

claroscuros

estudios culturales uma

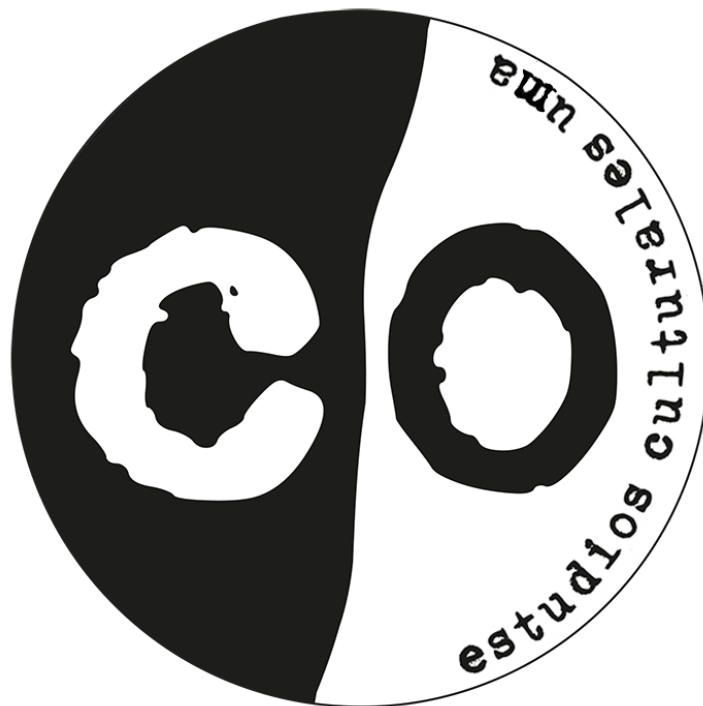


EUROVISIÓN AL COMPÁS ESPAÑOL: HISTORIA, ESTÉTICA Y CRÍTICA

Proyecto Claroscuros

Fuera de serie

**Volumen adicional a la Trilogía sobre Estudios Culturales
del arte pop contemporáneo español**



Deborah González Jurado

José Luis Panea

2026

Coordinación

Deborah González Jurado

José Luis Panea

Editora: Deborah González Jurado

IP responsable del Proyecto Claroscuros UMA.

Financiado por el II Plan Propio de Investigación de la Universidad de Málaga

Maquetación: Degoju

Logotipos de Claroscuros: Álvaro Torres

Portada y contraportada: Gustaffo | Gustavo Vargas Tajate

Fotografías e ilustraciones interiores: Proyecto Claroscuros o de los autores

@ de los autores por el manuscrito

@ de la editora por la producción

© UMA Editorial. Universidad de Málaga

Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071
Málaga www.umaeditorial.uma.es

© Los autores

Diseño y maquetación: Los autores

ISBN: 978-84-1335-498-9

Publicado en julio de 2026



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - (cc-by-nc):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es> Esta
licencia permite a los reutilizadores distribuir, remezclar, adaptar y
desarrollar el material en cualquier medio o formato únicamente con
fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al
creador.

Contenido

Génesis de esta obra	6
Parte I. En la encrucijada académica: consideraciones metodológicas para el estudio del Festival de Eurovisión.....	8
1.1. Vasos comunicantes	8
1.2. Sobre el destino: telepatías y conexiones	9
1.3. Objeto de estudio impracticable en dos perspectivas.....	10
1.4. Sustancia, materia y forma.....	13
1.5. “Stairway to Heaven”: Del averno al purgatorio y viceversa	14
1.6. Cristalitos rotos... ¿Mejor nos rebelamos?	17
Parte II. Misterios, tabús y electroduendes de la tele nacional: Eurovisión y otros eventos.....	19
2.1. Las cinchas del post-positivismo.....	19
2.2. ¿Congreso de Viena o <i>publipropaganda</i> del siglo XXI?.....	20
2.2.1. ¿Y qué hace España en el <i>Big Five</i> ?	21
2.2.2. Discursos-fuerza y narrativas de las creaciones eurovisivas del siglo XXI.....	21
2.3. Del fin de la Historia al <i>Eurovacío</i> ... y las Españas insolubles	22
2.3.1. La vacuna contracultural de “La Movida” para la tele neoliberal	24
2.3.2. Diatribas estéticas de los feminismos del siglo XXI	24
2.3.3. ¿Fandomscándalo o ceguera nacional?	26
2.3.4. Y de repente... ¿Qué pasó con la OTI?.....	27
2.3.5. La UER, la CNMC, la RFEF y la Copa del Rey.....	28
2.4. Disfraces de geoconflictos y desidentificaciones	29
2.4.1. Israel concluyendo el siglo XX (1999)	30
2.4.2. Rusia. Fallido intento (2000), anfitriona (2009), maldita (2022)... y Ucrania	32
2.4.3. Otras periferias europeas: Turquía y Azerbaiyán (2004 y 2012).....	33
2.4.4. Autopercepción identitaria de la Europa postdesarrollada: Suecia, Letonia y Finlandia	36
Parte III. “Made in Spain”: nacionalismo banal y nacionalismo lúdico en la estética eurovisiva	39
3.1. ¿Por qué nos estamos <i>americanizando</i> tanto?.....	39
3.2. El concepto de nación.....	40
3.2.1. Nación, nacimiento y narración	40
3.2.2. “Representar” a la nación	41
3.3. La identidad nacional en el contexto de los <i>media events</i>	42
3.4. Del nacionalismo banal al nacionalismo lúdico	44
3.4.1. Nacionalismo banal	45
3.4.2. Nacionalismo lúdico	45
3.4.3. Diferentes países, diferentes nacionalismos	46
3.5. La cuestión de “España” en el Festival de Eurovisión.....	47
3.5.1. Introducción	47

3.5.2. <i>Lo español</i> en las primeras candidaturas de RTVE en Eurovisión.....	49
3.5.3. La Década <i>prodigiosa</i> : un momento de <i>impasse</i> en el Festival	51
3.5.4. La España <i>bandolera</i> al albor del Tratado de Maastricht.....	54
3.5.5. Hacia el cambio de siglo: “Europe’s Living a Celebration”	56
3.5.6. La “España va bien” se acabó: “un Bloody Mary, por favor”	59
3.6. Recapitulando...	60
Conclusiones	62
Epílogo	65
Postfacio	67
Bibliografía	73

Génesis de esta obra

Deborah González Jurado

Los Estudios Culturales son la asignatura maldita de la historiografía contemporánea en nuestro país y especialmente escasos en lo referente a contenidos sobre arte pop nacional. En caso de que consiguiéramos hacerlos proliferar algún día, éstos deberían poder realizarse desde la transversalidad y no desde los intersticios dejados, a tontas y a locas, por áreas bien consagradas de disciplinas estancas y severamente inmóviles, como por compasión en el mejor de los casos.

Elena Hernández Sandoica (2019), una de las mentoras del Proyecto Claroscuros, ha trabajado en una magnífica síntesis de orden historiográfico sobre ello, realizada con una lucidez selectiva admirable y las premisas de enseñar y aclarar las entrecruzadas y enrevesadas líneas maestras de un caudal ingente de producción académica sobre Historia Cultural y Estudios Culturales —que se nos escapa tanto a legos y eruditos por su enormidad y complicación—, y que abarca desde la década de 1970 hasta prácticamente la actualidad. En el Congreso y Festival Claroscuros esta querida maestra nos hizo el honor de encargarse de la conferencia inaugural y transmitirnos sus agridulces vivencias como adalid de los Estudios Culturales durante su carrera en la Universidad Complutense de Madrid. Con su generosidad de costumbre, se prestó al debate abierto, desinteresado y sin tapujos con los allí presentes, de lo cual surgió un intercambio tan jugoso que estimuló vocaciones y motivó reflexiones valiosísimas¹.

La génesis de este libro estuvo en un providencial encuentro presencial —estas cosas no son ya tan usuales— entre una historiadora y un esteta. La ocasión del primer descubrimiento mutuo entre los coautores de esta obra fue el Primer Congreso internacional y festival de Estudios Culturales, organizado por el equipo del “Proyecto Claroscuros del arte pop contemporáneo español: Moralidad e inmoralidad, goce, amor, locura y márgenes”². En aquella feliz coincidencia, además de compartir puntos de vista y dificultades *técnicas* en el abordaje de nuestro trabajo, Panea y González nos percatamos de que teníamos casi elaborados e inéditos varios textos con la temática que aquí les ofrecemos, y que sería importante darles forma como un experimento de profundización a las

¹ Ver: Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA (2023) “1/4 Inauguración I Congreso internacional y festival Claroscuros de Estudios Culturales, UMA”, *Youtube*, min. 22:42. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vBrKAjMO1TM&t=3982s>

² Tanto el proyecto como el evento de los que hablamos estuvieron financiados oficialmente por el II Plan Propio de Investigación de la Universidad de Málaga, pero también en buena medida por las aportaciones económicas y el esfuerzo enorme y desinteresado de miembros, académicos, colaboradores, congresistas y artistas, productores e investigadores independientes. La nomenclatura oficial de nuestro proyecto fue B1_2022_41.

temáticas del espectáculo y la cultura de masas que estábamos tratando en nuestro congreso.

Los miembros y equipo de dirección del Proyecto Claroscuros que han formado parte de este desde el principio, iniciamos nuestra andadura oficiosamente en junio de 2022, y oficialmente en marzo de 2023. Oficialmente también el proyecto concluyó de manera tácita el 31 de agosto de 2024, en paralelo al fin del contrato de “Incorporación de doctores” de la IP (investigadora principal), Deborah González Jurado; y administrativamente se cerró definitivamente a efectos de la Universidad de Málaga seis meses después, sin que lográsemos darle una continuidad ni encontrásemos respaldo institucional en el largo plazo a esta línea de investigación emergente. Oficiosamente, varios de los miembros de Claroscuros, hemos seguido realizando trabajos para el proyecto, tanto audiovisuales como de publicación de sus resultados de investigación, hasta mediados de 2026. Hay que especificar que no toda la culpa del cierre de nuestro proyecto la haya tenido la historiografía ni la resistencia de las rigideces de los programas de investigación. Las serendipias por doquier que se dieron a lo largo de todo el proyecto a veces jugaron a nuestro favor y a veces en nuestra contra. Una en contra determinante fue la deuda gigantesca de financiación de la Universidad de Málaga, que afloró en el cambio de equipo de gobierno que se efectuó a partir de principios de 2024 y de la que nada sabíamos hasta entonces, aunque creemos que algunos lo sospechaban. Se restringieron los presupuestos y no conseguimos poner en marcha ni el Instituto Universitario ni la red temática que veníamos pergeñando los del Colectivo Claroscuros.

Con este manuscrito reabrimos la serie de trabajos publicados en la Trilogía Claroscuros y completamos nuestras visiones sobre la importancia de un enfoque de la investigación desde los Estudios Culturales. Creemos que la transversalidad y la amplitud de ángulos y puntos de vista posible que aportan los trabajos sobre la historia y el presente culturales —independientemente de las discusiones metodológicas que susciten—, revelan y descifran claves sociales, político-sociales, y hasta geo-político-sociales, que la investigación convencional al uso en ciencias sociales y humanidades no consigue integrar ni sintetizar; ni mucho menos divulgar con acierto y claridad en el ámbito no académico.

Nuestra intención no es dejar huella indeleble en los anales de la ciencia con este experimento de disección sintética, sino señalar la existencia ubicua de una realidad ampliada que caracteriza nuestra sociedad occidental europea del espectáculo, y cuya inmaterialidad poliédrica escapa por su propia naturaleza a una visión positiva y ordenada de las cosas. Lejos de nuestra intención está ofender con nuestra crítica. Deseamos instar a la reflexión, no solo sobre la absurda separación de “ciencias” y “letras” sino sobre la aún más extravagante que existe internamente entre las propias Humanidades, visiblemente esclerotizadas y estancadas en su conjunto³. Punto y seguido.

³ Para profundizar sobre la artificialidad de los límites actuales entre Historia y Literatura, una interesante y muy actual revisión desde el mundo hispano ver la composición de Cortés Guerrero y Martínez Pinzón (2022).

Parte I. En la encrucijada académica: consideraciones metodológicas para el estudio del Festival de Eurovisión

Deborah González Jurado y José Luis Panea

1.1. Vasos comunicantes

Los autores de este manuscrito provenimos de la Historia y la Filosofía, dos de las disciplinas que, aunque conservan sus propios grados universitarios en España, podríamos decir se hallan, *¿en desuso?*, o *¿en proceso de obsolescencia?* La Historia, más o menos denostada, sigue impartándose en algunos grados universitarios como el Periodismo, pero cada vez menos en niveles de secundaria en España⁴. La Filosofía, de su lado, es la asignatura cancelada en todos los niveles educativos inferiores al universitario en nuestro país, salvando algún pasavolante rápido de nociones dispersas acá y acullá sobre su historia; porque obviándola completamente nada se comprendería de lo que llamamos civilización. Paradójicamente, de su amplio y rico espectro de útiles conceptuales, silogísticos, lógicos y metafísicos para amueblar los cerebros y alimentar los pensamientos, se imparten en la actualidad más lecciones en grados y másteres de Ingenierías de la inteligencia artificial y lenguajes informáticos que en carreras de Humanidades.

Algo similar ocurre con las Bellas Artes, relegadas desde la educación primaria a asignaturas *maría* como Plástica o Música, ocupando un puesto totalmente accesorio en el conjunto de asignaturas a cursar. El propio Hans-Georg Gadamer (1993: 36-37) reivindicaba el potencial cognoscitivo de estas ciencias extrametódicas. Un despropósito en boga que desprovee flagrantemente de capacidad crítica y de interconexión epistemológica a nuestro estudiantado inclinado hacia lo humanístico, haciéndolo notoriamente más débil. El filósofo y crítico de arte José Luis Brea se refiere de este modo a la creciente “re-elitización” de la universidad y a la “subordinación práctica del interés cognoscitivo al corporativo” (2007: 139-140). Asimismo, defiende una universidad que sea capaz de denunciar el creciente *capitalismo académico* instaurado en éstas, proponiendo una suerte de anti-programas de investigación, horizontales, desgobernados y creativos, críticos con los intereses del mercado (141-142).

Aunque ello sea batallar por una causa perdida por la que todavía mantenemos fuerzas y esperanzas para batirnos, somos muchos y muchas los investigadores e investigadoras, de mayor o menor edad, que coincidimos en opiniones sobre la falta

⁴ Y como decimos coloquialmente en Andalucía, “podemos llorar con un ojo”. En Francia, por ejemplo, la Historia en secundaria está teniendo peor fortuna. Los más recientes e innovadores programas educativos se han circunscrito a cuatro conglomerados temáticos alternantes, eliminando la asignatura de todos los *collèges* y *lycées* públicos, lo que ha dejado a aquellos alumnos huérfanos del más mínimo asidero cronológico.

de espacio en la universidad española para los estudios de la Cultura y del Arte⁵. Abogamos porque estos debieran poder realizarse desde la transversalidad y la pluralidad, desde su radical “inserción en el mundo”, como expone el también filósofo José Jiménez (1986: 338), y no desde especializaciones reduccionistas. No nos frena simplemente la separación centenaria de las “ciencias” y las “letras”⁶, sino la contumaz y limitante división del Humanismo en ramificaciones múltiples sin diálogo entre sí, como hemos avanzado *supra*. Hacer interconexiones e interpretar sin tapujos, pero sobre todo realizar una transferencia real de conocimiento a una sociedad española —cada vez más hipnotizada y polarizada por aquella *sociedad del espectáculo* teorizada por Guy Debord en los sesenta y hoy plenamente enraizada en nuestro día a día⁷—, deviene en nuestra actualidad una misión comprometida para quienes trabajan en el ámbito de la investigación académica... por no decir peligrosa.

1.2. Sobre el destino: telepatías y conexiones

Las dos personas que suscribimos este texto tuvimos el deleite de re-conocernos presencialmente como desde una suerte de plano espiritual, astral o *álmico*⁸, si se nos otorga el permiso de expresarnos en los circunloquios empleados por los gurús espirituales que inundan plataformas como Youtube, de las que tanto hemos bebido y bebemos ambas para tejer nuestras investigaciones. Otro vínculo fuerza en nuestra re-uniión haya sido, seguramente, el regusto de transitar venturas y desventuras como contratadas precarias del sistema universitario español. Hoy, casi dos años después de aquel primer encuentro, José Luis ha conseguido una

⁵ Para entender a fondo este empecinamiento nuestro, se debe haber visto con atención el *film* original de Stephen Hillenborg, *The SpongeBob SquarePants Movie* (2004), su título en español: *Bob Esponja*.

⁶ Un breve y ameno texto, que además actualiza esta cuestión con una visión de género es el de la directora del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, Concha Roldán Panadero (2018: 64-66).

⁷ El filósofo José Gomes Pinto (2025: 106) ofrece al respecto una interesante relectura de la teoría del pensador francés: “Espectáculo, simulacro o imagología son todos ellos conceptos que remiten a una misma realidad: la crisis de la actualidad fundada en una insolvencia de los conceptos. Y la ineficacia conceptual se traduce en un empobrecimiento de la experiencia”.

⁸ Téngase en cuenta la importancia de esta presencialidad corpórea de nuestro primer encuentro. Respirar, reír, impeler juntas al éter hormonas, olores y minúsculas partículas de saliva, piel y microbios es algo que ayuda a la conjunción *álmica*. Mas, sobre todo, al intercambio telepático y la unicidad sincrónica que se produce naturalmente entre los seres humanos en cosas tan simples como circular por la calle caminando o en vehículo rodado, o en los misteriosos emparejamientos por los que la especie decide *motu proprio* con más grande potestad que nosotros mismos —aunque de ello caigamos en la cuenta muchos años después—, cuestiones supremas como cuáles genes van a ser intercambiados; y por ende cuáles sobrevivirán y cuáles se extinguirán. Hará apenas una decena de años que un corto puñado de científicos de las ciencias duras, de mejor reputación que nosotros, se ha interesado por el asunto telepático. Tememos que, hasta llegar a demostrar la idea difusa de que la presencialidad tenía un *je-ne-sais-quoi* muy positivo para la educación y la investigación, igual ya nadie se reúna en el planeta; como ocurría en uno de los mundos de las Fundaciones de Asimov. Entonces, maestros y profesores habremos desaparecido, antes que todos los de Humanidades, Artes y otras Ciencias Sociales sospechosas de baja productividad. No nos apetece ser catastrofistas ni *casandristas*, por eso nos adscribíamos al apostolado de Bob Esponja.

plaza como ayudante doctor en la Universidad de Sevilla y Deborah su acreditación de la Aneca como contratada doctora y profesora de universidades privadas, su *qualification* como *maître de conférences* por la CNU en Francia, y un nuevo contrato temporal en la Universidad de Málaga, esta vez como sustituta. Un hado fasto se ha agitado a nuestro favor desde que nos vimos. Esperemos que la energía universal siga fluyendo en esta vibración y nos haga merced de continuar la integración de miras disfrutada hasta ahora, con el fin de poder ofrecerles nuevos rendimientos. Somos humildes representantes de una ansiada alianza entre Filosofía, Estética, Historia y Estudios Culturales, que emprendemos con la mayor sinceridad y mimo al diseñar este proyecto común y llevarlo a escritura.

1.3. Objeto de estudio impracticable en dos perspectivas

Los capítulos que componen este libro giran en torno a la relación de Eurovisión con nuestro país y con la Radio Televisión Española (en adelante, RTVE), siendo este preliminar un experimento crítico. Los dos siguientes, núcleo de este texto, ofrecen las visiones complementarias de Deborah González y José Luis Panea sobre Eurovisión en los siglos xx y xxi respectivamente. Los epígrafes de conclusiones, epílogo y postfacio, han sido elaborados por Deborah González en función de las actualizaciones debidas a lo largo de los dos años que hemos tardado en conseguir publicar esta obra. Varias revisiones, correcciones y homogeneizaciones han sido realizadas alternadamente.

Por un lado, González Jurado enfoca su mirada del concurso-espectáculo en los insumos que obtienen los y las espectadores nacionales medios a través del lente de Radio Televisión Española y en la información geopolítica subliminal que se les inyecta durante el visionado del evento, direccionada en cada momento según objetivos supranacionales. La mayoría de estos mensajes quedan bien ocultos en el plano consciente para ojos no especializados, precisamente por la propia naturaleza enrevesada (¿endemoniada?) del paroxismo de ítems y destellos inconexos emitidos en el bombardeo de información aparentemente inocente e inintencionado del concurso. No obstante, el residuo en el subconsciente colectivo queda asegurado, posiblemente por secreciones de sustancias corporales — ¿serotonina, oxitocina y/o dopamina?— que estimulan la excitación positiva del bienestar y la sensación de comunión y armonía con el grupo. Un ejemplo contrario de impactos informacionales cargados de conmociones negativas serían los telediarios e informativos que, lógicamente, deben producir algún tipo de posterior memoria traumática subyacente —¿un poquito de cortisol y sustancias depresoras, o algún trastornillo autoinmune, podría ser?—. Aunque a lo mejor ya ni lo notamos, al menos quienes hayan nacido antes del fin de siglo, pues era preceptiva la ingesta en horas de almuerzo y cena⁹.

⁹ Ni una ni otro, siquiera en nuestros días menos cabales del año, intentaríamos demostrar esta afirmación empíricamente. Aunque con personalidades de vocación crítica, somos a nuestra vez víctimas de la radical separación entre las ciencias y las letras advertida arriba. Juntas sumamos algún bagaje en matemática, estadística, física y química elementales, así que la empresa no

Por otro lado, Panea ilustra un marco teórico sintético, a la vez que panorámico, sobre el concurso y las recientes miradas de la investigación acerca de los *media events* y los espectáculos de masas, centrándose a lo largo de su capítulo en el refuerzo banal de una *performance* de la nacionalidad producida por el Festival a lo largo de las muchas décadas de su existencia, al que llamamos “nacionalismo banal”. El autor elabora un encuadre teórico muy necesario en este terreno poco trabajado aún en idioma español, y una original exégesis sobre los nacionalismos actuales. Parte de la ya clásica obra de Michael Billig, *Nacionalismo banal* (original de 1995), donde la *performance* viene reforzada no solo a través de la imagen sino de manera discursiva, y más allá de circunscribirse “al lenguaje florido de las leyendas de sangre [...] opera con palabras prosaicas y automáticas que dan por sentada la existencia de las naciones” (2014: 159-160). Mucho menos intrascendente de lo que podría deducirse a simple vista, esta *performance banal de la nacionalidad (o nacionalidades)*, precisamente por su repetición e insistencia, consigue instalarse en el imaginario colectivo y forjar determinadas identidades.

