

Estadios en torno al conflicto: el deseo de dormir del gran Concurso de la Canción

JOSÉ LUIS PANEA FERNÁNDEZ
Universidad de Castilla-La Mancha
josel.panea@uclm.es

*Good luck on your journey, Azerbaijan. Europe is watching you*¹.
Anke Engelke, 2012.

Resumen

El objetivo del presente artículo es poner en cuestión, desde un prisma múltiple e interdisciplinar en línea con los artículos y tesis existentes en el ámbito anglosajón (cuyas referencias aquí se han traducido), el Concurso de la Canción de Eurovisión como espectáculo y fenómeno social donde se expone y maximiza la cuestión identitaria para visibilizar, más allá de su voluntad de apariencia, las políticas-estéticas que lo habitan y generar así conocimiento sobre el mismo debido a la magnitud del despliegue mediático y representacional e impacto más allá de su retransmisión en TV. Dada la procedencia personal de las artes visuales y la investigación dentro del departamento de Estética y teoría de las Artes (UCLM), la metodología consiste en aunar conceptos generales que parten de la filosofía, la estética o la sociología para reformularlos desde la recopilación, el análisis de las fuentes y los posibles puntos de encuentro entre las distintas disciplinas. Se espera, por último, proponer al espectador herramientas útiles que catalicen la posibilidad de un análisis crítico, riguroso -y, se desearía, novedoso- de los conceptos tratados teniendo como hoja de ruta las nociones de conflicto y civilización para desarticular la aparente inocuidad o anacronismo del Concurso de la Canción.

Palabras clave: *Eurovisión, estadio, reconocimiento, conflicto, margen*

Stages of Conflict: the Great Song Contest's Desire to Sleep

Abstract

The objective of this article is to question, from an inter-disciplinary and multiple perspective according to papers and thesis written in English-speaking

¹ Palabras de la actriz alemana Anke Engelke, portavoz de Alemania en el reparto de los votos durante la final de Eurovisión 2012, celebrada en Bakú, tras la detección de una serie de irregularidades por parte del ente azerí. Palabras recogidas por Dafni Tragaki en *A empire of songs* (Tragaki, 2013: 24).

field (whose references have been translated here), the Eurovision Song Contest as a spectacle and social phenomenon where identity questions are exposed and maximized in order to show, apart from his exteriority, its political-aesthetics and to generate, this way, knowledge because of the media and representative display magnitude beyond his TV broadcast. Because of the personal origin from visual arts and my researching at the Aesthetic and Art Theories department (UCLM) the methodology consists in joining general concepts from philosophy, aesthetics or sociology in order to re-formulate them since compilation, sources analysis and its possible melting points. It is hoped, this way, to propose to the spectator useful tools can catalyse a critical, rigorous -and original- analyse about the concepts studied here having as a guide marks conflict and civilization notions in order to break up the innocuous appearance or anachronism of the Song Contest.

Keywords: *Eurovision, stage, recognition, conflict, margin*

1. Un conflicto: dos esfuerzos sostenidos

Conflicto: un choque o apuro entre dos, se apuntaría. Pero también, siguiendo una metáfora habitacional a la par que gravitacional, se apuntalaría² y, como tal, se redefiniría puesto que significar necesitaría de un apoyo, apoyo que lo sostenga así, en el tiempo.

Ese yo sería por tanto sostenido por el eterno *otro*, *otro* revisado desde las teorías poscoloniales como aquel *subalterno* en Gayatri Spivak (1988), sometido en dicho desfase articulador según Homi K. Bhabha en una suerte de fijación/fabulación en «los márgenes móviles del desplazamiento cultural» a través de la idea de esencia, la cual es escenificada en las simulaciones o puestas en escena de un Concurso cuyo «desfase» queda patente en las «formas del discurso» (Bhabha, 1994, 41-42) que se entrecruzan.

En ese cruce, la sociedad que *somos juntos*: «desde el momento en que» se vive en sociedad, y ese es siempre el momento, no habrá otro dada la *incomplétude* del ser a la que Ortega y Gasset apuntaría. Desde ese momento, desde esa necesidad del otro, todo conflicto es un esfuerzo, esfuerzo comunicativo por tratar de entenderse «como a menudo ocurre en las negociaciones laborales o diplomáticas, poco a poco las reglas básicas del compromiso unen a las partes» (Sennett, 1998:150), según Richard Sennett. Reglas, pero se saben «poco a poco», y la cuestión armar el puzzle, armarse de paciencia y tomar la ventaja del

² Insistimos en la definición de la RAE, «sostener, afirmar» para enfatizar su vehemencia, la cual nos servirá como hoja de ruta hacia el concepto de violencia simbólica de Pierre Bourdieu (1998: 50).

propio tiempo, sortearlo. Siguiendo a Catherine Baker, profesora de la University of Hull y una de las principales expertas en el Concurso de la Canción, «uno podría preguntarse, entonces, (...) qué conflictos están siendo dramatizados y simbólicamente resueltos a través de las simulaciones que tienen lugar en Eurovisión» (Baker, 2008: 174), por tanto qué mapas se trasladan, sitúan y resitúan en este juego colectivo.

Así, como aquel puzzle que simula con gran calidad alguna pintura célebre, el arengar, arengar a las tropas engazaría con el desplazar las fichas, encajarlas, «movilizar estructuras»³, como apunta Christian Jambet en torno a la definición misma del propio lenguaje, por lo demás «sospechoso» en tanto que «consensuado» en Derrida, así «el concepto de fraternidad resultaba inquietante (...) porque enraíza con la familia, con la genealogía, con la autoctonía (...) y (...) subraya la hegemonía masculina» (Derrida, 2001: 54). Entonces el lenguaje, hacer amigos: los juegos, los concursos lo hacen.

