

Fuente de la imagen: Ilias (2026).

LA IMAGEN EN LLAMAS: ESTÉTICA KITSCH Y SENSIBILIDAD CAMP EN LIEKINHEITIN (EUROVISIÓN 2026)

María Isabel Pérez-Rufí (Investigadora Independiente, España)
José Patricio Pérez-Rufí (Universidad de Málaga, España)

Introducción: Eurovisión 2026 y el caso finlandés

– Eurovisión constituye un laboratorio privilegiado para observar cómo la televisión en directo articula música, identidad nacional y espectáculo. Desde 1956, cada candidatura funciona como una representación cultural sometida a circulación transnacional y a una realización cada vez más integrada con la puesta en escena (Raykoff & Tobin, 2007; Fricker & Gluhovic, 2013; Vuletic, 2022).

– La edición de 2026 se celebró en Viena los días 12, 14 y 16 de mayo, reunió a 35 televisiones y coincidió con el 70.º aniversario del certamen (European Broadcasting Union, 2025c; Eurovision Song Contest, 2026a).

– Finlandia compitió con Liekinheitin, de Linda Lampenius y Pete Parkkonen, y terminó sexta con 279 puntos. El caso resulta especialmente productivo por la fricción entre una emoción presentada con gravedad, el virtuosismo del violín y una puesta en escena deliberadamente excesiva (Eurovision Song Contest, 2026b, 2026c; Oleander, 2026).

Fuente del gráfico: elaboración propia a partir de European Broadcasting Union (2025c) y Eurovision Song Contest (2026a, 2026c).

Marco teórico: Eurovisión como dispositivo audiovisual

– La investigación sobre Eurovisión ha descrito el certamen como un espacio donde nación, cuerpo y escenografía se negocian mediante formas performativas reconocibles (Raykoff & Tobin, 2007; Fricker & Gluhovic, 2013; Baker, 2017; Panea, 2026c).

– Desde la comunicación audiovisual, cada número funciona como una partitura previamente planificada que sincroniza acción escénica, iluminación, efectos y realización multicámara. El concepto de live music video explica la convergencia entre continuidad del directo y fragmentación heredada del videoclip (Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020; Pajala, 2022; Impelluso-Cortés & Pérez-Rufí, 2023).

– Los estudios de Zitti e buoni, SloMo, Eaea e Ich komme confirman que la forma televisiva orienta la lectura del número y administra su espectacularidad (Gómez-Pérez & Pérez-Rufí, 2022; Aragón-Manchado et al., 2022; Impelluso-Cortés & Pérez-Rufí, 2023; Pérez-Rufí et al., 2025).



Fuente del esquema: elaboración propia a partir de Pérez-Rufí y Valverde-Maestre (2020), Pajala (2022) e Impelluso-Cortés y Pérez-Rufí (2023).

Marco teórico: kitsch, camp y exceso eurovisivo

– El kitsch organiza emociones cargadas mediante signos fácilmente legibles y redundantes: el sentido se reconoce con rapidez y el exceso refuerza la respuesta afectiva (Kulka, 1996). En Eurovisión, la condensación temporal y la necesidad de impacto inmediato favorecen melodrama, iconografías enfáticas y virtuosismo espectacular (Allatson, 2007; Panea, 2025).

– El camp, en cambio, designa una sensibilidad ante el artificio, la teatralidad y la estilización. Puede surgir incluso cuando la obra se toma en serio a sí misma: una seriedad sobredimensionada también puede convertirse en espectáculo (Sontag, 1964; Meyer, 1994; Cleto, 1999).

– Su genealogía queer resulta central para comprender Eurovisión como espacio de apropiación estética y comunitaria (Rehberg, 2007; Baker, 2017; Rosenberg, 2020). En Liekinheitin, el kitsch aporta los signos emocionales; el camp describe el placer de contemplar su fabricación visible.

KITSCH	CAMP
emoción legible	artificio visible
redundancia	teatralidad
signos enfáticos	estilización
impacto inmediato	placer del exceso

Liekinheitin: signos kitsch + recepción camp = «camp solemne»

Fuente del esquema: elaboración propia a partir de Kulka (1996), Sontag (1964), Meyer (1994), Cleto (1999) y Rosenberg (2020).