Con estas ideas como punto de partida, la motivación primordial que nos anima es desentrañar el modo en que el Festival de Eurovisión es capaz de vehicular a través de la imagen —la imagen en movimiento—, la música y la dinámica del concurso ciertos mensajes que atañen a la identidad nacional, o determinadas utilidades geopolíticas y geoestratégicas. Estos mensajes son utilizados tanto para promocionar como para reprobar ciertas cuestiones específicas a niveles local y global, que se van recreando y readaptando según los tiempos; así como los valores mismos de la Unión Europea y sus políticas. De hecho, el concurso fue creado en 1956 en el seno de la Unión Europea de Radiodifusión con el objeto de promover la cooperación, el intercambio y el desarrollo de distintas televisiones europeas en el ámbito audiovisual (Coupe y Chaban 2020).

Ya estamos viendo cómo el patrimonio documental de la Humanidad —al menos y principalmente el europeo, desde el Renacimiento— está siendo acaparado (¿usurpado?) por las grandes industrias de las telecomunicaciones desde hace un lustro o dos. La razón esencial de la injerencia de grandes corporaciones privadas en nuestro patrimonio documental es su dominio de los nuevos macro o meta recursos de almacenaje y de recuperación digital de información. La conservación de todos los archivos históricos públicos en papel y los intentos de digitalización

resultaría viable. Ni si quiera bibliográficamente vamos a explorar este cometido, convencidas *a priori* de que toda la literatura académica sobre el cuerpo y el cerebro humanos que pudiéramos encontrar vaya a tener cubierto este segmento que nos interesa sobre los efectos de la comunión activa de los espectadores de eventos multitudinarios en directo o diferido; que en caso de existir se hallaría en un estado demasiado embrionario... Es broma. Sí hemos buscado pero no hemos encontrado. Los de biológicas hablan del cortisol con ejemplos de traumas de violencia física, y los de comunicación hablan de otras cosas... De momento, solo algunas voces conspiranoicas se han atrevido a hablar de ello. De forma general, una observación aproximativa desde las Ciencias de la Comunicación la tienen en Klein (2007). Tómense el contenido de esta nota como apunte para una línea de investigación a considerar por generaciones venideras, cuando hayamos salido del marco materialista que sufren la ciencia y el conocimiento en el presente. Este problema lo predijo Kant en su *Crítica de la razón pura*, y predijo también a más luengo plazo que remediaría el entuerto la llegada de una nueva ciencia que se daría en llamar Filosofía Trascendental. En esta espera, Bob Esponja nos consuela cantidad.

llevados a cabo desde la década de 1990 supusieron un esfuerzo ímprobo que no pudo llevarse a cabo totalmente por las Administraciones. La tarea se complicó exponencialmente a la hora de gestionar archivos audiovisuales, cada vez más numerosos.

La limitación de los recursos públicos, todavía más mermados durante la crisis económica iniciada en 2008, en plena revolución tecnológica —o cuarta industrial—, fue un lastre y un gravamen excesivo para el mantenimiento en red de los paquetes de archivos interconectados en acceso abierto. El problema derivado de aquel malogro es que, en manos de multinacionales privadas, la mencionada recuperación de información no es igualitaria para todos los y las requirentes de dichos *inputs*, y ha quedado vetada a la mayoría de usuarios y usuarias. Al pasar los archivos a un sistema de pago por documento su costo es considerable especialmente para investigadores e investigadoras debido a la gran cantidad de documentos a consultar necesarios para abordar una investigación, pues estos gastos no son cubiertos institucionalmente. El *modus operandi* de Pinterest, por poner un ejemplo popular y reconocible, aunque es solo uno de los cientos que existen, es fragmentar infinitesimalmente y sellar el contenido del que se apropia para venderlo descontextualizado, incluso dividido en sí mismo.

Estas meta-empresas, pues, usurpan las imágenes de las obras de arte y la documentación de toda clase que fueron elaboradas por la Humanidad a lo largo y ancho del planeta y de los siglos, y para cuya producción jamás fueron mecenas ni contribuyentes en modo alguno ya que ni siquiera existían cuando se realizaron. Otro asunto tangencial a éste es la volatilidad de la información *de superficie* en los metabuscadores de la web. De estas prácticas combinadas a la plausibilidad de cambiar la Historia van pocos pasos, pero no podemos ni queremos alargarnos más aquí en estas conjeturas. Si tienen algún interés, les recomendamos leer las distopías complementarias de George Orwell (1903-1950), *Nineteen Eighty-four* y la de su maestro Aldous Huxley (1894-1963), *Brave New World*, que ilumina desde el pasado la reciente experiencia pandémica y otros experimentos genéticos del presente. Ambas novelas, creemos, deben ser recomendadas a nuestros y nuestras estudiantes, porque las últimas hornadas ni siquiera han oído hablar de ellas. Perdonen ustedes el excurso...

Al ser fundado por los mismos países que suscribieron la CECA, el tratado constitutivo de la Comunidad Europea del Carbón y el Acero —el primer gran paso de los acuerdos que darían lugar a la Unión Europea—, podemos considerar Eurovisión como un acuerdo más inscrito en el proceso de la integración europea (Panea 2020: 26). Hoy en día, este espectáculo colectivo supone un instrumento finísimo de dirección de masas o, más que dirección, de preparación psico-social para el avenir inmediato; casi a tiempo real. Es más, Eurovisión produce sus propios anales, es decir, su propio registro civilizatorio. Más que como los anales historiados del viejo Tácito, elaborados en era de Jesucristo, los de Eurovisión, vistos desde el futuro, guardarían mejor semblanza con los más toscos y escuetos rastreos de las subidas del Tíber y otros prodigios que los sacerdotes pontífices contemplaran, tres siglos anteriores a los tácitos. Imaginamos nosotras que por su

inextricable complejidad, visto desde su faceta antropológica, Eurovisión podría dar lugar al nacimiento de alguna religión si nos descuidamos. Sonará a chanza, pero es cuestión nada baladí en los tiempos que corren.

Analizamos estos temas desde dos perspectivas muy distintas pero que, a la vez, constantemente cruzan sus caminos. Estas perspectivas parten de nuestro propio bagaje académico. Ofrecemos tanto una visión con base en la Historia Contemporánea y de la Comunicación, como otra con fundamento en la Estética y la Teoría de las Artes. Como punto de confluencia nos encontramos en reunión por los Estudios Culturales, y por una clara conciencia del valor de la inter y la transdisciplinariedad en el ámbito académico en cuanto a la generación del conocimiento. Paradójicamente, siendo la imagen la detentadora del mayor peso específico del corazón del Festival de Eurovisión y sus poliédricos significados, no es ésta un objeto de estudio tan atendido en los ya numerosos estudios sobre el concurso y, menos aún, en los llevados a cabo por colegas de profesión en España. Al respecto debemos destacar que es en nuestro país donde se ha *cocinado* una de las últimas y más completa publicación sobre el Festival. Adam Dubin y Antonio Obregón, ambos profesores en la Universidad Pontificia de Comillas, coordinaron en 2022 junto a Dean Vuletic, uno de los principales estudiosos de Eurovisión desde la Historia, el volumen *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia*, para la editorial Routledge.

Sin embargo, y pese a la gran calidad de las contribuciones, al margen del capítulo de Panea —“Domesticity, Mass Media and Moving-Image Aesthetics: The Visual Identity of the Eurovision Song Contest as a Hospitable Platform”—, no hay en dicho libro más análisis acerca de la imagen del espectáculo (Dubin, Vuletic y Obregón 2022). Aunque la imagen en las perspectivas las que suscriben este texto es central, incursionamos asimismo en las sonoridades y temáticas propuestas por las delegaciones, las productoras y el acervo de artistas que han conformado y conforman este macro-espectáculo en su representación de los países participantes; mejor dicho, de las televisiones públicas que lo promueven.

1.4. Sustancia, materia y forma

Varios son los conceptos que se entrelazan en estas lides. Por un lado, adquiere especial relevancia la “marca país” (*nation branding*). El término, como exponen los investigadores Göran Bolin y Per Ståhlberg (2010: 83), define “el fenómeno por el cual los gobiernos emprenden actividades autoconscientes con el objetivo de producir una cierta imagen del estado-nación”. A diferencia del concepto de nacionalismo, incluyendo el *nacionalismo banal* ya comentado, o el *nacionalismo lúdico* que también a continuación veremos, la marca país no llama al pasado de la nación sino a su futuro. Del mismo modo, la marca país se focaliza en el “ellos” como mercado potencial, no en el “nosotros” ya presumiblemente convencido, y su orientación pretende fines comerciales (vender mercancías), no políticos (gestionar comunidades). La marca en sí misma se convierte en un valor que permea, en este caso, tanto el turismo como la industria del espectáculo de estos

países (Bolin y Ståhlberg 2010: 84). Incluso puede llegar a otorgar un prestigio o renombre a ciertos estados que oculten otras cuestiones, a menudo políticas, como se ha estudiado en los casos de la participación de las televisiones de Israel, Rusia o Azerbaiyán en el evento¹⁰.

Del mismo modo, un *playful nationalism*, que traduciríamos como *nacionalismo lúdico*, también está patente en el modo en que los seguidores y seguidoras del concurso apoyan a los distintos países (Kyriakidou et al. 2017: 604). La imagen más extendida del Festival es la de un estadio muy sofisticado de enormes dimensiones lleno de un público entregado agitando banderas. Resulta así muy revelador constatar cómo el izado de una tela u otra por parte de eurofans no está sujeto tanto —o, al menos, no solo— a su nacionalidad, sino más bien a su atracción hacia la candidatura que determinado país presente en esa edición. Así, por su “naturaleza no antagonista” e incluso “carnavalesca” es relevante pensar esta cuestión (608), lo cual lleva a entender los signos de pertenencia nacional de un modo distinto al acostumbrado. Algo que, además, solo ocurre en el Festival de Eurovisión.

Estamos, por tanto, ante una *performance* de la nacionalidad problemática que, en definitiva, genera cierto tipo de identificaciones, pero que es parte distintiva del juego tan insólito que define al Festival de la Canción (Bolin 2006). Desde este punto de vista, aunque sin olvidar los mencionados nacionalismos, puede equipararse a otros espectáculos televisados como las Olimpiadas o los Mundiales de Fútbol: eventos donde se pone en evidencia el modo en que las distintas naciones concurrentes luchan por lograr el mejor puesto y aspiran a promocionarse mediante la imagen (Le Guern 2000: s. p.). Pero se trata no solo de ganar la competición, sino sobre todo de ser reconocido internacionalmente a través del desempeño y la promoción de determinadas aptitudes, habilidades e incluso valores (Baker 2017). Los investigadores en Comunicación José Patricio Pérez-Rufi, Alba Cruz-Elvira y Andrea Aragón-Manchado (2022: 202) señalan además el hecho de que todas las cadenas de televisión representen su “diversidad” mediante una igualación al mismo tiempo a todos los participantes, por ejemplo, en escenario, medios tecnológicos o limitación de la interpretación musical a un tiempo máximo de tres minutos.

1.5. “Stairway to Heaven”: Del averno al purgatorio y viceversa

Una vez desglosados los primeros puntos de esta introducción, deseamos advertir a quienes nos leen, con la seguridad de que a estas alturas del escrito ya lo habrán captado, que nos hemos decidido aquí por un formato de tipo ensayo el cual permitiese algunas licencias respecto a las estrictas prescripciones de las formulaciones que exige la literatura científica en las Ciencias Humanas y Sociales y las Bellas Artes. No sin detenida deliberación y sesudo estudio, hemos llegado a la conclusión de que dicho método *científico* resulta sumamente limitante —por no decir entorpecedor y exasperante— a la hora de adentrarnos en el análisis de los

¹⁰ Véanse, entre otros, Belkind (2010), Miazhevich (2010), Ismayilov (2012), Fricker y Gluhovic (2013), Greenwald (2020), Pajala y Vuletic (2021).

fenómenos concernientes a la metacomunicación y las realidades aumentadas de hoy día, extremadamente poliédricas, fractalizadas, líquidas, difusas..., características que se repiten en casi cualquier objeto de estudio enmarcado en el Tiempo Presente, también llamado Mundo Actual.

Apontocamos esta idea en el hecho de que, mientras el proceder de los poderes fácticos respecto a la sociedad que los valida y justifica es negativista por excelencia y se sitúa indefectiblemente de cara al incierto futuro, como nuestras agendas. Por regla general, los trabajos de las disciplinas humanísticas se proyectan en base a procesos cerrados referidos al pasado y desde el método positivista demostrativo de origen decimonónico. Sobre estos mismos temas epistémicos, y sobre la capacidad sintética de músicos y cineastas para materializar frutos comprensibles sobre la realidad aumentada en el escabroso inconsciente colectivo globalizado la tenemos en González Jurado (2023b). Dicha ventaja del arte sobre la investigación ha sido lograda gracias a la libertad alcanzada por el método del primero, no sin haber atravesado arduas contiendas a lo largo de los siglos.

Ligado a esto hallamos, además, el problema de que la bibliografía previa sobre el que la Ciencia (con mayúsculas) nos obliga a basar nuestras observaciones suele ser escasísima o inexistente, y se publica casi invariablemente hasta con uno o varios años de retardo respecto a la génesis de los fenómenos y temas que queremos tratar. En nuestra opinión, a quienes investigamos en Humanidades, Artes y Ciencias Sociales debería sernos concedida la venia de elaborar escritos sintéticos, generales y breves, que despertasen el interés por su lectura del público común, no especialista; lo cual podría idealmente hacer realidad la tan traída y llevada “transferencia del conocimiento” de forma directa. Espacios en línea como *The Conversation. Rigor académico, oficio periodístico* son uno de los más interesantes al respecto.

Sin embargo, la recepción de textos se limita en exceso a *temas de actualidad*. Por otro lado, algunas revistas académicas vinculadas al área de Estética y Teoría de las Artes como, entre otras, *Laoconte* o *Escritura e imagen* también se abren a propuestas más heterodoxas. Las revistas de Bellas Artes, asimismo, se expanden a creaciones que exceden la palabra, en las así denominadas “páginas visuales” o “contratextos” —por ejemplo, *BRAC. Barcelona Research Art Creation* o *Arte y políticas de identidad*, entre otras que recientemente se han unido a esta tendencia—. No obstante, aún se trata en todos estos casos de espacios muy minoritarios que tampoco terminan por llegar a un público más extenso. Pero generalmente, como sabemos, nuestros trabajos de investigación quedan sofocados y nuestros textos condicionados y condenados a la lectura por escasísimos especialistas; debido fundamentalmente al arrastre de un aparato crítico rígido que no suscita lecturas lúdicas, ligeras y amenas.

Por estas causas precisamente, si trabajamos ajustándonos a las exigencias de nuestras disciplinas y del método obligado para obtener el éxito de la aceptación de nuestras obras en revistas académicas de calidad o de alto impacto, solemos acotar al mínimo nuestros objetos de estudio. La necesidad nos obliga a que

aquéllas deban estar sustentadas minuciosamente en parámetros positivistas que exigen demostración minuciosa o sustentación bibliográfica de todos los detalles que queramos introducir. Desgraciadamente, la publicación de textos sintéticos y explicativos a modo de hipótesis o líneas posibles de investigación a esclarecer, sin mayor aparato crítico, sigue estando reservada a las más elevadas figuras de nuestras disciplinas.

Pensamos por ejemplo en Henry Pirenne (1862-1935) y sus intuitivos libros, *Mahoma y Carlomagno* y *Las ciudades en la Edad Media*, donde elabora hipótesis que superadas, puede ser, más tarde, sacaron a la Historia Medieval del impás en el que se hallaba en su tiempo. O en Marc Bloch (1886-1944), quien encerrado en un campo de concentración, para distraerse y distraer a otros presos, escribió sin documentos ni libros en los que apoyarse su sublime *Introducción a la Historia*. Este texto breve que pone en cuestión la dirección cronológica de la narración histórica, planteando que contar y enseñar la Historia desde los tiempos pretéritos hacia el presente desvirtúa su entendimiento. O en Alain Corbin (1936-actualidad) con su más reciente *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, libro donde apenas utiliza más que su imaginación y en el que presenta escasísimas fuentes pero que consigue enhebrar y dotar de sentido, no ya solamente su objeto principal de estudio sobre el ocio, sino toda la superestructura de la mentalidad contemporánea.

Ya sin querer extendernos más en estas reflexiones, no podemos dejar de nombrar también a algunos teutones, aunque sea por encima y sin espacio para anotar unos cuantos títulos de sus magníficas obras. A vuelapluma nos vienen Norbert Elias o los de la Escuela de Frankfurt, y especialmente entre ellos al historiador de triste ventura, Walter Benjamin. No sabemos si será coincidencia que todos estos maestros sean franceses o germanos y que, a bote pronto, no se nos ocurran aguerridas investigaciones españolas de éxito a base de plumas ligeras como casi único instrumento, que hayan desbrozado caminos inhóspitos y trascendiendo por una o varias generaciones de investigadores posteriores enzarzados en lograr superar la simiente original. ¿Tal vez la estructura universitaria española, jalonada de incongruencias, tendrá algo que ver?

El positivismo o post-positivismo de hoy, resulta un oxímoron imposible de conjugar, ni con la metacomunicación ni con las realidades aumentadas, que solo pueden ser sintetizadas de modo general, sencillo e inteligible desde el negativismo. Éste es el sistema desde el que son concebidas —apostamos que no aleatoria o casualmente—, por profesionales del más alto rango ajenos a la investigación y al método científico, y que gozan de la ventaja de no estar obligados a rendir cuentas de los procesos mediante los que actúan sobre las sociedades con sus productos. Solo son responsables de los resultados finales que estos aporten, y solo frente a sus financiadores y promotores, sin deber explicación alguna al grueso de la sociedad; que para colmo no se entera. Para nos, sencillas investigadoras, tentar demostrar justificadamente estas realidades y la metacomunicación aumentada con herramientas positivas requeriría poner en marcha unos proyectos de investigación tan colosales como interminables. Peor aún, inaceptablemente aburridos y definitivamente excluyentes para el gran

público. Ergo, pareciera conminarnos el inmovilista sistema, en última instancia, a quedarnos en tierra o quemar los barcos y, como convencidas aventureras, solo la segunda opción nos cupo en la cabeza.

1.6. Cristalitos rotos... ¿Mejor nos rebelamos?

Para terminar con estas prologares consideraciones metodológicas, destacamos que nuestro interés por este replanteamiento de la escritura en sí misma parte también del anhelo de explorar nuevos resquicios entre creación e investigación, donde una escritura colectiva y desde disciplinas y orientaciones diversas, pueda contribuir a la creación de conocimiento, integrando así las diferencias.

A colación con esto del idioma, aunque de forma algo tangencial, no queremos dejar pasar estas últimas notas sin tratar el tema del español como lenguaje científico. Aunque nos alarguemos, no hay más remedio que empezar por la asociación anacrónica, perversa y casi automática que se hace discursivamente del imperio español de la Edad Moderna; cuando en realidad se pretende hacer referencia al imperialismo y el colonialismo promocionados durante la Revolución Industrial por las potencias centroeuropeas en el auge del capitalismo; paradigmas del más canalla y cruel extractivismo. El caso es que éstas y otras estrategias, sostenidas y reactivadas durante siglos, han dividido a la hispanidad actual y futura. Para más inri y tristemente, de la parte peninsular, se ha dado la manía de desvincularnos de todo lo hispano, bueno o malo; y de las antiguas Américas españolas, depende... Conminados, como estaban históricamente nuestros dirigentes durante la Transición y el último tercio del siglo XXI, a borrar a toda prisa la *damnatio memoriae* del franquismo —cosa que se ha comprobado no podía ser—, y por el perentorio afán de asimilar también a toda prisa la estandarización *otroeuropea* —que igualmente se ha visto que tampoco podía ser—...¹¹

Dicho simplemente y volviendo a lo nuestro, hemos creado un tópico de lo europeo a la española en correspondencia al que sobre España imaginaban e imaginan desde Francia hacia el norte; y tan romántico (o postromántico) como éste... Sospechamos que nuestra élite política democrática y limonera, sin solvencia ética ni estética garantizadas, haya tenido algo que ver... A resultas, sobre nuestro amado, grácil y plástico español (o castellano), son colegas americanas quienes ponen una pica en Flandes por esta causa, tal vez de antemano perdida, de la discriminación lingüística que perpetra la ciencia contemporánea (Errico 2015).

El filósofo Giorgio Agamben escribía que nuestra labor como investigadoras e investigadores es siempre la de una continuación. La creación de conocimiento deviene así en un proceso colectivo e integrador donde hallar un punto impersonal que rebaja cualquier tipo de ansiedad de influencia y democratizar el saber

¹¹ ¡Oh, cielos!, este tema es larguísimo y no disponemos de tanto espacio, pero una de las autoras detalla en otro lugar algo sobre el término *ultramar*, introducido tardía y foráneamente, y que tanta confusión ha añadido sobre la poco clara y aún menos clarificada historia moderna y contemporánea de España, ver González Jurado (2023a).

(Agamben 2016). Por azar o infortunio —según se mire— nosotras tenemos los ojos muy abiertos a la creciente complejidad y al exceso de *inputs* y registros informacionales (con sus propias novedosas semánticas en constante re-creación y cambio) a los que nos expone la presente década, imposibles a todas luces de asimilar, encajar y evacuar conscientemente por el ciudadano medio e incluso, en más ocasiones de las que cupiera esperar, por los propios investigadores.

Hemos aplicado con respeto la sugerencia de Agamben y tomado el mayor interés en revisar y arrimar lo aprendido y lo que seguiremos estudiando en continuidad de nuestros mayores, aquello que los autores y las autoras que nos han precedido han dejado solo bosquejado, sugerido, apuntado... Han llamado nuestra atención, entre otros, los atrevidos Kuhn (2004) y Feyerabend (1975), quienes ya en la revolución contracultural iniciada en la Universidad de Berkley se lanzaron al revisionismo del conjunto del método científico. Al hablar ellos por primera vez de anarquismo metodológico y de negativismo epistemológico, se posicionaron desde un lugar externo y bien ajeno a las estructuras académicas, los razonamientos parciales y los falseamientos teóricos aceptados como válidos y validadores para la ciencia de la contemporaneidad. Su empresa resultó un impás historiográfico pues no gozó de continuidad, pero hoy en día aquella ocurrencia va cobrando sentido de presagio por la necesidad urgente de remover los fundamentos de nuestra profesión.

