

“Hello Millstreet, Sarajevo calling”

cuerpo y diáspora a través de la puesta
en escena del concurso de *la canción*

“HELLO MILLSTREET, SARAJEVO CALLING”

BODY AND DIASPORA THROUGH THE STAGING OF *THE EUROVISION SONG CONTEST*

ABSTRACT

Conflictive paradoxes that emerges from the Eurovision Song Contest since his creation (1956), performed annually, generate a sort of identity fiction recently worked from feminisms or queer theory perspectives in Anglo-Saxon sphere. This way, this essay is conceived as a bet into political-aesthetics of that apparently innocuous, anachronist, even kitsch, Song Contest because in “the act of point country-performance” it generates a key representation dilemma in order to understand the cultural complexities of our time through television. Hence, the two main lines of this paper: First, putting light into the rising interest of European margin countries during last years in a Contest at the beginning only “europeistic”, with all complexities derived from race, language, diaspora. Second, the presence of abject body (androgynous, lesbian, gay, transsexual, transgender, queer...) representing and, at the same time, deconstructing nation idea as a glorious body, and with Butler, impermeable, opening a place for an identity multiplicity that makes unique this TV live show combining music, geopolitics and competition in pan-Europe but broadcasted in all over the World.

Keywords

Eurovision Song Contest, Diaspora, Race, Queer, Body, Abject, Representation.

RESUMEN

Las conflictivas paradojas que habitan el Festival de la Canción de Eurovisión, escenificadas anualmente desde 1956, generan una suerte de ficción identitaria recientemente trabajada desde ópticas cercanas a los feminismos o la teoría queer en el ámbito anglosajón. Es así que este ensayo se concibe como una apuesta por las políticas estéticas del aparentemente inocuo o anacrónico, incluso *kitsch*, Certamen, ya que, “al nombrar-puntuar país-actuación”, ineludiblemente se genera un dilema representacional clave para entender las complejidades culturales de nuestro tiempo a través de la televisión. Por tanto, las dos líneas de este artículo serán por un lado visibilizar el creciente interés de los “países marginales” de la “Europa” de los últimos años en el Concurso en un inicio “europeístico”, con sus complejidades derivadas de la raza, el idioma o la diáspora; y por el otro, la presencia del cuerpo abyecto (andrógino, gay, lesbiano, transexual, transgénero, queer...) representando y a la vez deconstruyendo la idea de nación como cuerpo glorioso, si se quiere con Butler, “impermeable”, dejando paso a la multiplicidad identitaria que hace de este un espectáculo televisivo en vivo único al combinar música, geopolítica y competición a escala “pan-europea” pero retransmitido a nivel mundial.

Palabras Clave

Eurovisión, diáspora, raza, queer, cuerpo, abyecto, representación.

INTRODUCCIÓN

William Lee Adams: –“Obrigado. ¿Obrigada? ¿-gado?”
 Salvador Sobral: –“Obrigado... Well, this is the 21th Century...”
 (Wiwibloggs 2017a, min. 11:22).

1 “PEACE IS MORE THAN A GAME IN WHICH ONLY ONE PERSON WINS”: BREVE RECORRIDO POR EL CONCURSO DE LA CANCIÓN DE EUROVISIÓN

Siendo recientes las tesis doctorales (Jordan 2011, Akin 2011), los volúmenes (Raykoff y Tobin 2007, Tragaki 2013)¹ y artículos publicados (Arntsen 2005, Baker 2015) y los congresos celebrados (EBU 2015) acerca del Festival de la Canción de Eurovisión –casi exclusivamente en inglés– surge el porqué de una investigación al respecto en castellano dada la inexistencia de referencias en nuestro idioma (Bonilla 2001). Además, teniendo en cuenta el destacable trabajo “no académico” a nivel nacional e internacional (portales web principalmente) y la labor de compendio y análisis que requiere el gran material audiovisual disponible (Björnberg 2007, p. 16) en plataformas como YouTube con las ediciones del Festival accesibles, deseamos así recoger dicho material y ponerlo en valor al no contar con precedentes en nuestro contexto.



Figura 1. Alex Florea interpretando *Yodel it!*, candidatura representante de Rumanía en Kiev 2017.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSHc7iDuBCQ>

El Grand Prix de la Chanson –hoy Eurovision Song Contest–, fue planteado en 1956 en Lugano (Suiza) como fruto de la “cooperación” de los países de Europa Occidental en una suerte de –acudiendo a la famosa tesis de Benedict Anderson– “comunidad imaginada”, la cual reside en la “confianza completa en su actividad sostenida, anónima, simultánea” (Anderson 1993, p. 49), en este caso en torno a la televisión y frente a la URSS en el momento álgido de la Guerra Fría (Vuletic 2007). Celebrándose ininterrumpidamente desde entonces, Eurovisión ha presenciado así los conflictos geopolíticos de la Europa de los últimos sesenta y dos años al “competir” en dicho certamen “países” en nombre de “canciones”. Si nos apoyamos en la afirmación de Pierre Bourdieu de que “las palabras (...) tienen tanta importancia porque hacen las cosas” (Bourdieu 2010, p. 221), en este sentido la suculencia de dicho planteamiento está en su juego de traducción y pronunciación y, por lo tanto, delegación (Panea 2017a, p. 213). Un ejemplo lo encontramos en uno de los momentos más característicos del Festival: las peculiares e “interminables” (cit. Terry Wogan en Fricker 2013, p. 65) votaciones del final de la gala. En

ellas, la repetición exhaustiva de los nombres de los países, tanto en inglés como en francés, junto a los puntos obtenidos, han forjado una ya ritual melodía, “–United Kingdom, tweleve points. –Le Royaume Uni, douze points”. Ritualidad desde la que esbozar tres ejes para definir a grandes rasgos la estructura de nuestro festival:

A) El Archivo. Es posible que la referencia a Derrida nos lleve a entenderlo como “promesa” o “responsabilidad”, pero se desearía centrar la cuestión en su condición de “domiciliación” y “custodia” (Derrida 1997, p. 24) debido a que este archivo es siempre situado e intensamente promovido bajo unos intereses concretos en la “confluencia de un gran número de misterios” (Debord 1999, pp. 69-70) a la que aludía Debord, a través de una visión dulcificada del espectáculo. Como subraya la investigadora en medios de comunicación Mari Pajala, en el Festival, más que países, participan cadenas de televisión públicas (Pajala 2013, p. 78) no tan interesadas en la exportación de una determinada cultura –y esta como “resultado de nuestros intentos históricos colectivos de asumir las contradictorias, ambiguas y complejas realidades sociopolíticas” del sistema-mundo (Wallerstein 2004, p. 256)– sino en el establecimiento de vínculos. Vínculos entre discográficas o emisoras de radio que pueden explicar el “pretendido” hibridismo de las distintas candidaturas, como mantiene el musicólogo Alf Björnberg (2007, p. 15): en este 2017, por ejemplo, podemos intercambiar las canciones de la candidatura sueca por la belga o la chipriota, al ser estos temas pop de corte internacional e interpretados en inglés, una de las tendencias del Festival (Jordan 2014, p. 76) de cara a una mayor difusión e internacionalización. Por tanto, ¿qué *hace* el país entonces?, ¿qué importancia tiene que una canción “represente” a Eslovenia o a Georgia? ¿Qué nos dice de estos países? (Bohlman y Rehding 2013, p. 285). Así, sin distintivos propios de una cultura en concreto, cada candidatura es reiteradamente valorada, pronunciada, junto al nombre del país “que representa”. Parece como si la figura del artista –véanse las lágrimas y el sentimiento de fracaso de Laura Voutilainen, representante de Finlandia en 2002 (Pajala 2007, pp. 73-74) o Anna Bergendahl por Suecia 2010 (Björnberg 2013, p. 215)– se desvaneciera en lo que desea significar esa cadena de televisión pública de ese país en ese año concreto. A lo que añadir la cuestión de la pronunciación, con peculiares momentos como el duelo de palabras entre el portavoz de la candidatura neerlandesa Paul de Leeuw y el presentador de la gala de Atenas 2006 Sakis Rouvas, donde se produjo un inesperado combate semántico acerca del atractivo del segundo, famoso cantante y gimnasta griego. “Encarnando” este los estereotipos de esa masculinidad atlética y vigorosa de héroe heleno en sus apariciones (Lampropoulos 2013, pp. 164-165), el sarcasmo de Paul de Leeuw jugó con la supuesta incomunicación de la peculiar convergencia idiomática del escenario de la Canción.

