

El Festival de Eurovisión como convocatoria para la fijación de imaginarios: hospitalidad, contención, pronunciación y serialidad

José Luis Panea

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen:

El Festival de Eurovisión, desde su creación en 1956, ha potenciado una ficción de comunidad a través del medio audiovisual que aquí se analizará a través de cuatro conceptos: hospitalidad, contención, pronunciación y serialidad. La creciente y exitosa participación de los países “del este” de Europa en el concurso ha favorecido una “venganza de los márgenes” (Björnberg 2007), “representándose” así cierta “condición de periferia” a través de la fórmula “Canción”, limitada a tres minutos, a la temática “no política” de su letra y su despliegue escenográfico. Además, junto a la cuestión idiomática del (dis)continuo flujo de traducción/pronunciación de la gala, dicha participación genera, como espectáculo anual, una programación, siendo el Festival testigo de las transformaciones de la “Europa” de los últimos 60 años. Apoyándonos en tesis existentes el ámbito anglosajón, apostamos así por una relectura del show televisivo no deportivo más multitudinario del mundo desde el análisis y la estética de la imagen en movimiento.

Palabras clave: Eurovisión, identidad, hospitalidad, espectáculo, serialidad

Abstract:

Since his creation (1956), the Eurovision Song Contest has promoted a fiction of community through audio-visual media that here we'll analyse through concepts of hospitality, containment, pronunciation and seriality. At first, the rising interest and victories from Eastern European countries of this show, allows a sort of “revenge of margins”, an own representation centring notions of periphery. Under the “Sing” formula, limited on three minutes, also in the “non-political” lyrics, and into a scenography display, it have been generated an own entity with the idiomatic question because of the discontinuous flux of translation and pronunciation. Also as an annual spectacle, his repetition invokes a programming through the Internet, witnessing geopolitical transformations in last sixties years' Europe. Based on the existing thesis about it in Anglo-Saxon sphere, the objective here is to bet into a rereading of the non-sporting TV show most watched in the World from movement image aesthetics.

Keywords: Eurovision Song Contest, identity, hospitality, spectacle, seriality

0. Introducción

Concebido a modo de encuentro para las naciones de la Europa de la Guerra Fría al abrigo de los debates acerca de las posibilidades de la retransmisión en directo de eventos de carácter musical¹, el Concurso inspirado en el San Remo italiano² lleva generando un amplio material audiovisual³ en sus sesenta y tres años de historia. Este material, accesible dada su archivación y actualización en Red, queda presto así a relecturas e investigaciones que, si bien son escasas en castellano, son relevantes en el ámbito anglosajón⁴ desde la sociología, la comunicación audiovisual o los estudios culturales⁵. Pero cuando se trata de valorar la pertinencia de un formato televisivo desde el análisis de la imagen –puesto que, sostiene José Jiménez, “para pensar la condición política hay que pensar la imagen⁶”–, nos encontramos con un territorio solo explorado puntualmente, por tanto, lleno de posibilidades.

En primer lugar, destacaríamos lo eventual de esa noche juntos-juntas una vez al año –la Gran Final del Festival– y su colapso pasadas las (más/menos) tres horas ininterrumpidas de estímulos procedentes de tantos *lugares comunes*, haciendo del letargo posterior el descanso merecido⁷, evidenciando la influencia de los medios tras la preparación año tras año de un caldo de cultivo idóneo para los índices de audiencia, y esta la mayor dependencia de dicho medio, como Pierre Bourdieu señaló en su ensayo *Sobre la televisión*⁸. La fugacidad de este formato, unida al carácter extraordinario dentro del cotidiano televisivo que a menudo obvia los programas musicales, junto al albergue y despliegue mediático escenificado, no tienen parangón. Aunque son frecuentes las relaciones entre Eurovisión y espectáculos deportivos como las Olimpiadas –tal y como el investigador turco Altug Akin señala, quien ha escrito la primera tesis doctoral acerca del Festival en una universidad española (UAB)⁹– dada la selección de un comité de expertos (el jurado que puntúa), hay aspectos como *ese no cuantificable*, es decir, la valoración de una actuación en base a factores que exceden la “objetividad” de la “marca” o el “récord”. Entonces aparece aquí un cierto velo emocional¹⁰ público (que *llama a votar*) y al que se enfoca a continuación, puesto que los puntos al final se “instauran” creando la Historia de las clasificaciones o “resistencia” a un tiempo: el del archivo, su custodia y “acontecimiento¹¹” en términos derridianos. Es aquí crucial destacar la importancia del compendio entre la valoración tanto del público como de jurados expertos, pues dado que ambos tienen voz y voto en la *llamada final*, se lanza una pregunta inicial: ¿cómo es posible el descrédito generalizado (un espectáculo que venera “el triunfo del mal gusto¹²”, sostiene la antropóloga y etnomusicóloga Dafni Tragaki) entre los participantes “acomodados” –el llamado *Big Five*– mientras que tanto los nórdicos como los así llamados países “del este” (principalmente exyugoslavos y

exsoviéticos) han encontrado en Eurovisión una plataforma en la que vuelcan un importante “capital simbólico” y material¹³?

1. Hospitalidad: qué imagen es mostrada y qué delegación identitaria escenificada.

El medio, siguiendo la máxima de Marshall McLuhan, *es en sí el mensaje*¹⁴, lo “porta”, ya que su forma delinea –puesto que aquello que permite es a fin de cuentas lo que limita, mantiene Josep Maria Esquirol¹⁵– el contenido que desea transmitir. Desde la televisión, engarzando aquí ambos conceptos de Canción y País se promueve una ficción de identidad como “adhesión temporaria” según el sociólogo Stuart Hall¹⁶, para reafirmar, mediante la repetición de la estructura musical, una posición, más o menos eficaz en su repetida concepción de “representación”. “Una diferencia crucial en relación a los deportes (...) es que (...) las actuaciones competidoras portan consigo significados culturales asociados a problemáticas que tienen que ver con la identidad nacional, regional o europea y sus representaciones musicales”¹⁷, sostiene otro de los mayores expertos en el Festival, el etnomusicólogo sueco Alf Björnberg. Una posición que, aunque sea solo *en su nombre* señala al mapa al ser el país el pronunciado al decir Canción, introduciendo, según Tragaki, una suerte de dilemas temporales¹⁸.

Dentro del análisis que hace el historiador Dean Vuletic acerca de la Guerra Fría y el Festival en su artículo del volumen *A song for Europe* (2007), toda conquista se revela “cultural”, en palabras del político yugoslavo Milovan Djilas, al referirse en 1989 a los Estados Unidos de América como “nuestro enemigo declarado, y por tanto, su producto, el jazz”¹⁹. Esto explica la falsa inocuidad de las producciones culturales, ya que llevan consigo (siguiendo a McLuhan) un modo de hacer, por lo tanto una política. Política que en su repetición, en su estribillo, va haciéndose, esto es: incorporándose, bajo los términos de las historiadoras Sophie Body-Gendrot y Kristina Orfali²⁰. La conquista va requiriendo un tiempo, es aquí que se muestra la escisión en tanto a *la edad* de los diferentes países de Europa participantes en el certamen, de manifiesto en la hegemonía del así llamado *Big Five*²¹: el grupo de países clasificados en la final automáticamente al ser los mayores contribuyentes a la UER²² (Reino Unido, Alemania, Francia, España e Italia), y cuya centralidad e incluso gloria²³, validada tras el peso de la Historia, se retuerce en las naciones satélite surgidas a finales del XX cuya adolescencia, en muchos casos bajo la sombra de la Madre Rusia²⁴, parece ser sospechada constantemente en un Congreso cuya criba está en las semifinales. “La lucha que produce la contemporaneidad como confrontación de tiempos diferentes ocurre porque los agentes y los grupos que opone no están presentes en el mismo presente²⁵”, afirmaba Bourdieu. Así, las peculiaridades de la encrucijada en que nos situamos no deja de

ensayar una palabra: hospitalidad, hospitalidad con Derrida que nos servirá para trazar las idiosincrasias de dicho entramado relacional²⁶. Y retomando la cuestión trazada por Vuletic, ¿qué producto, entonces, sería el que una noción generalizada (o neutralizadora) de Europa trata de crear a través de su evento anual cuando los países concursan bajo tan diferentes objetivos?

1.1. Imágenes de entrada/imágenes de salida

Esta divergencia, territorial, quedó reflejada en los resultados de la final del año 2003 con la victoria de Turquía por parte de la célebre cantante Sertab Erener con un número inspirado en la danza del vientre y ritmos orientales en un Festival *a todas luces* (y desde un inicio exclusivamente) *européo* y tras una trayectoria, la de este país, débil durante décadas²⁷. En este sentido, “no se puede entender la construcción de la identidad turca sin también entender cómo *el Este* figura en la imaginación turca: algo que podríamos llamar auto-orientalismo²⁸”, mantiene el investigador Matthew Gumpert, a lo que cabe añadir una crítica a esta suerte de puesta en escena de la intimidad del *harem* en el escenario internacional²⁹. A esta victoria³⁰ hay que sumar la última posición del Reino Unido aquel 2003 con 0 puntos³¹ (el famoso *nul points*) siendo éste, por tradición, uno de los participantes más exitosos con 5 victorias y 15 medallas de plata. Según Dafni Tragaki, el Festival genera así “poéticas de europeidad” que van mostrando “quién es incluido o excluido, cómo y de qué manera³²” en los distintos contextos.

Sin embargo, este viraje ya se atisba en la década de los noventa con la llegada de los países recién independizados de la antigua Yugoslavia como Bosnia-Herzegovina, Croacia y Eslovenia en 1993, la A.R.Y. de Macedonia en 1998 (solo a partir del 2000 llegarían Serbia y Montenegro y Albania), así como países del centro-este de Europa como Hungría, Rumanía, Eslovaquia en 1993 y Polonia y Rusia al año siguiente (Bulgaria, Bielorrusia, Moldavia y República Checa lo harían a partir del nuevo siglo), y también los bálticos Estonia (1994), Lituania (1994) y Letonia ya en el 2000³³. Por tanto fue necesario, por primera vez, crear un turno de entradas y salidas (ya que 25 era el límite de participantes). De lo contrario, la gala, retransmitida por cadenas públicas³⁴ alargaría en exceso su duración en *prime time*, un tiempo que, volviendo al clásico de Guy Debord, expresa su “deseo de dormir”³⁵ en ese trasnochar desde “la puesta en escena del pensamiento del divertimento³⁶”.



Imágenes nº1A y 1B
 Las votaciones: Bosnia-Herzegovina en 1995 y Australia en 2015. Capturas de pantalla
 © RTE, 1995; © ORF, 2015

En este sentido, 1993 supuso la mayor evidencia del interés hacia el Festival, lo cual llevó a instaurar una semifinal excepcional en Liubliana³⁷ donde se elegirían los tres candidatos –de entre siete– a sumarse a la Final y con ello al resto de participantes, contribuyendo a esa otredad la generación de su propia imagen, por primera vez corriendo la organización a cargo de ese “margen” o “instancia subalterna³⁸”, siguiendo a Homi K. Bhabha. Justo al inicio de las Guerras Yugoslavas es remarcable señalar la clasificación bosnia, permitiendo al grupo Fazla cantar ante una audiencia millonaria el estribillo “Todo el dolor del mundo está en Bosnia esta noche” en serbio, al tiempo que la ciudad de Sarajevo estaba siendo asediada³⁹. Aquella noche la canción croata –también clasificada– cerraba su actuación con una frase en inglés (idioma solo permitido en países no angloparlantes de manera puntual) de nuevo significativa: “*Don’t ever cry, my croatian sky*⁴⁰”. En 1995 otra imagen hizo una importante “llamada internacional”: mientras la portavoz bosnia dictaba los votos visiblemente emocionada, de fondo, en la pared de la sala donde se encontraba, se podían leer, escritas en números romanos y de color rojo sangre, las siglas “XXI” (fig. 1A) haciendo referencia al tema bosnio de ese año el cual hablaba de esperanza, avivando el debate, un “recordatorio⁴¹” acerca del final de la guerra⁴². Los años siguientes dieron paso a los países anteriormente citados, a menudo con escasa fortuna, lo cual les penalizaba a una temprana retirada para dejar su plaza libre al año siguiente (los últimos siete países clasificados “descansarían”⁴³ a partir de 1993) y así democratizar la participación. A estos pobres resultados⁴⁴ se sumaba la tradición de los países “grandes”, además de que la “media” de puntos obtenidos en los

últimos años (instaurada en 1997) garantizaba la continuidad en el certamen. Las buenas “medias” de estos países aseguraba su permanencia (permitiendo algún mal resultado entre posiciones más ventajosas) frente los que solo podían ser evaluados en base a una –la primera– “nota” inaugural.

