisión ha continuado siendo excepcional más que habitual, incluso en un contexto europeo de creciente visibilidad y reconocimiento de estas identidades. Esta tensión cuestiona hasta qué punto el festival transforma realmente las normas de representación o mantiene ciertos límites sobre qué cuerpos resultan plenamente legibles y aceptables. En cualquier caso, la afinidad entre Eurovisión y el colectivo LGTBIQA+ trasciende este acontecimiento concreto y puede entenderse a partir de la noción de camp desarrollada por Susan Sontag (1984), una sensibilidad estética basada en el artificio, la exageración, la teatralidad y la estilización, elementos profundamente presentes en la lógica visual y performativa del festival. ¿Qué es realmente lo camp para entender bien sus límites y posible identificación con Eurovisión?

Para Sontag (1984), lo camp no constituye un estilo cerrado ni una categoría política, sino una sensibilidad basada en el artificio, la exageración, la estilización y la primacía de la superficie sobre la profundidad. Se valoran la teatralidad, lo extravagante y la artificialidad frente a la naturalidad o la autenticidad, configurando un código estético históricamente vinculado a formas minoritarias de gusto y reconocimiento cultural. Sontag sostiene que:

La aristocracia es una posición ante la cultura (así como ante el poder), y la historia del gusto 'camp' forma parte de la historia del gusto snob. Pero, puesto que no existen ya auténticos aristócratas en el viejo estilo que fomenten gustos especiales ¿quien será poseedor de este gusto? Respuesta: una clase improvisada y auto-elegida, integrada por homosexuales fundamentalmente, que se constituyen en aristócratas del gusto por decisión propia (Sontag, 1984, p. 318-319).

A partir de esta formulación, lo camp puede entenderse como un espacio de identificación cultural particularmente relevante para el colectivo LGTBIQA+, aunque no limitado exclusivamente a él. Más que una cuestión puramente estética, funciona como un código compartido de lectura basado en lo exagerado, lo kitsch, lo paródico y lo hiperestilizado, cuestionando implícitamente las nociones normativas de “buen gusto”. Holliday y Potts también analizan cómo lo artificial, lo excesivo o lo melodramático pueden operar como espacios de resistencia simbólica y construcción identitaria, incorporando además críticas sobre que “racist kitsch has been ignored by modernists” (2012, p. 128). Del mismo modo, Cuvardic sostiene que “si a través de las prácticas camp queda en evidencia la arbitrariedad de las normas estéticas hegemónicas, a través del discurso *queer*, asimismo, se denuncia el convencionalismo de las normas sexuales patriarcales” (2022, p. 62-63).

Desde esta perspectiva, entiendo Eurovisión como un dispositivo profundamente

camp, caracterizado por la exageración visual, la saturación cromática, la teatralidad y el hiperdiseño. La presencia recurrente de figuras andróginas, divas hiperteatralizadas, propuestas *kitsch* y *performances* extravagantes e hiperbólicas convierte el festival en un espacio de identificación estética y afectiva para el público LGTBIQA+, no solo por la representación explícita, sino también por los códigos visuales y performativos que articulan sus formas de visibilidad.

#### **4.2. Sistema de puntuación**

El Festival de Eurovisión elige a su figura ganadora mediante un sistema de puntuación mixto que combina jurado profesional y televoto. En un inicio, el voto se limitaba a jurados internos de cada país, que asignaban puntuaciones a sus canciones preferidas; con el tiempo se incorporó el televoto, primero de forma parcial y más tarde de modo generalizado, y desde 2016 se establece un reparto 50% jurado / 50% público, de forma que cada país entrega dos bloques de puntos (1-8, 10 y 12) a sus diez canciones favoritas, excluyendo a la propia (Eurovision Song Contest, 2025). No pretendo establecer relaciones de causalidad entre las puntuaciones obtenidas y los aspectos de género o representación audiovisual de las candidaturas porque el sistema de votación de Eurovisión está atravesado por múltiples factores políticos, culturales, mediáticos y estratégicos que dificultan interpretar los resultados como un reflejo objetivo de la calidad musical o de la recepción social de una actuación. Por ejemplo, diversas investigaciones han señalado la influencia de afinidades culturales, relaciones geopolíticas y preferencias nacionales en las votaciones (Yair y Maman, 1996), así como la existencia de dinámicas de politización y falta de transparencia en el certamen (Adrados y Godes, 2021; Mora, 2024). A ello se suman otros elementos que pueden alterar las puntuaciones, como la promoción internacional de determinadas candidaturas (Mora, 2024), el peso del voto de las diásporas (Pardo, 2009), la ventaja de exposición derivada del paso por semifinales (Pardo, 2009) o la existencia de estrategias diplomáticas y negociaciones previas entre delegaciones (Mora, 2024). También se han documentado campañas institucionales y prácticas de promoción intensiva potencialmente irregulares (RTVE.es, 2025), además de patrones de voto por bloques geopolíticos (El País, 2007). Junto a ello, existen irregularidades que cuestionan la neutralidad del sistema. La propia UER ha detectado intentos de fraude y manipulación en distintas ediciones, llegando incluso a sancionar prácticas de amaño de votos

(Plunkett, 2014) y a recalcular resultados por irregularidades en jurados nacionales (Llanos Martínez, 2022). También se han denunciado compras de votos, alteraciones en emisiones televisivas y discrepancias entre televoto y resultados oficiales (Armenpress, 2013; Radio Free Europe/Radio Liberty, 2013; Vincent, 2013; PanARMENIAN.Net, 2009; Hvistendahl y Marshall, 2026; OGAE Spain, 2004). A ello se añaden incidencias técnicas durante las actuaciones, intervenciones de comentaristas que pueden condicionar la percepción pública (OGAE Spain, 2002; Uceda, 2022) y acusaciones de plagio (Europa Press, 2018; Eurovisión Spain, 2020; Suárez Font, 2023; 20 minutos, 2008; Medianoche, 2018) que amplifican mediáticamente determinadas candidaturas.

Asimismo, señalo cómo el reglamento de 2026 ha introducido por primera vez un límite de 10 votos por dispositivo (Eurovision Song Contest, 2025), una modificación reciente que, a mi parecer, evidencia indirectamente la posibilidad previa de campañas masivas y coordinadas de televoto. Este cambio refuerza la idea de que el sistema de puntuación no ha funcionado históricamente en condiciones plenamente transparentes. En conjunto, estos factores muestran que las puntuaciones de Eurovisión no pueden interpretarse como indicadores neutrales ni como garantía de igualdad entre candidaturas. Por ello, en esta investigación las utilizo con cautela y sin establecer vínculos causales directos entre el resultado obtenido y las representaciones de género analizadas.

### **4.3 Presencia por géneros**

La trayectoria histórica de Eurovisión permite observar la evolución de la representación del cuerpo femenino en el espacio público y como señalan Adrados y Godes, “esta primera etapa eurovisiva se caracteriza por el protagonismo femenino —cinco ganadoras en siete convocatorias— y un tipo de espectáculo de líneas exageradas y erotismo subliminal (...) Ya en 1957, algunos participantes son conscientes de que Eurovisión es más un programa de televisión que un evento musical” (2021, p. 15). Sin embargo, esta presencia femenina debe leerse también desde las condiciones técnicas y reglamentarias del certamen. La limitación de seis personas sobre el escenario (Eurovision Song Contest, 2025) ha favorecido históricamente una distribución jerarquizada de la visibilidad, donde numerosos artistas masculinos aparecían acompañados por cuerpos femeninos funcionales como bailarinas o coristas.

Entre 2000 y 2025 contabilizo 1390 mujeres frente a 1521 hombres, 26 personas no identificadas y 2 personas no binarias (Anexo 10.1.). Aunque los datos muestran un cierto equilibrio numérico binario, la diversidad continúa siendo marginal y también lo es en la categoría de figuras ganadoras, con una única persona no binaria vencedora en este periodo (Anexo 10.3.), lo que evidencia tanto la persistencia de jerarquías de representación como un reciente desplazamiento de los límites de lo representable. Asimismo, resulta pertinente matizar la cuestión trans en estos registros. Dana International constituye la única mujer trans ganadora del certamen, mientras que el caso de Conchita Wurst requiere entenderse desde la performatividad porque se trata de un personaje artístico creado por Tom Neuwirth, identificado públicamente como hombre cisgénero, cuya propuesta escénica tensiona precisamente la construcción normativa y binaria del género.

#### **4.4 Escenario**

El escenario ocupa en Eurovisión una función central que excede la de mero soporte material y, entre 2000 y 2025, evoluciona desde configuraciones más convencionales hacia entornos altamente tecnificados. La incorporación de plataformas, pasarelas, pantallas móviles, paneles de luz y otros recursos transforma el espacio en un elemento activo de la representación, condicionando la percepción, el encuadre y el desarrollo de la actuación en tiempo real. A ello se suma el reglamento que limita a seis las personas sobre el escenario, una restricción que no solo afecta al número de cuerpos presentes, sino también a su distribución jerárquica y a su exposición televisiva. Asimismo, resulta relevante analizar hasta qué punto las propuestas diseñadas por las delegaciones llegan intactas a la final o son modificadas y/o negociadas por las decisiones técnicas y de realización del país anfitrión. Ana Maria Bordas, Presidenta del Grupo de Referencia de la UER para Eurovisión, afirma:

Las delegaciones reciben información detallada sobre las características del escenario y sus condicionantes técnicas, lo que permite adaptar sus propuestas desde el inicio. El equipo de producción del Host Broadcaster trabaja de forma proactiva para respetar al máximo las propuestas originales, sugiriendo cambios únicamente cuando pueden mejorar el resultado final o son inviables por temas técnicos (Anexo 10.6.).

Pero esta afirmación aparentemente conciliadora de la directiva se contradice con las declaraciones de la exjefa de la Delegación Española en Eurovisión:

Entre los eurodramas que más me han impresionado están los motivados por las puestas en escena. Las delegaciones son capaces de cualquier cosa para que las propuestas salgan

como quieren los directores artísticos. En algunas ocasiones han amenazado hasta con retirarse del concurso (Mora, 2024, p. 127)

De hecho, más recientemente, en 2025, la representante de España, Melody, se quejaba de la falta de respeto hacia su propuesta artística original, lo que evidenciaba, en última instancia, la escasa voluntad de preservar las propuestas iniciales de la que Bordas hablaba:

De la candidatura han habido muchas cosas que yo no estaba de acuerdo obviamente, por supuesto que sí, y que yo las hubiese enfocado de otra manera. Se me dijo que no era algo llamativo o positivo salir desde arriba y luego hemos visto que otros artistas han salido de arriba, yo me tragué un nudo (RTVE, 2025, 1:12:35).

La relación entre escena y mirada puede situarse también en una tradición más amplia de modos de contemplación del espectáculo.

La contemplación de un espectáculo ha sido afrontada, desde la más remota antigüedad, de tres formas en función de sus características: primera forma, el teatro, donde el público está situado frente a un escenario; segunda forma, el circo, donde la ubicación de los personajes era imprevisible; y tercera forma, el estadio, donde la acción transcurre con un eje que es el que marca a los contendientes en su lucha (Castillo, 2009, p. 452-453).

Eurovision, claramente, se inscribe en una lógica escénica en la que la distancia, la frontalidad y la organización de la mirada resultan decisivas, de modo que el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan a distancia. A nivel estructural, en estos 25 años, el festival ha integrado las tres tipologías, aunque con frecuencias dispares: el modelo circense —donde el público rodea los 360 grados del espacio— ha sido el menos recurrente, mientras que la escena de teatro y estadio han predominado de forma constante. La configuración más habitual ha sido la de 3/4 de círculo, una estructura que permite rodear el escenario manteniendo un eje definido para las entradas y salidas de las artistas.

En el análisis de estas configuraciones, mi investigación minuciosa me ha permitido desvelar un hecho cuanto menos sorprendente y es que en los años 2002, 2010, 2011 y 2013 el escenario presentaba una morfología cuya proyección geométrica remite sutilmente pero también inequívocamente a una forma fálica. Aunque este diseño no resultaba evidente en la totalidad de la emisión, gracias a las tomas aéreas y a los planos generales pude vislumbrar con claridad una estructura que emula los genitales masculinos. No considero que esta apreciación sea fruto de mi mirada subjetiva, sino que responde a una observación objetiva de la disposición técnica de los elementos escénicos durante esas cuatro ediciones (Anexo 10.4.). Esta recurrencia, que se manifiesta en cuatro años distintos, me obliga a cuestionar la autoría y los procesos de diseño detrás de estas estructuras: ¿quiénes ostentaban el poder de decisión

sobre estas formas y bajo qué directrices conceptuales se aprobaron estos diseños? La persistencia de esta disposición me remite a la simbología que subyace al espacio y sobre el papel que juegan, en un escenario así configurado, tanto hombres que actúan sobre él como las mujeres que ocupan dicho espacio. Resulta necesario examinar si esta infraestructura, que materializa una forma fálica, condiciona implícitamente la posición, el movimiento y la propia identidad de quienes actúan sobre una arquitectura tan cargada de significación.

## **5. Las mujeres de Eurovisión**

“La música no nace en una torre de marfil sino que produce, reproduce y contesta al mundo. Y el mundo es sexista.” (Ramos López, 2003, p. 107). Partiendo de esta sentencia de la profesora e investigadora en Musicología, Maria Pilar Ramos López, el análisis de las mujeres en Eurovisión no puede desvincularse de los códigos culturales, visuales y corporales que históricamente han definido qué se espera de una mujer en el sistema cisheteropatriarcal. No se trata de atender a la música ni a las letras, sino a la forma en que los cuerpos femeninos son contruidos escénicamente mediante la imagen, el gesto, la postura, el movimiento, el cuerpo, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la realización televisiva y la relación con el espacio y demás componentes escénicos. Como he señalado en el marco teórico basándome en las ideas de Lucerga, los cuerpos femeninos funcionan como cuerpos mediáticos porque los medios seleccionan y naturalizan determinados modelos corporales. La identidad queda ligada, entonces, a una corporalidad consumible y expuesta a la mirada ajena, donde juventud, delgadez, belleza normativa, blancura, ausencia de discapacidad y disponibilidad visual continúan operando como valores privilegiados. En Eurovisión, esta lógica se intensifica por su dimensión espectacular. González Requena define esta relación “como la interacción que surge de la puesta en relación de un espectador y de una exhibición que se le ofrece” (González Requena, 1992, p. 55). El cuerpo femenino se organiza así para ser percibido y consumido según expectativas heteropatriarcales.

En esta investigación he tomado como referencia el estudio del videoclip musical contemporáneo, que comparte con Eurovisión una lógica de condensación visual, espectacularidad y construcción intensiva de sentido. Tal como muestra el esquema metodológico del análisis videográfico de Jennifer Rodríguez López y José Ignacio Aguaded Gómez (Anexo 10.6.), salvo los códigos sonoros, la mayor parte del resto de elementos que

intervienen en la significación son visuales. Esta centralidad de lo visual justifica que mi análisis prescinda de la letra y de la música, no solo porque el idioma no siempre resulta comprensible para una audiencia internacional de más de 100 millones de personas, sino porque el cuerpo escénico se convierte en un dispositivo comunicativo fundamental.

### **5.1 Sexualización y construcción escénica del cuerpo femenino**

La sexualización del cuerpo femenino en Eurovisión no depende de un único recurso, sino de la articulación de varios dispositivos visuales que trabajan simultáneamente. Lucerga señala con precisión que “el uso de varias cámaras, la grúa, el zoom o los planos detalle nos aseguran plena accesibilidad a todas las perspectivas y a los rincones más pequeños de los cuerpos que contemplamos” (Lucerga, 2004, s/p.). Esa accesibilidad técnica permite fragmentar, enfatizar o jerarquizar partes del cuerpo femenino y orientar la mirada hacia zonas concretas, transformando el cuerpo en una superficie cuidadosamente construida para la observación. En Eurovisión, esa construcción se sirve de manera sistemática y, a veces, simultánea, de todos los recursos a su alcance para modelar la percepción de la audiencia. Algunos operan de forma más explícita y otros de manera más sutil, pero todos intervienen en la producción final de la imagen: elección de planos, giros de cámara, iluminación, cambios de color, transiciones entre planos, fundidos, ralentizados, fondos, cortes rítmicos, uso de humo, fuegos artificiales, llamaradas de fuego, láseres, proyecciones, pantallas LED, plataformas móviles, niebla, reflejos, vestuario, relación entre las figuras sobre el escenario, gestualidad facial, coreografía, interacción con la cámara, sombras y otros elementos escénicos que intensifican la presencia del cuerpo o la desplazan hacia una determinada lectura visual. De este modo, la actuación se convierte en un montaje donde la corporalidad femenina no solo aparece, sino que es producida de forma intencionada como imagen a través de una dirección técnica que orienta de forma muy precisa la mirada del público.

A ello se suma la capacidad de los medios para configurar la imagen corporal como un sistema de aprendizaje social. Como recogen investigadores cuando analizan los efectos de las imágenes publicitarias y que extrapolo a demás medios de comunicación donde encajan los mismos patrones, “la imagen del cuerpo configura al individuo y está determinada por múltiples elementos como los perceptivos, cognitivos, conductuales, emocionales y culturales” (Meléndez y Pérez López, 2024, p. 94). En Eurovisión, esta dimensión resulta

central porque la actuación no solo expone un cuerpo, sino que ayuda a definir qué rasgos se reconocen como bellos, deseables, modernos o adecuados dentro de una feminidad socialmente legitimada. La televisión actúa así como un agente de socialización que transmite estándares de belleza y contribuye a la presión estética sobre las mujeres.

De forma complementaria, los análisis de Virginia Guarinos permiten pensar la sexualización no solo como estereotipo, sino también como modelo cultural disponible para su imitación. Su afirmación “la mujer sexualizada es un estereotipo pero también un prototipo propuesto por las propias cantantes mujeres para consumidores hombres y que sirven de modelo imitable para consumidoras mujeres” (Guarinos 2012, p. 312) resulta útil para analizar Eurovisión como un espacio donde la feminidad sexualizada circula como forma de legitimación visual. Guarinos también esboza un perfil de mujer en la música popular occidental de comienzos del siglo XXI que me resulta extremadamente productivo para aplicar como punto de partida analítico de la mujer en Eurovisión:

El perfil de mujer en la canción popular de los inicios de esta segunda década del siglo XXI es el de una mujer blanca o latina, sexual, urbana, de entre 20 y 25 años, de aspecto cuidado y sofisticado, de actitud agresiva, dominante y desafiante, independiente, superficial y materialista. Y con las ideas y objetivos muy claros (Guarinos 2012, p.313).

No la tomo aquí como una definición cerrada, sino como un molde inicial que me permite comprobar hasta qué punto Eurovisión se ajusta a él, lo reproduce parcialmente o se distancia en sus diferentes formas de representación femenina. Es más, en cuanto a su forma y tamaño, en la cultura occidental “the ideal here is of a body that is absolutely tight, contained, "bolted down," firm: in other words, a body that is protected against eruption from within, whose internal processes are under control” (Bordo, 1993, p. 175). Este razonamiento explicaría, en parte, la tendencia a cubrir los cuerpos grandes en el festival, como desarrollaré en los siguientes apartados.

De la revisión del corpus de las 24 últimas ediciones del festival, sí que se desprende que la mujer eurovisiva se construye, de manera recurrente, como una figura joven, blanca, delgada, con pelo, sin discapacidades visibles, sexualizada explícitamente o implícitamente, urbana, con una apariencia cuidada y sofisticada, maquillada, aunque no siempre adopte de forma explícita una actitud dominante o desafiante. A esta feminidad se le reconocen con facilidad ciertos rasgos visuales, ya sea por la relación que establece con la cámara, por el tipo de vestuario o por la codificación gestual que acompaña su aparición en escena. También la postura corporal funciona como un código de

género reconocible que diferencia las representaciones femeninas de las masculinas ya que “la presencia de la mujer se convierte en un objeto erótico con una puesta en escena donde la configuración del propio cuerpo es resaltada con poses que subrayen el atractivo, cuando no la insinuación sexual directa” (Guarinos, 2012, p. 308). Fuera de la coreografía propiamente, muchas intérpretes adoptan de manera recurrente gestualidades asociadas culturalmente a la feminidad, como desplazar el peso hacia una cadera marcada mientras cantan. Los hombres, en cambio, suelen aparecer simplemente erguidos, con el peso equilibrado sobre ambas piernas y una postura corporal neutra. Las posiciones femeninas, por tanto, no aparecen como neutras ni espontáneas, sino como formas de presentación corporal codificadas que producen una imagen de feminidad basada en la sexualidad, el control escénico y la disponibilidad visual (Anexo 10.7.).

Ahora bien, junto a este ejemplo femenino sexualizado aparece otra modalidad de feminidad igualmente inteligible dentro del festival, aunque se organice desde códigos distintos: una mujer aniñada, delicada, suave y tierna, cuya construcción activa con frecuencia una lógica de protección y de paternalismo muy acorde con el orden heteropatriarcal. En definitiva, una feminidad contenida y vulnerable pero que ya experimenta mecanismos normativos de regulación: “under the current “tyranny of slenderness” women are forbidden to become large or massive; they must take up as little space as possible” (Bartky, 1990, p. 73). De entre todos los ejemplos de estas mujeres-niñas, quiero destacar una: la victoria de Lena para Alemania en 2010 adquiere un valor analítico especial porque su imagen pizpireta y coqueta combinaba juventud y apariencia delicada pero, además, incorporaba una particularidad corporal poco habitual en el imaginario visual occidental, como es la posición de sus piernas, acorde al fenómeno japonés “uchimata, que corresponde a una manera específica de caminar con las rodillas y los pies girados hacia el interior de las piernas” (Roustan, 2012, p. 74). Pero no es la única, otras artistas femeninas también han adoptado de forma intencionada, a lo largo de los años, esta forma de las piernas (Anexo 10.7.).

En Japón, esta postura se asocia a una educación corporal femenina, fruto del sexismo, destinada a producir una apariencia de recogimiento, ternura, docilidad y gracia: “Pigeon toes are an emblem of their inferior status, their limited ability, and their inherent weakness” (Lloyd, 2020) y “the crooked legs were once “known as beautiful woman’s attraction”, seen as cute and endearing” (One Lucky Soul, 2015). Sin necesidad de fijarle un significado universal cerrado, sí permite observar cómo el festival incorpora formas corporales que se

apartan del ideal normativo de la feminidad hegemónica y las convierte en parte de su repertorio escénico, ya sea como signo de ternura, de singularidad o de disciplina corporal.

Como una variante específica dentro de esta construcción sexualizada del cuerpo femenino aparece también una feminidad asociada a imaginarios nacionales y culturales concretos: “autores como Thomas Solomon y Apostolos Lampropulos se han centrado en el cuerpo femenino como un compendio esencializado de la identificación mujer y país, y también Catherine Baker, aludiendo al dúo Donatan & Cleo (Polonia, 2014) y su estribillo ‘We are slavic girls, we know how to use our charming beauty’” (Panea, 2017, p. 92-93). La actuación polaca de 2014<sup>5</sup> constituye un ejemplo muy significativo porque convierte determinados estereotipos asociados a la feminidad eslava en el eje central de la propuesta escénica. De hecho, yendo un paso más allá, y a raíz de esta actuación, se denuncia la responsabilidad del Festival en esta construcción ya que “Eurovision has contributed to contemporary geopolitical visions that hierarchically re-imagine a “West” and “East” supposedly divided by attitudes to sexuality and gender identity” (Baker, 2015, p.87). Aunque no se trata necesariamente de la actuación más sexualizada del festival, la propuesta de Polonia sí puede considerarse la más explícita en la construcción visual de esa sexualización. La puesta en escena combina movimientos de cadera, vestuario folclórico hipersexualizado, escotes, minifaldas, exhibición de piernas y pecho, miradas y gestos insinuantes a cámara, junto a acciones performativas y manipulación de objetos con claras connotaciones sexuales vinculadas a la masturbación masculina. La realización televisiva refuerza esta lectura mediante *zooms* lentos, planos medios, encuadres centrados en el pecho y planos picados habituales en la pornografía, configurando una feminidad codificada desde el deseo heterosexual masculino. En conjunto, realización, vestuario, coreografía, gestualidad, *performance* y ausencia de regulación por parte de la UER construyen una propuesta basada en una sexualización deliberadamente visible.

Esta actuación en concreto generó numerosas críticas públicas por su elevado grado de explicitud y, aun así, fue plenamente aceptada dentro del certamen: calificada como “nearly pornographic” (Brown, 2014), “unnecessary objectification and sexualisation of women” (Eurovision NI, 2014) y “algunos países participantes lo han tachado de machista” (Palacios, 2014). Esto adquiere mayor importancia si se pone en relación con las declaraciones de Ana María Bordas, quien afirma que “las delegaciones tienen plena libertad para decidir el

---

<sup>5</sup><https://www.youtube.com/watch?v=VJ920cN2HmA>

vestuario de sus artistas. No obstante, deben respetar unas normas generales acordes con el carácter familiar del evento, lo que implica mantener una imagen adecuada” (Anexo 10.6.). Antes de llegar al escenario, la UER había visualizado tanto el videoclip oficial de la candidatura, publicado en el canal oficial de Eurovisión en YouTube, como los ensayos previos, y en ningún momento solicitó modificaciones ni limitó su difusión. La permanencia de esta actuación dentro de los márgenes aceptados por la organización permite observar que determinadas formas de sexualización femenina no son interpretadas institucionalmente como incompatibles con el supuesto carácter familiar del festival, sino como representaciones plenamente legitimadas dentro del imaginario audiovisual eurovisivo.

### 5.1.1. El poder de la cámara

La realización televisiva en Eurovisión no actúa como un elemento neutro, sino como un dispositivo que organiza la mirada y produce significado. Los tipos de plano, *travellings*, contrapicados, *zooms* o movimientos de cámara determinan qué cuerpos y qué partes de ellos adquieren centralidad visual. La cámara no solo registra la actuación, sino que construye una narrativa sobre aquello que merece ser visto y sobre cómo debe percibirse. Esta lógica responde además a una aceleración visual propia de la cultura contemporánea, donde

no se trata de evocar un universo irreal o de ilustrar un texto musical, se trata de sobreexcitar el desfile de imágenes y cambiar por cambiar, cada vez más rápido y cada vez con más imprevisibilidad y combinaciones arbitrarias y extravagantes: nos hallamos ante los índices de I.P.M. (ideas por minuto) y ante la seducción-segundo (Lipovetsky, 2004, p. 240).

Eurovisión reproduce plenamente esta dinámica con planos rápidos, efectos lumínicos y movimientos 360°. Algunos recursos adquieren especial relevancia en la construcción escénica: el primer plano es “una toma vigorosa que centra el interés como ninguna otra. Es el tipo de plano dramáticamente más potente, por lo que será el que más atraiga la atención del espectador” (Castillo Pomedá, 2009, p. 414-415), mientras que en el contrapicado “la cámara se encuentra por debajo de los ojos del sujeto, el cual queda enfatizado, agigantado y adquiere una dimensión psicológica mayor” (Castillo Pomedá, 2009, p. 417). Sin embargo, mi análisis de las 24 ediciones demuestra que Eurovisión emplea, en términos generales, recursos técnicos similares en actuaciones masculinas, femeninas y mixtas. La diferencia no reside tanto en la técnica como en los cuerpos sobre los que se aplica. Un mismo movimiento de cámara no produce la misma lectura sobre un hombre vestido con traje que sobre un cuerpo

femenino parcialmente desnudo y construido desde códigos de seducción visual. Esto puede observarse en múltiples actuaciones. En la de Letonia en 2008, por ejemplo, un bailarín agarra el trasero de una mujer, mientras que Francia en 2010 reproduce un gesto similar sobre un cantante masculino en clave humorística. España en 2022 utiliza un *travelling* posterior sobre cuerpos femeninos vestidos con *bodys* tipo tanga; técnicamente similar a otros movimientos aplicados a hombres, aunque con un efecto visual distinto debido a la exposición corporal. Armenia en 2016 abre con un primerísimo plano de los labios de la cantante, mientras Austria en 2017 emplea un encuadre parecido sobre un cantante barbudo: el recurso técnico es equivalente, pero el primero activa códigos de sensualidad históricamente asociados a la feminidad. En la de Suecia en 2004, la cámara simula atravesar las piernas desnudas de la cantante, mientras que Moldavia en 2005 utiliza un movimiento similar para dirigir la atención hacia otro músico.

Algo semejante ocurre con los paneos (movimientos verticales de cámara sobre un cuerpo). Aunque aparecen en actuaciones masculinas y femeninas, sobre cuerpos femeninos suelen recorrer piernas, caderas, cinturas y pechos parcialmente descubiertos, acompañados de tacones, maquillaje y coreografías orientadas hacia cámara, fragmentando visualmente el cuerpo y convirtiéndolo en superficie observable y consumible. En el Anexo 10.8. recojo una sistematización de estos procedimientos. Por el contrario, los paneos sobre hombres son menos frecuentes y rara vez recorren cuerpos sexualizados de la misma manera. Un ejemplo de esta sobriedad visual puede apreciarse en el paneo inicial (minuto 00:11) de Ryan O'Shaughnessy representando a Irlanda en 2018<sup>6</sup>. El análisis detallado revela también numerosas escenas breves de carácter sexualizador distribuidas a lo largo de las últimas 25 ediciones: primeros planos sobre labios, piernas o glúteos, paneos ascendentes, *zooms* corporales y encuadres que enfatizan aperturas de piernas o movimientos de pelvis. Aunque suelen durar apenas segundos y quedan diluidas dentro del ritmo acelerado de la realización, su reiteración permite identificar patrones visuales recurrentes. En el Anexo 10.9. detallo estas escenas minuciosamente.

Entre todos los casos analizados, destaca el cierre de Armenia en 2023 (Anexo 10.10.), donde la realización concluye con un picado de Brunette con expresión inerte mirando a cámara, labios entreabiertos, las piernas abiertas, y el micrófono situado entre ellas. Aunque el plano dura apenas unos segundos, activa incuestionables códigos visuales vinculados

---

6 <https://www.youtube.com/watch?v=QD1cQ2wZ1dk>

históricamente a la sexualización femenina y a la mirada masculina, materializada en planos, en la industria pornográfica. Como señala Mulvey, “el protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción” (1975, p. 371-372).

## 5.2. La mujer de rojo

Hablar de colores implica atender a su capacidad de producir sentido, ya que no funcionan como elementos meramente decorativos, sino como dispositivos de significación cultural y emocional.

El color es básicamente emotivo y posee un gran poder de atracción visual. Es un medio de transmisión visual muy potente porque estimula fuertemente los sentidos, especialmente cuando se encuentra en estado puro. Tiene capacidad comunicativa, ya sea por tener significados asociados o porque una determinada combinación de colores nos transmite determinadas sensaciones: alegría, sobriedad, etc. (Ràfols y Colomer, 2006, p. 41).

Aunque el significado de los colores depende de contextos históricos y culturales, el rojo presenta ciertas coincidencias transculturales. Yu y Xing señalan que “the shared metaphorical mechanisms of red in English and Chinese start from people's shared cognition of objective attributes of red and follow the mapping logic of from concrete objects or attributes to abstract concept” (Yu y Xing, 2025, p. 904). En el contexto occidental europeo, el rojo constituye uno de los colores de mayor intensidad visual y simbólica. Castillo Pomeda afirma que “las múltiples connotaciones del rojo empiezan con su asociación más inmediata: la sangre, que nos evoca desde el amor hasta la lujuria, desde la alegría al crimen, la agresividad, el riesgo. Es el color de la vida y la pasión” (2009, p. 152), añadiendo además que “el rojo atrae la atención y desbanca a todos los colores circundantes. Resalta los perfiles y atrae la mirada” (Castillo Pomeda, 2009, p. 153). En Eurovisión, el rojo constituye uno de los colores más recurrentes en las actuaciones femeninas.