B) Fugacidad. Será que a este punto, el del problema archivístico del *ya nombrar*, hemos de añadir la velocidad, velocidad con la que el nombre del país se instala en el significado de ese año. Se diría, con Philip V. Bohlman, que a veces se puede entender bajo una suerte de reválida, incluso oportunidad: “Durante el curso del ciclo anual de Eurovisión, por tanto, la identidad de la canción cambia a medida que esta llega a ser exponencialmente incorporada” (Bohlman 2013, p. 49). Islandia equivale en 2017 a Svala, mientras que España, por ejemplo, a Manel Navarro. Esta transferencia ha de unirse a la fugacidad del propio formato. En el escenario del Festival concursan cerca de cuarenta canciones repartidas en dos semifinales, y 26 en la gran final, todas con una estructura prefijada de tres minutos, y un intervalo entre cada actuación de cuarenta segundos llamado “postal” (Ibid, p. 36) que sirve para presentar a cada candidatura a través de imágenes mientras se prepara el escenario. Lo que mejor colabora en esta retentiva, la del *recordar entre 26*, serían los colores, colores de la bandera. Por tanto, la fuerza del diseño

y los espacios creativos a modo de memes, diseños de marcadores, rankings, etc., van a “cazar al vuelo” el significado también escenificado en el llamado “resumen” final (un pequeño extracto de cada actuación una vez terminan todas ellas, y una detrás de otra, a modo de llamada) que, “intentando captar la atención de los telespectadores” (Arntsen 2005, p. 149) después se pondrá en contraste con las votaciones a través de distintas adhesiones en forma de puntos.



Figura 2. Sürpriz interpretando *Reise nach Jerusalem/Küdüs'e seyahat/Journey to Jerusalem*, 1999.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=e16mJkr1kE&t=6654s>

C) Intento juntas. El tercer factor que proponemos es la tónica general de un certamen que se busca ante todo aquello que denominaremos como *intento juntas*, incluso *olvido juntas* (cit. Ernest Renan en Anderson 1993, p. 23) de los dilemas geopolíticos para unir en una noche a tantas naciones a través de la canción como la investigadora en performance y teatro Marilena Zaroulia ha destacado (2013, pp. 31-52). El mensaje, bien intencionado, precisamente en ese nombrarse, si se quiere en términos derridianos, evidencia la fractura en las posibilidades efectivas de cada país y sus choques debido a esta obligada e inevitable convivencia –el país ganador es encargado de celebrar la edición al año siguiente: cuando por ejemplo se celebró en Rusia, Georgia trató de enviar una “camuflada” canción protesta, y cuando sucedió en Azerbaiyán Armenia no dudó en retirarse (Tragaki 2013, p. 10)–. Así, la normativa del certamen refleja la clara vocación de sus letras, a menudo celebrando el amor, siendo sancionadas aquellas que explícitamente refieran mensajes macropolíticos. Es por tanto que en lo implícito el Festival juega su principal carta, la misma que veremos en el análisis de *1944*, tema ganador del año 2016 y en referencia a las deportaciones de Stalin en 1944. De ahí otra referencia anterior en el tiempo aunque ejemplar al respecto, *Reise nach Jerusalem/ Küdüs'e seyahat/ Journey to Jerusalem* (figura 2), esto es, una muestra del positivismo multicultural “naïve” (Zaroulia 2013, p. 46) del que Eurovisión hace gala (Björnberg 2007, p. 18): la propuesta alemana para el certamen de Jerusalén 1999. Sürpriz (sorpresa en turco) fue un grupo formado expresamente para dicha candidatura, con integrantes de diversas nacionalidades y un tema cantado en turco, inglés, alemán y hebreo cuyo título es una combinación de palabras que hace referencia en alemán al “juego de la silla”. En una de sus estrofas apunta: “Peace is more than a game in which only one person wins” (Bohlman y Rehding 2013, p. 291). Pero no solo esta canción compitió dignamente con el resto de temas, sino que además rozó la victoria con un tercer puesto, lo cual resulta paradójico para el autor del tema, Ralph Siegel, que ya había obtenido anteriores éxitos con canciones de “temática pacifista” (Ibid, p. 290).

Por tanto, formulamos la pregunta con la que iniciamos nuestro *journey to*: ¿podemos pensar el escenario anual del Festival de la Canción de Eurovisión como un espacio de enunciación o plataforma de intervención o reivindicación política? Y si es así, ¿qué relevancia tienen dichas imágenes televisadas como expresiones de su tiempo?

DESARROLLO

2 DE LOS CONFLICTOS DE LA EUROPA DE LOS NOVENTA A LA CRISIS MIGRATORIA ACTUAL: FAZLA Y JAMALA

A principios de los años ochenta del siglo pasado, y a propósito de la escisión entre alta y baja cultura, apuntaba Hal Foster que “nunca estamos fuera de la representación, o más bien (...) nunca estamos fuera de la política” (Foster 2002, p. 16). Debates que ya la teoría crítica y la cultura visual han venido analizando como Anna Maria Guasch sostiene (2003, p. 8), lo cual resulta aplicable a una de las industrias culturales más ambiguas como la Unión Europea de Radiodifusión (EBU o UER). Y esto es posible en tanto que a través del Festival trae a colación la idea de representación y acogida, de colaboración, y en base a un campo muy concreto, un espacio-tiempo muy característico que lo limita-posibilita: la televisión pública. También hablamos de unas horas, aproximadamente tres, unas horas muy concretas de esa televisión pública, el *prime time*, lo cual nos conduce a la audiencia revelando “la incompatibilidad entre democracia real y sociedad de masas” (Marín Ramos 2016, p. 164): así el público mayoritario o *mainstream* que en ese momento se sienta a ver la retransmisión en directo contribuye, contribuye al *share*, precisamente el mayor condicionante de estos programas, como ya Bourdieu definiera en *Sobre la televisión* (Bourdieu 1997, p. 51), haciendo de este un medio coartado y reglado. Pero, ¿qué ocurre con esas reglas? Bien, precisamente la normativa de la EBU –o en castellano UER (Unión Europea de Radiodifusión)–, creadora del certamen, plantea el carácter apolítico de las letras participantes: “No lyrics, speeches, gestures of a political or similar nature shall be permitted during the ESC”². En mayo, una época, no olvidemos, festiva (a las puertas del verano) cada año algún país concursante consigue “infiltrar” alguna apuesta subversiva, tanto para su condena como para el aplauso. De hecho, como sostiene la investigadora en estudios de género y comunicación Dana Heller, “para muchos fans, parte de la diversión de ver el Festival (...) reside en la asistencia a una colisión anual de culturas, economías y políticas” (Heller 2007, p. 115). Como vemos en la figura 3, la representación de Georgia este 2017 incluyó una referencia al Isis y a la invasión por parte de Rusia de su territorio en 2008: aunque no en la letra del tema –“Keep the Faith”–, sí en los visuales de la preselección nacional.



Figura 3. Tamara Gachechiladze en la preselección de Georgia 2017.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=XQvwm2PdFrg>

Pero lo más relevante aquí es que el giro político en las letras de las canciones de nuestro concurso no es un fenómeno reciente, más cuando esta es una de las diatribas a menudo lanzadas hacia el mismo. Ya en el aparente festival feliz de los años sesenta contamos con la primera gran oportunidad para dicha reivindicación política: En 1964 un joven manifestante danés alzó una pancarta contra la participación de los gobiernos dictatoriales de Franco y Salazar en el Festival celebrado en Copenhague (Pinto Teixeira y Stokes 2013, pp. 224-225). Además de ese certamen no se conservan las grabaciones en vídeo, aumentando su velo espectral, al solo contar con el audio y algunas fotografías de ese momento. Poco después, con el auge del movimiento ecologista, asistiríamos a su eco en una de las canciones clásicas de la época, *Dieise Welt* de la alemana Katja Ebstein en 1971. Y con el conflicto en el Mediterráneo entre Turquía, Grecia y Chipre la cantante griega Mariza Koch en 1976 denunciará la presencia turca de la isla (Baker 2016) saliendo de riguroso luto al escenario con una temblorosa y desgarradora voz. También aspectos mucho más subliminales como el recordado “Si” de una también emocionada Gigliola Cinquetti en 1974 mientras el referéndum por la derogación de la ley del divorcio que esa noche estaba siendo votada en Italia (Oliver 2011, min. 23: 15). O la alusión a las armas nucleares por parte del finlandés Kojo en 1982 (Pajala 2007, p. 74) y el “poquito de paz” al que se refería la alemana Nicole aquel mismo año (Hindrichs 2007, p. 57), una composición del mencionado Ralph Siegel, en uno de los momentos decisivos de la Guerra Fría. Y la cuestión racial, como el “White and black blues” que interpretó Joëlle Ursull en 1990 (Mutsaers 2007, p. 68) a la que siguió Amina Annabi en 1991 (Bohlman y Rehding 2013, p. 286) o Kali en 1992 (Björnberg 2007, p. 22): las tres candidaturas por Francia y precisamente a través de ese cuerpo no-blanco, iniciando la pregunta por el origen y la idea misma de representación en Europa.