Sin embargo, la pesadilla de la inauguración fallida se rompió con el inesperado éxito de Hungría y Polonia en 1994⁴⁵, con un cuarto y segundo puesto respectivamente, permitiéndoles asistir al certamen de Dublín 1995. Las victorias de Estonia en 2002 y Letonia en 2003⁴⁶ contribuyeron al cambio, y unos años antes, en 1998, tuvo lugar la polémica victoria de Dana International por Israel, a lo que hay que sumar que ese año se dejó de emplear orquesta en vivo⁴⁷. Así, el Festival dinamizaba su formato en busca de un mayor impacto televisivo en detrimento de su pretensión de recital o concierto como la investigadora en comunicación Hilde Arntsen afirma⁴⁸, y su intento de acogida a través de las semifinales (de manera fija en 2004) liberó al país participante del lastre de puntuaciones pasadas. Los veteranos asistirían entonces a una transmutación e incluso “invasión⁴⁹” de la “esencia” de dicho encuentro para abrirse a las condiciones de un mundo globalizado que atiende a la diferencia justo cuando las políticas migratorias de una sociedad calificada como flexible y en red⁵⁰ –bajo la fórmula de Richard Sennett– lleva a reconsiderar la noción de hospitalidad –Jacques Derrida⁵¹, Julia Kristeva⁵²–.

1. 2. ¿Hasta dónde la invitación?

Con la implantación definitiva de las semifinales (2004) se inicia la edad de oro de estos *nuevos invitados*, pero también aquellos veteranos que hasta entonces apenas habían alcanzado algún modesto éxito, dándoles la victoria, como es el caso de Turquía y Grecia, pero también de Finlandia y Austria⁵³. Este último es el caso más mediático, al “enfocar” Conchita Wurst al cuerpo abyecto como alegato por derechos LGTBIQ en el contexto del auge de las políticas de extrema derecha en Europa⁵⁴ –al que Catherine Baker relaciona con los conflictos de los festivales de Belgrado, Moscú y Bakú⁵⁵– y además de hacer historia en un país cuya decadente trayectoria solo recuerda un éxito, en 1966, con Udo Jürgens y su clásico *Merci, chérie*⁵⁶. El único de los veteranos que no ha conseguido ganar aún es Portugal (que ha participado desde 1964), excluyendo a Suiza, Bélgica y Países Bajos, que aunque comenzaron un importante declive desde 2004 (apenas han pasado un par de semifinales de media), sí que han ganado en décadas anteriores, con alguna sorpresa en las finales de los últimos años⁵⁷.

Por otro lado, los llamados países satélites o bien se estrenan en las finales desde ese 2004 o bien comienzan a alcanzar buenas posiciones en parte por los beneficios del televoto (instaurado en 1997) ya no tanto hablando de *buddy voting* (se verá en el punto 3) sino más bien dado el importante número de países concurrentes. Ucrania es el mayor

ejemplo, pero también Serbia y Montenegro (que una vez separada dicha nación obtendrá el triunfo Serbia, corriendo Montenegro peor suerte), y en menor medida Bosnia-Herzegovina, Albania y Croacia. Bielorrusia también conseguirá llegar a la final al igual que la A.R.Y. de Macedonia y Bulgaria, pero de manera aislada. San Marino se estrenará en 2008, alcanzando la final en 2014, mientras Mónaco o Andorra desistirán tras fallidos intentos. Y por último, ese 2008 completa la presencia de los tres países del Cáucaso –Georgia, Armenia y Azerbaiyán– lo cual avivó la pregunta acerca de dónde comienza y dónde termina Europa (y con ella el Festival de la Canción)⁵⁸.

La cuestión nos traslada al ente organizador, la UER (Unión Europea de Radiodifusión), cuya adhesión es la que garantiza la participación de los países en el Festival, lo cual significa que Liechtenstein, Ciudad del Vaticano, Libia, Marruecos, Túnez, Argelia, Líbano o Kazajistán pueden participar⁵⁹: de hecho Marruecos lo hizo en 1980 y Líbano lo intentó en 2005 siendo después penalizado por no querer retransmitir –debido a sus leyes de propaganda– la actuación israelí⁶⁰. A ellos hay que añadir la excepción de Australia, país cuya participación como invitado en Viena 2015 (debido al sesenta aniversario del Festival) suscitó un gran aplauso –dada la enorme influencia del seguimiento de su comunidad *eurofan*– durante la votación, cuya animación antes de contactar con la portavoz, a modo de presentación (un puente tendido desde Viena al país correspondiente haciendo referencia al lema de aquel año: “*Building bridges*”) rompió “la escala” (del mapa) acostumbrada hasta entonces (fig. 1B). Según las reglas del concurso, como el país ganador ha de hospedar al año siguiente a los futuros participantes, si Australia resultara ganador, dada la importante inversión –tanto física como económica– a realizar, se habría de sortear una capital europea como sede⁶¹. Invitados y huéspedes, así, recolocados.

1. 3. De las “postales” como envoltorio representacional

Dichos instantes, invocados al ser nombrados en ellos los países *en juego*⁶², van componiendo imágenes que en la velocidad del aquí y ahora de esas más/menos tres horas anuales persisten. También adquieren, por tanto, mayor fuerza dada su fugacidad, lo cual hace de la intervención sobre ellas un ralentizado generador de posibilidades, como el investigador en nuevos medios Juan Martín Prada sostiene⁶³, aplicable al conjunto de producciones simbólicas –*memes*, *gifs* o *post's* en diversos portales o redes sociales– al que el Certamen da lugar. Imágenes de entrada e imágenes de salida, de la inclusión y de la exclusión que en las llamadas “*postcards*” quedan plasmadas.



Imágenes nº 2A y 2B

Las postales de Francia en Bergen 1986 y de Chipre en Luxemburgo 1984. Capturas de pantalla
© NRK, 1987; RTL, 1984

El espíritu acogedor del Festival, que como apunta Altug Akin, sostiene un constante dilema entre “cooperación y competición⁶⁴”, se refleja en estos *clips* introductorios entre las actuaciones (para ir preparando el escenario) los cuales despliegan un simbolismo intersticial, entre invitado y anfitrión, en algunos casos haciendo guiños a los países que justo a continuación dan lugar, como el investigador Paul Jordan ha analizado en la imagen que Estonia en 2002 promovió a través de sus postales justo antes de las actuaciones anfitriona y rusa⁶⁵, reafirmando su autonomía. Es relevante dar cuenta cómo este breve espacio (de apenas 30/40 segundos⁶⁶) comienza con un momento nada hospitalario, un boicot, el de 1970 cuando el cuádruple empate del primer premio que supuso Madrid 1969 condujo al enfado al año siguiente de algunos participantes que decidieron retirarse de acudir a la cita⁶⁷. Ámsterdam 1970, por tanto, contó solo con 12 participantes, reduciendo mucho la duración del encuentro, así que para dinamizar la gala se empleó una cortinilla a modo de presentación que desde entonces (y desde 1974 ininterrumpidamente) ha sido *leitmotiv* del Festival, como sostiene Hilde Arntsen⁶⁸.

La sofisticación de dichas imágenes ha hecho de este un lugar idóneo a explorar, como la investigadora en estudios culturales y medios de comunicación Mari Pajala ha realizado en torno a la representación del mapa (como se ha visto con Australia) cuya “movilidad” ha ido dando “cuenta de la renegociación de los significados culturales de Europa”⁶⁹, revelando a grandes rasgos dos tipos de composiciones. En primer lugar la fractura, al ser monopolizados (es el anfitrión quien cada año decide el tono de sus postales) por imágenes turísticas (idealizadas) del anfitrión (como se acaba de apuntar con Tallin 2002, y más “directas” en Estambul 2004, Kiev 2005 y Bakú 2012) así como el cuerpo femenino (figs. 3A y 3B) como *portador* y a la vez *gestor* representacional⁷⁰ (la edición de Estambul fue pionera, a la que siguió Atenas 2006 y Moscú 2009). Por otro lado, se han generado composiciones donde el artista se inserta en algún aspecto de la cultura anfitriona⁷¹: desde el *saludo* de algún político o autoridad del país en cuestión en Oslo 1996⁷² a la invitación a cantar algún éxito italiano en Roma 1991, desde el

autorretrato en lienzo junto a la bandera correspondiente (Estocolmo 1975) a la introducción a través del croma, en Bruselas 1987, en historietas de dibujantes de cómic belgas. Mención aparte sería Luxemburgo 1984 cuando la postal de Chipre, una animación que emulaba un videojuego, bromeó con la situación de dicho país en el Mediterráneo a través de avatares que naufragaban en el mismo hasta encontrar la isla deseada (fig. 2B). Bergen 1986, como vemos en la imagen nº 2A, fue fiel a la estética epistolar al igual que en Belgrado 2008⁷³ o Düsseldorf 2011, donde una “nueva” Alemania⁷⁴ fue presentada.



Imágenes nº 3A y 3B

Una de las transiciones de Estambul 2004 y postal en Moscú 2009. Capturas de pantalla © 2004; C1R, 2009



Imagen nº 4

Dos postales de Estocolmo 2000 con su característica “backstage camera”. Capturas de pantalla © SVT2, 2000

En Copenhague 2014 cada artista “construiría” su bandera a través de diversos objetos a los cuales finalmente tomaba una foto encuadrando el resultado, y en Estocolmo 2016 aparecería en diversos paisajes quedando la bandera limitada a una serie de colores que permeaban la composición. En Riga 2003 y Oslo 2010 el *backstage* formaría parte de esta cortinilla, alumbrando el instante antes de la puesta en escena. Y como vemos en la imagen nº 4, en Copenhague 2000 el relevo entre canción y canción supondría una atención al establecimiento de vínculos “recalibrando la otredad temporal como un altruismo utópico”⁷⁵, como mantiene el etnomusicólogo estadounidense Philip V. Bohlman. Así, “las actividades humanas producen, a veces indirectamente, sutiles composiciones que el artista se limita a encuadrar, inscribiéndolas así en la duración”⁷⁶, según Nicolas Bourriaud, y por tanto la entidad de todas estas imágenes queda completada a través del dinamismo de esa “duración” que las sostiene, dinamismo potenciado a través del diseño año tras año y que gira en torno a una temática, un lema, punto en el que nos situaremos a continuación.

1.4. El escenario: de la tematización del espacio

Remarcando el carácter (que se quiere) acogedor del Festival en el conjunto de imágenes que lo envuelven, a continuación se desea analizar el impacto de esta apuesta común dada a la capacidad de convocatoria en vivo (al igual que el fútbol), tanto en casas, a nivel doméstico, como en la calle, en plazas, o en establecimientos públicos⁷⁷. Más allá de la “marca” como récord asumido en el sector deportivo cuya “objetividad” y “ethos comunitarista” son abordados por Tony Langlois⁷⁸, aquí nos vale en el doble sentido, marca que el propio logo emulando la silueta de un corazón reivindica, y que fue inaugurado en 2004, posteriormente modificado para el 60 aniversario de 2015 (fig. 5).