El conflicto traído a colación, pautado posibilita la comunidad al igual que el consumo la sociabilidad: «la escena del conflicto -añade Sennett- se convierte en una comunidad en el sentido de que la gente aprende a escuchar y a reaccionar entre sí incluso percibiendo sus diferencias más profundamente» (Sennett, 1998: 150). Bhabha se referirá a la negociación como una posibilidad de «articulación» más allá de la «negación teleológica» o «redentora» (Bhabha, 1994: 46), y por tanto el conflicto genera comunidad. Desde el momento en que nos vimos en un apuro (por ejemplo: me quedé sin llaves, el rellano se oscureció...), al fin, entablé conversación con ella. Ya sé cómo habla, no sería *más la vecina*, sería ella. Y se diría también de los estentóreos momentos del *mejor callarse* en el ascensor. Y así, en cualquier consumo sucede algo similar, y si aliena al ser, por otro lado favorece la personalización y el establecimiento de vínculos, tal cual Vicente Verdú ha apuntado (2005). Otro asunto su gestión, las diferentes miradas que lo articulan.

2. Mirar a los ojos, consumir la mirada, frente a frente: el estadio

Hola, soy *ese otro*. Sí, percibirse diferente *lo es en sociedad*, y la sociedad «es» mirada: jerarquía, selección. Al igual que la primera muesa, el saludo sería la condición de posibilidad que reside en reconocer al otro. En *La vida en común* Tzvetan Todorov apunta, apuntalará: «Desde el momento en que viven en sociedad (...) sienten la necesidad de atraer la mirada de los otros. El órgano específicamente humano son los ojos: “Todos comenzaron a mirar a los ojos y a querer ser mirados”» (Todorov, 1995: 32). Es así como el antropólogo cuestiona

³ Christian Jambet en Elisabeth Kapnist, *Lacan. Reinventar el psicoanálisis*, Arte France et l'INA, 2001, min. 27:00.

el anhelo de reconocimiento como un hecho constitutivo y, si se quiere, como en Pierre Bourdieu, «transhistórico» (Bourdieu, 1998: 127). Querer y ser, «querer ser mirados», así como un bebé que reclama, que es su máxima dada la ausencia de una valoración instalada o, como Félix Guattari en referencia a la micropolítica, un «sistema de normalización» (Guattari y Rolnik, 2006: 149).

Sí, todos comenzaron a mirar, mirar dado el «sentimiento de exclusividad» al que Anthony Giddens señala (Giddens, 1992: 128), y ahí el episodio del espejo que Lacan empleó para revisar las teorías freudianas a través de la fuerza invocadora del lenguaje en su comunión escópica (Brea, 2007: 146-164), y por lo tanto las relaciones de semejanza. ¿Nos reconocemos o nos acreditamos?, es decir, ¿nos aceptamos o nos tratamos de validar? Esto tiene sus aspectos positivos y negativos pues «el otro ya no ocupa una posición comparable a la mía, sino contigua y complementaria; es necesario para mi propia *complétude*» (Todorov, 1995: 42) añade Todorov. Pero tiende, bajo las tecnologías de la imagen, a la estetización de ese contrario y a una «notoriedad» confusa (Bourdieu, 1996: 87) o falso reconocimiento como Bourdieu ha planteado, y por tanto una «transformación simbólica» que se sucede al *espectacularizar* la confrontación como en las Olimpiadas (cit. Bourdieu en Akin, 2013: 2317): bandera y puntuación, que si pudiera a nivel estadio mejor, lo cual demuestra ese goce irresistible tanto del ganador por goleada como del perdedor, de ese linchado. «Va todo al ganador», cantaban ABBA («*The winner takes it all*», en el álbum *Super trouper*, Polar Music, 1980) precisamente el mayor de los grupos nacidos del Festival de la Canción.

Es por tanto que de ahí la problemática de la gestión, de la política, y la política en sociedad. En palabras de Verdú: «O hay consumo o no hay sociedad. La vitalidad de la sociedad es ya dependiente de la vitalidad del consumo y, al cabo, la cultura se encuentra entremezclada con sus requerimientos» (Verdú, 2005: 95). El consumo requiere y *no deja de*. El filósofo *queer* Paul B. Preciado nos aporta una guía: «con la caída del fordismo no venderemos mercancía, sino relación»⁴, y la relación un deseo: reconocimiento pues *somos los héroes de nuestros tiempos* (haciendo referencia al estribillo de *Heroes*, el tema sueco ganador de la edición de 2015, celebrada en Viena). De hecho, será él: «Aquiles, quien prefiere la gloria a la vida, es el primer representante auténtico de la humanidad (...) La necesidad de reconocimiento es el hecho humano constitutivo» (Todorov, 1995: 42) que nos insta a ser dos, más un tercero, apuntador o testigo hegeliano, y ser el conflicto entre pueblos, entre aldeas, la lógica del corte en Bourdieu asociada a la masculinidad (Bourdieu, 1998: 40-41), y de ahí el estadio, se diría, y este tratamiento conjunto -civilización-, requiere de una disciplina como en Foucault:

⁴ Presentación de *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad durante la guerra fría*, Instituto Cervantes, Roma, 2010.

Las instituciones modernas nos obligan a pagar un precio (...) por los beneficios que ofrecen. La civilización implica disciplina y la disciplina implica control sobre los mecanismos internos. (...) El “poder disciplinar” produce “cuerpos dóciles”, controlados y regulados en sus actividades e incapaces de actuar espontáneamente a impulsos del deseo (cit. Foucault en Giddens 1992: 27).

Así, deseo y cultura, deseo y civilización: «el reclamo de reconocimiento es necesariamente un combate; y, puesto que para los humanos el reconocimiento es un valor superior a la vida, es un combate hasta la muerte» (Todorov, 1995: 43). Reconocimiento *versus* vida, o una muerte anual según Altug Akin, otro de los principales investigadores de Eurovisión, porque «el capital simbólico ganado o perdido» por las televisiones nacionales que compiten en el Festival acaba trasladándose a un ámbito internacional, dándoles prestigio o hundiéndolas, pero es una situación «reestructurada anualmente» (Akin 2013: 2307) con la participación en el mismo: una suerte de relevo. Al apostar la posición, «la meta definitiva» aportará «reconocimiento, consagración y prestigio» (Akin 2013: 2307) al país que, aun arruinándose al menos la opción de trascender.