Llegados a los noventa, y tras las celebratorias canciones acerca del tratado de Maastricht (Zaroulia 2013, p. 37) y la caída del muro de Berlín como el recordado *Insieme: 1992* de Toto Cutugno (Italia), *Keine mauern Mehr* de Simone (Austria) y *Somewhere in Europe* de Liam Reilly (Irlanda) en 1990 (Raykoff 2007, p. 4), el año 1993 supuso un punto de inflexión en nuestra rápida genealogía dada la participación del recién independizado (Huntington 1997, p. 326) país de Bosnia-Herzegovina. Será aquí donde nos detengamos más detalladamente pues lo que 1993 nos revela es que esta era la primera vez que un grupo participante en el concurso viajaba a la sede del Festival estando su propio país en guerra, y en este caso el viaje se realizaba desde el rincón más peligroso de la Tierra, Sarajevo, a uno de los más seguros, la pequeña población de Millstreet, en Irlanda, a día de hoy la localidad más pequeña en acoger Eurovisión con sus 1500 habitantes: *Why not Millstreet?* (McCarthy 1993). El grupo Fazla fue seleccionado para participar en la final de ese 1993 después de una clasificación previa realizada en Liubliana. Y es que a principios de los noventa, dado el aumento de países interesados en el concurso, como expone la investigadora en feminismos y cuestiones raciales Katrin Sieg (2013, pp. 219-220), se adoptaron diversos sistemas de clasificación para permitir, año tras año, la participación de todos, aunque no fuera “al mismo tiempo” como sostiene la investigadora experta en el Festival Catherine Baker (2015, p. 79), ya que de ser así, la gala, con más de treinta actuaciones, tendría un tiempo excesivo en términos televisivos (Ibid, p. 80). Pese a que ese 3 de abril el grupo viajó sin problemas a la capital eslovena como recoge José Antonio Ayala (2016), la situación se recrudeció en mayo, en su viaje a Millstreet, al tener que escapar de Sarajevo por la noche aun a riesgo de su vida, como afirma la jefa de delegación (Oliver 2011, min. 44:29). De hecho, la llegada al aeropuerto supuso una proeza ya que el mismo director de la orquesta fue retenido antes de embarcar, no pudiendo viajar a Irlanda³.

Las entrevistas acerca de dicha historia dan cuenta del enfado del grupo al ser reiteradamente preguntados por los medios acerca del uso político de la letra de su canción, a lo que una de las coristas respondió: “Esto está pasando en nuestro país”, en perfecta continuidad con el estribillo de la canción: “Todo el dolor del mundo está en Bosnia esta noche. Una atípica letra en un festival de canciones de amor que, a pesar de la evidente referencia, no concreta demasiado para burlar así la censura: “Esta noche, cuando las lágrimas se hielen sobre mi rostro no dejaré que el miedo se apodere de mí | ¿Quién será el centinela en mi lugar para que no vuelva a suceder ningún mal?” Observamos cómo el componente político queda poetizado y, como tal, favorece una ambigüedad que da cuenta de las enormes diferencias sociales –a un mismo tiempo– de países que esa noche compartían marcador. Como apunta Bourdieu: “En cada momento del tiempo, en un campo de lucha cualquiera (...) los agentes y las instituciones comprometidos en el juego son a la vez contemporáneos y temporalmente discordantes” (Bourdieu 2010, p. 223). Y este es el contraste que año tras año se crea en el “choque” de Eurovisión al quedar aunque por una noche “igualados”.



Figura 4. Llegada al aeropuerto y rueda de prensa de Fazla, en Millstreet.

Fuentes: <https://www.youtube.com/watch?v=oz1dj7XUxjc> y <https://www.youtube.com/watch?v=8eLUANkvN6s>

La emotiva actuación, narrando, como apunta el historiador Dean Vuletic, la historia de “un hombre que permanecía en Sarajevo durante la guerra y enviaba un mensaje a su amada, la cual vivía lejos de él” (Vuletic 2007, pp. 96-97), recibió el mayor aplauso de la noche, no siendo transferida tal emoción (Pajala 2013) a los votos al posicionarse en un deslucido puesto 16 de 25 y a pesar del enorme esfuerzo de la delegación, la cual aquel 15 de mayo de 1993 en el momento de las votaciones, apenas dejó entreoír al portavoz dar los votos dada la interferida señal desde la estación militar de Sarajevo habilitada para dicha conexión (Björnberg 2007, p. 18). No obstante, como finalmente se consiguió mantener la señal y recibir los puntos, el aplauso fue, nuevamente, unánime. En este sentido, cabría destacar las palabras de los musicólogos Andrea F. Bohlman y Ioannis Polychronakis acerca de una de las características fundamentales del Festival, la imbricación entre lo local y lo global: “la naturaleza de la competición permite y depende de la relación entre lo vivido y lo retransmitido, la comunidad y la intimidad. ¿Quién se siente en

casa con Eurovisión?” (Bohman y Polychronakis 2013, p. 60). Y esa casa es precisamente la que Fazla reivindicaría y a la que regresarían tras haber cumplido su misión al dar un toque de atención a la comunidad internacional. Nos preguntamos aquí por el significado del aplauso, si fue debido a la calidad de la canción o a la presencia del país en el concurso. Puede, por tanto, que los jurados decidieran no votar la canción ya que, de haber ganado el Festival, ¿qué hubiera ocurrido con el deber de albergarlo (Ibid, p. 62) al año siguiente de, en este caso, un país en guerra?



Figura 5. Jamala interpretando *1944*, en el puente de su actuación en Estocolmo 2016.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=B-rnM-MwRHY>

Tal vez la respuesta la encontremos en nuestros días. De hecho, a la frecuente acogida del festival en los últimos años de países que a menudo incumplen los Derechos Humanos, como es el caso de Bakú 2012 con la resolución del Parlamento Europeo la cual “duramente condenó las recientes y violaciones de los principios de democracia, libertad de opinión, y el cumplimiento de la ley en Azerbaiyán” (Gluhovic 2013, p. 204 y 207). O Moscú 2009 (Meerzon y Priven 2013, p. 111), o las reticencias de la prensa internacional hacia la candidatura bielorrusa –“la última dictadura de Europa”– (cit. Thomas Lundin en Kirkegaard 2013, p. 96), así como la catalogación de estos como países “en transición” (cit. Puar en Baker 2017, p. 101), se une la política del miedo en la cual reside incluso una cuota de “fascinación exótica hacia lo no-familiar”, como apunta Björnberg (2007, p. 22) en los prejuicios hacia esa “primitiva y peligrosa zona en el límite del ‘continente simbólico’ de Europa” (Pajala 2007, p. 80). Y es que en plena crisis migratoria, Ucrania, tras la anexión de Crimea por parte de Rusia (Baker 2017, p. 99), en 2016 regresa al Festival, luego del paréntesis del año anterior, con un tema llamado *1944* el cual se refería a la deportación de los tártaros de Crimea por parte del régimen de Stalin aquel año, en este caso bajo la historia familiar de la cantante tártara y nacida en Kirguistán Jamala (Baker 2016). Analicemos la letra de su canción: “When strangers are coming | They come to your house | They kill you all and say | We’re not guilty, not guilty”. Al hablar de “strangers”, la UER no tuvo motivos concretos para evidenciar la referencia: ambiguas palabras en línea con los temas de corte pacífico del certamen (Lampropoulos 2013, p. 159) como en Siegel, pero que en este caso dado el contexto adquieren un componente subversivo. A lo que sigue: “Where is your mind? Humanity cries | You think you are gods, but everyone dies | Don’t swallow my soul | Our souls”. Esta segunda estrofa reafirma la llamada antibélica a pesar de la furia del “swallow”. Y de ahí pasamos a un tono esperanzador: “We could build a future | Where people are free | To

live and love | The happiest time, our time”. Por otro lado, el estribillo, en tártaro de Crimea, puede traducirse como: “I couldn’t spend my youth there | Because you took away my peace”. Como vemos, ese “you”, en contraposición al ellos de los “strangers” del principio del tema y al “we” entendido como el “nosotros podemos construir un futuro”, el de la comunidad tártara, y en este idioma minoritario, claramente confronta y apela a un público concreto, que unido al “1994” del título cataliza un comenzar a asociar.