La imagen contribuye a la reafirmación de este deseo de apertura y expansión, con lo cual una cada vez mayor movilización a través del despliegue audiovisual y gráfico es trabajada, como la metáfora del diente de león en Estocolmo 2016⁷⁹. De hecho, año tras año el escenario es el gran desafío del país anfitrión, figurando como un marco o estructura al cual las especificidades deseadas (los invitados) han de adaptarse, como apunta Mari Pajala⁸⁰, dejando en algunos casos mayor o menor margen a que, siguiendo el tono, los invitados puedan sentirse más o menos contenidos. Pero parece, es solo una cuestión de holgura al no detectarse tanto una búsqueda de originalidad sino una voluntad de amplitud –a menudo violenta dado el impacto que su construcción implica⁸¹– dada la acogida de un aforo cada vez mayor a partir del despliegue en *arenas* de gran capacidad como ha señalado la investigadora Catherine Baker⁸². Esto ha ocurrido con los históricos escenarios de Copenhague 2001 y Moscú 2009⁸³: el primero famoso por su excesiva amplitud (un estadio de fútbol) y los problemas de sonido derivados y el segundo como el más caro de la historia⁸⁴. Por otro lado, el guiño al espectáculo deportivo se manifiesta también con la ceremonia inicial⁸⁵, que en Malmö 2013 se coronó al desfilar cada representante su bandera, uno detrás de otro. Se asiste así a un punto de inflexión en la intimidad de los festivales, aunque con gran capacidad, de los años noventa y sobre todo los de décadas anteriores, en teatros, como el Royal Albert Hall de Londres 1968 (que incluía el antiguo logo en su escenario). Por otro lado, también queda lejos, por tanto, la época dorada de la búsqueda del decorado temático como Paul Jordan apunta⁸⁶ con los escenarios cinéticos de La Haya 1980 (y sus tulipanes) y Luxemburgo 1984 a base de piezas modulables, Bergen 1986 y sus rocambolescos carámbanos a modo de glaciario, Bruselas 1987 con su desconcertante pirámide, Dublín 1994 con los edificios de una ciudad en la noche y Oslo 1996 con su aspecto de plataforma petrolífera⁸⁷.



Imagen nº 5
Logotipos de Eurovisión
© EUROVISION.TV

Si el objetivo reciente, por tanto, ha sido desafiar la capacidad de acogida, ha ido en detrimento de la tematización del escenario, así Oslo 2010, Düsseldorf 2011, Bakú 2012, Malmö 2013 o Estocolmo 2016, presentan similares características: un amplio escenario para el artista, varias pasarelas que conectan a un escenario menor (usado en general para pequeñas intervenciones), pantallas y juegos de luces que consiguen modificar, acorde a las peticiones de las delegaciones, las distintas puestas en escena sin que como tal el escenario imponga unas rígidas condiciones que mermen la creatividad de cada delegación⁸⁸. Viena 2015 añadió una envolvente cobertura tubular con forma de ojo que encajaba en exceso la puesta en escena, con una enorme pantalla plana de fondo permitiendo la proyección de imágenes con un protagonismo que antes solía quedar enredado en otro tipo de elementos estructurales⁸⁹. Los escenarios más *tematizados* en este sentido podrían ser Atenas 2006 con formas que emulaban los tentáculos de una medusa a modo de escaleras hacia el techo, Helsinki 2007 cuyo Hartwall Arena proyectado a través de sugerentes formas fue inspirado en un instrumento típico de Finlandia –kantele–, o Belgrado 2008, cuando se trató de emular, a través de dos pasarelas y una plataforma central, la posición geográfica de la capital serbia cruzada por dos ríos, y de ahí el eslogan de aquel año: “*Confluence of sound*”. A través de dicha relación temática, los eslóganes, según la investigadora Marilena Zaroulia, “encapsulan estrategias afectivas empleadas para producir un sentimiento de sensibilidad europea⁹⁰”, como se advierte en los últimos años: *We are one* (2013), *#JoinUs* (2014), *Building bridges* (2015), *Come together* (2016). Sin embargo, para Kiev 2017 se ha optado por afirmar la diferencia: *Celebrate diversity*, respondiendo el logo al diseño de un collar tradicional ucraniano –llamado Namysto–⁹¹.

2. Contención: los tres minutos como marco de igualación

“Introducir la diferencia es producir el tiempo⁹²”, mantenía Bourdieu en *El sentido social del gusto*. Siguiendo su premisa, la dimensión temporal modula la

recepción de un Concurso cuya final es efímera en la noche del sábado y más aún en las semifinales (que son siempre el martes y el jueves de la misma semana), de menor audiencia. Con todo, las ininterrumpidas actuaciones de la gala llevan a que el deseo de diferenciación encuentre en el señuelo la estrategia que consiga desmarcar *a un país concreto* de entre tantas representaciones igualadas a tres minutos. De esta manera y siguiendo a Tzvetan Todorov, “distinción” y “democracia” convergen⁹³ al tener todos la oportunidad de sonar ante un público que decidirá aquellas canciones que marcarán la diferencia y repetirán ese “mismo tiempo” en la Gran Final.

2.1. Preparación para un resumen.

“Todo debe caber dentro de tres minutos, y compositores, intérpretes y productores, año tras año, despliegan una asombrosa capacidad para hacerlo efectivo⁹⁴”, mantiene Philip V. Bohlman. Dicha limitación, reglada desde 1962, unida al importante número de actuaciones que entran en juego a un mismo tiempo, generaba una sensación dispersa y fragmentaria, además del esfuerzo que debía hacer el espectador para recordar cada canción y por tanto, vincularla a su país representado. Pero como hasta 1997 no se implantó el televoto, esta cuestión no era decisiva puesto que los jurados eran quienes puntuaban. Entonces en ese 1997 se idea el “recap” (resumen) final, consistente en la reproducción de un extracto (unos diez segundos) de cada actuación por orden, el cual se repite en varias ocasiones mientras se da tiempo al público a votar, haciendo que la cuestión de la memoria entre aquí a colación: una vez creado, fue útil para las más extensas ediciones hasta el momento: 2003 (con 26 aspirantes) y 2015 (con 27).

El fragmento como suerte de “combinación y recombinación⁹⁵”, con Bohlman, se vislumbra crucial en este punto al enfocar qué parte de la actuación debe ser seleccionada o recordada. Como a menudo se trata del puente o estribillo final de la canción, como “lugar de diferencia” o incluso llave de paso para una cierta “religión⁹⁶”, la mayoría de actuaciones tiende a dramatizar ese colofón generando una entidad que ha encontrado con frecuencia en la diva (Dana International) su residencia como clímax de ese derroche de encanto y atracción (ganar votos), empleando para ello largos tonos, cambios dramáticos en el curso de la actuación a través de luces, humo, fuego o ventiladores (Carola por Suecia en 2006). Aunque al margen de las actuaciones, es destacable señalar cómo la presentadora Lill Lindfors, cantante y actriz sueca, contribuyó, poco antes de comenzar las votaciones en Estocolmo 1985, a esta llamada al jugar a engancharse el vestido con el escenario, dejándola por un instante en ropa interior ante la audiencia, al que siguió un aparentemente improvisado y breve “remiendo” que la “vistió” de nuevo. Concluyó diciendo: “Sólo quería despertarles un poco⁹⁷”. Así, la victoria de Letonia en 2002 con Marie N se debió en gran medida a esta llamada: un espectáculo visual que en la transfiguración encontraba un golpe de efecto sin parangón. La artista comenzaba

vestida con traje “de hombre”, incluso cortejando a “las bailarinas”, para ir deshaciéndose de “capas” hasta el último momento de su actuación y manteniendo la atención hasta el “ayayay” final, “emergiendo” una “feminidad triunfante y espectacular”⁹⁸ en el despliegue de su vestido rosa el último segundo. Su contrapartida la encontraríamos en la representante islandesa de 2006, la falsa *drag queen* Silvia Night, abucheadas en un número que parodiaba la parafernalia del Festival; o por el contrario las desangeladas actuaciones de la española Lydia en 1999 o la belga Barbara Dex en 1993⁹⁹, ambas muy recordadas por sus estilismos, inspirando ésta última unos premios con su nombre para elegir el peor vestido del año¹⁰⁰. Por tanto el recurso al desvestido o cambio de vestuario como la elección de un atuendo llamativo durante la actuación ha sido así largamente ensayado¹⁰¹. Y jugando también con el factor sorpresa, en 2012 pasaría algo parecido a lo que ya con Marie N se vino ensayando cuando un inesperado primer plano de la sueca Loreen fue seguido de una elevación llevaba a cabo por parte de su bailarín, quien había permanecido hasta ese momento en la sombra. Mantener la atención generando la sorpresa de un posible tiempo “final” ha sido una estrategia muy ensayada desde entonces, como Jamala en 2016, replegándose sobre sí misma para lanzar un “árbol de luz” en el escenario¹⁰². Aunque constantemente el cuerpo femenino se sitúa en primer plano¹⁰³, ellos también han buscado este golpe: para el finlandés Mr. Lordi en 2007 (y aquí el disfraz como seña de identidad), quien junto con su banda de heavy metal ya “comenzaba” dando guerra con su estética “monstruosa”, terminaba lanzando fuego de su hacha y elevando sus alas en un auténtico “Arrockalypse¹⁰⁴”. Por otro lado, tangencialmente diferente, Dima Bilan en 2008 romperá con su atuendo al concluir desgarrando su blanca camisa como derroche de fuerza y hombría, a quien seguiría Sakis Rouvas por Grecia al año siguiente. Con todo, se muestra así una cada vez mayor distribución del tiempo de la actuación, resultando en muchos casos excesivamente afectada, de ahí la nada usual victoria de Lena por Alemania en 2010 con una actuación “coquetamente inocente¹⁰⁵” y sin pretensiones escenográficas, que hablaba de un satélite el cual a pesar del velo “romántico” puede animar el debate centro-periferia inherente al *Big Five* (en este caso todavía *Four*).

Aunque estas llamadas son relativamente recientes, vemos cómo es la mujer quien frecuentemente personifica o encaja este “tiempo”, de hecho 46 de las 65 canciones ganadoras de la historia del Festival (incluyendo dúos o bandas) así lo prueban, al tiempo de la creciente *erotización* de las actuaciones¹⁰⁶ (Dita Von Teese irrumpió en la propuesta alemana de 2008). En este sentido, autores como Thomas Solomon¹⁰⁷ y Apostolos Lampropulos¹⁰⁸ se han centrado en el cuerpo femenino como un compendio esencializado de la identificación mujer y país, y también Catherine Baker, aludiendo al duo Donatan & Cleo (Polonia, 2014) y su estribillo “*We are slavic girls, we know how to*

*use our charming beauty*¹⁰⁹". La lectura de género es así una de las líneas de investigación en torno al Festival más seguidas en la actualidad¹¹⁰.

2.2. Una fórmula, una composición: una canción para Europa

No solo la puesta en escena, sino la estructura de la Canción misma es pensada desde el principio para este "recap", entrando en juego la noción de estilo, como ha apuntado Thorsten Hindrichs en referencia al género musical llamado *schlager*¹¹¹. Así, este "tipo de composición pop determinada principalmente por estrategias de éxito comercial¹¹²" ha sido frecuente en el Festival, con autores como Atilla Sereftug y Nella Martinetti, quienes crearon éxitos como *Ne partez pas sans moi*, interpretada por la desconocida hasta entonces Céline Dion en el Certamen de 1988 (por Suiza) y que supondría el inicio de su carrera internacional¹¹³. O Ralph Siegel, quien dio a Alemania su primer triunfo con el tema pacifista *Ein bißchen frieden* (1982)¹¹⁴, al igual que cantantes como Johnny Logan con los triunfos irlandeses de *What's another year* (1980), *Hold me now* (1987) y *Why me?* (1992). Recientemente, las canciones del asiduo compositor del Festival, Thomas G:son, ha seguido una exitosa fórmula con los temas de Suecia *Listen to your heartbeat*, interpretada por Friends (2001), *Invincible* por Carola (2006) o *Euphoria* por Loreen (2012), pero también enviando canciones a otros países¹¹⁵.