Objetivos e hipótesis

– El objetivo principal es determinar cómo la realización televisiva convierte una dramaturgia afectiva de tono grave en una forma de camp solemne. El estudio atiende a la organización del espacio, al ritmo de montaje y a la evolución de la jerarquía visual entre Pete Parkkonen y Linda Lampenius.

– La hipótesis sostiene que Liekinheitin construye una gramática audiovisual en la que el kitsch vuelve legible el conflicto mediante signos enfáticos, mientras la puesta en escena activa una sensibilidad camp basada en la exhibición consciente del artificio.

HIPÓTESIS: el kitsch hace legible el conflicto; la puesta en escena activa una sensibilidad camp mediante la exhibición consciente del artificio.

¿Cómo administra la cámara la distancia?

¿Qué función narrativa cumple el fuego?

¿Cómo cambia la jerarquía visual?

¿Cuándo el exceso se vuelve principio dramático?

Fuente del esquema: elaboración propia a partir del diseño de investigación.

Objetivos y metodología: diseño del estudio

– Se plantea un estudio de caso cualitativo sustentado en el análisis textual audiovisual (Casetti & Di Chio, 2007; Martínez Carazo, 2006). El corpus principal corresponde a la retransmisión oficial de la final de Eurovisión 2026; la versión del UMK se utiliza como contexto para reconocer ajustes de adaptación al dispositivo eurovisivo.

– Primera fase: reconstrucción del contexto productivo mediante la ficha oficial, el marcador, el reglamento y la documentación de Yle. Se atiende de forma específica a la autorización excepcional del violín en directo (Eurovision Song Contest, 2026b, 2026c; Yle News, 2026a, 2026b).

– Segunda fase: segmentación plano a plano, con código de tiempo, duración, escala y movimiento. Se calcula la duración media de plano —ASL— siguiendo a Salt (2006). Tercera fase: análisis de escenografía, luz, cuerpos y objetos para diferenciar efectos kitsch y lectura camp (Obst & Louis, 2026; Panea & Pérez-Rufí, 2024).



Fuente del esquema: elaboración propia a partir de Casetti y Di Chio (2007), Salt (2006) y el procedimiento descrito en el texto completo.

Resultados: contexto productivo y premisa dramática

– Liekinheitin llegó a Viena tras ganar el UMK con 570 puntos y terminó sexta en la final de Eurovisión con 279 puntos. La canción combina pop-rock y classical crossover; la oposición entre la voz de Parkkonen y el violín de Lampenius constituye el principio dramático de la propuesta (Eurovision Song Contest, 2026b, 2026c; Yle News, 2026a).

– Parkkonen expresa la vulnerabilidad desde una posición de dependencia, mientras Lampenius aparece al comienzo como una presencia distante. La autorización para interpretar fragmentos de violín en directo refuerza la singularidad productiva del número (Ilias, 2026; Yle News, 2026b).

– La retransmisión convierte el virtuosismo en argumento: la cámara registra el esfuerzo físico de la violinista y prepara una inversión jerárquica. El cantante inicia el conflicto; Lampenius acaba apropiándose de su resolución simbólica y visual.



Fuente de la imagen: Ilias (2026), reproducida en el texto completo.