Figura 6. Momento en que Rusia recibe las últimas puntuaciones, colocándola en tercer lugar. Esta “pantalla partida” el mayor acercamiento de ambas delegaciones en Estocolmo 2016.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=no1v1-2HZ6g>

Jamala, una reconocida cantante de jazz en Ucrania, se presenta al Festival de 2016 envuelta en gran expectación. El regreso de uno de los países más exitosos del certamen fue un duelo constante con Sergéi Lázarev, representante de Rusia, el favorito. 2016 introdujo un ligero cambio en el sistema de votación. Al ser este hasta entonces un compendio de votos de público y jurado repartidos en 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 y 12 puntos que se daban por país participante, en esta ocasión, al separarse ambos veredictos, por primera vez daría cuenta de qué ha votado el público y qué el jurado, manteniendo la emoción. Los puntos del jurado favorecieron claramente a Australia (1ª con 320 puntos) y a Ucrania (2ª con 210), mientras que Rusia se relegó a un quinto puesto (130 puntos). Estos se sumaban después a los puntos del público, con la salvedad de que estos últimos no eran desglosados, es decir, que mientras en la primera ronda se podía ver paso a paso cómo cada país iba dándolos (el sistema tradicional), en la segunda se otorgaban los totales recibidos de cada país desde el menos votado al más votado, los cuales se sumaban directamente a la cantidad ya recibida, cambiando las posiciones de manera definitiva en una sola “jugada”. Al recibir Australia 191 votos del público (la cuarta más votada), en total 511, y quedar Ucrania y Rusia por encima –aunque sin saber aún cuántos votos–, Australia, aunque aún en cabeza, sería fácilmente superable a falta de saber qué recibirían estos dos. Ucrania recibió la segunda mayor cantidad de votos, 323, que sumados a los que tenía la colocaba por encima, con 534. Pero Rusia resultó la ganadora del televoto, y los 361 puntos le fueron sumados a los 130 que tenía, en total 491. A pesar de ser Australia ganadora del jurado, y Rusia del público, la suma total de votos hizo ganadora a Jamala. Una victoria muy reñida a la que la cantante solo pudo añadir, al subir al escenario: “I really want peace and love for everyone” (Baker 2016).

En este sentido, es pertinente hacer referencia al sentimiento de hermandad, como Annemette Kirkegaard mantiene, desplegado en las votaciones. Es ya un clásico el intercambio de doce puntos entre Chipre y Grecia y con él el abucheo (Tragaki 2013, p. 7), pero también entre los países nórdicos (Kirkegaard 2013), así como los exsoviéticos y exyugoslavos (Vuletic 2007, p. 97). La calidad de la actuación es así interferida, lo cual en la dilatada historia del Festival, inevitablemente revela tensiones geopolíticas a través de “dimensiones afectivas” (Zaroulia 2013, p. 50). Aunque en un principio fueron solo los jurados de cada país quienes puntuaban, a partir de 1997 se implantó el televoto como llamada a una mayor participación y audiencia. Los gustos del público a principios de los 2000 se reflejaron en unos resultados que favorecían a los países de Europa del este dado que, al estar todos los países elevados al mismo nivel – una candidatura por país– solo por su mayoría en número es más probable su presencia en la final: exyugoslavos (6), exsoviéticos (10), a los que sumar los vecinos centroeuropeos y del este de ambos (9: Albania, Grecia, Turquía, Rumanía, Bulgaria, Eslovaquia, República Checa, Polonia, Hungría), las dos islas mediterráneas (Chipre y Malta) e Israel. Total 28, *versus* por un lado los Escandinavos (un total de 5), y por el otro el Big Five (5) más sus vecinos (Irlanda, Andorra, Austria, Suiza, Bélgica, San Marino, Países Bajos y Portugal) haciendo un total de 13. Así, como mantiene Ioana Szeman, el Festival es “una oportunidad para los pequeños países del centro y este de Europa y los Balcanes para afirmar y representarse a ellos mismos frente a las hegemónicas naciones occidentales” (Szeman 2013, p. 133) que en sí también tienen el control de las industrias culturales las cuales generan una imagen de estos “otros” objetualizada y “comercializable” (Ibid). Tras los resultados de 2007 y 2008, con sendos *top ten* formados casi exclusivamente por países del este (Fricker 2013, pp. 55 y 64), se decidió cambiar el reglamento: los votos serían una media entre público y jurado profesional para controlar el *buddy voting* o “voto amigo”. Según Alf Björnberg:

Los parámetros del *buddy voting* han adquirido un significado particular con el reemplazo de los jurados expertos por el televoto, así (...) los votos obtenidos por cientos de miles de telespectadores pueden señalar unos intereses culturales más representativos que los de unos cientos jurados “expertos”. (...) Quizás el ejemplo más interesante del *buddy voting* (...) fue el mutuo intercambio de doce puntos entre Alemania y Turquía [en 1999], un fenómeno debido aparentemente a la gran comunidad de inmigrantes turcos de Alemania y a la candidatura de aquel año: *Reise nach Jerusalem/Küdüs’e seyahat* (*Journey to Jerusalem*), la canción en varios idiomas interpretada por la banda étnica Sürpriz. Este ejemplo es indicador de cómo los efectos de la migración son reflejados en los nuevos mestizajes músico-culturales de Eurovisión (Björnberg 2007, p. 17).

La reacción a los doce puntos entre Turquía y Alemania es uno de los momentos principales de este cambio, revivido en 2004 cuando el cantante alemán Max Mutzke, en el escenario de Estambul, terminó su canción con unos versos en turco aunque no correctamente pronunciados (Rehberg 2013, p. 181). De hecho, en las votaciones, en la conexión satélite con Alemania, el portavoz desde Hamburgo sostenía la bandera turca y no la alemana. Era predecible saber para quién iría los *douze points* de Alemania ese 2004. La cuestión, por tanto, acerca de los márgenes del viejo continente como apunta Dafni Tragaki (2013, p. 9) editora de *Empire of song*, se sostiene en nuestros días con la reciente incorporación de los países del Cáucaso y Australia, y una ya sólida “tradición” del voto diáspora –incluso pese a la impronta del jurado– entre, por ejemplo el apoyo de España a Rumanía, Bulgaria o Ucrania dado el gran número de población migrante de estos países, el voto a Polonia y Lituania por

parte de Irlanda (Singleton 2013, p. 151) y Reino Unido puesto que las islas británicas son el principal destino para dicha migración, o la tradicional deferencia a Portugal e Israel por parte de Francia (Tobin 2007, p. 29).

También destacar otros casos concretos, como el anterior gesto turco-alemán, o los años en que Grecia fue representada por Helena Paparizou, famosa cantante sueca de origen griego (Björnberg 2007, p. 22), otorgándole Suecia sus máximas puntuaciones. Vanilla Ninja, grupo estonio que representó a Suiza en 2005, obtuvo sus 12 de Estonia, (Baumgartner 2007, p. 46) al igual que este año los puntos de las candidaturas australiana y danesa se han recompensado al cantar por Dinamarca la australiana Anja Nissen. En 2017, Rumanía (figura 1) ha sido defendido con una canción que empleaba el *yodel*, canto tradicional alpino mientras que Suiza ha sido representada por la banda Timbelle, cuya cantante es rumana: finalmente Rumanía ha sido más benevolente con “su” cantante (10 puntos del televoto y 6 del jurado a Suiza) que los suizos con la “incursión” rumana (apenas siete, y del televoto suizo). Plausible destacar la “nacionalidad” de las canciones participantes, ya que estas obedecen más a criterios de popularidad que a

PARTICIPACIONES DE RUMANÍA EN EUROVISIÓN ⁵						
Año del Festival	Votos de España		Intérprete	Canción	Idioma o idiomas de la canción	Puesto En final
	Final	Semi				
1994	0	-	Dan Bittman	Dincolo de nori	Rumano	21/25
1998	0	-	Mălina Olinescu	Eu cred	Rumano	22/25
2000	0	-	Taxi	The moon	Inglés	17/24
2002	5	-	Monica Anghel & Macel Pavel	Tell me why	Inglés	09/24
2003	10	-	Nicola	Don't break my heart	Inglés	10/26
2004	10	-	Sanda Ladoși	I admit	Inglés	18/24
2005	12	12	Luminita Anghel & System	Let me try	Inglés	03/24
2006	12	OK	Mihai Trăistariu	Tornerò	Italiano	04/24
2007	12	OK	Todomondo	Liubi, liubi, I love you	Varios idiomas*	13/25
2008	12	8	Nico & Vlad	Pe-o margine de lume	Rumano e italiano	20/25
2009	7	X	Elena Gheorghe	The balkan girls	Inglés	19/25
2010	10	X	Paula Seling & Ovi	Playing with fire	Inglés	03/25
2011	8	X	Hotel FM	Change	Inglés	16/26
2012	10	12	Mandinga	Zaleilah	Español e inglés	12/26
2013	0	1	Cezar	It's my life	Inglés	13/26
2014	8	X	Paula Seling & Ovi	Miracle	Inglés	12/26
2015	5	8	Voltaĵ	De la capăt	Rumano e inglés	15/27
2017	7	X	Ilinca & Alex Florea	Yodel it!	Inglés	07/26

1995-7	No participó de 1995 a 1997 debido al mal resultados obtenido y no pasar la semifinal de 1996
1999	No participó en esta edición debido al mal resultado obtenido en 1998
2001	No participó a causa de la misma situación que en los casos anteriores
2016	No participó finalmente en esta edición debido a una sanción económica de la UER

LEYENDA	
OK: Debido a la buena puntuación obtenida, el país se clasificaba a la final al siguiente año (Solo hasta 2008).	AMARILLO: Mejores clasificaciones (top 10) de Rumanía en el Festival.
* Inglés, francés, rumano, italiano, español y ruso.	GRIS: Años de 100% televoto
X: Según el sorteo reglamentario, a España no le tocaba votar en esa semifinal	NARANJA: Puntos máximos (8, 10 y 12) dados por España a cada candidatura en la final.