Efectivamente, la praxis nos confronta diariamente con nuestras inquietudes, nuestra vocación y nuestro anhelo de utilidad social. La consolidación de la Sociedad de la Información en la década de 2020 nos ha traído a la palestra la necesidad de una mayor flexibilidad metodológica que haga posible interpretaciones comprensibles y abarcables de la realidad; sobre todo si deseamos que verdaderamente se dé esa transferencia a la sociedad general, tan necesaria como justa. Ello pasa por el menester forzoso de elaborar síntesis interpretativas que no pueden ser satisfechas desde el usual método positivo al que nos obliga la regla académica, ineficaz para cuestiones humanas en el abordaje de sujetos de estudio relativos al Tiempo Presente, como venimos hablando.

En definitiva, para el objeto que nos atañe, el Festival de Eurovisión desde una óptica española, nos hemos regocijado más en el esclarecimiento que perseguimos, que en elaborar un texto prolijo en erudición y exquisitez universitaria normativa. Dejamos al buen tino de cabales lectores y lectoras, quizá más cabales que nosotras, la libertad de juicio acerca de este trabajo que con amor les entregamos.

Parte II. Misterios, tabús y electroduendes de la tele nacional: Eurovisión y otros eventos

Deborah González Jurado

“Toda vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos”.

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 1967.

2.1. Las cinchas del post-positivismo

El sistema expositivo post-positivista de la literatura académica de las Humanidades en España induce a que la mayoría de autores y autoras divida en extremo sus sujetos de estudio y se ciñan al máximo a enfoques tangibles que brinden garantías de demostrabilidad, soslayando todo lo posible los enfoques interpretativos. De esta manera, va ahondándose el surco de una estructura de la investigación donde las visiones transversales o interdisciplinarias no son garantía de éxito curricular. Un ensayo transversal, sintético y centrado en la interpretación de lo intangible es este texto.

Por mi parte, en los años 1990, Eurovisión había llegado a chirriarme tanto que la rechacé y bloqueé cualquier información que tuviese que ver con ella hasta 2022. Ese año se dieron una serie de casualidades que iré comentando y que me indujeron a visionar exhaustivamente todas las ediciones que me había perdido desde 1999 hasta ese lapso, en cuatro semanas¹². Usé las versiones de comentaristas españoles cuando estuvieron disponibles, y en su defecto las originales. En lo más intenso del proceso, canalicé ráfagas de informaciones que intento expresar aquí en lenguaje común, lineal, comprensible y humano. Incorporo el análisis de otras fuentes, periodísticas, bibliográficas y de procedencia diversa, pero puede decirse que mi análisis es cualitativo, intuitivo y subjetivo. Amparada únicamente por el negativismo epistemológico y el anarquismo metodológico de Kuhn (2004) y Feyerabend (1975), confío en que mi escrito alcance a trasladarles las inefables interconexiones inductivas que tomaron para mí dimensiones de verosimilitud. La experiencia me terminó de convencer, contra el discurso en boga,

¹² Este trabajo proviene de un fragmento del diaporama que Deborah González elaboró para el congreso internacional anual de la asociación de hispanistas PILAR (Presse, Imprimés, Lecture dans l'Aire Romane), concretamente para el de 2023, titulado “La imagen de Europa en los medios de comunicación del mundo hispanófono y lusófono (siglos XIX-XXI)”; ver: <http://www.pilar.fr/2022/10/12/convocatoria-congreso-pilar-2023/>. Una buena parte de toda la bibliografía y la webgrafía que contrasté no está citada en este texto, pero sí en el diaporama; ver: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26173>. Ella misma realizó todas las capturas de pantalla entre marzo y mayo de 2023.

de que la verdad no es en absoluto relativa, aunque la mayoría de las veces se nos oculta porque vemos solo lo que se mira.

2.2. ¿Congreso de Viena o *publipropaganda* del siglo XXI?

En nuestro tiempo, el cetro del poder global se halla en manos de las multinacionales de las telecomunicaciones que lideran lo que podríamos llamar la cuarta, quinta o sexta revolución de las sociedades con modos de producción a escala¹³. En mi opinión, las igualdades fundamentales entre los bloques capitalista y comunista son más sólidas que sus diferencias, reducidas a ligeros matices ideológicos de superficie. No es este el lugar de profundizar, pero quería evocar el símil de la publicidad con Eurovisión pues ambas son atolondradas, gráciles y desestructuradas; y porque es positivamente indemostrable que no sean otra cosa que frutos inocentes del entretenimiento o de la vanidad sin finalidad específica. Utilizo el neologismo *publipropaganda* como título de este epígrafe para bosquejar la hipótesis de que la publicidad comercial en nuestro bloque cumple en global las funciones de cualquier sistema propagandístico planificado, aunque más disimulada y eficazmente. No conocemos publicaciones que utilicen este término o hayan profundizado en esta idea, aunque sabemos que en la Universidad del Salvador de Buenos Aires, un estudiante lo planteó en su tesina de licenciatura (Ingold 2010).

Con la misma ligereza que lo hizo el Congreso de Viena (1814 a 1815), entre bailes, músicas y fastos, asuntos geopolíticos supraestatales de la mayor importancia se despachan discretamente bajo el manto de Eurovisión ante la mirada atónita de las gentes. Su denso bombardeo de estímulos lanzados en todos los *azimuts* desborda la capacidad de lo que las retentivas más despiertas pueden asimilar conscientemente, además de que su fractalidad y magnitud posibilita la generación de vivencias y memorias múltiples, distintas y multifacéticas. El estado de excitación y hasta de congestión sensorial del público telespectador que visiona en tiempo real el macroespectáculo por un lado, y del público asistente presencial por otro —más expuesto a la carga emocional del evento—, funcionan como distractores que conceden máxima ventaja para la inyección de mensajes subliminales y el suministro de píldoras comunicacionales a escala global sobre lo que ha ocurrido, está ocurriendo, o va a ocurrir en un futuro inmediato.

¹³ Si tomamos una perspectiva retrospectiva, podemos considerar la cuarta revolución industrial la que produjo y comercializó productos ofimáticos como faxes y fotocopiadoras a tóner o láser, la quinta sería la de los ordenadores personales y los teléfonos móviles personales, y la sexta revolución tecnológica podemos identificarla en la que ha generalizado la utilización gratuita de los *chatbots* inteligentes como el famoso chatGPT o Gemini. Igualmente, podríamos realizar estas diferenciaciones en relación a los cambios de la operativa y demandas de las Administraciones públicas respecto a los usuarios. También pudiéramos tomar en cuenta otro tipo de maquinarias que componen los conjuntos de herramientas al uso en otras profesiones.

2.2.1. ¿Y qué hace España en el *Big Five*?

Probablemente, si el público español se aficionase más a Eurovisión, se cuestionaría el hecho de que nuestro país haya sido (hasta su retirada en 2026) uno de los *Big Five*: Alemania, España, Francia, Italia y Reino Unido. O sea, uno de los cinco geográficamente más al oeste de la península europea que contribuyen en mayor medida y de forma continuada a la susodicha fiesta televisiva... ¡Oh, cielos!... ¿A pesar de que, según nos dicen, nuestros presupuestos públicos no llegan para casi nada? En estos días de celebración los medios insisten en la ventaja del *Big Five* de no contar con empecho para la participación en las finales anuales, sin necesidad de pasar por la semifinal. Mis pesquisas en internet sobre las contribuciones permanentes de los *Big Five* no han dado resultados positivos en español. En la tabla siguiente se reflejan solo los pagos nacionales por derechos de retransmisión del festival de 2015 a 2021. Nótese que no hay datos para los años 2017 y 2018... El artículo también informa de la cifra global de 6,2 millones de euros —también solamente en derechos de retransmisión—, aportados por el conjunto de contribuyentes en 2022 tras la expulsión de Rusia aquel año (García 2022).

Año	Coste
2015	286.873
2016	293.304
2019	281.125
2020	291.460
2021	291.460

Tabla 1: Extraída del artículo referenciado al pie, publicado en la web *Newtral*: “Derechos de retransmisión pagados por RTVE con motivo de Eurovisión”. En euros, lo que ha pagado Radio Televisión Española a la Unión Europea de Radiodifusión (UER).

Pingües cifras de gasto para un programa casi sin audiencia en la baraja de años reflejada. Para más inri, RTVE dificulta de facto el acceso abierto a todas las retransmisiones con comentarios en español desde 2015 en adelante. Su web se contradice en este punto. Por un lado dice permitir a la ciudadanía el acceso a todos los contenidos, con excepción de los concernientes a la seguridad nacional. En otro espacio se informa de la posibilidad de iniciar una petición expresa que debe traspasar un procedimiento administrativo cuasi contencioso para que alguna comisión ignota examine nuestro dossier. No se especifica ningún aspecto práctico, como si se pueden pedir varios archivos a la vez o haya que hacer una petición para cada uno. En un plazo indeterminado la tele nos responderá positiva o negativamente.

2.2.2. Discursos-fuerza y narrativas de las creaciones eurovisivas del siglo XXI

Varias de las características más llamativas de Eurovisión en nuestra centuria son la dispersión, el aturdimiento y las discontinuidades que se presentan desde todos los ángulos y para todas las percepciones posibles en el tiempo natural que habitan nuestros cuerpos físicos. Datos y detalles circulan en multitud, desbordando en

flujo continuado e incesante la capacidad de asimilación humana. En los escenarios del concurso, televisivo y físico, se estimula la euforia y la emocionalidad mediática colectiva en el marco de una sana competencia asentada en el más antiguo —pero no por ello menos artificial— sentimiento de identificación nacional relativo a un Estado. La fractalidad y la saturación general de los entornos digitales al alcance del común en estos pseudomundos virtuales a los que hemos claudicado a partir del hito del Covid-19 se han instaurado como constantes desde que se malograron seculares estructuras físicas, emocionales y espirituales de tejido social. En aquel momento se habló de un Nuevo Orden Mundial, por lo que entendimos que el Antiguo, basado en los acuerdos de Breton Woods de la última postguerra mundial, quedaba desfasado.

Los festivales de Eurovisión del siglo xx participaban de un aire de construcción pacífica de Europa tras la última postguerra mundial. Nuestra añoranza se balancea inevitablemente hacia la época en blanco y negro del concurso, con sus escenarios cargados de flores y su público selecto vestido de frac. El contraste es radical con los megaespectáculos de escenografías multitudinarias de aglomeración de masas de la actualidad, que se acercan cada vez más a la ficticia Hyperbowl del tramo final de la ópera *pop* de *Annette* (González Jurado 2013). La creación y recreación de nostalgia y su cadencia parecen ser otros de los deliberados metadiscursos estrella de Eurovisión que en retrospectiva generan un neorromanticismo sólido y reposado de ritmo más humano, vivido temporal, colectiva y linealmente. La creación de discursos ideológicos de poder en los marcos de las naciones-estado de la contemporaneidad temprana fueron tan sólidos porque emanaban de hechos políticos y sociales incontestables en las realidades físicas y tangibles. Tanto es así que antes de mediados del entonces nuevo siglo xx, ya se habían convertido en totalitarismos. El poder actual globalizado continúa necesitando de la existencia de una superestructura que cohesione la sociedad con el poder diluido. Líquido e inestable, posee la ventaja sobre las naciones-estado de poder cambiar las reglas del juego a cada instante, pero asimismo genera unas ideas-fuerza a su propia semejanza, poco estables. La cohesión de los súbditos y súbditas debe ser refundada a tiempo real cada instante también, y esto se consigue con la constancia, la regularidad y la sutileza de las recreaciones ideológicas e identitarias¹⁴.

2.3. Del fin de la Historia al *Eurovacío*... y las Españas insolubles

La mayoría de españolas y españoles nacidos en torno al final de la dictadura y los primeros años de la Transición, hemos vivido nuestra primera madurez como una generación desencantada. El fin de la Historia (Fukuyama 1993) nos trajo a duras penas la Ley de Memoria y el desvelamiento de que nuestros padres, abuelos y políticos nos habían criado silenciando el escondite de los horrores. Además de inundar telediaris y quioscos, captando la atención del público general, la obra de

¹⁴ Ver las obras de Michel Foucault sobre poder, discurso, sujeto, violencia, etc. o alguno de los innumerables investigadores posteriores que lo han interpretado.

Fukuyama nos la trajeron a clase los profesores de Historia, conservadores y marxistas, y en torno a ella se crearon círculos de discusión entre los estudiantes de Historia a principios de los años 1990. Aquel impacto ideológico no fue fácil de superar, pero otro más importante sacudiría la sociedad española la década siguiente, cuando el debate social en España se vio estimulado en el Parlamento y en los medios en torno a 2004, y a finales de 2007 se aprobara la ley de Memoria. A principios del siglo XXI, las excavaciones de las fosas comunes en Andalucía y otros lugares desmoronaron nuestra autoimagen de democracia ejemplar. Mientras, la construcción y la banca se forraban felizmente pero a Aznar le creció la nariz por los atentados de Madrid y cambió el bando del Gobierno... Y—¡oh, casualidad!—, brotó la debacle económica. Los tiempos en que los aventureros y las madres solteras que marchaban —por unos años o unas décadas— *al London* afable donde conseguían viviendas económicas y paguitas decentes del Estado británico, también terminaron con la llegada del nuevo siglo. La nueva centuria había llegado exportando en masa a nuestros jóvenes, sobre todo chicos, a Alemania, en una carrera más restrictiva a niveles de cualificación. Las malagueñitas medias continuamos, hasta bien entrada la primera década del nuevo siglo, la tradición universitaria de maestras, archiveras, enfermeras y licenciadas en Filosofía y Letras; y las de mi pueblo seguíamos hablando el *inglés de Torremolinos*.

El 15-M vino a soslayar por un instante aquella amargura sorda de nuestras juventudes a punto de finar, transcurridas de crisis en crisis entre la cola del desempleo y algún contratillo veraniego. Engrosábamos el agotador batallón de amables proletarias al servicio de las hordas europeas de transeúntes de nuestras vidas; más europeas, más clase media y más libres que nosotras... de pensamiento palabra, obra y omisión... de todo... Los *affaires* sentimentales de origen turístico de los años 1960 y 1970 (Nash 2020) se habían extendido al género femenino local, por la revolución sexual y por la emigración de nuestros hombres, a la altura de los años 1990. Pero las esperanzas como los sentimientos son volubles. Cuando nos desaparecieron las últimas ideas de contestación a un gobierno y un sistema que nos empobrecía, creo que a mediados de la década de 2010, fue cuando descreídos y descreídas que no lo habían hecho antes se desengancharon de Eurovisión. ¿Podríamos llamar a esta ausencia de interés y de recepción, los años del *Eurovacío*?

Pero no hay mal que cien años dure ni cuerpo que lo resista. En 2022 se cancelaba el Festival Nacional de la Canción, más marchito aún de interés que la propia Eurovisión en sus peores momentos, para crearse el *Eurofest*. Era la nueva nomenclatura acorde con la renovación de imagen que se pretendía. Olvido Gara, eurofán sin solución de continuidad y admiradora de la arquitectura vertical de nuestras sobreexplotadas costas, fue contratada como directora del primer Benidorm Fest (Fangoria 2022). Esta madrina, excelsa cultivadora del arte pop español, era la mejor que pudiera encontrarse y pronto llevaría el evento a altas cotas de interés mediático y popularidad. Las dos Españas —políticamente correctos, versus electroduendes—, estaban de nuevo a punto de estallar.

2.3.1. La vacuna contracultural de *La Movida* para la tele neoliberal

Volvamos al siglo xx. En el trajín de quehaceres y sinsabores españoles por la supervivencia diaria del nuevo milenio habíamos casi olvidado que una parte de los artistas e intelectuales de la contracultura tardía de nuestra España —lo que ahora conocemos por *Movida*—, se propuso prevenir a los infantes contra los abusos invisibles y las inyecciones de ceguera ideológica que iban a cometerse en adelante. Uno de aquellos antidotos fue el programa infantil de los sábados por la mañana dirigido por Lolo Rico, *La bola de cristal*¹⁵ (Canal RTVE 2016). La raza electroduende se rebelaba contra los programas aburridos, políticamente correctos y sin verdadero interés para niñas y niños. Aquellas marionetas nos enseñaban a leer entre imágenes en los distintos planos y entresijos de la trastienda televisiva, y Alaska ya formaba parte del ecosistema mediático y había iniciado su transformación en personaje de ficción representada en guiñol por la marioneta de la bruja Truca.

Las televisiones privadas llegaron pocos años más tarde y terminaron de fertilizar la tierra donde enraizaron las simientes de nuestra apatía. Al constatar la falta de interés de sus contenidos y el descarado afán lucrativo que abarcaba todas las dimensiones del mundo sin Historia, muchos desconsolados de la generación escéptica rechazamos ahí para siempre el hábito de nuestra crianza de ver televisión. Pero aun renegando, viviendo sin tele, es casi imposible obviar el paso anual de Eurovisión por nuestras vidas. En cada ocasión planean sobre las cabezas de los públicos españoles, tan difusas como revitalizadas, las mismas cuestiones trascendentales que indefectiblemente caen en el olvido hasta el año siguiente, nada más termina la algarada. Vecinos, familiares y amigos las formulan pasajeraamente: ...¿Y qué pintan exactamente en Eurovisión esos países tan lejanos?... ¿Y qué es Europa?... ¿Y qué es política y qué no?

Bajo estas premisas interpretativas, la saga de nuestros más familiares presentadores como José Luis Uribarri, Beatriz Pécker, Joaquín Guzmán, José María Íñigo, Julia Varela y Tony Aguilar, se nos identifican con los presentadores del insulso plano formal de colores pasteles del plató televisivo de *La bola de cristal*, aquellos que humorísticamente eran saboteados por duendecillos eléctricos. Ni su cortesía y buen tono, ni su adivinación sistemática de las puntuaciones que se otorgarían los países del Este entre sí, ni sus hipótesis de relación entre votos e inmigración, ni sus detallados conocimientos de los personajes históricos del concurso, habían podido remontar la ilusión de los telespectadores y las telespectadoras en España en lo que llevábamos de siglo... hasta que llegaron Alaska y Chanel al *Eurofest 2022*.

2.3.2. Diatribas estéticas de los feminismos del siglo xxi

En torno a 2017 se produjo un giro significativo en varios aspectos en torno a la creación femenina. Por ejemplo, las editoriales de cómics comenzaron a publicar

¹⁵ La fecha de fallecimiento de la directora de este programa coincide con el año en que Televisión española dispuso el acceso gratuito a su primer capítulo. Poco a poco se ha ido publicando el resto de la serie.

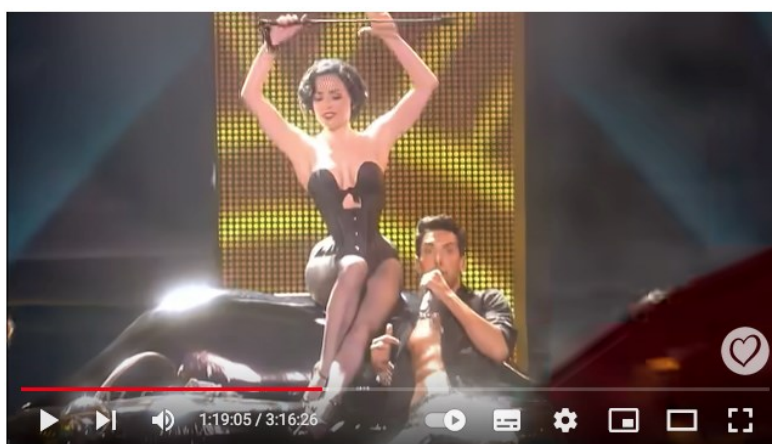
obras de mujeres a destajo, cuando anteriormente eran casi inexistentes; y desde entonces un grupo de dibujantes femeninas va defendiéndose a nivel profesional. También entonces se crearon festivales independientes como Coñumor, que alivian las carencias de espacios en las programaciones de las salas de exhibición para mujeres autoras, músicas y comediantes. Así, un nuevo género de canción feminista se abrió camino, aunque la mayoría de sus artistas sale adelante a base de pluriempleo y autoproducciones de bajo presupuesto. La cantante Rigoberta Bandini era la excepción a esta norma. Contando con una potente producción musical y audiovisual y buen respaldo empresarial, con la canción “¡Ay Mamá!” se alzaba como preferida del Benidorm Fest 2022. Se presentaba al gran público el nuevo género de canción feminista arriba referido.

El arquetipo de jovencita erótica y sexual que azuzó el escándalo de la actuación de Chanel en el *Eurofest* 2022, era mucho más viejo. Creemos que este arquetipo irrumpió o se consolidó en España en la década de 1980 con el celeberrimo pezón de Sabrina, retransmitido durante un programa familiar. La explotación posterior del mismo y su utilización recurrente por un sinfín de artistas se consolidaría en los años 1990. En la actualidad parece confundirse con el auge de la cultura choni surgida de las degradaciones urbanísticas del barrio internacional. La inevitable influencia del urbanismo sobre la realidad vivida y el arte urbano se origina en varias tipologías paisajísticas de antiguos terrenos rurales que, antes de las expropiaciones de Madoz, conformaban los propios y comunales de los municipios. Desde entonces se han transformado en polígonos industriales de cemento o en urbanizaciones turísticas que engullen y transforman ciudades, pueblos y villas (García-Moreno y Márquez-Ballesteros 2019, Nichols 2023). De esta nueva estética choni son sublimadoras exponentes cantantes como Rosalía o Karol G. Dichas vedetes utilizan profusamente, además, el color rojo bermellón del Menstrual Art en vestuarios, atrezos y decorados. En lo que respecta a Eurovisión, imágenes tan sexualizadas como la de Chanel —o más— estuvieron presentes en la nueva centuria. Por ejemplo, en 2018 la guapa Eleni Foureira representante de Chipre obtuvo elogios de nuestro público, sobre todo el masculino. De hecho, la actuación de Chanel se comparó rápidamente con la de Eleni, pero ahora una mayoría de hombres casados españoles expresaban su descontento, como si su machismo estructural fuese a desaparecer con ello.



