

# Correspondencias

## “en nombre de” la **canCIÓN**

vecindad, extranjería y aprobación

## CORRESPONDENCES ‘IN THE NAME OF’ THE SONG NEIGHBORHOOD, IMMIGRATION, APPROVAL

### ABSTRACT

---

The intersections between symbolic productions, migration and nationality will be analysed from the desire of recognition promoted by mass media imaginaries, in this case though the audio-visual show of the Eurovision Song Contest. Its archivist potential, explored from the image –like visual studies, arts or scenography, as well as sociology, anthropology or ethnomusicology– is pierced by the centrality of the ‘nation’ politic fiction, studied by Anderson, Huntington, Brah or Sennett. Even though the contest emphasizes his musical and cultural aspect, the continuous repetition of the name of the nation and the presence of the flag makes this show a field inclined to the creation of affinities and adversities called upon the Song. We will follow two synchronic rounds, first through the tensions of the contestant countries in the gathered voting analysis in all Eurovision history, and second, through those entries that has been represented by singers from ‘others’ origins. This two ways will be articulated by the different groups of nation blocks, verifying how all this issues affects to the pacifist collaborative creation that characterizes the Eurovision Song Contest.

### Keywords

Eurovision Song Contest, Nation, Geopolitics, Diaspora, Race, Representation.

### RESUMEN

---

La relación entre producciones simbólicas, migraciones y nacionalidad serán analizadas a partir del deseo de reconocimiento que los imaginarios de los medios de masas promueven, en este caso dentro del espectáculo audiovisual del Festival de Eurovisión. A su potencial archivístico, explorado desde la imagen –a saber, los estudios visuales, el arte o la escenografía– al igual que la sociología o la etnomusicología, hemos de sumar la centralidad de la ficción política “nación”, abordada desde Anderson, Huntington, Brah o Sennett, ya que pese a que el certamen enfatiza sus aspectos musicales y escenográficos, así como la continua repetición del nombre de los países y la presencia de la bandera hace de este un escenario proclive a la creación de afinidades/adversidades “invocadas” a través de la canción. Se realizarán dos recorridos paralelos, tanto por las tensiones de los países concurrentes desde un análisis de las votaciones recogidas durante sus sesenta años de historia, como por aquellas candidaturas representadas por intérpretes de “otras” procedencias u orígenes, y de manera entretrejida a través de las distintas “naciones”, verificando hasta qué punto dichas problemáticas afectan al intento de creación conjunta y pacifista de Eurovisión.

### Palabras Clave

Eurovisión, nación, geopolítica, diáspora, raza, representación.

## 1 PENSANDO LA CORRESPONDENCIA

*Operator, did you get the line? Gotta send a telegram, telegram to my baby.*  
 –Silver Convention, *Telegram*, París 1977.

Pensemos la correspondencia. Pensemos la postal. O el telegrama, siguiendo el éxito de la banda alemana Silver Convention en Eurovisión 1977. Metáforas del contacto. Pero ¿qué interés tienen hoy, dada su obsolescencia y fetichización por parte de los imaginarios mediáticos? ¿Será que su representación obedece a este tiempo accidental que, con Virilio (2003), conduce a un congregarnos en una nostalgia *vintage* como seguro –momentáneo– ante el paradigma informacional (Castells, 2002) y flexible de nuestro tiempo? (Sennett, 2006).



**Figura 1.** La estética epistolar en la representación de las puntuaciones: Semifinales de 2005, 2006, 2009 y 2010 (de izq. a der. y de arriba abajo) Todas las imágenes son capturas provenientes del canal oficial de Eurovisión en YouTube. (Fuente: <https://www.youtube.com/user/eurovision/videos>)

El accidente, en sí, (nos) encuentra desprevenidos. Un Festival puede ser un accidente. Sin embargo, este es intensamente calculado. Ensayado cada segundo. Además, tejido de lo que se vendrán a llamar “postales”, postales “de cuarenta segundos”: breves clips entre actuación y actuación que sirven para ir introduciendo las diversas candidaturas del certamen (Bohlman, 2013, p. 35). Recordemos: un país por canción, es así que este velo democrático trata que, aunque sea por una noche, nos juntemos frente al televisor y vivamos con emoción las puntuaciones, las que tanto para la gloria de ciertas naciones como para el fracaso de otras (Bohlman, 2004, pp. 3-4) aquí se hallarán bajo la noción de correspondencia.

Está claro: “London calling”. “Hilversum calling”. “Roma calling”. Expresiones ya clásicas de un concurso que precisamente llama a puntuar desde un centro (el escenario anfitrión) al resto de países de una “limitada” pan-Europa (Tragaki, 2013). De hecho, los teléfonos empleados para dicha empresa en sus inicios daban un carácter íntimo al encuentro, intimidad desde 1994 revelada con la retransmisión vía satélite desde la centralita en cuestión. Y es que

desde entonces podíamos asistir al rostro de quien iba a puntuar(nos), aunque solo fuera un portavoz, replanteando la simultaneidad, como ha indicado la investigadora Marilena Zaroulia, de un compartir en tiempo real (2013, pp. 46-47). Así, la Europa de posguerra concentraba sus esfuerzos en un proyecto audiovisual que desbordó su capacidad, llegando a ser la cita obligada por la que el estado contemporáneo debía pasar para demostrar su puesta al día en el marco de la música ligera dándole el honor, en caso de la victoria, de hospedar al año siguiente a una media de veinte invitados a su territorio hasta 2004 (cantidad que desde entonces se duplicaría).

Es por tanto que el concepto nación, siguiendo a Benedict Anderson, queda aquí ensayado de tal forma que es precisamente a través de la simultaneidad de la recepción y la difusión de la lectura que es posible la creación de una comunidad imaginada (2006, p. 70). Comunidad en la que debe permanecer una pátina que emborrone peculiaridades o coyunturas, o bien estetizarlas a través del “mapa como logotipo” (Ibid, p. 244) (y que vemos en el propio diseño) ya que, de lo contrario, esta pierde la fijeza que le caracteriza y en definitiva rompe la necesidad de arraigo constitutiva (Todorov, 1995) de la condición humana en tanto que escópica (Brea, 2007, p. 146). Así, nuestro Festival como imagen televisada parece la plataforma idónea en la que ensayar estas cuestiones.

Este texto es una continuación del ya publicado, *“Hello Millstreet, Sarajevo Calling”: el cuerpo en diáspora a través de la puesta en escena de la canción*, y que abordaba dicho problema desde un enfoque teórico/contextual, mientras que aquí recorreremos la historia de las votaciones de Eurovisión<sup>1</sup> mostrando las paradojas/imágenes identitarias de los distintos “bloques” de concursantes, a saber, conflictos geopolíticos que dan cuenta de las imbricaciones producidas en algunas candidaturas deconstruyendo la idea de representación, no solo siendo otros los colores –como los de la población migrante pero también la refugiada o la “invitada”–, sino también otros idiomas y géneros musicales.

## DESARROLLO

---

### 2 DE LA VECINDAD RECONOCIDA: VOTO AMIGO Y COOPERACIÓN INTERNACIONAL

---

Una de las mayores peculiaridades de Eurovisión es su sistema de votación, basado en una serie de puntos que se otorgan entre los distintos países participantes, siendo el que más puntos reciba el vencedor. A la objetividad de eventos deportivos televisados como los Juegos Olímpicos o la Liga de Campeones, donde la nacionalidad está en constante debate, se suma la falta de un criterio de evaluación que haga “ganar al mejor”, al ser solo parcialmente válidas categorías como interpretación, calidad de la letra e instrumentación o afinación en directo.