La tabla elaborada para esta investigación (Anexo 10.2.) muestra una presencia sostenida del rojo durante todo el periodo analizado, con especial intensidad en 2009, 2012, 2014, 2023 y 2025. Aunque en los primeros años dos mil existe una mayor diversidad cromática, el rojo mantiene una centralidad constante y claramente superior a otros colores puros. Frente al blanco y al negro, que suelen funcionar como elementos neutros de estructuración visual, el rojo concentra una fuerte carga simbólica asociada a la pasión, el deseo, el peligro y la intensidad emocional. Pero su presencia no se limita al vestuario. La

iluminación, las pantallas LED, los fondos escénicos y los filtros de cámara envuelven frecuentemente a las intérpretes en atmósferas completamente rojas, tiñendo incluso la piel, cara y cuerpo de las artistas (Anexo 10.11.). En estos casos, el color deja de operar como atributo externo y pasa a incorporarse al cuerpo, proyectando sobre él asociaciones culturales vinculadas a la sensualidad, la pasión o el deseo. Esta construcción cromática influye directamente en la percepción pública de la actuación y en la manera en que la figura femenina es interpretada visualmente.

Sin embargo, el rojo no produce los mismos efectos simbólicos sobre cuerpos masculinos y femeninos. Sobre mujeres con vestuario reducido y coreografías dinámicas suele activar asociaciones ligadas a la sexualización, mientras que sobre hombres vestidos remite con mayor frecuencia a la intensidad dramática o la fuerza. Esto puede observarse con Suiza en 2023 y con Suecia en 2024 (Anexo 10.12.). En el caso suizo, el rojo desplaza parcialmente la atención hacia los cuerpos femeninos menos cubiertos que rodean al cantante; mientras que con Suecia en 2024 se integra en una estética lúdica inspirada en los videojuegos, perdiendo gran parte de las connotaciones sexuales presentes en numerosas actuaciones femeninas. El rojo, por tanto, no actúa de forma aislada, sino en relación con el género, el vestuario, la corporalidad y los códigos culturales que atraviesan la escena.

### **5.3 La mujer desnuda**

Uno de los elementos que aparece de manera más reiterada en las actuaciones femeninas del Festival de Eurovisión entre 2000 y 2025 es la transformación del vestuario como parte central de la puesta en escena ya sea por parte de la cantante principal y/o de las bailarinas del cuerpo de la actuación. En la Tabla 10.13. de los Anexos detallo casi cuarenta ejemplos de actuaciones protagonizadas por mujeres que incorporan despojamientos progresivos de ropa, cambios escénicos visibles, revelaciones corporales, dinámicas cercanas al *striptease* y literalmente *striptease* en algunos casos. Estas transformaciones no funcionan únicamente como un recurso estético o narrativo, sino como una tecnología visual específica de producción del cuerpo femenino en el espectáculo televisivo. Lo significativo no es solamente la frecuencia con la que aparecen estos cambios de vestuario, que es muy elevada, sino el modo en que se articulan. En gran parte de las actuaciones, el proceso de desnudar a la cantante es ejecutado por figuras masculinas que intervienen físicamente sobre su cuerpo:

bailarines hombres arrancan capas, desabrochan prendas, retiran vestidos, desprenden partes de vestidos y transforman visualmente el cuerpo femenino frente a la audiencia. El cuerpo de la mujer aparece así como un cuerpo manipulable, accesible y escenográficamente disponible para la mirada ajena. E incluso cuando la artista participa activamente en la transformación, la realización visual insiste en presentar el momento de revelación corporal como clímax espectacular de la actuación. En este sentido, el desvelamiento del cuerpo de la mujer opera como parte de una lógica audiovisual profundamente ligada a la seducción espectacular:

El espectáculo se nos descubre así como la realización de la operación de seducción. Pero la seducción es, a su vez, el ejercicio de un determinado poder: el poder sobre el deseo del otro. Esta es la causa de que todo poder deba, necesariamente, espectacularizarse, pues sólo pervive y se asienta el poder capaz de hacerse desear. (...) si todo espectáculo instituye una relación de poder —excepción hecha de uno, como veremos enseguida—, el poder es, esencialmente, generador de espectáculos. Y es así cómo la política del deseo —la seducción— se acopla con la política del poder —de cualquier poder" (González Requena, 1992, p. 60).

La reiteración de estas escenas permite observar cómo el cuerpo femenino es construido como superficie privilegiada de esa política del deseo y el espectáculo eurovisivo, por ende, no sólo necesita mostrar mujeres, sino producir mujeres deseables para la mirada televisiva y, en ese proceso de producción, la desnudez, la transformación de vestuario, los cambios de ropa y los *striptease* son herramientas clave. ¿Cómo sostengo esta afirmación con tanta solidez? La respuesta está en que, desde hace años, YouTube incorpora en su línea de reproducción de vídeos la información sobre los momentos más reproducidos de cada actuación, y esos picos de visualización coinciden de forma reiterada con revelaciones de ropa o con momentos de desnudez. Recojo varios ejemplos aleatorios —incluyendo momentos de la actuación sexualizada de Polonia en 2014 mencionada anteriormente— (Anexo 10.14.) que permiten observar esa correspondencia de manera clara.

La cuestión adquiere todavía más relevancia si se observa la asimetría existente con las actuaciones masculinas. Mis análisis (Anexo 10.16.) evidencian que las transformaciones de vestuario de los hombres son escasas y no existe una insistencia equivalente en mostrar progresivamente el cuerpo del hombre ni en convertir el desvestirse en el núcleo visual de la actuación. Tampoco suele aparecer una coreografía de manipulación colectiva del cuerpo masculino comparable a la observada en muchas actuaciones femeninas. Esta diferencia me permite preguntarme por qué el cuerpo femenino necesita ser constantemente transformado, revelado o desnudado para sostener el interés espectacular, mientras que el masculino no. Una posible hipótesis reside en la propia construcción política de la categoría 'mujer' dentro del

régimen heterosexual. Si, como plantea Wittig, la categoría mujer no constituye una esencia natural sino una posición política producida para la heterosexualidad, entonces la espectacularización del cuerpo femenino en Eurovisión podría entenderse como uno de los mecanismos contemporáneos de reproducción de dicha categoría. El cuerpo femenino debe ser permanentemente reafirmado como objeto de deseo visible y consumible, una cuestión ampliamente abordada por los estudios sobre el cuerpo femenino y sus representaciones. La desnudez escénica no sería entonces un exceso anecdótico, sino una práctica reiterada de producción visual de feminidad normativa.

En numerosas actuaciones, además, la transformación del vestuario sigue una dirección muy concreta. La artista comienza con prendas voluminosas, oscuras, cerradas (incluso con capuchas) o asociadas a cierta neutralidad corporal y termina vistiendo bodys ajustados, transparencias, corsés, prendas metalizadas o piezas que exponen piernas, abdomen, pecho, hombros y espalda. El recorrido visual parece conducir desde una feminidad contenida hacia una feminidad hipervisibilizada sexualmente, expuesta, presumida y glorificada. El descubrimiento corporal funciona así como progresión y promesa narrativa visual hacia el verdadero cuerpo espectacular esperado por el dispositivo televisivo. Aunque profundizaré sobre ello en el capítulo 6, sí que anticipo que, además, estas transformaciones rara vez producen cuerpos inesperados o disidentes. La desnudez espectacularizada en Eurovisión aparece asociada de manera predominante a cuerpos jóvenes, delgados, normativos y altamente disciplinados estéticamente. En este sentido, puede relacionarse con lo que Lucerga denomina el cuerpo mercantilizado, que se entiende como uno de los rasgos centrales del cuerpo postmoderno en la sociedad mediática: "como todas las mercancías, el cuerpo del nuevo capitalismo es un cuerpo seriado, un patrón producido y reproducido hasta la saciedad prácticamente sin alteraciones" (2004, s/p). El festival reproduce de manera constante este patrón corporal homogéneo, donde la revelación del cuerpo femenino sólo adquiere legitimidad espectacular cuando dicho cuerpo responde previamente a los estándares hegemónicos de belleza.

Resulta significativo también que las actuaciones *queer* recogidas en la tabla 10.15. del Anexo se aproximen mucho más a las dinámicas femeninas que a las masculinas. En ellas aparecen corsés, tacones, transparencias, tanguas, desvestimientos colectivos y teatralización del cuerpo. Esta proximidad parece sugerir que no es el sexo biológico lo que determina estas estrategias espectaculares, sino la cercanía estética y simbólica con la feminidad como

categoría sexualizada. Cuanto más se aproxima una actuación a los códigos visuales históricamente asociados a la mujer en la cultura mediática, más probable parece que resulta la aparición de mecanismos de desnudez, revelación corporal y seducción escénica.

#### **5.4 La mujer elevada**

Otro de los recursos visuales recurrentes en el Festival de Eurovisión es la elevación física de las artistas durante las actuaciones, una práctica cuya alta frecuencia queda reflejada en la pormenorizada tabla que elaboré para esta investigación (Anexo 10.17.). Las cantantes son levantadas por bailarines, generalmente hombres, mediante *portés* (levantamientos corporales) o *cambrés* (inclinaciones y sostén del cuerpo en pareja), trasladadas sobre sus cuerpos, suspendidas en el aire mediante arneses, descendidas desde el techo o situadas sobre plataformas y estructuras por encima del escenario. En algunos casos, varias de estas dinámicas aparecen simultáneamente dentro de una misma actuación.

Lo relevante no es únicamente la frecuencia con la que aparece este recurso, sino la dirección simbólica que adopta porque la representación de las artistas elevadas suele construirse desde una estética de la ligereza y la ingravidez. Las intérpretes flotan, giran o parecen desplazarse sin esfuerzo sobre el espacio performativo. La figura femenina aparece así desligada de la tierra y del peso físico, mientras la puesta en escena eurovisiva contribuye a producir una feminidad aérea, etérea y visualmente desanclada de la materialidad corporal. De hecho, si rescato las ideas del filósofo y poeta francés Gaston Bachelard, descubro la idoneidad de sus ideas en este punto puesto que él sostiene que “entre todas las metáforas, las metáforas de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia” (1993, p. 20-21); es decir, que funcionan como estructuras básicas de sentido y no como simples referencias espaciales, subrayando la profundidad simbólica que adquieren las imágenes de ascensión y verticalidad dentro de la imaginación cultural occidental. En numerosas actuaciones, además, las cantantes no ascienden por sí mismas, sino que necesitan ser sostenidas, desplazadas o manipuladas por otros cuerpos masculinos. Esta dinámica construye una relación corporal específica en la que la mujer ocupa la posición de figura exhibida y transportada, mientras los hombres funcionan como soporte físico literal del espectáculo.

La reiteración de estas imágenes permite interpretar la elevación de las artistas como

una prolongación de determinados imaginarios históricos de la feminidad occidental. Diversas representaciones culturales han asociado tradicionalmente a las mujeres con la suavidad, la delicadeza, la fragilidad o la espiritualidad, frente a una masculinidad vinculada a la fuerza física, la estabilidad y el arraigo material. Eurovisión reactiva parte de estos códigos mediante una gramática visual donde la mujer asciende, flota o vuela mientras las figuras masculinas permanecen ligadas al suelo. La oposición no es únicamente coreográfica, sino que se inscribe en lo que Bourdieu denomina “las oposiciones fundamentales del orden simbólico” (2000, p. 49). Estas representaciones no funcionan únicamente como recursos estéticos aislados, sino como formas reiteradas de producción visual del género e incluso Butler señala que “lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género” (Butler, 2007, p. 17). Esta diferencia resulta especialmente visible al comparar las actuaciones femeninas con las masculinas, ya que las elevaciones de hombres son extraordinariamente escasas y responden a lógicas visuales completamente distintas. En los casos identificados (Grecia en 2009<sup>7</sup> y Rumanía en 2013)<sup>8</sup> los cantantes no son sostenidos por otros cuerpos, sino elevados mediante plataformas que los sitúan por encima del escenario y del público, construyendo imágenes asociadas al poder, la monumentalidad y la autoridad escénica. La figura masculina aparece así ocupando una posición jerárquicamente superior dentro del espacio performativo, no asociada a la ligereza ni a la delicadeza visual. El único caso donde un hombre es levantado por otras personas (Estonia en 2025)<sup>9</sup>, se desarrolla desde una puesta en escena humorística. Frente a ello, las actuaciones femeninas continúan vinculándose de manera reiterada con imaginarios de gracia, sensualidad, belleza etérea e ingravidez y se consolida así una oposición simbólica donde el hombre permanece asociado a la fuerza y a la estabilidad, mientras la mujer es transformada en una figura flotante. Además, la elevación produce también una separación simbólica respecto al espacio común del escenario: la artista deja momentáneamente de pertenecer al plano compartido con el resto de intérpretes y se transforma en una figura excepcionalizada, distante e idealizada y el espectáculo audiovisual construye una imagen femenina situada entre lo humano y lo inalcanzable. Entonces, recopilando puntos previamente desarrollados, el cuerpo femenino no sólo debe ser bello, sexualizado o espectacular o dulce y aniñado (en cualquier caso, reconocible en su feminidad)

---

7 <https://www.youtube.com/watch?v=czMloseL7yE>

8 <https://www.youtube.com/watch?v=VgHWFiaqvjA>

9 <https://www.youtube.com/watch?v=9b9Z5HSCXOI>

sino también ligero, manipulable y estéticamente adaptable al dispositivo escénico. Así, el cuerpo que canta pasa a integrarse plenamente en una lógica de producción de imágenes pensadas para ser consumidas desde todos los ángulos posibles.

A lo largo de este capítulo he intentado desgranar de la forma más detallada posible aquellos elementos que configuran la categoría 'mujer' dentro del universo visual eurovisivo, precisamente porque consideré que cuanto más precisa fuera esta construcción, más claramente podría identificar después aquellas corporalidades y figuras que quedan fuera de ella. Sin embargo, en mi investigación he descubierto que incluso todos estos elementos no parecen resultar suficientes y que las actuaciones femeninas incorporan además una ingente cantidad de efectos visuales y recursos añadidos destinados a intensificar todavía más su espectacularidad. Esta necesidad constante de añadir elementos sobre el cuerpo femenino conecta tanto con una estética históricamente asociada a lo *kitsch* como con formas contemporáneas de hiperproducción visual: “Against femininity’s artifice however, masculinity is unmarked, unremarkable, natural. Adding to the body produces femininity, taking away produces masculinity” (Holliday y Potts, 2012, p. 133).

Mi estudio riguroso (Anexo 10.18.) desvela que las actuaciones protagonizadas por mujeres incorporan de forma reiterada una acumulación de elementos visuales añadidos que raramente aparecen con la misma intensidad en las masculinas: purpurina sobre la piel, pétalos, velos, alas, flores, humo, luces integradas en el vestuario, efectos digitales, omnipresentes ventiladores que provocan movimiento en cabello y ropa, plataformas móviles, ruedas, trapecios, zancos, cambios de vestuario, reflejos, recogidos que se deshacen intencionalmente para dejar el pelo suelto y proyecciones o partículas lanzadas sobre el cuerpo de las artistas. La figura femenina parece necesitar constantemente un suplemento visual que intensifique su presencia escénica y la convierta en espectáculo audiovisual total. Frente a ello, las actuaciones masculinas suelen construirse desde una lógica mucho más austera donde la mera presencia corporal y vocal del cantante resulta suficiente para sostener la actuación sin requerir el mismo nivel de ornamentación, transformación o artificio visual.

## **6. Las no-mujeres de Eurovisión**

En este capítulo analizo aquellas corporalidades y subjetividades que no encajan en la feminidad normativa previamente delimitada dentro del universo eurovisivo. A partir de una

lectura comparativa, examino cómo el festival construye, jerarquiza y diferencia figuras situadas en posiciones periféricas o ambiguas, entre ellas mujeres gordas, discapacitadas, mayores, disidentes de género y otras propuestas escénicas alejadas de la norma. Más allá de constatar su presencia, me interesa analizar mediante qué recursos audiovisuales estas figuras son singularizadas, neutralizadas o convertidas en excepción.

## **6.1. Gordas**

### Sofía Mestari. Francia. Eurovisión 2000

En los últimos 25 años de Eurovisión, la propuesta de Francia en el 2000 es la primera actuación de una mujer gorda como figura principal. Resulta significativo que, pese a tratarse de una candidatura individual bajo el nombre de Sofía Mestari, la primera imagen de la actuación no sea ella ni siquiera en sombra (recurso habitual en las actuaciones femeninas del festival), sino el plano detalle de un hombre tocando la guitarra. Desde el inicio, por tanto, la realización desplaza visualmente a la cantante principal. Cuando ella aparece en escena, destaca inmediatamente su vestuario: un conjunto rojo de tres piezas que cubre completamente el cuerpo y no muestra brazos, piernas, pecho ni abdomen. El traje responde además a una tipología frecuente en las tallas grandes, prendas rectas que no se adaptan ni potencian el cuerpo femenino, sino que lo ocultan y neutralizan. La ausencia casi total de accesorios convierte su figura en un bloque visual alejado de los códigos tradicionales de feminidad donde suelen destacarse pecho, cintura, caderas o piernas.

Esta elección de color, además, resulta especialmente relevante porque, aunque el rojo suele asociarse en Eurovisión a visibilidad y sexualización, aquí sucede lo contrario. Castillo Pomeda afirmaba que “si situamos ante la cámara dos objetos similares, uno azul y otro rojo, recibiremos la sensación de que el rojo está más próximo” (Castillo Pomeda, 2009, p. 150). Sin embargo, en esta actuación, el rojo domina absolutamente toda la puesta en escena: fondo, luces, reflejos, arcos lumínicos, focos y paneles con rosas rojas. Paradójicamente, quien más destaca visualmente es una corista vestida de lila (Anexo 10.19.). Así, Sofía Mestari se funde con el escenario hasta desaparecer visualmente en él, su cuerpo pierde identidad y lo único que permanece claramente reconocible es su voz. Esto resulta especialmente significativo en un festival donde la dimensión visual suele ser incluso más importante que la vocal, como mencionaba en apartados anteriores. La realización refuerza esta lógica mediante transiciones

constantes entre su cuerpo y el fondo rojo y negro, como ocurre en el minuto 1:34 y de nuevo en torno al minuto 2:00, integrando completamente figura y escenario. No se sexualiza su cuerpo, pero sí se despersonaliza, pareciendo que lo único importante de ella sea la voz.

En esta misma línea, el contrapicado del minuto 2:50 también resulta revelador. Eurovisión utiliza habitualmente este tipo de plano en actuaciones femeninas sexualizadas para destacar piernas, abdomen o curvas; sin embargo, en este caso, el contrapicado incrementa visualmente el tamaño corporal de la cantante (Anexo 10.19.). El recurso técnico es el mismo, pero el efecto cambia completamente cuando el cuerpo representado se aleja de la feminidad normativa. Finalmente, aunque la canción no es una balada estática sino un pop melódico, Sofía Mestari apenas se mueve durante toda la actuación y permanece fija en un espacio mínimo que no supera aproximadamente los cincuenta centímetros cuadrados. No se desplaza por el escenario, permanece contenida mientras las luces también permanecen fijas sobre su figura. La actuación construye así una imagen marcada por la inmovilidad, la contención corporal y la ausencia de expansión escénica.

#### Chiara. Malta. Eurovisión 2005 y 2009

Chiara, representante de Malta, participó en Eurovisión en tres ocasiones (dos de ellas dentro de mi periodo analizado). En 2005 interpretó una balada permaneciendo inmóvil durante toda la actuación. El hecho de tratarse de una canción lenta no es óbice para que no exista desplazamiento escénico, especialmente si se compara con otras baladistas normativas que sí recorren el escenario o incorporan movimiento corporal. Las transiciones de cámara son suaves y el vestuario refuerza la contención visual del cuerpo. La cantante viste un vestido rojo largo de pedrería que cubre prácticamente toda su figura, dejando visibles únicamente el rostro, el cuello y parte de los antebrazos. El rojo destaca sobre el fondo azulado, aunque la realización introduce un elemento significativo: una gran esfera roja situada en el escenario. En el minuto 1:30, la cámara pasa de un plano medio de la cantante a la esfera, llegando incluso a superponer ambas imágenes (Anexo 10.20.). La decisión resulta llamativa no solo por la presencia misma de la esfera, sino por el efecto visual generado al fundir ambos cuerpos visuales. ¿Qué intención persigue esta transición? ¿Qué narrativa visual se construye al vincular el cuerpo de la cantante con una forma esférica de grandes dimensiones? Aunque la superposición apenas dura unos segundos, el efecto resulta perfectamente perceptible por el cerebro espectador, que recibe ambas imágenes de manera

simultáneamente. La asociación simbólica entre el cuerpo gordo y la redondez del objeto aparece así inscrita en la propia realización televisiva y es un efecto que difícilmente podría producirse con un cuerpo normativo, ya que la esfera excedería visualmente sus dimensiones.

En 2009 vuelve a producirse una neutralización visual de su cuerpo ya que Chiara aparece completamente cubierta por un vestido negro, largo, de manga larga que sólo deja visible el rostro (Anexo 10.20.). El color oscuro del vestuario se integra con el escenario negro azulado, diluyendo parcialmente su silueta en la escenografía y la actuación vuelve a construirse desde la inmovilidad y desde una realización que evita enfatizar el cuerpo de la cantante. La espectacularidad queda desplazada hacia la voz, mientras el cuerpo aparece desactivado como elemento visual central. En las mujeres gordas, la representación parece insistir estos primeros años del siglo en que el talento vocal debe ocupar el espacio que en otras actuaciones comparte con la exhibición corporal.

#### Vânia Fernandes. Portugal. Eurovisión 2008

En 2008, Vânia Fernandes interpreta nuevamente una balada / fado desde una estética de contención corporal. La cantante viste un vestido negro, largo, sobrio y voluminoso que se integra visualmente con el escenario oscuro y con el propio suelo, diluyendo parcialmente su figura, en contraste con el acompañamiento. Aunque el vestido sí incorpora accesorios dorados más llamativos, el efecto predominante sigue siendo el de neutralización visual del cuerpo (Anexo 10.21.). La actuación cuenta con cinco acompañantes y coristas que visten de blanco, tres mujeres y dos hombres, que sí se desplazan y bailan por el escenario, hecho que evidencia que el carácter de balada no impide necesariamente el movimiento escénico. Su vestuario refleja la luz y concentra la atención visual en determinados momentos, convirtiéndolos en los elementos más dinámicos de la puesta en escena.

Por su parte, Vânia Fernandes apenas camina unos quince pasos durante toda la actuación, pero incluso este desplazamiento limitado rompe parcialmente con la inmovilidad absoluta presente en otras representaciones anteriores de mujeres gordas en Eurovisión. Además, aparece por primera vez el uso del ventilador, recurso habitual en las actuaciones femeninas normativas, para aportar movimiento al cabello y al vestuario, y prácticamente inexistente en las actuaciones masculinas. Aunque el cuerpo sigue tratado desde la contención, comienzan a incorporarse de forma muy tímida y sutil algunos códigos visuales tradicionalmente asociados a la feminidad espectacularizada.

### Hera Björk. Islandia. Eurovision 2010

En la actuación de Hera Björk en 2010, representando a Islandia, persisten todavía muchos de los mecanismos visuales presentes en años anteriores: la cantante aparece con un vestido rojo largo, cerrado, de manga larga y cubierto de gasa que continúa respondiendo a una lógica de ocultación corporal; y las luces y efectos visuales provocan por momentos la desaparición parcial no solo del cuerpo de la cantante, sino también del de sus bailarinas, vestidas en tonalidades similares (Anexo 10.22.).

No obstante, comienzan a introducirse algunos cambios significativos hacia una relativa naturalización del cuerpo gordo en el escenario eurovisivo. Björk no baila, pero sí incorpora movimientos de brazos y de la parte superior del cuerpo que la integran parcialmente en la coreografía conjunta. Además, camina por el escenario, aunque sea de manera limitada, y establece una relación más directa con la cámara y con el público espectador, y también persigue los cambios de plano, mira frontalmente a cámara y empieza a apropiarse tímidamente del espacio escénico. No resulta suficiente, pero sí marca una línea de avance respecto a la inmovilidad prácticamente absoluta de otras mujeres gordas analizadas anteriormente. Ara bien, si las mujeres gordas han sido históricamente sometidas a una intensa presión estética y a una constante deslegitimación social de sus cuerpos, cabe preguntarse ¿hasta qué punto puede esperarse que una artista gorda se apropie plenamente del espacio escénico cuando dicho espacio no le ha sido simbólicamente reconocido como propio?

Finalmente, resulta significativo que 2010 sea uno de los años en los que he identificado un escenario con forma fálica y que, sin embargo, esta geometría desaparezca completamente en la actuación de Björk. En cambio, el escenario se muestra constantemente como un espacio circular y ovalado mediante juegos de luces que enfatizan sus curvas. ¿Se pretende establecer una correspondencia visual entre la forma del espacio escénico y la corporalidad de la cantante? ¿Por qué la dimensión fálica del escenario parece reservarse para otras corporalidades más próximas a la normatividad hegemónica?

### Bojana Stamenov. Serbia. Eurovisión 2015.

La actuación de Serbia en 2015 constituye la primera representación de una mujer obesa que puede considerarse cercana a una construcción escénica plenamente legítima, aunque no deja de ocultar ciertas trampas discursivas que impiden su inclusión plena. La primera aparición de Bojana Stamenov resulta especialmente significativa: la cantante aparece

sola sobre el escenario iluminada por focos que permiten reconocerla y admirarla visualmente en toda su presencia escénica incluyendo accesorios en el pelo que le aportan luz y brillo (Anexo 10.23.). El vestuario, a pesar de ser cerrado, largo y cubierto, rompe algunas de las dinámicas observadas hasta el momento: luce un vestido plateado con capa, con pedrería y de tonalidades claras que se aleja de los negros, azules y colores oscuros tradicionalmente utilizados para neutralizar visualmente los cuerpos gordos acorde a la cultura popular occidental (Mañana, 2018; Lopez, 2021). Resulta llamativo, sin embargo, que sus brazos no aparezcan descubiertos, sino cubiertos por una gasa transparente. No se puede saber si responde a una decisión estética de la artista, al diseño original del vestido o a la presunción de la existencia de una incomodidad visual hacia los brazos grandes y gordos.

La relación de la cantante con la cámara también cambia notablemente en relación a sus predecesoras porque Bojana mira, seduce, canta y ocupa el escenario desde una actitud de seguridad y autoridad escénica. Sí que es cierto que el ventilador situado frente a ella provoca que el movimiento de la ropa incluso amplifique visualmente el volumen corporal, aunque la actuación no parece intentar esconderlo. La cantante aparece acompañada por un cuerpo de baile mixto formado por dos hombres y dos mujeres y, hasta aproximadamente el minuto 1:45, la jerarquía visual resulta clara. Las cámaras no desplazan el foco hacia otros elementos ni recurren a mecanismos de ocultación ni la atención se desplaza hacia objetos ni figuras secundarias de la actuación. La intérprete es la artista principal y así lo reflejan la iluminación, la composición escénica, su corporalidad, la jerarquía visual cromática y la propia actitud subordinada del cuerpo de baile respecto a ella (Anexo 10.23.).

Ahora bien, a partir del minuto 1:50 sí comienzan a introducirse algunos recursos más ambiguos y el cuerpo de baile abandona el vestuario neutro y blanco inicial mediante un cambio de ropa (recurso recurrente en las actuaciones femeninas de Eurovisión). En este caso, las bailarinas pasan a incorporar colores mucho más llamativos, especialmente rojos, rosas y amarillos, que compiten parcialmente por la atención visual. Sin embargo, en el momento más dinámico de la canción, cuando la base adquiere un ritmo mucho más rápido y cercano al *dance* o al *techno*, Bojana baila, salta, gesticula, se agacha, interactúa y se mueve con libertad y este hecho arrebató la atención de la gama cromática secundaria y se la apropió de nuevo la figura principal. La artista no recorre completamente el escenario, pero tampoco lo necesita. La actuación podría pertenecer perfectamente a una artista corporalmente normativa porque la cantante es tratada escénicamente como una figura legítima dentro del espectáculo eurovisivo.

Lamentablemente, el principal límite de esta representación aparece en el truco discursivo sobre el que se construye la actuación. Mi investigación no versa sobre las letras de las canciones pero, en este caso, no puedo obviar su centralidad. La canción de la representante serbia se llama “Beauty Never Lies” e incorpora versos como “I’m different and it’s okay”, convirtiendo la corporalidad de Bojana en el eje implícito del mensaje. La aparente normalización del cuerpo gordo queda así parcialmente desactivada por una narrativa que insiste constantemente en subrayar su diferencia. El engaño de la actuación reside precisamente en instrumentalizar la imagen de Bojana y presentar como inclusión plena una propuesta que continúa necesitando justificar y verbalizar la legitimidad de ese cuerpo sobre el escenario. La cantante es tratada como una artista plenamente válida pero, al mismo tiempo, su corporalidad sigue funcionando como elemento discursivo excepcional. Una canción construida alrededor de la idea de “ser diferente” difícilmente tendría el mismo sentido interpretada por una mujer delgada y normativa.

#### Netta. Israel. Eurovisión 2018.

La candidatura de Netta representando a Israel en 2018 introduce elementos inéditos hasta ese momento en la representación de las mujeres gordas en Eurovisión. En primer lugar, se trata de una artista joven, algo especialmente significativo si se tiene en cuenta que las representantes gordas analizadas anteriormente solían ser mujeres de mayor edad cuya imagen aparecía además envejecida por el propio vestuario y la construcción escénica. La juventud de Netta se articula visualmente mediante una estética colorida y exagerada (con influencias de la cultura china-japonesa) dominada por tonos rojos y rosas, un peinado llamativo, un maquillaje intenso y un *atrezzo* plagado de gatos chinos de la suerte moviendo su bracito en alto ininterrumpidamente, que refuerzan una imagen fresca, divertida, rompedora y excéntrica. A ello se suma una gestualidad facial y corporal constantemente expresiva de la artista que convierte el humor en el eje principal de la actuación (Anexo 10.24.).

Esta dimensión humorística resulta particularmente relevante porque las actuaciones cómicas, ridículas o autoperódicas en Eurovisión han estado históricamente mucho más asociadas a figuras masculinas, como ocurre en candidaturas como Estonia 2025<sup>10</sup>, España 2008<sup>11</sup>, Letonia 2008<sup>12</sup> o Noruega 2022<sup>13</sup>. En el caso de Netta, la dimensión humorística no

---

10 <https://www.youtube.com/watch?v=9b9Z5HSCXOI>

11 <https://www.youtube.com/watch?v=wfeClvOxXBo>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=gQy0PJekQhA>

13 <https://www.youtube.com/watch?v=adCU2rQyDeY>

recae exclusivamente sobre el cuerpo de la artista, sino que es compartida y reforzada por un cuerpo de baile femenino (de cuerpos normativos, eso sí) que complementa la narrativa desenfadada de la actuación sin convertirla en el único foco del espectáculo. La propuesta consigue así construir una imagen donde la artista participa activamente del juego cómico sin quedar completamente reducida a él.

La relación de Netta con el espacio escénico también supone una ruptura respecto a representaciones anteriores. La cantante corre, camina, cambia de posición constantemente y juega con diferentes alturas y niveles del escenario, mostrando comodidad y apropiación del espacio. Además, por primera vez en una artista gorda se incorporan recursos visuales habitualmente reservados a actuaciones femeninas normativas, como llamaradas de fuego o fuegos artificiales. Del mismo modo, la realización televisiva insiste en múltiples ocasiones en sus guiños directos a cámara y en una interacción constante con el público espectador. Incluso su corporalidad rompe parcialmente con ciertas posturas tradicionalmente asociadas a la feminidad eurovisiva. En varios planos, Netta aparece erguida, con las piernas abiertas y ocupando el espacio desde una postura estable y funcional vinculada al propio acto de cantar, alejándose de posiciones corporales más sexualizadas basadas en rodillas juntas, caderas ladeadas o piernas cruzadas. Aunque justamente cuando ella adopta gestos potencialmente asociados a la feminidad normativa, como colocar la mano sobre la cintura, la realización evita enfatizarlos mediante planos americanos o completos que pudieran erotizar esa postura y restringiéndola a una actuación meramente caricaturesca.