Imagen 1: Collage de elaboración propia a partir de una imagen de Pinterest y un vídeo de Youtube.

Otro ejemplo eurovisivo de exhibición de la sexualidad femenina *patriarcal* en el siglo XXI fue el atrevido *show* por la delegación alemana de Dita Von Teese — famosa *streeper* y expareja de Marilyn Manson—, en la final de 2009 celebrada en Moscú. Que yo sepa, nadie tomó la parte por el todo, ni el desnudo de esta profesional se ligó a la representación de todas las teutonas, ni se interpretó la estampa como un retroceso en los avances y conquistas del feminismo. No obstante, algunas críticas posteriores llegaron de colegas estadounidenses, donde sabemos que el feminismo puritano goza de su mejor salud, y donde los espectáculos neo-burlescos cunden por doquier como imágenes post-feministas de liberación sexual (Siebler 2014). Nada nuevo bajo el sol, mas, de repente, el vetusto —*matusalénico*— arquetipo de la mujer sexualizada “fállica” o “Lolita”, era ahora tabú. Por lo visto, las tetas maternas de Bandini eran políticamente más correctas (González Jurado 2022).



Eurovision Song Contest 2009 - Grand Final - Full Show

Imagen 2: Collage de elaboración propia a partir de Youtube.

2.3.3. ¿Fandomscándalo o ceguera nacional?

El fandomscándalo por la imagen erótica y sexualizada de Chanel y el remozamiento simbólico tradicional de las identidades hispánicas, desataron un oleaje de pullas irreflexivas del cuerpo político de bandos indistintos; sumidas todas en un maremágnum histórico de ideologías confusas. La ventisca proporcionó ingente publicidad gratuita al renacido concurso pero Gara tuvo que hacer frente a reclamaciones variopintas (Canal Antena 3 2022), entre ellas la de haber influenciado al jurado levantino en la elección definitiva, y —¡oh, patria desagradecida!— el éxito del acontecimiento le costó el puesto de trabajo (Redacción 2022a). La Casa Real guardó prudente silencio durante el fandomscándalo, pero justo tras las puntuaciones los reyes de España enviaron un cálido mensaje de texto al móvil de la cubano-española felicitándola. El gesto entró en el directo y quedó así registrado en los anales del concurso. Instantáneamente se sucedió la ronda de disculpas políticas e institucionales (RTVE 2022).

Así pues, durante los meses previos al conflicto entre Rusia y Ucrania, mientras en Francia se respiraba un ambiente de preocupación prebélico, en España la

performance de Chanel acaparó prácticamente todo el espacio mediático con bullicios, cotilleos y disputas bizantinas. Habría podido esperarse uno de los recurrentes “No a la guerra” desde el advenimiento de la democracia en el 78, pero no cundió la mínima protesta. ¿Será lo del pacifista carácter español otra invención de nuestra imaginación identitaria? ¿Otro tópico que ya no se sostiene? Abundan las incógnitas. En la tendencia a la inmiscusión en bloque de los Estados europeos en los conflictos bélicos acaecidos en los últimos tiempos, ¿no habría servido este polvorín mediático para despistar a la opinión pública, entre la que estarían incluidos nuestros torpes marcos políticos? Y si la directiva de la tele española tuviera algo que ver con intereses bélicos supranacionales, ¿estaríamos ante un fraude informacional mayor o una manipulación en toda regla de RTVE respecto a la población del país?

Y si Alaska hubiera sido cómplice de esta trama... ¿no pareciera más lógico haber ella merecido algún beneficio o reconocimiento, en lugar de un abrupto despido? Inmediatamente tras su caída del Benidorm Fest, Olvido fue contratada por la Real Federación Española de Fútbol para componer el himno y protagonizar junto a su marido, Mario Vaquerizo, la performance musical de la Copa del Rey (Canal Marca 2022); cuestión sobre la que volveremos más a fondo para esclarecerla.

2.3.4. Y de repente... ¿Qué pasó con la OTI?

Uno de los grandes aciertos que formaron parte del éxito de la actuación de Chanel, que efectivamente utilizaba los tópicos de la imagen de España, fue la recreación del traje de luces de la tauromaquia, y de otros símbolos extraídos del flamenco clásico. Las simbologías identitarias y culturales permanecen en las mentalidades colectivas como elementos aglutinantes de las sociedades y adhesión a las civilizaciones con origen en tiempos predigitales, cuyas particularidades van en realidad diluyéndose en la homogeneidad de la llamada globalización. El primer conjunto simbólico se encuentra actualmente en entredicho por el cisma social en derredor de los derechos animales y los de la fiesta nacional como patrimonio cultural. El arte flamenco, por el contrario y suerte, está conociendo un esplendor y una universalización, ampliándose su extensión y producción a otras músicas llamadas *raíz*, como el *blues*. Desde su declaración como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2010, en la última década el flamenco ha ido acoplándose a materias y programas universitarios (Pérez 2015)¹⁶.

En mayo de 2022, blogs de jóvenes hispanoamericanos reviven la añoranza por un festival que no vivieron, pero que renace en el recuerdo colectivo a modo de *revival* (Redacción 2022b). Tras el éxito de Chanel en Eurovisión se anunció que TVE promovería la resurrección de la OTI (Organización de Televisión Iberoamericana) de la mano de Hispavisión, y que el año siguiente se celebraría en Cartagena de Indias (Botija 2022). Este festival había surgido a principios de la década de los años 1970, antes de que la obsesión por ser reconocidos europeos nos nublará por completo

¹⁶ A nivel pedagógico también sobre este mismo asunto, véase mi cuadernillo *Música popular, flamenco y fusiones musicales en España: una visión general desde el siglo XIX*, en acceso abierto en RIUMA. Y a nivel artístico, puede verse el sitio web de Miguel Espinoza Fusion, disponible en: <https://miguelespinozafusion.com/>.

el entendimiento y la conciencia de correspondencia histórica. ¿Por dónde iba? Ah, sí. Aquel indiscreto anuncio a los cuatro vientos, debió provocar que prohombres *otroeuropeos* —y a lo mejor hasta promujeres *otroeuropeas*— retorciéranse como temiendo un grave peligro o una posible o futura grave pérdida pecuniaria; ¿o de otra clase? Dos meses después, la Unión Europea de Radiodifusión (en adelante, UER) y Voxovation —multinacional dedicada a la expansión de universo eurovisivo—¹⁷, frenaron la iniciativa. Y como donde hay patrón no manda marinero, todo se desvaneció tras algunos otros lánguidos rumores y noticias incongruentes (F.A.G. 2022).

2.3.5. La UER, la CNMC, la RFEF y la Copa del Rey

Solo una vez al año, para la data del certamen, escuchamos algo de la UER. La mayoría del público no especializado en Ciencias de la Comunicación cree que esta empresa es una especie de productora televisiva y la olvida en cuanto cae el telón. Para más despiste, por ejemplo en mayo de 2023, la UER cambió su apariencia y sus colores corporativos, del azul cobalto al rosa fucsia, como se muestra en las capturas de imágenes *infra*. En julio de 2024, momento de finalización del primer borrador de este texto, la última nomenclatura permanece, pero la web ha basculado en readoptar el color azul intenso de hace un par de años en su imagen corporativa¹⁸.

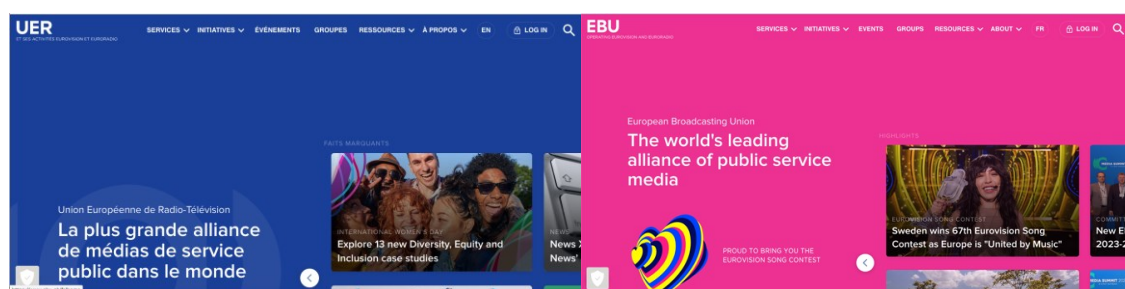


Imagen 3: Collage de elaboración propia extraído de las páginas de la UER de 2022 (desaparecida), y de 2023 (desaparecida).

Está claro que unas marcas nos llaman la atención y otras no. Da la sensación de que, tras logos insípidos y siglas cambiantes, anodinas o de difícil mnemotecnica como UER o EBU, o como CNMC (Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia), se halla otro de los ilusionismos del aparato propagandístico de nuestro bloque geopolítico neoliberal; tan difíciles de detectar y de definir desde dentro. Estos conglomerados se camuflan camaleónicamente entre un sinfín de inputs y estímulos audiovisuales de superficie, entre un caudal informacional que desborda los sentidos humanos saturando en permanencia la realidad percibida. La última de las mencionadas corporaciones de sigla volátil para la memoria

¹⁷ Voxovation es la filial de Eurovisión encargada de expandir el concurso a otros continentes, por ejemplo, el AfriMusic Song Contest, o el Eurovision Asia, o el American Song Contest para Estados Unidos y Canadá. Dependiendo de qué fuente consultemos —medios de comunicación, eurofans o la propia web de la empresa— las fechas de inicio y estancamiento de estas iniciativas varían. Sitio web de Voxovation disponible en: <https://www.voxovation.com>

¹⁸ EBU (European Broadcasting Union), disponible en: <https://www.ebu.ch/home>

distraída del común, la CNMC, ofrece en su web un apartado para la delación secreta en el caso de sospecha de competencia desleal por cualquier empresa en el territorio nacional¹⁹. Pero no se especifica en ninguna parte —ni epistemológica, ni ética, ni positivamente— la interpretación de la deslealtad y de la competencia, ni de qué empresas se trata con respecto a qué otras. Alguna bruja Avería anda entre tanta sigla velada pero, que yo sepa, ninguna narrativa periodística ha explicado estos importantes asuntos con la debida claridad.

Más o menos cuando sucedió la expulsión de Olvido Gara del Eurofest, la CNMC había denegado una petición del mismo Felipe VI solicitando el retorno de los derechos de retransmisión del torneo de la Copa del Rey a la Real Federación Española de Fútbol (RFEF). Y fue más o menos en este momento cuando dicha coalición contratara a Alaska y a Mario Vaquerizo con margen mínimo de tiempo para el cometido de componer un himno. ¿Buscarían resarcir a Alaska, o insinuar algún tupido entrecruzamiento de poderes entre la RTVE y la CNMC? ¿Estarían intentando visibilizar la pérdida de un bien patrimonial del intangible como son los derechos de imagen del nacional torneo? Como ya se ha comentado en el primer capítulo de este libro, esta Sociedad de la Información, cómplice taimada del llamado Nuevo Orden Mundial, usurpa bienes patrimoniales de la Humanidad muy anteriores a ella, retroalimentándose de imágenes y documentos para cuya producción no ha realizado ningún mecenazgo ni colaborado en absoluto. Y como se anticipó en el cómic *RanXerox*, ya en los años 1980, es sustractora de tiempo y de otras funciones propias de los seres humano (Panzini & Liberatore & Tamburini 1979).

La mala decisión de ceder los derechos de retransmisión de la Copa del Rey se realizó en 2015 y se respaldó por un Real Decreto de esa fecha. En aquel momento, muy pocos, ni estudiosos ni autoridades, hubieran sido capaces de penetrar en qué iba a convertirse exactamente eso de la Sociedad Líquida de la Información, ni quienes ni cómo la gobernarían. En medio de la permanente euforia colectiva modernizadora española, en nuestro eterno bregar por el ansiado gentilicio de europeos, a los de la Federación y a la Corona se les debió escapar el sentido profundo y las consecuencias de lo que estaban firmando. No parece haberse optado por otro decretazo que enmiende el entuerto porque, seguramente, dicha orden no tendría ningún efecto sobre la multinacional que gobierne a la CNMC, que lo tendrá todo bien pensado y desnacionalizado...

2.4. Disfraces de geoconflictos y desidentificaciones

Acerca de la geopolítica de este concurso internacional, en ámbitos foráneos, destacan el libro del profesor de Viena, Dean Vuletic (2018); un artículo académico del profesor de Jerusalén, Gad Yair (1995), quien ha estudiado las estructuras políticas y la perseverancia de la hegemonía en Eurovisión desde los años 1990; y

¹⁹ Web de CNMC, disponible en: <https://www.cnmc.es/>

los trabajos de la historiadora británica Catherine Baker²⁰. Entre los trabajos académicos en español, contamos por ejemplo con algún estudio general sobre geopolítica del campo de la información industrial (Fonfría y Duch-Browun 2021: 24-25), pero la mayoría de obras recientes sobre Eurovisión, con exégesis y visiones globales están siendo publicadas en inglés incluso por investigadores españoles (Dubin, Vuletic y Obregón 2022). En cuanto a algunos de los casos concretos que voy a tratar a continuación de Israel, Rusia o Azerbaiyán, existe abundantísima literatura especializada en inglés desde muy diferentes perspectivas, parte de la cual hemos ya citado a lo largo de este texto.

Hallábame en plena tribulación buscando un hilo conductor para mis visiones sobre Eurovisión, cuando un amigo rotulista y republicano me transfirió una conferencia que estaba circulando por Youtube sobre la cartografía del llamado Hegemón Occidental, bastante fidedigna al mapa actual de Eurovisión salvo por EE.UU. y Canadá, que ya dijimos están en el proyecto de Voxovation. Se trataba de un seminario en la Universidad del País Vasco sobre Derechos Humanos al que se había invitado al diplomático español jubilado. La conferencia planteaba unas ideas meridianamente opuestas al discurso coetáneo que atravesaba los medios, tan monolítico que solo por eso infundía sospechas, pero que muy pocos en aquel momento se atrevían a contestar (Canal Alborán tv 2022).

Entonces volví a pensar en dos de aquellas interrogaciones que cada año pensamos, con nuestra sagacidad a la española, pero que desaparecen como los ojos del Guadiana en cuanto acaba el evento. La primera versa sobre si es legítimo someter folclores e identidades al sistema político administrativo dudoso de los Estado-nación, y cuyas obsolescencia y claudicación han sido anunciadas hace más de medio siglo. La otra es, ¿por qué derrocha la UER tanta energía y tanto empeño en ello? Solo entreví destellos de claridad para la abrumación mía, pero les apunto enseguida tres claves que podrían inspirar sus propias intuiciones.

2.4.1. Israel concluyendo el siglo xx (1999)

Como por arte de numerología —justo cada veinte años—, Israel ha sido anfitrión tres veces del Festival de Eurovisión, la primera en 1979 en Jerusalén, y la segunda y la tercera en 1999 y 2019 respectivamente, ambas en Tel-Aviv. Aunque nunca podamos demostrar que las fechas de dichas celebraciones del festival posean algún significado histórico, recordemos... Que en 1979 comienza el neoliberalismo tras el colapso de la crisis del petróleo y toda una década de dientes de sierra en la economía capitalista de la cual había estado al frente EEUU desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Que el año 1999 es la víspera del cambio de milenio y que a mediados de aquella década se había divulgado el nuevo paradigma del choque de civilizaciones (Huntington 1993). Por último, 2019 es el año oficial que pone nombre a la reciente pandemia de Covid-19 y marca el comienzo del Nuevo Orden Mundial y la consolidación de la Sociedad de la Información que venía pergeñándose desde los años 1990. Lo del Nuevo Orden lo escuchamos al final de

²⁰ Referenciamos aquí uno de sus artículos de prensa, síntesis de las líneas generales de su pensamiento. Véase Baker (2024).

los confinamientos, como he dicho, como algo oficial, pero luego no se ha escuchado mucho más, al menos en los medios de comunicación consagrados.

Como colofón al siglo xx y al socaire del choque de civilizaciones, Eurovisión se celebró en un Jerusalén extremadamente tensionado. Retrospectivamente, en plena actividad de la última guerra palestino-israelí —mal nombrada por casi todos los medios en un primer momento guerra Israel-Hamás, y renombrada ahora más frecuentemente guerra Israel-Gaza—, nos resulta más remarcable que nunca la contundencia del tema central de los vídeos breves del organizador. Cada uno hacía referencia a capítulos del Antiguo Testamento, remitiéndonos continuamente al enunciado de que la religión hebrea es el fundamento de los dos monoteísmos posteriores, cristianismo e islam, consideradas herejías de la primera. La carga semántica del mensaje se suavizaba en ocasiones con imágenes de dibujos animados.



Eurovision Song Contest 1999, Jerusalem (full show)

Imagen 4: Collage de elaboración propia a partir de Youtube.

El popularmente añorado José Luis Uribarri, comentarista de la versión española nos informaba de que Rusia se ausentaba del evento desde hacía varios años (1997, 1998 y 1999), debido a la crisis interna que atravesaba el país. La información de Uribarri fue un tanto inexacta si nos ceñimos al aspecto teórico de las normas del *euroconcurso*. Pero, entendemos ahora, una vez cerrado aquel proceso, que tal vez su interpretación general no careciera de sentido, ya que la debacle económica y política tras la caída de las estructuras de la URSS era tan importante como para impedir la participación de su delegación de artistas, músicos, equipo y *managers*. La justificación de la ausencia de delegación era de sobra congruente de cara a la comunicación interna hacia la opinión pública de la nueva Federación Rusa.

Rusia había participado en 1995 obteniendo pobres resultados. En aquel entonces, si un país quedaba en la parte baja del marcador era relegado de participar al año siguiente, por tanto, fue en 1996 cuando la delegación rusa no fue admitida a concurrir, según las reglas del concurso. En 1997 dicha delegación rusa volvería a concursar, pero también obtuvo pobres resultados, así que, de nuevo, no podría acudir al concurso en la siguiente edición. Tanto en 1995 como en 1997 Rusia había enviado al festival a sus más aclamadas estrellas de la canción, y que fuesen tan mal puntuadas por los jurados supuso una cuestión de honor. Así, no sería hasta el año 2000 cuando Rusia volviera al concurso con por todo lo alto, aunque

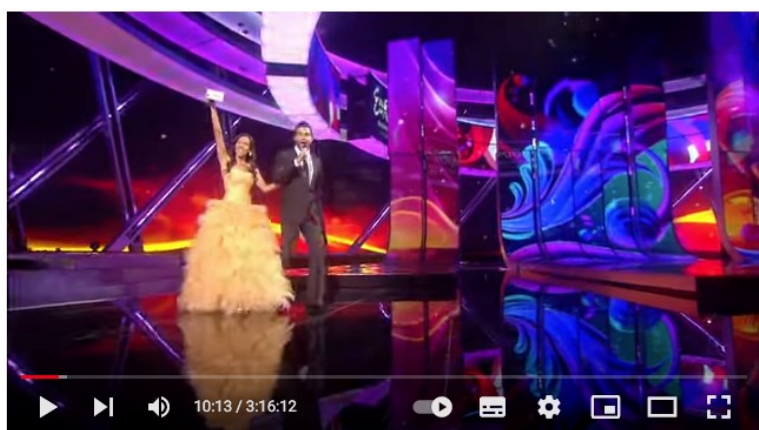
conseguiría solamente el segundo puesto en aquel simbólico año que marcaba el cambio de milenio.

En situaciones de crisis económicas y financieras no es perjudicial observar las apariencias, y el hueco dejado por la televisión pública del gigante de pies de barro (OTR), guardaba coherencia en aquel momento crítico. En cambio, durante los largos años de arrastre de la crisis de 2008 los fondos públicos españoles no cesaron de fluir para pagar la cuota el *Big Five* mientras la gente pasaba calamidades. Sólo podemos inferir que se plantease alguna intención de ahorro en los anuncios esporádicos publicados en los medios sobre la venta de los derechos de retransmisión a alguna productora privada. RTVE estaría enajenando las imágenes y la banda sonora de un patrimonio nacional abonado de las arcas públicas. Inferimos que las ventas debieron ejecutarse por la indisponibilidad de los vídeos en diferido comentados en español desde 2015.

2.4.2. Rusia. Fallido intento (2000), anfitriona (2009), maldita (2022)... y Ucrania

Rusia había participado en Eurovisión en 1995 y 1997 obteniendo pobres resultados, a pesar de que envió al festival a sus más aclamadas estrellas de la canción. En aquel entonces, si un país quedaba en la parte más baja del marcador era relegado de participar al año siguiente. El orgullo nacional ruso se sintió ofendido, y tal vez debido a sus propios intereses en Oriente Medio, no acudiría a la cita de Israel de 1999, pero reapareció en Estocolmo en el año 2000 más decidida que nunca a ganar. Aquel simbólico año marcaba el cambio de milenio y la estrategia rusa fue la de insistir en su proyección de nuevo país adscrito al bloque occidental. Pero ¿no hubiera sido demasiado arriesgado y peligrosamente explícito que el contrincante ideológico exsoviético estrenase siglo y milenio como vencedor de Eurovisión?

Alsou Ralifovna Abramova, cantando en inglés, reunía una serie de requisitos socioculturales que simbolizaban implícitamente la adaptación de la joven población rusa al Hegemón Occidental. Cultivada y educada en el extranjero encarnaba asimismo, por su origen étnico una restitución de la deportación de los tártaros bajo el régimen estalinista. Pero los Olsen Brothers, dúo masculino de daneses maduros en *revival*, con una canción de temática dedicada a las madres se llevó el primer puesto y Alsou quedó la segunda. No sería hasta 2009 que Moscú sirviese de escaparate a la unión radiotelevisiva europea, ocasión que la Federación Rusa no desperdiciaría para exhibir un impresionante despliegue de presupuestos y medios técnicos, artísticos y humanos. Destacaron el cosmopolitismo de la animación, con el *Cirque du Soleil* para la obertura, y las piscinas flotantes de una compañía argentina de teatro-danza contemporáneo para el interludio previo a las votaciones. Aquella edición gozó de un derroche de buen gusto, elegancia y recursos materiales en casting, escenografía, iluminación, realización, vestuarios, etc.



2009 Eurovision Song Contest Full Show Final in Moscow (German Commentary by Tim Frühling) 4K UHD

Imagen 5: Collage de elaboración propia a partir de Youtube.