La historia de la disciplina entonces, la muerte al deseo, el deseo hecho estadio. Siguiendo a Catherine Baker, el Festival ha ido así adquiriendo un estatus-estadio (Baker, 2015: 74), como se puede comprobar en los casos del año 2001 en Copenhague, Kiev 2005 o Moscú 2009, por citar los más representativos en contraste con los más íntimos escenarios de, por ejemplo, Roma 1991 (aunque en el mítico *Cinecittà*), o Tallin 2002. Sí, a pesar del inicial espíritu de cooperación «los países son animados a mostrar su superioridad» (Akin, 2013: 2315) en esa suerte de *ring* que, por otro lado, recuerda a algunos de los programas de televisión (*The Voice*) que precisamente «entrenan» a los futuros candidatos. No es extraño por tanto que Bourdieu, como antes se ha visto, se haya dirigido a los juegos olímpicos como campo de batalla ideológico (Baker, 2015: 80-81), y el concepto de «campo» precisamente como sistema de «posiciones» donde se negocian las «reglas» del juego (Alicia Gutiérrez en Bourdieu, 2003: 11-14).

3. Nosotros

«*Why me?*», que se preguntaba Linda Martin en un buen ejemplo de este deseo escópico al año siguiente elaborado por Niamh Kavanagh en «*In your eyes*», ambas las ganadoras por Irlanda en 1992 y 1993 respectivamente. Desplacemos la pregunta mejor, y de ese yo al nosotros, ¿por qué nosotros? O mejor, ¿qué mirada genera o sitúa ese nosotros? Esa es la cuestión, del por qué Europa, Europa y sus márgenes litigados, por qué Azerbaiyán, Israel e incluso Australia

(participan). La EBU (*European Broadcasting Union*), la agrupación de cadenas de televisión participantes del Festival y fundada en 1950, no coincide exactamente con una geografía, sino con una diplomacia (Jordan, 2011: 41). «“Nosotros” es a menudo una falsa locución cuando se utiliza como punto de referencia contra el mundo exterior. (...) “Nosotros” puede esconder la diversidad de etnias de un país, con sus problemas para adaptarse entre sí, o sus historias de conflicto étnico» (Sennett, 1998: 145-146).

Por tanto, ya perceptible aquí el choque que Katrin Sieg señala (cit. Sieg en Baker, 2015: 88) en concreto con la cuestión afroamericana, a menudo a través de la necesidad de comentario claro y conciso del porqué, se diría: una cuestión de piel⁵. Este asunto queda escenificado con la victoria de Suecia en 2012, con Loreen, pero también la participación ese mismo año de Tooji por parte de Noruega, Stella Mwangi también por Noruega en 2011, Aminata por Letonia en 2015⁶ (todos ellos de orígenes africanos o asiáticos) y sólo hay que ir a 1989 para escuchar al grupo Da Vinci, que por parte de Portugal cantaban un tema llamado «*Conquistador*» el cual recitaba su pasado colonial nombrando a todos: Brasil, Mozambique, Angola... También, a esta línea de un pasado glorificado se suma la perspectiva de género, en este caso las bailarinas representantes de Polonia en 2014 con «*My slowianie - We are slavic*», híper-sexuadas, asociando raza, trabajo doméstico y feminidad a las chicas polacas que, a todas luces, excluía cualquier otro tipo de identificación (Baker, 2015: 85), o la rumana Elena Gheorghe en 2009: «*The balkan girls they like to party like nobody*», aseguraba en una *inquietante* apropiación geográfica.

Así las narrativas, y las «narrativas generadas» con Baker, en torno a la (des)identificación actuación-país, conllevan un *nosotros* al hacer, en ese resituarse en los 3 minutos de actuación, que hace que la nación periférica alcance su centro por ese tiempo (Baker, 2015: 75-76) -sobre todo construida periférica por un *Big Five* cuyo pase a la final no se juega (Akin, 2013: 2307)- o que la gran potencia se desplome, o que rompa, como se ha visto, los clichés⁷. Altug Akin señala la ficción de comunidad al englobar en las tres horas de la gran final a una audiencia millonaria en una «intimidad» que va delegando su foco de atención de un país al siguiente y alcanza su cénit «especialmente cuando los votos

⁵ Se pueden señalar los calificativos de «negrita» que el propio José Luis Uribarri ha proferido a algunas de cantantes como Marie-Line (*Eurovision 1998*, TVE, min. 00:18:17), al igual que Luis Cobos a Joelle Ursull (*Eurovision 1990*, TVE, min. 01:07:06).

⁶ Consultar sus biografías en: www.eurovision.tv [consulta: 29/11/2016].

⁷ Serguéi Lázarev, en la rueda de prensa, ante la pregunta acerca de una posible celebración del Festival en el país de las leyes anti-propaganda homosexual: «*gay life exists in Russia*». David Palacios, «Serguey Lazarev lanza un guiño a los seguidores gays de Eurovisión», *La Vanguardia*, 14/05/2016. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/television/20160514/401790466462/eurovision-sergey-lazarev-rusia-comunidad-gay.html> [consulta: 29/11/2016].

están siendo repartidos» (Akin 2013: 2306). Es probable que las ideas políticas se trasvasen en el tiempo -a pesar de la rígida pertenencia de esa «inclinación» o *habitus* (Bourdieu, 1998: 59)-, otra historia sucede -siguiendo a Huntington- con la educación, la etnia, la religión, constituyentes, arraigados: «los conflictos colectivos se denominan acertadamente “guerras identitarias”. A medida que la violencia aumenta, las cuestiones iniciales en juego tienden a ser redefinidas más exclusivamente como “nosotros” contra “ellos”, y la cohesión y el compromiso de grupo aumentan» (Huntington, 1996: 319).