En la misma línea, determinados recursos visuales evidencian la persistencia de dinámicas anteriores porque, en algunos momentos, la realización parece intentar integrar nuevamente el cuerpo de la cantante dentro del fondo escénico (para desaparecer el cuerpo de la artista), aunque el efecto no termina de producirse debido al contraste cromático generado por los tonos rosas y complementarios del escenario y, sobre todo, por el propio carisma y la expresividad de la artista (Anexo 10.24.). Sí aparecen, sin embargo, algunos planos problemáticos, especialmente dos contrapicados en los minutos 0:11 y 1:54 que enfatizan visualmente el volumen corporal de Netta (Anexos, 10.24.).

Más significativo aún es el movimiento de cámara del minuto 1:12, cuando la realización pasa rápidamente de uno de los gatos chinos del decorado hacia un primer plano de la cantante. Este tipo de plano ya había aparecido anteriormente en actuaciones de mujeres gordas y resulta especialmente ambiguo porque establece una asociación visual entre la artista

y un objeto decorativo inanimado. La transición roza así una cierta cosificación del cuerpo y sitúa la candidatura en una posición incómoda entre el humor y el ridículo. Esa misma ambigüedad reaparece en la realización de algunos planos del público. Durante las actuaciones eurovisivas es habitual insertar imágenes de público animando a la candidatura de su país, normalmente mediante planos relativamente neutros. En esta actuación, ocurre en los minutos 1:37 y 2:20, pero en el minuto 2:11 se introduce un primer plano de un hombre que anima a Israel llevando un pollo sobre la cabeza y otros elementos de *atrezzo* (Anexo 10.24). Aunque el plano puede interpretarse como un gesto humorístico coherente con el tono general de la candidatura, también desplaza parcialmente la actuación hacia una dimensión caricaturesca que no suele producirse con la misma intensidad en otras propuestas. La realización parece oscilar constantemente entre legitimar a Netta como artista principal y convertir la candidatura en un espectáculo construido alrededor de la exageración y la comicidad que la aleja de la categoría 'mujer' construida históricamente.

#### Destiny. Malta. Eurovision 2021.

Esta constituye probablemente la aproximación más cercana hasta la fecha a la construcción eurovisiva de una mujer gorda desde los códigos habituales reservados a las artistas femeninas normativas. Resulta significativo que para encontrar una representación de este tipo haya sido necesario llegar hasta 2021. La candidatura recupera desde el inicio recursos visuales ampliamente utilizados en actuaciones femeninas de Eurovisión, como la aparición inicial de la artista en silueta y a contraluz mientras marca la cadera (Anexo 10.25.). Desde los primeros segundos, la cantante exhibe una enorme solvencia vocal, aunque la propuesta escénica no se articula sólo alrededor de la voz, sino también de una construcción explícitamente sexualizada de su figura.

Para ello se recurre a un vestido plateado extremadamente corto, con flecos, escote y botas altas hasta los muslos, elementos recurrentes en decenas de actuaciones femeninas del festival. En este sentido, Destiny parece representar la evolución lógica de aquellas bases asentadas por Bojana Stamenov años antes. Toda la puesta en escena se construye alrededor de tonalidades rojas, rosas y fucsias asociadas a los códigos visuales de feminidad, energía, sexualización y poder ya señalados anteriormente. En determinados momentos las luces llegan incluso a teñir completamente el cuerpo y el rostro de la artista de tonos rojizos, aunque sin alcanzar el rojo puro presente en otras actuaciones (Anexo 10.25).

La cantante está acompañada por un cuerpo de baile formado por cuatro mujeres no normativas que, sin embargo, nunca llegan a eclipsarla porque la composición escénica, la iluminación y la realización sitúan constantemente a Destiny como centro absoluto de la actuación. La artista baila, camina, gesticula, se dirige continuamente a cámara y ocupa el espacio con seguridad, incorporando además tacones, otro elemento habitual dentro de las construcciones escénicas femeninas del festival. Incluso los contrapicados presentes durante la actuación responden a un recurso frecuente tanto en actuaciones masculinas como femeninas, aunque sí que es cierto que en el caso de las mujeres gordas resulten especialmente significativos porque aumentan visualmente el volumen corporal. La candidatura también incorpora elementos tradicionalmente asociados al espectáculo femenino eurovisivo, como las lluvias de fuegos artificiales.

Precisamente por ello resulta especialmente llamativo el tratamiento visual de uno de los momentos más explícitamente sexualizados de la actuación. En el minuto 1:50, Destiny comienza a acariciarse los muslos, la cintura y el pecho con ambas manos (Anexo 10.25.), un gesto que en las actuaciones de mujeres normativas suele ir acompañado de un paneo o seguimiento de cámara centrado en el recorrido corporal de las manos. Sin embargo, en este caso la realización mantiene un plano grupal general de ella junto al cuerpo de baile. ¿Por qué? La diferencia resulta significativa porque parece establecer un límite concreto en la sexualización permitida del cuerpo gordo. Esta ausencia parece significar que la artista puede vestir ropa reveladora, bailar o marcar la cadera, pero la realización evita construir un recorrido visual detallado sobre su cuerpo que pueda convertirlo plenamente en objeto de deseo para el público espectador.

La actuación representa un punto de inflexión evidente en la representación de las mujeres gordas en Eurovisión pero determinadas cuestiones interseccionales complican esta lectura. Es esencial saber que cuando Destiny participa en el festival acababa de cumplir 18 años y aunque su profesionalidad y solvencia artística resultan indiscutibles, continúa siendo una artista extremadamente joven. Hasta ese momento, la mujer gorda más joven había sido Netta, con 25 años y cuya corporalidad seguía construida desde una mayor contención visual al llevar todo el cuerpo cubierto, pese al carácter extravagante de su propuesta. Entonces, me resulta necesario e imprescindible preguntarme por qué la actuación más abiertamente sexualizada de una mujer gorda en Eurovisión recae precisamente sobre una artista de tan corta edad. Y las respuestas a las que llego me conducen inevitable y desgraciadamente a las

consecuencias de una mentalidad fruto del cisheteropatriarcado histórico que vanagloria y venera el cuerpo joven de las niñas por encima de la forma que tengan.

Pero, además, se suma otro eje de análisis vinculado a la racialización. Destiny, artista maltesa-nigeriana, incorpora ciertos elementos estéticos y gestuales asociados a códigos culturales afrodescendientes presentes en la música popular contemporánea. Aunque su fenotipo se aproxima parcialmente al *white passing* (percepción social de una persona racializada como blanca), determinados recursos como el tratamiento de los *baby hairs* (la fijación de los pelitos de la cabeza pegados a frente y sienes), el estilismo (con pelucas y postizos, habituales en la capilaridad afro) y cierta gestualidad corporal (Anexo 10.25.) remiten a imaginarios culturales diferentes de los asociados tradicionalmente a la feminidad blanca europea normativa. En este sentido, he querido cuestionar hasta qué punto determinadas formas de exhibición corporal encuentran una mayor permisividad cuando se alejan parcialmente de la feminidad blanca hegemónica y se vinculan a referentes musicales y culturales donde la corporalidad gorda racializada ha tenido históricamente una presencia más visible, especialmente en grandes artistas norteamericanas referentes de la música urbana popular que rompieron moldes como Missy Elliott, Queen Latifah o Lizzo, mucho antes de lo que lo hicieran las blancas occidentales como Adele o La Pili en España.

Claramente, mis cuestionamientos no invalidan en ningún caso la potencia de la actuación ni la autoridad escénica de Destiny, cuya presencia sobre el escenario resulta sólida, segura, empoderada y plenamente consciente de su propia corporalidad. Sin embargo, sí evidencian que incluso las representaciones aparentemente más inclusivas continúan atravesadas por múltiples condicionantes vinculados a la edad, la racialización y los límites concretos de la deseabilidad permitida dentro del espacio eurovisivo.

#### alyona alyona & Jerry Heil. Ucrania. Eurovisión 2024.

La lógica indicaría que, a medida que avanzan los años y conceptos como diversidad e inclusión adquieren una mayor presencia social, también deberían producirse avances en la representación de determinadas corporalidades dentro del Festival de Eurovisión. Sin embargo, la actuación de Ucrania en 2024 evidencia precisamente lo contrario. La dicotomía antagónica inherente a la propia narrativa de la canción sirve aquí para reforzar visualmente determinados estereotipos corporales y profundizar en asociaciones simbólicas vinculadas al tamaño de los cuerpos.

Jerry Heil aparece inicialmente rodeada de sombras y tonos cálidos. Su cuerpo delgado, femenino y normativo es construido desde códigos visuales (dominados desde hace décadas por la mesa de realización del festival) asociados a la pureza, la delicadeza y la espiritualidad. Viste una pieza larga, vaporosa y en tonos nude que incluso puede evocar visualmente el desnudo. La artista se despoja de parte del vestuario y lo abandona en el suelo, recurriendo de nuevo a la socorrida idea de desnudo femenino, mientras la cámara la acompaña constantemente mediante primeros planos, planos medios y movimientos envolventes en 360° que parecen acariciar su figura. Jerry camina descalza, canta desde un registro lírico y asciende progresivamente por una pendiente mientras el fuego y otros efectos tridimensionales la rodean (Anexo 10.26.).

Todo en su representación construye una imagen etérea y ascendente, desde su pelo extremadamente largo, ondulado y natural, unido a la verticalidad de sus líneas corporales y a la constante elevación escénica; todo contribuye a reforzar una representación casi mística. Esta idea alcanza su punto álgido en el minuto 2:23, cuando aparece elevada, con los brazos abiertos, las rodillas y los pies juntos y con una postura que estiliza la cadera mientras se ofrece y se entrega visualmente a la mirada del público. La artista se convierte así en musa, figura divina y objeto de contemplación estética (Anexo 10.26.).

La representación de alyona alyona se construye desde parámetros radicalmente distintos siendo una mujer gorda. Desde su primera aparición, queda envuelta en tonalidades frías y oscuras y cubierta por un vestuario sin forma definida, voluminoso, rígido y lleno de capas y hasta la malla metálica situada sobre el frontal del traje aporta cierta agresividad visual. Frente a la ligereza y verticalidad de Jerry Heil, alyona es representada desde la densidad, la redondez y el peso. Los contrapicados son constantes pero, mientras en el caso de Jerry, contribuyen a engrandecer y elevar simbólicamente la figura, en alyona producen el efecto contrario, obligándola a mirar hacia abajo, endureciendo todavía más su presencia.

Su relación con la cámara también cambia completamente: mientras Jerry parece acompañada y protegida por la realización; alyona aparece enfrentada a ella con una mirada, gestos y corporalidad que transmiten confrontación e intensidad, especialmente visible en movimientos bruscos como los del minuto 2:03. El peinado parcialmente recogido, el vestuario estructurado, la interpretación rapeada y la constante permanencia entre sombras refuerzan todavía más esta construcción antagónica. Incluso resulta llamativo que en los minutos 1:42 y 1:52, durante transiciones abruptas y no suavizadas, la cámara realice un leve

efecto de temblor que se repite en varias ocasiones a lo largo de la actuación. Precisamente por su reiteración, el recurso difícilmente puede ser casual ni técnico y adquiere una dimensión simbólica significativa por las connotaciones que puede generar alrededor del peso, la densidad corporal y la contundencia física asociada a la figura de alyona.

En los últimos segundos de la actuación ambas figuras terminan encontrándose físicamente sobre el escenario. La puesta en escena parece buscar una complementariedad entre ambas corporalidades antagonistas, pero la composición visual continúa manteniendo una clara jerarquía simbólica. El plano final muestra a las dos artistas sentadas en el suelo en un plano general donde Jerry Heil ocupa la posición delantera mientras alyona alyona queda situada detrás (Anexo 10.26.). La imagen recuerda a disposiciones espaciales habituales en fotografías escolares donde los cuerpos más grandes, ya fuera por altura o por peso, eran desplazados hacia el fondo. También en Eurovisión, en la fotografía y en la propia organización visual de la sociedad, la primera posición parece continuar reservada para los cuerpos normativos.

Aunque por razones evidentes este apartado se ha centrado principalmente en artistas gordas situadas como figuras protagonistas de las actuaciones, también existen ejemplos donde estas corporalidades ocupan posiciones secundarias dentro de la escenografía eurovisiva. En la representación de Armenia en 2010 (Anexo 10.27.) una de las coristas presentaba obesidad y su papel escénico respondía todavía a dinámicas de fuerte contención corporal. La artista apenas se movía más allá de pequeños gestos con los brazos y a nivel de vestuario, la propuesta continuaba reproduciendo la lógica dominante con vestidos largos, anchos y completamente cerrados que ocultaban las formas corporales y neutralizaban visualmente la feminidad. En 2019, la actuación de Suecia (Anexo 10.27.) muestra a cuatro mujeres gordas formando parte del coro de la actuación y nuevamente se recurre a una estética que remite a imaginarios vinculados al góspel afroamericano. Las cuatro artistas aparecen vestidas de negro, con trajes amplios y brillantes, y situadas detrás del cantante principal en una disposición visual que recuerda a la estructura coral de determinadas iglesias protestantes, tras el pastor. Esta representación conecta además con una cuestión que ya intenté apuntar anteriormente en relación con Destiny (Malta, 2021) y con la mayor aceptación histórica de cuerpos grandes dentro de determinados espacios culturales afrodescendientes, especialmente en el ámbito musical y coral.

No obstante, uno de los casos más complejos aparece en la candidatura francesa de

2019 encabezada por Bilal Hassani identificado como “*inmigrante, gay y 'drag queen'*” (Rosa del Pino, 2019). La actuación articula explícitamente un discurso de inclusión y lucha contra la discriminación mediante la presencia de dos figuras cuyas corporalidades funcionan como símbolos visibles de diferencia. Por un lado aparece Lizzy Howell, bailarina estadounidense con obesidad, conocida por haberse viralizado en redes sociales realizando ballet clásico (rompiendo con ello los estereotipos corporales en la danza) y, por otro, Lin Ching-Lan, bailarina taiwanesa sorda de nacimiento (Anexo 10.27.). La actuación incorpora además titulares y mensajes proyectados en pantalla relacionados con ambas figuras, reforzando constantemente el carácter mediático y espectacular de sus corporalidades. La propuesta plantea así varios problemas. En primer lugar, la obesidad, la discapacidad y otras diferencias corporales aparecen fuertemente instrumentalizadas como recursos visuales destinados a reforzar el mensaje inclusivo de la candidatura. Resulta difícil desligar esta elección del impacto mediático previo de las bailarinas, especialmente en el caso de Lizzy Howell, cuya viralidad en redes sociales parece convertirse en un elemento añadido de espectacularización. En segundo lugar, la actuación mezcla simultáneamente múltiples ejes de diferencia y discriminación vinculados a corporalidad, discapacidad, racialización, nacionalidad, orientación sexual e identidad de género hasta el punto de diluir las especificidades de cada uno de ellos. La propuesta termina construyendo una acumulación de alteridades donde todas las diferencias aparecen reunidas bajo un mismo paraguas excluyente y una misma narrativa genérica de diversidad.

En este sentido, la actuación corre el riesgo de aproximarse a ciertas dinámicas históricas de exhibición espectacular de la diferencia presentes en los *freak shows* circenses desarrollados especialmente durante el siglo XIX y principios del XX, espacios donde cuerpos considerados fuera de la norma eran mostrados conjuntamente como objetos de curiosidad pública (Peligro, 2020). Evidentemente, el contexto y la intención política de la candidatura francesa son radicalmente distintos, pero la acumulación escénica de corporalidades e identidades marcadas como “diferentes” termina generando una representación problemática que puede acabar desdibujando las experiencias concretas de cada colectivo en lugar de visibilizarlas desde su complejidad específica.

Finalmente, analizadas las representaciones de mujeres gordas en Eurovisión durante los últimos 25 años, llama la atención la ausencia reiterada de determinados recursos que sí aparecen de manera habitual en la construcción de la feminidad normativa dentro del festival:

- ◆ no existen paneos corporales que recorran visualmente el cuerpo de las artistas.
- ◆ ni tampoco planos fragmentados centrados en zonas concretas del cuerpo femenino.
- ◆ no aparecen cambios de vestuario ni dinámicas de desnudo escénico.
- ◆ resulta prácticamente inexistente una posturalidad basada en sacar la cadera, estilizar las piernas o enfatizar curvas corporales (con la excepción de Destiny, Malta en 2021).
- ◆ ausencia completa de humo o de fuego constante, en tanto que efectos visuales de espectacularización, rodeando o envolviendo estos cuerpos.
- ◆ e inexistencia de elevaciones corporales. Ninguna mujer gorda es levantada sobre el escenario pese a que este recurso aparece constantemente en actuaciones de mujeres delgadas, incluso mediante coreografías complejas ejecutadas entre 4 o 5 personas del cuerpo de baile que se unen para levantar un cuerpo delgado.

## 6.2 Discapacitadas

### Corinna May. Alemania. Eurovisión 2002.

Corinna May es la primera mujer ciega en participar en Eurovisión, aunque no la primera persona invidente, ya que ese precedente lo había establecido previamente el español Serafín Zubiri en 1992. Este hecho me ha planteado una pregunta-hipótesis relevante para esta investigación: ¿las figuras femeninas no normativas que aparecen en el festival cuentan antes con un precedente masculino que abre el camino de esa representación? Se trata de una cuestión que iré observando a lo largo de los siguientes apartados y que, al menos en este primer caso, parece reproducirse claramente.

La actuación de Corinna May (sobre un escenario con forma fálica pero que tampoco se revela como tal durante la actuación) reproduce prácticamente los mismos códigos audiovisuales presentes en otras actuaciones femeninas normativas de principios de los 2000 e iluminación, composición y movimientos de cámara no construyen explícitamente una imagen diferenciada alrededor de su discapacidad (Anexo 10.28.). Más allá de cierta rigidez corporal y algunos movimientos inseguros con la mano que sostiene el micrófono, apenas existen elementos que remitan a una construcción no normativa de May puesto que tanto su apariencia como su voz y presencia escénica o estética de vestuario (con un traje de tres piezas) podrían hacer que su discapacidad pasara relativamente inadvertida para parte del público espectador. ¿Era precisamente esa la intención?

Resulta significativo el uso de gafas semitransparentes durante la actuación, ya que impiden percibir claramente la forma de sus ojos desde la realización televisiva. Sin embargo, fuera del festival he encontrado numerosas imágenes y actuaciones donde la artista aparece sin ellas, por lo que, ante la ausencia de información sobre quién tomó esa decisión estética, no resulta posible establecer una interpretación cerrada. Más revelador es el papel de las cinco mujeres normativas que acompañan a la cantante. Son ellas quienes aportan movimiento, dinamismo y corporalidad a la actuación mediante miradas a cámara, desplazamientos, coreografías, corporalidad, vestuario y gestualidades más próximas a los códigos habituales de feminidad eurovisiva. De hecho, resulta llamativo que en el minuto 2:16 la realización dedique cerca de 10 segundos exclusivamente a mostrar a estas cinco figuras y no a la artista principal, una focalización visual especialmente prolongada dentro de una actuación de apenas tres minutos y que, además, se suma a otros muchos planos breves de 2-3 segundos repartidos a lo largo de toda la actuación centrados también en las coristas (Anexo 10.28.).

#### Diana Gurtskaya. Georgia. Eurovision 2008.

Han pasado seis años hasta que una segunda artista invidente participe en el Festival de Eurovisión y las diferencias respecto a la actuación de Corinna May resultan evidentes. Diana Gurtskaya, representante de Georgia en 2008, lleva gafas opacas que impiden percibir claramente la forma de sus ojos y viste completamente de negro, aunque con un estilismo más moderno y elaborado que el de su predecesora (Anexo, 10.29.).

La realización televisiva sitúa claramente a Diana como eje principal de la actuación y aunque la cámara se desplace ocasionalmente hacia el cuerpo de baile, siempre regresa a la cantante mediante los recursos habituales en las actuaciones femeninas eurovisivas: primeros planos, planos medios, planos generales, *zooms*, cortes y transiciones de cámara. Resultan especialmente significativos tres elementos muy habituales en la construcción de figuras femeninas normativas y que aquí también aparecen presentes. En primer lugar, el uso de humo sobre el escenario; en segundo lugar, la presencia de fuego manipulado por dos de los bailarines; y, finalmente, un cambio de vestuario durante la actuación. Sin embargo, este último recurso funciona aquí de manera distinta a la habitual. Mientras que, normalmente, el cambio de ropa suele conducir hacia una mayor exposición corporal, prendas más ajustadas o referencias visuales vinculadas a la desnudez y la sexualización, en este caso la transformación opera desde otra lógica: la actuación pasa de un vestuario completamente

negro que, en determinados momentos, incluso llega a fundirse con el fondo del escenario, a una estética completamente blanca tanto para la artista principal como para el cuerpo de baile. (Anexo, 10.29.). El blanco aumenta la luminosidad, capta más la luz y dirige visualmente la atención hacia la escena, pero sin recurrir a códigos de desnudez o erotización y, por eso, la sexualización parece nuevamente desplazada de la representación de la discapacidad, no porque sea deseable o esperable sino porque es el lenguaje que usa el propio festival en su composición de la feminidad.

#### Monika Kuszyńska. Polonia. Eurovisión 2015.

La actuación de Monika Kuszyńska de Polonia en 2015 construye un universo escénico profundamente feminizado y romantizado. La propuesta se articula mediante luces rosadas, flores rosas en flor proyectadas sobre el fondo, telas suaves en movimiento, un piano blanco y un suelo reflectante que reproduce visualmente todo el escenario como si fuera un espejo. También los coristas aparecen vestidos de blanco, reforzando una estética basada en la delicadeza, la pureza y la armonía visual (Anexos 10.30.). Desde las primeras imágenes, la silla de ruedas de la artista es plenamente visible y nunca se intenta ocultar, y Monika aparece con un vestido blanco de larga cola que cubre parcialmente la silla y genera la sensación de que simplemente permanece sentada. La imagen construida alrededor de ella remite constantemente a una feminidad etérea, armónica, sugerente, romántica y delicada, alejada de cualquier sexualización. Uno de los extremos de la cola del vestido permanece, además, sujeto en su mano, de manera que cada movimiento del brazo eleva la tela y permite apreciar una tenue iluminación trasera que genera un halo alrededor de su figura (Anexo 10.30.).

Resulta especialmente significativa la postura corporal de la cantante que, aunque permanece sentada durante toda la actuación, sus piernas aparecen cuidadosamente colocadas juntas y con una adelantada respecto a la otra. Un análisis detallado de los planos laterales me permitió apreciar que el pie de la pierna adelantada nunca llega realmente a tocar el suelo porque el tacón permanece enganchado en uno de los estribos de la silla de ruedas (Anexo 10.30.). La imagen parece construida con una precisión milimétrica. ¿Por qué colocar el cuerpo en una postura tan concretamente feminizada? ¿Por qué mantener además el uso de tacones? La posición de las piernas, el calzado y la propia disposición corporal responden claramente a códigos de feminidad ampliamente reconocibles dentro de la cultura occidental.

Asimismo, la actuación incorpora elementos visuales que refuerzan todavía más esta

construcción simbólica. En algunos momentos, el escenario adquiere tonalidades verdosas que, combinadas con las flores rosas, las telas suaves y la iluminación tenue, evocan un espacio bucólico y casi edénico (Anexo 10.30.) y se insiste constantemente en mostrar a Monika como una mujer romántica, bella, elegante y emocionalmente delicada. Resulta especialmente relevante si se tiene en cuenta que la artista sufrió un accidente en 2006 que dañó su médula y la obligó a utilizar silla de ruedas desde entonces. Nueve años después del accidente, sus piernas, atrofiadas por la falta de movilidad, dejan de ser leídas socialmente como una manifestación de discapacidad porque son representadas a través de los códigos visuales de la delgadez femenina normativa. La imagen no enfatiza la atrofia como diferencia corporal, sino que la integra dentro de una estética de piernas delgadas asociadas culturalmente a la feminidad deseable, construyendo una imagen romantizada que parece querer reafirmar constantemente su feminidad normativa pese a la discapacidad.

A partir de la mitad de la actuación comienzan además a proyectarse imágenes en blanco y negro del grupo Varius Manx, banda de la que Monika formaba parte antes del accidente. La utilización de este material audiovisual parece buscar deliberadamente la emocionalidad y la empatía del público espectador mediante la evocación de una vida anterior a la discapacidad y la elección del blanco y negro intensifica todavía más esa narrativa nostálgica y melancólica, pese a que las imágenes originales pertenecen claramente a los años 2000 y habían sido grabadas en color.

Sin embargo, algo determinante de esta representación es que no parece responder únicamente a una construcción puntual creada para Eurovisión. He indagado en apariciones públicas y eventos anteriores de la artista y resulta evidente que esta estética feminizada forma parte también de su presentación habitual fuera del festival. Monika utiliza frecuentemente vestidos o ropa a la moda como tops y tejanos, tacones altos y mantiene una posturalidad muy similar donde su pie permanece elevado y el tacón sujeto al estribo de la silla. En este sentido, resulta imposible desligar esta representación del contexto sociocultural polaco. Viví y trabajé durante más de un año en Polonia y, no sólo en la ciudad donde viví, sino en decenas de otras, pude observar la enorme presión estética que atraviesa la feminidad en el país, especialmente en relación con la apariencia física, el maquillaje, la ropa, la corporalidad y las formas de comportamiento en un contexto profundamente conservador y marcado por el peso del catolicismo, tanto en entornos urbanos como en rurales.

Obviamente, ante esto, es lícito preguntarme hasta qué punto Monika puede sentir la

necesidad constante de reafirmar visualmente su feminidad para contrarrestar una percepción social de la discapacidad en un país eslavo, Polonia, que, en muchas ocasiones, invalida a la persona al asociarla con la limitación, la dependencia e incluso cierta deshumanización. Pero, al mismo tiempo, y volviendo al análisis de su actuación en el festival, es necesario recordar que no todas las mujeres usuarias de silla de ruedas construyen su corporalidad desde esos mismos códigos: no todas utilizan tacones, muestran las piernas o adoptan posturas feminizadas. Precisamente por ello, una representación de esta magnitud y alcance mediático ante millones de personas puede contribuir a fijar determinadas expectativas visuales sobre cómo debe performarse la feminidad discapacitada dentro del espacio público.

Evelina Sašenko. Lituania. Eurovisión 2011 / Bojana Stamenov. Serbia. Eurovisión 2015 / Eral Meta & Fabrizio Moro. Italia. Eurovisión 2018 / Bilal Hassani. Francia. Eurovisión 2019

Antes de abordar estas actuaciones resulta necesario establecer una distinción conceptual básica entre persona sorda y persona con pérdida auditiva discapacitante. La primera suele hacer referencia a quienes presentan una pérdida auditiva profunda y pueden identificarse cultural y lingüísticamente con la comunidad sorda, mientras que la segunda constituye un término más amplio que engloba distintos grados de hipoacusia. No se trata, por tanto, de categorías equivalentes. Del mismo modo, estas cuatro actuaciones han sido agrupadas porque ninguna de ellas se dirige íntegramente a personas con discapacidad auditiva ni tampoco incorporan figuras artistas con discapacidad auditiva presentes de forma continuada durante toda la actuación.

En la representación de Lituania 2011, Evelina Sašenko signa durante aproximadamente quince segundos en lengua de signos en lo que puede interpretarse como un gesto simbólico vinculado a la inclusión y la accesibilidad (Anexo 10.31.). El recurso encaja además con el tono positivo y emocional de la canción. Sin embargo, su utilidad real resulta cuestionable porque para una persona que no puede escuchar la canción, ¿qué sentido tiene comprender únicamente unos segundos concretos mientras el resto de la actuación continúa siendo inaccesible? La lectura labial tampoco resulta sencilla debido a los constantes cambios de plano y a la presencia del micrófono ocultando parcialmente la boca de la cantante.

Una situación prácticamente idéntica aparece en la actuación de Serbia 2015 ya analizada anteriormente en relación con Bojana Stamenov: son únicamente las cuatro figuras

del cuerpo de baile quienes signan brevemente durante apenas unos segundos (Anexo 10.31.). Nuevamente, el gesto parece vinculado al mensaje positivo, empoderador e inclusivo de la canción, pero vuelve a surgir la misma cuestión: ¿qué utilidad real tiene comprender únicamente cinco segundos aislados de una actuación completa?

“De acuerdo con la Federación Mundial de Sordos, sordos como tal existen aproximadamente 70 millones en todo el mundo” (Redacción, 2023). Y “más del 5 % de la población mundial —430 millones de personas, entre ellas 34 millones de niños— necesita rehabilitación por una pérdida de audición discapacitante” (Organización Mundial de la Salud, 2026). No existen datos desagregados que permitan conocer cuántas personas con discapacidad auditiva forman parte de los aproximadamente 166 millones de espectadores del Festival de Eurovisión, pero atendiendo a las cifras mundiales resulta razonable pensar que esta comunidad también se encuentra representada dentro de la audiencia. Precisamente por ello, la inclusión de recursos tan breves y fragmentarios parece responder más a un gesto simbólico y oportunista que a una verdadera intención de accesibilidad.

La candidatura italiana de 2018 encabezada por Ermal Meta y Fabrizio Moro plantea una estrategia distinta mediante la aparición constante de versos subtítulos y sobreimpresionados en pantalla. La idea resulta inicialmente interesante, aunque presenta varios problemas (Anexo 10.31.). En primer lugar, no se subtitula la canción completa, sino únicamente fragmentos parciales de aproximadamente el 60 % del contenido. En segundo lugar, esos fragmentos aparecen traducidos a decenas de idiomas distintos, no únicamente europeos. Para comprender la totalidad de la canción sería necesario entender simultáneamente castellano, inglés, francés, árabe, ruso, ucraniano, finlandés o alemán, entre otros idiomas utilizados durante la actuación. Finalmente, los propios recursos gráficos dificultan parcialmente la lectura: variaciones tipográficas, tamaños cambiantes, animaciones, imágenes superpuestas y efectos visuales convierten el texto también en un recurso estético y de diseño. Así, la propuesta parece dirigirse más hacia una estética visual de integración y multiculturalidad que hacia una verdadera accesibilidad comunicativa.

En Francia 2019 vuelve a producirse una dinámica similar en la candidatura de Bilal Hassani, ya comentada anteriormente en relación con la instrumentalización de otras corporalidades no normativas. La bailarina sorda Lin Ching-Lan no signa durante la actuación, sino que baila. Sin embargo, en las pantallas de fondo aparecen vídeos donde sí utiliza lengua de signos, lo que puede generar confusión en parte del público espectador, que

podría interpretar erróneamente que aquello que signa corresponde a la letra de la canción (Anexo 10.31.). La discapacidad auditiva vuelve así a funcionar más como un símbolo visual de diversidad únicamente por la presencia de la bailarina que como un verdadero recurso integrador o de accesibilidad pensado para la comunidad destinataria.

Resulta además particularmente llamativo que, en tres de estas actuaciones, los momentos vinculados a la lengua de signos o a la aparición de figuras con discapacidad auditiva se concentren prácticamente en el mismo punto temporal de la actuación: el minuto 1:40 en Lituania, el 1:39 en Serbia y el 1:37 en Francia. La coincidencia difícilmente parece casual. Todo apunta a que estos recursos se insertan precisamente tras el clímax inicial de la actuación, en ese momento intermedio donde la intensidad narrativa suele descender antes del impulso final. La inclusión de estos elementos parece funcionar así también como mecanismo destinado a reactivar la atención del público y generar un nuevo impacto emocional dentro de la estructura narrativa de la actuación.

Aunque estas actuaciones centradas en diferentes tipos de discapacidad incorporan algunos avances respecto a las mujeres gordas, siguen ausentes recursos habituales en la construcción de la feminidad normativa eurovisiva como los paneos sexualizantes, las elevaciones corporales o los cambios de vestuario orientados hacia una mayor desnudez. Pero no porque sean deseables sino porque como bien clama la antropóloga, pedagoga y doctora en Ciencias Políticas, Melania Moscoso, “debido a que las mujeres discapacitadas son percibidas como indefensas e infantiles les son negadas las “opciones vitales” que son percibidas como opresiones por el feminismo clásico” (Moscoso Pérez, 2007, p. 190-191).