“ser” del país representado. Y por último, las omisiones. En este sentido Armenia, uno de los países con mayor diáspora (Baker 2015, p. 86), y de nuevo Azerbaiyán nunca se han votado salvo en 2008 y 2009 (y fueron dos y un voto por parte de Armenia respectivamente) y la neutral Georgia apoya a ambos vecinos. También la escasa atención por parte de los nórdicos al *Big Five* (Alemania, España, Francia, Italia y Reino Unido) como muestran los resultados, por ejemplo, de Noruega: desde 2000 a 2017 le ha otorgado 103 puntos al *Big Five*, mientras que solo a Suecia en este mismo periodo le ha dado más puntos que a esos cinco países (131), que sumados al conjunto de sus vecinos (Islandia, Finlandia y Dinamarca) suben a 344 puntos⁴. Datos que apuntan a una imposible imparcialidad a la hora, se diría, de evaluar a familiares y conocidos. Como señala Avtar Brah:

El concepto de diáspora ofrece una crítica a los discursos que dan por sentados ciertos orígenes inamovibles, mientras que tiene en cuenta un deseo de volver al hogar que no es lo mismo que el deseo de una “patria”. (Brah 2011, p. 211)

¿Quién sigue sintiéndose en casa con el *Eurofestival*? En este sentido, cabe apuntar un último dato más: el del impacto de la organización del Certamen. Aunque a menudo es visto como oportunidad única para el país en cuestión, sobre todo tras el éxito de los certámenes de Tallin 2001, Riga 2003, Estambul 2004 o Kiev 2005 (Jordan 2011) traducido en el aumento de su capital simbólico (Bourdieu 2010) y material en la exportación de una marca-país al movilizar “significantes recursos” (Gluhovic 2013, p. 203), hemos de recordar el impacto de la instalación del estadio llamado Cristal Hall Arena, para el que se demolió un área de la ciudad de Bakú: “cientos de personas tuvieron que abandonar sus hogares y áreas residenciales enteras fueron demolidas para dar cabida a la vasta construcción que debía hospedar” el certamen (Tragaki 2013: 9), de ahí la protesta del cantante Jamal Ali: “My house is demolished | I’m homeless | No roof over my head | Is Eurovision what I need now?” (Tragaki 2013, p. 21).

3 EL CUERPO ESPECÍFICO, EL CUERPO EN EL CENTRO: DANA INTERNATIONAL Y CONCHITA WURST

Tras el carácter “macropolítico” apuntado en tanto a una cierta definición de nación y comunidad, tanto para su negación como para su “finalmente” evidencia, por otro lado la cuestión micropolítica no tanto en referencia estricta a la sexualidad sino al deseo y a la subjetividad, la cual es “producida por agenciamientos de enunciación” (Guattari y Rolnik 2006, p. 45), y de ahí las imbricaciones identitarias de lo que podríamos llamar la “pertenencia” LGTBIQ fuertemente reivindicada: solo hay que constatar junto con las de los países concurrentes la presencia de banderas del arco iris en dicho escenario anual, y más significativamente, como ocurrió en Viena 2015 a modo de protesta durante la “blanca” actuación rusa, aprovechando los “manifestantes” el plano de la cámara para “perpetrar” el encuadre. Sucedió solo en la semifinal, ya que en la gran final se tomaron las medidas necesarias para que no se repitiese dicha imagen, lo cual suscita la pregunta por el imprevisto en el festival más medido de la televisión (Zwart 2017)⁶.

Con las leyes contra la propaganda homosexual (Baker 2015, p. 84) dictadas por el gobierno ruso en 2013 se generó la controversia con el éxito de este país en un Festival tan abiertamente *gay-friendly* –al proponer una “noción extendida de ciudadanía” (Tobin 2007, p. 26)– y, sobre todo, tras la participación de las t.A.t.U, el –aparentemente lésbico– dúo ruso más exitoso internacionalmente, en Riga 2003. La respuesta se deba a que precisamente la “madre” Rusia jugó con la polémica homoerótica no para visibilizar en este caso el supuesto lesbianismo de ambas

cantantes sino para cumplir “las fantasías heterosexuales masculinas” al igual que las ansias de “rebeldía juvenil” (Heller 2007, p. 115), contraponer un modelo a su relación imaginada con “Europa”. Finalmente, y pese a la incertidumbre del esperado beso entre las dos cantantes, no será hasta 2013 que la finlandesa Krista Siegrids a modo de respuesta besara a una de sus bailarinas en un número “de boda”, lo cual Lituania repitió en 2015. Pero el primer “beso homosexual” ocurrió mucho antes, fue por parte de dos integrantes del grupo israelí Ping Pong en el 2000 (Baker 2017, pp. 106-107), en este caso entre los dos hombres del grupo (los cuales sí son homosexuales), e indicador es que precisamente esta fuera la primera canción del milenio (actuó en primer lugar ese 2000) y que de hecho fue sancionada por su delegación.



Figura 7. Polina Gagarina, representante rusa, en su interpretación en Viena 2015, siendo “perpetrada” por ciertos “manifestantes”. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Q2gbKglCL5s>

Así, podemos hacer una lectura, con Butler, de esta promesa de integridad del cuerpo nacional, una vez cuestionada su pretendida ficción de consenso, la cual queda también en entredicho bajo la “representación” del cuerpo eyectado o abyecto poniendo en cuestión “los primeros contornos del sujeto” (Butler 2007, p. 261). Si en los inicios del certamen era el cuerpo glorioso (Lampropoulos 2013, pp. 154-155), la mujer encarnando a la patria o el héroe solitario si se quiere, el estandarte de lo que se iba a representar, en nuestros días ha dado paso obviamente a un cuerpo híper-sexualizado en su propensión a ser y joven, por eso ha sido precisamente el cuerpo *queer* el que no solo ha logrado grandes éxitos a nivel material (ganando en varias ocasiones) sino también simbólico: las palabras tras obtener la medalla se han convertido en un espacio idóneo de reafirmación política, como veremos con Conchita Wurst. ¿Se debe esta tendencia *queer* a la pretensión de espectáculo de nuestro certamen? ¿Será que responde a la idea falocéntrica –en el argot popular (e impreciso) se dice desde décadas algo como que Eurovisión no es lo que era (Silvestre 2017)– de la oposición clasista al “todo vale” en televisión? Obviamente el peligro de las luchas LGTBIQ es precisamente la absorción de su potencia revolucionaria (Rolnik 2006, p. 13) por parte del régimen escópico habitado.

Pero hemos de remontarnos a finales de los noventa para iniciar nuestra genealogía. En 1998 Israel, país que ya llevaba participando en Eurovisión desde 1973, consigue su tercera victoria en este caso con Dana International, la primera cantante transexual que hasta entonces había pisado dicho escenario. De hecho, apunta la investigadora en medios de comunicación Dafna Lemish, que “la victoria de Dana llegó después de una agitada campaña (...) que provocó la

curiosidad del público acerca de esta sexy transexual que había sufrido muchas adversidades en su lucha por la fama y el reconocimiento” (Lemish 2007, p. 131). Tanto su atuendo como la letra de la canción “enfaticando la construcción de la feminidad” (Raykoff 2007, p. 11) jugaba precisamente con esa ambigüedad al hacer una llamada en su letra a Victoria, Afrodita y Cleopatra: “There is a woman who is larger than life | There are senses that only she possesses | There is magic and there are hard days | And a stage that is all hers”. Esta victoria, a pesar de su controversia, coincidió con la del equipo de fútbol (asunto que por ejemplo RTVE ha debido de solucionar a menudo dolorosamente⁷) y consiguió unir en un mismo espacio esa noche en las calles de Jerusalén

a una multitud de gays celebrando la victoria de Dana, a heterosexuales patriotas celebrando el triunfo de Israel y fans del equipo local de fútbol (...) Las banderas del arco iris, las banderas de color azul y blanco de Israel y las amarillas del equipo de fútbol fueron todas izadas en la Plaza Rabin en una intensa atmósfera de orgullo y diversión. (Lemish 2007, p. 132)

Es así que las políticas celebratorias no dejan de barrer, aunque efímeramente, posturas ideológicas, dejando el sentimiento de orgullo *reinar la discordia*. También pertinente destacar el efecto dominó “del año siguiente” por parte de las distintas candidaturas, que trata de emular así los esquemas triunfadores, como ocurrió en 1999 con la croata Doris quien, con una estética similar, se prodigaba a otra dama, en este caso bíblica (Sieg 2013, p. 226), Maria Magdalena: “The night guided me around the world | I told her: “Stop!” ah... “I won’t go any further” | As God is my witness, I swear by my heart | That this woman knows, she belongs to you entirely”. Es posible que Doris fuera quien, a pesar de “dejarse inspirar” por Dana, iniciara una de las tradiciones más características del Festival, el desvelo de una parte del vestuario durante la actuación (Bohlman 2013, p. 49) para dar paso al goce de esa mirada deseante y concretamente focalizándolo en el “adorable” cuerpo de la mujer (Rehberg 2013, p. 186). Aunque esta genealogía es de interés, los más importantes precedentes están en 1981 y justo el año de Dana, en 1998.