Pasados revolcados, si se quiere, ante la sociedad híbrida a menudo escenificada, que sobrepone los afectos (puede que momentáneos) a precisamente los arraigos que el propio *logo* estiliza. Punto de referencia así, anclaje y mundo exterior como la plasticidad del mapa político en sus enclaves y exclaves para desmontar toda fijeza en pos de un nomadismo *gentrificado*, y «nosotros» (nos) gusta: «lo que nos define nos gusta» (Mariona Visa, 2015: 56). Nosotros nos hace homogéneos, pertenecientes y, con Sennett,

toma los dos elementos de la frase “destino compartido”. ¿Qué clase de compartir se requiere para resistir la nueva política económica, más que para huir de ella? ¿Qué clase de relaciones personales sostenidas en el tiempo pueden estar contenidas en el uso del «nosotros»? (Sennett, 1998: 145-146).

Por otro lado Baker mantiene que la política de inclusión del *Copenhaguen Criteria* (método creado en los noventa para la inclusión de la gran cantidad de países interesados en participar en el festival a través de una clasificación según las puntuaciones obtenidas: el cupo de actuaciones en la final era de 25) (Baker, 2015: 75) ha generado sus paradojas. Mientras que la EBU se congratulaba de dar la bienvenida a los nuevos estados a su espacio de enunciación, no estaba preparada, sin embargo, para acomodarlos, hacerlos converger, a todos al mismo tiempo (Baker, 2015: 79). Soñar, se verá, socialmente, entonces: «A medida que la necesidad es soñada socialmente el sueño se hace necesario. El espectáculo es la pesadilla encadenada de la sociedad moderna que no expresa finalmente más que su deseo de dormir»⁸, mantenía Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*. Deseo, a la par que dormir: «Los insomnios, las angustias, (...) se pueden aliviar. ¿Quién podría cuestionarlo?» (Kristeva, 1998: 16). Es socialmente. Y en esa ficción social el enorme placer de ese evento televisivo en directo (Baker, 2015: 88), la velocidad de una media de 25 canciones con tan sólo cortinillas de algunos segundos entre ambas o «postales» representativas de cada país -imágenes del artista o del entorno nacional- (Baker, 2008: 182) para ir organizando el escenario entre canción y canción... La repetición constante de los nombres de los países, los puntos *que también para*

⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Simar Films, 1973, minuto 6:53.

ti y no de otra manera, puesto que las escisiones, caducas ante las profusiones, aceleraciones y mezcolanzas del «mundo-imagen» se entienden:

Está saturado de imágenes (...) El espectáculo es una vida de ensueño y todos la queremos. ¿Existe, este «usted», este «nosotros»? Su expresión se estandariza, su discurso se normaliza. Es decir, ¿tiene usted un discurso? (Kristeva, 1998: 16).

Ya disolución te calló pues, se cayó la conexión, el discurso. Sólo queda un poco de sueño al llegar la tarde-noche, y ese poco con su dosis de lectura a la que Michel de Certeau (1980) apuntará como antídoto ante estar en una habitación sin saber qué hacer (cit. Pascal en Esquirol, 2015: 30) Existes, nosotros, existes en nosotros.

4. Fija a ese otro

Como decía Jean Baudrillard, esa existencia es la que acaba dejándonos dormir un poco: «Gracias al Tercer Mundo se obtiene la ocasión, mediante donaciones, (...) envíos medicinales, reuniones musicales, de que la sociedad opulenta blanquee su mala conciencia»⁹. Lee a ese otro, dale votos, veamos más claro qué de ficción nos puede aportar el propio Festival de la canción. Según Stuart Hall el estereotipo «reduce, esencializa, naturaliza y fija ‘diferencia’» (cit. Hall en Arnsen, 2005: 149). La realidad acaba siendo calibrada «en su capacidad de mostrar o de mostrarse y se transforman las comunicaciones en viajes del ojo» (De Certeau, 1980: LII). No se deja de mirar, de hecho, pero la lectura es lo que le queda en el colofón del Festival transcurridas dos de las tres horas de su emisión: el reconocimiento en los puntos. En este sentido podemos hablar de las votaciones como momento para la interpelación que, a pesar de la velocidad a la que es sometida, a veces es aprovechada por los portavoces -se ha visto al inicio del texto con Anke Engelke- (Tragaki, 2013: 24) y, como Akin señala en concreto con el dilema «terminológico» entre Chipre y Turquía en 2004 -«*Good night, Constantinople!*»- (Akin, 2013: 2312), susceptible de respuestas, bloqueos, rechazos (Ibídem).

De Certeau alumbró precisamente esa posibilidad: «La lectura (de la imagen o el texto) parece, además, constituir el punto máximo de la pasividad que caracterizaría al consumidor» (De Certeau, 1980: LII). Empleamos cotidianamente una ínfima parte del lenguaje disponible cuando el acceso a la lectura es

⁹ Cit. Baudrillard en Vicente Verdú, «“La guerra del golfo no ha existido” afirma Jean Baudrillard», *El País*, 13/04/1991. Disponible en: http://elpais.com/diario/1991/05/13/cultura/674085604_850215.html [consulta: 07/10/2015].

mayor que nunca y en más cantidad -otro asunto es el formal- se escribe. Así, Debord advertía que «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, 1990: 69).

5. D de divertirse

Deseo dormir. Deseo es construir un agenciamiento, un deseo siempre es conjunto¹⁰, aquí *el de* dormir, ya no más esta «pesadilla encadenada» a la que Debord apuntaba: la fiesta tras la fiesta, ningún resto, porque siempre ésta es la última, la perpetuación. Es así como, según Douglas Kellner, el espectáculo mediático trazado por Debord se encamina a este hilado que precisamente perpetúa su poder (Kellner, 2003: 12), de hecho, la propia secuencialidad de los medios de comunicación son el escenario propicio para la implantación de la dominación o, como Manuel Castells afirma: «son el espacio donde se crea el poder» (Castells, 2009: 262). Por otro lado, Verdú añade que «la cultura de consumo no ha prosperado con la penitencia (...) del trabajo, sino como la fiesta sin fin» (Verdú, 2005: 21). La última ronda.