Este punto es el más jugoso al entrar en juego la noción de gusto que, con Bourdieu, es construido socialmente, pactado y la mayoría de las veces barre o condena los aspectos que escapan a dicho consenso (Bourdieu, 2010). Lo relevante aquí es que dada la distancia que impone el televisor, Eurovisión da cabida a dichos aspectos (marginales, abyectos, excéntricos) aprovechando la falta de cribas para “enviar” una canción al concurso. De hecho, al no existir criterios concretos, la arbitrariedad de las producciones propuestas es relevante, salvo que haya un máximo de seis personas en el escenario, la canción no dure más de tres minutos y las letras no contengan temas explícitamente políticos. Cualquier estilo o idioma es permitido,

pueden presentarse solistas, grupos, cantantes consagrados o noveles, incluso humoristas o actores. Además, las votaciones no siguen unos patrones “de calidad” definidos, sino que estos se mezclan con aspectos “regionales”, difiriendo drásticamente los puntos de un país a otro.



**Figura 2.** La Haya 1980 (izq.): el teléfono empleado para contactar con Finlandia en las votaciones, con un pionero modelo Nokia. Oslo 1996 (der.): importantes avances gráficos con el patrocinio de Silicon Graphics. (Fuente: <https://www.youtube.com/user/eurovision/videos>)

### 3 DE LOS PRIMEROS SISTEMAS DE VOTACIÓN AL MODELO MATEMÁTICO PERFECTO

En las dos primeras décadas (1956-1976), el número de participantes fue progresivamente en aumento, por tanto el sistema inicial (empleado de 1957 a 1970 y aisladamente en 1974) ideado para 10 concursantes quedó obsoleto cuando a final de los sesenta este número se duplica. Cada país tenía un jurado constituido por diez miembros, de los cuales cada uno otorgaba un voto a su canción favorita, haciendo un total de 10 puntos (Ginsburg y Noury, 2008, pp. 42-43).

Así, podía coincidir en gran medida la opción de los distintos miembros: en 1957 siete de los diez miembros del jurado suizo apoyaron a los Países Bajos, siendo solo dos los que optaron por el Reino Unido y uno por Bélgica, quedando el resto de contrincantes a cero. Esta gran ventaja (de 7 puntos) sobre el resto podía incitar a una candidatura a “calcular bien” y votar masivamente a un amigo. Como en las promociones previas y ensayos la prensa desgana los posibles triunfadores, esta herramienta, nada transparente, fue útil para eliminar a un posible rival. Como veremos, esto ha ocurrido repetidamente.

En 1968 el gran favorito, Cliff Richard, vio cómo en los ensayos la prensa internacional alabó la improvisada candidatura española de estética *ye-ye* de Massiel (ya que el designado fue Serrat, pero no le permitieron ir al cantar en catalán), la cual en un principio no había destacado y por tanto había alentado un esperado triunfo británico. En las votaciones, ambos obtuvieron puntos de la inmensa mayoría de los países pero entre ellos no se dieron ni un solo voto. Massiel resultaría ganadora y Richards quedaría segundo, por un punto de diferencia.

Décadas después encontramos las “correspondencias” entre Suecia y Francia en 1991, las dos favoritas. Suecia no votó a Francia y esta por su parte le dio unos discretos 5 puntos (el máximo entonces eran 12), mientras que de nuevo la mayoría de compañeros votó masivamente

a ambas propuestas. Quedaron empatadas, pero por haber recibido mayor cantidad de altas puntuaciones Suecia se llevó el oro. Además, la representante de Francia, la tunecina Amina Annabi, pudo ser la primera ganadora africana del concurso, con una interpretación radicalmente diferente a las animadas coreografías pop de la época: una íntima conversación con el espectador a través de pequeños gestos que acompañaban una melodía folk (Bohlman y Rehding 2013, p. 286) enfatizada por los primeros planos y una sugerente letra en francés: “C’est le dernier qui a parlé qui a raison”<sup>2</sup>.

Por último, tenemos como ejemplo las tres favoritas del reciente 2017: Portugal, Italia y Bulgaria. Ya con un sistema de votación diferente, Bulgaria otorgó solo siete (el jurado 0 y el televoto 7) de 24 votos posibles a la austera candidatura de corte jazz del portugués Salvador Sobral (algo insólito para dicho concurso), siendo precisamente el país que menos puntuación le dio en un año en que todos (41) le votaron con altas puntuaciones. Los lusos, por su parte, respondieron a estos solo con 8 votos y dieron 4 a Italia (y también todos del televoto) e Italia sin embargo compensó a ambos representantes con 10 votos a cada uno, y Francesco Gabbani con la crítica *Occidentali’s karma* –en referencia a la creciente moda orientalista en Europa– quedó en sexto lugar. Portugal venció y Bulgaria ocupó el segundo lugar.



Figura 3. Amina Annabi, Roma 1991. (Fuente: <https://www.youtube.com/user/eurovision/videos>)

Otro caso extremo en lo que al voto amigo se refiere tuvo lugar en Cannes 1961 donde Noruega, de sus 10 disponibles, dio 8 puntos a Dinamarca, conduciéndolos a un quinto puesto (de entre 16) con 12 puntos en total, por tanto sin su apoyo la canción danesa se hubiera hundido al final de la tabla con 4 votos. Y de estos, dos fueron de Suecia y uno de Finlandia, con lo que *Angélique* de Dario Campeotto sin el apoyo nórdico hubiera quedado con un punto del jurado neerlandés. Y otro, aún más paradigmático, el de Suecia 1966, con el dúo Lill Lindfors & Svante Thuresson, segundos con 16 puntos. Un enorme éxito de no ser porque Dinamarca, Noruega y Finlandia votaron a este país con 5 puntos (el máximo en el sistema que se usó ese año), con lo que si ninguno de ellos hubiese respondido, esta canción hubiera pasado de la plata al penúltimo lugar con un voto.

También en 1970 se rozaría de nuevo el pleno con el apoyo de Bélgica a Dana, la cantante defensora de los colores de Irlanda con el clásico *All kinds of everything* –una estética bucólica donde la cantante sentada en una peana enfatizaba con cada gesto una feminidad cuasi mística a través de una letra que “esencializaba” la dependencia amorosa en la voz de una adolescente–. El fervor de la interpretación hizo que 9 de los 10 puntos disponibles del jurado belga fueran para ella, complicando el hecho de que cualquier otro país que solía repartir más equitativamente los puntos (entre uno y cinco votos a varios contrincantes) pudiera alcanzarla. Al escuchar la insólita “Irelande, nove votes”, el público clamó de incredulidad.

Pero pronto hubo cambios en esta etapa del concurso, como en 1963 o desde 1964 a 1966, donde cada jurado tenía 9 votos que repartir obligatoriamente en 1, 3 y 5 puntos. Esto explica la aplastante victoria de la italiana Gigliola Cinquetti con *Non ho l'età*, recibiendo hasta en ocho ocasiones la máxima puntuación (49 puntos en total, mientras que el segundo clasificado obtuvo solo 17). Una nueva modificación tendría lugar de 1971 a 1973. Ideada para no dejar a ningún país sin votos ya que se producían numerosos empates, cada delegación tenía dos jurados, los cuales daban de 1 a 5 puntos cada uno y a cada candidatura excepto la suya. En total eran un máximo de 10 puntos y un mínimo de 2. No habría distancias grandes en los resultados ni tampoco empates, haciendo más emocionante la final. Así en 1973 Bélgica quedó última con 58 puntos mientras que la representante de la televisión luxemburguesa ganó con 129.

Pero lo tedioso y confuso del proceso, pues los países votaban de tres en tres, hizo que el sistema se simplificara y en 1974 se volvió por última vez al método tradicional, ganando ABBA con 24 puntos y de nuevo varios empates en el resto de la tabla. Ya en el certamen de Estocolmo 1975 se creó un modelo matemático para solucionar el problema (Ginsburg y Noury, 2008, p. 42). Y es que era necesario encontrar la manera de que el espectador entendiera los puntos rápida y progresivamente porque cada candidatura los va dando una tras otra, sin apenas tiempo para asociar canción/país. De hecho, una de las peculiaridades del evento era la reunión en casa con papeletas que cada espectador iba rellenando para recordar sus favoritos. El éxito del nuevo modelo fue tal que este es el sistema actual.