### **6.3 Disidentes de género**

#### Sestre. Eslovenia. Eurovisión 2002.

La actuación del grupo Sestre generó controversia por la presencia de tres *performers drag* caracterizadas como azafatas, sin embargo, observada con distancia, la propuesta resulta mucho más contenida de lo que posteriormente acabaría asociándose al imaginario *drag* eurovisivo y contemporáneo. La actuación no se construye desde el exceso, la provocación sexual explícita, la extroversión o la irreverencia, sino desde una reproducción relativamente fiel a los códigos de feminidad dominantes en el festival durante aquellos años. Las tres figuras aparecen vestidas de rojo brillante, con maquillaje marcado y accesorios en el pelo,

mantienen contacto visual con la cámara rompiendo la cuarta pared e incorporan movimientos coreografiados muy controlados (Anexo 10.32.). Se desplazan por el escenario de forma limitada y las interacciones entre ellas responden a una planificación rígida más que a una espontaneidad performativa. La realización utiliza además los recursos habituales mediante primeros planos, planos generales y transiciones de cámara convencionales pero destaca que en el minuto 00:38 las tres artistas se acaricien muslos, caderas y cintura resiguiendo su cuerpo con las manos en un gesto extremadamente habitual en actuaciones femeninas normativas y que suele ir acompañado de un paneo corporal de cámara. En este caso, sin embargo, dicho seguimiento visual no se produce y no es aventurado suponer que es porque la realización no terminaba de construir estos cuerpos desde la misma lógica de deseabilidad reservada a las mujeres normativas.

Por otro lado, la actuación de Sestre significó, por azar, una oportunidad perdida para una mayor visibilidad, inclusión y una representación más compleja de la diversidad de género ya que actuó inmediatamente antes de Marie N que representaba a Letonia (un sorteo oficial decidió el orden de actuaciones) y esta correlación terminó condicionando inevitablemente la lectura de ambas propuestas. La candidatura letona, ganadora de aquella edición, se construía precisamente alrededor de un juego de transformismo donde la artista comenzaba vestida con estética masculina y terminaba revelando progresivamente un vestido femenino mientras los bailarines retiraban distintas capas de ropa (Anexo 10.32.). La cercanía entre ambas actuaciones favorecía así una lectura de Sestre como un simple juego visual de “hombres vestidos de mujer” al igual que Marie N lo hacía al revés. Así, la diversidad de género quedó reducida a una dimensión estética fácilmente consumible dentro de la lógica espectacular eurovisiva, más cercana al disfraz y a la caricaturización que a una verdadera problematización de las identidades disidentes.

#### Verka Serduchka. Ucrania. Eurovisión 2007.

Tras Sestre no volvió a aparecer una actuación *drag* en Eurovisión hasta 5 años después con Verka Serduchka representando a Ucrania en 2007, aunque en este caso la propuesta respondía mucho más claramente a los códigos tradicionales del *drag*, humor, extravagancia, energía y exageración performativa. La actuación, construida alrededor de una canción bailable con estética *techno*, estaba dominada cromáticamente por el plateado tanto en el vestuario de Verka y sus dos acompañantes como en el propio escenario, el suelo y las

bolas de disco del fondo. Esta coincidencia cromática provocaba en determinados momentos una cierta disolución visual de las tres figuras principales dentro de la escenografía, fenómeno similar al observado anteriormente cuando cuerpos femeninos gordos quedaban parcialmente absorbidos por fondos del mismo color. Verka incorporaba maquillaje, tacones, vestido hasta las rodillas, accesorios exagerados en la cabeza y protagonizó un rápido gesto de tocarse el pecho postizo, mientras la realización priorizaba planos generales grupales más que primeros planos individualizados (Anexo 10.33.).

Resulta además llamativo que una de las coristas secundarias, situada a la izquierda de la pantalla desde la perspectiva del público y vestida en dorado con una apariencia femenina mucho más normativa, fuera enfocada reiteradamente hasta ocho veces mediante distintos tipos de plano, mientras que otra corista rubia apenas aparecía una sola vez. La diferencia resulta difícil de justificar visualmente y vuelve a situar en el centro la cuestión de qué corporalidades y apariencias son priorizadas por la realización incluso dentro de actuaciones *drag* (Anexo 10.33).

#### Conchita Wurst. Austria. Eurovisión 2014.

La victoria de Conchita Wurst, con su barba, en el año 2014 supuso uno de los momentos de mayor visibilidad mediática para las identidades disidentes de género dentro del festival, aunque la construcción escénica de la actuación continuaba apoyándose en códigos profundamente normativos de feminidad. La primera imagen de la artista aparece entre sombras dejando visible únicamente la silueta corporal curvilínea, recurso recurrente en las actuaciones femeninas eurovisivas. Su vestido ajustado de corte sirena en tonos dorados y brillantes, con un cinturón definiendo una cintura inexistente en un cuerpo masculino, crea curvas con el tejido, estiliza y se acompaña de accesorios, manicura de uñas largas y un maquillaje muy marcado asociado tradicionalmente a la feminidad occidental (Anexo 10.34.). A ello se suman otros elementos habituales en la representación femenina normativa del festival como el humo envolviendo el cuerpo de la artista, la profusión de colores cálidos y rojizos, el fuego proyectado en las pantallas del fondo, la llamarada final o la propia elevación de Conchita sobre una plataforma mientras canta. La realización utiliza además movimientos de cámara similares a los empleados con otras artistas normativas, como un contrapicado en el minuto 2:36 que potencia visualmente la figura femenina.

Merece especial atención uno de esos movimientos sutiles y casi imperceptibles

(aunque problemáticos) tan frecuentes en la realización eurovisiva (Anexo 10.9.). Durante un breve movimiento circular de cámara desde la parte trasera puede observarse cómo la artista mantiene la mano izquierda apoyada sobre la nalga, reforzando nuevamente una corporalidad asociada a códigos de feminidad y sensualidad reconocibles dentro del lenguaje audiovisual del festival. Sea casual o no, los datos vuelven a resultar reveladores: en el vídeo de la actuación subida a YouTube, este fragmento forma parte del corpus de momentos más reproducidos de toda la candidatura (Anexo 10.34.).

Claramente, la tensión visual entre barba y feminidad normativa constituye el eje central de toda la propuesta de Wurst. Como señala Judith Butler, “*Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts*” (Butler, 2006, p. 140). Y a este respecto, la barba ha sido históricamente asociada al cuerpo masculino mientras determinados gestos, corporalidades, maquillajes o formas de vestir han sido vinculados repetidamente a la feminidad. Lo que hace Conchita Wurst (alter ego de Tom Neuwirth) es unir ambos elementos de forma profundamente disruptiva y así su barba no elimina la feminidad de la figura, sino que funciona como elemento de ruptura dentro de una construcción que continúa encajando ampliamente en los parámetros tradicionales de belleza femenina. La actuación no rompe realmente con la lógica estética dominante de Eurovisión, sino que introduce la disidencia de género dentro de una representación espectacularizada, elegante y visualmente aceptable para el gran público europeo.

Precisamente ahí reside parte de la complejidad de la propuesta. La actuación supuso un punto de inflexión fundamental para muchas personas del colectivo LGTBIQA+ que encontraron por primera vez una representación visible y legitimada sobre el escenario eurovisivo concretamente y en una dimensión pública globalmente, además de contribuir decisivamente a consolidar la identificación del festival con las disidencias sexuales y de género. Sin embargo, esa legitimidad continúa construyéndose mediante códigos de feminidad profundamente tradicionales y reconocibles. Aún así, aunque Conchita Wurst constituyó una *performance* reivindicativa y no una identidad vivida cotidianamente fuera del escenario, sí existen muchas “Conchitas” alejadas de los focos y de la espectacularidad televisiva y, precisamente por ello, la potencia simbólica de la actuación resulta innegable.

#### Nemo. Suiza. Eurovisión 2024

La actuación de Nemo en Eurovisión 2024 es uno de los ejemplos más complejos de representación de la disidencia de género dentro del festival precisamente porque la propuesta sí rompe parcialmente con muchos de los códigos binarios tradicionales presentes en actuaciones anteriores. Nemo, quien se identifica públicamente como persona no binaria, aparece con una estética construida desde la ambigüedad constante sin asentarse plenamente en códigos masculinos ni femeninos. El vestuario se mueve dentro de tonalidades cálidas donde predominan rojos, naranjas y tonos crema y la prenda superior funciona como una chaqueta pomposa y llamativa con un pronunciado escote que, sin embargo, no puede asociarse claramente a ningún género concreto. Del mismo modo, la parte inferior mezcla simultáneamente falda y pantalón, combinando prendas históricamente vinculadas tanto a la feminidad como a la masculinidad. A ello se suman uñas largas y llamativas, maquillaje y brillantes faciales, aunque sin incorporar elementos tradicionalmente más sexualizados dentro de la feminidad normativa como el pintalabios (Anexo 10.35.).

También la corporalidad del artista<sup>14</sup> se construye desde esa misma indefinición. Los movimientos, las posturas y la manera de desplazarse sobre el escenario no responden a gestualidades reconocibles como masculinas o femeninas dentro de los códigos corporales tradicionales, sino simplemente a movimientos de baile, carrera, equilibrio e interpretación escénica difíciles de adscribir a un género concreto. Incluso el uso de bombas deportivas refuerza esta idea al priorizar funcionalidad y movilidad sobre una construcción corporal basada en la sexualización o en la estilización del cuerpo. Aunque Nemo permanece gran parte de la actuación sobre una plataforma elevada, esta elevación tampoco responde a la lógica habitual de las figuras femeninas normativas de Eurovisión donde el cuerpo suele ser levantado, sostenido o exhibido desde la espectacularización visual. Aquí la plataforma funciona más como espacio inestable de tránsito y equilibrio constante. De hecho, ni siquiera la realización necesita recurrir excesivamente a planos circulares porque es el propio movimiento continuo de Nemo girando sobre la estructura el que ofrece permanentemente múltiples perspectivas corporales.

Toda la actuación se articula además mediante un uso intensivo de luces, contrastes y dualidades visuales difíciles de fijar simbólicamente. El plano final de Nemo frente a una enorme figura circular luminosa resulta también significativo por su ambigüedad

14 Utilizo denominación por corresponder a la forma en que Nemo se identifica públicamente (Wratten, 2024).

interpretativa. La imagen puede remitir simultáneamente a un eclipse, a un ojo, a una oposición entre oscuridad y luz o incluso a una lógica cercana al ying-yang (Anexo 10.35.). Ninguna de estas interpretaciones termina imponiéndose completamente sobre las demás. Precisamente ahí reside una de las singularidades de la propuesta: prácticamente todos los elementos escénicos utilizados, desde la iluminación hasta la plataforma, el vestuario, la corporalidad o los recursos visuales, parecen contruidos desde una lógica deliberadamente *agénero*. La propia actuación termina funcionando en sintonía con el mensaje de la canción, cuando Nemo clama “*I broke the code*”, no solo a nivel lírico sino también desde su construcción escénica y audiovisual.

#### JJ. Austria. Eurovisión 2025

La actuación de JJ, ganadora de Eurovisión 2025, está contruida íntegramente en blanco y negro mediante fuertes juegos de luces y sombras y representa al artista sobre una embarcación a la deriva en mitad de una tormenta. Aunque el vestuario responde a una estética relativamente sin género, es un simple traje-chaqueta y la interpretación incorpora cierta sensibilidad corporal alejada de la masculinidad hegemónica tradicional, la propuesta resulta fácilmente legible desde códigos masculinos occidentales y heteropatriarcales por la corporalidad y la propia construcción escénica (Anexo 10.36.).

Reconozco que la mera presencia de una figura públicamente *queer* dentro de un espacio de visibilidad global como Eurovisión sigue teniendo relevancia simbólica para parte del colectivo LGTBIQA+. Sin embargo, resulta reseñable que el propio artista se haya presentado públicamente como “la tercera persona *queer* que gana el festival” (EFE, 2025), haciendo referencia tanto a Nemo (no-binario) como a Loreen, quien años atrás se identificó públicamente como bisexual (Martínez, 2017), aunque este hecho nunca tuvo una relevancia especial dentro de la construcción eurovisiva de la cantante sueca. Precisamente ahí reaparece el debate sobre hasta qué punto las categorías y etiquetas identitarias funcionan como herramientas de inclusión o continúan marcando determinadas diferencias como excepcionales. Las personas heterosexuales no necesitan verbalizar constantemente su orientación sexual porque esta ya se presupone como norma; por ello resulta pertinente preguntarse hasta qué punto la plena integración pasaría también por no necesitar remarcar continuamente esa diferencia para legitimar la presencia dentro de un espacio público.

Del mismo modo que ocurría con las mujeres gordas, dentro de las disidencias de género también existen actuaciones donde estas figuras aparecen únicamente de forma secundaria. En la representación de Bélgica en el año 2023, durante la actuación de Gustaph (identificado como LGTBIQA+) aparece durante los últimos treinta segundos PussCee West, utilizando tacones rosas y una estética vinculada a estos espacios performativos (Anexo 10.37.) bailando *voguing* (ampliamente identificado y reconocido por el colectivo *queer*) que remite históricamente a las culturas *ballroom* nacidas en comunidades LGTBIQA+ racializadas de Estados Unidos, funcionando como espacios de reivindicación, resistencia e identidad colectiva. Es notable que, pese a la brevedad de su aparición y a su posición secundaria dentro de la actuación, se trate de la primera y hasta el momento única presencia explícita en Eurovisión de una figura *queer* perteneciente a la cultura *ballroom*.

#### 6.4. Viejas

##### Buranovskiye Babushki. Rusia. Eurovisión 2012.

La representación de Buranovskiye Babushki es la actuación con mujeres de mayor edad dentro del festival: Natalya Pugacheva, 76 años; Valentina Pyatchenko, 75 años; Ekaterina Shklyaeva, 75 años; Galina Koneva, 74 años; Grania Baysarova: 63 años; y Olga Tukhtaryova: 44 años. La actuación se construye explícitamente desde un tono humorístico y folclórico apoyado en una imagen fácilmente reconocible dentro del imaginario rural europeo: mujeres mayores con pañuelo en la cabeza, vestimenta tradicional en tonos rojos estampados y movimientos de baile que recuerdan a bailes populares presentes en numerosos contextos europeos (Anexo 10.38.). Precisamente ahí aparece una de las cuestiones más significativas de la actuación, ¿dónde reside exactamente el humor? Si la misma propuesta estuviera interpretada por mujeres jóvenes probablemente no sería percibida como cómica. El tono humorístico parece construirse principalmente alrededor de la edad de las integrantes y de su representación como “abuelas rurales” que cantan, bailan y cocinan simultáneamente sobre el escenario. El horno ocupa además un lugar central dentro de la puesta en escena. En el momento 00:58 la realización pasa rápidamente de un plano grupal de las integrantes a un primerísimo plano del horno, convirtiéndolo casi en un personaje más de la actuación. Posteriormente, en el minuto 1:18, el horno comienza incluso a girar acompañado de humo y luces. La narrativa culmina cuando las mujeres extraen las galletas y las ofrecen

simbólicamente al público reproduciendo una imagen profundamente vinculada al imaginario tradicional de la mujer mayor cuidadora, doméstica y entregada a los demás (Anexo 10.36).

La realización refuerza constantemente esta representación colectiva de la vejez femenina. Predominan los planos generales y medios del grupo mientras apenas existen primeros planos individuales de las integrantes, algo poco habitual en actuaciones grupales dentro de Eurovisión donde normalmente sí se individualiza visualmente a cada componente. Los pocos primeros planos que aparecen están además vinculados a momentos considerados más graciosos, como cuando una de ellas toca las palmas mientras habla con sus compañeras o cuando otra camina bailando hacia el horno para recoger las galletas. Incluso el último plano de la actuación consiste en un *zoom in* compartido hacia la integrante de mayor edad del grupo, reforzando nuevamente que el principal reclamo visual de la propuesta es precisamente la edad avanzada de las artistas (Anexo 10.38). Hasta ese momento la representación de mujeres mayores dentro del festival había sido prácticamente inexistente. Uno de los pocos precedentes aparece con Moldavia en 2005, donde una anciana permanecía balanceándose en una mecedora al fondo del escenario hasta levantarse en el último tercio de la actuación para tocar el bombo junto al cantante principal. Nuevamente, la figura femenina mayor aparecía construida desde la excepcionalidad, el humor y la instrumentalización escénica de la edad.

#### Nebulossa. España. Eurovisión 2024

La actuación de Nebulossa en Eurovisión 2024 resulta interesante de analizar porque, aunque suele leerse inmediatamente en clave *queer*, incorpora prácticamente todos los recursos visuales y corporales presentes en las actuaciones femeninas normativas del festival. Aunque el grupo está formado por Mery Bas y Mark Dasousa, es ella quien concentra el peso visual de la propuesta junto a dos bailarines leídos, sólo inicialmente, en clave masculina. Desde el inicio, ella aparece entre sombras, recurso habitual en la representación femenina eurovisiva, envuelta por una escenografía dominada por el negro y por un rojo omnipresente visible a lo largo de toda la actuación en las luces, el brocado del fondo, los terciopelos, las telas doradas, los bustos femeninos desnudos que aparecen en determinado momento y la plataforma elevada formada por sofás redondos de terciopelo rojo. Todo ello remite a una estética de cabaret y burdel fácilmente reconocible desde determinados imaginarios cinematográficos clásicos (Anexo 10.39.).

Mery Bas tenía 55 años en el momento de la actuación, más de diez años más que la

integrante más joven de las Buranovskiye Babushki y, sin embargo, la representación de ambas corporalidades femeninas resulta completamente opuesta. Del mismo modo que en el caso ruso la realización y la propia narrativa potenciaban constantemente una imagen de “abuelas” fácilmente reconocible y asumida también por el público espectador, en Nebulossa la edad de la cantante pasa prácticamente desapercibida frente a todos los elementos que construyen la actuación: el vestuario, la iconografía, la canción, la coreografía, la actitud y la corporalidad, la interacción directa con el público y, sobre todo, el cumplimiento constante de los códigos asociados a la feminidad normativa y sexualizada dentro del festival, aprobados, permitidos y potenciados desde el festival.

La artista viste un conjunto negro ajustado con escote, transparencias, brillos y pantalones acampanados transparentes. Su pelo rubio y largo y el maquillaje de ojos ahumado contribuyen a una construcción visual de feminidad normativa, mientras que otros recursos como el ventilador, las posturas con piernas abiertas en distintos momentos concretos, el movimiento continuo de caderas y determinadas poses sexualizadas refuerzan todavía más esa misma lógica corporal. A ello se suman humo, fuegos artificiales, lluvia de fuego, planos medios, primeros planos, *zooms*, planos generales y movimientos circulares de cámara también muy recurrentes en candidaturas normativas. Y aunque los bailarines no levantan directamente a la cantante, la artista sí permanece elevada parte de la actuación y ellos la ayudan posteriormente a descender de la plataforma (Anexo 10.39.).

Precisamente, los planos 360° aparecen cuando los bailarines ya se han desprendido parcialmente del vestuario y muestran tanga, abdomen, pezones y corpiños ajustados dentro de una estética claramente *queer*. En el minuto 1:33 un plano general muestra simultáneamente de espaldas a la cantante y a los bailarines, convirtiendo las nalgas de los tres cuerpos en parte central sexualizada del reclamo visual. Del mismo modo, en el minuto 1:57 la cámara rodea a las tres figuras y realiza incluso un *zoom in* sobre las nalgas de los bailarines, aunque también quedan visibles las de Mery situada entre ambos. El momento culminante de la candidatura llega en el minuto 2:40 mediante un plano cenital completamente vertical sobre el sofá circular que, junto al humo rojo y denso que emerge desde debajo de la estructura, remite visualmente a la imagen de una cama redonda muy asociada a determinadas representaciones pornográficas (Anexo 10.39.). Es en ese contexto donde Mery besa primero a uno de los bailarines y después al otro. El recurso del beso ya había aparecido anteriormente en Eurovisión, por ejemplo con Finlandia en 2013 entre dos

mujeres o con Lituania en 2015 mediante besos simultáneos entre parejas de hombres, mujeres y mixtas (Anexo 10.39.). Sin embargo, aquí el gesto adquiere otra dimensión porque un único beso podría leerse todavía como heterosexual, mientras que la sucesión de ambos dentro de una estética *queer*, junto a la desnudez parcial de los bailarines, sus movimientos y la iconografía general de la actuación, incorpora automáticamente la propuesta dentro del imaginario visual asociado al colectivo LGTBIQA+.

## 6.5 Alternativas

Beth. España. Eurovisión 2003 / Rona Nishliu. Albania. Eurovisión 2012.

Las rastas, originarias del movimiento rastafari jamaicano (Mogni, 2015), constituyeron uno de los signos más visibles de una identidad atravesada por el “espíritu antiimperialista que se vivió en todo el Caribe a partir de los años sesenta” (Larrique, 2014, p. 105). En el contexto europeo, desprovistas en gran parte de su dimensión anticolonial original, las rastas pasaron a asociarse más frecuentemente con imaginarios alternativos, activistas, anticapitalistas y contraculturales vinculados a formas de resistencia frente al orden social normativo. Sin embargo, las únicas dos actuaciones femeninas de Eurovisión entre 2000 y 2025 donde aparecen rastas muestran precisamente una neutralización estética de ese potencial simbólico. Beth en 2003 llevaba rastas finas recogidas en una coleta que funcionaban más como rasgo distintivo que como elemento alternativo dentro de una candidatura hipersexualizada y plenamente normativa: pantalones blancos de cintura baja, top de pedrería dejando abdomen, espalda y brazos al descubierto, purpurina corporal, coreografía, planos 360° y predominio del rojo en luces y escenografía. Del mismo modo, Rona Nishliu en 2012 aparecía con rastas mucho más gruesas recogidas en un moño rígido y perfectamente controlado donde incluso una de ellas se transformaba en accesorio decorativo pegado sobre el pecho. A pesar del humo rojo, la iluminación intensa y la estética más sobria de la balada de este segundo caso, ambas artistas ofrecían una imagen limpia, pulida, femenina y completamente televisiva donde las rastas dejaban de funcionar como signo de resistencia cultural o política para integrarse dentro de una lógica escénica regulada y visualmente aceptable (Anexo 10.40.).

Marija Šerifović. Serbia. Eurovisión 2007

La actuación de Marija Šerifović resulta difícil de releer desde el presente, ya que el conocimiento adquirido con posterioridad condiciona inevitablemente la interpretación de la candidatura. Sin embargo, situada estrictamente en el contexto de 2007, la propuesta destacaba principalmente por una estética alternativa y alejada de la feminidad normativa eurovisiva porque se construía cromáticamente entre el negro y el rojo y Marija aparecía con traje de chaqueta negro, camisa blanca, pajarita deshecha, pelo corto, gafas y bambas deportivas blancas, muchos elementos históricamente asociados a códigos masculinos. Su cuerpo de baile, formado por cuatro mujeres también vestidas con traje e incluso corbata, mantenía sin embargo ciertos rasgos de feminización mediante maquillaje marcado, pelo largo y tacones (Anexo 10.40.). La realización recurría a primeros planos, generales y planos medios neutros, sin sexualización corporal ni recursos visuales asociados a la construcción habitual de la feminidad dentro del festival. Por ende, en una lógica eurovisiva profundamente binaria, la ausencia de los códigos tradicionalmente asociados a 'la mujer' desplazaba automáticamente la lectura visual hacia lo masculino. No obstante, la actuación no parecía construirse desde una reivindicación explícita de disidencia de género, sino desde una interpretación centrada en la narrativa emocional de la canción donde la apariencia quedaba en segundo plano. Años después, la declaración pública de Marija como lesbiana (Borrego, 2023) favoreció una relectura *queer* de la candidatura, aunque en este análisis no resulta pertinente interpretar retrospectivamente la actuación desde categorías identitarias que en aquel momento no formaban parte explícita de su representación escénica.

En este punto, aprovecho la mención de Marija para introducir dos elementos adicionales cruciales para este análisis. El primero de ellos tiene que ver con su origen romaní, ya que la artista proviene de una familia gitana y su madre, Verica Šerifović, es una reconocida cantante de música tradicional balcánica (Greer, 2007). Históricamente, Eurovisión sí ha incorporado estéticas o músicas asociadas al imaginario gitano y anteriormente ya habían participado artistas romaníes, precisamente de origen español, como Peret (1974), Remedios Amaya (1983), Azúcar Moreno (1990) o Antonio Carbonell (1996). Sin embargo, en el caso de Marija esta cuestión quedó prácticamente invisibilizada frente al peso mediático de su apariencia andrógina y posteriormente de su salida del armario en 2013. Precisamente por ello resulta interesante observar cómo la representación romaní aparece aquí desligada de los códigos visuales más estereotípicos asociados a esta identidad, como vestidos de volantes, pelo largo rizado negro o construcciones folclorizadas de feminidad.

El segundo elemento tiene que ver con el uso de gafas graduadas, entendidas aquí como herramienta cotidiana de corrección visual y no como accesorio escénico o elemento asociado a otras representaciones ya analizadas anteriormente como Corinna May y Diana Gurtskaya, donde las gafas aparecían vinculadas a la discapacidad visual de ambas artistas. Es revelador que, hasta la actuación de Marija, prácticamente ninguna cantante principal femenina hubiera actuado con gafas dentro del festival pese a tratarse de un objeto completamente normalizado en la vida cotidiana.

Se estima que hay más de cuatro mil millones de adultos que usan gafas en el mundo. Si nos centramos en nuestro continente, los países en los que hay más habitantes con gafas son Bélgica y Macedonia del Norte, en donde la cifra roza el 70% de la población. Les siguen Suiza y Noruega con 67,7% y 66%, respectivamente. En nuestro país la cifra de personas que llevan gafas graduadas se encuentra en torno a un discreto 50%. (Gargantilla, 2023).

¿Existe todavía una percepción implícita de que las gafas alteran o reducen la feminidad normativa de una mujer dentro del espacio escénico eurovisivo? Tras Marija no volvió a aparecer otra cantante principal femenina con gafas hasta Klavdia representando a Grecia en 2025 (Anexo 10.40), en una candidatura construida desde códigos femeninos mucho más tradicionales: balada pop melódica, vestido negro brillante, dramatismo visual, volcanes y ríos de lava proyectados en escena y un cambio final de un vestido negro a otro blanco luminoso y de tirantes en la línea de los cambios de ropa y dinámicas de desnudez vinculadas a la construcción de la feminidad normativa dentro del festival.

## **7. Conclusiones**

Mi investigación me permite concluir que el Festival de Eurovisión actúa como un potente dispositivo de reproducción simbólica del sistema heteropatriarcal contemporáneo. El festival no crea de forma autónoma las jerarquías de género, corporalidad y deseo presentes en la sociedad europea y occidental, pero sí las reproduce, las reorganiza y las consolida mediante un formato televisivo de enorme alcance internacional que se presenta, además, bajo una fuerte pátina de diversidad, modernidad e inclusión. Precisamente ahí reside una de sus mayores complejidades: Eurovisión incorpora determinadas diferencias y ofrece espacios de visibilidad pública históricamente relevantes para muchas personas, especialmente para el colectivo LGTBIQA+, pero esa inclusión no resulta suficiente para desmontar las estructuras normativas que siguen organizando la representación.

A este respecto, las reflexiones de Audre Lorde resultan oportunas para pensar los

límites de esta aparente transformación cuando afirma que “for the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change” (Lorde, 1984, p. 112). Eurovisión permite cierta ampliación de la visibilidad y genera espacios de reconocimiento importantes en el plano simbólico y afectivo, pero continúa funcionando dentro de las mismas lógicas audiovisuales, comerciales y espectaculares que sostienen la normatividad corporal y heterosexual dominante.

Mi investigación confirma que la categoría de 'mujer' que el festival produce y privilegia continúa articulándose alrededor de una feminidad normativamente deseable donde las mujeres jóvenes, delgadas, corporalmente normativas, blancas, femeninas, sexualmente legibles y ajustadas a determinados cánones de belleza siguen ocupando el centro de la representación eurovisiva. Aunque existen excepciones y desplazamientos parciales, el acceso pleno al deseo visual y a la espectacularización continúa distribuido de forma profundamente desigual. Precisamente por ello, una de las conclusiones más relevantes de esta investigación es que la desnudez y la exposición corporal no funcionan como categorías neutrales ni universalmente accesibles. La desnudez no se distribuye de manera neutral entre todos los cuerpos y las actuaciones protagonizadas por mujeres gordas, mayores o discapacitadas rara vez participan de estas mismas dinámicas de hipersexualización visual. El cuerpo que puede desnudarse espectacularmente es, fundamentalmente, el cuerpo considerado deseable dentro de la economía visual heterosexual. De ahí que la exposición corporal no pueda analizarse únicamente como signo de libertad individual, sino también como indicador de qué cuerpos son autorizados para ocupar el espacio del deseo y cuáles quedan desplazados hacia otros registros narrativos, estéticos o emocionales.

Este desplazamiento hacia otros registros aparece de forma constante en las actuaciones analizadas. Cuando los cuerpos femeninos no responden plenamente a los parámetros normativos de deseabilidad, la realización audiovisual tiende a reorganizar su representación alrededor de categorías alternativas como la emotividad, la vulnerabilidad, la excepcionalidad artística, la comicidad, la sensibilidad o la inspiración personal. La diferencia corporal no desaparece, pero sí es gestionada mediante mecanismos visuales que reducen o desplazan su potencial erótico. A partir de ello, sostengo que el festival produce una jerarquización muy clara de qué cuerpos femeninos pueden ocupar el centro del deseo heterosexual y cuáles quedan situados en márgenes simbólicos más seguros para el sistema.

Las mujeres gordas, por ejemplo, continúan siendo presencias excepcionalmente minoritarias dentro del corpus analizado. Además, cuando aparecen, su construcción escénica suele alejarse de las dinámicas de hipersexualización presentes en otras actuaciones femeninas. En lugar de producirlas como cuerpos prioritariamente deseables, el festival tiende a situarlas en registros de autenticidad vocal, simpatía, emocionalidad o extravagancia estética.

Algo similar ocurre con la representación de la discapacidad. Eurovisión incorpora algunas figuras discapacitadas visibles, pero frecuentemente lo hace desde una lógica ambigua que oscila entre la inclusión y la neutralización. En un formato tan profundamente mercantilizado y competitivo, la presencia de determinadas corporalidades puede funcionar simultáneamente como elemento de diferenciación emocional, excepcionalidad narrativa y potencial movilización de empatía televisiva. El caso de Monika Kuszyńska (que representó a Polonia en 2015) resulta especialmente significativo en este sentido puesto que su presencia en silla de ruedas difícilmente responde a las lógicas tradicionales de comercialización de la industria musical global o de venta masiva de discos, pero dentro del contexto específico de Eurovisión sí podía adquirir un valor simbólico añadido en términos de relato, identificación emocional o movilización afectiva del televoto.

Precisamente ahí emerge otra conclusión importante de esta investigación, la ambigüedad funciona muchas veces como forma de poder y también como forma de neutralización. El festival permite determinadas diferencias siempre que estas puedan integrarse dentro de códigos emocionales, espectaculares o narrativos compatibles con el consumo televisivo. La diferencia no desaparece, pero queda parcialmente suavizada, estetizada o contenida. Esta lógica también atraviesa las figuras disidentes de género. A lo largo de mi análisis he podido comprobar que los modelos realmente transgresores o divergentes continúan siendo pocos y excepcionales dentro del conjunto del festival. Existen figuras que aparentemente parecen disruptivas, pero terminan absorbidas por la propia lógica espectacular eurovisiva, convertidas en parte del entretenimiento, del exceso visual o de la teatralidad camp. Al mismo tiempo, también aparecen figuras aparentemente normativas que juegan constantemente con la exageración, el artificio, la ironía o la parodia, tensionando parcialmente las fronteras de la feminidad sin abandonarlas completamente.

A modo de ejemplo, la figura de Conchita Wurst resulta especialmente reveladora para pensar esta tensión puesto que aunque su presencia supuso un importante desplazamiento simbólico en términos de visibilidad *queer* y cuestionamiento del binarismo tradicional, su

construcción visual continuaba articulándose mediante numerosos códigos históricamente asociados a modelos normativos de feminidad: cabello largo, vestido ajustado, sofisticación estética, gestualidad delicada y fuerte estilización corporal. Esto permite observar cómo incluso las representaciones aparentemente más rupturistas siguen atravesadas por imaginarios heredados donde la feminidad continúa organizándose alrededor de determinados códigos visuales y performativos reconocibles.