Resulta así que devengo *devenir* histórico en el histórico de la conversación (Dami Im, la cantante australiana de la presente edición, haciendo referencia a la red social: «*caught up in this crazy fast life*») y sin más que ellos, los somniferos; no: *no sin ellos*, como podemos percibir en estas palabras de Julia Kristeva:

La imagen tiene el poder (...) de captar sus angustias y sus deseos, de cargarse con su intensidad y de suspender su sentido. Funciona sola. La vida psíquica (...) se sitúa entre los síntomas somáticos (...) y la transferencia a imágenes de los deseos (...) Esta modificación de la vida psíquica anticipa quizá una nueva humanidad, que habrá superado (...) la inquietud metafísica y la búsqueda de sentido del ser. ¿No es fabuloso que nos deje satisfechos una pastilla o una pantalla? (Kristeva, 1993: 16).

Y sí, esa satisfacción puede ser explicada por una simple apuesta en-relación de ficciones políticas vivas, como en Paul B. Preciado, esto es, construcciones discursivas e imaginarias que tienen la cualidad de su cuerpo. Pero en el Festival de este pasado 2016, ¿cómo comenzaríamos nuestra carta abierta con

¹⁰ Gilles Deleuze (1988-1989), «D de deseo», en *El abecedario de Gilles Deleuze*, producido por Pierre-André Boutang, 1996, min. 05:07. Disponible en: <https://vimeo.com/132742319> [consulta: 01/10/2016].

tantos implicados? Asunto: Europa. Perdón, tampoco toda, hay países europeos que no participan. Y sin embargo sí lo hace Australia. Y Oriente Medio. También es retransmitido en China y Corea del Sur. También en los Estados Unidos de América. Ya no se sabe ni cómo comenzar a saludar en un Festival criticado precisamente por esta competición ya situada (Arntsen, 2005: 147) de lo que *en un principio fue* Europa.

6. Comenzar, saludar: good night Europe!

Sí, todos ellos *están viviendo una celebración* (siguiendo el paradójico éxito de Rosa en 2002) porque ahora, al menos, el tiempo accidental -concordando con Paul Virilio- lo amanecemos, y sólo despiertos en esta «obsesión paroxística» (Aliaga et. ál, 2003: 41) por el Otro nos dirigimos entonces a las micropolíticas, teorías elaboradas por Michel de Certeau, Henri Lefebvre, Félix Guattari y en las últimas dos décadas Paul Ardenne, Lórand Hegyi, Martí Perán o Juan Vicente Aliaga (2003) como herramientas de análisis en de la cultura global, microelectrónica o «informacional» (Castells, 2002: 17) cuyos «valores», sostenidos, van configurando una «sólida base de identidad» (Ibíd.: 53) y por tanto comunidad, conduciendo, se diría, a aprender del flujo constante a través del mantenimiento de la red (Ibíd.: 89).

La lucha *lo es* de civilizaciones porque encaja en el apelo del ser en un adaptarse a una flexibilidad o *apariencia de* (Sennet, 1998: 9-10) que no deja de celebrar, disuadir (Baudrillard, 1991: 13) porque *divide y vencerás*. Bien, así que celebra, celebra porque es sobre música, mi amor, -en la fuerza de un logo que conjuga la bandera del país con la forma de un corazón-¹¹ el camino de un *juntarse* eslogan (Jordan, 2011: 134) cuyos últimos títulos han sido «*Come together*» (2016), «*Building bridges*» (2015) y «*#JoinUs*» (2014). Y se asiste, no asistimos dado ese «nosotros» antes rebatido, a un proceso de contagio. «*I hear them calling me*», proclamaba la apuesta islandesa hibridando las dos anteriores victorias suecas, el *mapping* de Måns Zelmerlöw y el juego de sombras de Loreen. Si toda comunicación es «a nivel emocional» (LeDoux, 2000: 119) y la emoción predispone un contagio (Goleman, 2006: 23-46), es relevante el efecto dominó. La gestión del dominio, entonces. La política, pues. ¿Algún dominio queda libre?... Se habla, se comenta, y de tanto anulación, «devenimos hablantines», pero «en esa necesidad antropológica de compartir nuestros momentos de goce»¹²

¹¹ El logo del Festival ha ido evolucionando desde su fundación en 1956. En 2004 se creó la versión que ahora conocemos, cuya «V» forma un corazón donde es colocada la bandera del país organizador.

¹² Palabras recogidas de la conferencia «Poéticas en torno a la cuestión de la identidad en internet», en *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística con-*

como ha apuntado Juan Martín Prada. Y qué convocatoria si lo es para el goce. Cada año la fiesta, o como se ha visto su encadenación, la de las actuaciones.

Y en esa pronunciación el pronunciarse o identificarse, la identidad al abrigo de Hall y du Gay en *Cuestiones de identidad cultural* como ese «punto de sutura» (Hall, 1996: 20) porque la reverencia (junto con su pareja, la referencia) comunica, y ante cualquier absorción o aislamiento parece más atractivo un cierto desglose de pronunciaciones que el silencio disparado, acto solitario e incluso doméstico y por tanto no restituído en el sentido derridiano: «Si escribimos autobiografías es porque somos movidos por el deseo y el fantasma de este encuentro con un yo que finalmente se restituirá»¹³.