En 2022, inmersa en el contexto bélico de la guerra contra Ucrania, Rusia fue expulsada, esta vez explícitamente y por razones políticas de orden internacional, de su participación en el festival europeo de la canción, al igual que de eventos deportivos de alto nivel. A la vista de millones de personas, la delegación ucraniana de ese año salió triunfante con el primer puesto del concurso. La Kalush Orchestra se proclamaba ganadora con la letra de la canción “Stefania”. El paralelismo de su estilo era patente con el de la tonada “Bella Ciao” de los resistentes italianos de la segunda guerra mundial, popularizada por el éxito de la teleserie española *La casa de papel*. El *casting* de los componentes de la banda y su vestuario resituaba semánticamente el tipo caucásico blanco y rubicundo como una etnia más de las aunadas en la globalización por el lenguaje musical del *rap*.

En 2022, casi todos los eurofanos habían olvidado o no habían conectado que Ucrania había ya resultado ganadora en nuestro siglo otras dos veces. En 2004, tras la Revolución Naranja, y en 2016, tras la guerra civil del Euromaidán; ésta última con el tema “1944” en alusión a la deportación tártara de Stalin, de nuevo aireada en el concurso. A esas alturas, ya nadie recordaba el gesto conciliador y de reconocimiento implícito de errores políticos de regímenes pasados, que llevaron a la Federación Rusa a la elección de la cantante tártara en el año 2000. Al contrario, parecía que de nuevo era buen momento para refrescar otra vez más la culpa histórica nacional rusa, por los —ya a estas alturas— manidos totalitarismos del siglo xx, los cuales, por otro lado —todo el mundo sabe—, son comunes a toda Europa y, seguramente, a todo el mundo llamado occidental, si no mucho más amplios.

2.4.3. Otras periferias europeas: Turquía y Azerbaiyán (2004 y 2012)

Los países de la periferia europea, como Turquía en 2004 y Azerbaiyán en 2012, admiten abiertamente servirse del concurso con el interés legítimo de promocionarse como destinos turísticos, aprovechando la visibilidad que les conceden los canales internacionales de la UER. Sin embargo, otras lecturas menos

evidentes surgen al relacionar las fechas de celebración de los festivales de los que fueron anfitriones estos países con sus ámbitos geopolíticos y militares.

La primera foto *infra* es la portada del programa de la final de Eurovisión celebrada en Estambul, y podría relacionarse con cualquier país del bloque occidental; a no ser por la palabra *Istambul* del subtítulo. En esta carátula las siluetas adoptan las formas de una ciudad de grandes rascacielos y el puente colgante nos recuerda el Golden Gate de San Francisco. La segunda representa una cabeza de estatua en mármol original del período helenístico, probablemente una Hera, aludiendo a la idea de la inclusión de Turquía e Europa a través de su integración cultural en los mundos grecolatino y helenístico del Mare Nostrum. Esta idea obvia los más de quince siglos que distan desde aquel período histórico hasta la actualidad, y que engloban la caída de varias civilizaciones y los siglos de surgimiento y expansión del Islam; además de las consabidas interrupciones o desconexiones de los tiempos de la Historia. Estas menudencias pasan normalmente desapercibidas por el público general, a excepción de un puñado de personas sin masa crítica que conocen que el pasado es un país extraño, y que esta pretendida “memoria cultural colectiva” es solamente una re-creación, un discurso romántico (Lowenthal 1985).

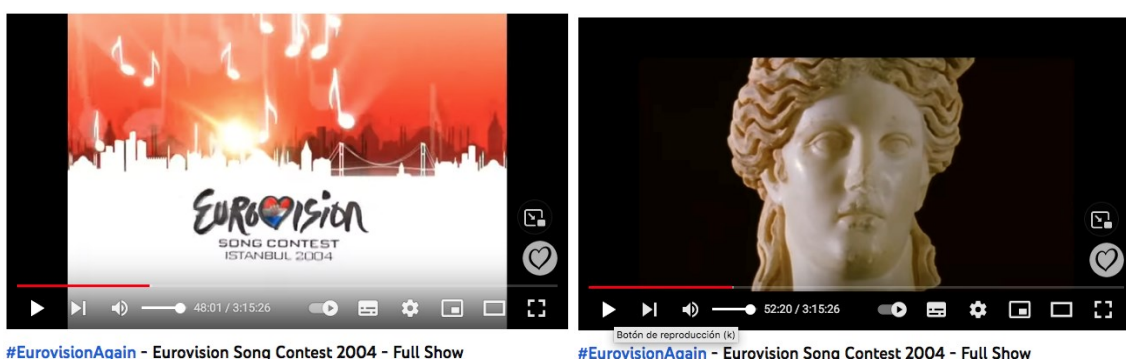


Imagen 6: Collage de elaboración propia a partir de dos vídeos de Youtube.

Las dos imágenes que inserto debajo, pertenecen a una tipología tan usual en los publrreportajes turísticos, que apenas llaman la atención a simple vista, pero su asociación de significados es reveladora. En la primera foto destaca la verticalidad de los rascacielos de la Estambul moderna, que no es abundante en Europa sino en los Estados Unidos, y su semántica viene reforzada por la silueta del puente colgante de la portada.

Mediante la insinuación de una avanzada infraestructura técnica y la alta cualificación de los ingenieros y arquitectos que levantarán estos edificios, así como la fuerte capitalización que implica su construcción, Turquía se acomoda por nivel de “desarrollo” con Norteamérica o con Estados Unidos, la gran potencia del Hegemón Occidental; antes que con su pequeño apéndice peninsular europeo. Este mínimo detalle nos recuerda asimismo que Turquía fue un gran imperio colonizador de territorios europeos y otros hoy vinculados al bloque capitalista; como los Balcanes, Grecia o las islas mediterráneas, hasta su frontera norte limítrofe con Austria. Seguramente construido entre finales de la Edad Moderna y comienzos de la Contemporánea (siglos XVII y XVIII), la geometría del baluarte

arqueológico de diseño perfectamente octogonal y barbacanas regulares nos recuerda a las fortificaciones de Vauban. La imagen del castillo se liga a la idea del otrora poderío militar turco, con la belleza del mar y de la costa de fondo como atractivos turísticos, contrastando con el paisaje urbano de rascacielos realzado anteriormente.

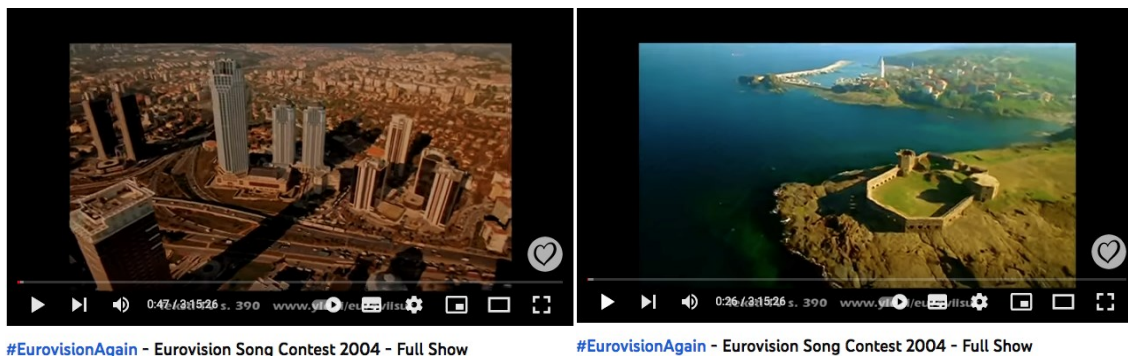


Imagen 7: Collage de elaboración propia a partir de Youtube.

Nada nos haría presumir que en 2004 Turquía fuera uno de los cuatro países beligerantes en el conflicto Azerbaiyán-Armenia en curso. Ninguno de aquellos enemigos sería expulsado de Eurovisión o conminado a reevaluar sus posturas políticas, militares, o de otra clase. Sin embargo, algunas secuencias del mismo vídeo recrean durante varios minutos un espacio de culto cristiano, señalándonos posibles implicaciones de orden religioso en la conflagración en proceso, mientras la prensa y los medios ponían de relieve el genocidio de cristianos asirios de 1915 (Ortiz 2022). ¿Cuál será entonces la misiva encriptada las imágenes con símbolos católicos del vídeo anfitrión? ¿Será que por aquí andamos desinformados y en Turquía los cristianos sí formaban parte de su compleja identidad nacional e histórica? ¿Podría ser que estuviéramos ante una cortina de humo que pretendiese ocultar una cruenta represión dentro del país?



Imagen 8: Collage de elaboración propia a partir de tres imágenes de Youtube.

Azerbaiyán por su parte sería incluido en el grupo eurovisivo en 2007, y tras el habitual plazo prudencial, triunfará en 2011 en Alemania y quedará en adelante entre los mejor votados de la historia del concurso. El país oriental organizará en suelo propio la edición de Eurovisión de 2012, y el año siguiente, en Suecia, quedará en segundo puesto; la mejor calificación posible justo para no tener que hacerse cargo de un segundo anfitrión con tan solo un año de interludio. Los vídeos azerbaiyanos giran en torno a la misma inocencia publicitaria aséptica que los turcos, si no la superan. Destacan por un lado los rascacielos en forma de

monumentales flamas en referencia a la etimología del nombre del área de antiguos pozos petrolíferos en superficie que constituyeron un concurrido centro de adoración en tiempo de las tribus preislámicas, como se explica en la misma filmación. También se insiste en las escenas de caballos de carreras, por la fama de los criadores nacionales de estos animales. De otra parte, las tradiciones como seña de identidad son exaltadas mediante música, bailes y trajes tradicionales en claves occidentales. Tal es el caso de las mujeres siempre sin velo que aparecen tanto en el plató del evento y en el vídeo, donde además son representadas como emancipadas tocadoras de instrumentos musicales e insinuantes bailarinas. Por último, cabría mencionar la flagrante apropiación de la belleza inocente del rostro del infante que aparece haciendo sonar un pandero. Nada en estas imágenes trasluciría el hecho taxativo y menos atrayente de que Azerbayán lidere, desde 1988 hasta la actualidad, el enconado conflicto contra los armenios del cual participan la ya citada Turquía y Georgia; a pesar del acuerdo de paz provisional firmado en marzo de 2025.

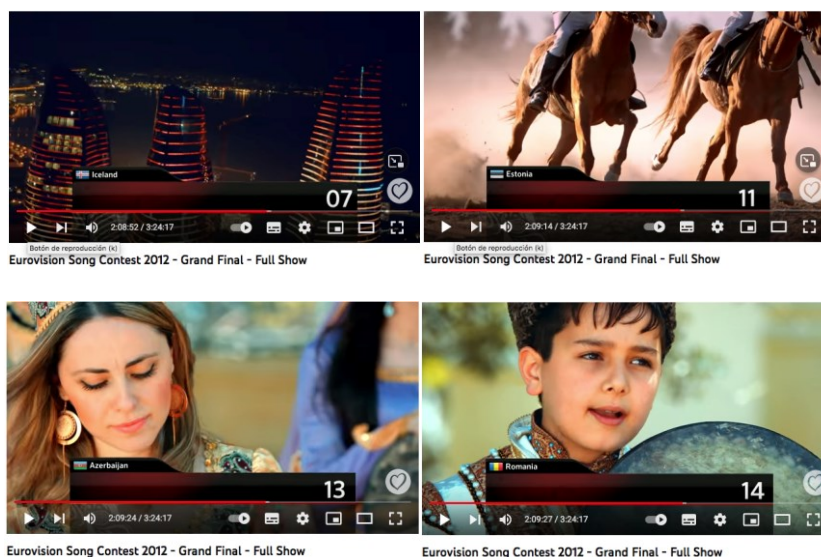


Imagen 9: Collage de elaboración propia a partir de Youtube.

2.4.4. Autopercepción identitaria de la Europa postdesarrollada: Suecia, Letonia y Finlandia

El vídeo correspondiente a la edición sueca del *eurofestival* del año 2000 tocaba entre otros temas el de su folclore, pero el tratamiento nórdico de sus propias tradiciones no refleja ni la angustia de sentirse más europeos como los españoles, a pesar de su ingreso tardío en la Unión, ni la de hacer *publipropaganda* a bombo y platillo de sus bondades turísticas. La carga de significado no está aquí en la recreación de los tipos folclóricos que intentan la recreación de modelos, poses y vestuarios tradicionales, como hemos visto es frecuente en las representaciones de los países *periféricos*. El folclore sueco se nos muestra enlatado en el espacio de aprendizaje de una academia de baile, específicamente dispuesta para conservar sus técnicas y compases. El final de la escena nos muestra la burla dulce del profesor enseñante ante la torpeza de sus alumnos de la imitación de la

coreografía. Este gesto, a mi modo de ver, refleja más bien un desapego de la identidad que una identificación.



Full show • HD • Eurovision Song Contest - Stockholm 2000

Imagen 10: Collage de elaboración propia extraído de Youtube.

En el año 2003, Letonia celebraba su consolidación como miembro de la UER y, por ende, su desclase expreso del bloque de las antiguas naciones socialistas soviéticas que la Federación Rusa había tratado unos años de mantener bajo su órbita de influencia política y económica. El eje discursivo del vídeo de la anfitriona del noreste —y por inclusión, de sus dos vecinos inmediatos, Estonia y Lituania, en situación geoestratégica similar— se centraba en proyectar la imagen de adelantada en el sector espacial. La sorpresa de la noche es la conexión vía satélite con dos astronautas letonos en órbita alrededor de la Tierra.



Eurovision Song Contest 2003 - Full Show (AI upscaled - HD - 50fps)

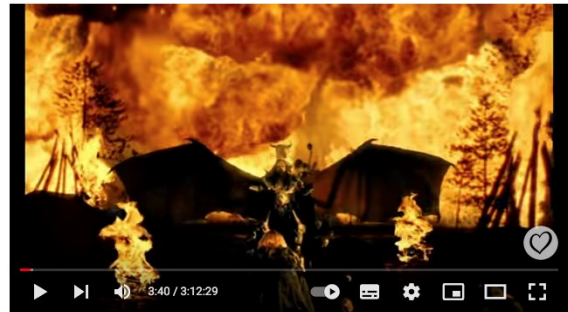
Imagen 11: Collage de elaboración propia a partir de Youtube.

En 2007, ejerciendo como anfitriona Finlandia, de nuevo los nórdicos nos ofrecen una autorrepresentación no demasiado críptica sobre el postdesarrollo. Nunca sabremos si los realizadores del vídeo de presentación y los artistas del grupo de *heavy metal* Lordi, ganadores de la anterior edición del festival se pusieron de acuerdo para lanzar el mensaje que se deriva del collage de imágenes. Mientras un

velero de factura tradicional finlandesa atraviesa dulcemente un mar totalmente en calma en superficie, un apocalipsis ígneo acontece debajo de esta aparente paz.



Eurovision Song Contest 2007 - Grand Final - Full Show



Eurovision Song Contest 2007 - Grand Final - Full Show

Imagen 12: Collage de elaboración propia a partir de Youtube.

Puede que estemos acostumbradas y acostumbrados a esta narrativa escatológica que se generalizó y difundió por todo el bloque occidental a partir de los años de la crisis del petróleo de mediados de la década de 1970. En línea con las diversas tradiciones monoteístas sobre el fin del mundo, los artistas nórdicos representan de esta guisa la paroxis agónica del género humano, que sucede bajo un paisaje aparentemente amigable y distendido, donde nunca ocurre nada peligroso a simple vista.

Parte III. “Made in Spain”: nacionalismo banal y nacionalismo lúdico en la estética *eurovisiva*

José Luis Panea

“¿Por qué perdemos nuestra raíz si a la gente, al pueblo, le gusta nuestra raíz?
¿Por qué nos estamos americanizando tanto?”
Lola Flores (Balbín, 1984: min. 02:08:55).

3.1. ¿Por qué nos estamos *americanizando* tanto?

“La chica que yo quiero (Made in Spain)” es una de las candidaturas menos conocidas de RTVE en el Festival de Eurovisión. Pese a la amplia promoción que se hizo en su momento de ella y la aceptable posición obtenida en la competición, apenas ha sido recordada en los distintos espacios temáticos o programas especiales que, principalmente en televisión, se dedican al Festival. Estos, de hecho, son frecuentes desde el *renacimiento* de Eurovisión en España sobre todo con el fenómeno social del *talent show* Operación Triunfo, primero en 2002 y luego en 2018, así como con el Benidorm Fest en 2022. La mencionada propuesta resulta singular por su título, “La chica que yo quiero (Made in Spain)”, con una peculiar aclaración entre paréntesis escrita en inglés, y también por ser el único tema *propio* en la trayectoria del conjunto La Década Prodigiosa, dedicado exclusivamente a versionar éxitos del pop español. Su resultado en la competición no fue muy bueno, pero tampoco tan malo como para ser recordado, ya sea con tristeza o enfado — como en los casos ampliamente comentados de Conchita Bautista, Remedios Amaya o Paloma San Basilio— o con ironía y hasta vergüenza ajena — pensemos en las polémicas actuaciones de Rodolfo Chiquilicuatre o Manel Navarro, por ejemplo—.

La desapercibida candidatura finalizó justo en la mitad de la tabla de aquella *memorable* edición de 1988 ganada por Celine Dion. *Memorable*, de hecho, porque fue solo un punto el que distanció a la por entonces desconocida cantante canadiense de la segunda posición (Panea 2026: 71). Pero un punto que, aunque *pírrico*, supuso el lanzamiento internacional de su carrera (Baumgartner 2007: 44-45). En aquella gala también participó una hasta entonces también desconocida cantante belgo-canadiense como Lara Fabian, por Luxemburgo. A pesar de ello, ascendió al cuarto lugar y años después alcanzará éxito internacional con la canción de dance-pop “I Will Love Again” (1999). Por su parte, nada cambió para la Década Prodigiosa: la agrupación, en efecto, sigue existiendo desde su formación en 1985. O al menos su concepto, pues sus miembros se han ido relevando con el paso de las décadas, dándose la circunstancia de que ya no hay en ella ningún integrante de la formación original. A pesar de su lugar discreto en la clasificación, “La chica que yo quiero (Made in Spain)” es un ejemplo muy apropiado

(probablemente el más apropiado) para ilustrar el tema que nos guiará a lo largo de las siguientes páginas: el debate en torno a la identidad nacional, concretamente española, en Eurovisión mediante los conceptos de *nacionalismo banal* y *nacionalismo lúdico*.

Estos dos conceptos son especialmente pertinentes en el Festival dado que, si bien en él no participan naciones o países propiamente, sino televisiones estatales, la apelación a la identidad nacional —es más, a *las imágenes* de la identidad nacional— resulta constante en él, aunque siempre de una manera muy particular, convirtiéndose así en una característica fundamental de este espectáculo (Pajala 2013: 78). De hecho, si hiciéramos el ejercicio de retirar del famoso evento todo lo relacionado con la bandera —desde el desfile inicial de la gala a la ronda de puntuaciones, pasando por la identidad visual de su diseño—, Eurovisión dejaría de ser lo que es. No en vano, constantemente se dice de la candidatura seleccionada para *defender* en Eurovisión —en este caso, a RTVE— que *representa a España*. Esto se aplica al resto de participantes: cada candidatura, aparentemente, representa al país del que procede. Esta sentencia, que como veremos no es del todo correcta, expresa la contundencia y atracción necesaria para movilizar a las grandes audiencias que un formato como este precisa, tanto en persona como remotamente.

3.2. El concepto de nación

Antes de pasar al análisis de las actuaciones del Festival que enlazan con los temas indicados, vamos a hacer un apunte a la palabra clave de este texto: el concepto de nación que, como veremos, emparenta con otros dos: nacimiento y narración. A continuación, describiremos cómo a menudo *se representa a la nación*, que en nuestro contexto globalizado y mediático actual inevitablemente nos llevará a estudiar el importante papel que los *media events* tienen en esta tarea.

3.2.1. Nación, nacimiento y narración

Entendemos por nación, siguiendo al filósofo y teórico poscolonial Homi K. Bhabha, “una poderosa idea histórica de Occidente” que define a aquella comunidad y entidad política a la que los ciudadanos y ciudadanas pertenecemos automática y obligadamente, ya sea en base al *ius soli* o derecho de suelo —el haber nacido en un determinado país— o el *ius sanguinis* o derecho de sangre —la nacionalidad de los progenitores— (2000: 211). Al margen del apego o identificación que la persona sienta conforme va creciendo hacia su entorno o su contexto, estrictamente hablando nadie nace con un sentimiento de identidad nacional. Este se va educando y es en ese proceso donde la *ius soli* y la *ius sanguinis* presentan sus diferencias. Mientras que en la figura jurídica de la *ius soli* la *pertenencia* se basa en un hecho *propio* del nacido o nacida, en la segunda le es *impropio* pues remite a un pasado que le resulta ajeno: el origen de sus progenitores. Una procedencia que, además de ser contada, muchas veces precisa ser explicada y que atañe desde las

costumbres a la propia lengua, al nombre o los apellidos recibidos. Este es el caso, por ejemplo, de los y las descendientes de personas migrantes o refugiadas.

Bhabha nos transmite así la conexión entre tres términos emparentados etimológicamente: nación, nacimiento y... narración, haciendo énfasis en “la emergencia de la ‘racionalidad’ política de la nación como una forma de narrativa”, basada en “estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estratagemas figurativas” (Bhabha 2000: 213). En este sentido, es preciso aclarar que la idea de pertenencia nacional, como toda identidad, se construye discursivamente (Hall y Du Gay 2011: 20). Por un lado, en el modo en que nos es transmitida —por la familia, o por instituciones como la Escuela— y por otro lado en la manera en que es interiorizada subjetivamente. Sin embargo, para transmitir esa idea es preciso delimitarla. Por tanto, es necesario establecer qué es eso de la nación y cuáles son sus límites —dónde comienza y dónde termina—, así como identificar los rasgos que la caracterizan. Ante la imposibilidad de definirla de forma objetiva, así como de establecer unas fronteras fijas en torno a esta —por no hablar de identificar a sus miembros, lo cual implicaría identificar a *todos sus miembros*— el componente imaginativo es fundamental en este proceso (Anderson 2006: 23).