En 1981 un grupo de cuatro cantantes, Bucks Fizz, interpretó un tema pop pegadizo que marcará el estilo de los éxitos de la época del Reino Unido los años siguientes (bandas como Bardo en 1982, Sweet Dreams en 1983 o Belle and Devotions en 1984), con una divertida y colorida coreografía con sorpresa final al ser despojadas las faldas de las dos componentes femeninas por parte de los dos varones, permaneciendo ellos, sin embargo, intactos (Aston 2013, p. 165). En 1998 Danijela propuso una aparición más mística, llegando desde las sombras al escenario y descubriendo su elegante vestido rojo tras la túnica una vez en el estribillo. Los años posteriores son memorables las apuestas de los Países Bajos en el 2000, con Linda Wagenmakers quien bajo su enorme vestido descubriría a sus bailarines (que también acabarían quitándose ropa), o la de Letonia 2003, que resultó ganadora, con la cantante Marie N quien comenzó su actuación vestida de hombre en una suculenta coreografía con guiños a Michael Jackson que poco a poco la iba devolviendo “a su género” hasta al final “desplegarse” por completo justo en el último plano (Panea 2017b, pp. 91-92). En sintonía, los alardes de masculinidad, y a la par confianza y relativa “apertura” en el “I believe in you” entonado por el ruso Dima Bilan (Meerzon y Priven 2013, pp. 116-117), con el gesto de rasgar su camisa descubriendo un torso que, por la estética de blancos en la vestimenta de su equipo, el patinador y campeón olímpico Yegveni Plushchenko y el violinista Edvin Marton –“productos del excelente sistema de entrenamiento de Rusia, tanto en deportes como en artes” (Ibid, p. 118)–, es entendido como un gesto de hombría, signo de pureza, sin mácula: un cuerpo efectivamente rasurado (barba y pecho) e incluso, siguiendo a Butler, “impermeable” (Butler 2007, p. 262), exponencial. Cuerpo que en este caso “adquiere

significado dentro del discurso sólo en el contexto de las relaciones de poder” (Ibid, pp. 193-194), y así entendemos cómo el griego Sakis Rouvas en 2009 o el moldavo Sergei Yalovitsky, vocalista de SunStroke Project, en 2010, seguirían su estela.



Figura 8. De arriba abajo y de izquierda a derecha: Linda Wagenmakers y Marie N. Dima Bilan y Sunstroke Project.
 Fuentes: https://www.youtube.com/watch?v=x4_NhVXuXtY&t=210s, <https://www.youtube.com/watch?v=-mSFcmWsCF8&t=4100s>; <https://www.youtube.com/watch?v=-72s4WzUcKl> y <https://www.youtube.com/watch?v=pHXDMe6QV-U>

A propósito, la República de Moldavia en el Festival ha conseguido importantes hitos en referencia a la exportación de su imagen internacional precisamente a través de uno de sus integrantes del citado último grupo, Epic Sax Guy, quien involuntariamente protagonizó el meme más célebre de Eurovisión con más de 38 millones de visitas en YouTube y que en 2017 regresó al certamen como una estrella, ganando tanto a público como a jurado y alcanzando la medalla de bronce. Por contra, y aunque probablemente el término “nueva masculinidad” nos remite a conceptos en boga las últimas décadas con autoras en España como Marta Segarra y Angels Carabí, y ya analizados por los estudios queer con Jack Halberstam, Eve Kosofsky Sedgwick o Paul B. Preciado, no en vano puede ser pertinente su referencia en el caso de Salvador Sobral (Salazar 2017), representante portugués de 2017, quien ha colocado en el centro precisamente al cuerpo de un hombre enfermo (no pudiendo realizar los ensayos generales a los cuales en su lugar asistió su hermana), frágil y “envuelto” en tanto que no nos permite advertir detalle de su piel más allá de su cara y manos (y apenas se prodiga en redes sociales), así como su mirada esquiva, centrada más en la nota entonada que en la cámara que todo el tiempo buscaba sus ojos. Se trata de la primera victoria de Portugal, y una de las más arrasadoras de todos los tiempos –y de alguien que jamás había seguido el festival– al ocupar el primer puesto desde la primera puntuación (fueron cuarenta y dos). Una vez entregado el premio sus palabras fueron las siguientes:

We live in a world of this possible music: fast food music without any content (...) Music is not fireworks, music is feeling⁸.

Se podría afirmar que estos ejemplos muestran un claro deseo de diferenciación, a la que el etnomusicólogo Philip V. Bohlman ha aludido en “Tempus edax rerum. Time and the Making of the Eurovision Song”, debido a la convergencia entre tantos iguales, y la búsqueda del reconocimiento en ese discurrir constante de actuaciones de tres minutos. “Hacer época (...) es hacer existir inseparablemente una nueva posición más allá de las posiciones ocupadas” (Bourdieu 2010, pp. 220-221), decía Bourdieu, y es que a nivel escenográfico solo recientemente se ha trabajado en la creación de una atmósfera más personal para cada actuación. Si bien el escenario de 1984 estaba formado por piezas modulares que cambiaban y se movían según la actuación además de un juego de luces sin parangón, “en el festival de Estocolmo 2000 fue posible personalizar el escenario de cada actuación, y este comenzó a ser cada vez más elaborado desde entonces” (Pajala 2013, p. 72).

En este punto, podemos encontrar cierto clasicismo en la actuación de Dana International, con su coro y ningún aspecto estructural particular más allá de las transiciones (ver la figura 9), enfatizando una suerte de esencia que en el fondo, trata de dismantelar: “Si el cuerpo es una sinécdoque del sistema social *per se* o un lugar en el que concurren sistemas abiertos, entonces cualquier tipo de permeabilidad no regulada es un lugar de contaminación y peligro” (Butler 2007, p. 260). No solo estamos hablando de la condición transexual, sino también de la condición judía, con lo que la diáspora aquí confluye sus recorridos. Como apunta Robert Dean Tobin en “Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall”, ya “en *Sexualidad y Nacionalidad* Eve Kosofsky Sedgwick enfatiza que la “nacionalidad” es solo tan reciente como conceptualización al igual que la “sexualidad”, y ciertamente no tienen una verdad esencial” (Tobin 2007, p. 34), sino que han ido siendo constructos en función de la plusvalía de ese cuerpo nacional al que Preciado hace referencia en tanto que este ya era pensado en sí mismo como “la prótesis orgánica al servicio de un mecanismo más amplio” (Preciado 2002, pp. 134-135).



Figura 9. Algunos momentos (especialmente las transiciones) de la actuación de Dana International.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=44tjMxnNjE&t=7072s>

Tras la veda abierta por Dana, numerosas actuaciones han recurrido a la plasticidad del género a modo de reivindicación, e incluso transfiguración, a saber, el grupo de travestis azafatas Sestre por Eslovenia 2002, o en 2004 el representante Dean de Bosnia-Herzegovina en una coreografía donde parodiaba una suerte de virilidad. O en 2007 DQ, la drag queen con su tema “Drama Queen”, Les Fatals Picards por Francia quienes se rendían a los estereotipos de la ciudad del amor, al igual que Verka Serduchka, conocida travesti ucraniana, a la cual el mismo Stefan Raab (conocido productor y músico alemán y exrepresentante de Eurovisión) se refirió como “the-after-effects of Chernobyl” (Cit. Stefan Raab en Rehberg 2013, p. 184), o también ese mismo 2007 la lesbiana de raíces gitanas Marija Šerifović, por Serbia en un número donde su androginia era pretendidamente contrastada con el papel de las coristas: al año siguiente vestida de novio realizó una sugerente incursión aprovechando su condición de ganadora y por tanto anfitriona en la problemática y precisamente en una de las capitales europeas menos hospitalarias al respecto, Belgrado (Bohlman y Polychronakis 2013, p. 61).