PARKKONEN
vulnerabilidad

LAMPENIUS
autonomía

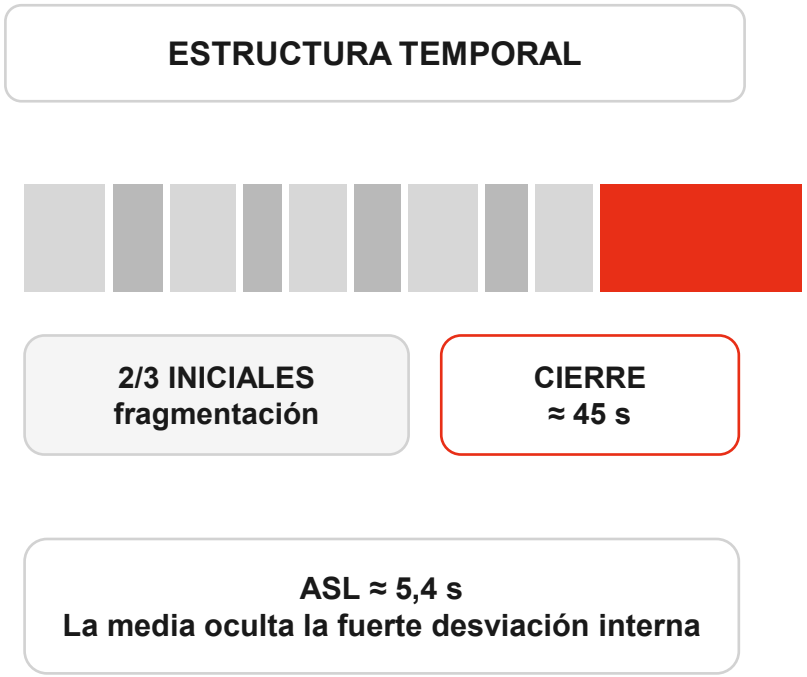
voz → violín → inversión jerárquica

Resultados: dos regímenes audiovisuales

– La actuación se organiza en una treintena de planos, con una duración media aproximada de 5,4 segundos. La cifra debe leerse con cautela porque el plano secuencia final se aproxima a los 45 segundos y eleva de forma notable la media.

– El número presenta dos regímenes sucesivos. Durante los dos primeros tercios, la alternancia de planos moderados y cortes breves fragmenta la relación y obliga al espectador a reconstruir la distancia entre los intérpretes. El cierre sustituye esa percepción entrecortada por un movimiento continuo que revela la arquitectura completa del conflicto.

– El contraste entre ambos regímenes resulta más informativo que el ASL aislado: la pieza se sitúa entre la fragmentación videográfica y la continuidad del directo, rasgo característico del live music video (Salt, 2006; Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020).



Fuente del gráfico: elaboración propia a partir del análisis plano a plano; marco interpretativo de Salt (2006) y Pérez-Rufí y Valverde-Maestre (2020).

Resultados: profundidad de campo y jerarquía visual

– La apertura privilegia el rostro y el cuerpo de Parkkonen. Un travelling lateral avanza hacia el primer plano y revela después a Lampenius en profundidad, todavía borrosa. La distancia focal divide el escenario en dos mundos y convierte al cantante en sujeto emocional de partida.

– La profundidad de campo funciona como demora afectiva: Lampenius está visible, pero todavía resulta inaccesible. A medida que el violín gana protagonismo, la realización reduce esa distancia y transforma cada acercamiento en una ganancia de información.

– La escala de los planos acompaña la inversión jerárquica. Parkkonen pasa de los primeros planos dolientes a una posición subordinada; Lampenius avanza desde planos generales hacia encuadres que monumentalizan su cuerpo, el arco y el movimiento del vestido. La asimetría formal convierte la relación sentimental en una jerarquía visual.



Fuente de la imagen: Ilias (2026), reproducida en el texto completo.

Fuente del esquema: elaboración propia a partir del análisis del corpus.

Resultados: movimientos de cámara y plano secuencia final

– Los movimientos de cámara organizan casi todo el discurso. La realización acompaña a Parkkonen alrededor de la ventana y, más tarde, cruza esa frontera para explorar el espacio de Lampenius. El cambio de punto de vista abandona progresivamente la perspectiva de la súplica y concede centralidad a la violinista.

– El montaje alterna fragmentación y continuidad. En la zona central, los cortes bajo la luz roja acercan la pieza al videoclip; en el clímax, un plano secuencia circular recupera la continuidad espacial del directo (Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020; Impelluso-Cortés & Pérez-Rufí, 2023).

– Al rodear la ventana incendiada, la cámara deja visible la maquinaria escénica. Las desapariciones sucesivas y el barrido final transforman el escenario sin recurrir al corte: el artificio ya no queda oculto, sino que se convierte en la principal fuente de asombro.



Fuente de la imagen: Ilias (2026), reproducida en el texto completo.

Fuente del esquema: elaboración propia a partir del análisis del plano secuencia final.