Hay una serie de patrones de composición, siguiendo a Siegel, como la tríada, esto es: estribillos que emplean la repetición de tres notas aisladas y similares a las que sigue la frase "en dos tríadas descendientes, cada una de ellas embellecida por una nota de paso repetida¹¹⁶". Esta estructura facilita el recuerdo de la canción sin resultar repetitiva, ya que además suelen orbitar en torno a una temática concreta, siendo Siegel "uno de los primeros compositores *schlager* en entender la importancia del elemento visual en un concurso diseminado a través de la televisión¹¹⁷" al conceptualizar puesta en escena y vestuario. Su fórmula ha funcionado durante un tiempo (Malta, Suiza, San Marino y Montenegro han recibido temas suyos, pero con escaso éxito) y, de hecho, el Festival ha ido dando paso en a otras tendencias, la más exitosa el empleo de la interjección como *leitmotiv*, haciéndose estribillo mismo, en el cual los coros son fundamentales¹¹⁸. Las críticas a la fórmula de lo que debería ser la *eurocanción* han sido muy frecuentes, véase la internacionalización de las composiciones, puesto que los autores en raras ocasiones "son" del país al que "representan"¹¹⁹ como la recurrencia a los autores suecos por parte de Azerbaiyán. O los intérpretes, como es común en la neutral Suiza, país que a menudo juega con su pluralidad identitaria¹²⁰, o también criticando cierta "europeidad" a través de la participación de cantantes de origen africano, asiático o americano¹²¹. Otro asunto ha sido la autoría de las canciones (el nombre fundacional: *Grand Prix de la Chanson*), de hecho los compositores eran los verdaderos competidores, quienes en un principio

recibían en trofeo¹²². Hoy sin embargo adquiere la atención el intérprete (en ocasiones intérprete y compositor son los mismos), y la relación de estas composiciones con éxitos internacionales resulta problemática, a menudo han sido acusadas de plagio (véase *Nocturne*, ganadora por Noruega en 1995 o la citada *Listen to your heartbeat*, canción cuyo plagio fue esclarecido¹²³). Además de cuestionar precisamente el éxito posterior a la gala, como sostiene Alf Björnberg¹²⁴, y criticar una forma estereotipada que a menudo resulta *kitsch* más allá de la gala, o sufriendo adaptaciones como es el caso de Italia (recordemos San Remo), cuya canción no es concebida bajo esta estructura y año tras año ha de ajustarse a los tres minutos reglamentarios.

Estas fórmulas tienen el objetivo de conectar con una audiencia millonaria¹²⁵. El carácter hipnótico que pretende el “recap” como llamada o apelación queda completado con las votaciones, donde pronunciación y repetición, “entonan” el importante volumen de estímulos que convergen, creando, apoyándonos en los términos de Jacques Rancière acerca de lo real, una “ficción consensual”¹²⁶ que, en este caso, se superpone a las actuaciones. Dicha ficción, en su repetición año a año, va conformando un imaginario, esto es, “la representación de estrategias de identificación, introyección y proyección”¹²⁷.

3. Pronunciación: de la escenificación al puntuar, la traducción o lugar común.

3.1. Leer el marcador

Siendo inglés y francés idiomas oficiales¹²⁸ –y fundadores– del Concurso, las puntuaciones repartidas al final de la gala han de ser repetidas en ambos idiomas¹²⁹ pese a la impopularidad de éste último: la inmensa mayoría de canciones elegidas por los países competidores están en inglés¹³⁰ (desde 1999 se proclamó la libertad de idioma hasta hoy ininterrumpidamente) y además, cada delegación exceptuando Francia (y en ocasiones Bélgica, Países Bajos, Mónaco o Suiza) opta por dar sus puntos en ese idioma.

Los marcadores, tan distintivos de cada época y convertidos en fetiche *eurofan* dada la creación y puesta en común de emuladores y momentos creativos de impresionante sofisticación¹³¹, reflejan el idioma en el que el nombre de cada país – puesto que es el país y no el artista el pronunciado¹³²– es escrito, incluso inscrito en el sentido de que ya en sí, al ser activado y reactivado, consigue generar una performatividad, una apropiación/reapropiación que cataliza el trasvase¹³³. Desde 1959 el país anfitrión traducía dicho marcador a su idioma oficial¹³⁴, siendo popular el francés puesto que Luxemburgo, Suiza, Mónaco, Bélgica y obviamente Francia, obtuvieron en conjunto 11 victorias en los primeros 24 años (1956-1980) en este idioma, por lo que la génesis del Festival –y su momento más excitante– está vinculada al mismo. Se han visto marcadores en neerlandés, italiano, español o alemán –relativos al resto de países

ganadores de aquel tiempo– hasta 1976, y a partir de ese año solo se permitirá el uso de los dos “grandes”. 1989 sería el último año en que el marcador pudo ser leído en francés en parte porque ningún país francófono ha ganado desde entonces y en parte por el reglamento (a pesar de que ninguno de los ganadores tiene como lengua oficial el inglés salvo Irlanda). Esta regla genera controversias debido a que, desde 1985 (exceptuando tres ocasiones) el nombre del país es situado junto a la imagen de su correspondiente bandera para evitar confusiones, lo cual nos hace pensar que este cierto acercamiento al país ganador al año siguiente se tiñe de intereses neutralizadores¹³⁵.

Otro problema estético, inocuo en apariencia, vendría de la longitud del nombre de algunos países (véase “United Kingdom” en la fig. 6A). Así, Bosnia-Herzegovina se ha “deformado” constantemente a diferencia del resto de países y la A.R.Y. de Macedonia supuso un problema cuando en Atenas 2006 puesto que, dados los conflictos identitarios de ambos países, se optó por escribir el nombre entero “oficial”, *Former Yugoslav Republic of Macedonia*, en lugar de *F.Y.R. Macedonia*¹³⁶ (fig. 6B). Por otro lado, en esta nueva era, a la automatización de los puntos y la movilidad del marcador¹³⁷ (que hace más visible averiguar la posición de cada país), se ha sumado el diseño de las banderas, en algunos casos han variado sustancialmente su forma y color originales, simplificando o borrando detalles¹³⁸, o recurriendo al logo en forma de corazón (2004 y 2006), el círculo (2005, 2008, 2015) o perímetros rectangulares, más fieles a los colores originales, con marcadores muy parecidos en 2012, 2013, 2014 o 2016.



Imágenes nº 6A y 6B

Las votaciones en Gotemburgo 1985, con Lill Lindfors de espaldas, y el marcador de 2006 donde se aprecian los diseños de la A.R.Y. de Macedonia y Bosnia-Herzegovina. Capturas de pantalla © SVT, 1985; © EPT, 2006

3.2. ¿Hablando para quién? De la libertad de idioma

El momento de las votaciones, al movilizar/traducir números en un supuesto juicio consensuado que consiste en otorgar puntos al resto de países (un país no se puede votar a sí mismo) del 1 al 7 y después 8, 10 y 12 a las tres canciones favoritas, revela

importantes paradojas¹³⁹. A la par que ha ido aumentando el número de participantes, la ronda de votaciones ha sido cada vez más duradera, incluso tediosa –recordemos: “Sólo quería despertarles un poco”– como la de 2004, ya que las semifinales llevarían a que todos los participantes (incluso los que se quedaron en semifinales) pudiesen votar en la gran final, doblando el número de votantes habituales¹⁴⁰. Los mecanismos empleados, como el marcaje automático de los primeros siete puntos (que aparecen directamente en pantalla sin ser nombrados), han conseguido mantener la emoción, lo cual nos hace reflexionar acerca de la velocidad otorgada¹⁴¹, dando el espacio justo para poder, en mayor o menor medida, retener la información y comprobar el nivel de afinidades entre los países al ser los 12 puntos el momento en que el beneficiario es enfocado, generando recorridos que enmarcan a menudo intercambios tan fieles como los de Chipre y Grecia, Francia e Israel, Países Bajos y Bélgica, Turquía y Azerbaiyán o Rusia y Bielorrusia, sin olvidar a los balcánicos¹⁴² y la hermandad nórdica¹⁴³. Esta correspondencia es un *continuum* en la historia del Festival, la propia etnomusicóloga Annemette Kirkegaard lo constata cuando el jurado noruego en 1963 aprovechó un fallo en el recuento de votos, modificando los que en un principio había dado¹⁴⁴, para favorecer la reñida victoria de Dinamarca¹⁴⁵. El concepto de *buddy voting* es empleado así para designar a las votaciones en bloque entre países vecinos¹⁴⁶ converge¹⁴⁷. Una de las mayores críticas al sistema de puntuaciones, que en un principio fue solo jurado, luego exclusivamente televoto y hoy compendio de ambos, llega de representantes “abyectos” como Dustin The Turkey tal y como señala Tony Langlois¹⁴⁸, por Irlanda 2008, un guiñol con forma de pavo sobre una carroza y llevado por un señor de desconocida identidad que repartía diatribas contra el resto de participantes. El título, “Irlande douze points” era un alegato a la seriedad del festival antaño, al pasado glorioso de un país que ha ganado en siete ocasiones el certamen y al problema idiomático, el francés, a causa del reglamento. Y es Francia otro de los países más hastiados en los últimos años por esta situación, enviando propuestas dispares y llegando al top 10 solo en cuatro ocasiones desde el 2000, siendo Sébastien Tellier (fig. 7) en 2008 (con la bandera de Francia en el pequeño automóvil que condujo y la mano en el pecho a modo de juramento patriótico de los coristas) y Les Fatals Picards en 2007 (y sus constantes alusiones a la ciudad del amor y al turismo estereotipado) con temas mayoritariamente en inglés, una suerte de autoparodia identitaria.



Imagen nº 7
Sébastien Tellier interpretando *Divine* en Belgrado 2008. Captura de pantalla
© PTC, 2008

1999 vuelve a ser un año decisivo para nuestro análisis porque supone un cambio en el reglamento al permitir libertad idiomática en la totalidad de la Canción¹⁴⁹, cambio que ya había ocurrido en diversas fases de la historia del Concurso (la victoria de ABBA en 1974 con el tema *Waterloo* en inglés y no en sueco), y de manera puntual, como se aludió antes con *Don't ever cry*. Este hecho supone una transformación en la manera de entender el Concurso al permitir que países pequeños de lenguas minoritarias puedan transmitir su mensaje al gran público e incluso ganar sin necesidad de traducciones previas (a menudo deficientes y parciales) por parte de los comentaristas¹⁵⁰. Dicho desfase resulta evidente en 1999 cuando 11 de las 23 canciones participantes (sin contar a Malta, Reino Unido e Irlanda) eligieron el inglés mientras que en 1998 cada canción aun era interpretada en el idioma oficial del país. Un impulso a esta tendencia vendría de la mano de las exitosas candidaturas nórdicas, más influenciadas por los formatos *radiables*, como por ejemplo las bandas danesas de *eurodance* Aqua o Safri Duo (que darían paso al *hit* de los Olsen Brothers, *Fly on the wings of love*) pero también en otros estilos como la islandesa Björk, o la irlandesa Sinéad O'Connor, por no volver al repetido éxito de ABBA¹⁵¹. El récord de los primeros años de este nuevo sistema lo posee el certamen del 2001, cuando 20 de las 23 canciones presentadas lo fueron en inglés (algunas de ellas con partes del tema en el idioma oficial) contando las participaciones anglófonas y siendo solo tres –por tanto– los países en cantar íntegramente en su lengua oficial. Otro récord será el de 2015 con 34 de las 40 canciones en inglés tanto parcial como totalmente y siendo en este caso 6 los países en presentarse enteramente bajo su lengua oficial. Se asiste, de esta manera, a una ruptura, en tanto que una de las peculiaridades del Festival era la escucha en una misma noche de canciones en idiomas como el magiar, el hebreo, el noruego o el ruso. Por otro lado se muestra un deseo de llegar al mayor público posible evidenciando la hegemonía de la cultura anglosajona y dando cuenta el Festival una vez más de las enormes transformaciones *semiocráticas*¹⁵² –con Baudrillard– de su tiempo. Sin embargo, se han de destacar dos momentos. Por un lado el resurgimiento de lo local, en este sentido hablamos principalmente de un “regreso

a lo étnico”, como el artículo de Björnberg “Return to ethnicity”, tras la victoria de Sertab Erener por Turquía y Ruslana por Ucrania que inspiraron a los vecinos de la antigua Yugoslavia a autorrepresentarse, países que con mucha frecuencia han concurrido al certamen en serbio, bosnio, croata o macedonio, o incorporando elementos folclóricos en sus actuaciones¹⁵³, con una victoria en el caso de Serbia. Y el segundo momento llega con la actuación de Jamala (Ucrania 2016) en plena crisis migratoria: una canción cuyo estribillo en tártaro de Crimea debido al velo político y autobiográfico de la temática (la deportación de su familia por parte de Stalin a Kirguistán) junto a la sobria puesta en escena y su emotiva voz, consiguió alzarse con el premio¹⁵⁴.