Como se ha indicado anteriormente, en 2014 Conchita Wurst gana el festival por parte de Austria, en plena polémica con Rusia, en un momento de surgimiento de movimientos de extrema derecha en Europa que ya tuvieron sus precedentes con “la violenta represión de la manifestación del Orgullo por parte la policía moscovita el día de la final de Eurovisión en 2009” (Baker 2015, p. 83) o los Juegos Olímpicos de Sochi (Baker 2017, p. 101). En este sentido, el cuerpo transexual deja su paso no ya al *drag queen*, sino al transgénero, hasta el momento inédito en el concurso. Si bien muchos y muchas intérpretes cuya ambigüedad había sido significativa en su actuación, “terminarían definiéndose” como hombre o mujer, y solo en esta ocasión el/la cantante no cerró, por así decirlo, su condición, al mostrarse en primera instancia físicamente como mujer, pero “manteniendo” su barba con las connotaciones legitimadoras que esta posee en nuestra cultura (da Silva y Cogo 2015, p. 142), y obviando el esperado “relleno” de su pecho. A esto hemos de sumar la hibridación de su nombre: “Conchita” debido a la pregunta por el nombre de una mujer sexy a una amiga suya cubana, y “Wurst” que hace referencia en alemán no solo a “salchicha”, sino a la expresión “no me importa” (Eurovision-Spain 2016).

Aunque nacido Thomas Neuwirth, Conchita transita géneros con su estética a través del pelo y el vello como frontera como se ha podido ver recientemente en el World Pride Madrid 2017 (Wiwibloggs 2017b). Puede que la pregunta no resida tanto en la verdad del sistema sexo/género, en lo que hay detrás, sino en el cuestionamiento simbólico o contra-imaginario que se desea catalizar. Consiguiendo el mayor número de votos y récords de audiencia, Conchita dejó un momento memorable en su proclamación: “This night is dedicated to everyone who believes in a future of peace and freedom. You know who you are – we are unity and we are unstoppable”. Así, siguiendo a los investigadores Denisse Cogo y Hadriel G. da Silva, “aliado a la emergencia de una sociedad en red y de una cultura visual posibilitadas por los avances de las TIC, el contenido mediático congregado en Conchita adquiere un alcance global y posibilita su existencia” (da Silva y Cogo 2015, p. 149), crea realidades.

Este breve *speech* final es así entendido como un espacio de enunciación muy significativo y que hasta aquel 2014 había pasado desapercibido dada la inmediatez de la gala, e incluso en muchos casos era interferido con los inoportunos, ilegibles y profusos créditos: de hecho, desde la caída de Dana International tras sostener el pesado trofeo que entregaría a Charlotte Nilson en Jerusalén 1999 no se recordaría un “cierre” tan emblemático. Obviamente, al año siguiente, al hospedar Austria la celebración, las reticencias del gobierno ruso (Baker 2017, p. 109) tuvieron respuesta por parte de la comunidad eurofan en forma de los abucheos proferidos en la final a Polina Gagarina, la representante rusa (que como Bilan, también apostó por la pureza del

blanco), en concreto en las votaciones, a las cuales respondió Conchita –que presentó parte de la gala– sentándose a su lado en la *Green Room* y dedicándole palabras de apoyo, pidiendo respeto a la audiencia –un gran aplauso– a la artista que además en aquel momento iba en cabeza en las votaciones. Le tendió la mano mientras de fondo, la bandera rusa. Y pese a que Polina no ha ganado precisamente simpatías con esta amistad en su país, ambos cuerpos han mostrado no solo su coexistencia, sino su aprecio mutuo. Teniendo en cuenta la dura represión de la comunidad LGBTIQ en Rusia, estas paradojas identitarias solo Eurovisión consigue legarnos en imágenes tan subversivas como la figura 10. ¿Propaganda? ¿Espectáculo? ¿Censura?



Figura 10. Polina Gagarina junto a Conchita Wurst en la *Green Room*, Viena 2015.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=hQETFB4jV_A

CONCLUSIONES

A la pregunta formulada al inicio acerca de las posibilidades del Escenario de la Canción como oportunidad para la reivindicación política, responderíamos que estos dos puntos elaborados, donde confluyen por un lado la nacionalidad, y por el otro el sistema género y sexo, son precisamente dos espacios desde los cuales subvertir los regímenes de verdad, en términos foucaultianos, acerca del cuerpo, y lo que hemos llamado el cuerpo en diáspora entendido tanto a nivel macropolítico como micropolítico.

Desde la huida y posterior regreso a un hogar –nación– en guerra para denunciar esa situación a la “blanca” comunidad internacional (Fazla) o la reescritura o redención de un pasado común y con ella la voz de un pueblo minoritario (Jamala), al cuestionamiento de género criticando la noción de feminidad cuasi mística (Dana International) así como la intervención en dicho cuerpo a través de la barba como frontera (Conchita Wurst), estas propuestas y el resto de ejemplos tratados muestran, como decíamos al principio, las paradojas del Festival. Se ha deseado, dentro del análisis de la imagen, dar lugar a momentos que sugieran ser intervenidos a través de “la pausa, la detención o la ralentización” (Martín Prada 2012: 198), puesto que tratándose de imagen aquí no hemos dejado de capturar, montar, recolocar, archivar. Y no dejamos de hablar siempre de posibilidad. Una posibilidad esperamos pertinente dado que en castellano no contamos con estudios al respecto y los del ámbito anglosajón aquí se han traducido para favorecer su acceso.

Así, tal vez catalizando un mayor número de estudios acerca de este longevo y multitudinario Festival se pueda provocar, por qué no, una relectura acerca del papel de la televisión, y sobre todo la televisión pública en relación con la nacionalidad y con nuestros cuerpos ya que en definitiva, hablando de representación “todo es encarnación, sea o no verdadero el sexo que esconde detrás” (cit. Parker Tyler en Butler 2007: 253).

Artículo desarrollado a partir de la comunicación presentada en el “I Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad: Visualidad, narrativas migratorias, transnacionalidad y género en el arte contemporáneo”, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia, 31 de mayo-2 de junio de 2017.

Bibliografía

1. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE EUROVISIÓN

1.1. COMPILACIONES DE VARIOS AUTORES

Fricker, K. y Gluhovic, M. (eds.) (2013). *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan.

Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.) (2007). *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate.

Tragaki, D. (ed.) (2013). *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Plymouth: The Scarecrow Press.

1.2. DESGLOSE: CAPÍTULOS ESPECÍFICOS PERTENECIENTES A ESTOS TRES VOLÚMENES

Aston, E. (2013). Competing Fемinities: A ‘Girl’ for Eurovision. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 163-177.

Baumgartner, M. (2007). Chanson, canzone, schlager and song: Switzerland’s identity struggle in the Eurovision Song Contest. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 37-48.

Björnberg, A. (2007). Return to ethnicity: The cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 13-24.

Björnberg, A. (2013). Invincible Heroes: The Musical Construction of National and European Identities in Swedish Eurovision Song Contest Entries. En Tragaki 2013, pp. 203-220.

Bohlman, A. F. y Polychronakis, I. (2013). Eurovision Everywhere: A Kaleidoscopic Vision of the Grand Prix. En Tragaki 2013, pp. 57-78.

Bohlman A. F. y Rehding, A. (2013). Doing the European Two-Step. En Tragaki 2013, pp. 281-298.

Bohlman, P. V. (2013). Tempus Edax Rerum. Time and the Making of the Eurovision Song. En Tragaki 2013, pp. 35-36.

Gluhovic, M. (2013). Sing for Democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 194-217.

Fricker, K. (2013). 'It's just Not Funny Any More': Terry Wogan, Melancholy Britain, and the Eurovision Song Contest. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 53-76.

Heller, D. (2007). 'Russian body and soul': t.A.T.u. performs at Eurovision 2003. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 111-122.

Hindrichs, T. (2007). Chasing the magic formula for success. Ralph Siegel and the Grand Prix Eurovision de la Chanson. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 49-59.

Kirkegaard, A. (2013). The Nordic Brotherhoods: Eurovision as a Platform for Partnership. En Tragaki 2013, pp. 79-108.

Lampropoulos, A. (2013). Delimiting the Eurobody. Historicity, Politicization, Queerness. En Tragaki 2013, pp. 151-172.

Lemish, D. (2007). Gay Brotherhood: Israeli gay men and the Eurovision Song Contest. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 123-134.

Meerzon, Y. y Priven, D. (2013). Back to the Future: Imagining a New Russia at the Eurovision Song Contest. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 111-124.

Mutsaers, L. (2007). Fernando, Filippo, and Milly: Bringing blackness to the Eurovision stage. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 61-70.