Consiste en una puntuación ascendente, de uno a siete puntos seguidos, y después las máximas 8, 10 y 12. Al no existir nueve ni once, matemáticamente se va creando un podio desmarcado del resto, mientras que los demás tienen probabilidad de quedar ajustados, aunque no tanto empatados, y dado el número mayor de participantes en la final (unos 22 a partir de los ochenta y hasta 26 en 2003) sea complicado quedarse a 0. La posibilidad de votar a diez países en total ha propiciado que las afinidades puedan repartirse y no monopolizarse como antes, sobre todo para los países de las antiguas URSS y Yugoslavia o los escandinavos. Pero el debut de Israel, Malta, Turquía o Chipre supuso un descentramiento de dicho sistema.



Figura 4. Los jurados de 1973, en la ronda de votación de España, Suiza y Yugoslavia (izq.) Diseño del marcador de Jerusalén 1999 (der.) (Fuente: <https://www.youtube.com/user/eurovision/videos>)

#### 4 EL MEDITERRÁNEO: UN ESCENARIO PARA EL REPLANTEAMIENTO DEL FORMATO

El debut, como tal, es siempre un momento importante que expresa el deseo de una buena acogida, máxime cuando se trata de presentarse sin mucho aval, y sobre todo ante la opinión de unos expertos “detrás”. Así el debut de Malta, en 1971, es el más humillante de la historia del festival. De entre 18 países la canción *Marija l-Maltija* ocupó precisamente la última posición con una letra en maltés a duras penas entendida fuera de la isla, celebrando no obstante su diversidad. A pesar de ello, y del eco que esto supondría para un país que empleó el certamen para la afirmación de su imagen internacional, la televisión maltesa volvió al año siguiente, repitiendo último lugar. Esto les llevó a retirarse para volver una vez más, en 1975 y aunque esta vez rozaron la mitad de la tabla ya en inglés, su abandono, motivado por los bajos resultados, se prolongó quince años, hasta 1991.

Desde entonces la isla ha optado por seguir en inglés salvo alguna aislada ocasión, y a menudo con épicas baladas que hicieron que su suerte cambiara radicalmente: ocuparía hasta 1999 el top 10 de entre 22 candidaturas, rozando la victoria 3 veces. A la calidad de sus renovadas propuestas se suma la cuestión idiomática, de hecho los noventa son recordados por el pulso constante entre Irlanda y Reino Unido, los países anglosajones del certamen junto a nuestra isla, y que alcanzaron las mejores posiciones de la década. Con el cambio de la regla en 1999 –cualquier país puede interpretar su canción en el idioma que desee (Motschenbacher, 2016, p. 4)– esta peculiaridad se desvanecerá y los tres caerán en picado en las clasificaciones desde los 2000 hasta hoy, a lo que sumar la falta de interés de sus delegaciones. No obstante, Malta ha recibido puntos de casi todos los países independientemente de su geografía, aunque la vecina Italia ha tenido deferencia con la isla dadas sus estrechas relaciones históricas y el Reino Unido, antigua colonia. En los últimos años el televoto apenas ha apoyado sus candidaturas, siendo apoyadas estas casi exclusivamente por los jurados (2016, 2017, 2018).

Atendiendo a la visibilidad de la recién independizada isla en el concurso internacional, se estrenaría Israel en Luxemburgo 1973, un tiempo de “relativa paz” tras la Guerra de los Seis Días (1967) y el atentado terrorista de los Juegos Olímpicos de Múnich (1972) y a escasos meses del conflicto con Egipto de la guerra del Yom Kipur, por parte de la cantante Ilanit y el tema *Ey Sham* (En algún lugar), quien consiguió convencer a los jurados rozando un reñido podio. “Tonight my house is wrapped by the winds, holding it from every side; we fly beyond the clouds, hand holding hand”<sup>3</sup>, una letra que encarnaba una ambivalente referencia a la diáspora. Su cuarta posición animó al estado israelí a creer en una victoria posible para Oriente Próximo en un mundo escindido. Y así fue, pues logró buenas clasificaciones y cuatro triunfos (1978, 1979, 1998 y 2018). Además, la mayoría de concursantes les ha votado en algún momento con sus doce, descentrando los tradicionales bloques. Francia y España son los principales aliados, al igual que Alemania, Suiza y Finlandia.

Turquía tuvo también un mal inicio. Su primera aparición en 1975 –aprovechando la retirada de Grecia– les dejó en último lugar, pero no insistirían pues el país heleno volvería en 1976 con una canción protesta –*Panayia mou*– y no regresarían hasta 1978: momentos de tensión máxima en la disputa de Chipre, aliado de Grecia y Rusia (Huntington, 1997, p. 194) contra la expansión turca, así como la Crisis del Petróleo (Vuletic, 2018, p. 86). Solo a partir de los ochenta ambos compartirán escenario en una década inquietante para los turcos: predominan los grupos mixtos, con atuendos coloridos, estridentes coreografías y estribillos con cambios de ritmo que aunque no se alejaban del estilo predominante en aquel tiempo en el Occidente hegemónico, sí



que suponían una contra-versión del pop actual, en un idioma asociado a un auto-orientalismo, como lo ha definido Alf Björnberg (2007) o Matthew Gumpert, que espera del otro que le dé exactamente la imagen que tiene este figurada de él (Gumpert, 2007, p. 156). Solo entonces a partir de los 2000 con la vuelta a lo étnico, Turquía logrará importantes éxitos aunque decidió retirarse indefinidamente en 2012 paradójicamente como protesta hacia el sistema de votación.

En vistas a esta cada vez mayor presencia mediterránea en el concurso, su vecina Chipre debutó en 1981, otorgando ese año 6 puntos a Grecia mientras que los griegos le dieron sus 12. Desde entonces, ambos establecerán una correspondencia basada no solo en sus afinidades políticas, sino culturales al emplear el griego en sus interpretaciones. Aun así, esta hipótesis se contradecía hoy debido a que la mayoría de veces optan por el inglés no sin ello dejar de votarse, por tanto los abucheos en el público son ya un clásico en las votaciones: si bien Grecia ha sido más equitativa, salvo su debut y siempre que ambos coinciden en la final, Chipre ha dado sus 12 al primero excepto en 2015 (8 puntos), 1996 (10), 1991 (10), 1985 (8) y el citado 1981 (con 6 puntos). Incluso en 1998, año en que todo apuntaba a que la canción griega quedaría a 0, los 12 de Chipre la salvaron del último lugar. Por otro lado, la relación con Turquía ha sido problemática, de hecho en la presentación de los puntos el portavoz chipriota en Atenas 2006 dijo: “This is Nicosia calling, unfortunately the only divided capital city in Europe”<sup>4</sup>. Solo en 2003 y 2004 Chipre votará a Turquía. Por lo demás, la isla ha sido apoyada generalmente por los distintos bloques, especialmente por Reino Unido dado su pasado colonial, pero en la actualidad recibe escaso apoyo general, además de la falta de medios de una delegación que tuvo que retirarse en 2014 por motivos económicos.

## 5 ASISTIENDO AL FESTIVAL DESDE FUERA: “HASTA LA VISTA”, URSS

Intervisión, una continuación del Festival Internacional de la Canción de Sopot, fue el show que la URSS creó para el fortalecimiento de una imagen común frente al certamen europeo que año tras año ganaba más audiencia y cada vez más cerca de sus fronteras. Estos “futuros” países pese a no poder participar, seguían fervientemente cómo dicha imagen era reforzada, hasta crear un contramodelo (Raykoff y Tobin, 2007, p. XVII). Pero cesó su retransmisión poco antes de la caída de la URSS, y los procesos de independencia más conflictivos como los de Estonia o Lituania en 1991 hicieron que estos miraran a Eurovisión para estrechar sus lazos con Occidente (Ingvaldstad, 2007, p. 104), confusos en tanto que la frontera oriental de Europa, según Huntington, quedó irrevocablemente cuestionada (1996, p. 188).