La nación es, por tanto, un constructo social, pero también una *ficción operativa* y universal que ha sido útil en las distintas sociedades del planeta a lo largo del tiempo, como manifiesta el politólogo e historiador Benedict Anderson (2006: 19). Aunque su conceptualización es, como manifiesta Bhabha, eminentemente occidental, sus declinaciones han ido variando a lo largo de la Historia. Junto a los conceptos de patria o pueblo, la nación ha devenido una idea aglutinadora necesaria para gestionar mínimamente a las sociedades, para hacer política, para organizar a la *familia expandida* a la que se refiere. Pues en suma la nación es eso: una *familia expandida*. Gracias a ella podemos diferenciar tipos de comunidades y, por tanto, conocerlas —conocemos, de hecho, a través de oposiciones (Hall y du Gay 2011: 18)—. En este sentido, como señala Anderson (2006: 110-112), el habla de un idioma es el que desde la Modernidad ha venido sirviendo de forma consensuada para diferenciar a una nación de otra. No obstante, los idiomas, las sociedades y los pueblos están en constante movimiento y transformación. Por ello, pese a su operatividad, el término nación no deja de referirse a la vez a una cierta ficción. Precisaría de un objeto ya cerrado y concluso para establecerse de una vez por todas, de manera fija, y por eso con frecuencia se buscan en la Historia las razones para su legitimación. Pero como dicha disciplina está en constante revisión y reinterpretación, en especial tras la teorizada en el contexto filosófico como *caída de los grandes relatos*, considerar a la Historia un criterio o *ideal regulador* capaz de orientar a las sociedades en el presente respecto a su identidad nacional, es una cuestión problemática (Lyotard 1984: 9-10).

3.2.2. “Representar” a la nación

Regresando a Eurovisión, y tras haber definido a qué tipo de comunidad nos referimos cuando hablamos de *nación*, al llamar, como dijimos antes, de manera tan *heroica* a representarla, se movilizan cierto tipo de sentimientos,

principalmente de pertenencia, que asimilan el concurso a otros *media events*, sobre todo deportivos, como los Juegos Olímpicos o los Mundiales de Fútbol²¹. Observándolo con detenimiento, encontramos que esta clase de eventos tienen una dimensión histórica destacable, pues se presentan como *ocasiones* en el cotidiano televisivo al celebrarse periódicamente, cada año o cada varios años. Pero estos sirven también para congrega a las masas y realizar un despliegue de medios espectacular y sofisticado, pues es el campo de operaciones de las más punteras tecnologías audiovisuales (Dayan y Katz 1992: 23). Esto asombra al público que lo ve, que en cierto modo se proyecta en dichos eventos, congratulándose de sus hazañas pasadas y postulando las venideras. Se refuerza así, con todo ello, cierta idea de progreso, y precisamente al movilizar sentimientos tan extendidos se movilizan a su vez audiencias globales (21).

Sin lugar a dudas, convocar a una “comunidad imaginada”, como indica Anderson, imprecisa e incalculable como es la nación, resulta realmente una ardua tarea y una inmensa responsabilidad. Es una idea, como vemos, compleja de asir. Hemos de tener en cuenta que, en un mundo globalizado, quienes habitan en una nación no son solo sus únicos integrantes. Pensemos en todas esas personas migrantes, exiliadas o refugiadas que se ven forzadas a vivir fuera de ella. Al fin y al cabo, las naciones están formadas por grupos humanos y estos, explica el antropólogo Conrad Kottak (1997: 51-52), siempre han estado en movimiento. No obstante, la naturalidad con la que se acepta la idea de *país* o *nación* en nuestro hablar cotidiano de un modo tan inmovilista, pero más aún, la de esa supuesta *representación* que, deducimos, es posible y hasta deseable en base a unos criterios más o menos objetivos a través de estos espectáculos, resulta cuanto menos llamativa. Con todo, dando por sentado que esto puede ser factible, nos preguntarnos ahora cómo se es posible llevar a cabo semejante *esfuerzo*.

3.3. La identidad nacional en el contexto de los *media events*

El Festival de Eurovisión es un *media event*, siguiendo el concepto clásico de los sociólogos Dayan y Katz (1992), en sintonía con otros de naturaleza igualmente competitiva que pertenecen, en su mayoría, al ámbito de los deportes, como a propósito también señala el investigador en Comunicación Göran Bolin (2010). Los *media events* están, como hemos señalado, ligados a determinados signos de pertenencia como el himno y la bandera, ya sea a una escala más general —por ejemplo, la Selección Española— o más local —pongamos el caso del Real Madrid—. Pero también es pertinente plantear los méritos exigidos para formar parte de estos, para *protagonizarlos*, los cuales son realmente significativos, más allá de las destrezas o aptitudes requeridas. Para *representar* al Real Madrid no es necesario *ser* de Madrid, pero para competir por la Selección Española es preciso *ser* español. Aunque las selecciones nacionales tienen una gran importancia, los *media events* son más ocasionales, pues se celebran una vez cada varios años,

²¹ Tenemos el ejemplo personificado de esta fenomenología en la representante de RTVE en el Festival en 2002, Rosa López, no en vano conocida como *Rosa de España*.

mientras que el resto de partidos en los que juega el Real Madrid son tan numerosos y rutinarios y su alusión a la comunidad o región que defienden es tan concreta — Madrid y no España— que ese criterio de pertenencia no es exigible. Es ahí donde opera lo político. Analizándolo en detenimiento, realmente los grandes jugadores de fútbol, es decir, los más habilidosos, aunque *representan* a equipos a menudo de Occidente, suelen proceder de países africanos, asiáticos o latinoamericanos, en general países más pobres (Sérgio 2009). Como el propio teórico cultural y sociólogo Stuart Hall detallará (2011: 82), resulta llamativo comprobar cómo la mayoría de estos profesionales son además, personas racializadas, a las cuales solo se les dan oportunidades en espacios como estos.

Teniendo en cuenta la gran heterogeneidad étnica que caracteriza a Occidente, esta cuestión convive con otros factores históricos, culturales y generacionales. En efecto, el hecho de que dichos cuerpos sean más visibles en los medios generalistas que en décadas previas obedece, entre otras cosas, a la creciente presencia de personas racializadas nacidas en estos países occidentales y cuyos padres, e incluso abuelos eran migrantes procedentes de África, América, Oceanía o Asia. Sin dejar de lado esta realidad, que además visibiliza a estos colectivos, lo que aquí nos interesa es pensar cómo en los equipos de fútbol no nacionales los fichajes se suceden al margen del tema de la procedencia. Según apunta la historiadora Lutgard Mutsaers (2007: 64-65) en uno de los primeros estudios sobre el certamen de la canción, esta cuestión encuentra su correlato en Eurovisión ya desde sus mismos orígenes. Esto tiene un punto positivo, pues nos lleva a pensar que realmente lo que se tiene en cuenta es la habilidad del jugador y no otro tipo de criterios extradeportivos. Incluso es una manera de apoyar el talento de jugadores que en sus países de origen difícilmente podrían prosperar. Pero reparamos en que, a la vez, los mejores futbolistas del mundo suelen concentrarse en unos pocos equipos: los que tienen mayor influencia y, efectivamente, poseen mayores recursos. Por supuesto, tampoco podemos dejar de lado el hecho de que este es un deporte aún predominantemente masculino (Prieto Nadal 2021).

Pero sin desviarnos de lo apuntado acerca del plano económico, este nos sirve para conectar con una de las cuestiones centrales, por ejemplo, de la Filosofía de la Ciencia. Enlazando con las menciones a Kuhn y Feyerabend del capítulo introductorio, es interesante aquí comprobar con Alan F. Chalmers (1990: 111-112). cómo los avances científicos obedecen, en buena medida, a los programas concretos que se ejecutan —a saber, que se financian—, y no a un supuesto avance —*la ciencia avanza*, como se dice en la conversación cotidiana— que presuponemos tarde o temprano resolverá todos los problemas. Sin embargo, antes bien, la ciencia se desarrolla en base a los programas que se decide apoyar, interesando más unos que otros, bien sea por su viabilidad económica o técnica o porque afectan a un mayor número de personas —la carrera por la vacuna del Covid-19 sería uno de nuestros más recientes ejemplos—. Llevando esta tesis al ámbito de los deportes, habiendo dinero es más fácil encontrar talento: el talento, por lo general, precisa de un apoyo económico para su potenciación y desarrollo. Y más aún en esferas tan autónomas y no directamente *productivas* como el arte, los deportes y el espectáculo.

En un mundo globalizado y deslocalizado, la atracción del talento es así uno de los objetivos de nuestras actuales sociedades, siendo Sylicon Valley uno de los ejemplos por antonomasia de ello, como expone el teórico en Economía Richard Florida (2010: 327). Las retóricas en pro de este talento —la clase creativa, en palabras de este autor— frecuentes en el ámbito de la industria y también la universidad, son interesantes porque ponen sobre la mesa una serie de cuestiones identitarias. Y las podemos comprobar, de nuevo, en el ámbito deportivo —aunque, por supuesto, a nivel económico este no tenga mucho que ver con la universidad—. Este punto es el que la pertenencia identitaria se relaja —no haber nacido en Madrid para *representar* al Real Madrid— en pos de una excelencia siempre dirigida, siempre interesada, nos lleva a pensar cuán ambivalente es esta pertenencia a pequeña escala *cuando la nación no está en juego*. Un tema que nos sirve para conectar con el Festival de Eurovisión, con el que guarda relación gracias al concepto de *nacionalismo banal* acuñado por Michael Billig, y sobre el que ahora profundizaremos para contrastarlo con el término *nacionalismo lúdico*, desarrollado por los investigadores en Comunicación Maria Kyriakidou, Michael Skey, Julie Uldam y Patrick McCurdy. Dicho esto, lancemos una pregunta un tanto retórica vinculada al ejemplo con el que *partimos*²² en este ensayo: ¿a quién representó Céline Dion? ¿De dónde es, de hecho, Céline Dion?

3.4. Del nacionalismo banal al nacionalismo lúdico

Con el concepto de nacionalismo banal el psicólogo y científico social Michael Billig se refiere a las continuas alusiones a la identidad nacional que las instituciones y los medios de comunicación realizan en la vida cotidiana. Pone como ejemplos desde la presencia de la bandera nacional en las escuelas a la colocación de dicha tela en determinados eventos para celebrar o conmemorar cualquier evento, pasando por la retórica publicitaria (Billig 2014: 22). Dicha idea de pertenencia se va construyendo de forma aparentemente inocua, y así se va naturalizando. Precisamente por ello resulta tan efectiva. Sin embargo, este tipo de nacionalismo convive con otra tipología de expresión de la identidad nacional, propia de nuestro mundo tan característicamente mediático, y que como veremos reina en la *estética eurovisiva*. En efecto, hoy en día asistimos a una cierta plasticidad en las expresiones de identidad nacional, y esto se ve en Eurovisión, sobre todo en la comunidad eurofán. Muchos de ellos *juegan* con dicha identidad, ya no tan enraizada y trascendental como en el anterior ejemplo, donde a pesar de su banalidad (el hecho de que *a priori* no parece importante) encubre una muy seria idea de nación. Aquí, sin embargo, hay una plasticidad en cuanto a la identificación con estos símbolos: es el denominado *playful nationalism*, término propuesto por Kyriakidou, Skey, Uldam y McCurdy (2017: 609), aquí traducido como nacionalismo lúdico.

²² Este es un guiño a la canción interpretada por Céline Dion en aquella edición del Festival, “Ne partez pas sans moi” [No os vayáis sin mí] (Panea 2026: 70-71).

3.4.1. Nacionalismo banal

En cuanto al primer concepto, este se caracteriza, como hemos avanzado, por su presencia tan arraigada en el lenguaje cotidiano. Una presencia que, precisamente por arraigada, suele pasarse por alto. Pensemos en el *nosotros*, siempre apasionado y frecuentemente enarbolado en el contexto de las conversaciones deportivas, por ejemplo (Billig 2014: 201-210). Pero el nacionalismo banal destaca porque, aunque parezca paradójico, se toma muy en serio a la nación: no solo existe sino que hay que recordar su existencia, incluso desde el gesto más insignificante. Esta aseveración puede causar cierta perplejidad, pero para aclarar el concepto, tenemos que apuntar que *banal*, tal y como lo formula Billig y recogen los historiadores Ferran Archilés y Alejandro Quiroga (2018: 10), emparenta con aquello que es dado por sentado, y por tanto pasa desapercibido y resulta cotidiano. Lo banal es lo intrascendente, aquello en lo que no reparamos habitualmente, que naturalizamos porque tiene lugar cada día, porque es rutinario. Este nacionalismo cotidiano, aunque pueda adquirir en algunos momentos formas más o menos divertidas, no pone en cuestión el nacionalismo. Antes bien, lo refuerza.

Este nacionalismo es el que comúnmente se expresa en el mundo de los espectáculos deportivos, con su llamada al himno o a la bandera. Enarbolarse a diario es el capítulo donde Billig, concretamente en las secciones tituladas “Brazos masculinos agitan banderas deportivas” y “El deporte, la guerra y la masculinidad”, explora estas cuestiones (Billig 2014: 201-210). Como podemos intuir por estos títulos, también hay una dimensión de género no despejable de la ecuación, ya que el abanderamiento de la patria también se diferencia con claridad en los roles encomendados a hombres y mujeres (Aston 2013). Aunque la retórica nacional abunda en Eurovisión, desde la identidad visual al modo en que se llama a las candidaturas participantes, especialmente en las votaciones, es el género otro de los grandes caballos de batalla del Festival de Eurovisión.

3.4.2. Nacionalismo lúdico

Si bien en los espectáculos deportivos el nacionalismo es banal en el sentido de que se da por hecho y, por tanto, pasa desapercibido y acaba haciéndose cotidiano; en Eurovisión, aunque también lo damos por sentado, tiene una orientación distinta. Es banal, pero no solo banal. De hecho, es también lúdico. En el concurso se da también una operación insólita que lo desmarca del ámbito deportivo. Aunque el público eurofán²³ de algunos países sigue acérrimo las candidaturas que sus televisiones envían independientemente de su calidad —como en el fútbol, donde se es de un mismo equipo para toda la vida—, la mayoría *juega* —de ahí el apelativo de lúdico— con la identidad nacional, enarbolando la bandera del país que simplemente lleve la canción que más le guste. Este es el nacionalismo lúdico que Kyriakidou, Skey, Uldam y McCurdy teorizan: “A diferencia de otras competiciones internacionales, los símbolos de la nación no se utilizan para denotar una relación exclusiva dentro de un grupo, ni para aludir a la propia

²³ Término ya incluido en el Diccionario de la Real Academia Española, lo cual visibiliza de una manera “oficial” su existencia.

identidad nacional”, exponen (2017: 609). Es más, “los aficionados y aficionadas con distintos atuendos nacionales se mezclan a menudo en grupos diversos” (609).

El juego apuntado resulta realmente insólito, pues pone sobre la mesa la plasticidad de los signos y de las imágenes relativas a la identidad nacional en este tipo de eventos. Se relaja el criterio de pertenencia para situar el foco —en este caso— en la música, en la interpretación, en el espectáculo en sí. En teoría, si eso fuera lo único importante no haría falta agitar ninguna bandera. Lo llamativo es que, sin embargo, se agita. Y mucho. Llama especialmente la atención en este sentido comprobar cómo, si un año es favorita la candidatura chipriota, no es extraño ver, por ejemplo, a un seguidor o seguidora de España o Noruega agitarla. Si ha gustado más la croata, podríamos visualizar al *fandom* estonio o armenio defenderla, por poner el caso. Incluso es habitual ver a los y las asistentes al evento ondear varias banderas a la vez, juntar las de países con poca conexión entre ellos o incluso enemigos políticos, en ocasiones pintadas o bordadas en sus atuendos. Aunque no haya un vínculo personal o cultural, e incluso aunque estos seguidores y seguidoras no conozcan mucho o nada de los estados que abanderan, se suelen dar este tipo de imágenes paradójicas (Bohlman 2004: 288).

3.4.3. Diferentes países, diferentes nacionalismos

No obstante, frente a esta realidad, la primera versión del nacionalismo sigue siendo perceptible. Hay eurofans de determinados países participantes que se toman muy en serio el certamen, pues Eurovisión es una de las pocas oportunidades que tienen sus Estados de ser representados *ante los ojos del mundo*. En este sentido, dicho público suele apoyar de manera ferviente a las candidaturas procedentes de sus países, como lo haría el seguidor o seguidora de un equipo de fútbol. Moldavia, San Marino, Malta o Islandia son países con pocas oportunidades a nivel internacional de tener un espacio de enunciación compartido en igualdad de condiciones con superpotencias como Francia, Reino Unido o Alemania (Panea y Cámara Rojo 2022: 56). Por tanto, para los países pequeños, periféricos o poco influyentes en materia internacional Eurovisión es un asunto de Estado: en ellos el nacionalismo lúdico apenas tiene cabida. El público de otros países, más o menos grandes o populosos que los citados, especialmente aquellos que se caracterizan tradicionalmente por su exacerbado nacionalismo, también se adscribe a esta modalidad más fuerte. El caso de Serbia es especialmente paradigmático, por poner un ejemplo de la así denominada *nueva Europa*²⁴. Pero el de Francia también, acudiendo así a la *vieja Europa*²⁵. Asimismo,

²⁴ La televisión serbia es una de las que más a menudo concursa con temas escritos en serbio cuya instrumentación, además, remite a la música popular de este país. Algunos momentos de nacionalismo exacerbado fueron cuando la cantante Marija Serifović, ganadora del Festival en 2007, realizó en la gala un saludo con la mano cargado de tintes nacionalistas y ofensivos para el resto de países exyugoslavos. Más jovial, en 2010 Milan Stanković, cantó un tema compuesto por el célebre músico Goran Bregović con diversas menciones a Belgrado; y recientemente, en 2024, la cantante Teya Dora cantó un tema titulado “Ramonda”, que se refiere a la *ramonda nathaliae*, una planta de la familia de las lilas que simboliza a los serbios caídos en la Primera Guerra Mundial.

²⁵ En el puente de la actuación de “Évidemment”, interpretado por la cantante La Zarra, tras interpretar la frase más significativa del tema —“¿Conseguí cantar? ¿Cantar para la Gran Francia?”—

es conveniente apuntar cómo el idioma que escogen los participantes en el concurso establece una diferenciación radical en torno a las aspiraciones de estos países en torno a cómo quieren ser representados ante la audiencia internacional (Baumgartner 2007: 40).

Siguiendo nuestro repaso, también hemos de tener en cuenta cómo las actitudes de estos públicos van variando en función de la situación política en que se halle su país. Los recientes casos de Ucrania (2022) e Israel (a partir de 2024) han reforzado la alienación *ser-de-un-país* y *defender-a-tu-país*, adscribiéndose por tanto a una noción más seria o dura del nacionalismo banal, independientemente de cómo se muestren —el empleo de un estilo musical más o menos internacional o un idioma más o menos minoritario—. La contrapartida se halla en los estados *grandes* de Europa, como Alemania o Reino Unido, quienes concursan con candidaturas que frecuentemente se alejan de cualquier alusión étnica, nacional o regional en sus canciones, y con públicos que se toman el Festival como una auténtica fiesta, pues Eurovisión no simboliza para ellos más que una fiesta, en la que poco o nada hay que perder. Esta línea es seguida también por parte de países menos conflictivos a nivel identitario, y aunque recientemente sus televisiones públicas suelen llevar candidaturas competitivas al concurso, como las de Austria, Chequia, Noruega, Suiza o Países Bajos, en estos países el Festival no es tanto un asunto de Estado y su público se abre también al nacionalismo lúdico.

3.5. La cuestión de “España” en el Festival de Eurovisión

3.5.1. Introducción

A continuación vamos a aplicar las ideas expuestas a un caso concreto, que es el de España. RTVE lleva participando en el certamen desde 1961, tras su entrada en varios organismos internacionales como la OCDE, la ONU o el FMI. A lo largo de su historia, ha transitado en sus candidaturas la expresión de ambas modalidades de nacionalismo (Vuletic 2019: 87). Encontramos propuestas más *serias* como las de Conchita Bautista como “Estando contigo” (1961), Antonio Carbonell con “Ay, qué deseo” (1996) y Blanca Paloma con “Eaea” (2023), en el sentido de que son concebidas como una manera de subrayar la *autenticidad* de la cultura española, hechas de *puertas para adentro* —siendo fieles a las trayectorias de los y las artistas y conectando con las imágenes relacionadas con la cultura española—. Pero también hemos de destacar otras, donde se hace un libre y hasta descarado juego de estos elementos, hechas de *puertas para afuera*, como en Azúcar Moreno con “Bandido” (1990), David Civera con “Dile que la quiero” (2001) y Chanel con “SloMo” (2022).

Las primeras, sostenemos, se adscriben a la línea del nacionalismo banal y las segundas se suman al nacionalismo lúdico. Las primeras suelen fracasar en el

aparecen los colores de la bandera francesa. Por otro lado, con frecuencia las imágenes de la torre Eiffel son representadas en las escenografías de dichas candidaturas.

concurso mientras que las segundas suelen tener aceptables o exitosos resultados. Pero no debemos caer en una dicotomía simplista, ya que estas dos tendencias no se oponen. Sus diferencias son más bien en cuanto al grado de *seriedad* con el que representan la nacionalidad. En el fondo, es absurdo tratar de identificar propuestas genuinamente *auténticas* —aunque constantemente se *llame* a dicho concepto— en un concurso tan supeditado a índices de audiencia, intereses políticos y, últimamente, patrocinadores privados (Domínguez 2024). Propuestas verdaderamente originales difícilmente cabrían en los tres minutos reglamentarios que han de durar todas las canciones de la competición, expone el musicólogo Ivan Raykoff (2021: 118). Tampoco encajarían muy bien en un formato televisivo donde prima la espectacularidad y donde la música no es en directo.

Todo lo apuntado nos lleva a reflexionar cómo Eurovisión se aleja de su rótulo inicial —*Concurso de la Canción*— para erigirse más bien como una competición de relatos hábilmente escenificados y encarnadas en el *zeitgeist* de su tiempo y que, al competir entre sí, adquieren una interesante dimensión de cariz geopolítico. Encuentra su paralelismo, como hemos visto, en otros *media events*, en especial en su conexión con la llamada a la unidad nacional —a la competición de unas naciones contra otras—, algo que se muestra claramente en el desfile de banderas del inicio de la gala o en la ronda de puntuaciones de su cierre. Al igual que en estos otros eventos, como las Olimpiadas o los Mundiales de Fútbol, la dimensión histórica del certamen, el más longevo a nivel internacional de todo el mundo —al margen de los eventos deportivos—, hace que todas sus aportaciones se inscriban en una trama fluctuante, que potenciadas hoy por la Red genera conexiones entre tiempos diversos. Aportan, en su conjunto, un mapa ampliado, un correlato audiovisual, en este caso, de la historia de Europa, como manifiesta la historiadora Mari Pajala (2022: 198).