Escribamos nuestras apuestas, nuestros puntos por lo que *acabará siendo*. Del penúltimo lugar a colarse en el *top ten*. Como ha ocurrido con Michał Szpak (representante de Polonia, quien recibió en la primera tanda sólo 7 puntos por parte del jurado, y en la segunda 220 por parte del público pasando de la última posición en la primera mitad a ganar finalmente un honroso octavo puesto, el mejor para Polonia desde 2003). Cuestión de fe, y será ésa su potencia, la de la escritura: autobiografíame, en fin, el fantasma y el encuentro: «*This is the ghost of me haunting the ghost of you*», cantaba este año la alemana Jamie-Lee, con luna llena, árboles tétricos y un tocado oriental (en el marco de estas «incorporaciones» en muchos otros casos alemanas: la canción en turco de 1999, el *country* del 2005 o el *Broadway* del 2007). No soy yo, «pues ciertamente hay un síntoma inicial que el juego de parodias toma como punto de referencia: si no se conociera la referencia sería complicado desvelar el significado último» (de Diego, 2011: 158), y no soy yo quien adora los modelos extranjeros, ni los *western*, será que (estoy) siempre ellos y de hecho, los países del este se votan entre ellos, también extranjeros *para nosotros mismos* como ya en torno al miedo abyecto de ese otro que amenaza escribió Julia Kristeva (1991). Como mantiene Kristina Orfali, «Desde el primer año de *college* (...) a menudo antes, el joven abandona a su familia. “*Go west, my son*”, se decía a los pioneros. El espacio, ya sea terrestre o interestelar, se hace para ser conquistado, domado» (Orfali, 1989: 173): Los Países Bajos cantan así un supuesto *country* en un sugerente «*Slow down, brother*» para aminorar -desacelerar- la marcha de un programa que se ve tan precipitado. A lo que añadiría: *scroll down, brother*. Vaya estes: *Go west, son*, también versionado en su momento (por seguir la retórica) por los Pet Shop Boys (1993).

temporánea, Diputación de Huesca, Huesca, 2015, y el taller *Arte e Internet. La red como campo de investigación para las nuevas prácticas artísticas*, Medialab-Prado en colaboración con UNED Abierta, Madrid, 2016.

¹³ Cit. Jacques Derrida en Safaa Fathy, *Por otra parte, Jacques Derrida*, Gloria Films Production, La Sept Arte, 1999, min. 04:30.

7. Ni lo que era: el idioma

No, no lo es, sino más bien un espectáculo que reta a los anfitriones cada año a un mayor despliegue audiovisual en el que la música acaba siendo una simulación: canciones que *suenan a lo mismo*, radiadas salvo (incluyan) algún arreglo o referencia étnica que deje «disponible lo propio» (Giddens, 1992: 91) de cada cual, de cada identidad, y ésta «un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros» (Simon Frith en Hall, 1996: 85-86). Un reconocimiento o articulación que se hace «por medio de la actividad cultural» (Ibíd., 87) y que encuentra en el idioma un envoltorio común: sólo 5 de las canciones de este pasado 2016 que no han cantado en inglés exclusivamente (se ha escuchado francés dos veces, un estribillo en búlgaro, otro en tártaro y casi toda una canción en italiano) han pasado la final.

El inglés y el desear dormir bajo un techo común remite a un repite mucho, escucharás: no suena nada, y aquí se intuye un político inevitable (Baker, 2013: 87) dado que se trata de países compitiendo por puntos, y esta idea de las votaciones en bloque *versus* el triunfo de la tolerancia (Ibídem) en cuanto al género se entienden en unas puntuaciones que han ido escenificando la caída de Occidente (Pajala, 2012: 9), ensalzando éste la victoria de la «subversión simbólica» (cit. Bourdieu en Geovani da Silva Theodoro, 2015: 147) de Conchita Wurst por parte de Austria en 2014, breve respiro, en detrimento de la posible apertura de Serbia con Marija Šerifović en 2007. En ambos casos se deduce un deseo de derribar los estereotipos de género, y la música como posibilidad para conducir un trasvase este-oeste.

¿Será que escucharemos en 2017 otras lenguas pues?: «*A language I don't understand*» comenzaba este año el israelí Hovi Star. Eurovisión ya no es esa torre de Babel, desde la implantación de la libertad de idioma en 1999 (Jordan, 2011: 97) el esfuerzo, con Sennett, de comunicarse se minimiza al triunfar el inglés. Y de ahí los juegos de palabras, por parte de Georgia 2009: *We don't wanna put in*, Ucrania 2007: *Lasha tumbai* (Jordan, 2011: 202) (la primera haciendo referencia a Putin, la segunda un supuesto «fuera Rusia») o en 2015 Armenia, como Baker mantiene en torno al grupo Genealogy formado por cinco cantantes de los cinco continentes aunque procedentes de la diáspora armenia para descontento de los azerís (Baker, 2013: 86). No obstante, sería justo retrotraer el festival a sus momentos fundacionales -hogareños, arquitectónicos- donde la unificación de Europa (pensemos en el discurso de Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, 1951) está basada en un deseo de cooperación transfronterizo (Arntsen, 2005: 146-147). Además, la borradora de límites como Mari Pajala ha demostrado en su estudio de la representación del mapa en el momento de las votaciones (Pajala, 2012: 7), un reconocimiento así en la reinención pese a que «coope-

ración y competición», como mantiene Altug Akin, están en continua disputa (Akin, 2013: 2307).

Reconocer más que acreditar, como antes se apuntó, cataliza, y se puede incluso participar de una emoción cuya radicalidad reside en la cuestión *cómo*, y cómo ella muestra *nuestra* cultura, ésta como una suerte de «pretensión de realidades inmutables» a la par que una «justificación de las desigualdades del sistema» (Wallerstein, 2004: 256), en una noche diferente, que espera. La imagen se ralentiza, se multiplica y se congrega en «la posibilidad de pausa, el retardo, la vibración, la proliferación, la multiplicación» (Martín Prada, 2012: 195) y que ahora trasciende la brevedad de su retransmisión a partir de plataformas como *YouTube* (Pajala, 2012:4). Evocadora confluencia de colores, repasos de banderas, banderas tensas en su inestable viraje (Huntington, 1996: 20) como la de Nagorno Karabaj o Euskadi¹⁴, banderas infiltradas y que tapan actuaciones, recapitulaciones de momentos y momentos álgidos, el cénit de los últimos segundos (se diría), delegaciones identitarias a fin de cuentas, y demasiado amor: «*I see all eurovision fans one big big heart who's walking*» (recordemos el logo)¹⁵.