Hay algunas objeciones que se desearían hacer en torno al uso del idioma y de elementos folclóricos: Bélgica y Países Bajos han apostado en 2003 y 2006 respectivamente por emplear un idioma inventado¹⁵⁵, a la par que otros han recurrido a aspectos (ya no solo el idioma) de culturas entendidas para Occidente como “exóticas”, según Karin Strand¹⁵⁶. Más acertadamente o menos se ha desafiado la antigua premisa de esa idea de representación o puesta en marcha de las idiosincrasias esperadas, para afirmar (o parodiar) el “hibridismo” cultural contemporáneo al que Paul Jordan alude¹⁵⁷.

4. Serialidad: de la promesa anual al seguimiento a *diario*

4. 1. Del seguimiento forastero a las finales nacionales

La cuarta dimensión que aquí se desea esbozar es la ruptura de la unicidad de nuestro evento anual no solo a través de su división en semifinales, sino a través de La Red. Así, hoy día las preselecciones nacionales pueden seguirse en directo desde gran parte de Europa, y aunque contamos con un festival decididamente anglófono, son galas retransmitidas en sus idiomas oficiales (y muchas canciones también), lo cual “llena” cierta nostalgia al perpetrar el espectador la génesis de canciones que –a menudo– serán adaptadas luego al inglés¹⁵⁸. La progresiva recepción de las canciones a mediados de marzo junto al dinamismo de los portales de Internet que se hacen eco de las noticias principalmente través de la web oficial del Festival, ha desvanecido gran parte del factor sorpresa de la gala final (en mayo), en muchos casos conociendo ya la totalidad de la puesta en escena como sucede con el Melodifestivalen¹⁵⁹ (la preselección sueca), cuyo éxito radica no solo en el despliegue audiovisual sino en el énfasis en las votaciones de la participación de los espectadores y jurados internacionales¹⁶⁰. Podemos señalar la fuerza con la que el público cantaba junto a Sanna Nielsen (Suecia 2014) su tema *Undo* tras tantas semanas de promoción internacional, con lo cual muchas canciones ya son en éxitos antes de ser interpretadas en el Festival. La contrapartida a estas finales serían las elecciones internas, donde la televisión participante da a conocer directamente el artista

y/o la canción, quebrando las posibilidades de elección a los espectadores (recordemos que se trata de cadenas públicas). También entra en juego el carácter económico a través de la influencia de las apuestas de pago, sondeos o pronósticos¹⁶¹ a las que comentaristas hacen referencia a menudo con sus “ahistórcas y selectivas lecturas¹⁶²” en detrimento de una aportación acerca de los procesos de selección, las canciones, los artistas.

4.2. Comentarios, apuestas, ruedas de prensa

En la generación de este comentario previo en torno a las representaciones es destacable señalar la labor de las ruedas de prensa, las cuales conforman otro de los momentos determinantes a la hora de incluir/excluir favoritos y que, como sucede con las finales nacionales, ahora son accesibles al gran público a través de Internet.

Dana International abrió la veda en 1998 al evidenciar claramente la división de opiniones del estado de Israel hacia su candidatura. Enormes medidas de seguridad rodearon a la artista después de las duras amenazas de la comunidad judía ortodoxa a una cantante transexual que, bajo una estética provocadora, había conseguido éxitos de ventas de discos en países de Oriente Medio¹⁶³. Las ruedas de prensa visibilizaron esta situación. Posteriormente, el documental acerca de la banda israelí Ping Pong, *The loser takes it all*, haciendo referencia al éxito de ABBA, recorre los entresijos del Certamen del 2000, año donde el izado de banderas de Israel y Siria en el escenario por parte de los miembros de la banda fue *leitmotiv* de su controversia, a lo que se unió el efímero beso de dos chicos de la banda en la actuación. La puesta en escena final motivó el descontento: “se están representando a ellos mismos”, dijo el jefe de la delegación¹⁶⁴. Así, tras el éxito de 1998 y la celebración del Festival en 1999 en Jerusalén, Israel era representado por una banda desconocida con un tema pop y una estética *flower power* relatando la historia de amor entre una mujer israelí y un hombre sirio bajo un estribillo que repetía “Be happy” y culminó con los gritos de “Peace, peace”. Esta defensa del amor “transfronterizo” a través de alusiones directas a Siria fueron motivo para que la cadena pública israelí sancionara a Ping Pong¹⁶⁵, como agrega el investigador Ivan Raykoff, sin pasar por alto la otra gran cuestión de su polémica como la cada vez mayor atención del Festival hacia el colectivo gay. En este sentido cabe destacar la magnificencia de estos eventos multitudinarios, comparándolos a los deportivos, y en el caso del fútbol para relatar la pasión con la que es vivida por el colectivo homosexual¹⁶⁶.



Imagen nº 8
 Miembros del grupo Ping Pong en la rueda de prensa de Estocolmo 2000. Capturas de pantalla
 © EUROVISION.TV, 2000

Es en las ruedas de prensa por tanto donde afloran las fortalezas o las fracturas de las distintas delegaciones, y es esa la imagen la que genera una “marca” que beneficiará o perjudicará al país, en muchos casos siendo la actuación final precisamente el cierre, ese *happy end*, esa prueba de fuego a una fama que se va elaborando a través de las apreciaciones de los distintos agentes. Estos dos casos apuntados son los más relevantes y debatidos, pero hay otros muchos momentos a lo largo de la historia del Festival como las preguntas a la delegación bosnia en 1993 acerca de la guerra en Sarajevo¹⁶⁷ recogidas en el documental *60 years of Eurovision* de la BBC, así como el descontento de la delegación griega en 1998 entre el compositor de la canción y la realización de la BBC¹⁶⁸, o la irreverencia de las rusas t.A.T.u. en 2003 como mantiene Dana Heller¹⁶⁹, también las polémicas con Sergei Lazarev en 2016¹⁷⁰ o los constantes problemas de comunicación en la ronda de preguntas dado el desconocimiento del inglés por parte de intérpretes y compositores¹⁷¹. No obstante, lo que estas imágenes muestran, intrínsecas a su actuación, es la fuerza del comentario en la valoración-construcción de la escenificación final.

4.3. De la anticipación: *tour*, videoclip y *running order*

El comentario parte así de la anticipación, anticipación de canciones en su mayoría fáciles de escuchar, pegadizas y que en seguida se convierten en éxitos (sobre todo en listas nacionales), lo cual genera una proyección¹⁷² que a menudo considera la gala final como una más de las actuaciones cuando sin embargo es ella la definitiva: todo se juega en el “*running order*”, el cual marcará el tono (y el cansancio) del Festival. Tono que, además, no es el mismo con las canciones que pronto se desvelan (el Festivali i

Këngës de Albania tiene lugar en diciembre) que con los países que prefieren esperar al último momento (como suele ocurrir con Rusia, que además elige candidato de manera interna ya en marzo) para mostrar su canción.

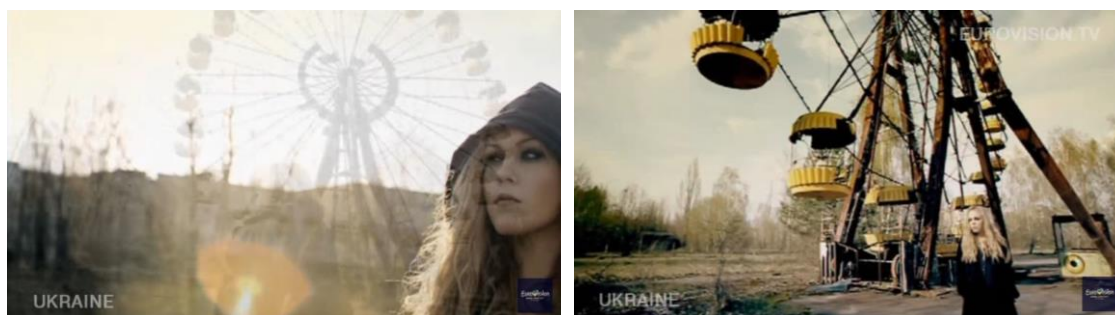


Imagen nº 9

Videoclip promocional de Ucrania 2010, en las ruinas de Prípiat. Capturas de pantalla
© EUROVISION.TV, 2010

El videoclip promocional es otro de los medidores de audiencia que facilitan el seguimiento de los países participantes. A menudo empleados para exportar una determinada marca-país, también han sido escenario para la denuncia, como el mencionado grupo Fazla hizo en las devastadas calles de Sarajevo en 1993, o Alyosha en Prípiat en 2010 (fig. 9), la ciudad abandonada debido al desastre de la central nuclear de Chernóbil¹⁷³. También controvertido, Dean Vuletic hace referencia al vídeo promocional Yugoslavia 1984 al mostrar un *topless* en la playa al final de la canción, siendo censurado por Turquía¹⁷⁴. Y es este *idilio* de la playa el marco favorito de dicha exposición, como podemos comprobar con los videoclips de Croacia 1996 o Malta 2000, pero sobre todo Grecia 2004 con Sakis Rouvas, quien centró el cuerpo masculino en una suerte de inversión, “ficcionalando” un cierto ideal atlético, ambiguo¹⁷⁵, situándolo en una isla griega. Siguiendo a la célebre teórica feminista Laura Mulvey, “los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo, y un objeto, y a través de ellos producen una ilusión cortada a la medida del deseo¹⁷⁶, deseo ahora trasmutado al ocupar el lugar atribuido al objeto. También Rumanía en 2012 recurriría a la playa con el grupo Mandinga, que siguió una estética más cercana a los videoclips de *reggaeton*, erotizando excesivamente el cuerpo de la cantante. Hoy YouTube consigue arrojar luz acerca del seguimiento de las distintas propuestas, como ha sido el caso de Polonia en 2016, cuyo *Color of your life* registró más del doble de visitas¹⁷⁷ que la media de sus competidores, dato que se corroboró en las votaciones: mientras que el jurado sólo había otorgado siete puntos a esta canción, quedando en penúltima posición, el turno del público fue posponiendo su veredicto (ascendente) hasta llegar a ser el cuarto país más votado, lo cual le hizo pasar de la parte baja de la tabla a –en el final de la gala– alcanzar un meritorio octavo puesto en el compendio jurado-público¹⁷⁸. Su videoclip también se suma a la atracción turística (como en los casos de España en 2003 y 2004 con Beth y

Ramón) que las delegaciones invitan a celebrar en tomas en busca de una identidad colectiva¹⁷⁹ –“*and before I leave let me show you Tel Aviv*”, cantaba Nadav Guedj en su propuesta de 2015 rodeado de los edificios emblemáticos de su ciudad– y que encuentra en el estereotipo su “fijación”, como Hilde Arntsen¹⁸⁰ en referencia a Stuart Hall apunta.