Estonia debutó en 1993, justo el año en que se realizó una semifinal para dar cabida a otros países del este, pero no logró la final y hasta 1994 no pudo obtener su plaza. Ese mismo año le tocó a Lituania, y ambos quedaron en los dos últimos lugares: Estonia con dos puntos y Lituania sin puntos. Esta “pesadilla de la inauguración fallida” (Panea, 2017, p. 85), como con Malta, acabaría y la delegación estonia conseguiría excelentes posiciones desde 1996, con la victoria en 2001 del letón Tanel Padar y el arubeño Dave Benton, dando cuenta así de la imagen cosmopolita que este país deseaba transmitir como el investigador Paul Jordan (2014) apunta, siendo Benton la primera persona negra en ocupar el podio, triunfo que incluso acabaría siendo reclamado por la isla caribeña, como afirma Lutgard Mutsaers (2007, p. 69). Lituania corrió peor suerte, de hecho tras 1994 se retiró y no volvió hasta 1999 con la cantante folk Aistė y un tema en el dialecto samogitiano *Strazdas* –demasiado complejo para el *eurodance* en inglés de aquellos años– ocupando el puesto 20 de 23, lo cual según las reglas no le permitiría participar

al año siguiente. Letonia se estrenó en el 2000 con una tercera posición y la vibrante actuación del grupo de pop *indie* Brainstorm, y ganó en 2002 con la diva Marie N. Desde entonces esta delegación ha atravesado un largo camino de decepciones, sin ver en seis años seguidos una final, salvo las alegrías relativas de Walters & Kaza (2005) quienes interpretaron parte de su actuación en lenguaje de signos, y Aminata (2015), acerca de la cual los comentaristas insistieron en sus orígenes (Burkina Faso), debido a la necesidad de justificación del cuerpo no-blanco dentro del reminiscente marco “inmaculado” de este encuentro.

Ucrania se estrenó en 2003 con una canción de título en castellano, *Hasta la vista*, y paradójicamente nunca se ha perdido una final, ganando en 2004 y 2016 y frecuentando el top 5. Rusia, que comenzó a participar discretamente en 1994 aunque con grandes estrellas de la canción, regresaría en el 2000 con la joven Alsou, de origen tártaro, y una súper producción estadounidense en inglés a lo Christina Aguilera, arrasando con una segunda posición: un reflejo más de la imagen internacional “de los importantes cambios políticos y económicos al comienzo del mandato de Putin” (Meerzon y Piven, 2013, p. 121) que Rusia trataba de fomentar. Solo dos ausencias, las de 2015 en Viena por parte de Ucrania a causa de la guerra con Rusia, y la de esta segunda en Kiev 2017 debido al incumplimiento de una serie de normas que motivó su retirada. Svetlana Loboda, la representante ucraniana en Moscú 2009 incluso llevaría la bandera de su país al propio escenario, formando parte de una escenografía casi bélica entonando: “Baby, I can save your world. I’m your anti-crisis girl”. O por contra el mensaje “pacífico” de Jamala en 2016 aludiendo a las deportaciones de Stalin de 1944 (Guillén Marco, 2018).

Por otro lado, Bielorrusia apenas ha pasado a la final 5 veces en 14 años. Sus 12 puntos, al igual que los de Chipre a Grecia, han ido la mayoría de ocasiones a Rusia. La República de Moldavia, pese a su marginalidad en política internacional, ha conseguido éxitos, muchos apuntalados por su vecina Rumanía: un quinto puesto su primer año de participación y el tercer lugar en 2017 con del grupo Sunstroke Project tras el fenómeno viral de Epic Sax Guy. Armenia, que concursa desde 2006 a menudo permanece en el top 10 gracias a producciones muy cuidadas y el apoyo de una influyente diáspora, sobre todo en Francia (Huntington, 1996, p. 336) a pesar de polémicas como las del grupo Genealogy y su referencia al genocidio armenio (Baker, 2015, p. 86) o el izado de la bandera del territorio en litigio del Nagorno Karabaj por parte de Iveta Mukuchyan (2016). Por último, Azerbaiyán ganó en 2011 –destacando la presencia en el equipo de Ell & Nikki de la bandera turca en todo momento– con una extraordinaria trayectoria hasta que a partir de 2014 comenzara a romper su fortuna, acusada de la manipulación del sistema de votación acordada con San Marino y Malta, la controvertida construcción del Cristal Hall en 2012 (Tragaki, 2013, p. 21), el conflicto con Armenia o el hecho de que jamás han concurrido en su idioma, el azerí, siendo a menudo sus canciones obras de productores suecos.

Georgia ha pasado desapercibida, salvo el imponente debut de Sopho, *Vsionary Dream* (2007) donde una estética trance mezclaba bailes regionales con una efusiva letra acerca del deseo de compartir “su historia”. Aliado de Armenia y Azerbaiyán, suele alcanzar la final modestamente, dando sus puntuaciones altas a estos así como a Ucrania, pero no a Rusia: de hecho la canción desclasificada del certamen que iba a ir a Moscú 2009, *We Don’t Wanna Put In* contenía una protesta encubierta en su título. Por otro lado Polonia, República Checa, Rumanía o Eslovaquia han apoyado a este “bloque” aportando simbólicamente (y en menor medida beneficiándose de) cierta “ayuda exterior” (Huntington, 1996, p. 327). Rumanía ha triunfado debido a producciones comerciales, casi siempre en inglés, que han encandilado al público, aunque adoptando elementos de otras culturas como con el grupo cubano Mandinga (2012)

pero dejando de lado su tradicional estilo *manele*, característico del pueblo gitano, al margen de sus preselecciones (Szeman, 2013, pp. 130-131). La República Checa llevó en 2009 al grupo de etnia gitana Gipsy.cz, al igual que Polonia en 2005 con Ivan & Delfin y su *Czarna dziewczyna*. Eslovaquia hizo su primera incursión en el etno-pop con Kristina Pelakova en 2010, favorita de aquella edición, que aunque no superó la semifinal en YouTube su actuación es uno de los vídeos más populares cada mes.



Figura 5. De izq. a der. y de arriba abajo: Sopho (2007), Svetlana Loboda (2009), Ell & Nikki tras recibir 12 puntos (2011) e Iveta Mukuchyan (2016) (Fuente: <https://www.youtube.com/user/eurovision/videos>)

## 6 LA POSICIÓN MARGINAL DE YUGOSLAVIA Y LA CREACIÓN DE UN LUGAR COMÚN

Pese a que Yugoslavia ha participado desde 1961, en su inicio fue constantemente ignorada por los jurados internacionales al no contar con afinidades culturales y regionales (Vuletic, 2018, pp. 113-114) como los escandinavos o los francófonos. Alternando el idioma de su candidatura, debutó en serbio para paulatinamente ir alternando las particularidades del croata, el bosnio o el esloveno, con elementos característicos de su folclore popular, estilo poco alabado por los jurados del momento –como lo fue el caso pionero de Noruega 1980 al llevar a un cantante de Laponia, Mattis Haetta, con una canción protesta acerca de la construcción de una presa en su entorno rural– y en los ochenta la televisión yugoslava decidió cambiar a un estilo juvenil y comercial que dio sus frutos en 1983 con Daniel Popović y su *Dzuli* (cuarta posición). Es significativo cómo a medida que la crispación en los distintos estados de Yugoslavia aumentaba, también lo hacía su éxito en Eurovisión, consiguiendo el oro en 1989 con Riva y una incursión en el inglés: *Rock me* (Vuletic, 2018, p. 121). Además, las guerras yugoslavas no impidieron la presentación de los nuevos países al encuentro internacional, de hecho ya en 1993 aparecen Bosnia y Herzegovina, Croacia y Eslovenia en la final (Panea, 2017, p. 84). Serbia y Montenegro lo hará en 2004, teniendo lugar su separación en 2007 y entonces Serbia se estrenaría, ganando con la épica *Molitva*, mientras que Montenegro obtendría tibios resultados.