8. Vocación de hogar: jugar al anfitrión

Cuentas, cuentas en juego y cuánto dinero público que por parte de las cadenas de televisión o emisoras nacionales es depositado (Akin, 2013: 2306-2307) en esa vocación de anfitrión (Baker, 2008: 182-183). Como mantiene Hilde Arntsen, Estonia estuvo a punto de no, de no ser la sede por motivos económicos luego de ganar en 2001 y Malta se ofreció al quedar en segunda posición y contar con los medios adecuados. Finalmente Tallin lo consiguió (Arntsen, 2005: 155). Ilusiones, decepciones, se unen al cuerpo nacional¹⁶. Absorción especular, como en la noción de flexibilidad tratada por Sennett (1998: 47), tal cual: esa imagen que en el fondo re-vestida nos opera y moldea. La pantalla es plástica y esa es la cuestión de un festival que congrega idiosincrasias y en el que distinciones culturales y de clase que, según Bourdieu, apelan a cómo el gusto es construido socialmente, en un pastiche año tras año parodiado (cit. Bourdieu en

¹⁴ «Eurovisión retira de la lista de “banderas prohibidas” la ikurriña», *ABC*, 29/04/2016. Disponible en: http://www.abc.es/cultura/eurovision/abci-gobierno-exige-eurovision-retirar-lista-banderas-prohibidas-ikurriña-201604291357_noticia.html [consulta: 29/11/2016].

¹⁵ La cantante Kaliopi (representante de la A.R.Y. de Macedonia en 2016) en la rueda de prensa de la presente edición. Disponible en la cuenta oficial de Eurovisión en *Youtube*, min. 04:58 y 06:45: <https://www.youtube.com/watch?v=GhM-BTaSBxw> [consulta: 29/11/2016].

¹⁶ Javier Escartín, «Barei pide perdón a España», *ABC*, 15/05/2016. Disponible en: http://www.abc.es/cultura/eurovision/abci-barei-tras-actuacion-eurovision-pido-perdon-espana-201605150212_noticia.html [consulta: 29/11/2016].

Arntsen, 2005, 154) pero también una manera de «conquistar Europa» y generar un acercamiento, una «confianza» internacional (Akin, 2013: 2314, Solomon: 2007: 142). Como mantenía Lucy R. Lippard, gran parte de las producciones culturales acaban enquistándose en una suerte de adorno enraizado o «esencializado» (Baker, 2008) que tienen en la definición identitaria su modo de reafirmar, afirmar a diario.

(...) la crisis ecológica es en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también la nostalgia provocada por la pérdida de raíces. La raíz griega de la palabra ecología significa hogar (...) Precisamente debido a que mucha gente en el mundo no vive en su hogar, el planeta se está convirtiendo para muchas personas en un hábitat imposible. (...) Al carecer de un sentido de comunidad microcósmica, somos incapaces de proteger nuestro hogar macrocósmico global. (Lippard, 1995: 52)

Y tal vez, tal como Manuel Borja-Villel mantiene en el texto introductorio de *Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema* (2015) sobre la artista Ree Morton, la llamada (a la) cuestión contemporánea, micropolítica, defiende «más una alegoría en la que reconocerse que una herramienta de acreditación política en la esfera pública, más una apelación a la memoria individual que una llamada a la obediente conmemoración» (Borja-Villel, 2015). A este reconocerse o acreditarse sumamos ahora, completa la idea, la memoria o la conmemoración.

9. Memoria y conmemoración, lo local y lo global

El idioma tártaro de Crimea con su arábigo título («1944») gana Eurovisión 2016. Memoria, conmemórame, porque la lengua local se impone al inglés global, la Historia en mayúsculas (la deportación de Stalin) se funde con la historia en la autobiografía (el relato de su abuela) que gana, que se hace a la orden del día, del dictado de los días, y las políticas quedan definidas, ahora redefinidas: «...*that's my personal story in this song, that's why it means for me that Europe understand me quite well*», respondía la ganadora Jamala a Måns ante su posible victoria a mitad de las votaciones. Luego añadiría: «*If you sing about truth, it can really touch people*»¹⁷.

La verdad y la delegación, el premio que se delega. Suecia ahora conduce a Ucrania pues, y en concreto una cantante aunque ucraniana, nacida en Kirguis-

¹⁷ «Jamala: “If you sing about truth, it can really touch people», *Eurovision.tv*, 15/05/2016. Disponible en: http://www.eurovision.tv/live/live_the_winners_press_conference_with_jamala [consulta: 29/11/2016].

tán a causa de aquella deportación sostiene el premio de un concurso nacido en Suiza (1956) con aquél propósito neutral-unificador, escindiendo así todos los límites e «imaginaciones geopolíticas acerca de dónde comienza y termina Europa» (Baker, 2015: 89), como apunta Baker, más que escenificar una cierta «euro-peidad» (Akin, 2013: 2317) y que ya encontrábamos en el tema ucraniano *Razom nas bahato* enmarcado en la Revolución Naranja del 2005 (Jordan, 2011: 162), o como Arnsten mantiene acerca de la influencia de los medios de comunicación en los procesos de independencia de los estados bálticos (Arntsen, 2005: 146).

También en palabras de Hilde Arntsen, Eurovisión sería así «tanto parte de un formato global adaptado al contexto local como una presentación de contenido local a la situación de los medios globales y a un escenario cultural» (Arntsen, 2005: 156): Jamala en el puente de su actuación se repliega sobre sí para emitir un emotivo lamento que se hace flamante árbol de luz. Lo molecular y lo molar se imbrican, la historia sobre la pérdida de hogar (la deportación estaliniana de la población tártara de Crimea) revuelve los tiempos que vivimos en un estri-billo que apunta: «No pude pasar mi infancia allí porque te llevaste mi paz» («*Yaşlığima toyalmadım, men bu yerde yaşalmadım*»).