Desde esta perspectiva, la investigación permite concluir que Eurovisión no rompe completamente con la lógica heterosexual normativa, sino que amplía parcialmente sus límites manteniendo intacta buena parte de su estructura central. Es cierto que la diversidad existe y produce efectos reales de reconocimiento y representación pública, especialmente en colectivos históricamente invisibilizados, pero esa apertura convive constantemente con dinámicas de regulación simbólica. A ello se suma el enorme impacto que este tipo de representaciones puede tener en procesos de construcción identitaria, especialmente entre las audiencias más jóvenes del festival. La importancia de Eurovisión entre el público juvenil y/o *queer* convierte sus representaciones en referentes potenciales de género, corporalidad y deseabilidad. En este sentido, el festival no influye de manera homogénea sobre todas las personas espectadoras ya que mientras muchos hombres pueden construir su relación con el festival desde posiciones de deseo, admiración estética o consumo visual del cuerpo femenino, muchas mujeres jóvenes y figuras *queer* crecen observando modelos reiterados de feminidad o inclusión con los que inevitablemente se comparan. La repetición constante de determinados cuerpos, edades, estéticas y formas de aparecer en escena participa así en la configuración de subjetividades femeninas atravesadas por la comparación corporal, la presión estética y la interiorización de ciertos ideales de belleza y visibilidad pública. El festival contribuye, por tanto, no solo a producir deseo heterosexual, sino también a configurar formas concretas de relación de las mujeres consigo mismas, con sus cuerpos y con sus posibilidades de reconocimiento social.

Otra de las conclusiones relevantes que emergen del análisis es que determinadas corporalidades femeninas permanecen ausentes dentro del universo eurovisivo. A lo largo de las 631 actuaciones analizadas no he encontrado representación femenina visible de mujeres con acondroplasia, con síndrome de Down o calvas como figuras centrales de las actuaciones. Tampoco aparecen mujeres gigantes o corporalidades femeninas extremadamente alejadas de la normatividad física tradicional. En cambio, todas estas diferencias sí han tenido

representación masculina dentro del festival. Esta ausencia no puede interpretarse como casual, sino como indicio de hasta qué punto la feminidad televisiva continúa sometida a criterios de control estético mucho más restrictivos que los aplicados a los hombres.

Asimismo, aunque la racialización no ha constituido el eje central de esta investigación por razones de espacio y delimitación del objeto de estudio, el análisis realizado permite concluir que también aquí operan jerarquías y tensiones específicas de representación, visibilidad y legitimidad dentro del Festival que merecerían el desarrollo en un futuro análisis paralelo centrado exclusivamente en esta cuestión. Aunque he tratado este eje de forma transversal junto a otros en determinadas figuras y actuaciones cuando resultaban relevantes para el análisis, la complejidad del tema excede ampliamente los límites de este trabajo. Figuras como Sofia Mestari, Destiny Chukunyere, Chanel o diversas artistas afrodescendientes y racializadas presentes en el festival evidencian la necesidad de profundizar en cómo se construyen las identidades étnicas y raciales dentro del contexto eurovisivo, incluyendo categorías complejas como el *white passing*, las diferencias de representación entre artistas negras africanas, afrodescendientes, afroamericanas, o afrolatinas, o procedentes de contextos migratorios, así como los conflictos entre identidad nacional y diversidad étnica en el marco europeo. Del mismo modo, también resultaría pertinente analizar la recurrencia de determinados imaginarios asociados al góspel y a ciertas formas de expresividad vocal afrodescendiente que, aunque aparecen repetidamente en Eurovisión, no responden necesariamente a tradiciones históricas plenamente asentadas en la realidad cultural europea, sino más bien en códigos musicales globalizados y mediatizados.

Del mismo modo, también estimo pertinente analizar en futuras investigaciones el modo en que determinadas corporalidades intermedias son gestionadas escénicamente. Algunas artistas femeninas no encajan plenamente ni en la delgadez normativa extrema ni en categorías de gordura visibles y, por ello, resultaría interesante observar cómo la construcción audiovisual puede inclinar la percepción del cuerpo hacia registros de deseabilidad o, por el contrario, hacia posiciones de neutralización estética. En este sentido, una de las aportaciones que considero más relevantes de esta investigación es haber evidenciado que la representación no depende únicamente del cuerpo en sí mismo, sino de cómo dicho cuerpo es producido audiovisual y escénicamente. La iluminación, el encuadre, el vestuario, la posición corporal, los movimientos de cámara, la coreografía, los efectos, el relato escénico, la actitud y la posturalidad modifican profundamente la manera en que determinados cuerpos son percibidos

y clasificados socialmente.

A partir de ello, considero que el Festival de Eurovisión continúa siendo un objeto de estudio extraordinariamente fértil para futuras investigaciones feministas, audiovisuales y culturales. Más allá de las actuaciones en sí mismas, sería especialmente interesante profundizar en dimensiones que este trabajo no ha podido desarrollar, de nuevo, por razones de espacio. Entre ellas destacan el análisis de las figuras presentadoras y de cómo se distribuyen los roles de género entre hombres y mujeres en la conducción del espectáculo; el análisis de las postales promocionales; el papel diferencial de las semifinales respecto a la final; la promoción internacional previa al certamen; la presencia digital; e incluso el papel de patrocinadores como Moroccanoil, vinculado a imaginarios de belleza femeninos. También considero relevante abrir futuras líneas de investigación comparativa entre Eurovisión Junior y el festival adulto. Asimismo, la futura edición de Eurovision Asia, prevista para otoño de 2026, permitirá analizar si reproduce los procesos de apertura parcial observados en el Eurovisión europeo o si incorpora desde sus inicios formas más amplias de diversidad en contextos asiáticos atravesados por fuertes presiones estéticas y normativas.

En definitiva, esta investigación me permite concluir que Eurovisión constituye un espacio profundamente contradictorio. Es simultáneamente un lugar de representación y de regulación, de apertura y de contención, de diversidad y de reproducción normativa. El festival visibiliza determinadas diferencias y ofrece referentes importantes para muchas personas espectadoras pero, al mismo tiempo, continúa organizando la visibilidad mediante jerarquías corporales y sexuales muy concretas. Precisamente por ello, considero que el verdadero interés analítico de Eurovisión no reside únicamente en aquello que muestra, sino en las condiciones bajo las cuales determinados cuerpos pueden ser mostrados, deseados, celebrados o legitimados dentro del espacio público contemporáneo. Así, entonces, remitiéndome al título de esta investigación, aunque Eurovisión ha abierto parcialmente el escenario internacional europeo a la diversidad y a la inclusión, la verdadera perspectiva de género todavía queda lejos de los *twelve points*.

## 8. Bibliografía

- Adrados, J. y Godes, P. (2021) *Yo tampoco gané Eurovisión: un homenaje a los que no triunfaron en el festival*, Barcelona, Libros Cúpula.
- Bachelard, G. (1958) *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Baker, C. (2015) "Introduction: Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest", *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), pp. 74–93
- Bartky, S. L. (1990) *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge.
- Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press.
- Bourdieu, P. (2000) “La violencia simbólica”, en *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, pp. 49-58.
- Butler, J. (2006) "Bodily Inscriptions, Performative Subversions", en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10th Anniversary Edition, Londres y Nueva York, Routledge.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa*, Barcelona, Paidós.
- Castillo Pomedá, J.M. (2009) *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. Madrid, Instituto Radio Televisión Española.
- Cuvardic García, D. (2022) “Las articulaciones del kitsch con la estética camp”, en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 46(1), pp. 41-67.
- González Requena, J. (1992) *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid, Cátedra 1992.
- Guarinos, V. (2012) "Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo", en *Cuestiones de género* N°7, pp. 297-314.
- Holliday, R. y Potts, T. (2012) *Kitsch! Cultural Politics and Taste*, Manchester, Manchester University Press.
- Larrique, D. (2014) “Rastas: ¿Entre mesianismo y revolución? Límites de las lecturas políticas sobre Rastafari”, en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 20(1), pp. 105-118.

- Lorde, A. (1984) “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House”, en *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, CA, Crossing Press, pp. 110–114.
- Lucerga, M.J. (2004) “Ciborgs, forenses y la axila de Sanex. El cuerpo en la sociedad mediática”, *Tonos. Revista Electrónica de estudios filológicos*, Nº 7.  
<http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/icuerpodef.htm>
- Meléndez González-Haba, G. y Pérez López, M. (2024) “Movimiento Body Positive a través de las marcas deportivas. Un análisis de las campañas Nike”, *RESED. Revista de Estudios Socioeducativos*, 12, pp. 92–106.
- Mogni, A. D. (2015) *El movimiento Rastafari como resistencia social. Génesis y desarrollo en Jamaica (1930-1981)*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en:  
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3328>
- Mora, E. (2024) *Spain... 12 points: Mis diez años de anécdotas y polémicas en Eurovisión*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- Moscoso Pérez, M. (2007) "Menos que mujeres: los discursos normativos del cuerpo a través del feminismo y la discapacidad", en Arpal, J. y Mendiola, I. (eds.), *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, pp. 185–194.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València y Asociación Vasca de Semiótica
- Panea, J. L. (2017) "Eurovisión: imaginarios del Festival de la Canción", *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 17, pp. 84–101.
- Pardo, J.R. (2009) *Medio siglo del Festival de Eurovisión (1956–2005)*, Madrid, Rama Lama Music.
- Ràfols, R. y Colomer, A. (2006) *Diseño audiovisual*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Ramos López, P. (2003) “Género y escena” en *Feminismo y música: Introducción crítica*, Madrid, Narcea, pp. 81–96.
- Rich, A. (1996) “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” *DUODA. Revista d’Estudis Feministes*, Nº 10, pp. 15-45.
- Rodríguez-López, J. y Aguaded-Gómez, J. I. (2013) “Proposta metodològica per a l’anàlisi del vídeo musical”, *Quaderns del CAC*, Nº 39 (XVI), pp. 59–66.

- Roustan, F. (2012) "Mousmés and French Colonial Culture: Making Japanese Women's Bodies Available in Indochina", *Journal of Vietnamese Studies*, 7(1), pp. 52–105. Disponible en: <https://doi.org/10.1525/vs.2012.7.1.52>
- Sedeño-Valdellós, A. y Guarinos, V. (2021) "El cuerpo audiovisualizado en la realización del vídeo musical contemporáneo", *Atenea*, Nº 523, pp. 139–157. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.29393/atat523-414asca20414>
- Sontag, S. (1984) "Notas sobre lo 'camp'", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 303-321
- Wittig, M. (2006) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales.
- Wolther, I. (2012) "More than just music: the seven dimensions of the Eurovision Song Contest", *Popular Music*, 31(1), pp. 165–171. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S0261143011000511>
- Yair, G. y Maman, D. (1996) "The Persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest", *Acta Sociologica* 39(3), pp. 309-325 Sage Publications, Ltd.
- Yu, Z. and Xing, X. (2025) "A Contrastive Study of English and Chinese Color Term 'Red' and 红 (hóng, Red) from the Perspective of Cultural Cognitive Linguistics", *Open Journal of Modern Linguistics*, 15(6), pp. 899–915. Inner Mongolia University, Hohhot, China. Disponible en: <https://doi.org/10.4236/ojml.2025.156052>

## 9. Webgrafía

- 20minutos (2008) “¿Es la canción rusa ganadora de Eurovisión un plagio de Cat Stevens y Pet Shop Boys?”, *20 Minutos*, 25 de mayo. Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/382259/0/eurovision/rusia/plagio/> [Consulta: 09-05-2026].
- Aftonbladet (2002) “Så blir scenen i Schlager-EM”, *Aftonbladet*, 18 de mayo. Disponible en: <https://www.aftonbladet.se/nojesbladet/musik/a/6n6Mn3/sa-blir-scenen-i-schlager-em> [Consulta: 09-05-2026].
- Armenpress (2013) “*Azerbaiján spent millions for points of its delegate to "Eurovision 2013"*”, *Armenpress*. Disponible en: <https://armenpress.am/en/article/719409> [Consulta: 13-01-2026]
- Borrego Escot, D. (2023) “Participantes de Eurovisión que se convirtieron en iconos LGTBIQ+”, *RTVE Play*, 28 junio. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/noticias/20230628/iconos-lgtbi-eurovision/2449294.shtml> [Consulta: 19-05-2026].
- Brown, J. (2014) "Eurovision 2014: Voting controversy after UK public revealed to have voted Donatan & Cleo first – but jury placed them last", *The Independent*, 13 de mayo. Disponible en: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/eurovision-2014-voting-controversy-after-uk-jury-revealed-to-place-conchita-first-but-british-public-voted-for-donatan-cleo-9351644.html> [Consulta: 15-05-2026].
- d&b audiotechnik (n.d.) *Eurovision y Alemania ganan el Festival de la Canción dos años seguidos*. Disponible en: <https://www.dbaudio.com/global/es/applications/other-applications/eurovision-y-alemania-ganan-el-festival-de-la-cancion-dos-anos-seguidos/> [Consulta: 09-05-2026].
- EFE (2025) “JJ, el artista gay filipino que ganó Eurovisión 2025: ‘Ahora quiero un Grammy’”, *El Mundo*, 10 de junio. Disponible en: <https://diario.elmundo.sv/escena/jj-el-artista-gay-filipino-que-gano-eurovision-2025-ahora-quiero-un-grammy> [Consulta: 19-05-2026].

- El País (2007) "El sistema de votaciones en Eurovisión desata la polémica", *El País*, 14 de mayo. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2007/05/14/radiotv/1179093601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/05/14/radiotv/1179093601_850215.html) [Consulta: 26-04-2026].
- Europa Press (2018) "La canción de Netta en Eurovisión, investigada por plagio a The White Stripes", *Telemanía*, 4 julio. Disponible en: [https://www.mediaset.es/telemania/eurovision/universal-investiga-plagio-Netta-Eurovision-The-White-Stripes\\_0\\_2589300156.html](https://www.mediaset.es/telemania/eurovision/universal-investiga-plagio-Netta-Eurovision-The-White-Stripes_0_2589300156.html) [Consulta: 09-05-2026].
- European Broadcasting Union (2025) *Eurovision Song Contest 2025: Record-breaking reach as world's largest music event unites global audiences*. [Nota de prensa], 28 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.ebu.ch/news/2025/05/eurovision-song-contest-2025-record-breaking-reach-as-world-s-largest-music-event-unites-global-audiences> [Consulta: 19-04-2026]
- Eurovision NI (2014) "Review: Poland-Donatan and Cleo 'My Slowianie'", *Eurovision NI*, 23 Abril. Disponible en: <https://eurovisionni.wordpress.com/2014/04/23/review-poland-donatan-and-cleo-my-slowianie/> [Consulta: 15-05-2026].
- Eurovision Song Contest (n.d.) *Eurovision Song Contest*. [Videos online]. Disponible en: <https://www.YouTube.com/@EurovisionSongContest> [Consulta: 01-11-2025].
- Eurovision Song Contest (2025) *Rules of the Contest*. Disponible en: <https://www.eurovision.com/newsroom/rules-of-the-contest/> [Consulta: 02-01-2026].
- Eurovisión Spain (2020) "Michael de esconnet.dk: "Tuvieron que sancionar a Suecia en el 2001 por el plagio»", *Eurovisión Spain*, 3 diciembre. Disponible en: <https://eurovision-spain.com/columna/michael-de-esconnet-dk-tuvieron-que-sancionar-a-suecia-en-el-2001-por-el-plagio/> [Consulta: 09-05-2026].
- Gargantilla, P. (2023) "¿En qué país de Europa los ciudadanos llevan más gafas?", *Medicina Responsable*, 14 agosto. Disponible en: <https://medicinaresponsable.com/sabias-que.../pais-europa-mas-gafas> [Consulta: 19-05-2026].
- Greer, G. (2007) "Go, Marija! Eurovision's triumphant lesbian Gypsy", *The Guardian*, 22 de mayo. Disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2007/may/21/gomarijaeurovisionstriumph> [Consulta: 19-05-2026].

- Hvistendahl, M. and Marshall, A. (2026) “How Israel Turned Eurovision’s Stage Into a Soft Power Tool”, *The New York Times*, 11 de mayo Disponible en: <https://www.nytimes.com/2026/05/11/world/europe/eurovision-israel-gaza-netanyahu.html> [Consulta: 13-05-2026].
- Llanos Martínez, H. (2022) "Polémica en la votación de Eurovisión: la organización recalculó los votos emitidos por seis países al detectar ‘irregularidades’", *El País*, 16 de mayo. Disponible en: <https://elpais.com/television/2022-05-16/la-organizacion-de-eurovision-recalculo-los-votos-emitidos-por-seis-paises-al-detectar-irregularidades.html> [Consulta: 26-04-2026].
- Lloyd, G. (2020) “Why are so many Japanese women pigeon toed?”, *Japan Today*, 27 de junio. Disponible en: <https://japantoday.com/category/features/opinions/why-are-so-many-japanese-women-pigeon-toed> [Consulta: 10-05-2026].
- López, M. (2021) “Ropa que te aumenta visualmente unos kilos”, *Apariencia Blog Damas*, 21 de mayo. Disponible en: <https://360melissalopez.com/prendas-que-aumentan-o-disminuyen-kilos-en-las-personas/> [Consulta: 17-05-2026].
- Mañana, C. (2018) “No queremos vestir como mesas camilla por llevar una talla 46”, *El País Semanal*, 26 enero. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2018/01/12/eps/1515778670\\_826006.html](https://elpais.com/elpais/2018/01/12/eps/1515778670_826006.html) [Consulta: 17-05-2026].
- Martínez, A. (2017) “La cantante sueca Loreen, ganadora de Eurovisión, sale públicamente del armario como bisexual”, *Dosmanzanas*, 5 de febrero. Disponible en: <https://dosmanzanas.com/2017/02/la-cantante-sueca-loreen-ganadora-de-eurovision-sale-publicamente-del-armario-como-bisexual.html> [Consulta: 19-05-2026].
- Medianoche, M. (2018) “Acusar al ganador de Eurovisión de plagio: un clásico desde hace décadas”, *El Español*, 10 julio. Disponible en: [https://www.elespanol.com/corazon/bluper/20180710/acusar-ganador-eurovision-plagio-clasico-hace-decadas/320968615\\_0.html](https://www.elespanol.com/corazon/bluper/20180710/acusar-ganador-eurovision-plagio-clasico-hace-decadas/320968615_0.html) [Consulta: 09-05-2026].
- OGAE Spain (n.d.) *Festival de Eurovisión*. Disponible en: <https://www.ogaespain.com/festival-de-eurovision/> [Consulta: 01-01-2026].
- OGAE Spain (2002) *Eurovision 2002*. Disponible en: <https://www.ogaespain.com/festival-de-eurovision/eurovision-2002/> [Consulta: 26-04-2026].

- OGAE Spain (2004) *Eurovision 2004*. Disponible en: <https://www.ogaespain.com/festival-de-eurovision/eurovision-2004/> [Consulta: 26-04-2026].
- One Lucky Soul (2015) “Why Japanese Females Have Bowlegs”, *One Lucky Soul*, 23 March. Disponible en: <https://oneluckysoul.blogspot.com/2015/03/why-japanese-females-have-bowlegs.html> [Consulta: 10-05-2026].
- Organización Mundial de la Salud (2026) “Sordera y pérdida de la audición”. *Organización Mundial de la Salud*. Disponible en: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/deafness-and-hearing-loss> [Consulta: 17-05-2026].
- Palacios, D. (2014) "Eurovision, las polémicas de este año", *La Vanguardia*, 7 de mayo. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/television/20140507/54406656907/eurovision-2014-polemicas.html> [Consulta: 15-05-2026].
- PanARMENIAN.Net (2009) "EBU confirmed Azerbaijani's Ictimai TV actions as illegal", *PanARMENIAN.Net*, 9 December. Disponible en: <https://panarmenian.net/eng/news/40307> [Consulta: 26-04-2026].
- Peligro, D. (2020) “¡Pasen y vean! Freak shows en España”, *Agente Provocador*, 7 enero. Disponible en: <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/pasen-y-vean-freak-shows-espana> [Consulta: 17-05-2026].
- Plunkett, J. (2014) "Eurovision Song Contest: vote rigging countries face three-year ban", *The Guardian*, 6 de febrero. Disponible en: <https://www.theguardian.com/media/2014/feb/06/eurovision-song-contest-vote-rigging> [Consulta: 27-04-2026].
- Radio Free Europe/Radio Liberty (2013) "Claims Of Vote Theft At Eurovision Roil Russia, Azerbaijani", *Radio Free Europe/Radio Liberty*, 21 de mayo. Disponible en: <https://www.rferl.org/a/russia-Azerbaijani-eurovision-votes/24993029.html> [Consulta: 26-04-2026].
- Ranta, R. (2013) “Malmö 2013: Stage in Detail”, *ESCwebs*, 4 abril. Disponible en: <https://escwebsblog.wordpress.com/2013/04/04/malmo-2013-stage-in-detail/> [Consulta: 09-05-2026].

- Redacción (2023) “4 datos que quizás no conocías sobre la sordera”, *BBC News Mundo*, 24 septiembre. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/articles/cglelv87zgmo> [Consulta: 17-05-2026].
- Rosa del Pino, A. M. (2019) “‘Inmigrante, gay y drag queen’, así es el potencial representante de Francia para Eurovisión”, *El Mundo*, 21 enero. Disponible en: <https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2019/01/21/5c3f122cfdddf73508b45e3.html> [Consulta: 17-05-2026].
- RTVE.es (2025) "Israel usó publicidad institucional para movilizar el voto público en Eurovisión, según la UER", *RTVE.es*, 19 de mayo. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20250519/investigacion-ebu-senala-israel-uso-publicidad-institucional-movilizar-voto-publico-eurovision/16587435.shtml> [Consulta: 26-02-2026].
- Suárez Font, A. (2023) “Acusan a la canción de Suecia en Eurovisión de plagiar ‘Flying Free’ de Pont Aeri: los parecidos son innegables”, *La Vanguardia*, 13 de mayo. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/television/20230513/8965296/acusan-cancion-suecia-eurovision-plagiar-flying-free-pont-aeri-parecidos-son-innegables.html> [Consulta: 09-05-2026].
- Uceda, Q. (2022) "La televisión italiana llama a Chanel 'Jennifer López de saldo' en la retransmisión de Eurovisión", *La Vanguardia*, 15 de mayo. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/television/20220515/8268179/television-italiana-llama-chanel-jennifer-lopez-saldo-retransmision-directo.html> [Consulta: 26-04-2026].
- Vincent, A. (2013) "Azerbaiyán recounts Eurovision votes after awarding Russia 'nul points'", *The Telegraph*, 21 de mayo. Disponible en: <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/eurovision/10070514/Azerbaiyán-recounts-Eurovision-votes-after-awarding-Russia-nul-points.html> [Consulta: 26-04-2026].
- Wratten, M. (2024) “Eurovision’s non-binary favourite Nemo says representing community at contest ‘amazing’”, *PinkNews*, 9 de mayo. Disponible en: <https://www.thepinknews.com/2024/05/09/switzerland-nemo-non-binary-representation-eurovision-odds/> [Consulta: 1-06-2026].

## 10. ANEXOS

### 10.1 Gráfico de participación por género en Eurovisión

**Presencia de artistas en el escenario del Festival de Eurovisión 2000-2025,  
con datos desagregados por sexo/género**



Fuente: Elaboración propia.

## 10.2. Tabla de colores de la ropa en actuaciones femeninas

### Preeminencia de color en la ropa de las figuras femeninas participantes en Eurovisión 2000-2025

|      | ROJO         | NEGRO | BLANCO | METALIZADO<br>(oro/plata/bronce) | OTROS<br>(lilas, rosas, verdes,<br>azules, grises, <i>nudes</i> ) |
|------|--------------|-------|--------|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| 2000 | 2            | 2     | 2      | 2                                | 14                                                                |
| 2001 | 5            | 1     | 1      | 2                                | 2                                                                 |
| 2002 | 3 (+3 drags) | 4     | 3      | 4                                | 5                                                                 |
| 2003 | 3            | 3     | 3      | 3                                | 6                                                                 |
| 2004 | 2            | 3     | 1      | 0                                | 3                                                                 |
| 2005 | 2            | 2     | 5      | 3                                | 10                                                                |
| 2006 | 6            | 2     | 3      | 8                                | 3                                                                 |
| 2007 | 3            | 8     | 0      | (1 drag)                         | 7                                                                 |
| 2008 | 3            | 4     | 1      | 3                                | 8                                                                 |
| 2009 | 7            | 6     | 5      | 2                                | 15                                                                |
| 2010 | 7            | 3     | 1      | 4                                | 4                                                                 |
| 2011 | 1            | 2     | 6      | 1                                | 6                                                                 |
| 2012 | 8            | 3     | 3      | 3                                | 7                                                                 |
| 2013 | 3            | 3     | 5      | 2                                | 6                                                                 |
| 2014 | 8            | 2     | 2      | 5                                | 6                                                                 |
| 2015 | 5            | 4     | 4      | 3                                | 6                                                                 |
| 2016 | 0            | 6     | 1      | 8                                | 3                                                                 |
| 2017 | 2            | 7     | 4      | 2                                | 1                                                                 |
| 2018 | 1            | 8     | 4      | 5                                | 7                                                                 |
| 2019 | 0            | 3     | 5      | 2                                | 3                                                                 |
| 2021 | 5            | 8     | 1      | 7                                | 10                                                                |
| 2022 | 3            | 1     | 3      | 6                                | 2                                                                 |
| 2023 | 16           | 7     | 1      | 2                                | 10                                                                |
| 2024 | 1            | 2     | 3      | 5                                | 5                                                                 |
| 2025 | 5            | 6     | 0      | 1                                | 11                                                                |

Fuente: Elaboración propia.

### 10.3. Gráfico de datos de artistas que han ganado Eurovisión

#### Artistas y su género, y composición de la actuación que han ganado el Festival de Eurovisión (2000-2025)



Fuente: Elaboración propia.

#### 10.4. Imágenes de los escenarios de Eurovisión

##### Festival de Eurovisión celebrado en Estonia, en 2002



Festival de Eurovisión durante una actuación, año 2002. Celebrado en Tallin, Estonia.



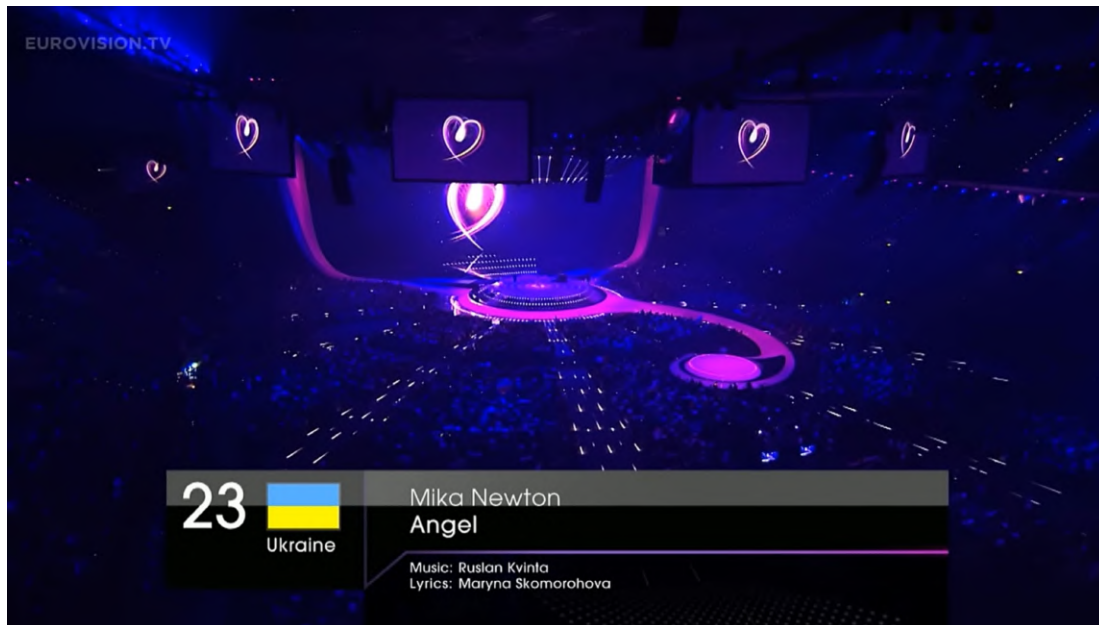
Fuente: (Aftonbladet, 2002)

## **Eurovision celebrado en Noruega, en 2010**

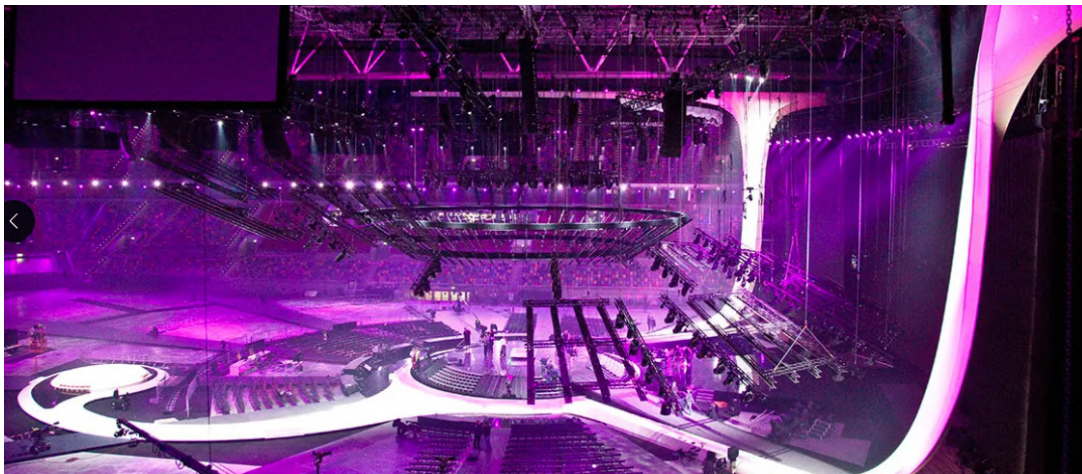


Festival de Eurovisión, durante una actuación, año 2010. Celebrado en Oslo, Noruega

## Eurovision celebrado en Alemania, en 2011



Festival de Eurovisión, durante una actuación, año 2011. Celebrado en Düsseldorf, Alemania.

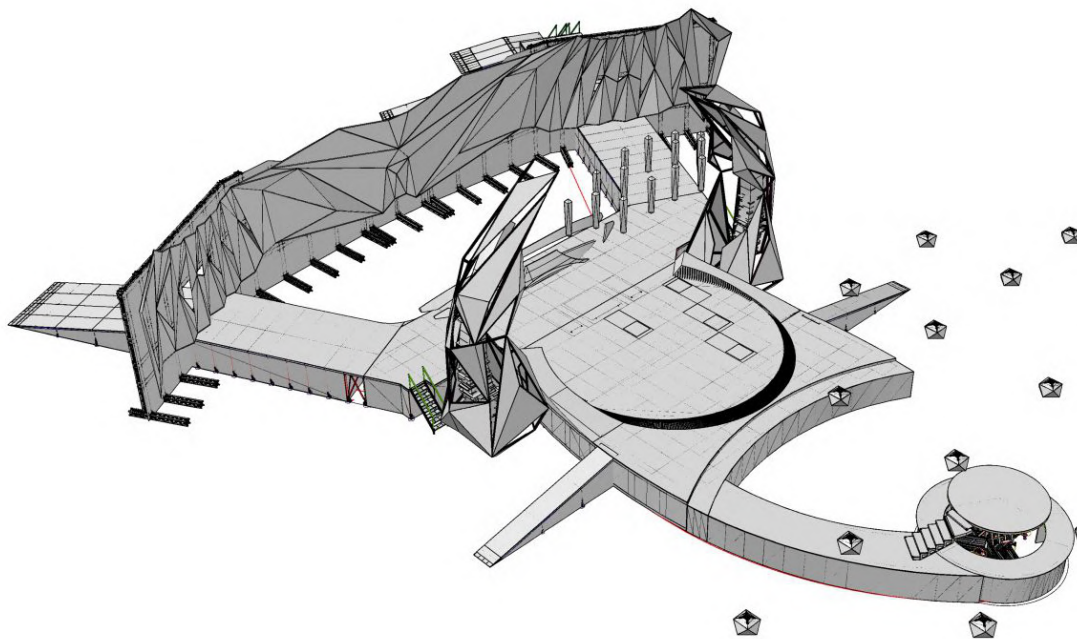


Fuente: (d&b audiotechnik, 2011)

## **Eurovision celebrado en Suecia, en 2013**



Festival de Eurovisión, durante una actuación, año 2013. Celebrado en Malmö, Suecia.