A pesar de sus diferencias políticas, musicalmente uno de los rasgos característicos de estos países sería lo que podríamos llamar el estilo Joksimović. El célebre cantante y músico serbio

consiguió un segundo lugar en Estambul 2004 con *Lane moje*, balada de inspiración balcánica con una estructura que deja unos inusuales segundos de sola instrumentación, como ya haría la banda *new age* Secret Garden en 1995, y aunque en *playback* (porque la música es pregrabada) emocionó al público. Es desde entonces que Bosnia y Herzegovina, Montenegro o Croacia han seguido su modelo, de hecho los primeros acudieron en 2006 con una canción de Joksimović alcanzando el bronce. La transferencia de autores es una constante, de hecho Eslovenia participó en 2012 con un tema del autor de *Molitva*. Así el estilo balcánico encontraría, apunta la historiadora Catherine Baker (2015), un lugar en la canción europea, siendo celebrado no solo por estos países que a menudo se van votado entre ellos, sino por participantes como Suiza y Francia a Serbia, Turquía y Suecia a Bosnia y Herzegovina, y Malta y Austria a Croacia. La regularidad de estos intercambios es uno de los fenómenos más peculiares de la historia de las votaciones. Por otro lado, Albania y la A.R.Y. de Macedonia han permanecido al margen, con apuestas que han orbitado la canción pop con alguna reminiscencia folk, y unos resultados poco halagüeños. Solo recientemente (2016 y 2017) Bulgaria ha conseguido ser apoyada de manera significativa, con unos inicios en el certamen también desafortunados.

## 7 LA HERMANDAD NÓRDICA: “THIS IS WONDERFUL COPENHAGUEN (CALLING)”

En 1963 el jurado danés, al teléfono, antes de pronunciar sus votos realizó una peculiar referencia: “This is Wonderful Copenhagen”. A lo que debía seguir, como era costumbre, “calling”. Así, tanto la asociación turística del país con sus característicos sellos postales como una de sus míticas firmas, la de las galletas de mantequilla, resonó en un público entregado en un momento en que dicha marca comenzaría a exportarse y, gracias a la elegante composición *Dansevisse*, ganar por primera vez (Vuletic, 2018, p. 68).

Los nórdicos, con su posición limítrofe y su política de neutralidad y escepticismo –tanto Noruega como Islandia no pertenecen a la Unión Europea y todos los escandinavos excepto Dinamarca no forman parte de Comunidad Económica Europea– han sido “los reyes de la pista” (referencia al *Dancing queen* de ABBA). Como sostiene la historiadora Kristina Orfali (1991) fue durante la Guerra Fría que estos forjaron una política sociocultural admirada internacionalmente, teniendo su reflejo en la música, llenando de éxitos Suecia y Dinamarca los marcadores de los setenta en adelante: 1974 con la victoria de ABBA, 1984 con el trío masculino Herreys, en 1991 Carola y en 1999 Charlotte Nilsson. Con canciones frescas y actuales, en inglés, estribillos pegadizos, instrumentación de sofisticados arreglos y luminosas a nivel escenográfico, la preselección nacional llamada Melodifestivalen es el punto de referencia de la canción ya no solo a nivel sueco, sino europeo, a la que acuden artistas reconocidos, y muchos han sido populares tras su participación, visibilizando su condición migrante, como la cantante de origen bereber Loreen, y el libanés Eric Saade. Muchos de ellos son influenciados por ABBA, Roxette, Europe, The Cardigans o Avicii, algunos de los conjuntos más célebres del milagro sueco.

Tras su primer puesto, al que acabamos de apuntar, los daneses se retirarían durante más de una década, desde 1967 hasta 1978. Tommy Seebach reiniciará una prometedora trayectoria con *Disco Tango*, un tema que precisamente supondrá una innovadora mezcla de ambos estilos, obteniendo la sexta posición en 1979. Regresará en 1981 con Debbie Cameron, una de las primeras mujeres negras del concurso (procedente de Estados Unidos) y un undécimo puesto. El estribillo de esta canción, dedicado a la educación infantil, destacó por su mensaje: “Con rizos o no, amamos a nuestros hijos. Con ojos marrones o no, amáis a vuestros hijos, porque una



**Figura 6.** Sverre Kjelsberg junto a Mattis Haetta (Noruega 1980) y Tommy Seebach con Debbie Cameron (Dinamarca 1981). (Fuente: <https://www.youtube.com/user/eurovision/videos>)

cosa es cierta: todos esperamos que obtengan cuanto deseen, tengan cuatro o sesenta años, tengan rizos o no”<sup>5</sup>. Por otro lado, el divertido dúo danés Hot Eyes en 1984 y 1988 se aproximó a la victoria, así como la entonces veterana Birthe Kjaer y un tercer lugar en 1989 a la que el comentarista español se refirió como “un número de verbena”. Por tanto, la segunda mitad de los ochenta fue su época dorada, con un estilo desenfadado materializado en coreografías y vestuarios coloridos, consiguiendo más adelante la victoria con los Olsen Brothers y *Fly on the wings of love* en el 2000, en pleno auge del *eurodance* (de hecho en Copenhague 2001 actuaron las bandas danesas Aqua y Safri Duo) aunque con un elemento disruptor: un cántico al amor en la edad madura por dos hermanos en aquel momento de cincuenta años (en contraste al tono juvenil del pop comercial).

Y para cerrar este ciclo: Noruega, Finlandia, Islandia. En cuanto a los primeros, revisar su palmarés nos lleva a pensar qué pudo ocurrir durante sus primeros veintitrés años de candidaturas (más de un tercio de su historia) ya que terminó en última posición hasta 6 veces, penúltima en 2 y el resto de ocasiones en la parte baja del marcador, salvo una tercera posición en 1966. Tras el triunfo del dúo Bobbysocks en 1985 se rompió su maldición, y desde entonces Noruega ha vuelto a ganar y a ser bien puntuada, pero también ha regresado a lo más bajo otras tantas, por tanto la recepción internacional de sus canciones suele ser una incógnita. Ha sido uno de los países que más ha contribuido al multiculturalismo, con el cantante de origen colombiano Stig van Eijk –cuya estética quedará como un claro exponente de su tiempo con la camiseta de los Chicago Bulls o su cinta para la cabeza marca Nike–, Stella Mwangi, refugiada política procedente de Kenia y que acudió al certamen con un tema cuyo estribillo era en suajili, Alexander Rybak, original de Bielorrusia y también de familia migrante poco después de la explosión de Chernóbil (de hecho nació ese mismo mes), o Tooji, de Irán. Por su parte, la televisión finlandesa no alcanzó el triunfo hasta 2006 con la banda Lordi, siendo un país poco apoyado por sus vecinos y que en menor medida recurre al inglés para mostrar aspectos más propios de su música tradicional, como el dúo folk Kuunkuiskaajat (2010). Islandia, que fue la última en participar de estos países (1986) nunca ha ganado pero ha llegado al segundo puesto dos veces, y se ha descalabrado en las últimas posiciones la mayoría de ellas (Vuletic, 2018, pp. 163-164). Apoyada extraordinariamente por Hungría, Portugal y España que prácticamente le han puntuado en todas las finales en que han coincidido, la hermandad nórdica, salvo Finlandia y Suecia, no ha sido tan correspondiente con ella.

## 8 PAÍSES SIN BLOQUES, PAÍSES PEQUEÑOS

Si bien Luxemburgo fue uno de los fundadores del certamen, los países pequeños han sufrido el hándicap de su limitada influencia cultural y económica internacional —como Islandia— durante parte de su trayectoria, pero no en la primera mitad de la historia del certamen. De hecho, el Gran Ducado gozó de enorme aceptación en el certamen con cinco triunfos dentro del bloque francófono y durante mucho tiempo permaneció en lo alto del marcador, pero acabó retirándose sorprendentemente “por falta de interés” en 1993 y desde entonces no ha regresado. Israel, como hemos apuntado, a pesar de su condición periférica, atrajo la atención internacional desde sus inicios debido en gran parte a su influyente diáspora repartida por el resto de Europa. El principado de Mónaco también ha alegado su retirada a la falta de opciones, aunque con un éxito en 1971 y una trayectoria brillante, se retiró sin embargo en 1980 para volver puntualmente de 2004 a 2006. El caso de Malta, relatado antes, es parecido: participando treinta años y rozando las mieles del éxito en varias ocasiones, desde la implantación de las semifinales, es decir en 14 años, solo ha llegado al top 10 dos veces.