El resto es ya otra historia que en cuanto a esta ubicación como sujetos que tal y como mantiene el arquitecto Kenneth Frampton nos lleva (aguardaríamos a ello incluso), a «una mediación crítica de las formas de civilización moderna y la cultura local, una deconstrucción de las técnicas universales y los ámbitos regionales» (Frampton en Foster, 1984: 13) que «transgrede los márgenes culturales y nacionales» (Arntsen, 2005: 156). Es posible que esos márgenes de Europa acaban siendo el espacio apropiado precisamente para exponer las paradojas del conflicto, como ocurrió con «uno de los momentos más recordados de la historia del festival: la actuación en 1993 de Bosnia & Herzegovina mientras la ciudad Sarajevo seguía siendo asediada» (Baker, 2015: 87), y el «*Don't ever cry my croatian sky*» de ese mismo año por parte de los croatas *Put* ante lo que Baker define una «audiencia imaginada» (Baker, 2008: 178).

Y es revelador que a pesar de este *quererse apolítico*, desde las narrativas audiovisuales el conflicto como esfuerzo y «fenómeno comunicativo» (Akin, 2013: 2317) sea visibilizado, más que para *estetizarlo*, incidir en cómo podríamos ser más críticos en torno e él, o de momento ralentizar su imagen, insistir en su violencia, pararlo, decidirse o, si se quiere, «plantarse» ante su inmediatez.

Bibliografía

- AA. VV. (2015), *Ree Morton, Sé un lugar, sitúa una imagen, imagina un poema*, (cat exp.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- AKIN, A. (2013), «“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, pp. 2303-2321.
- ARNTSEN, H. (2005), «Staging the nation? Nation, Myth and Cultural Stereotypes in the International Eurovision Contest Finals in Estonia, Latvia and Norway», en *The Baltic Media World*, Richard Baerug, Riga, 2005, pp. 145-157.
- BAKER, C. (2015), «Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest», en *Contemporary Southeastern Europe*, nº 2(1), pp. 74-93.
- (2008), «Wild dances and Dying Wolves: Simulation, Essentialization and National Identity at the Eurovision song contest», en *Popular Communication*, nº 6(3), pp. 173-189.
- BAUDRILLARD, J. (1991), *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Anagrama, Barcelona.
- BHABHA, H. K. (2002, [1994]), *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.
- BOURDIEU, P. (1998 [2007]), *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.
- BREA, J. L., (2007) «Cambio del régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image», en *Estudios Visuales*, nº 4, pp. 146-164.
- (1997 [1996]), *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelona.
- (2010 [2003]), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- CASTELLS, M. (2009), *Comunicación y poder*, Alianza editorial, Madrid
- y PEKKA HIMANEN (2002), *La sociedad de la información y el Estado del bienestar. El modelo finlandés*, Alianza editorial, Madrid.
- De CERTEAU, M. (1999 [1986]), *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México D.F.
- DEBORD, G. (1990), *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona.
- DERRIDA, J. (1997), «Sobre la hospitalidad» en DERRIDA, J. (2001), *¡Palabra!*, Trotta, Madrid.
- De DIEGO, E. (2011), *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Siruela, Madrid.
- ESQUIROL, J. M. (2015), *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*, Acantilado, Barcelona.
- FOSTER, H. et ál. (2002 [1983]), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona.
- GEOVANI DA SILVA THEODORO, G. y Denise Cogo (2015), «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*, nº 11, pp. 135-152.
- GIDDENS, A. (1992 [2000]), *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las relaciones modernas*, Cátedra, Madrid.
- GOLEMAN, D. (2006), *Inteligencia social*, Kairós, Barcelona.
- GUATTARI, F. y Suely Rolnik, (2006 [1982]), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Traficantes de Sueños.
- HALL, S. y Paul du Gay (comps.) (2003, [1996]), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu editores, Madrid y Buenos Aires.
- HUNTINGTON, S. (1997 [1996]), *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Paidós, Barcelona.
- JORDAN, P. (2011), *The Eurovision Song Contest: Nation Branding and Nation Building in Estonia and Ukraine*, PhD-thesis, University of Glasgow, Glasgow.
- KELLNER, D. (2003), *Media Spectacle*, Routledge, Londres y Nueva York.
- KRISTEVA, J. (2000 [1998]), *El porvenir de una revuelta*, Seix Barral, Barcelona.
- (1993), *Las nuevas enfermedades del alma*, Cátedra, Madrid.
- LeDOUX, J. (2000), «La influencia de las emociones» en Roberta Conlan ed., *Estados de ánimo. Cómo nuestro cerebro nos hace ser como somos*, Paidós, Barcelona.
- LIPPARD, L. (2001 [1995]), «Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar» en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Paloma Blanco et al. eds.), Universidad de Salamanca, Salamanca.
- MARTÍN PRADA, J. (2012), *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Akal, Madrid.
- ORFALI, K. (1991 [1989]), «Un modelo de transparencia: la sociedad sueca» en Paul Ariès y Georges Duby (eds.), *Historia de la vida privada. El siglo XX: diversidades culturales*, Taurus, Madrid.
- PAJALA, M. (2012), «Mapping Europe: Images of Europe in the Eurovision Song Contest» en *VIEUU: Journal of European Television History and Culture*, nº 1(2), pp. 3-10.
- SENNETT, R. (2006 [1998]), *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona.
- SOLOMON, T. (2007), «Articulating the Historical Moment: Turkey, Europe, and Eurovision 2003» en *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin eds., Ashgate, Aldershot, pp. 135-145.
- SPIVAK, G. (2009 [1988]), *¿Pueden hablar los subalternos?*, Museo d' Art Contemporari de Barcelona, Barcelona.

- TODOROV, T. (1995), *La vida en común. Ensayo de antropología general*, Taurus, Madrid.
- TRAGAKI, D., ed. (2013), *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*, The Scarecrow Press Inc., Plymouth.
- VERDÚ, V. (2011 [2005]), *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*, Random House Mondadori, Barcelona.
- VISA, M. (2015), «Individualidad y trastienda en las fotografías personales del siglo XXI», en *Asuntos domésticos* (cat. exp.), Diputación provincial de Huesca, Huesca.
- WALLERSTEIN, I. (2004), *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos: un análisis de sistemas mundo*, Akal, Madrid.

Recibido: 29/11/2016

Aceptado: 20/12/2016