Resultados: puesta en escena, fuego y arquitectura afectiva

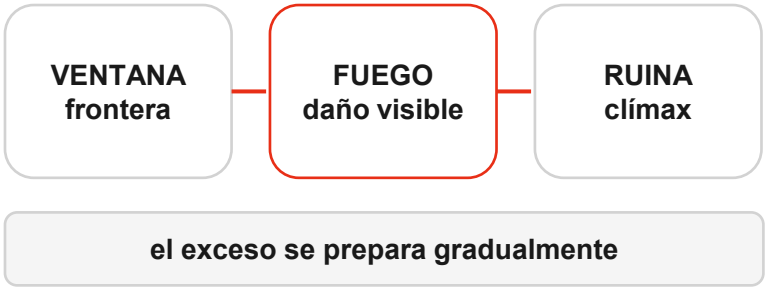
– La escenografía organiza un espacio oscuro que se incendia de forma progresiva. La ventana con celosía actúa primero como frontera emocional: Parkkonen se sienta ante ella, se aferra a la estructura y queda subordinado a su presencia material. Cuando el marco arde, el obstáculo se transforma en una ruina luminosa.

– Las sillas desplazadas y el humo amplían la imagen de un interior devastado sin reconstruir una habitación realista. Pocos objetos bastan para sugerir una relación quebrada y para integrar el fuego en una misma metáfora.

– La iluminación aumenta la legibilidad: naranja para la intimidad doliente, rojo estroboscópico para el desbordamiento y destellos blancos para los cambios de intensidad. En el clímax, la equivalencia entre daño amoroso e incendio se vuelve inequívoca. El fuego deja de ser ornamento y funciona como principio narrativo.



Fuente de la imagen: Ilias (2026), reproducida en el texto completo.



Resultados: del kitsch al camp solemne

– El kitsch y el camp operan en niveles distintos. El fuego, la súplica corporal y la reiteración del rojo pertenecen a una retórica kitsch porque traducen el dolor a imágenes inequívocas y amplifican su carga sentimental (Kulka, 1996; Allatson, 2007).

– La pose elevada de Lampenius activa otra operación. La violinista aparece como una diva instrumental situada entre la solista clásica y el icono pop. La máquina de viento, el vestido y la monumentalización del instrumento hacen visible la fabricación de esa imagen.

– El número conserva un tono grave, pero la acumulación consciente de artificios abre un placer camp que no depende de la comicidad. La fricción entre prestigio clásico y espectáculo pop favorece una recepción basada en la teatralidad del exceso (Sontag, 1964; Meyer, 1994; Rosenberg, 2020).

KITSCH	CAMP
fuego	diva instrumental
súplica	máquina de viento
rojo	pose escultórica
redundancia	artificio visible

CAMP SOLEMNE
seriedad melodramática + placer del exceso

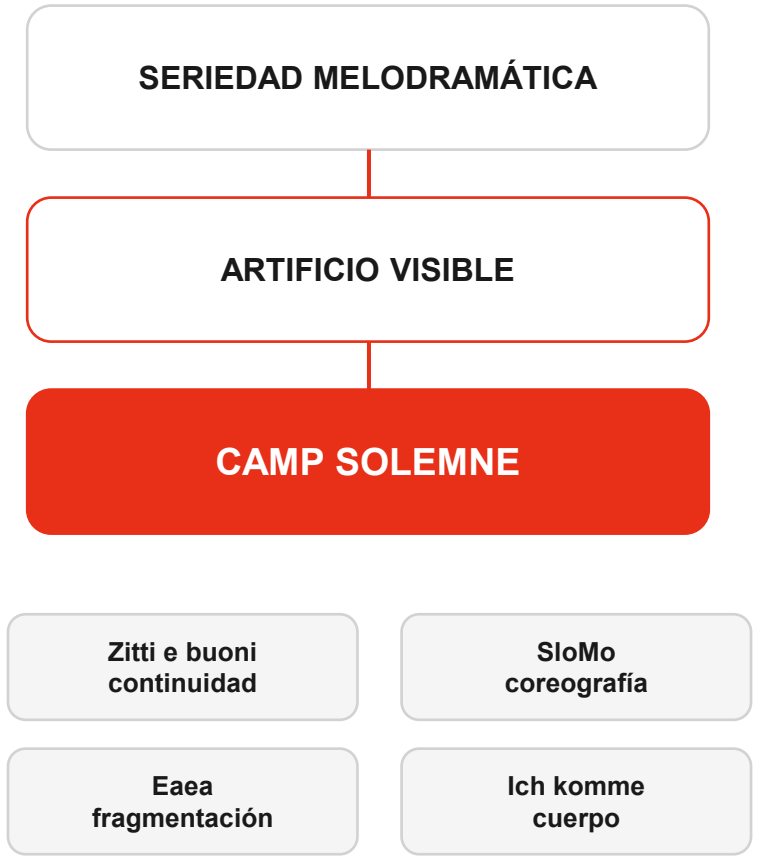
Fuente del esquema: elaboración propia a partir de Kulka (1996), Sontag (1964), Meyer (1994) y Rosenberg (2020).