Tras las promociones, los resultados son difíciles de predecir, sobre todo porque el “*running order*” (el orden de actuación en la gala) lo marca un sorteo dividido por bombos divididos en grupos de países, sistema hará que se equilibre el número de nórdicos, céntricos, mediterráneos, occidentales y orientales en ambas semifinales¹⁸¹. A partir de ahí, la posición en la final verá un nuevo sorteo. Abrir el festival es arriesgado, pero las estadísticas muestran buenos puestos e incluso ganadores, como es el caso de Teach-In, ganadores en 1975, Brotherhood of Man en 1976 y Herreys en 1984. Cerrarlo, aunque ya con la ventaja de la perspectiva y la desventaja del cansancio ecuatorial, tampoco se entiende como posición maldita: las ganadoras de 1960, 1970, 1977, 1982, 1983 y 1989 así lo constatan¹⁸². Hay sin embargo posiciones nada deseadas, de hecho actuar en segundo lugar preconiza el fracaso (desde 2000, tan solo en tres ocasiones la canción ha superado la mitad de la tabla, obteniendo el último lugar en dos ocasiones), así como hacerlo inmediatamente después de algún favorito o en general muy al principio. En la segunda mitad del listado de canciones, cuando ya la gala está en pleno curso y la probabilidad de que las audiencias “lleguen” a ese momento, es cuando se detectan mejores resultados¹⁸³.

Es así que estas posiciones deseadas por los países que van a por la victoria complican la carrera *eurovisiva*, de hecho es memorable cómo las favoritas de 2011 tuvieron la mala suerte de actuar una tras otra al principio de la noche, relegándolas en favor de otras propuestas que salieron “al final¹⁸⁴”. Mari Pajala ha investigado así acerca de la correspondencia entre esta labor de promoción y la supuesta justicia final, relatando el conjunto de constantes fracasos de países como Finlandia conectando estas ideas con los estudios en torno a las emociones de Sara Ahmed y Eve Kosofsky Sedgwick¹⁸⁵. El investigador en comunicación Bjorn Ingvoldstand también hará un recorrido similar con los malos resultados de Lituania y los dilemas representacionales derivados de la nacionalidad de los artistas concurrentes¹⁸⁶. Es así que, aunque en países como el primero sí que ha llegado a producirse un final feliz, por otro lado queda una suerte de proyección, un “a la próxima” o “resolución siempre pospuesta¹⁸⁷” que quedará, que se instalará, que favorecerá un soñar juntos y todo un debate colectivo en muchos casos determinante a la hora de elegir o incluso retirar candidaturas¹⁸⁸.

La impronta del comentario, su seguimiento y serialidad, conlleva una cotidianidad, en el fondo una cotidianidad que, ya para acabar, a la que Bourdieu alude en la reunión “junto a”:

La televisión puede hacer que una noche, ante el telediario de las ocho, se reúna más gente que la que compra todos los diarios (...) de la mañana y la tarde juntos. Si un medio de estas características suministra una información para todos los gustos, sin asperezas, homogeneizada, cabe imaginar los efectos políticos y culturales que de ello pueden resultar¹⁸⁹.

Así, dilatando la espectacularidad de *esa noche solo* en su constante acumulación y archivación, este seguimiento masivo a través de la imagen en movimiento, a través de los media, no deja de generar preguntas. Preguntas prestas a investigaciones acerca de la relevancia del Grand Prix de la Chanson en el flujo inasible de esta convocatoria pasional, multitudinaria y controvertida que sorprende en tanto subterfugio. Y que una vez al año emerge frente al cotidiano televisivo marcado por el auge del formato “serie de televisión”: de ahí la relevancia de la convocatoria para la fijación de imaginarios que crea y recrea el Gran Concurso de la Canción.

¹ Fabbri, Franco. “War without tears: European Broadcasting and Competition” en AA. VV. *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Dafni Tragaki ed., Plymouth: The Scarecrow Press, 2013, p. XI.

² *Ibid.*, p. X.

³ Björnberg, Alf, “Return to ethnicity”, en AA. VV. *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ivan Raykoff y Robert Dean Tobin eds., Aldershot: Ashgate, 2007, p. 16.

⁴ Dichas referencias serán aquí traducciones propias del inglés al castellano. Y en el caso de textos en línea, todos recuperados a día 22 de abril de 2017.

⁵ Las referencias irán siendo expuestas en este artículo y todas serán traducciones propias al castellano. Los volúmenes más importantes, los cuales son un compendio de artículos de autores procedentes de ámbitos como los estudios culturales, la estética, la comunicación audiovisual o la musicología, serían los ya citados títulos *A song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Op. Cit y *Empire of song. Europe and nation in the Eurovision Song Contest*, Op. Cit., seguidos de AA. VV. *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Karen Fricker y Milijia Gluhovic eds., Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

⁶ Palabras de José Jiménez en la conferencia “¿En qué imagen vivimos?”, dentro del *III Encuentro Ibérico de Estética: “Estéticas políticas, políticas estéticas”*. Sevilla: SEyTA Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, 21 de octubre de 2016.

⁷ Ya diserté acerca de este punto en: Panea, José Luis. “Estadios en torno al conflicto: del deseo de dormir del gran Concurso de la Canción”, *Praxis Sociológica*, nº 22, 2017, pp. 203-220. Disponible en: <http://www.praxissociologica.es/images/PDF/2017-22/praxis-n22.pdf>

⁸ “La televisión (...) está más sometida que cualquier otro universo de producción cultural a la presión comercial, a través de los índices de audiencia”. Bourdieu, Pierre (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 51.

⁹ Akin, Altug. “‘The Reality is Not as It Seems From Turkey’: Imaginations About the Eurovision Song Contest From Its Production Fields”, en *International Journal of Communication*, nº 7, 2013.

¹⁰ Pajala, Mari. “Europe, with feeling. The Eurovision Song Contest as Entertainment”; y Gluhovic, Milija. “Sing for Democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest”; en

Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest. Op. Cit., p. 87 y p. 200.

¹¹ “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Ésta es también nuestra experiencia política de los media llamados de información”. Derrida, Jaques (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997, p. 24.

¹² Tragaki, Dafni. “Introduction”, en *Empire of song*. Op. Cit., p. 4.

¹³ Altug Akin se refiere al concepto de capital simbólico elaborado por Pierre Bourdieu para mostrarnos en su artículo como la victoria turca en Riga 2003 y la posterior organización al año siguiente del Festival en Estambul “puso a prueba” a la televisión turca ante las exigencias de la UER, que supervisó al detalle cada paso, finalizando en un éxito que exportaría la marca país al igual que ocurrió en Jerusalén 1999. Akin, Altug. Op. Cit., p. 2307.

¹⁴ “El ‘mensaje’ de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos”. McLuhan, Marshall (1964). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 30.

¹⁵ Esquirol, Josep Maria. *La Resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acanalado, p. 102.

¹⁶ “Las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas”. Hall, Stuart (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003, p. 20.

¹⁷ Björnberg, Alf. “Return to ethnicity”. Op. Cit., p. 15.

¹⁸ Tragaki, Dafni. “Introducción”. Op. Cit., p. 3.

¹⁹ Cit. Milovan Djilas en Vuletic, Dean. “The Socialist Star. Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest”, en *A Song for Europe*. Op. Cit., p. 85.

²⁰ “Los mensajes de los *mass media* americanos, concebidos, fabricados y distribuidos por excelentes profesionales que saben que un producto cultural sólo es exportable si sus vínculos con el país de elaboración no son demasiado estrictos, recibieron una acogida tanto más favorable cuanto que lo desdibujado de su contenido (...) permitió su inserción en los códigos culturales europeos”. Body-Gendrot, Sophie; Orfali, Kristina. “¿Una vida privada francesa sobre el modelo americano?”, en Duby, Georges et al. *Historia de la vida privada. El siglo XX: diversidades culturales*. Madrid: Taurus, 1991, p. 149.

²¹ Akin, Altug. Op. Cit., p. 2307.

²² Fricker, Karen; Gluhovic, Milija. “Introduction: Eurovision and the ‘New’ Europe”, en *Performing the ‘New’ Europe*. Op. Cit., p. 4.

²³ Jordan, Paul. *The Eurovision Song Contest: Nation Branding and Nation Building in Estonia and Ukraine*. Glasgow: PhD-thesis, University of Glasgow, 2011, pp. 44-45.

²⁴ Bohlman, Andrea F.; Polychronakis, I. “Eurovision Everywhere: A Kaleidoscopic Vision of the Grand Prix” en *Empire of song*. Op. Cit., p. p. 69.

²⁵ Bourdieu, Pierre (2003). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010, p. 223.

²⁶ “Desde el momento en que me abro, doy “acogida” —por retomar el término de Lévinas— a la alteridad del otro, ya estoy en una disposición hospitalaria. (...) El cierre no es más que una reacción a una primera apertura. Desde este punto de vista, la hospitalidad es primera. Decir que es primera significa que incluso antes de ser yo mismo y quien soy, ipse, es preciso que la irrupción del otro haya instaurado esa relación conmigo mismo. Dicho de otro modo, no puedo tener relación conmigo mismo, con mi «estar en casa», más que en la medida en que la irrupción del otro ha precedido a mi propia ipseidad”. Derrida, Jacques. *iPalabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta, 2001, p. 51.

-
- ²⁷ Solomon, Thomas. "Articulating the historical moment: Turkey, Europe and Eurovision 2003", en *A song for Europe*, Op. Cit., p. 136.
- ²⁸ Gumpert, Matthew. "Everyway that I can'. Auto-Orientalism at Eurovision 2003", en *A song for Europe*. Op. Cit., p. 150.
- ²⁹ Solomon, Thomas. "The Oriental Body on the European Stage, Producing Turkish Cultural Identity on the Margins of Europe", en *Empire of Song*. Op. Cit., pp, 180-181.
- ³⁰ Estrecha, pues tan solo hubo un margen de dos puntos con la segunda posición y tres con la tercera.
- ³¹ Raykoff, Ivan. "Camping on the borders of Europe", en *A Song for Europe*. Op. Cit., p. 8.
- ³² Tragaki, Dafni. "Introduction". Op. Cit., p. 3.
- ³³ Jordan, Paul. Op. Cit., p. 43.
- ³⁴ Akin, Altug. Op. Cit, p. 2306.
- ³⁵ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Simar Films, 1973, minuto 6:53.
- ³⁶ "Las nuevas condiciones de la sociedad de lo espectacular integrado han obligado a su crítica a ser realmente clandestina -no porque ésta se esconda sino porque está oculta bajo la pesada puesta en escena del pensamiento del divertimento". Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990, p. 69.
- ³⁷ Jordan, Paul. Op. Cit., p. 44.
- ³⁸ "El movimiento antidialéctico de la instancia subalterna subvierte toda ordenación binaria o de negación superadora (*sublatory*) del poder y el signo; difiere el objeto de la mirada ("porque aun ahora me miras/pero nunca me ves") y le confiere un movimiento estratégico, que aquí podemos, por analogía, llamar el movimiento de la pulsión de muerte. El ojo maligno, que no es nada en sí mismo, existe en sus huellas letales o sus efectos como una forma de iteración que detiene el tiempo (muerte/caos) e inicia un espacio de *intercalación* que articula política/psiquis, sexualidad/raza. Lo hace en una relación que es diferencial y estratégica antes que originaria, ambivalente antes que acumulativa, duplicante antes que dialéctica". Bhabha, Homi K. (1994). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002, p. 77.
- ³⁹ Baker, Catherine. "Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest" en *Contemporary Southeastern Europe*, n° 2(1), 2015, p. 87.
- ⁴⁰ Baker, Catherine. "Wild dances and Dying Wolves: Simulation, Essentialization and National Identity at the Eurovision Song Contest", en *Popular Communication*, n° 6(3), 2008, p. 178.
- ⁴¹ Jordan, Paul. Op. Cit., pp. 49-50.
- ⁴² Huntington analiza el reconocimiento internacional de los estados de la antigua Yugoslavia bajo el prisma de los conflictos de las tres civilizaciones (ortodoxa, católica y musulmana) y la influencia de la ayuda internacional. Huntington, Samuel P. (1996). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Buenos Aires: Paidós, 1997, p. 346.
- ⁴³ Baker, Catherine. "Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest". Op. Cit., p. 84.
- ⁴⁴ Eslovenia quedó en el puesto 23 ese 1993, al año siguiente Lituania se estrenó con 0 puntos, Estonia con solo dos, Rumanía con un puesto 21 y Eslovaquia en el 19.
- ⁴⁵ Más información en: http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=162 y también: http://www.eurovision-spain.com/iphp/pais_historia.php?numero=164
- ⁴⁶ Jordan, Paul. Op. Cit., p. 80 y 154.
- ⁴⁷ Consultar la aclaración redactada desde la página web oficial del Festival, "When Change is Needed", en *Eurovision.tv*. Disponible en: <http://www.eurovision.tv/page/about/fans/changes-in-the-contest>
- ⁴⁸ Arntsen, Hilde. "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, 2005, p. 149.