Representación inicial en 3D del escenario de Eurovisión 2013. Fuente: (Ranta, 2013)

## 10.5. Entrevista a directiva de Eurovisión

### Entrevista realizada a Ana María Bordas, en calidad de Presidenta del Grupo de Referencia de la UER para Eurovisión.

*1. Una de las funciones del Grupo de Referencia de la Unión Europea de Radiodifusión es modernizar la marca del Festival de Eurovisión. ¿En qué se está concretando esta modernización: en cambios de funcionamiento interno, en narrativa editorial o en identidad visual y diseño...?*

En los últimos dos años, el Reference Group, junto con la UER, ha trabajado en la reforma de las reglas del Festival y en la adopción de medidas orientadas a reforzar su identidad de marca y a impulsar su expansión global. Los recientes acontecimientos geopolíticos y su impacto en el certamen han afectado a la reputación de la marca, por lo que una de las principales prioridades en este momento es restaurar la confianza y la credibilidad del mayor evento musical de Europa. En paralelo, también se ha avanzado en la narrativa del festival, especialmente en su dimensión digital, incorporando nuevos lenguajes audiovisuales acordes con los hábitos de consumo actuales. Para esta edición, además, se ha presentado un nuevo diseño de marca con guiños al 70º aniversario de Eurovisión.

*2. ¿Cómo se vive desde la UER la popularidad del festival entre el colectivo LGTBIQA+? ¿Se potencia o se percibe como un dato anecdótico?*

La diversidad constituye uno de los valores fundamentales del Festival. El colectivo LGTBIQA+ ha sido históricamente uno de sus principales apoyos, contribuyendo de forma decisiva a su crecimiento y proyección internacional. Desde la organización, este vínculo se reconoce plenamente y se considera un pilar clave dentro del universo eurovisivo.

*3. ¿Cómo está abordando la UER la transformación digital del festival, especialmente en relación con nuevas formas de consumo (redes sociales) y participación de la audiencia cada vez más joven?*

En los últimos años se ha llevado a cabo una profunda transformación digital del Festival. Su

crecimiento y expansión dependen en gran medida de su ecosistema digital. La UER ha internalizado la estrategia digital del certamen y ha trasladado a las televisiones participantes la importancia de desarrollar y cuidar este ámbito. Esto ha implicado una evolución en la forma de narrar el evento y de hacer su seguimiento, adaptándose a los nuevos hábitos de consumo, especialmente entre el público más joven. Asimismo, se ha reforzado la interacción digital de los artistas con la audiencia y entre ellos.

*4. ¿Cómo se articula el trabajo entre las delegaciones nacionales y el equipo central de producción en aspectos como realización televisiva, planos, iluminación o diseño escénico durante el Festival? ¿Se respetan las propuestas originales o suele ser necesario adaptarlas durante el proceso? ¿Existe margen para decisiones en tiempo real desde la realización?*

La relación entre las delegaciones nacionales y el equipo central de producción es estrecha y constante durante los meses previos al Festival. Las delegaciones reciben información detallada sobre las características del escenario y sus condicionantes técnicas, lo que permite adaptar sus propuestas desde el inicio. El equipo de producción del Host Broadcaster trabaja de forma proactiva para respetar al máximo las propuestas originales, sugiriendo cambios únicamente cuando pueden mejorar el resultado final o son inviables por temas técnicos. Se emplean herramientas profesionales de realización televisiva como CuePilot o LiveEdit, y se mantienen numerosas reuniones individuales con cada país. Durante los ensayos presenciales, se revisa cada actuación y se introducen ajustes tras cada pase.

*5. ¿Existen orientaciones o recomendaciones desde la organización en relación con el vestuario o la imagen escénica de los/las artistas que participan en el Festival?*

Las delegaciones tienen plena libertad para decidir el vestuario de sus artistas. No obstante, deben respetar unas normas generales acordes con el carácter familiar del evento, lo que implica mantener una imagen adecuada.

*6. ¿En alguna ocasión la UER ha vetado alguna actuación de alguna delegación? ¿Por qué? ¿Podría llegar a hacerlo?*

No es habitual que la UER vete actuaciones. Sin embargo, sí revisa el contenido de las letras y las puestas en escena para garantizar que se ajustan a las normas del Festival. En algunos casos, se han sugerido modificaciones para asegurar ese cumplimiento.

*7. En los últimos años se observan ciertos códigos escénicos que se repiten (uso de LED, preeminencia de rojos y azules en el escenario, planos concretos (como recorridos 360° alrededor de la figura artista). ¿Esto responde a tendencias de las delegaciones o a dinámicas internas del festival?*

Algunos códigos escénicos recurrentes, como el uso de pantallas LED, determinados colores o tipos de planos, responden principalmente a tendencias de las propias delegaciones. Son las propuestas de cada país las que se trasladan al escenario, aunque desde la organización se puede advertir si alguna resulta excesivamente similar a otra.

*8. Durante la semana de ensayos, ¿es habitual que las propuestas cambien de forma significativa? ¿Qué tipo de modificaciones suelen producirse con más frecuencia?*

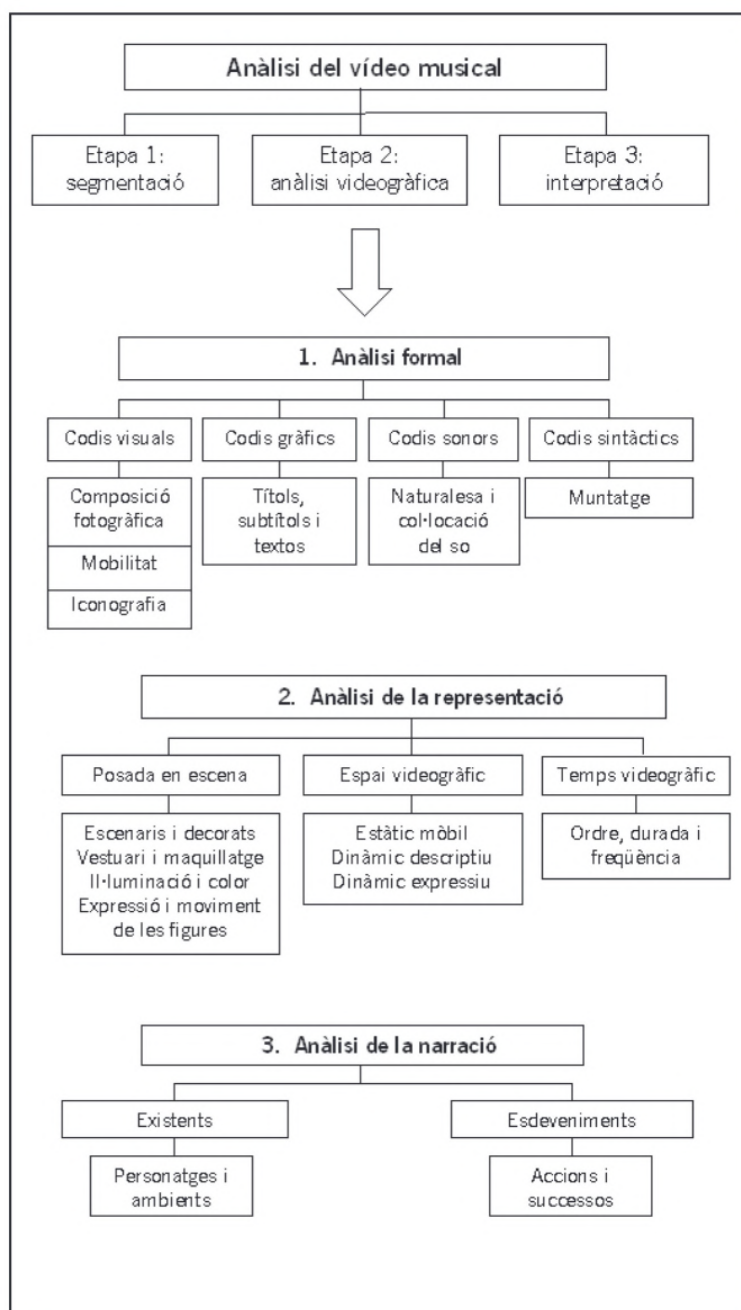
Durante la semana de ensayos no se permiten cambios significativos en las propuestas. Únicamente se pueden realizar pequeños ajustes o retoques destinados a mejorar la ejecución.

*9. ¿Cree que el Festival es un reflejo de la industria musical occidental o tiene unos códigos propios? En cuanto a estilos de música, géneros, coreografías...*

El Festival de Eurovisión es el mayor evento musical de Europa y, probablemente, del mundo. En gran medida, refleja la industria musical occidental en toda su diversidad de estilos, géneros y propuestas escénicas.

## 10.6. Esquema de vídeo musical

### Análisis de los elementos principales del vídeo musical



Fuente: (Rodríguez-López y Aguaded-Gómez, 2013, p. 65)

## 10.7. Imágenes de posturas femeninas de las artistas

### Posturas corporales de mujeres con la cadera ladeada en Eurovisión (2000-2025)

**Iveta Mukuchyan representa a Armenia en Eurovisión 2016**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=nL066Rp7J7k>

**Eleni Foureira representa a Chipre en Eurovisión 2018**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=vyDTbJ4wenY>

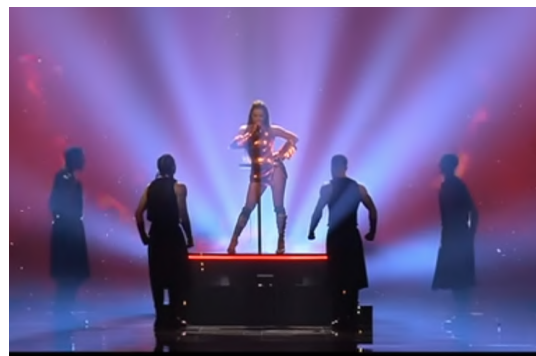
**Tamta representa a Chipre en Eurovisión 2019**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=wIpEI-NhRxg>

**Nutsa Buzaladze representa a Georgia en Eurovisión 2024**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=He4PGhm7jOw>

**Kaleen representa a Austria  
en Eurovisión 2024**



Fuente:  
[https://www.YouTube.com/watch?v=VZ6SlZnk\\_EI](https://www.YouTube.com/watch?v=VZ6SlZnk_EI)

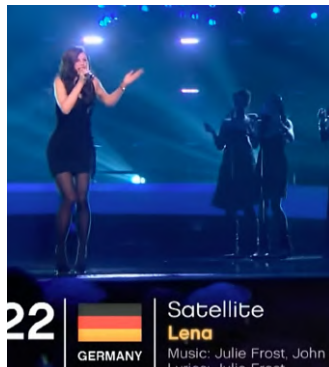
**Mae Muller representa a Reino Unido  
en Eurovisión 2023**



Fuente:  
<https://www.YouTube.com/watch?v=tvJEE2ryCRQ>

Fuente: Canal de Eurovision Song Contest en YouTube.

### **Postura corporal: Lena representa a Alemania en Eurovisión 2010**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=7pL9vdpSvnY>

### **Posturas corporales: Nadine Beiler representa a Austria en Eurovisión 2011 y Alma representa a Francia en Eurovisión 2017**



Nadine Beiler. Fuente:  
<https://www.YouTube.com/watch?v=UsBC5AB1tFo>



Alma. Fuente:  
<https://www.YouTube.com/watch?v=HjiLKsLQ14I>

Fuente: Canal de Eurovision Song Contest en YouTube.

## 10.8. Paneos de cámara femeninos

### Paneos identificados en las actuaciones femeninas en el Festival de Eurovisión en el período 2000-2025

| PAÍS Y<br>AÑO DE<br>EUROVISIÓN | CARACTERÍSTICAS DEL PANEО                                                                                                                                        | MOMENTO  | FUENTE                                                                                                |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ucrania, 2006                  | Paneo completo vertical del cuerpo, desde los pies de la cantante hasta la cara donde ella acaba mandando un beso a cámara.                                      | 01:34:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=mRqhkwtIuU8">https://www.YouTube.com/watch?v=mRqhkwtIuU8</a> |
| Grecia, 2008                   | Medio paneo vertical de caderas moviéndose, con un vestido corto, a cara.                                                                                        | 02:31:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=4HIk_7ZTBkM">https://www.YouTube.com/watch?v=4HIk_7ZTBkM</a> |
| Islandia, 2009                 | Paneo completo vertical del cuerpo, de pies a cabeza.                                                                                                            | 02:13:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=qqE69feyEOU">https://www.YouTube.com/watch?v=qqE69feyEOU</a> |
| Moldavia, 2009                 | Medio paneo vertical desde las rodillas y muslos descubiertos hasta la cara de la cantante.                                                                      | 00:47:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=ZoP_0okrWyo">https://www.YouTube.com/watch?v=ZoP_0okrWyo</a> |
| Turquía, 2009                  | Paneo vertical: parte de un PP de caderas moviéndose, con piernas y vientre desnudos y asciende vertical rápido hasta el rostro.                                 | 01:53:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=TzKgojZqO5Y">https://www.YouTube.com/watch?v=TzKgojZqO5Y</a> |
|                                | Medio paneo vertical desde el vientre desnudo de ella, con la mano posada sobre él de un hombre situado detrás de ella, hasta la cara de ambos, mientras bailan. | 02:41:00 |                                                                                                       |
| Ucrania, 2009                  | Paneo vertical de pies a cara.                                                                                                                                   | 00:30:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=rGJqLCuqssc">https://www.YouTube.com/watch?v=rGJqLCuqssc</a> |
|                                | Medio paneo vertical enfocado en la pelvis, con piernas abiertas y muslos descubiertos, a cara.                                                                  | 00:41:00 |                                                                                                       |
| Azerbaiyán, 2010               | Paneo vertical de pies a cara, con las piernas expuestas.                                                                                                        | 00:50:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=7zWO-V0dmHg">https://www.YouTube.com/watch?v=7zWO-V0dmHg</a> |
| Armenia, 2010                  | Minipaneo de busto a rostro. Con la excusa de mostrar un colgante, PPP del busto de la cantante con leve <i>zoom out</i> .                                       | 00:16:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=A60atIirQAw">https://www.YouTube.com/watch?v=A60atIirQAw</a> |
| Chipre, 2012                   | Medio paneo vertical desde la pelvis, bailando con piernas abiertas y gasas transparentes hasta la cara.                                                         | 02:19:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=ex133UhxB64">https://www.YouTube.com/watch?v=ex133UhxB64</a> |
| Francia, 2013                  | Paneo vertical descendente siguiendo el movimiento de la mano de la cantante, que se acaricia el pelo, pecho, cintura, cadera y muslo.                           | 01:22:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hQwiQj5Dyj8">https://www.YouTube.com/watch?v=hQwiQj5Dyj8</a> |

|              |                                                                                                                                                                                     |          |                                                                                                       |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Italia, 2014 | Paneo vertical desde un contrapicado acentuado, que revela la ropa interior de la cantante, hasta la cara, combinando con un <i>zoom in</i> .                                       | 02:55:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=8W5ZlalAMV8">https://www.YouTube.com/watch?v=8W5ZlalAMV8</a> |
| España, 2016 | Paneo vertical descendente con zoom in de figura completa a PP de pies.                                                                                                             | 01:16:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=EgbjNsxeY">https://www.YouTube.com/watch?v=EgbjNsxeY</a>     |
| Chipre, 2019 | Medio paneo vertical de cintura a cara.                                                                                                                                             | 00:50:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=wIpEI-NhRxg">https://www.YouTube.com/watch?v=wIpEI-NhRxg</a> |
|              | Medio paneo vertical, siguiendo la mano de la cantante, desde el bajo vientre hasta la cara.                                                                                        | 02:11:00 |                                                                                                       |
| Grecia, 2024 | Paneo vertical desde la bota hasta abrir con un <i>zoom out</i> al cuerpo entero.                                                                                                   | 00:10:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=ENb4LCeq9Lc">https://www.YouTube.com/watch?v=ENb4LCeq9Lc</a> |
| Malta, 2025  | Paneo vertical ascendente desde un contrapicado, con un <i>zoom in</i> acentuado desde el cuerpo entero de la cantante botando sobre una pelota, hasta un PPP de perfil de la cara. | 02:59:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=povnGP6k0sI">https://www.YouTube.com/watch?v=povnGP6k0sI</a> |
|              | Paneo vertical descendente desde un contrapicado, con un <i>zoom out</i> desde la cara de la cantante botando sobre una pelota, un plano general de cuerpo entero.                  | 03:08:00 |                                                                                                       |

Fuente: canal de Eurovision Song Contest en YouTube.

| <b>Leyenda:</b>               |                                                    |
|-------------------------------|----------------------------------------------------|
| PPP: Primerísimo Primer Plano | <i>Zoom in</i> : acercamiento gradual de la cámara |
| PP: Primer Plano              | <i>Zoom out</i> : alejamiento gradual de la cámara |

## 10.9. Planos y tiros de cámara

**Momentos identificados en el Festival de Eurovisión (2000-2025) en actuaciones femeninas mediante planos, movimientos de cámara, transiciones, gestos, imágenes o recursos escénicos de carácter sexualizador, cosificante, inapropiado o visualmente invasivo (incluida una agresión –Reino Unido, 2018– y un beso no consentido –Rumanía, 2017–).**

| PAÍS Y AÑO DE EUROVISIÓN | ACCIÓN                                                                                                                                                                                           | MOMENTO  | FUENTE                                                                                                |
|--------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Suecia, 2004             | Movimiento rápido de <i>zoom in</i> que genera el efecto visual de pasar entre las piernas de la cantante.                                                                                       | 02:47:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=na2qDYmm7LM">https://www.YouTube.com/watch?v=na2qDYmm7LM</a> |
| Malta, 2005              | Continuidad visual mediante desplazamiento de cámara entre la cantante gorda y un objeto redondo enorme en el fondo del escenario.                                                               | 01:32:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=Vv8GmwcfR9A">https://www.YouTube.com/watch?v=Vv8GmwcfR9A</a> |
| Macedonia, 2006          | <i>Zoom in</i> y PPP de los glúteos de la cantante mientras realiza un movimiento de twerk.                                                                                                      | 02:17:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=meOfoHemzQY">https://www.YouTube.com/watch?v=meOfoHemzQY</a> |
|                          | Un bailarín le toca el pecho a la cantante, en una escena coreografiada.                                                                                                                         | 02:23:00 |                                                                                                       |
| Rusia, 2007              | PP de la cantante acariciando el palo del micro con sus manos, hacia arriba y hacia abajo.                                                                                                       | 02:07:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=MVPez6Zvr8g">https://www.YouTube.com/watch?v=MVPez6Zvr8g</a> |
| Turquía, 2007            | El cantante le da una palmada en las nalgas a una de las bailarinas.                                                                                                                             | 01:08:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=pSs1XHuFfuQ">https://www.YouTube.com/watch?v=pSs1XHuFfuQ</a> |
| Letonia, 2008            | Imagen principal en cámara: el hombre le agarra las nalgas a una de las mujeres.                                                                                                                 | 01:55:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=gQy0PJekQhA">https://www.YouTube.com/watch?v=gQy0PJekQhA</a> |
| Islandia, 2009           | PPP de los labios de la cantante, rosas, con brillo, mientras canta.                                                                                                                             | 00:10:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=qqE69feyEOU">https://www.YouTube.com/watch?v=qqE69feyEOU</a> |
| Francia, 2013            | PPP de la boca de la cantante pegada al micro, con los labios abiertos, sin estar cantando.                                                                                                      | 00:36:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hQwiQj5Dyj8">https://www.YouTube.com/watch?v=hQwiQj5Dyj8</a> |
| Polonia, 2014            | Plano frontal con <i>zoom in</i> de una mujer con las piernas abiertas, la falda levantada, mordiendo el labio, mirando a cámara, mientras hace movimientos rítmicos arriba y abajo con un palo. | 01:30:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=VJ920cN2HmA">https://www.YouTube.com/watch?v=VJ920cN2HmA</a> |
|                          |                                                                                                                                                                                                  |          |                                                                                                       |

|                   |                                                                                                                                                          |          |                                                                                                       |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                   | Plano frontal con <i>zoom in</i> de una mujer de rodillas que se inclina hacia adelante, destacando el busto para hacer el movimiento de frotar la ropa. | 02:09:00 |                                                                                                       |
| Austria, 2014     | Plano trasero de la figura de Conchita Wurst con su mano izquierda apoyada en su nalga.                                                                  | 02:24:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=QRUIava4WRM">https://www.YouTube.com/watch?v=QRUIava4WRM</a> |
| Armenia, 2016     | PPP de perfil de los labios de la cantante pegados al micro mientras habla.                                                                              | 00:13:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=nL066Rp7J7k">https://www.YouTube.com/watch?v=nL066Rp7J7k</a> |
|                   | PPP de perfil de los labios de la cantante casi pegados al micro.                                                                                        | 01:13:00 |                                                                                                       |
|                   | PPP de la mano de la cantante cuando se acaricia la cintura, las caderas y el muslo.                                                                     | 02:30:00 |                                                                                                       |
| Hungría, 2017     | PP y <i>zoom in</i> de las manos de mujer que abrazan desde atrás el pecho del hombre y lo aprietan.                                                     | 03:00:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hqM0AkP7zcI">https://www.YouTube.com/watch?v=hqM0AkP7zcI</a> |
| Grecia, 2017      | Imagen de una mujer desnuda en pose sensual bajo el agua.                                                                                                | 02:37:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=iO14p2uCzkM">https://www.YouTube.com/watch?v=iO14p2uCzkM</a> |
| Rumanía, 2017     | Beso del hombre cantante a la mujer cantante, en la cara, claramente no pactado, sin opción a que ella se aparte porque él le agarra la cabeza.          | 03:00:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=ZSHc7iDuBCQ">https://www.YouTube.com/watch?v=ZSHc7iDuBCQ</a> |
| Reino Unido, 2018 | Agresión a la cantante SuRie cuando un hombre interrumpe en el escenario y se observa cómo le fuerza el brazo a ella para quitarle el micro.             | 01:42:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=8dmlXBBC6J8">https://www.YouTube.com/watch?v=8dmlXBBC6J8</a> |
| Finlandia, 2018   | Plano que ocupa toda la pantalla de la cintura, cadera y muslos de la cantante.                                                                          | 01:28:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hdjiuCUUpPc">https://www.YouTube.com/watch?v=hdjiuCUUpPc</a> |
| Moldavia, 2018    | Simulación de acto sexual, con el hombre detrás de la mujer tocándole el muslo y levantando su vestido.                                                  | 01:59:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=5evrVL1rJPA">https://www.YouTube.com/watch?v=5evrVL1rJPA</a> |
| Azerbaiyán, 2021  | Plano circular 360° de la cámara alrededor de la cantante y las bailarinas con énfasis visual en sus cuerpos, glúteos y piernas.                         | 01:50:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=FTQ22S5YC7Q">https://www.YouTube.com/watch?v=FTQ22S5YC7Q</a> |
| España, 2022      | Plano trasero de la cámara alrededor de la cantante y las bailarinas con énfasis visual en sus cuerpos y glúteos.                                        | 00:48:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I">https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I</a> |
|                   | Plano con ligero <i>zoom in</i> con énfasis visual exclusivamente en glúteos de la cantante.                                                             | 02:30:00 |                                                                                                       |
| Rumanía, 2022     | Movimiento coreografiado de un bailarín dando un golpe de pelvis a una chica de espaldas.                                                                | 01:24:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=nPpuwy79sHs">https://www.YouTube.com/watch?v=nPpuwy79sHs</a> |
|                   |                                                                                                                                                          |          |                                                                                                       |

|               |                                                                                                                                                    |          |                                                                                                       |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Polonia, 2023 | Plano americano de una bailarina en <i>shorts</i> haciendo un espagat vertical con las piernas completamente abiertas a cámara.                    | 01:12:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=SEgFlaP-U1o">https://www.YouTube.com/watch?v=SEgFlaP-U1o</a> |
| Armenia, 2023 | Contrapicado de la cantante con las piernas abiertas, sujetando el micro entre ellas y acercándose, mirando a cámara con los labios entreabiertos. | 03:12:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=h0q7AkYk2hY">https://www.YouTube.com/watch?v=h0q7AkYk2hY</a> |
| Malta, 2025   | Enfoque de una bailarina sentada frontalmente que abre las piernas lentamente ante la cámara y <i>zoom out</i> lateral hacia la cantante.          | 02:26:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=povnGP6k0sI">https://www.YouTube.com/watch?v=povnGP6k0sI</a> |

Fuente: Canal de Eurovision Song Contest en YouTube.

| <b>Leyenda:</b>               |                                                    |
|-------------------------------|----------------------------------------------------|
| PPP: Primerísimo Primer Plano | <i>Zoom in</i> : acercamiento gradual de la cámara |
| PP: Primer Plano              | <i>Zoom out</i> : alejamiento gradual de la cámara |

#### **10.10. Imagen de la actuación de Armenia en 2023**

**Plano final de la actuación de la cantante Brunette, que representó a Armenia,  
en el Festival de Eurovisión de 2023.**



Fuente: Eurovision Song Contest <https://www.YouTube.com/watch?v=h0q7AkYk2hY> (03:12:00 – 03:17:00)

### 10.11. Imágenes de actuaciones femeninas en rojo

**Actuaciones femeninas del Festival de Eurovisión donde la figura principal se tiñe de rojo fusionándose con este color**

**Iveta Mukuchyan representa a Armenia en Eurovisión 2016**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=nL066Rp7J7k>

**Hurricane representa a Serbia en Eurovisión 2021**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=Q1lkpIqf7a4>

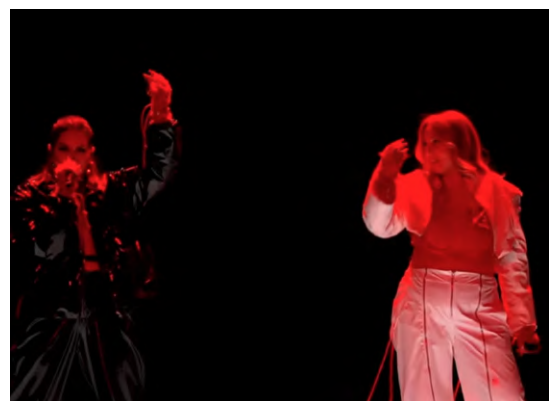
**Konstrakta representa a Serbia en Eurovisión 2022**



Fuente:

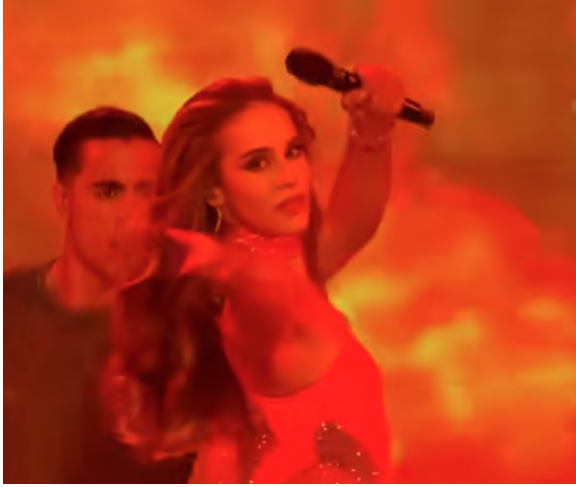
<https://www.YouTube.com/watch?v=nBtQj1MfNYA>

**Teya & Salena representan a Austria en Eurovisión 2023**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=He4PGhm7jOw>

**Blanka representa a Polonia  
en Eurovisión 2023**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=SEgFlaP-U1o>

**Las Ketchup representan a España  
en Eurovisión 2006**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=N8HnyH8PHVI>

**Tali representa a Luxemburgo  
en Eurovisión 2024**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=TCWH3Nq5y9A>

**Shkodra Elektronike representan a  
Albania en Eurovisión 2025**



Fuente: [https://www.YouTube.com/watch?v=xfn6ssOf\\_zU](https://www.YouTube.com/watch?v=xfn6ssOf_zU)