Con la creciente popularización del Festival a principios de los dos mil, un número mayor de países comenzaron a participar, países repartidos en dos semifinales cuyos clasificados se sumarían al *Big Five* (los mayores contribuyentes a nivel económico del Festival a través de la Unión Europea de Radiodifusión) en la final (Fricker, 2013, p. 70). Aunque el sistema de votación actual es el mismo que el de 1975, hoy hay dos tandas de votación, una del público y otra del jurado, por lo tanto el número de votos es el doble que en ediciones anteriores. De hecho, también con la euforia de las semifinales, ya en 2004 la televisión de Andorra preparó su participación, pero al no superar jamás dicha criba se retiró. San Marino llegó a la final en una ocasión (y quedó en antepenúltimo lugar), de entre nueve oportunidades. Así, uno de los más esperados debut, el de Liechtenstein, parece lejano, mientras que Líbano pudo haber participado en 2005, de hecho generó expectación con Aline Lahoud y *Quand Quant tous s'enfuit* en una suerte de retorno a la “canción francesa” (Baumgartner, 2007, p. 42) ya denostada por el auge del inglés, pero al anunciar que no emitiría la actuación de Israel, la propuesta fue descalificada inmediatamente.

Por tanto, salvo aisladas ocasiones (Portugal, Grecia), desde los 2000 se asiste cada año a un podio conformado por países extensos, a menudo influyentes (Suecia, Rusia, Ucrania, Turquía), y cuando este ha sido un país pequeño en tamaño ha formado parte de algún “bloque” cultural, económico y social (Dinamarca, Estonia, Serbia). Ninguna de las islas (Chipre, Malta, Islandia) ha ganado el certamen aún y Andorra, Mónaco y Luxemburgo ya no participan más en el certamen.

## 9 ¿CENTROEUROPA?: DE CÓMO EL CUERPO “OTRO” REPRESENTA A “SU NUEVA” NACIÓN

Han sido estos pequeños países, precisamente, los que han apostado en mayor medida por representar la diversidad. Luxemburgo o Suiza, política y tradicionalmente neutrales a nivel internacional, son los grandes exponentes del multiculturalismo y la acogida, llevando su *raison d'être* a candidaturas que han roto moldes en torno a lo que se supone la verdadera representación.

Luxemburgo solo en contadas ocasiones ha llevado a artistas luxemburgueses al escenario (Vuletic, 2018, p. 35): la inmensa mayoría han sido franceses y en menor medida belgas, alemanes y holandeses. De hecho, cuatro de sus cinco triunfos han sido con franceses: Jean-Claude Pascal (1961), France Gall (1965), Anne-Marie David (1973) y Corinne Hermès (1983).

Y una con la griega Vicky Leandros (1972), siendo este “triunfo moral” el que haría que tan solo dos años después Grecia, tras la caída de la dictadura de Georgios Papadopoulos en 1974, decidiera debutar. Leandros se convertiría en una de las cantantes más populares de su tiempo, y “recibió la Medalla de San Marcos de la Iglesia Ortodoxa griega por su labor humanitaria en África siendo la única mujer en recibir este honor”<sup>6</sup>. Pero ya en 1963 otra diva de la canción griega, Nana Mouskouri, también defendería a Luxemburgo. Es remarcable destacar, no obstante, que la única victoria de Grecia (2005) hasta el momento haya venido también de una migrante, en este caso establecida en Suecia desde su infancia –el país eurovisivo por excelencia– y cuya carrera ya estaba en pleno auge, Helena Paparizou.

Otras intérpretes por Luxemburgo de procedencias diversas fueron Sophie Garel en 1968, nacida en la Argelia francesa, Geraldine Branagan en 1975, de origen irlandés, las españolas Baccara en 1978 con su *Parlez vous français?*, Svetlana de Loutchek en 1982, rusa, en 1985 Diane Solomon, de Estados Unidos, Sherisse Laurence en 1986, canadiense, y Margaret Elizabeth Parke –Park Café– (Estados Unidos) en 1989.

Por su parte, Suiza ha ensayado constantemente una identidad, a lo que nos puede ayudar la definición de este concepto por parte de Avtar Brah como “esta ilusión inestable (...) que vemos como real y concreto en nosotros y en los demás” (2011, p. 44), debatida entre el francés, el italiano, el alemán y el romanche (Baumgartner, 2007). La canadiense Céline Dion es su éxito más recordado, ganadora en 1988 con *Ne partez pas sans moi* (No os vayáis sin mí): “El azul del infinito, la alegría de ser libre. Vosotros, que buscáis otra vida, vosotros que voláis hacia el año dos mil, no os vayáis sin mí”<sup>7</sup>.

Esta verdadera –podríamos llamar– súplica, coincidió con la estrecha victoria, solo por un punto superó a Scott Fitzgerald (Reino Unido), siendo las imágenes del abrazo entre ambos uno de los momentos más emotivos de una victoria sin igual. Gracias a ese punto la novel Céline pudo darse a conocer y ser la estrella a nivel internacional que hoy conocemos. Otras cantantes serían Christa Williams (de origen ruso) en 1959, Esther Ofarim (israelí) en 1963, que acabaría convirtiéndose en una artista consagrada de gran éxito en Estados Unidos, Yovanna (griega) en 1965, Simone Drexel (de orígenes japoneses y filipinos) en 1975. Y por otro lado, el conjunto Peter, Sue & Marc, liderado por la estadounidense Sue, y que participaron en 1971, 1976, 1979 y 1981, además con estilos muy diferentes en todas las apuestas. Daniela Simons, en 1986, que pese a ser italiana interpretó su canción *Pas pour moi* en francés, y otras canadienses como Annie Cotton (1993) y Rykka (2016). Por último, la banda estonia Vanilla Ninja en 2005, logrando un octavo puesto –el mejor de las últimas dos décadas para Suiza– como apunta el musicólogo Michael Baumgartner (2007, p. 46). O el multicultural six4one (con integrantes de Suecia, Bosnia-Herzegovina, Malta, Portugal, Israel y Suiza) en 2006, Mélanie René (de orígenes mauritanos) en 2015, o la cantante del grupo Timbelle (de Rumanía) en 2017.

Los Países Bajos han destacado por ser los primeros en llevar a sus candidaturas representantes de raza negra o mulata en 16 ocasiones, tal y como destaca en *A song for Europe* Lutgard Mutsaers. A su pormenorizado análisis que va desde Anneke Grönloh en 1964 a Glennis Grace y su “I have a dream” pronunciado al inicio de su actuación en 2005 (Mutsaers, 2007, p. 69), hemos de sumar a Joan Franka, de ascendencia turca, la cual preparó en 2012 un número que combinaba una suerte de elementos indios, entre ellos una corona de plumas, que jugaban a una cierta “desidentidad” a través de una canción pop con ciertos arreglos propios del country. La televisión belga ha llevado casi en su totalidad a artistas belgas, exceptuando al pakistaní Wakas Ashiq, líder de los

desaparecidos KMG's (2007), y un portugués, Nuno Resende (2005), siendo por tanto los 12 de ese año de Portugal para Bélgica mientras que los belgas respondieron con 10 puntos.



**Figura 7.** El grupo Da Vinci, capturas del videoclip oficial (arriba la cantante principal, abajo junto al coro) y carátula de *Conquistador* (Fuente: <http://osreformados.com/index.php?topic=132005.0>)

Precisamente Portugal ha enfatizado durante toda su trayectoria los elementos distintivos de su cultura, con temas tan patrióticos como *Desfolhada portuguesa*, *Portugal no coração* o *Lusitana paixao*, y bandas como Alma Lusa. También fieles a su característico fado, han hecho guiños a la cuestión racial, pioneros al ser representados por el cantante angoleño Eduardo Nascimento ya en 1967. Tiempo después, en 1995, la balada “Baunilha e chocolate” (vainilla y chocolate) hablaría de la convivencia pacífica de las diversas razas por parte de Tó Cruz (procedente de Cabo Verde), así como el éxito de la interpretación de la artista también caboverdiana Sara Tavares en 1994, o Tony Jackson de los MTM en 2001 (Vuletic, 2018, p. 166).