Discusión: una modalidad de camp sin comicidad

– Los resultados permiten definir el camp solemne como una modalidad en la que la actuación mantiene la sinceridad melodramática y, al mismo tiempo, exhibe la escala de su teatralización. La ventana arde ante la cámara, la máquina de viento monumentaliza a Lampenius y la súplica de Parkkonen convierte la vulnerabilidad en gesto escénico.

– Liekinheitin se integra en una gramática eurovisiva ya estudiada, pero combina de otro modo sus recursos. Zitti e buoni empleó la continuidad para reforzar la credibilidad rock; SloMo subordinó la cámara a la precisión coreográfica; Eaea abstrajo el espacio mediante la fragmentación; Ich komme concentró el discurso en un único cuerpo (Gómez-Pérez & Pérez-Rufí, 2022; Aragón-Manchado et al., 2022; Impelluso-Cortés & Pérez-Rufí, 2023; Pérez-Rufí et al., 2025).

– El caso finlandés reserva la continuidad para el momento de mayor exceso y convierte esa visibilidad del artificio en su rasgo distintivo.



Fuente del esquema: elaboración propia; comparación basada en Gómez-Pérez y Pérez-Rufí (2022), Aragón-Manchado et al. (2022), Impelluso-Cortés y Pérez-Rufí (2023) y Pérez-Rufí et al. (2025).

Conclusiones

– Los resultados respaldan la hipótesis: el kitsch construye la legibilidad afectiva de Liekinheitin y la sensibilidad camp describe una forma posible de disfrutar de su exceso visible. La pieza conserva la gravedad del conflicto y convierte su teatralización en experiencia estética.

– La forma televisiva resulta decisiva. La fragmentación inicial sostiene la separación entre los cuerpos; el plano secuencia final descubre el espacio compartido y transforma la escenografía en arquitectura afectiva. La cámara convierte el exceso en acción narrativa.

– El violín desplaza un signo de prestigio clásico hacia un entorno de pirotecnia y estilización pop. La ejecución de Lampenius se convierte en demostración corporal de poder, mientras Parkkonen termina en una posición subordinada.

– La aportación del estudio consiste en identificar un camp solemne que no requiere comicidad ni una intención paródica explícita. El fuego convierte el dolor en imagen; el violín transforma el virtuosismo en poder televisivo.



Fuente de la imagen: Ilias (2026), reproducida en el texto completo.

APORTACIÓN PRINCIPAL

El camp eurovisivo puede sostener una emoción presentada como sincera y convertir la teatralización visible de esa emoción en experiencia estética.

Fuego = emoción visible · Violín = poder televisivo

Referencias

Allatson, P. (2007). “Antes cursi que sencilla”: Eurovision Song Contests and the *kitsch*-drive to Euro-unity. *Culture, Theory and Critique, 48*(1), 87–98. https://doi.org/10.1080/14735780701293540

Aragón-Manchado, A., Cruz-Elvira, A., & Pérez-Rufí, J. P. (2022). “SloMo” de Chanel (Eurovision Song Contest 2022): realización de televisión en directo de espectáculos. *Razón y Palabra, 26*(115), 188–204.

Baker, C. (2017). The “gay Olympics”? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging. *European Journal of International Relations, 23*(1), 97–121.

Casetti, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Cleto, F. (Ed.). (1999). *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader*. University of Michigan Press.

European Broadcasting Union (2025c, 15 de diciembre). *35 broadcasters to compete at 70th Eurovision Song Contest in Vienna*.

Eurovision Song Contest (2026a). *Vienna 2026*.

Eurovision Song Contest (2026b). *Linda Lampenius x Pete Parkkonen | Finland | Eurovision 2026*.