-
- ⁴⁹ Fricker, Karen; Gluhovic, Milija, Op. Cit., p. 4.
- ⁵⁰ Sennett, Richard (1998). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2007, pp. 9-10.
- ⁵¹ Fathy, Safaa. *Por otra parte, Jacques Derrida*. Gloria Films Production y La Sept Arte, 1999, min. 48:05.
- ⁵² Kristeva, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 1998, p. 98.
- ⁵³ El primero comenzó a participar en 1975, el segundo en 1974, el tercero en 1961, y el cuarto en 1957. Fuente: www.eurovision.tv
- ⁵⁴ La victoria de Conchita Wurst fue duramente criticada por los medios de comunicación rusos: Rosenberg, Steve. "Eurovision's 'bearded lady' winner divides Russia", *BBC*, 14 de mayo de 2014. Disponible en: <http://www.bbc.com/news/world-europe-27404406>. Al año siguiente, Wurst respondió con un afectuoso cercamiento a la representante rusa Polina Gagarina en la *Green room*: Escartín, Javier. "Un político ruso tilda de "traidora" a su representante en Eurovisión por dar un beso a Conchita Wurst", *ABC*, 09 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.abc.es/eurovision/20150609/abci-conchita-wurst-rusia-eurovision-201506090809.html>
- ⁵⁵ Baker, Catherine. "Gender and geopolitics in the Eurovision Song Contest". Op. Cit., p. 81 y p. 84.
- ⁵⁶ Con título en francés, idioma que Austria volvería a emplear en 2016.
- ⁵⁷ Si bien el *country* había sido un género abordado con escasa trascendencia (al igual que el *reggae* o el *metal*), en 2014 el dúo The Common Linnets consiguió un segundo puesto en la gran final con un tema atípico que convenció a público y jurado. Bélgica alcanzó sendos éxitos en 2010 y 2015, llegando al *top ten*. Suiza solo ha conseguido clasificarse en 2005 y 2014, aunque más discretamente. Fuente: www.eurovision.tv
- ⁵⁸ Tragaki, Dafni. "Introduction", Op. Cit., p. 9.
- ⁵⁹ Raykoff, Ivan. "Camping on the borders of Europe". Op. Cit., p. 2.
- ⁶⁰ Bakker, Sietse. "Breaking news: Lebanon withdraws", *Esctoday*, 19 de marzo de 2005. Disponible en: http://esctoday.com/4060/breaking_news_lebanon_withdraws/
- ⁶¹ Escartín, Javier. "Si Australia gana este año Eurovisión, ¿podría celebrarse en España en 2016?", *ABC*, 22 de mayo de 2015. Disponible en: <http://www.abc.es/eurovision/20150522/abci-eurovision-espana-organizar-festival-201504281553.html>
- ⁶² En este sentido, los conceptos de "campo" y "reglas del juego" elaborados por Bourdieu nos pueden clarificar dicho entramado de relaciones. Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Op. Cit., p. 59.
- ⁶³ Martín Prada, Juan. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012, p. 195.
- ⁶⁴ Akin, Altug. Op. Cit., p. 2307.
- ⁶⁵ Jordan, Paul. Op. Cit., pp. 135-136.
- ⁶⁶ Bohlman, Philip V. "Tempus edax rerum. Time and the Making of the Eurovision Song", en *Empire of Song*. Op. Cit., p. 36.
- ⁶⁷ Fueron Finlandia, Noruega, Portugal y Suecia. También destacar el boicot de 1964 en Copenhague a modo de reacción contra los regímenes de Franco y Salazar, supuso la primera imagen disidente en el Festival. Pinto Teixeira, Luisa; Stokes, Martin. "Eurovision, Portuguese Popular Culture, and the Carnation Revolution", en *Empire of song*. Op. Cit., p. 224.
- ⁶⁸ Arntsen, Hilde. Op. Cit., p. 148.
- ⁶⁹ Pajala, Mari. "Mapping Europe: Images of Europe in the Eurovision Song Contest" en *VIEUU: Journal of European Television History and Culture*, n° 1(2), 2012, p. 9.
- ⁷⁰ Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit., pp. 123-124.
- ⁷¹ Bohlman, Andrea F.; Polychronakis, I. Op. Cit., p. 66.
- ⁷² Arntsen, Hilde. Op. Cit., p. 153.

-
- ⁷³ Bohlman, Philip V. Op. Cit., p. 35.
- ⁷⁴ Ibidem.
- ⁷⁵ Ibid., p. 36.
- ⁷⁶ Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 101.
- ⁷⁷ Arntsen, Hilde. Op. Cit., p. 150.
- ⁷⁸ Langlois, Tony. “The Rise and Fall of the Singing Tiger: Ireland and Eurovision”, en *Empire of song*. Op. Cit., p. 264.
- ⁷⁹ Información disponible en la página web oficial del Melodifestivalen:
<http://www.svt.se/melodifestivalen/om-esc/eurovision-song-contest-2016-har-ar-logotypen>
- ⁸⁰ Pajala, Mari. “Europe, with feeling. The Eurovision Song Contest as entertainment”. Op. Cit., p. 82.
- ⁸¹ Tragaki, Dafni. “Introduction”, p. 9 y p. 21.
- ⁸² Baker, Catherine. “Gender and geopolitics in the Eurovision Song Contest”. Op. Cit., p. 74.
- ⁸³ Pajala, Mari. “Europe, with feeling. The Eurovision Song Contest as entertainment”. Op. Cit., p. 83.
- ⁸⁴ Oliver, Stephan. *The Secret History of Eurovision*, Brook Lapping Productions, Electric Pictures, Screen Australia, 2011, 80’, min. 01:10.
- ⁸⁵ Tragaki, Dafni. “Introduction”. Op. Cit., p. 2.
- ⁸⁶ Jordan, Paul. Op. Cit., p. 45.
- ⁸⁷ Harrison, Jeoff. “My week in Oslo 1996”. Disponible en: <http://mylittleworld.nfshost.com/edb/oslo.htm>
- ⁸⁸ En este punto añadir el importante trabajo de cámaras y su monitorización. Más información en este vídeo del canal oficial de Eurovisión en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QojTWom3DQs>
- ⁸⁹ “Primeras imágenes del escenario de Eurovisión 2015”, *La Vanguardia*, 20 de enero de 2015. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/television/programas/20150120/54423551946/eurovision-2015-escenario-imagenes.html>
- ⁹⁰ Zaroulia, Marilena, “Sharing the Moment: Europe, Affect, and Utopian Performatives in the Eurovision Song Contest”, en *Performing the ‘New’ Europe*, Op. Cit., p. 39.
- ⁹¹ Paul Jordan, que también es redactor de la página web oficial del Festival, así lo detalla:
<http://www.eurovision.tv/page/news?id=ukraine-is-ready-to-celebrate-diversity-in-2017>
- ⁹² Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Op. Cit., p. 221.
- ⁹³ Todorov, Tzvetan. *La vida en común. Ensayo de antropología general*. Madrid: Taurus, 1995, p. 129.
- ⁹⁴ Bohlman, Philip V. Op. Cit., p. 42.
- ⁹⁵ Bohlman, Philip V. Op. Cit., p. 41.
- ⁹⁶ Ibid., p. 44.
- ⁹⁷ En la web oficial de Eurovisión se hace un apunte a su célebre momento:
<http://www.eurovision.tv/page/news?id=who-is-your-favourite-presenter-from-the-1980s>
- ⁹⁸ Aston, Elaine. “Competing Feminities: A ‘Girl’ for Eurovision”, en *Performing the New Europe*. Op. Cit., p. 168.
- ⁹⁹ Lampropoulos, Apostolos. “Delimiting the Eurobody. Historicity, Politicization, Queerness” en *Empire of song*. Op. Cit., p. 157.
- ¹⁰⁰ Información disponible en: <https://eurovision.tv/story/nina-kraljic-wins-the-barbara-dex-award-2016>
- ¹⁰¹ Los pioneros serían Bucks Fizz representando a Reino Unido en 1981, pero ya en fechas recientes hay que destacar a Linda Wagenmakers por parte de Países Bajos en 2000, Daria por parte de Croacia en 2011 o Ederne representando a España en 2015.
- ¹⁰² Panea, José Luis. Op. Cit., p. 217.
- ¹⁰³ “La división del trabajo heterosexual en activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. (...) El hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido adicional:

como poseedor de la mirada del espectador”. Mulvey, Laura (1975). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València y Asociación Vasca de Semiótica, 1988, p. 11.

¹⁰⁴ Tragaki, Dafni. “The Monsters’ Dream: Fantasies of the Empire Within”, en *Empire of song*. Op. Cit., p. 250.

¹⁰⁵ Bohlman, Philip V. Op. Cit., p. 83.

¹⁰⁶ En este punto, es considerable señalar el “destape” vivido en el festival a partir del nuevo siglo, los vestuarios de Grecia 2002, Croacia 2003, Polonia 2004, Moldavia 2006 o Ucrania 2008 dan cuenta de ello.

¹⁰⁷ “En el caso turco, el proyecto de modernización equipara la noción de progreso a la emancipación de la mujer”. Cit. Nilüfer Göle en Solomon, Thomas. “The Oriental Body on the European Stage: Producing Turkish Cultural Identity on the Margins of Europe”. Op. Cit., p. 176.

¹⁰⁸ Lampropoulos se centra en “cómo la corporeidad es ficcionada en las narrativas de Eurovisión”. Lampropoulos, Apostolos. Op. Cit., p. 152.

¹⁰⁹ Baker, Catherine. “Gender and geopolitics in the Eurovision Song Contest”. Op. Cit., p. 85.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 78, y Geovani da Silva Theodoro, Hadriel; Cogo, Denise. “Corpo, mídia e transgeneridade: políticas de visibilidade e práticas contra hegemônicas na performance de Conchita Wurst no Eurovision 2014”, en *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación*, 11, 2015, pp. 135-152.

¹¹¹ Hindrichs, Thorsten. “Chasing the “magic formula” for success: Ralph Siegel and the Grand Prix Eurovision de la Chanson”, en *A song for Europe*. Op. Cit., pp. 49-59.

¹¹² *Ibíd.*, p. 49.

¹¹³ Baumgartner, Michael. “Chanson, canzone, schlager and song”, en *A Song for Europe*. Op. Cit., p. 44.

¹¹⁴ Y también destacar *Dschinghis Kan* (cuarto en 1979), *Johnny Blue* (segundo en 1981), *Laß die Sonne in dein Herz* (segundo en 1987), *Wir geben ‘ne Party* (tercero en 1994), o *Reise nach Jerusalem* (tercero en 1999).