## 10.12. Imágenes de actuaciones masculinas en rojo

### Actuaciones masculinas donde la figura principal se tiñe de rojo

**Remo Forrer representa a Suiza en Eurovisión 2023**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=l4NDErv49mk>

**Marcus & Martinus representan a Suecia en Eurovisión 2024**



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=DcZpzObYzxs>

### 10.13. Tabla de actuaciones femeninas con transformaciones de vestuario

**Actuaciones femeninas del Festival de Eurovisión (2000-2025) que muestran desnudos, un *striptease* de la figura femenina y/o uno o varios cambios de ropa.**

| AÑO DE EUROVISIÓN | ACTUACIÓN DEL PAÍS | ACCIÓN                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2000              | Países Bajos       | La artista se despoja de su vestido enorme para quedarse con otro más escueto, corto, ajustado y descubierto.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=sHXZwI1nq-Q">https://www.YouTube.com/watch?v=sHXZwI1nq-Q</a>                                                                               |
| 2002              | A.R.Y. Macedonia   | La artista se quita su vestido granate para quedarse con otro formado por un corpiño dorado y una falda de un rojo intenso.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=S4WuVfC_w64">https://www.YouTube.com/watch?v=S4WuVfC_w64</a>                                                                 |
| 2002              | Letonia            | La cantante aparece caracterizada con un traje chaqueta, leído en clave masculina, y a lo largo de la canción dos bailarines hombres la van desnudando hasta quedarse con un vestido largo.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=_M-w89U8TEU">https://www.YouTube.com/watch?v=_M-w89U8TEU</a> |
| 2003              | Rumanía            | Striptease de una de las bailarinas de la actuación. Un bailarín hombre le va quitando la ropa.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=joZvkeX4R3Q">https://www.YouTube.com/watch?v=joZvkeX4R3Q</a>                                                                                             |
| 2004              | Grecia             | Las dos bailarinas visten trajes-chaqueta blancos y el cantante hombre se los quita dejándolas en biquinis dorados.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=asZwDUTEXls">https://www.YouTube.com/watch?v=asZwDUTEXls</a>                                                                         |
| 2006              | Moldavia           | La cantante primero se quita el top, luego la falda (quedándose en bikini) y finalmente aparece en minivestido de novia.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=11Xi8u1gkTo">https://www.YouTube.com/watch?v=11Xi8u1gkTo</a>                                                                    |
| 2006              | Croacia            | La cantante se quita la falda del vestido para quedarse con un <i>body</i> con flecos.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hGp3YfEj_GY">https://www.YouTube.com/watch?v=hGp3YfEj_GY</a>                                                                                                      |
| 2007              | Reino Unido        | Las dos bailarinas se cambian su traje de azafatas de vuelo y aparecen con vestidos cortos, coloridos, escotados y llamativos.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=XT6yOIC6ihI">https://www.YouTube.com/watch?v=XT6yOIC6ihI</a>                                                              |
| 2008              | Georgia            | La cantante y cinco bailarines/as visten todos de negro y luego, mediante una transición con una tela blanca, se cambian todos/as a ropas de color blanco.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=paPj6s2u8">https://www.YouTube.com/watch?v=paPj6s2u8</a>                                      |
|                   |                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |

|      |           |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------|-----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2008 | Grecia    | La cantante viste un vestido fucsia que se transforma en un corpiño de brillantes con minifalda fucsia más corta de flecos.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=4HIk_7ZTBkM">https://www.YouTube.com/watch?v=4HIk_7ZTBkM</a>                                                     |
| 2009 | Croacia   | La cantante lleva un vestido vaporoso largo negro, se lo quita y se queda con un vestido vaporoso largo blanco, escotado.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=jdLct2IqcLA">https://www.YouTube.com/watch?v=jdLct2IqcLA</a>                                                       |
| 2009 | Alemania  | <i>Striptease</i> de estilo burlesque-erótico de la vedette Dita Von Teese, durante la actuación del cantante hombre.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=veeOUiB6ojk">https://www.YouTube.com/watch?v=veeOUiB6ojk</a>                                                           |
| 2010 | Turquía   | La figura de un robot se va despojando de sus partes metálicas hasta que surge una mujer vestida con látex.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=HB_GnnhNz-8">https://www.YouTube.com/watch?v=HB_GnnhNz-8</a>                                                                     |
| 2013 | Finlandia | Tres figuras de baile vestidas en clave masculina, con traje y antifaces, se quitan la ropa y se quedan con vestidos rosas largos.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=dIBXOveVh7c">https://www.YouTube.com/watch?v=dIBXOveVh7c</a>                                              |
| 2014 | Polonia   | Una de las intérpretes secundarias se quita la chaqueta de forma sugerente dejando su busto al descubierto y la arroja al suelo.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=VJ920cN2HmA">https://www.YouTube.com/watch?v=VJ920cN2HmA</a>                                                |
| 2014 | Italia    | Como parte de la coreografía, la cantante se desprende de su capa blanca y se queda solo con el vestido blanco de pedrería.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=8W5ZlalAMV8">https://www.YouTube.com/watch?v=8W5ZlalAMV8</a>                                                     |
| 2015 | España    | Un bailarín le arranca a la cantante la capa-túnica roja brillante y ella aparece con un vestido <i>nude</i> metalizado semitransparente.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=NsMiJJIEIAY">https://www.YouTube.com/watch?v=NsMiJJIEIAY</a>                                       |
| 2015 | Serbia    | Las cuatro figuras de baile se quitan sus túnicas blancas y se quedan ellas con vestidos de colores, cortos y con movimiento y ellos en camisa y pantalones de colores neutros.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=gXGo70i94S8">https://www.YouTube.com/watch?v=gXGo70i94S8</a> |
| 2016 | Croacia   | Los bailarines le quitan a la cantante un vestido-capa enorme y ella se queda con uno metálico con hombros descubiertos.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=8QUM-_EbE2o">https://www.YouTube.com/watch?v=8QUM-_EbE2o</a>                                                        |
| 2017 | Moldavia  | Las tres cantantes del coro con faldas negras cortas, se sueltan las faldas y se convierten en vestidos de novia blancos.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=SWaQdHoCvYk">https://www.YouTube.com/watch?v=SWaQdHoCvYk</a>                                                       |
|      |           |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

|      |            |                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2017 | Azerbaiyán | La cantante se quita su gabardina blanca que ha llevado toda la actuación, como parte de la coreografía.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=g_HSRHqd_7s">https://www.YouTube.com/watch?v=g_HSRHqd_7s</a>                                        |
| 2019 | Chipre     | Cuatro bailarines le arrancan la minichaqueta de látex a la cantante y se queda con un <i>body</i> combinado de látex y cuero.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=wIpEI-NhRxxg">https://www.YouTube.com/watch?v=wIpEI-NhRxxg</a>                |
| 2021 | Israel     | Cinco bailarines le quitan a la cantante su vestido corto blanco y ella se queda en un vestido tipo picardías negro, corto y ajustadísimo.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=5Y-blG5ptwo">https://www.YouTube.com/watch?v=5Y-blG5ptwo</a>      |
| 2021 | Rusia      | La cantante carga con un descomunal vestido folclórico con ruedas, sale de él y se queda con un mono rojo.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=V-Di9A28e5E">https://www.YouTube.com/watch?v=V-Di9A28e5E</a>                                      |
| 2022 | España     | Un bailarín le quita la chaqueta torera a la cantante que se queda sólo con el <i>body</i> de pedrería.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I">https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I</a>                                         |
| 2023 | Israel     | La cantante viste top-sujetador y pantalones, se quita los pantalones y se queda con un <i>culotte</i> y medias.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=Z3mIcCIIJXY">https://www.YouTube.com/watch?v=Z3mIcCIIJXY</a>                                |
| 2023 | Polonia    | Dos bailarines le quitan el minivestido a la cantante y debajo lleva otro vestido más ajustado, corto, transparente, con pedrería y más escote.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=SEgF1aP-U1o">https://www.YouTube.com/watch?v=SEgF1aP-U1o</a> |
| 2024 | Irlanda    | La cantante lleva un vestido negro, gótico, barroco y un bailarín se lo quita y le deja con un <i>body</i> escueto en tonos pastel brillante.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=UMq8ofCstMQ">https://www.YouTube.com/watch?v=UMq8ofCstMQ</a>   |
| 2024 | Ucrania    | Una de las cantantes principales se despoja de su capa al principio de la actuación y se queda sólo con el vestido.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=d4N82wPpdg8">https://www.YouTube.com/watch?v=d4N82wPpdg8</a>                             |
| 2024 | Austria    | Dos bailarines le quitan a la cantante un abrigo blanco, largo y ella se queda con un <i>body</i> tanga metalizado con botas altas.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=VZ6SlZnk_EI">https://www.YouTube.com/watch?v=VZ6SlZnk_EI</a>             |
| 2025 | Luxemburgo | La cantante se cambia su vestido rosa de muñeca y se queda con un minivestido plateado, cortísimo, ajustado y escotado, y botas.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=GT7ZZBCscUg">https://www.YouTube.com/watch?v=GT7ZZBCscUg</a>                |
| 2025 | España     | La cantante se despoja de un traje negro de flamenca y se queda con un <i>body</i> plateado ajustado, escotado, con flecos, y botas altas.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=IEKSa9FVLqA">https://www.YouTube.com/watch?v=IEKSa9FVLqA</a>      |
|      |            |                                                                                                                                                                                                                                                              |

|      |             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|------|-------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2025 | Reino Unido | Las tres cantantes de grupo se despojan de las sobrefaldas de sus vestidos y trajes y las arrojan hacia afuera.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=Ur5qRh0BaHk">https://www.YouTube.com/watch?v=Ur5qRh0BaHk</a>                                                                                                                         |
| 2025 | Alemania    | La cantante se quita la sobrefalda, y la lanza al público, quedándose con un <i>short culotte</i> negro.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=3rrWZ6cldsA">https://www.YouTube.com/watch?v=3rrWZ6cldsA</a>                                                                                                                                |
| 2025 | Grecia      | La cantante viste un vestido negro largo toda la actuación y en los últimos 10 segundos cambia a uno blanco.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=lqbWRl6h6to">https://www.YouTube.com/watch?v=lqbWRl6h6to</a>                                                                                                                            |
| 2025 | Malta       | Dos bailarines le quitan a la cantante su vestido amarillo largo, cerrado y pomposo y ella se queda con un mono ajustado completo, de burlesque, transparente, con corpiño, en rojos, con pedrería y con encajes y estampados animales.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=povnGP6k0sI">https://www.YouTube.com/watch?v=povnGP6k0sI</a> |
| 2025 | Dinamarca   | Una bailarina y un bailarín le quitan despacio el abrigo grande y cerrado a la cantante que se queda con un body azul y botas altas.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=B3BdsYDnS8M">https://www.YouTube.com/watch?v=B3BdsYDnS8M</a>                                                                                                    |
| 2025 | Suecia      | Dos bailarinas y un bailarín se despojan de su ropa de campo para quedarse en toallas de sauna: ellas cubriendo hasta las rodillas y con gorros; y él con el torso descubierto.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=WSh7U3m9KgA">https://www.YouTube.com/watch?v=WSh7U3m9KgA</a>                                                         |

Fuentes: canales de YouTube: Eurovision Song Contest, Eurovision Old, 2000ESC2003, TVR.

#### 10.14. Imágenes de los momentos más vistos en los vídeos de YouTube.

##### A.) Momentos más reproducidos, con más visualizaciones, de las actuaciones de Eurovisión donde una mujer se desnuda o cambia de ropa.

Datos visibles en la barra de reproducción de los vídeos de YouTube

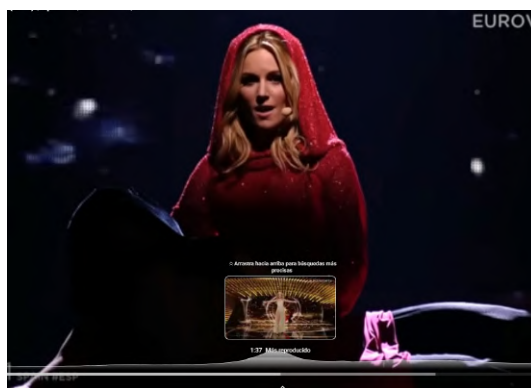
**Alemania en Eurovisión 2009**  
(Dita Von Teese finaliza su *striptease*,  
02:30:00)



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=veeOUiB6ojk>

**España en Eurovisión 2015**  
(Revelación del vestido de Edurne cuando  
un bailarín le arranca la capa roja  
01:37:00)



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=NsMiJJIEIAY>

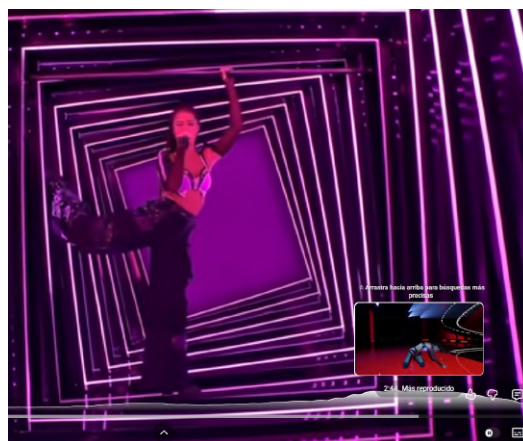
**Israel en Eurovisión 2021**  
(Eden Alenese se quita el vestido y se queda  
con un vestido picardías negro 02:53:00)



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=5Y-blG5ptwo>

**Israel en Eurovisión 2023**  
(Noa Kirel se despoja de los pantalones,  
02:44:00)

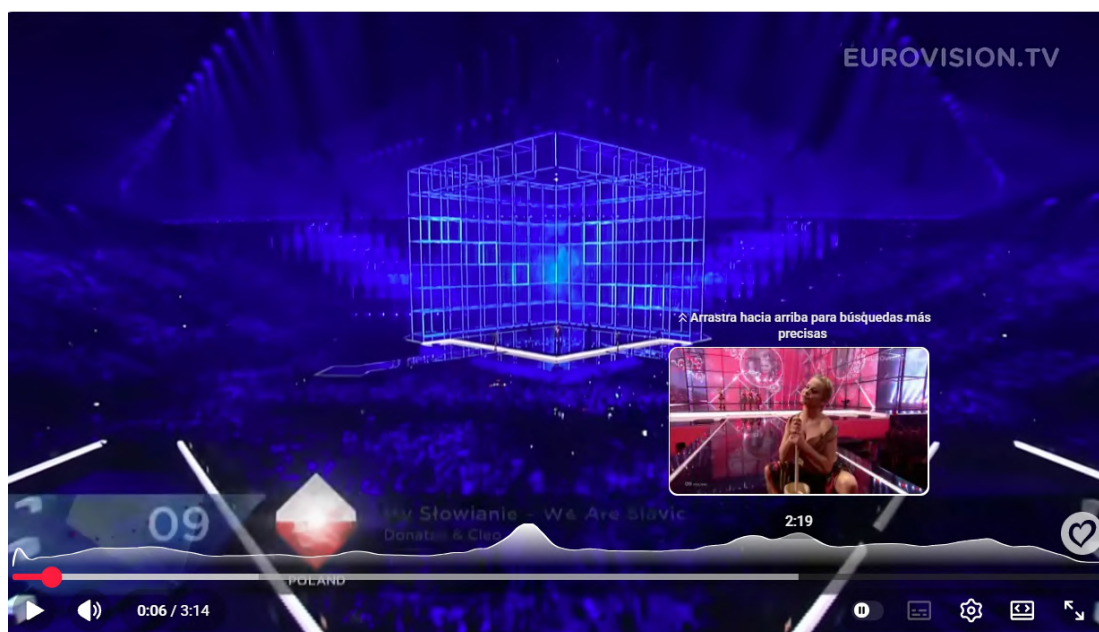
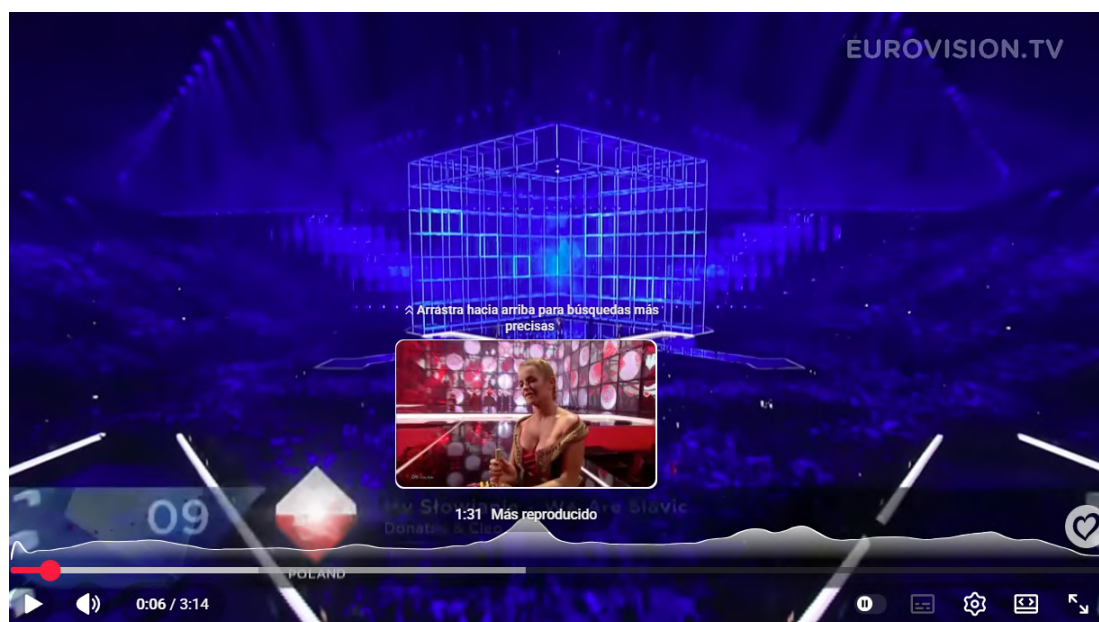


Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=Z3mIcCIIJXY>

**B.) Momentos sexualizados más reproducidos, con más visualizaciones, de la actuación de Donatan & Cleo, representando a Polonia en Eurovisión 2014.**

**Datos visibles en la barra de reproducción de los vídeos de YouTube**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest <https://www.YouTube.com/watch?v=VJ920cN2HmA>

### 10.15. Tabla de actuaciones diversas con transformaciones de vestuario

**Actuaciones de figuras no claramente binarias de género (mujer-hombre) o del colectivo LGTBQA+ del Festival de Eurovisión (2000-2025) que muestran desnudos, *striptease* y/o uno o varios cambios de ropa.**

| AÑO DE EUROVISIÓN | ACTUACIÓN DEL PAÍS | ACCIÓN                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------|--------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2022              | Rumanía            | El cantante lleva ropa leída como no masculina y queer (camisa roja con chorreras, cinturón llamativo, tacones y pantalón de polipiel) y dos bailarines le quitan la camisa. Se queda con un top sin mangas transparente con pedrería.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=nPpuwy79sHs">https://www.YouTube.com/watch?v=nPpuwy79sHs</a>            |
| 2023              | Croacia            | Actuación queer catalogada como teatro subversivo pro-LGTBQA+. Cinco de los seis hombres de la banda, con disfraces (marinero con falda y militares) se desnudan y se quedan con una camiseta blanca de tirantes y calzoncillos blancos clásicos.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hGuGfdEJ5Pw">https://www.YouTube.com/watch?v=hGuGfdEJ5Pw</a> |
| 2024              | España             | Dos bailarines queer del grupo, vestidos inicialmente con traje chaqueta negro, se quitan la ropa y se quedan con corpiños, tanguas y botas altas con tacones de aguja.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=zSZqlQZ0_us">https://www.YouTube.com/watch?v=zSZqlQZ0_us</a>                                                                           |

Fuentes: canal de YouTube, Eurovision Song Contest

#### 10.16. Tabla de actuaciones masculinas con transformaciones de vestuario

**Actuaciones de figuras masculinas del Festival de Eurovisión (2000-2025) que muestran desnudos, *striptease* y/o uno o varios cambios de ropa.**

| AÑO DE EUROVISIÓN | ACTUACIÓN DEL PAÍS | ACCIÓN                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2004              | España             | Dos bailarinas acarician torso, cintura y muslos del cantante antes de quitarle la chaqueta.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=V2nGwnq9XAE">https://www.YouTube.com/watch?v=V2nGwnq9XAE</a>                                |
| 2016              | Lituania           | El cantante se quita la cazadora blanca y se queda en camiseta y tejanos, todo de negro.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=O1wS7NNCo38">https://www.YouTube.com/watch?v=O1wS7NNCo38</a>                                    |
| 2024              | Chipre             | Los cuatro bailarines hombres que acompañan a la cantante se quitan sus camisetas blancas y se quedan con el torso desnudo.<br>En: <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=BbkkeeYOAig">https://www.YouTube.com/watch?v=BbkkeeYOAig</a> |

Fuentes: canal de YouTube, Eurovision Song Contest

## 10.17. Tabla de actuaciones de mujeres elevadas en sus actuaciones

**Actuaciones femeninas del Festival de Eurovisión (2000-2025)**  
**en las que una o varias figuras femeninas incorporan dinámicas**  
**de suspensión escénica del cuerpo en sus actuaciones**

| AÑO DE EUROVISIÓN | ACTUACIÓN DEL PAÍS | VÍDEO DE LA ACTUACIÓN                                                                                                                                                                                                                                                           |
|-------------------|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2001              | Eslovenia          | Dos bailarines elevan y desplazan a la cantante tumbada en horizontal con los brazos en cruz.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=O5ARaKzDVM8">https://www.YouTube.com/watch?v=O5ARaKzDVM8</a>                                                                          |
| 2003              | Croacia            | Dos bailarines sostienen a la cantante en una escena final con ella en posición ladeada horizontal frente al público.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=tJVrDIQeGg4">https://www.YouTube.com/watch?v=tJVrDIQeGg4</a>                                                  |
| 2004              | Ucrania            | Dos bailarines elevan en vertical a la cantante.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=VD6of9YQMMc">https://www.YouTube.com/watch?v=VD6of9YQMMc</a>                                                                                                                       |
| 2004              | Rusia              | La cantante canta posicionada sobre los cuerpos de los bailarines y es elevada por ellos y trasladada hasta en cinco ocasiones.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=Cs76CYGjfls">https://www.YouTube.com/watch?v=Cs76CYGjfls</a>                                        |
| 2005              | España             | Tres bailarinas elevan a cada una de las cantantes realizando un paso coreografiado en el aire.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=tNXwZeHHM84">https://www.YouTube.com/watch?v=tNXwZeHHM84</a>                                                                        |
| 2005              | Grecia             | Dos bailarinas elevan a la cantante en vertical manteniéndola erguida. Un bailarín eleva a la cantante en otro momento y ella simula tocar un violín estando elevada.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=rcOwvZ26KFQ">https://www.YouTube.com/watch?v=rcOwvZ26KFQ</a>  |
| 2006              | España             | Una bailarina y un bailarín elevan individualmente y giran a dos cantantes mujeres del grupo musical, en dos ocasiones.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=N8HnyH8PHVI">https://www.YouTube.com/watch?v=N8HnyH8PHVI</a>                                                |
| 2006              | Croacia            | La cantante se sube a los brazos de dos bailarines y se mantiene elevada en una posición final de actuación.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hGp3YfeJ_GY">https://www.YouTube.com/watch?v=hGp3YfeJ_GY</a>                                                           |
| 2006              | Turquía            | Los bailarines elevan a la cantante y la bajan de una plataforma elevada sobre la que estaba situada actuando.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=BIIDxZIYfVc">https://www.YouTube.com/watch?v=BIIDxZIYfVc</a>                                                         |
| 2007              | Macedonia          | Un bailarín eleva suavemente a la cantante en vertical y la gira mientras ella canta. La cantante también se sitúa sobre una plataforma muy elevada de paneles de luz.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=NsXxHFEbiI0">https://www.YouTube.com/watch?v=NsXxHFEbiI0</a> |

|      |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2008 | Ucrania | Tres bailarines elevan a la cantante que camina sobre la espalda de un cuarto hasta volver al suelo.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=GD4N8yfBM4">https://www.YouTube.com/watch?v=GD4N8yfBM4</a>                                                                                                                                  |
| 2008 | Grecia  | La cantante aparece en el aire sostenida por dos bailarines y con los pies apoyados sobre un tercero. Pose final, con tres bailarines elevándola en vertical.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=iK2XJl8FE_g">https://www.YouTube.com/watch?v=iK2XJl8FE_g</a>                                                                       |
| 2009 | España  | Dos bailarines elevan mientras desplazan a la cantante. Ella también se sitúa sobre una plataforma elevada con escaleras.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=zw8uKCrDt7U">https://www.YouTube.com/watch?v=zw8uKCrDt7U</a>                                                                                                           |
| 2009 | Turquía | Un bailarín eleva a la cantante sobre sus rodillas en una media voltereta.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=_uYGPl8galc">https://www.YouTube.com/watch?v=_uYGPl8galc</a>                                                                                                                                                          |
| 2009 | Albania | Un bailarín de altura normativa eleva a la cantante. Ella también canta y actúa mientras se apoya, se recuesta e incluso camina sin tocar el suelo sobre los cuerpos de dos hombres con acondroplasia.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=w6Ori4A4ATo">https://www.YouTube.com/watch?v=w6Ori4A4ATo</a>                              |
| 2009 | Ucrania | La bailarina realiza figuras aéreas sobre una plataforma circular. Tres bailarines la elevan en posición acostada en el aire y la bajan al suelo. También le dan volteretas y acrobacias en el aire.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=rGJqLCuqssc">https://www.YouTube.com/watch?v=rGJqLCuqssc</a>                                |
| 2010 | Georgia | Dos bailarines elevan, trasladan y sostienen a la cantante en el aire en varios momentos.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=y5yTMGxFiPw">https://www.YouTube.com/watch?v=y5yTMGxFiPw</a>                                                                                                                                           |
| 2012 | Suecia  | Un bailarín sujeta por detrás a la cantante y la eleva desplazándola hacia detrás.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=Pfo-8z86x80">https://www.YouTube.com/watch?v=Pfo-8z86x80</a>                                                                                                                                                  |
| 2012 | Chipre  | La cantante actúa elevada sobre una plataforma. En un momento cuatro bailarinas la elevan en horizontal y posteriormente la elevan y la bajan al suelo del escenario. Esta subida a la estructura y bajada se repite dos veces más.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=ex133UhxB64">https://www.YouTube.com/watch?v=ex133UhxB64</a> |
| 2012 | Francia | Dos gimnastas hombres elevan a la cantante y la cargan sobre sus hombros durante unos momentos mientras ella canta.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=0DZ7DbdeOeE">https://www.YouTube.com/watch?v=0DZ7DbdeOeE</a>                                                                                                                 |
| 2012 | Grecia  | Dos bailarines levantan a la cantante en posición vertical.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=NreIi8ma_PY">https://www.YouTube.com/watch?v=NreIi8ma_PY</a>                                                                                                                                                                         |
|      |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

|      |             |                                                                                                                                                                                                                                                         |
|------|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2013 | Moldavia    | La cantante está situada sobre una plataforma que la va elevando varios metros por encima del escenario y del público.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=xckgLUv73Jc">https://www.YouTube.com/watch?v=xckgLUv73Jc</a>                         |
| 2013 | Finlandia   | Tres bailarines (que luego cambian de ropa y se muestran como bailarinas) elevan a la cantante en vertical<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=dIBXOveVh7c">https://www.YouTube.com/watch?v=dIBXOveVh7c</a>                                     |
| 2013 | Bielorrusia | Dos bailarines elevan a la cantante para ayudarla a descender de una estructura.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=XKewBfUE2Mg">https://www.YouTube.com/watch?v=XKewBfUE2Mg</a>                                                               |
| 2013 | Reino Unido | La cantante se coloca en una plataforma que la eleva por encima del escenario y del público.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=-agn-ERgTXA">https://www.YouTube.com/watch?v=-agn-ERgTXA</a>                                                   |
| 2013 | Ucrania     | La cantante actúa sobre una superficie de aspecto rocoso elevada sobre el resto del cuerpo de baile.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=xgLCBm8Txsc">https://www.YouTube.com/watch?v=xgLCBm8Txsc</a>                                           |
| 2015 | España      | El bailarín eleva a la cantante, la hace girar sobre su cuerpo y la mantiene elevada mientras ella canta.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=NsMiJJIEIAY">https://www.YouTube.com/watch?v=NsMiJJIEIAY</a>                                      |
| 2017 | Grecia      | La cantante actúa sobre una plataforma pequeña que la eleva varios metros por encima del escenario y luego la vuelve a bajar.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=iO14p2uCzkM">https://www.YouTube.com/watch?v=iO14p2uCzkM</a>                  |
| 2018 | Finlandia   | La cantante aparece cantando sobre una estructura elevada y gira en el aire dando una vuelta agarrada a una plataforma circular.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=hdjiuCUUpPc">https://www.YouTube.com/watch?v=hdjiuCUUpPc</a>               |
| 2021 | Grecia      | La cantante sube por unas escaleras invisibles y continúa cantando visualmente suspendida en el aire. Cuatro bailarines la bajan al escenario.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=QhZhJFp0vVw">https://www.YouTube.com/watch?v=QhZhJFp0vVw</a> |
| 2021 | San Marino  | Cuatro bailarines/as levantan a la cantante en vertical mientras giran sobre una plataforma.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=TkhiH-JXFPs">https://www.YouTube.com/watch?v=TkhiH-JXFPs</a>                                                   |
| 2022 | España      | Tres bailarines levantan a la cantante en el aire, en horizontal para que ella se gire y vuelva al suelo.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I">https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I</a>                                      |
| 2023 | Israel      | Tres bailarines giran y le dan una voltereta en el aire a la cantante.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=Z3mIcCIIJXY">https://www.YouTube.com/watch?v=Z3mIcCIIJXY</a>                                                                         |
|      |             |                                                                                                                                                                                                                                                         |

|      |           |                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|------|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2024 | Israel    | La cantante aparece elevada frente a un halo de luz como en un pedestal. Luego entre cinco bailarines/as la inclinan y la desplazan en el aire en horizontal hasta el escenario.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=K60BWIEhtAA">https://www.YouTube.com/watch?v=K60BWIEhtAA</a> |
| 2024 | Eslovenia | Entre cinco bailarines/as elevan a la cantante en el aire en posición vertical mantenida.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=l86DxpRnz5M">https://www.YouTube.com/watch?v=l86DxpRnz5M</a>                                                                                        |
| 2024 | Georgia   | Los bailarines tumban a la cantante en el aire y la elevan verticalmente entre los cuatro en otro momento.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=He4PGhm7jOw">https://www.YouTube.com/watch?v=He4PGhm7jOw</a>                                                                       |
| 2024 | Austria   | Los cuatro bailarines levantan a la cantante, la giran y ella hace varias acrobacias seguidas en el aire.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=VZ6SlZnk_EI">https://www.YouTube.com/watch?v=VZ6SlZnk_EI</a>                                                                        |
| 2025 | España    | Los bailarines hombres levantan a la cantante en varias ocasiones y finalmente uno la hace girar en una voltereta en el aire.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=IEKSa9FVLqA">https://www.YouTube.com/watch?v=IEKSa9FVLqA</a>                                                    |
| 2025 | Polonia   | La cantante desciende del techo sujeta por dos cuerdas hasta tocar el suelo del escenario.<br><a href="https://www.YouTube.com/watch?v=eg5RtEX1zJ0">https://www.YouTube.com/watch?v=eg5RtEX1zJ0</a>                                                                                       |
| 2025 | Finlandia | La cantante vuela sobre el escenario apoyada sobre un micro gigantesco y sostenida por cuerdas desde el techo del escenario.<br><a href="https://www.youtube.com/watch?v=V3vbVd1ynnk">https://www.youtube.com/watch?v=V3vbVd1ynnk</a>                                                     |

Fuentes: canales de YouTube: Velada ESC y Eurovision Song Contest, Eurovision Old.