Eurovision Song Contest (2026c). *Grand Final scoreboard: Vienna 2026*.

Fricker, K., & Gluhovic, M. (Eds.). (2013). *Performing the “new” Europe: Identities, feelings, and politics in the Eurovision Song Contest*. Palgrave Macmillan.

Gómez-Pérez, F. J., & Pérez-Rufí, J. P. (2022). Análisis de la realización de espectáculos televisivos en directo: Italia en Eurovisión 2021. *index.comunicación, 12*(1), 235–259.

Ilias, T. (2026, 7 de mayo). *Eurovision 2026: EBU releases statement after allowing Finland to use live violin audio*. Eurovisionfun.

Impelluso-Cortés, P. M., & Pérez-Rufí, J. P. (2023). Influencias del videoclip en el lenguaje de la televisión musical en directo: estudio de caso de “Eaea” de Blanca Paloma (Benidorm Fest 2023, Festival de Eurovisión 2023). *Razón y Palabra, 27*(117).

Kulka, T. (1996). *Kitsch and art*. Pennsylvania State University Press.

Martínez Carazo, P. C. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165–193.

Meyer, M. (Ed.). (1994). *The politics and poetics of camp*. Routledge.

Obst, M., & Louis, A. (2026). “I’m a bitch”: Eurovision and the anti-gender backlash—A Spanish case study. *Modern Languages Open, 2026*(1), artículo 14, 1–15.

Oleander, J. (2026, 16 de enero). *International violinist Linda Lampenius teams up with Finnish pop star Pete Parkkonen – the UMK26 song is out now*. Yle.

Pajala, M. (2022). The Eurovision Song Contest and European television history: Continuity, adaptation, experimentation. En A. Dubin, D. Vuletic, & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon: From concert halls to the halls of academia* (pp. 188–200). Routledge.

Panea, J. L. (2025). «¿Quién maneja mi barca?»: España «a la deriva» en el festival de Eurovisión. En D. González Jurado (Ed.), *La caja secreta: Género, escenas, imago, letras, ingenios, voces: Trilogía Claroscuros* (Vol. 2, pp. 187–202). UMA Editorial. https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.245143

Panea, J. L., & Pérez-Rufí, J. P. (2024). De ‘We Are Slavic’ a ‘My sister’s Crown’: Género, etnicidad y media events. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, *16*(1), 107–123.

Pérez-Rufí, J. P., & Valverde-Maestre, Á. M. (2020). The spatial-temporal fragmentation of live television video clips: Analysis of the television production of the Eurovision Song Contest. *Communication & Society, 33*(2), 17–31.

Pérez-Rufí, J. P., Valverde-Maestre, Á. M., Pérez-Rufí, M. I., Sánchez-Carrión, J., & Navarro-Garrido, A. (2025). Televisión en directo y gramática visual en Eurovisión 2025: “Ich komme” de Erika Vikman como manifiesto de pop feminista. En V. Kneipp, A. Goulart de Andrade, & V. Braz de Oliveira (Coords.), *Quadros televisivos* (pp. 121–147). RIA Editorial.

Raykoff, I., & Tobin, R. D. (Eds.). (2007). *A song for Europe: Popular music and politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate.

Rehberg, P. (2007). Winning failure: Queer nationality at the Eurovision Song Contest. *SQS: Journal of Queer Studies in Finland, 2*(2), 60–65.

Rosenberg, T. (2020). Rising like the Eurovision Song Contest: On *kitsch*, *camp*, and queer culture. *lambda nordica, 25*(2), 93–113.

Salt, B. (2006). *Moving into pictures: More on film history, style, and analysis*. Starword.

Sontag, S. (1964). Notes on “*Camp*”. *Partisan Review, 31*(4), 515–530.

Vuletic, D. (2022). The grand tour: The origins of the ESC as a cultural phenomenon. En A. Dubin, D. Vuletic, & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon: From concert halls to the halls of academia* (pp. 13–24). Routledge.

Yle News (2026a, 1 de marzo). *Finland picks “Flamethrower” as Eurovision entry amid anti-Israel protests*. Yle.

Yle News (2026b, 7 de mayo). *Finland’s Linda Lampenius gets special permission to play her violin live at Eurovision*. Yle.