¹¹⁵ *In a moment like this*, interpretada por Chanée y N’evergreen (Dinamarca 2010), *Quédate conmigo* por Pastora Soler (España, 2012) o *Waterfall* por Nodi & Sophie (Georgia 2013).

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 53.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 55.

¹¹⁸ La azerí *Running Scared* (2011), la griega *Aphrodisiac*, la chipriota *La la love*, y la canción maltesa *This is the night* (2012), *El Amanecer* de España, o el *Heroes* de Suecia (2015), *J’ai cherché* por parte de Francia y *LoveWave*, la propuesta armenia (2016).

¹¹⁹ Björnberg, Alf. “Return to ethnicity”, Op. Cit., p. 22.

¹²⁰ Baumgartner, Michael. Op. Cit., p. 47.

¹²¹ Lutgard Mutsaers hace una recopilación de los cantantes de orígenes asiáticos o caribeños participantes en las distintas candidaturas de los Países Bajos. Mutsaers, Lutgard. “Fernando, Filippo, and Milly: Bringing blackness to the Eurovision stage”, en *A song for Europe*. Op. Cit., pp. 64-65.

¹²² *Ibíd.*, p. 63.

¹²³ Bakker, Sietse. “Swedish entry 2001 now officially plagiarism”, en el portal *Esctoday.com*, 9 de agosto de 2003: http://esctoday.com/1744/swedish_entry_2001_now_officially_plagiarism

¹²⁴ Björnberg, Alf. “Return to ethnicity”. Op. Cit., p. 15.

¹²⁵ Akin, Altug. Op. Cit., p. 2303.

¹²⁶ Rancière, Jacques (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010, p. 77.

¹²⁷ Kristeva, Julia. *Las nuevas enfermedades del alma*. Barcelona: Seix Barral, 1993, pp. 101-102.

¹²⁸ Jordan, Paul. Op. Cit., p. 58 y 176.

-
- ¹²⁹ Se podría plantear como deferencia hacia Suiza, país que hospedó el primer certamen.
- ¹³⁰ Acerca del debate en torno al uso del inglés y el “ocaso” de Francia: Sivgin, Zeynep Merve. “Rethinking Eurovision Song Contest as a Clash of Culture”, en *Gazi Akademik Bakış*, nº 17, 2015, p. 210.
- ¹³¹ Como por ejemplo el “videojuego” Euroscoreboard 2.0: <http://euroscoreboards.blogspot.com.es/>
- ¹³² Fricker, Karen; Gluhovic, Milija. Op. Cit., p. 3.
- ¹³³ Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima, 2002, p. 24.
- ¹³⁴ Los primeros años aparecían tanto el nombre del país como el de la canción y solo la victoria de Dinamarca en 1963 romperá esta tradición al mostrar el marcador en inglés.
- ¹³⁵ Aun no se tiene constancia de investigaciones concretas acerca de este punto desde el diseño gráfico más allá de las bases de datos de distintos portales de Internet, como es la siguiente: <http://eurosong-contest.wikia.com/wiki/Scoreboard>
- ¹³⁶ Disponible en: http://www.eurovision-spain.com/iphp/columnas_ver.php?id=25375&numero=1417
- ¹³⁷ Jordan señala al marcador “informatizado” de Dublín 1988 en Jordan, Paul. Op. Cit., p. 53.
- ¹³⁸ Tallin 2002 y su diseño inspirado en un cuento de hadas, o Copenhague 2000 y Riga 2003, donde se “licuaron” las banderas.
- ¹³⁹ Como apunta Jesús Zamora en su artículo: Zamora Bonilla, Jesús P. “United Kingdom, four points; Royaume Uni, quatre points. La inferencia científica y el festival de eurovisión” en AA.VV., *Teorías formales y teorías empiristas*. Saguillo, José M., Falgera, José L. y Martínez, Concha eds., Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001, pp. 419-429.
- ¹⁴⁰ El récord será 43 en 2008, 2011 y 2017. Fuente: www.eurovision.tv
- ¹⁴¹ Bohlman, Philip V. Op. Cit., p. 38.
- ¹⁴² Vuletic, Dean. Op. Cit., p. 97.
- ¹⁴³ El supuesto “tono nórdico” (no procede hablar de idioma ya que emplean siempre el inglés salvo alguna excepción) es rebatido, pues las puntuaciones muestran el apoyo mutuo independientemente del “género” de la canción. Kirkegaard, Annemette. “The Nordic Brotherhoods: Eurovision as a Platform for Partnership” en *Empire of song*. Op. Cit., p. 92.
- ¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 93.
- ¹⁴⁵ Información disponible en: <https://eurovision.tv/event/london-1963/profile>
- ¹⁴⁶ Björnberg, Alf. “Return to ethnicity”. Op. Cit., p. 18.
- ¹⁴⁷ La llegada del bloque del *Este* estrenó una nueva tradición de votos bajo nuevos nombres que han debido de ser hospedados, si se quiere, apenas sin reserva.
- ¹⁴⁸ Langlois, Tony. Op. Cit., p. 275.
- ¹⁴⁹ Fricker, Karen; Gluhovic, Milija, Op. Cit., p. 4.
- ¹⁵⁰ En el caso de España caben destacar las tergiversaciones (más o menos afortunadas) de los comentaristas José Miguel Ullán en su recordada retransmisión de 1984 o José María Íñigo en la actualidad.
- ¹⁵¹ Ingvoldstand, Bjorn. “Lithuanian contests and European dreams” en *A song for Europe*. Op. Cit., p. 102.
- ¹⁵² Michel de Certeau hace referencia al concepto de Jean Baudrillard en de Certeau, Michel (1980). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1999, p. LII.
- ¹⁵³ A esta tendencia se sumaron, aunque con menos frecuencia Moldavia, Rusia, Ucrania, Hungría, Georgia o Armenia.
- ¹⁵⁴ Baker, Catherine. “‘Love Love Peace Peace’: so how did a song about mass violence and national trauma win Eurovision 2016?” Disponible en: <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/>
- ¹⁵⁵ Björnberg, Alf. “Return to ethnicity”. Op. Cit., p. 21.

-
- ¹⁵⁶ Strand, Karin. "Performing Affiliation: On Topos in the Swedish Preliminaries", en *Empire of song*. Op. Cit., p. p. 148.
- ¹⁵⁷ Señalar el análisis de la "mestiza" victoria de Estonia en 2001. Jordan, Paul., Op. Cit., p. 226.
- ¹⁵⁸ Albania e Islandia suelen adaptarlas posteriormente para probar suerte frente al gran público.
- ¹⁵⁹ Björnberg, Alf. "Invincible heroes. The Musical Construction of National and European Identities in Swedish Eurovision Song Contest Entries", en *Empire of song*. Op. Cit., p. 213.
- ¹⁶⁰ Strand, Karin. Op. Cit., p. 138.
- ¹⁶¹ Jordan, Paul. Op., Cit., pp. 73-74.
- ¹⁶² Fricker, Karen, "It's not just funny anymore, Terry Wogan, Melancholy Britain, and the Eurovision Song Contest", en *Performing the 'New' Europe*. Op. Cit, p. 55.
- ¹⁶³ Uribarri, José Luis. *Eurovisión siglo XX* (años 90), TVE, 1998. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/eurovision-siglo-xx-historia-del-festival-eurovision-anos-90/3586958/>
- ¹⁶⁴ Lampropoulos, Apostolos. Op. Cit., pp. 162-163.
- ¹⁶⁵ Raykoff, Ivan. "Camping on the borders of Europe". Op. Cit., p. 11.
- ¹⁶⁶ Weinstock, Alon. *The loser takes it all*, W Productions, 2003, 60', minuto 13:00. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fH9l3cUc-A8>
- ¹⁶⁷ Maidlow, Verity. *60 years of Eurovision*, BBC, 2015, 90', minuto 01:03:22.
- ¹⁶⁸ Wooding, Paul. *Naked Eurovision 1998*, BBC, 1998, 40'.
- ¹⁶⁹ Heller, Dana. "Russian body and soul'. t.A.T.u. performs at Eurovision 2003" en *A song for Europe*, p. 112.
- ¹⁷⁰ Palacios, David. "Sergey Lazarev lanza un guiño a los seguidores gays de Eurovisión", *La Vanguardia*, 14 de mayo de 2016. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/television/20160514/401790466462/eurovision-sergey-lazarev-rusia-comunidad-gay.html>
- ¹⁷¹ Un ejemplo, el representante armenio en 2014, Aram Mp3, quien a menudo atendía a los medios con un traductor. Rueda de prensa disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WnYwokvBbqc>
- ¹⁷² Pajala, Mari. "Finland, zero points: Nationality, Failure and the Shame in the Finnish Media" en *A song for Europe*. Op. Cit., p. 77.
- ¹⁷³ Sieg, Katrin. "Countdrums of Post-Socialist Belonging at Eurovision Song Contest" en *Performing the 'New' Europe*. Op. Cit., pp. 223-224.
- ¹⁷⁴ Vuletic, Dean. Op. Cit., p. 89.
- ¹⁷⁵ Lampropoulos, Apostolos. Op. Cit., pp. 164-165.
- ¹⁷⁶ Mulvey, Laura. Op. Cit., p. 19.
- ¹⁷⁷ Información disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=eLZLGw_ODEo
- ¹⁷⁸ El nuevo sistema de votación potenció esta tensión. Más información en <http://www.eurovision-spain.com/iphp/noticia.php?numero=10456>
- ¹⁷⁹ "[Identidad] No la hay, ¿para qué la quieres? Todo cambia en un ambiente dinámico. Tu empeño en seguir siendo como eres es lo que te limita". Cit. fragmento de la serie *Ghost in the Shell* en Villota, Gabriel. "De la identidad al flujo. El vídeo como híbrido de tecnología y cuerpo" en AA. VV. *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*. Madrid: Brumaria y Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 136.
- ¹⁸⁰ Arntsen, Hilde. Op. Cit., p. 149.
- ¹⁸¹ Para la edición de 2017 los bombos se han repartido de la siguiente manera: http://www.eurovision.tv/page/news?id=semi-final_allocation_draw_on_monday_pots_revealed

¹⁸² Se puede consultar la completa base de datos de: <http://eurovisionworld.com/?eurovision>

¹⁸³ Un repaso al periodo 2000-2010 nos revela dicha tendencia: en 2000 el podio (primer, segundo y tercer clasificado) lo ocuparon las actuaciones a quienes correspondieron los lugares número 14, 9 y 21, respectivamente. En 2001 fueron las actuaciones nº 20, 23 y 22. En 2002 las 23, 20 y 8. En 2003 las 4, 22 y 11. En 2004 las actuaciones 10, 5 y 16. En 2005 las 19, 3 y 4. En 2006, las nº 17, 10 y 13. En 2007 las 17, 18 y 15. En 2008 fueron las actuaciones nº 24, 18 y 21. En 2009 las 20, 7 y 11, y por último en 2010 se alzaron con el podio las canciones que actuaron en los lugares 22, 14 y 19. Fuente: <http://eurovisionworld.com/>

¹⁸⁴ Björnberg, Alf. "Invincible heroes". Op. Cit., p. 215.

¹⁸⁵ Mari Pajala se refiere al sentimiento de "vergüenza" experimentado como una "comunicación truncada", en este caso con Europa, en "Finland, zero points". Op. Cit., p. 71 y p. 74.

¹⁸⁶ Ingvoldstand, Bjorn. Op. Cit., p. 108.

¹⁸⁷ Pajala, Mari. "Finland, zero points". Op. Cit., p. 76.

¹⁸⁸ Listado de candidaturas retiradas de Eurovisión disponible en:
http://eurosong-contest.wikia.com/wiki/List_of_Withdrawn_Songs

¹⁸⁹ Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Op. Cit., p. 64.