Solo una sospechosa reivindicación de su pasado colonial a través del conjunto Da Vinci y su tema *Conquistador* (1989), cuya letra nos da cuenta de la violencia dulcificada de su mensaje, a la que sigue un videoclip en el que aparecen fragatas surcando los mares e infinidad de monumentos relativos al imperio portugués: “Era todo un pueblo guiado por los cielos. Se extendió por el mundo, siguiendo a sus héroes, y llevaron la luz de la cultura, sembraron lazos de ternura. Fueron mil epopeyas, vidas tan llenas, fueron océanos de amor”<sup>8</sup>. Cabe destacar, como veremos con el Reino Unido, que el cuerpo negro o mulato (en este caso Sara y Dora Fidalgo) es colocado en el fondo, colocado en el coro, en segunda línea, “animando” la composición a través de su enérgico estereotipo (Mutsaers, 2007, p. 66).

La televisión austriaca, por su parte, concursó en 2005 con el grupo Global Kryner con un tema en castellano, *Y así*, que comenzaba “You know that girl who came from Cuba...”, acerca de la historia de la cantante en aquel país y su amor por la práctica del *yodel*, con elementos por tanto del folclore alpino. Hungría, cuyos colores defendió el afroamericano Andrés Kallay-Saunders en 2014, en 2017 presentó a un cantante gitano, Joci Pápai. Por último, y siendo los mayores contribuyentes de la Unión Europea de Radiodifusión, el *Big 5* (Alemania, Reino Unido, Francia, Italia y España), es un conjunto de países históricamente exitoso en el concurso, pero que desde principios de los 2000 comenzaron un maltrecho viaje por el final del marcador (Fricker, 2013, p. 70).



Las relaciones han sido desiguales entre Reino Unido y Francia, las dos claras superpotencias hasta entonces. En cuanto a la procedencia de sus cantantes también ambos han apostado por llevar artistas de orígenes “otros”, Francia en este caso cuenta con más candidatos, desde Joëlle Ursull (1990), de Guadalupe, la citada Amina Annabi, Kali (1992), procedente de Martinica y que llevó por vez primera la estética *rastafari* al festival con un tema reggae en criollo haitiano (Bjornberg 2007, p. 22), Marie Line (1999) cuya familia proviene también de esa isla, Ortal (2005) de ascendencia bereber (5 de los solo 11 puntos que recibió Francia fueron de Israel, y los franceses dieron 10 a Israel), Jessy Matador (2010), nacido en la República Democrática del Congo, Amir Haddad (2016) de origen israelí (Israel le dio 20 de 24 votos posibles a Francia, pero estos a Israel solo 3).



**Figura 8.** De arriba abajo: Kali y el coro de Frances Ruffelle (der.), y Sexyfire (líder de los KMG's), Joan Franka y Joci Pápai (izq.) (Fuente: <https://www.youtube.com/user/eurovision/videos>)

Por otro lado, como apunta Karen Fricker, “la participación del Reino Unido desde los primeros dos mil es una gran expresión de la cordialidad de dicho país” (2013, p. 56) hacia la diferencia: desde “la negrita Imaani”, de origen afroamericano, a quien José Luis Uribarri describió de esta forma y que con su *Where are you?* en 1998 consiguió un segundo puesto, Louise Rose, vocalista de la *girlband* Precious (1999), Andy Abraham (2008) de origen caribeño (Granada), Jade Ewen (2009) de ascendencia jamaicana (Fricker, 2013, p. 73).

Y es que hasta principios de los 2000 las personas mulatas, mestizas, negras habían quedado relegadas a la oscuridad del coro, como en 1987, 1990, 1997, 2002, 2005, 2006, 2008 y el más ejemplar con una canción con un paradójico título, *Lonely symphony (We will be free)*, interpretada por Frances Ruffelle (1994), o el de Katrina & The Waves y su victoria (1997) de tono pacifista: “Love shine a light in every corner of my heart”. Cabe destacar que precisamente Katrina es estadounidense, lo cual plantea preguntas en torno a esta supuesta multiculturalidad que se desea explotar. En España ha ocurrido algo similar, de nuevo con el coro, en este caso de la candidatura de Barei (2016). De hecho, la única voz principal nacida fuera de nuestras fronteras ha sido la peruana Betty Missiego (1979), que logró un gran éxito tras quedar segunda en el concurso.

Alemania en menor medida ha llevado a la final a artistas de diferentes nacionalidades, al igual que Irlanda, o Italia, donde todos los representantes en este último caso han sido italianos excepto Romina Power, que en un tiempo en que aun “la libertad de idioma” en las canciones no era posible cantó junto con Albano algunos versos en inglés, como en 1976, *We'll live it all again* y en 1985 con *Magic, oh magic*.

## 10 Y EL ÚLTIMO INVITADO: AUSTRALIA

Australia participó como país invitado en 2015 con motivo del sesenta aniversario de Eurovisión. Aunque las reglas solo permiten que los miembros activos de la UER (Unión Europea de Radiodifusión) puedan participar, se hizo una excepción dado el seguimiento masivo del concurso en este país y sus audiencias millonarias.

Aunque debutó directo a la final y en principio solo ese año, su éxito replanteó la situación y desde entonces puede postularse a través de la semifinal. Un quinto lugar en 2015, una estrecha segunda posición en 2016 y un noveno puesto en 2017 augura una trayectoria meteórica, aunque en el desglose de los votos de 2017 mientras que el jurado le otorgó 171 votos y un cuarto lugar, el público le condecoró con tan solo 2 puntos y la penúltima posición –un importante desfase– a la canción interpretada por Isaiah, *Don't come easy*, cuya procedencia aborigen, bajo el eslogan de Kiev 2017 *Celebrate diversity*, fue incesantemente remarcada al igual que la de Dami Im el año anterior (Lam, 2018, p. 120).

No deja de ser revelador traer a colación las míticas palabras del rescatadas por Anderson en *Comunidades imaginadas* del rey Esteban I de Hungría: “La utilidad de los extranjeros y los huéspedes es tan grande (...) porque (...) en virtud de que (...) provienen de diversas regiones y provincias, traen consigo diversas lenguas y costumbres, variados conocimientos y armas”, y añade: “Todo eso adorna la corte real, elevan su esplendor y aterroriza la arrogancia de las potencias extranjeras”. (Cit. en Anderson, 2006, p. 158).

## CONCLUSIONES

A pesar de los constantes “patrones” de votación, finalmente este fue un apoyo (casi) definitivo hasta los setenta cuando el número de países candidatos (y los puntos a repartir) era menor, ya que el sistema de votación actual hace que solo con el apoyo de un determinado “bloque” sea imposible un buen puesto, menos aún la victoria. Por mucho que el bloque nórdico (5) si bien es cierto que existe y es fiel año tras año al apoyo incondicional entre todos sus miembros, hoy si solo cuentan con sus votos apenas lograrían puntos contra una media de 18 países participando en la semifinal, y aún más difícil en la gran final, con 25. No obstante, contar con la seguridad de “aliados permanentes” asegura puntos, como se ha visto entre Grecia y Chipre, que en el peor de los casos sería la garantía de no quedar a 0.

El televoto plantea preguntas en torno a la nacionalidad sobre todo en referencia a la cuestión de la diáspora, como hemos visto entre los intercambios entre las distintas candidaturas. A nivel emocional, el voto es una llamada de atención al hogar abandonado y que, probablemente, excede el carácter musical que en principio ocuparía (Ginsburgh y Noury, 2008, p. 50). También el hecho de que haya tantos concursantes conduce a que “la diferencia” consiga movilizar a jurado y público, como ha ocurrido con los éxitos (consiguieran la victoria o no) de Esther

Ofarim, Vicky Leandros, Nana Mouskouri, Betty Missiego, Céline Dion, Amina Annabi, Katrina & The Waves, Imaani, Olsen Brothers, Dave Benton, Helena Paparizou, Jade Ewen, Alexander Rybak, Loreen, Salvador Sobral. Es por tanto que el jaque a la idea de representación ha sido generalmente exitoso y cada vez más del cuerpo de ascendencia extra-europea.