## 10.18. Tabla de efectos visuales extra en las figuras femeninas

### Catálogo de recursos escénicos y efectos visuales de mujeres de Eurovisión (2000-2025) complementarios al vestuario, la colorimetría, los planos de cámara y los cambios de vestuario.

| PAÍS Y<br>AÑO DE<br>EUROVISIÓN | EFEECTO VISUAL                                                                                                                 | MOMENTO              | FUENTE                                                                                                |
|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Malta, 2022                    | La cantante sopla purpurina a cámara, dirigida a la audiencia en sus casas.                                                    | 02:02:00             | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=UtQJwg__YPw">https://www.YouTube.com/watch?v=UtQJwg__YPw</a> |
| Islandia, 2003                 | La cantante lleva flores en la cabeza, el palo del micro tiene flores y ella las usa como atrezzo.                             | 02:20:00             | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=yZmpY7enVGY">https://www.YouTube.com/watch?v=yZmpY7enVGY</a> |
| Ucrania, 2003                  | En una actuación masculina, la bailarina está dentro de una caja bailando.                                                     | Desde<br>00:15:00    | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=MK-SjFtMYUA">https://www.YouTube.com/watch?v=MK-SjFtMYUA</a> |
| España 2003                    | La cantante lleva purpurina en el abdomen. Al igual que:                                                                       | Toda la<br>actuación | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=Kue6PTpjI8g">https://www.YouTube.com/watch?v=Kue6PTpjI8g</a> |
|                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Letonia, 2003. Purpurina en brazos y abdomen.</li> </ul>                                |                      | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=9ZgA-UZw25I">https://www.YouTube.com/watch?v=9ZgA-UZw25I</a> |
|                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Rumanía, 2005. Purpurina en el escote.</li> </ul>                                       |                      | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=bGY2004Z7nM">https://www.YouTube.com/watch?v=bGY2004Z7nM</a> |
|                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Azerbaiyán, 2012. Purpurina en el escote.</li> </ul>                                    |                      | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=yzT7O3FnwPk">https://www.YouTube.com/watch?v=yzT7O3FnwPk</a> |
|                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Portugal, 2022. Purpurina en las clavículas.</li> </ul>                                 |                      | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=mZtbD47u6yI">https://www.YouTube.com/watch?v=mZtbD47u6yI</a> |
|                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Rumanía, 2022. Purpurina en los torsos de dos bailarines leídos como queer.</li> </ul>  |                      | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=nPpuwy79sHs">https://www.YouTube.com/watch?v=nPpuwy79sHs</a> |
| Francia, 2004                  | En una actuación masculina, una bailarina va en zancos.                                                                        | Desde<br>00:10:00    | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=vrzC1oGWX_I">https://www.YouTube.com/watch?v=vrzC1oGWX_I</a> |
| Rumanía, 2004                  | Los bailarines le tiran confeti por encima a la cantante.                                                                      | 02:02:00             | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=1QwC2gsmGkA">https://www.YouTube.com/watch?v=1QwC2gsmGkA</a> |
| Grecia, 2004                   | El cantante saca dos pañuelos de las espaldas de sus bailarinas.                                                               | 00:55:00             | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=asZwDUTEXls">https://www.YouTube.com/watch?v=asZwDUTEXls</a> |
| Grecia, 2005                   | La cantante simula tocar un violín de cuerdas e incorpora un bastón a la coreografía.                                          | 02:24:00             | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=rcOwvZ26KFQ">https://www.YouTube.com/watch?v=rcOwvZ26KFQ</a> |
| Rusia, 2006                    | En una actuación masculina, una bailarina de ballet surge de un piano a través de un hueco tapado con pétalos de flores rojas. | 02:00:00             | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=waYpnAexrUA">https://www.YouTube.com/watch?v=waYpnAexrUA</a> |

|                       |                                                                                                                      |                   |                                                                                                       |
|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Eslovenia, 2007       | La cantante incorpora una linterna en la palma de su mano                                                            | 01:24:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=KKrOMagZnMI">https://www.YouTube.com/watch?v=KKrOMagZnMI</a> |
| Hungría, 2007         | La cantante inicia su actuación portando una maleta                                                                  | 00:09:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=2WsuY94n06w">https://www.YouTube.com/watch?v=2WsuY94n06w</a> |
| Suecia, 2009          | Las cinco bailarinas incorporan a la actuación máscaras semidescubiertas de pedrería                                 | 02:14:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=xE9PI3mqRbo">https://www.YouTube.com/watch?v=xE9PI3mqRbo</a> |
| Azerbaiyán, 2009      | La cantante escenifica un momento Marilyn Monroe con ventilación inferior levantándole el vestido                    | 02:24:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=9OEIOS1oUeY">https://www.YouTube.com/watch?v=9OEIOS1oUeY</a> |
| Azerbaiyán, 2010      | La cantante usa un vestido con luces                                                                                 | Toda la actuación | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=SOKGZb38e5c">https://www.YouTube.com/watch?v=SOKGZb38e5c</a> |
| Bielorrusia, 2010     | Las 3 cantantes despliegan unas alas grandes emulando ser mariposas                                                  | 02:32:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=MvK2KU2zFzA">https://www.YouTube.com/watch?v=MvK2KU2zFzA</a> |
| Turquía, 2010         | Una mujer personifica un robot con herramientas                                                                      | 02:47:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=HB_GnnhNz-8">https://www.YouTube.com/watch?v=HB_GnnhNz-8</a> |
| Moldavia, 2011        | La única chica sobre el escenario de los seis, sale con monociclo y circula por el escenario                         | 02:05:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=nHAY_OVN_gY">https://www.YouTube.com/watch?v=nHAY_OVN_gY</a> |
| Francia, 2012         | Tres bailarines le sacan velos a la cantante de su espalda                                                           | 01:15:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=0DZ7DbdeOeE">https://www.YouTube.com/watch?v=0DZ7DbdeOeE</a> |
| Azerbaiyán, 2012      | Se proyectan juegos de luz y color sobre el vestido de la cantante                                                   | Toda la actuación | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=yzT7O3FnwPk">https://www.YouTube.com/watch?v=yzT7O3FnwPk</a> |
| Moldavia, 2013        | El vestido de la cantante proyecta juegos de luces y colores                                                         | Toda la actuación | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=xckgLUv73Jc">https://www.YouTube.com/watch?v=xckgLUv73Jc</a> |
| Ucrania, 2014         | La cantante se sube a una rueda giratoria                                                                            | 02:25:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=slHboKF9PIQ">https://www.YouTube.com/watch?v=slHboKF9PIQ</a> |
| Azerbaiyán 2014       | La bailarina realiza un ejercicio con un trapecio durante la actuación                                               | Desde 00:39:00    | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=5mPUMPcFQAY">https://www.YouTube.com/watch?v=5mPUMPcFQAY</a> |
| Rumanía, 2014         | Efecto de desaparición en pantalla de la cantante, como si se evaporara                                              | Desde 00:44       | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=qN2h6__yJGQ">https://www.YouTube.com/watch?v=qN2h6__yJGQ</a> |
| Rusia, 2014           | Las dos cantantes están unidas por el pelo y actúan sobre un balancín en movimiento                                  | Desde 00:50:00    | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=BCNN1JAgWqk">https://www.YouTube.com/watch?v=BCNN1JAgWqk</a> |
| Rusia, 2015           | El vestido de la cantante tiene luces                                                                                | Toda la actuación | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=GVJW9ImpiWc">https://www.YouTube.com/watch?v=GVJW9ImpiWc</a> |
| República Checa, 2016 | La cantante se suelta el recogido del pelo y su cabello queda suelto ondeando por el aire. Al igual que:             | 02:38:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=wVy3rTNSN4Y">https://www.YouTube.com/watch?v=wVy3rTNSN4Y</a> |
|                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• España, 2022. La cantante se deshace el moño y se suelta el pelo</li> </ul> | 01:14:00          | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I">https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I</a> |
|                       |                                                                                                                      |                   |                                                                                                       |

|                 |                                                                                          |                |                                                                                                       |
|-----------------|------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Estonia, 2018   | La cantante lleva un vestido que emite luces, colores y composiciones visuales.          | Desde 00:53:00 | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=ImawXdXIGd8">https://www.YouTube.com/watch?v=ImawXdXIGd8</a> |
| Finlandia, 2018 | La cantante gira 360° agarrada a una plataforma circular circense.                       | 00:35:00       | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=eEeIeQ-j2zk">https://www.YouTube.com/watch?v=eEeIeQ-j2zk</a> |
| España, 2022    | La cantante incorpora un abanico a su actuación como elemento sorpresa.                  | 02:32:00       | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I">https://www.YouTube.com/watch?v=jSQYTt4xg3I</a> |
| Polonia, 2023   | Efecto digital que cambia el color del vestido de la cantante de naranja/lila a rojo.    | 01:18:00       | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=SEgF1aP-U1o">https://www.YouTube.com/watch?v=SEgF1aP-U1o</a> |
| Eslovenia, 2024 | La cantante viste un mono efecto <i>nude</i> y se iluminan en plata el pecho y el tanga. | 02:03:00       | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=l86DxpRnz5M">https://www.YouTube.com/watch?v=l86DxpRnz5M</a> |
| Letonia, 2025   | Aparecen luces y bolas de luz en el abdomen de la cantante.                              | 01:43:00       | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=nkvcMe3NiQ0">https://www.YouTube.com/watch?v=nkvcMe3NiQ0</a> |
| Francia, 2025   | A la cantante le echan arena por encima desde el techo.                                  | 02:25:00       | <a href="https://www.YouTube.com/watch?v=jhqJY0ll1Wo">https://www.YouTube.com/watch?v=jhqJY0ll1Wo</a> |

Fuente: canales de YouTube: ESC Stuff, Eurovision 2003, Library of Eurovision, Eurovision Song Contest en YouTube.

### 10.19. Imágenes de la actuación representando a Francia, en Eurovisión 2000

#### Momentos de la actuación de Sofía Mestari, representando a Francia en Eurovisión 2000



Fuente: Canal de YouTube, 2000ESC2003, <https://www.YouTube.com/watch?v=S8IManetyHk>

## 10.20. Imágenes de las actuaciones representando a Malta

### Momentos de las actuaciones de Chiara, representando a Malta en Eurovisión 2005 y en 2009



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest <https://www.YouTube.com/watch?v=Vv8GmwcfR9A>



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest <https://www.YouTube.com/watch?v=kX5STdluiEg>

## 10.21. Imágenes de la actuación representando a Portugal, en Eurovisión 2008

### Momentos de la actuación de Vânia Fernandes, representando a Portugal en Eurovisión 2008



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=rJwoMPyXPo0>

**10.22. Imágenes de las actuaciones de Islandia en 2010 y de Hungría en 2011.**

**Momentos de la actuación de Hera Björk, representando a Islandia en Eurovisión 2010**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=qXLqw4UpJ1w>

**10.23. Imágenes de la actuación representando a Serbia, en Eurovisión 2015**

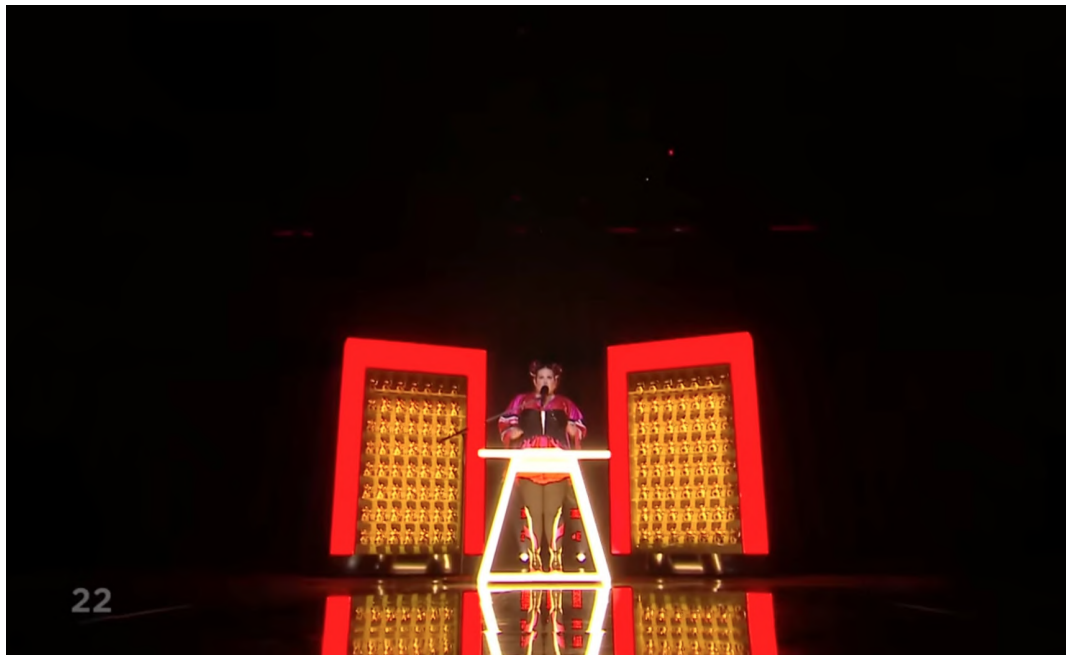
**Momentos de la actuación de Bojana Stamenov,  
representando a Serbia en Eurovisión 2015**





Fuente: canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=gXGo70i94S8>

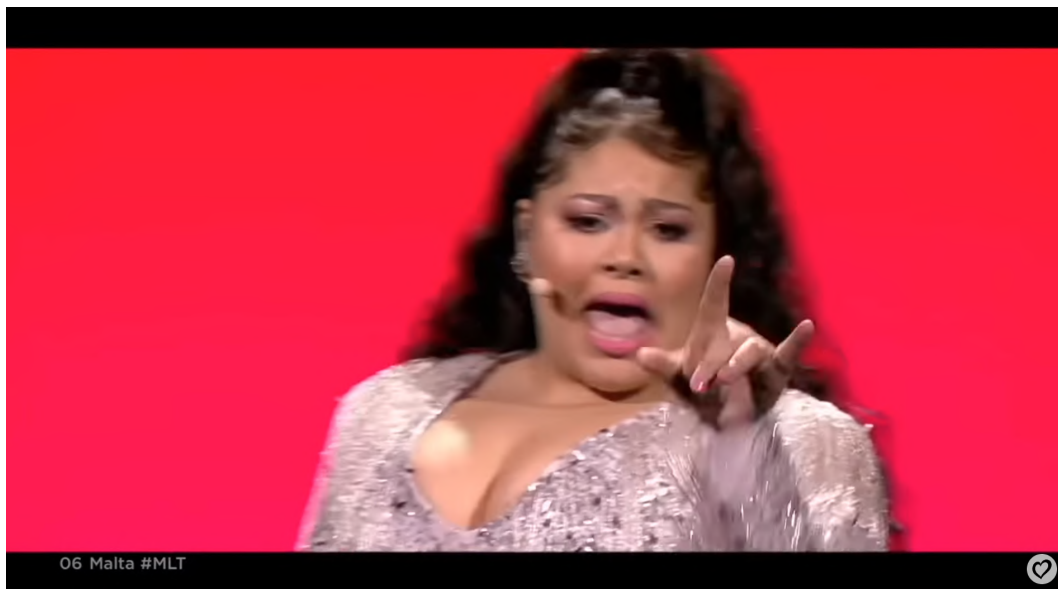
**10.24. Imágenes de la actuación representando a Israel, en Eurovisión 2018**  
**Momentos de la actuación de Netta, representando a Israel en Eurovisión 2018**

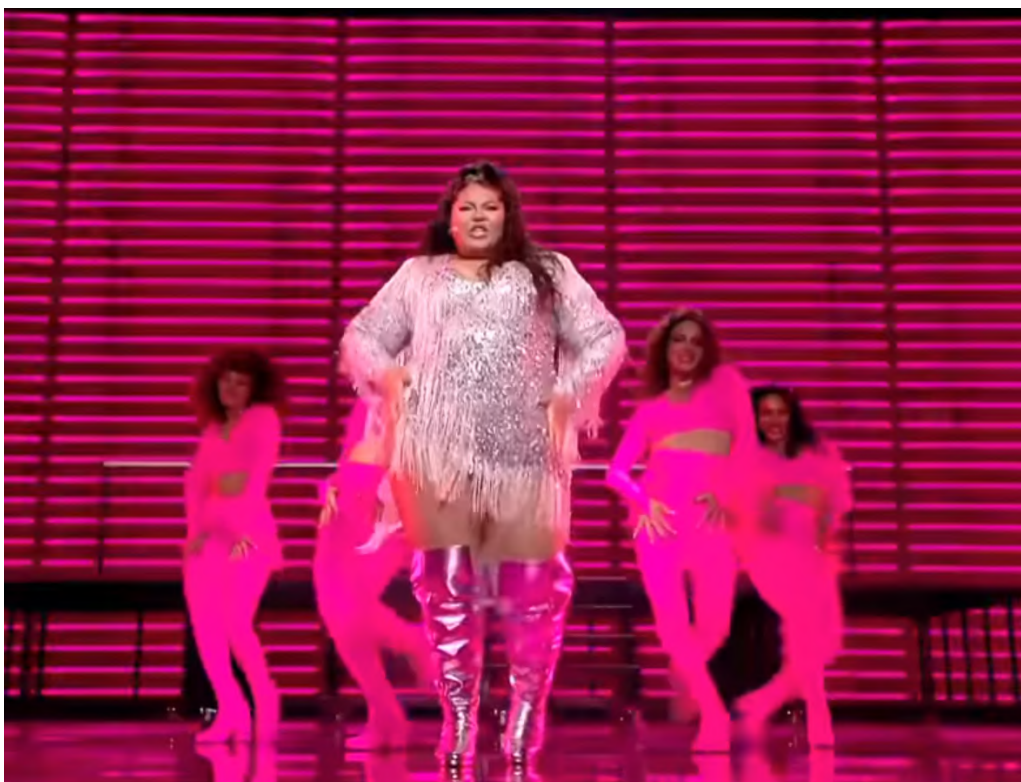




Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=84LBjXaeKk4>

**10.25. Imágenes de la actuación representando a Malta, en Eurovisión 2021**  
**Momentos de la actuación de Destiny, representando a Malta en Eurovisión 2021**

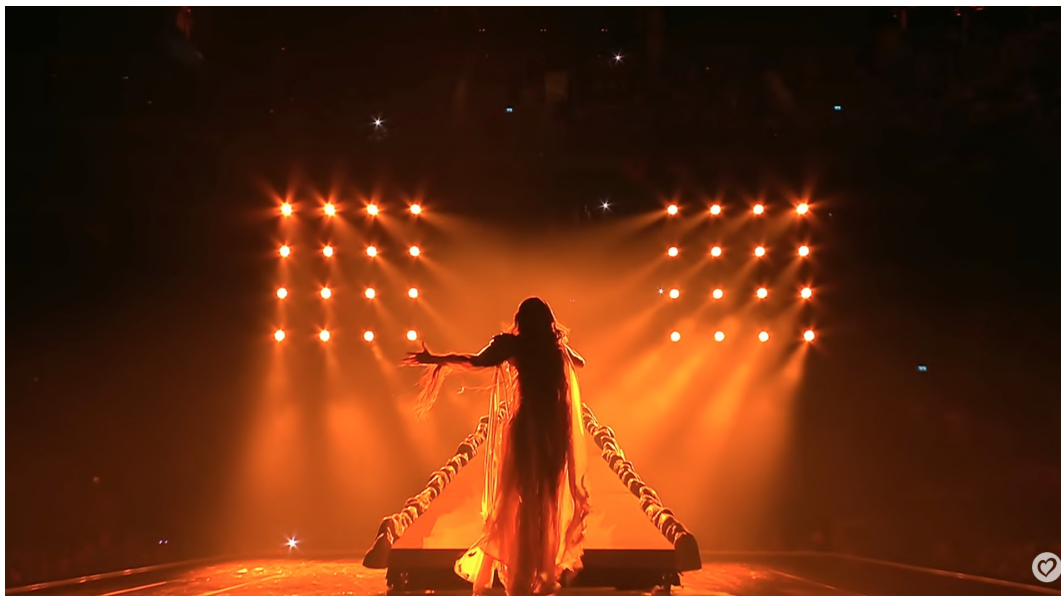


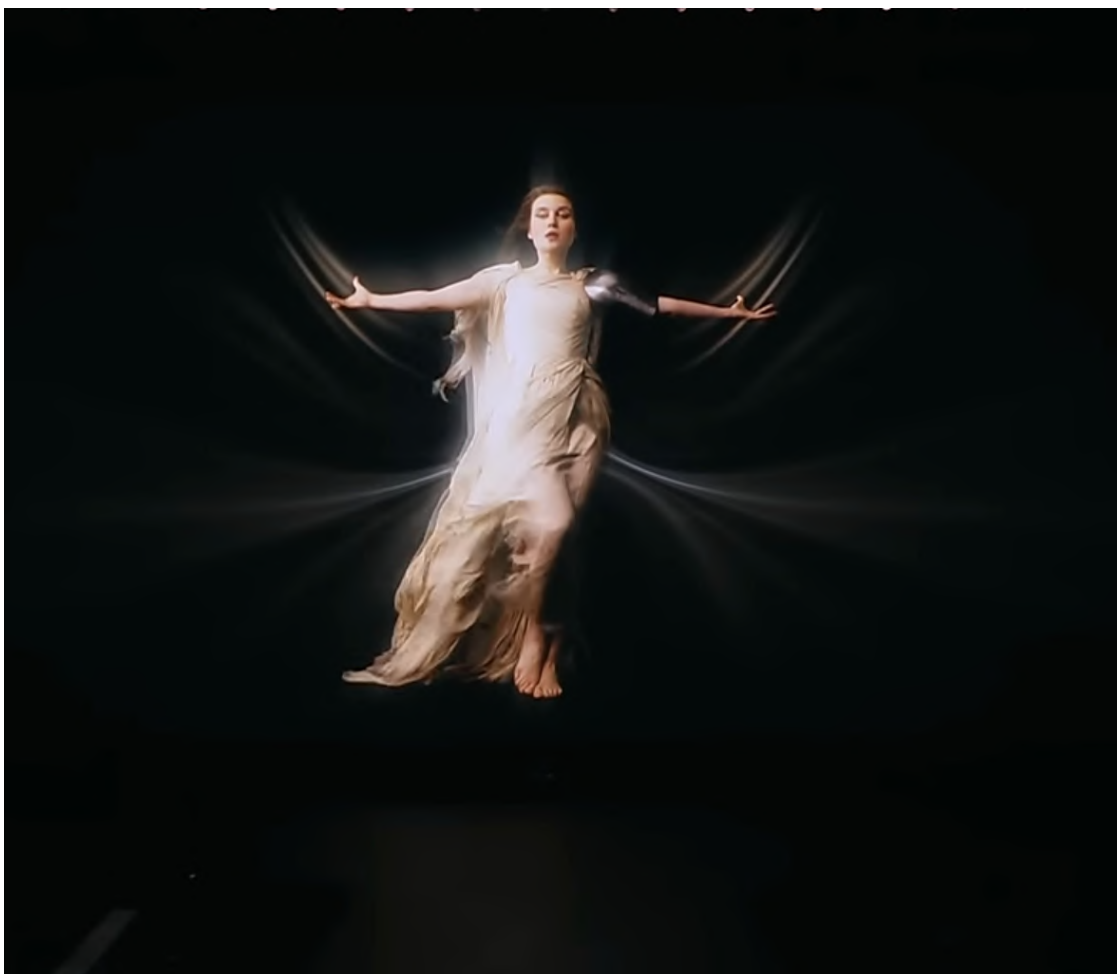


Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=jbbc2yKnv0M>

## 10.26. Imágenes de la actuación representando a Ucrania, en Eurovisión 2024

### Momentos de la actuación de alyona alyona & Jerry Heil , representando a Ucrania en Eurovisión 2024







Fuente: canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=d4N82wPpdg8>

## 10.27. Imágenes de representaciones femeninas gordas en posiciones secundarias

Momentos de las actuaciones de diferentes países  
con mujeres gordas no principales en sus actuaciones

Actuación de Armenia en 2010



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=A60atIirQAw>

Actuación de Suecia en 2019



Fuente:

<https://www.YouTube.com/watch?v=oEdWkdVKIqQ>

Actuación de Francia en 2019



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=AjZNbIQtWvw>

Fuente: canal de YouTube, Eurovision Song Contest

## 10.28. Imágenes de la actuación representando a Alemania, en Eurovisión 2002

### Momentos de la actuación de Corinna May representando a Alemania, en Eurovisión 2002



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest [https://www.YouTube.com/watch?v=ZDSd\\_T\\_Sthk](https://www.YouTube.com/watch?v=ZDSd_T_Sthk)

## 10.29. Imágenes de la actuación representando a Georgia, en Eurovisión 2008

### Momentos de la actuación de Diana Gurtskaya representando a Georgia, en Eurovisión 2008



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest: <https://www.YouTube.com/watch?v=paPj6s2u8>

### 10.30. Imágenes de la actuación representando a Polonia, en Eurovisión 2015

#### Momentos de la actuación de Monika Kuszyńska representando a Polonia, en Eurovisión 2015



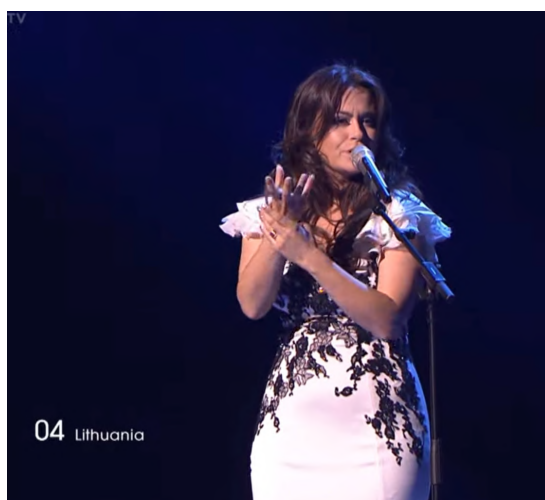


Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=TReYIZYloSg>

### 10.31. Imágenes de actuaciones en referencia a figuras con discapacidades auditivas

**Momentos de las actuaciones de Lituania en 2011, Serbia en 2015, Italia en 2018 y Francia en 2019**

**Evelina Sašenko representa a Lituania en Eurovisión 2011**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, [https://www.YouTube.com/watch?v=D4Tvc9S\\_1BU](https://www.YouTube.com/watch?v=D4Tvc9S_1BU)

**Bojana Stamenov representa a Serbia en Eurovisión 2015**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=gXGo70i94S8>

**Ermal Meta & Fabrizio Moro representan a Italia en Eurovisión 2018**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=81M-mp5t8uM>

### **Bilal Hassani representa a Francia en Eurovisión 2019**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=AjZNbIQtWvw>

### **10.32. Imágenes de la actuación representando a Eslovenia, en Eurovisión 2002**

#### **Momentos de la actuación del grupo drag Sestre, representando a Eslovenia en Eurovisión 2002**



Fuente: Canal de YouTube, 2000ESC2003, <https://www.YouTube.com/watch?v=pr9Pr3GRBA4>

#### **Actuación de Marie N, representando a Lituania en 2022**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, [https://www.YouTube.com/watch?v=\\_M-w89U8TEU](https://www.YouTube.com/watch?v=_M-w89U8TEU)

### 10.33. Imágenes de la actuación representando a Ucrania, en Eurovisión 2007

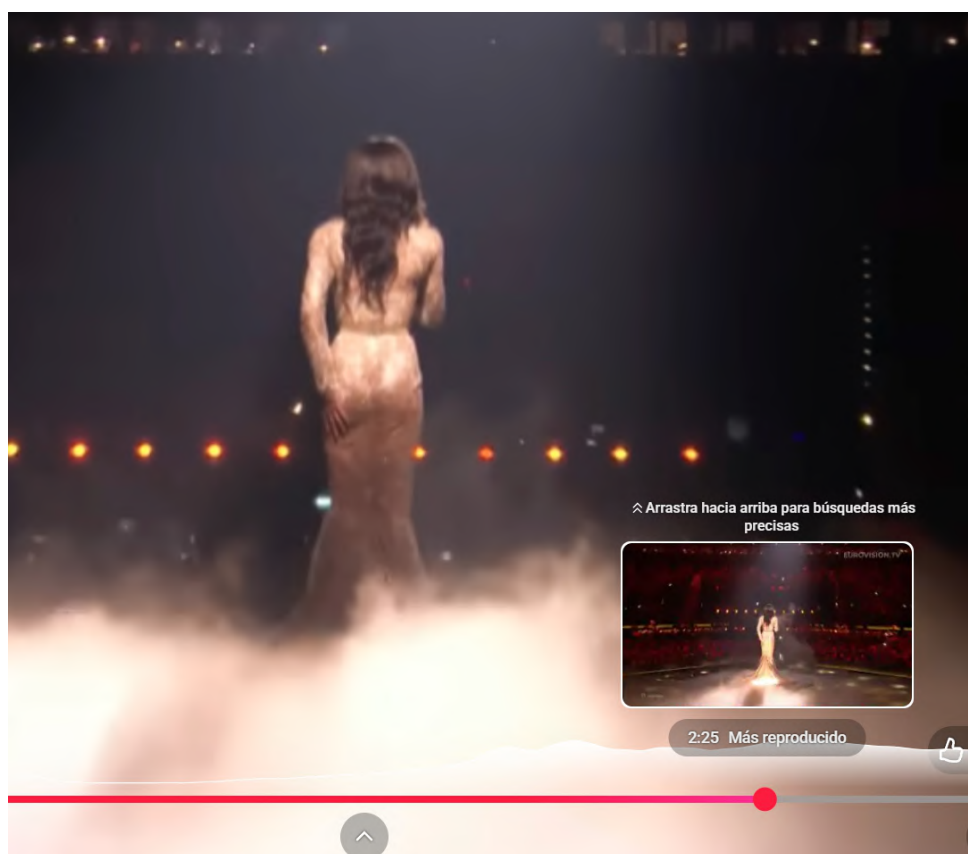
#### Momentos de la actuación de Verka Serduchka representando a Ucrania en Eurovisión 2007



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=hfjHJneVonE>

#### 10.34. Imágenes de la actuación representando a Austria, en Eurovisión 2014

##### Momentos de la actuación de Conchita Wurst. representando a Austria en Eurovisión 2014



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=QRUIava4WRM>

### **10.35. Imagen de la actuación representando a Suiza, en Eurovisión 2024**

#### **Momento final de la actuación de Nemo representando a Suiza en Eurovisión 2024**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, [https://www.YouTube.com/watch?v=CO\\_qJf-nW0k](https://www.YouTube.com/watch?v=CO_qJf-nW0k)

### **10.36. Imagen de la actuación representando a Austria, en Eurovisión 2025**

#### **Momento de la actuación de JJ representando a Austria en Eurovisión 2025**



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=onOex2WXjbA>

### 10.37. Imágenes de actuaciones con figuras secundarias disidentes de género

#### Momentos de la actuación de Gustaph, representando a Bélgica en Eurovisión 2023



Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=U1xD14IMKtg>

### 10.38. Imágenes de actuaciones con figuras de edad avanzada en Eurovisión

#### Momentos de la actuación de Buranovskiye Babushki, representando a Rusia en Eurovisión 2012





Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=BgUstrmJzyc>

**Momentos de la actuación de Zdob Si Zdub, representando a Moldavia  
en Eurovisión 2005**



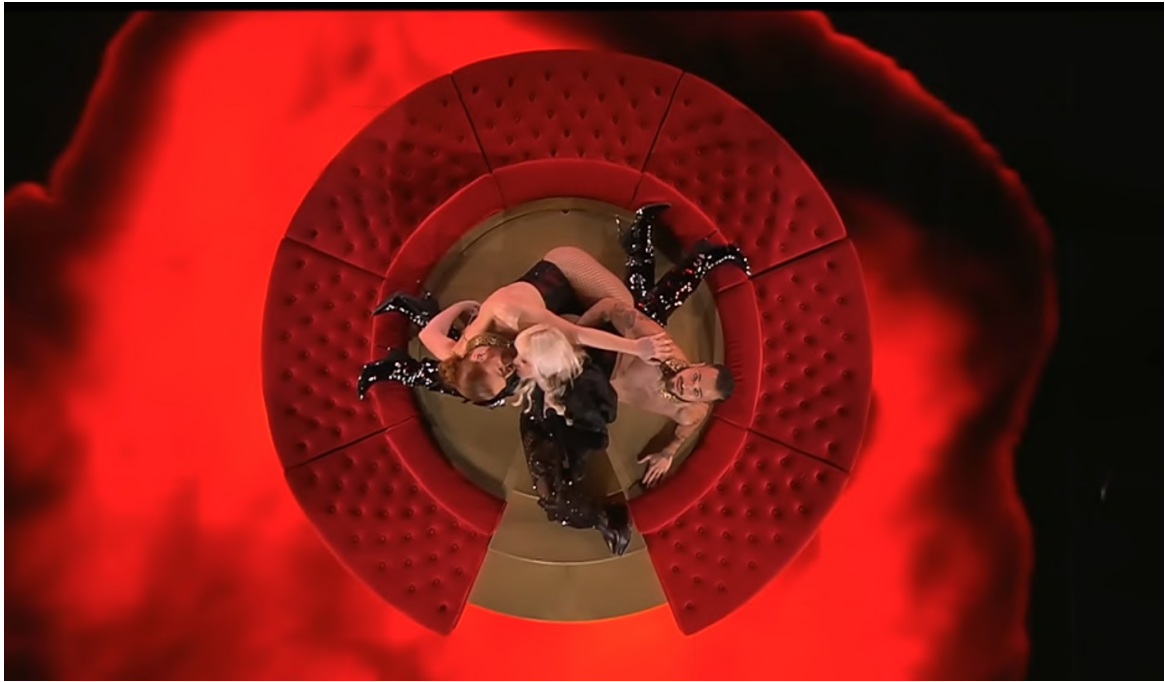


Fuente: canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=mVhtWfC7RF4>

### 10.39. Imágenes de la actuación representando a España en Eurovisión 2024

#### Momentos de la actuación de Nebulossa representando a España en Eurovisión 2024



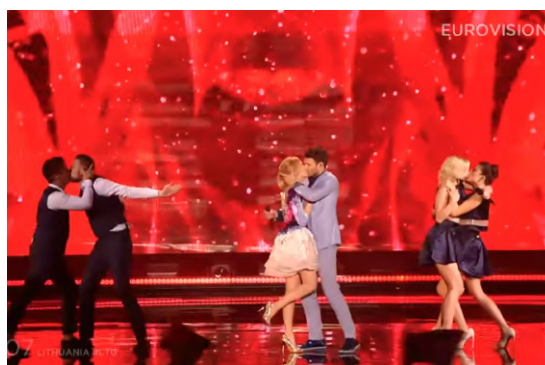




Fuente: Canal de YouTube, Eurovision Song Contest, <https://www.YouTube.com/watch?v=FOMoQoHG5aU>

**Krista Siegrids representa a Finlandia en el 2013**

**Monika Linkytė y Vaidas Baumila representan a Lituania en el 2015**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=dIBXOveVh7c>

Fuente: [https://www.YouTube.com/watch?v=xtB\\_slM63JA](https://www.YouTube.com/watch?v=xtB_slM63JA)

Fuentes: canal de YouTube, Eurovision Song Contest

#### 10.40. Imágenes de actuaciones con looks alternativos o no normativos

**Momentos de las candidaturas de España en 2003, Albania en 2012, Serbia en 2007 y Grecia en 2025**

**Beth representa a España en Eurovisión 2003**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=Kue6PTpjI8g>

**Rona Nishliu representa a Albania en Eurovisión 2012**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=QeBL2UHhyEc>

**Marija Šerifović representa a Serbia en Eurovisión 2007**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=FSucQN1QvV4>

**Klavdia representa a Grecia en Eurovisión 2025**



Fuente: <https://www.YouTube.com/watch?v=IqbWRI6h6to>

Fuentes: canales de YouTube: Library of Eurovision y Eurovision Song Contest