Pajala, M. (2007). Finland, zero points: Nationality, Failure and the Shame in the Finnish Media. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 71-82.

Pajala, M. (2013). Europe, with feeling. The Eurovision Song Contest as Entertainment. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 77-93.

Pinto Teixeira, L. y Stokes, M. (2013). 'And After Love...': Eurovision, Portuguese Popular Culture, and the Carnation Revolution. En Tragaki 2013. Pp. 221-240.

Raykoff, I. (2007). Camping on the borders of Europe. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 1-12.

Rehberg, P. (2013). Taken by a stranger. How Queerness Haunts Germany at Eurovision. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 178-193.

Sieg, K. (2013). Countdrums of Post-Socialist Belonging at Eurovision Song Contest. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 218-237.

Singleton, B. (2013). From Dana to Dustin: The Reputation of Old/New Ireland and the Eurovision Song Contest. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 142-162.

Szeman, I. (2013). Playing with Fire' and Playing It Safe: With(out) Roma at Eurovision Song Contest. En Fricker y Gluhovic 2013, pp. 111-124.

Tobin, R. D. (2007). Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 25-36.

Vuletic, D. (2007). The Socialist Star. Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest. En Raykoff y Tobin 2007, pp. 83-98.

Zaroulia, M. (2013). 'Sharing the moment': Europe, Affect, and Utopian Performativities in the Eurovision Song Contest. En Fricker y Gluhovic, pp. 31-52.

1.3. OTROS MONOGRÁFICOS Y ARTÍCULOS ACERCA DEL FESTIVAL

Akin, A. (2011). *Fields of popular communication beyond the nation: a study of Eurovision Song Contest as product & as production*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Arntsen, H. (2005). Staging the nation? Nation, Myth and Cultural Stereotypes in the International Eurovision Contest Finals in Estonia, Latvia and Norway. En *The Baltic Media World*, Riga: Richard Baerug, pp. 145-157.

Ayala, J. A. (2016). La impresionante historia del debut de Bosnia y Herzegovina en Eurovisión será llevada a la gran pantalla. En *EscTimes.es*, 16/06/2016. Recuperado de: <http://esctimes.es/2016/06/16/la-impresionante-historia-del-debut-de-bosnia-y-herzegovina-en-eurovision-sera-llevada-a-la-gran-pantalla/> el 12 de noviembre de 2017.

Baker, C. (2008). Wild dances and Dying Wolves: Simulation, Essentialization and National Identity at the Eurovision Song Contest. *Popular Communication*, nº 6 (3): 173-189.

Baker, C. (2015). Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest. *Contemporary Southeastern Europe*, nº 2 (1): 74-93.

Baker, C. (2016). 'Love Love Peace Peace': so how did a song about mass violence and national trauma wins Eurovision? Recuperado de: <https://bakercatherine.wordpress.com/2016/05/16/love-love-peace-peace-so-how-did-a-song-about-mass-violence-and-national-trauma-win-eurovision-2016/> el 12 de noviembre de 2017.

Baker, C. (2017). The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging. *European Journal of International Relations*. nº 23 (1): 97-121.

Da Silva Theodoro, Hadriel Geovanni, y Cogo, Denise. 2015. Corpo, mídia e transgeneridade: políticas de visibilidade e práticas contra hegemônicas na performance de Conchita Wurst no Eurovision 2014. *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación*, nº 11, pp. 135-152.

EBU (2015). *Eurovision Song Contest: 60th Anniversary Conference*, 24/04/2015, BAFTA 195, Londres. Recuperado de: <https://www.ebu.ch/contents/events/2015/04/eurovision-song-contest-60th-ann.html> el 12 de noviembre de 2017.

Eurovision-Spain (2016). *Austria. Eurovisión 2014*. Recuperado de: http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=1404 el 12 de noviembre de 2017.

Jordan, P. (2011). *The Eurovision Song Contest: Nation Branding and Nation Building in Estonia and Ukraine*. Glasgow: PhD-thesis, University of Glasgow.

Jordan, P. (2014). *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. Tartu: University of Tartu Press.

Panea, J. L. (2017). Estadios en torno al conflicto. Del deseo de dormir del gran Concurso de la Canción. *Praxis Sociológica*, 22, pp. 203-220.

Panea, J. L. (2017b). El Festival de Eurovisión como convocatoria para la fijación de imaginarios: hospitalidad, contención, pronunciación y serialidad. *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 17, pp. 80-111.

Salazar Benítez, O. (2017). Salvador Sobral: otra masculinidad es posible. *Tribuna Feminista*. Disponible en: <http://www.tribunafeminista.org/2017/05/salvador-sobral-otra-masculinidad-es-posible/> el 12 de noviembre de 2017.

Silvestre, J. A los catetos que ven Eurovisión. *La Vanguardia*, 14/05/2017. Recuperado de: http://www.lavanguardia.com/television/20170514/422574294063/eurovision-2017-portugal-criticas-eurovision.html?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_content=television&utm_campaign=lv el 12 de noviembre de 2017.

Wiwibloggs (2017a). Salvador Sobral: “I’m grateful for the support, it means that people believe in this and feel our song”. Recuperado de: <http://wiwibloggs.com/2017/05/10/salvador-sobral-interview-eurovision/189268/> el 12 de noviembre de 2017.

Wiwibloggs (2017b). Together again: Conchita Wurst, Ruth Lorenzo and Suzy reunite at World Pride 2017. Recuperado de: <http://wiwibloggs.com/2017/07/03/conchita-wurst-ruth-lorenzo-and-suzy-reunite-at-world-pride-2017/192769/> el 12 de noviembre de 2017.

Zamora Bonilla, J. (2001). United Kingdom, four points; Royaume Uni, quatre points. La inferencia científica y el festival de Eurovisión. En Saguillo, J. M., Falguera, J. L. y Martínez, C. (eds.) *Teorías formales y teorías empiristas*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 419-430.

Zwart, J. (2017). How It’s Made (Part Three): Props at the Eurovision Song Contest. Recuperado de <https://eurovision.tv/story/how-its-made-part-three-props-on-the-eurovision-stage> el 12 de noviembre de 2017.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS)

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Madrid: Siglo veintiuno.

Brah, A. (2011). *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Foster, H. 1983 (2002). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios visuales*, nº 1, pp. 8-16.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Huntington, S. P. (1997). *El choque de civilizaciones. Y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Marín Ramos, E. (2016). El valor artístico de los índices de audiencias. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, nº 3, pp. 166-175.

Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.

Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima.

Rolnik, S. (2006). Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio). *Ramona. Revista de artes visuales*, nº 67, pp. 8-20.

Wallerstein, I. (2004). *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: un análisis de sistemas-mundo*. Madrid: Akal.

3. DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

Maidlow, V. (2015). *60 years of Eurovision*. Reino Unido: BBC. 90'. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=8eLUANkvN6s> el 12 de noviembre de 2017.

McCarthy, T. (1993). *Why not Millstreet?*, Forefont Production, Radio Telefis Eireann, 60'. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=b2PniBQY96U> el 12 de noviembre de 2017.

Oliver, S. (2011). *The Secret Histoy of Eurovision*. Australia: Brook Lapping Productions, Electric Pictures, Screen Australia, 80'. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oz1dj7XUxjcel> el 12 de noviembre de 2017.

NOTAS

1. Ver Bibliografía, ya que estos tres son los principales volúmenes al respecto y los que aquí se han trabajado en profundidad.
2. Reglamento oficial en *Eurovision.tv*. Recuperado de: https://eurovision.tv/about/rules_el_12_de_noviembre_de_2017.
3. Como detalla el comentarista británico en el minuto 0:59 de la "postal" de Bosnia-Herzegovina en Eurovisión 1993. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=2f8YmTTqE70_el_12_de_noviembre_de_2017.
4. Útil buscador que archiva todos los puntos de la historia del festival. Recuperado de: http://www.eurovision-spain.com/iphp/buscador_tableros.php_el_12_de_noviembre_de_2017.
5. Datos compilados a partir de Eurovision-spain.com. Recuperado de: http://www.eurovision-spain.com/iphp/buscador_tableros.php?quien=ESPA%D1A&votos=cualquier+n%FAmerno&aquien=RUMAN%CDA#historia_el_12_de_noviembre_de_2017.
6. Como el intervalo de cuarenta segundos entre canción y canción, presto para los soportes que algunas candidaturas desean incluir en su actuación.
7. Ocurrió en TVE con el Luxemburgo 1984, al coincidir con el Final de la Copa, y por tanto fue retransmitido en La2, cuando la cadena prevista iba a ser La1. Recuperado de: http://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/11/television/1357908712.html_el_12_de_noviembre_de_2017.
8. Palabras de Salvador Sobral, representante de Portugal, tras su proclamación como ganador de Eurovisión 2017.