De hecho “el final del siglo XX ha sido testigo de una oleada (...) amplia de migraciones (...) resultado de la descolonización, del establecimiento de los nuevos Estados y de las políticas estatales” (Huntington 1997, p. 236). Y dicho cuerpo concursa de forma paradójica afirmando su crítica a toda procedencia: así la emoción previa al voto, la apelación que suscita ese cuerpo motiva una ambivalente solidaridad, es tan liberadora como fijadora. A esto hemos de sumar que, con la creciente presencia del inglés en el festival desde 1999, es evidente la influencia de la hegemonía estadounidense en el marco de la canción y el espectáculo. Pese a que este país no puede participar:

“[en] Europa se asiste a un rápido desarrollo de una conciencia colectiva formada por la televisión y el cine norteamericanos. Europa produce por razones económicas y especulativas una cultura neoamericana uniformada, fácil de difundir y más fácil de rentabilizar” (Serge Guilbaut en Guasch 2006, p. 66).

Y dicha facilidad hace que precisamente los países del Este, por citar solo un caso, con Rusia y Alsou (2000), adquieran este modelo, a menudo eliminando las particularidades de lo que pueda significar que Rusia presente al festival a una cantante tártara cantando un éxito pop comercial. De hecho, ya los propios ABBA desmantelaron también cualquier rasgo sueco de su canción. En definitiva Eurovisión sigue siendo un reflejo de nuestro tiempo, y sus coyunturas políticas son inherentes a su creación conjunta. En 2017 ha conmovido una canción anti-eurovisiva, como la de Salvador Sobral, en portugués –por primera vez en 10 años gana una canción íntegramente en su idioma oficial–, al igual que la ácida crítica del *Occidental's karma* de Francesco Gabbani sigue batiendo récords de venta. El cuestionamiento (cultural, identitario) ha triunfado en 2017. ¿A qué correspondencias asistiremos en un futuro próximo?<sup>9</sup>

## Bibliografía

---

**Anderson, B.** (2006 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

**Baker, C.** (2015). Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest. *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), 74-93.

**Baumgartner, M.** (2007). Chanson, canzone, schlager, and song: Switzerland's identity struggle in the Eurovision Song Contest. En Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.) *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 37-49). Aldershot: Ashgate.

**Björnberg, A.** (2007). Return to Ethnicity: The cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest. En Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.) *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 13-25). Aldershot: Ashgate.

**Bohlman, A. F.** y Rehding, A. (2013). Doing the European two-step. En Tragaki, D. et al., *Empire of song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest* (pp. 299-316). Plymouth: The Scarecrow Press.

**Bohlman, P. V.** (2013). Tempus Edax Rerum. Time and the Making of the Eurovision Song. En Tragaki, D. et al., *Empire of song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest* (pp. 35-56). Plymouth: The Scarecrow Press.

**Bohlman, P. V.** (2004). *The Music of European Nationalism. Cultural identity and modern history*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

**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.

**Brea, J. L.** (ed.) (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

**Castells, M.** y **Himanen, P.** (2002). *La sociedad de la información y el Estado del bienestar*. Madrid: Alianza editorial.

**Fricker, K.** (2013). 'It's just not funny anymore': Terry Wogan, Melancholy, Britain, and the Eurovision Song Contest. En Fricker, K. y Gluhovic, M. *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 53-76.

**Ginsburgh, V.** y **Noury, A.** (2008). The Eurovision Song Contest. Is voting political or cultural?. *European Journal of Political Economy*, 24, 41-52.

**Guasch, A. M.** (ed.) (2006). *La crítica dialogada*. Madrid: Akal.

**Guillén Marco, P.** (2018). ¿Espectáculo de la memoria o memoria del espectáculo? La representación del genocidio en el festival de Eurovisión. *Eu-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 15, 67-75.

**Gumpert, M.** (2007). 'Everyway That I Can': Auto-Orientalism at Eurovision 2003. En Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.) *A song for*

*Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 147-159). Aldershot: Ashgate.

**Huntington, S. P.** (1997 [1996]). *El choque de civilizaciones. Y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós Ibérica.

**Ingvoldstad, B.** (2007). Lithuanian contests and European dreams. En Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.) *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 99-111). Aldershot: Ashgate.

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

**Lam, C.** (2018). Representing (real) Australia: Australia's Eurovision entrants, diversity and Australian identity. *Celebrity Studies*, 9(1), 117-125.

**Meerzon, J. y Piven, D.** (2013). Back to the future: Imagining a new Russia at the Eurovision Song Contest. En Fricker, K. y Gluhovic, M. *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 111-124). Londres: Palgrave Macmillan.

**Motschenbacher, H.** (2016) A corpus linguistic study of the situatedness of English pop song lyrics. *Corpora*, 11(1), 1-28.

**Mutsaers, L.** (2007). Fernando, Filippo, and Milly: Bringing blackness to the Eurovision stage. En Raykoff, I. y Tobin, R. D. (eds.) *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 61-70). Aldershot: Ashgate.

**Orfali, K.** (1991 [1987]). Un modelo de transparencia: la sociedad sueca. En Ariès, P. y Duby G. (eds.) *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.

**Panea, J. L.** (2017). 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, 80-111.

**Sennett, R.** (2006 [1998]). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

**Szeman, I.** (2013). 'Playing with fire' and playing if safe: With(out) Roma at the Eurovision Song Contest?. En Fricker, K. y Gluhovic, M. *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 125-141). Londres: Palgrave Macmillan.

**Todorov, T.** (1995). *La vida en común. Ensayo de antropología general*. Madrid: Taurus.

**Virilio, P.** (2003 [1980]). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

**Vuletic, D.** (2018). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. Londres y Nueva York: Bloomsbury.

**Zaroulia, M.** (2013). 'Sharing the moment': Europe, Affect, and Utopian Performativities in the Eurovision Song Contest. En Fricker, K. y Gluhovic, M. *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 31-52). Londres: Palgrave Macmillan.

## NOTAS

---

1. Las fuentes empleadas para dicho análisis en todo el texto han sido la web oficial: [www.eurovision.tv](http://www.eurovision.tv), y las bases de datos [www.eurovision-spain.com/iphp/index.php](http://www.eurovision-spain.com/iphp/index.php) y [www.eurovisionworld.com](http://www.eurovisionworld.com)
2. Nuestra traducción sería: "el último que habla es el que tiene la razón".
3. Nuestra traducción sería: "Esta noche mi casa está envuelta en el vendaval, invade cada rincón; tú yo volamos más allá de las nubes, cogidos de la mano" a partir de las versiones en hebreo e inglés.
4. Nuestra traducción sería: "Nicosia llamando, desafortunadamente la única capital dividida de Europa".
5. Letra original en danés: "Krøller eller ej, vi elsker vores børn, brune øjne eller ej, I elsker jeres børn, for én ting er givet: vi håber alle på at de må få de ting, de ønsker sig, om de' fire eller tres, har krøller eller ej".
6. Información disponible en: [http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais\\_historia.php?numero=602](http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=602)
7. Letra original en francés: "Le bleu de l'infini, la joie d'être libre. Vous qui cherchez une autre vie, vous qui volez vers l'an deux mille, ne partez pas sans moi".
8. Letra original en portugués: "Era todo um povo guiado pelos céus. Espalhou-se pelo mundo seguindo os seus heróis e levaram a luz da cultura, semearam laços de ternura. Foram mil epopeias, vidas tão cheias, foram oceanos de amor".
9. Al término de este artículo tiene lugar la edición de Lisboa 2018, con el cuarto triunfo de Israel en su historia.