En su singularidad, no hay un *media event* similar, como exponen los investigadores en Estudios Culturales Cornel Sandvoss y Myria Georgiou (2008: 125). Su longevidad, sus audiencias y su combinación de nacionalismo banal y lúdico, son solo algunos de los rasgos que aquí planteamos. El gran reto de Eurovisión a lo largo de toda su historia ha sido el mantener su esencia dentro del conjunto de los *media events* que integra. Aunque en estos últimos, si bien los intereses políticos están siempre detrás y *orientan* la calidad de sus equipos, se atienen a criterios cuantitativos —el número de goles, la mejor marca en la carrera—, mientras que en Eurovisión solo caben criterios cualitativos —pues es imposible, matemáticamente, elegir la mejor canción e interpretación—. Del mismo modo, como en el ejemplo lanzado antes de la Filosofía de la Ciencia, con una mayor inversión es posible fichar a un o una mejor futbolista, mientras que con mayores recursos es también factible producir una canción de éxito. Sí, la industria discográfica y las televisiones estatales están detrás de todo ello, pero es ese aspecto, el hecho de que en resumidas cuentas no podamos calificar a la mejor propuesta—pese a que, de un modo aporético, se intente en las votaciones—, donde descubrimos el punto más inquietante y sugerente del gran Concurso de la Canción. A pesar de todo estamos, finalmente, ante prácticas simbólicas, imposibles de asir numéricamente.

3.5.2. *Lo español* en las primeras candidaturas de RTVE en Eurovisión

Ante la imposibilidad de dar con la fórmula del éxito en el Festival, y no porque no se haya intentado (Raykoff 2021: 176-177), la mencionada búsqueda de la excelencia —y del reconocimiento internacional de esa excelencia— es un reto para los entes participantes. A diferencia de otras televisiones, desde RTVE a menudo se ha asociado la *excelencia* a la *autenticidad* de la propuesta presentada. Dicha autenticidad en este contexto va asociada habitualmente a los rasgos supuestamente característicos de la cultura, en este caso, española, conocidos mundialmente y que un concurso como este son explotados de manera *estratégica*. Ya en sus primeros años RTVE apostó por propuestas *de raíz* —siendo ese el término que empleó Blanca Paloma en alusión a su candidatura “Eaea” (2023)— pero obtuvieron casi siempre malos resultados en la competición. Así, Conchita Bautista participó en el concurso en 1961 con “Estando contigo” y en 1965 con “Qué bueno, qué bueno”, dos temas aflamencados en sintonía con el estilo de la artista. En ambas actuaciones la intérprete vistió con traje de bata de cola y volantes, además de mantilla. Si bien era *su imagen*, una imagen auténtica, en el sentido de *habitual* en ella, también era plenamente identificable con *lo español* en el contexto internacional, como apunta Ivan Raykoff (2021: 176-177), y en línea con las retóricas del “Spain is different” auspiciadas desde el Régimen, al que tanto le interesó el concurso en estos años (Gutiérrez Lozano 2012:14).

Aunque el primer tema llegó a ser un éxito en España, sus dos candidaturas no conectaron con el jurado extranjero, que las colocaron en lo más bajo del marcador: fue un 0, de hecho, la puntuación final de “Qué bueno, qué bueno”. En vistas al fracaso de esta tendencia, y siendo entonces directores de la corporación Roque Pro Alonso (1962-1964) y Jesús Aparicio-Bernal (1964-1969), se buscaron alternativas. La más coherente era la de eliminar las referencias *étnicas* de todo tipo en las actuaciones, pues *lo aflamencado* aún se asociaba demasiado a la dictadura. Esto era especialmente mal visto en un concurso que, mediante la música, pretendía defender justamente los valores opuestos a esta. En el momento en que RTVE se moderniza, esto es, se adscribe a las tendencias mayoritarias en la música ligera de entonces —la música yeyé— comienza a ser tenida en cuenta en el Festival. Esto ocurriría con el éxito de Massiel en 1968, “La, la, la”, obra del Dúo Dinámico, y que dará inicio a la edad dorada de España en Eurovisión, coincidiendo con la presencia del ente televisivo por parte de Adolfo Suárez (1969-1973) (Panea 2025: 422-423). “La, la, la” fue una canción polémica por cómo fue instrumentalizada políticamente, a pesar de su alejamiento de toda alusión a la cultura española, ya que no era *typical spanish* (Fernández Villa 2008).

De hecho, a lo largo de estos años las composiciones y actuaciones que incluyeron elementos étnicos en su composición, instrumentación e interpretación serán muy escasas y quedarán en un segundo plano. La única candidatura que desde entonces y hasta los ochenta siguió esta línea fue la del primer cantante gitano en competir en Eurovisión, Peret, en 1974 (Raykoff 2021: 121). Su tema, “Canta y sé feliz”, era una *rumba catalana*, género del que él mismo se erigía como su máximo exponente (Zapata 2023). En principio, tenía todas las papeletas para triunfar tras el enorme e insólito éxito comercial cosechado por el artista fuera de nuestras

fronteras con su sencillo “Borriquito” (1971). Pero el cantante no quería ir al concurso, como comentó en una entrevista: “Me llevaron a la fuerza. Yo era famosísimo en Europa, vendía millones de discos en Europa. ¿Qué iba a hacer yo allí? No me interesaba” (Casanova 2023). Teniendo en cuenta estas palabras, la sardónica letra del tema adquiere una especial significación, especialmente el siguiente fragmento: “Si al sol no puedes tumbarte, y en paz tomar una copa, decir que estás en Europa, no sirve de ná”. Como vemos, puede leerse como una especie de queja encubierta ante su involucración en el certamen.

Su noveno lugar en la clasificación se entendió entonces como un fracaso y disuadió a RTVE, al mando de Juan José Rosón, de volver a tantear con referencias vinculadas a las tradiciones culturales. De hecho, habrá que esperar a los ochenta para volver a encontrarlas, coincidiendo con la euforia nacional que se vivirá con la celebración en España de la Copa Mundial de Fútbol de 1982. Ese año el tango aflamencado de Lucía titulado “Él” (1982), escrito por Francisco Cepero e Ignacio Román, fue la siguiente propuesta que sigue esta línea (Raykoff 2021: 121). Aflamencado en su canto e interpretación, era también un tango, algo que se interpretó como una referencia pro-argentina al conflicto de las Malvinas que estaba teniendo lugar en 1982, y justo cuando el concurso se celebra en el Reino Unido (Raykoff 2007: 7). Al año siguiente encontramos otra propuesta similar: la tecno rumba de Remedios Amaya, “¿Quién maneja mi barca?”, compuesta por José Miguel Évora e Isidro Muñoz. Un dato relevante es que la selección de artistas andaluzas —Lucía y Amaya— con canciones aflamencadas en este periodo sería interpretada como una manera de reivindicar lo andaluz y lo español —siendo el responsable de ello Paco Cervantes, director de Musicales de Televisión Española y José María Calviño director General— justo en el momento en el que el también andaluz Felipe González llega al gobierno (Pardo 2005: s. p.).

Si Peret fue el primer cantante gitano en comparecer en el concurso, Amaya fue su homónima femenina. Por tanto, España fue pionera en lo referente a la visibilización de esta minoría étnica en el Festival. En cuanto a “¿Quién maneja mi barca?”, la instrumentación electrónica, en sintonía con el tecno pop del momento, dotó de un tono muy particular al quejío de Remedios, resultando en una apuesta vanguardista (Raykoff 2021: 128). Esta combinación, sin embargo, no fue una operación *ad hoc* para hacer accesible la canción, antes bien, iba en plena sintonía con su estilo musical, con su forma de presentarse y vestir, y por supuesto con su trayectoria —como sucedió con Conchita Bautista y Peret—. Es decir, no se buscó *modernizar* a la cantante, como luego veremos con otros casos de estudio. Era, antes bien, una apuesta muy *auténtica*. En efecto, la trayectoria que tanto Peret como Amaya seguirán después se enfocará cada vez más a su entorno local, en lugar de abrirse al extranjero.

La interpretación de Amaya fue “austera” a la par que emotiva, sin arroparse en coristas ni en una sofisticada coreografía (Merás 2024: 250). El foco residía en su interpretación, sentida, profunda, y hasta desnuda, como sus pies en el escenario. En cuanto a su vestuario, Remedios portaba un kaftán estampado a rayas, que si bien no aludía a la cultura andaluza, aportaba un toque *oriental* a su propuesta, además de que casaba gráficamente con el mar al que aludía “la barca” de la

canción (Gallardo 2023). A pesar del esfuerzo, su actuación supuso otro 0 para España: una decepción, sin embargo, elegantemente cubierta por José Miguel Ullán, comentarista del Festival (Benítez Andrés 2019: 30). Sus perspicaces comentarios, en línea con su inclasificable poesía, reforzaron lo insólito este *naufugio*. No obstante, y a diferencia de “La chica que yo quiero (Made in Spain)”, como veremos, “¿Quién maneja mi barca?”, “Él” y “Canta y sé feliz” tuvieron una buena acogida en el público español, especialmente el tema interpretado por Amaya (Alas et al. 1983). Esto respalda así nuestra tesis acerca de que, si bien de cara al extranjero esta tipología de canciones fracasan, al ser diseñadas *de puertas para adentro* en algunos casos alcanzan una repercusión positiva en el ámbito local.

De cara a la competición parecía que este *tomarse en serio* la idea de representar a España con *algo nuestro* seguía sin ser bien valorado, incluso ya en democracia. Por tanto, su opuesto, esto es, relativizar aquello que denominamos como *lo nuestro*, parecería una estrategia más rentable. Avanzando en la década, encontramos que en 1988 lo típicamente reconocible como *español* vuelve a insertarse, aunque de una manera distinta, pues aquí ya se trata de una apuesta plenamente lúdica. Noss referimos a “La chica que yo quiero (Made in Spain)”, tema escrito por Francisco Dondiego y Enrique Peiró, que logra un reconocimiento mayor que las candidaturas predecesoras más inmediatas: “No estás solo”, interpretada por Patricia Krauss en 1987 (puesto 19 de 22), y “La fiesta terminó”, por Paloma San Basilio en 1985 (puesto 14 de 19). El tema fue encomendado a la Década Prodigiosa, un proyecto, como antes se avanzó, aún en pie, e idea de los artistas y productores Javier de Juan, Manel Santisteban y Manolo Aguilar para la discográfica Hispavox (hoy desaparecida). Estaba formado, en esta ocasión, por seis intérpretes²⁶ que versionaban éxitos de los sesenta y setenta (Redacción 1988). Estos, como al inicio se comentó, han ido rotando con los años hasta el punto de que ya ninguno de sus fundadores continúa en el grupo²⁷.

3.5.3. La Década *prodigiosa*: un momento de *impasse* en el Festival

A nivel musical, “La chica que yo quiero (Made in Spain)” es un tema pop con influencias del ritmo brasileño de la *lambada* en su instrumentación a base de sintetizadores. Pero, a la vez, hace un guiño a la cultura española remarcado con el sonido de unas castañuelas al final de cada estrofa. Se trataba de un temaailable que generó expectación en cuanto a su coreografía, pero también en referencia a su vestuario. Este sería de “moda de España”, concretamente de Francis Montesinos y Antonio Alvarado (Redacción 2022c), como una de las integrantes cómicamente susurró al oído —no de un modo muy discreto— a la presentadora Bibiana Fernández en un programa previo al Festival (Concejero 2015, min. 43:09).

²⁶ Como el grupo estaba formado entonces por ocho integrantes y las reglas del certamen solo permiten seis artistas sobre el escenario, dos de ellos tuvieron que ser apartados de la competición.

²⁷ Los miembros de ese momento eran Manel Santisteban (piano, programación, compositor, voz), Manuel Aguilar (bajo, compositor y voz), Manolo Rodríguez (guitarrista y voz), Javier de Juan (batería, compositor, arreglista y director), Carmelo Martínez (cantante y bailarín), José Subiza (cantante y bailarín), Cecilia F. Blanco (cantante y bailarina) y Ana Nery Frago (bailarina y cantante).

Destacaba el de las dos intérpretes femeninas, cuyos vestidos, con corpiño decorado de encaje terminaba en unas faldas a la altura de las rodillas, rematando en volantes inspirados en los vestidos de gitana. En varios momentos de la actuación, justo cuando sonaban las castañuelas, ellas extraían de su atuendo unos abanicos de color rojo y azul y los agitaban con gracia frente a la cámara. Gesto similar al que realizará ya muchos años después Chanel, representante en 2022, en su aplaudida actuación del tema “SloMo”.

La composición encomendada a La Década Prodigiosa está formada por una clásica estructura de estrofas, estribillo y puente, alcanzando el estribillo gran protagonismo. Su letra narra la historia de una mujer de la que el protagonista masculino se ha enamorado²⁸ y que vive “al sur del paralelo cuatro-tres”. Ella “lleva de cabeza al que la ve”, haciéndole un adicto a su presencia. El estribillo expresa lo siguiente: ““Made in Spain” tatuado en su piel, cien mil vatios de sol alumbrándome cada día, “Made in Spain”, pasaporte especial, ella es “Made in Spain”, la mejor garantía”. Como se puede inferir de ello, al relacionar su belleza con el sol que le alumbra, el narrador o intérprete, masculino, está vinculando así el amor de la chica con el más popular de los atractivos turísticos de nuestro país. De igual manera, se recalca su exclusividad al enunciar términos como “pasaporte especial” o “la mejor garantía”. España es entonces la mujer, el *mejor lugar* al que podemos viajar. Esta vinculación, como se puede comprobar, resulta problemática, y además al emplear “Made in Spain” como reemplazo de “Born in Spain” se asimila entonces a dicha mujer con un producto. Excelente, eso sí, pero un producto.

Como se resaltó al inicio, otro de los distintivos de su actuación será esta incursión en el inglés como estrategia para llegar a una audiencia mayor (Pardo 2005: s. p.), algo que servirá de precedente para otras muchas propuestas posteriores, siendo la más paradigmática la interpretada tiempo después por Rosa, “Europe’s Living a Celebration” (2002), escrita por Toni Ten y Xasqui Ten. En este sentido, el lingüista Heiko Motschenbacher destaca cómo progresivamente una mayor parte de los países concursantes en la competición opta por concurrir con temas en inglés o con fragmentos en este idioma. Pero en general, al no ser sus compositores o compositoras hablantes nativos o nativas, constantemente se advierten errores de sentido en la construcción de los temas, y también a nivel de pronunciación por parte de sus intérpretes (Motschenbacher 2016: 144-145). Un rasgo especialmente frecuente en los y las hispanoparlantes se plasma en la pronunciación del “Spain”, donde la “S” se convierte en una “Es”, algo que en la interpretación en directo de la canción se percibe.

Aunque la canción no tendrá un recorrido mayor dada la naturaleza de esta agrupación, el obtenido puesto número once de veintiuno fue bien recibido, máxime en una edición tan reñida con grandes nombres como Céline Dion y Lara Fabian compitiendo, como antes señalamos, pero también otros de notable éxito

²⁸ La voz principal del grupo corresponde a Carmelo Martínez (primera estrofa y estribillo) y José Subiza (segunda estrofa y estribillo), por lo tanto es masculina, mientras que Cecilia F. Blanco y Ana Nery Fragozo hacen los coros en el estribillo.

internacional como el holandés Gerard Joling, el francés Gérard Lenorman y el italiano Luca Barbarossa. A pesar de todo, resulta peculiar recordar la tan venal reacción del jurado español ante el resultado. Como pudo comprobarse en la retransmisión de La 2 de TVE posterior a la gala, en la que participaron entre otros Marta Sánchez y Laura Valenzuela, se llegó a tildar de “cursi” a la canción cantada por Dion. Incluso una actriz y presentadora de prestigio como Laura Valenzuela llegará a mostrar un inusitado desdén por esta candidatura para, sin embargo, defender enérgicamente “Made in Spain”, tema que ella concebía como el justo vencedor.

Otros apasionados chovinismos retransmitidos en este tipo de veladas, que llegaron a ser toda una tradición en esta época, son realmente reseñables. En 1984 la cantante Lola Flores comentó con vehemencia que al Festival había que llevar a una “cantante nuestra” y con “temperamento”, con una canción “española” de verdad y no otra “que igual la cantan en Italia, en Suiza, que en Alemania” (Balbín 1984: min. 02:06:00). Muy conocido fue también el alegato de Emma Penella en 1989 por rechazar de pleno la concurrencia al certamen. La actriz decía que, ante tanto fracaso en la competición (a pesar de que ese año la representante española Nina quedó sexta), y haciendo un llamamiento a la “hidalguía española”, España debería retirarse de Eurovisión (Concejero 2015: min. 49:49). Al margen de estos comentarios, tan ilustrativos de las emociones que despierta este concurso (Pajala 2013: 91), lo que a las claras extraemos es que la delegación española, siendo por entonces directora general de RTVE Pilar Miró, supo apuntar a una cuestión crucial para entender la mecánica del Festival. Dado que en este las puntuaciones proceden del resto de rivales, la propuesta para el certamen ha de ser diseñada *para ellos* si se quiere obtener una buena posición. Pero como estos rivales en su mayoría son países muy alejados de la cultura española, concurrir con una canción *muy nuestra, de puertas para dentro*, quizás les resulte demasiado extraña. Es preciso postular al concurso lo que el resto de Europa espera, conoce y, por tanto, puede querer de España.

Es aquí donde comparece otro término importante en línea con el nacionalismo lúdico y banal apuntados, el concepto de marca país o *nation branding*. Este concepto define a aquellas estrategias de promoción de una nación de cara al extranjero para avivar el turismo y, por tanto, la economía (Bolin y Ståhlberg 2010: 82). La marca España no ha de dirigirse a los y las locales sino al público internacional, que a menudo se caracteriza por *desconocer* gran parte de la cultura española. Es aquí donde entra en juego esa *ficción operativa* de la que hablamos al inicio. Es preciso *operar* con la imaginación del espectador o espectadora, jugar con su *desconocimiento*, suscitarle, engancharle, mediante una determinada imagen —en este caso, de España— al margen de lo cierta, rigurosa o real que esta sea. Si bien la actuación de La Década Prodigiosa puede resultar irrisoria y hasta ridícula hoy ante el público español porque percibimos en ella claramente su inautenticidad —desde el forzado vestuario a la simple y machista letra—,

encandiló a buena parte de los jurados²⁹. Esta estrategia se empleará en 1990 de nuevo, pero ya de una manera más sofisticada y llevada a su máxima expresión, con un dúo que comenzaría entonces su carrera internacional: Azúcar Moreno.

3.5.4. La España *bandolera* al albor del Tratado de Maastricht

“Bandido”, otra tecno rumba, en este caso compuesta por Raúl Orellana, Jaime Stinus y José Luis Abel e interpretada por las hermanas Encarna y Toñi Salazar, es uno de los grandes éxitos de RTVE en Eurovisión, al tiempo de la dirección del periodista Jordi García Candau (1990-1996). Coincide en un momento en el que España comienza a situarse en el centro de las miradas a nivel internacional con las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla en 1992 al albor de la firma del Tratado de Maastricht, en vigor en 1993 (López Zapico 2023: 172; Zaroulia 2013: 34). En este contexto insólito para la promoción de la marca España, “Bandido” tuvo una amplia repercusión, alcanzando un quinto lugar en la competición. Las hermanas fueron también las siguientes mujeres gitanas en acudir a Eurovisión después de Remedios Amaya. Algo que, de hecho, no pasó inadvertido. En las entrevistas que concedieron, si bien aludieron continuamente a su etnia y al orgullo que sentían por esta, también quisieron desmarcarse de los estereotipos, recalcando que ellas eran unas gitanas “modernas”. Este punto resulta de gran interés, ya que al mencionar tal expresión se asocia lo gitano indefectiblemente a lo antiguo, a la tradición, como si se tratara de un término opuesto a lo moderno.

Amaya *aún* hacía gala en su cante e interpretación de esa imagen más tradicional de dicho pueblo, a pesar de la percusión electrónica del tema en sintonía con el *tecnopop* en boga entonces. Incluso el caftán, pese a su aire orientalista, podía leerse desde este punto de vista, ya que aunque no apelaba a la tradición española sí hacía un guiño a la cultura árabe y, por tanto, a una tradición étnica. Por el contrario, Azúcar Moreno iban a la moda, como ellas decían, “de Armani” (Pardo 2005: s. p.). Además, mostraban amplias partes de su cuerpo con unos vestidos negros con falda de tubo, radicalmente distintos del *recatado* atuendo de Amaya (Merás 2024: 254). Esa modernización va en consonancia a la vez con la exposición del cuerpo femenino y la reivindicación de su erotismo como una manera de remarcar su autoconfianza. Pero, de nuevo, se imbrican aquí una serie de estereotipos que ahora veremos.

En cuanto al tema presentado, el estribillo de la canción decía “tus ojos, bandido, robaron con cuentos la sangre y la vida de mi corazón”. Este término, “Bandido”, se aplicó a una idea de España muy estereotipada, heredada del Romanticismo y anclada en las fantasías exóticas de un país con frecuencia representado como tierra de bandoleros³⁰. Idea que se trasladó también al plano performativo, tanto el

²⁹ A doce, exactamente, esto es: más de la mitad de los países concursantes votaron al tema. Las puntuaciones más destacadas fueron los seis puntos de Suiza, Bélgica y Luxemburgo, y los ocho de Austria, Grecia e Italia.

³⁰ Esta España mistificada, “reserva espiritual de Occidente”, que desde las políticas del “Spain is Different” del tardofranquismo fueron implementadas, contribuyeron así a avivar el estereotipo (Viñuela 2010).

videoclip como la actuación en directo. En el videoclip se suceden numerosas imágenes de los principales cuadros del Museo del Prado, perteneciente a muchos de los pintores del Siglo de Oro español. La figura de un bandido montado a caballo y con antifaz también destaca en dicha obra. En cuanto a la presentación en vivo, estamos ante una actuación *temperamental*, latente en los gestos serios y dramáticos de las intérpretes, así como en su baile, llevándonos a otro de los clichés asociados a nuestro país. Abundan en la literatura y las artes ejemplos relacionados con la bandolería, desde el Quijote al Lazarillo de Tormes, a las pinturas de Velázquez o Murillo, que ilustran esa España pícara, donde las desigualdades sociales agudizan el ingenio, pero a la vez la creatividad y el romanticismo exacerbado, deviniendo en un interesante reservorio para los y las artistas (Hobsbawm 2001).

Por otro lado, en cuanto a la *autenticidad* del tema, hay que recalcar que la tecno rumba, era más tecno que rumba y que la “modernidad” encarnada en los cuerpos de las cantantes separa tajantemente a esta candidatura de las de los inicios —ni Conchita Bautista ni Peret se decían así mismo modernos—. La diferencia es que esta imagen es simplificada para impactar en un primer momento, de forma fácil y directa, y no importa si se peca de excesivo “auto-orientalismo” (Gumpert 2007: 155). No en vano, su letra se resume al máximo, con más de un minuto de música instrumental y versos que se repiten. Finalmente, la apuesta alcanzó un buen lugar en la carrera, siendo el tema flamenco por excelencia de Eurovisión y su álbum, homónimo, resultó triple disco de platino en España, teniendo un éxito incluso más rotundo fuera de España al superar el millón y medio de copias vendidas a nivel global (Raykoff 2021: 116). En suma, la apariencia más festiva y erótica de las Azúcar Moreno entronca con el nacionalismo lúdico en tanto que “Bandido” juega festiva y eróticamente con las fantasías de *lo español* y las hace sugerentes al votante extranjero a través de esa pátina de *modernidad* autoarrogada.

Resulta asimismo muy revelador cómo durante los siguientes años el mercado discográfico internacional fue adoptando progresivamente esta estética aflamencada *made in Spain*: Los del Río con “Macarena” (1993) y Las Ketchup con “Aserejé” (2002) son los principales ejemplos, erigiéndose como dos de las canciones más exitosas a nivel discográfico del pop español en toda su historia. El componente erótico también está presente, de nuevo, en las mujeres, tanto en las bailarinas del videoclip de los primeros como en la propia presentación de las segundas, atendiendo tanto a sus atuendos como a sus coreografías. No obstante, en lo que al Festival concierne, no serán tantas las propuestas similares en los años venideros. Eva Santamaría, que recogía influencias tanto de Lucía como de Azúcar Moreno, interpretó en el Festival el tema “Hombres”, compuesto por Carlos Toro en 1993, una canción pop aflamencada con parafraseos muy próximos al rap. El puesto 11 de 25 se vivió como un triunfo en una de las galas más reñidas y multitudinarias que se recuerdan, pues hasta ese momento nunca había habido tantos participantes (Pardo 2005: s. p.). Unos años después, en 1996, ya más próximos al cambio de milenio, volvió a recurrirse al flamenco como marca España, pero en esta ocasión el resultado sería drásticamente diferente.

3.5.5. Hacia el cambio de siglo: “Europe’s Living a Celebration”

Como venimos apuntando, las propuestas que se adscriben a las tradiciones culturales, coherentes con la trayectoria de los y las cantantes, y por tanto más diseñadas *de puertas para dentro* que con un claro afán de agradar al público eurofán —Conchita Bautista, Peret, Remedios Amaya— no suelen tener éxito en el concurso. A este elenco se suma el nombre de Antonio Carbonell, de nuevo un cantante gitano, quien defiende en el Festival de 1996 la canción titulada “Ay, qué deseo” (Merás 2024: 254). Nuevamente, estamos ante una canción *auténtica* en el sentido de que es compuesta para el repertorio del propio cantante, en línea con su estilo musical. La canción, adscrita al género del *flamenco fusión* fue compuesta por el grupo Ketama, familiares de Carbonell, también de etnia gitana y que para 1995 ya habían cosechado un éxito insólito en España al vender un millón de discos (Pardo 2005: s. p.). Ketama impulsó el mencionado estilo en nuestro país mediante discográficas como Nuevos Medios, Philips, Mercury y Polygram, algunas de las cuales también acogerían los cuatro discos que Carbonell ya atesoraba. Todo hacía presagiar un buen resultado.

En el programa “Pasa la vida” emitido por La 1 de RTVE tuvo lugar una rueda de prensa donde se presentó al cantante y a la canción, y en la que también comparecieron los directivos de la corporación entonces, Ramón Colom y Jordi García Candau. En aquel encuentro comentaron que en el proceso de selección —interno— se buscó un tema que se diferenciara del tipo de canciones *eurovisivas*, reconociendo que era un “riesgo”. El propio Carbonell diría que “puede que no lo entiendan”, porque se trataba de un estilo de música que “solo podemos hacer nosotros” (Campos 1996). Efectivamente, así ocurrió. La canción no fue “entendida”³¹ y no logró superar el puesto 20 de 23, siendo esta una de las peores marcas de toda la historia de España en Eurovisión. Por su parte, en el documental *Eurosong it’s a killer* (1996) vuelve a incidirse en este tema. Una de las integrantes de la organización de la edición de ese año, celebrada en Oslo, dijo lo siguiente:

Sí, la canción española es muy buena, pero para el Festival de Eurovisión, resulta demasiado... Creo que lo leí en el periódico, el director de la orquesta noruega dijo que la canción era la mejor a nivel musical, pero su composición es muy complicada y piensa que por ello no tiene muchas oportunidades (Samson 1996: min. 50:55).

Estas palabras, para el lector o lectora que esté al corriente de las candidaturas del Festival de los últimos años, seguramente le recuerden al debate en torno a la participación de Blanca Paloma en 2023. La cantante también llevó al concurso un tema muy auténtico, pero difícil para un público no especialista, lo que hizo que el voto popular la relegase a un último puesto a diferencia del jurado, quien la situó entre las diez mejor valoradas³². De nuevo estamos ante la pregunta acerca de la

³¹ Con todas las comillas que podamos añadir a esto de “entender” la música.

³² Candidatura que, al igual que la de Chanel en 2022, queda fuera de nuestro estudio ya que aquí nos centramos en el siglo xx y los inicios del siglo xxi. Además, la enorme trascendencia de estas propuestas, así como las de las siguientes (de 2024 y 2025), todas ellas procedentes del Benidorm Fest, requerirían un análisis mucho más extenso que ocuparía, muy probablemente, otro libro entero. Y, por supuesto, no podemos dejar de lado tampoco la histórica retirada de RTVE del concurso en 2025, que lo abandona indefinidamente por primera vez desde 1961.

idoneidad de una propuesta para tener éxito en Eurovisión y cómo, *adecuadamente* o no, representa a España. Desde el fiasco de Carbonell es notorio comprobar cómo el ente público español solo envió baladas y canciones de medio-tiempo al concurso, como las de Marcos Llunas (1997), Mikel Herzog (1998), Lydia (1999) y Serafín Zubiri (2000). Todas ellas ajenas a cualquier tipo de reminiscencia étnica... hasta la llegada del siglo xxi.

Más tarde, y ya desde la vertiente lúdica, la expresión de rasgos culturales asociados a España regresa a Eurovisión abriendo una nueva era en el evento europeo. Estas candidaturas buscan ahora llegar a un público internacional. No estamos, como en el ejemplo anterior, ante propuestas genuinas o *de raíz*. En 2001 un entonces desconocido David Civera consiguió ser el representante de la televisión española y convenció al público —pues ya desde 1999 solo y exclusivamente vota el público³³— obteniendo un sexto lugar en el concurso, la mejor marca desde entonces y hasta 2022 con la mencionada Chanel. La canción, “Dile que la quiero”, fue compuesta por Alejandro Abad, uno de los productores del momento, ligado al formato Operación Triunfo y a la discográfica Vale Music, que en esos años revolucionaron el panorama musical en España. El tema es una rumba-pop alegre y pegadiza, con una importante presencia de la guitarra española en las secciones instrumentales. Su interpretación no es menos importante: en ella la expresividad del cantante es central, enlazando con el estilo de cantantes populares de entonces como Ricky Martin, adalid del *latin lover* de la época. Por primera vez en el certamen lo español y lo latino se enlazan de manera manifiesta. Así mismo, el toque de cosmopolitismo se refuerza también en el hecho de que el número incluyera a dos coristas y bailarinas ucranianas, con sus rasgos fenotípicos característicos. Todo ello dio lugar a una actuación llamativa, que además se benefició de un videoclip que anticipaba esta propuesta. Fue rodado en el centro histórico de Sevilla, un destino turístico plenamente reconocible por el público extranjero, además de emblema de la marca España y cuna del flamenco.

“Dile que la quiero” no surgió de una designación interna por parte de los directivos de la cadena pública, sino que superó una preselección nacional televisada llamada *Eurocanción 2001*, que seguía la línea de un formato similar emitido el año anterior, *Eurocanción 2000*. La gala fue bastante peculiar ya que no se llevaba a cabo este tipo de concursos previos desde hacía treinta años, en concreto con el programa *Pasaporte a Dublín* de 1971. Duró más de tres horas, e incluyó veinte participantes con sus veinte postulantes. Entre ellos estaban Merche y Sonia y Selena, de Vale Music, la misma discográfica que Civera, y que en poco tiempo alcanzarían un gran éxito de ventas precisamente con los temas llevados a esta competición. Además, aquella ceremonia fue pionera en cuanto a su sistema de votación, el cual combinaba el voto de un jurado experto con los votos telemáticos de los espectadores desde casa. Este despliegue de medios avivó el *hype* y resultó no solo en un sexto puesto para la corporación televisiva con “Dile que la quiero”, sino que hizo que las audiencias del Festival en España aumentaran (Pardo 2005:

³³ Hasta 2009, cuando volvieron a incorporarse los jurados. Desde entonces, los puntos otorgados a las candidaturas provienen de la suma de ambos veredictos, público y jurado, contando cada uno un 50%.

s. p.), allanando el terreno de lo que sería la siguiente gran preselección para el Festival. Y que, de hecho, acabaría siendo mucho más que una preselección. Nos referimos a Operación Triunfo.

Este *talent show* fue el primero que tuvo lugar en nuestro país y acabó siendo todo un fenómeno social del que Rosa López, apodada *Rosa de España*, salió vencedora en su primera edición y, por tanto, fue la representante de Eurovisión 2002. A lo largo de todas las galas en el concurso, el cual se prolongó más de tres meses, se hicieron continuas llamadas a la identidad española (“España ha hablado”, solía repetir el presentador al referirse al veredicto del público), y el hecho de que cada concursante procediera de un lugar distinto en tanto representantes de las regiones españolas fue un aspecto clave en esta estrategia. Sin embargo, realmente el tema con el que compitió Rosa, “Europe’s Living a Celebration”, no acudía a ninguna referencia relacionada con la cultura española (López Zapico 2023: 153). Antes bien, se trataba de una canción en la línea del así conocido como *europop* de la época, incluso alejado del estilo de la cantante, y con parte de su estribillo en inglés. Misma cuestión sucede en el tema del año siguiente, “Dime”, del conjunto Andermay e interpretado por Beth, también procedente de Operación Triunfo. Se trata de un tema pop lejos de cualquier referencia étnica, aunque incluyendo guitarras españolas en su introducción, algo que dotaba de dinamismo a la actuación y recordaba, aunque puntualmente, la procedencia del tema. Ambas canciones, por tanto, venían más bien a acoplarse a las modas del momento en el resto de Europa, dirigiéndose claramente a los potenciales votantes del resto de países del continente.

En 2004 el ente concursa con la canción “Para llenarme de ti”, interpretada por Ramón, de nuevo procedente del *talent show*. Se trata de un claro ejemplo de nacionalismo lúdico, donde se mezcla lo latino, con instrumentos como los bongos cubanos, con lo español, como la guitarra española —que, además, es tocada por el propio cantante en vivo—³⁴. A nivel temático, la canción expresa la alegría del intérprete por iniciar una nueva relación tras una dolorosa ruptura, relación a la que decide entregarse plenamente: “Hoy me quedé vacío para llenarme de ti, mi refugio será tu cuerpo y mi tierra tu vientre de trigo en flor”. El videoclip del tema, en la senda de “Dile que la quiero”, se concibe como un escaparate para promocionar imágenes en este caso de Gran Canaria, lugar de procedencia de Ramón, con una clara vocación de promoción turística. “Para llenarme de ti” no parte de la nada, sino que se situaría a rebufo del éxito cosechado el año anterior con su álbum de debut “Corazón latino” el cantante David Bisbal, procedente también de Operación Triunfo. No en vano, esta canción fue escrita por el compositor y productor de aquel disco, Kike Santander, para Vale Music (Savini 2016: 28). La intervención del canario acabó en un décimo lugar de veinticuatro, teniendo un éxito aceptable a pesar de que el formato de Operación Triunfo comenzaba a estancarse tras dos años seguidos de enorme éxito mediático. De todos modos, a la vista de los bajos resultados que vendrán después, esta será una de los mejores posiciones desde entonces y hasta día de hoy en Eurovisión.

³⁴ Si bien en *playback*, dado que la música no puede ser interpretada en directo en Eurovisión, al menos contribuyó a dar esta imagen de marca

3.5.6. La “España va bien” se acabó: “un Bloody Mary, por favor”

Las cuatro últimas candidaturas mencionadas (Civera, Rosa, Beth, Ramón), abanderadas por cantantes solistas, jóvenes y noveles, coinciden en un momento en que España se integra a nivel monetario en Europa tras la adopción del Euro: “Europe’s Living a Celebration” no podía ser, por tanto, el mejor título para una canción entonces. Es a la vez un tiempo de turismo récord en el país, y también, sobre todo, es el cénit de la burbuja inmobiliaria, con un aumento exponencial del PIB del sector de la construcción, que pasa del 4,7% en 1997 al 9,3% en 2007, hasta su caída con la recesión de 2008. La “España va bien” de Aznar, lema del presidente conservador de entonces, encaja plenamente en el relato de Operación Triunfo: cualquiera, si se lo proponía, podía triunfar de la noche a la mañana en su profesión, incluso si se procedía de un entorno humilde (Redacción 2024). El resto de la historia ya la conocemos: la burbuja acabó *pinchando* y toda una generación que había crecido en un país cada vez más próspero conforme avanzaban los noventa y los dos mil y con la conciencia de que el futuro solo podía ir a mejor, se dio de bruces con una realidad económica para la que no había precedentes. En resumen, hay una continuidad manifiesta entre las políticas del momento y la gestión de la televisión pública, con sus relatos incluidos, con sus estéticas incorporadas. De hecho, resulta muy significativo comprobar cómo los directores de esos años de RTVE también integrarán las filas del Partido Popular de Aznar, símbolo del milagro económico en estos años: Javier González Ferrari (2000-2002) y José Antonio Sánchez Domínguez (2002-2004).

Si bien ya hemos mencionado las dos propuestas exitosas de estos años y que siguen de manera tan evidente el nacionalismo lúdico, como las de Civera y Ramón, ahora nos dirigimos a las no exitosas, a saber, aquellas que siguen una tendencia más *de puertas para dentro*, donde la supuesta *autenticidad* de las mismas no termina de ser comprendida en Europa. Son, además, dos canciones ligadas a un mismo autor, Manuel Ruiz “Queco”, aunque en la primera este será productor y en la segunda figurará también como compositor. “Queco” había gozado de un destacado éxito en el mercado nacional con su álbum “Tengo” en 2003, doble disco de platino, además de cosechar una dilatada carrera llena de canciones y producciones para numerosos y numerosas artistas durante los ochenta y los noventa. Sus aportaciones al Festival fueron “Brujería”, interpretada por el trío sevillano Son de Sol en 2005, y “Bloody Mary” por el entonces cuarteto cordobés Las Ketchup en 2006. Nótese de nuevo la presencia de Andalucía en estas candidaturas.

“Brujería”, compuesta por el músico Alfredo Panebianco, es un tema de pop aflamencado con referencias rock pues incorpora guitarras eléctricas en sus secciones instrumentales, además de una parte rapeada interpretada por Juan Antonio Reyes “El Pollo”. Como podemos deducir, se combina una mezcla de estilos no muy común. El tempo de la canción es rápido, con lo cual precisaba de una letra muy extensa para poder ir acorde a la instrumentación. Esto hizo que las estrofas fueran especialmente difíciles de seguir y comprender, y más aún para un público europeo que no tiene porqué saber español. Otro aspecto a destacar es que su letra fue bastante criticada a causa de su aparente sesgo machista

(Redacción 2005a, 2005b). Por ejemplo, parte del estribillo reza así: “Tú me dominas con solo mirarme y no hacen falta cuerdas para atarme, soy una fiera que aunque la reja le abran, nunca escapa de la jaula por amor”. Por otro lado, como señala el periodista José Ramón Pardo, también hubo quejas de la preselección española aquel año. Destaca especialmente la “carta abierta a diversos medios” del compositor Juan Carlos Calderón, quien ya había firmado las participaciones de Mocedades (1973), Sergio y Estíbaliz (1975) o Nina (1989) en el Festival, muy preocupado “de la imagen que íbamos a dar en Europa” (Pardo 2005: s. p.). Como todo hacía presagiar, la propuesta finalizó en una posición muy baja: puesto 21 de 24. Sin embargo, no podemos decir que se tratara de una apuesta *inauténtica* o concebida *ad hoc* para Eurovisión: el tema iba en plena consonancia con el estilo de las artistas y no es perceptible en él ningún tipo de juego en cuanto al tipo de nacionalismo lúdico antes teorizado.

Misma historia sucede con la entrada de 2006, ya que si bien el tema cantado por Las Ketchup todavía pudo haberse visto beneficiado del éxito mundial del conjunto años antes, la composición de “Bloody Mary”, un tema de pop-rock aflamencado con algunas referencias al *blues* en sus guitarras, no fue pensada a propósito para el Festival. Sorprendió porque su estribillo es solo instrumental, algo insólito en Eurovisión por aquel entonces (Ramírez Baun 2019). En este caso, las estrofas cargan con el peso narrativo de la canción, y llaman la atención por sus juegos de palabras: “Hubiera o hubiese habido un buen vacilón, pintaba pluscuamperfecto”, o “Juro por Dior que no quise, pero está *pegao*, todo fue limpio y certero”. También incluía expresiones muy locales, como: “será *pringao*, chulito de medio pelo”, o “mucho palabra de lava tiene el *desgraciao*”. Esta letra, por tanto, se alejaba del tarareable “Aserejé”, destinándose así a un contexto más local. La canción pasó enteramente desapercibida en la competición, quedando también, como Son de Sol, en el puesto 21. Como vemos, estas propuestas arriesgadas, *de autor*, que se toman más *en serio*³⁵ el empleo de referencias culturales —al margen de su ejecución en la gala, algo que no hemos entrado en ningún caso a profundizar— fracasan. Aunque su calidad y ejecución, obviamente, también afectan en el resultado, llama la atención que siempre finalicen en malas posiciones.

3.6. Recapitulando...

Las cuestiones apuntadas nos llevan a debatir en torno a la controvertida relación entre autenticidad y comercialidad, entre seriedad y diversión, entre *alta y baja cultura* (MacDonald 2011), la cual se explicita en las candidaturas de RTVE en Eurovisión y los distintos modos en que estas se han enfrentado al reto de *representar a España*, que en el fondo es representar a RTVE. De una manera rigurosa, tomándose en serio a la nación y en línea con la trayectoria de estos y estas artistas, siendo propuestas *de autor*, hechas *de puertas para adentro* tenemos las dos aportaciones de Conchita Bautista y Peret, las candidaturas del

³⁵ Aunque no debemos olvidar que estamos siempre en el contexto de un Festival internacional televisado, donde la música es solo una parte del mismo, nunca su elemento principal o eje vertebrador. Por eso no debemos buscar en él la “excelencia” musical.

bienio 1982-1983 con Remedios Amaya y Lucía, la fallida propuesta de Antonio Carbonell en 1996 y las dos producciones de “Queco” en 2005 y 2006. De una manera divertida, sin la búsqueda de cierta pureza y siendo propuestas hechas *de puertas para afuera* destacan el pionero y no mal avenido intento de La Década Prodigiosa, “Bandido” de Azúcar Moreno y la revitalización de la marca España en conjunción con lo latino de principios de los 2000 en el contexto de la discográfica Vale Music —sobre todo “Dile que la quiero” y “Para llenarme de ti”—³⁶.

Por otro lado, todas estas aportaciones nos llevan a pensar que la participación en el Festival implica una tarea desafiante que, cuando es asumida en España desde la exposición de los rasgos identitarios o folclóricos, remite siempre, como hemos podido comprobar, a Andalucía como representante *ideal* o *verdadera* de la cultura española (Charnon-Deutsch 2004). De hecho, no hemos visto ninguna canción inspirada en, por ejemplo, la sardana catalana o en la jota aragonesa, en más de sesenta años de canciones³⁷. El folclore andaluz vinculado a la representación de España ha sido una constante para la corporación audiovisual estatal, y esto se ha dado indistintamente tanto en las expresiones del nacionalismo banal como en las del nacionalismo lúdico —en las primeras de un modo más riguroso y en las segundas de una manera arbitraria—.

La idea de *representar a España* es un gran reto para RTVE, que de hecho no ha vuelto a tener un triunfo desde 1969, esto es, en más de cincuenta años de participaciones ininterrumpidas. Solo cuando se mezcla lo local con los gustos más mayoritarios a nivel internacional —lo tecno en los noventa, lo latino en los dos mil— es cuando hallamos una mayor apreciación por parte de jurado y público. Esperamos con estas palabras haber iluminado así todas las contradicciones y aporías a las que Eurovisión, desde su nacimiento constantemente nos convoca a través de RTVE, así como a las estéticas que en su escenario se despliegan. Unas estéticas insólitas que, como dijimos al inicio, solo en esta competición se suceden a causa de su peculiar historia y su ritual celebración anual. Algo que nos hace volver a ella cada año, deviniendo en una fuente inagotable de temas estéticos que hemos pretendido explicitar apuntando a algunas de las candidaturas *de España* en el Concurso de la Canción.

³⁶ La actualización de este tema vendría de la mano de las aportaciones de 2022 y 2023, una vez se rescata el Festival de Benidorm como preselección de RTVE para Eurovisión, siendo los casos de Chanel, con “SloMo” y Blanca Paloma, “Eaea” especialmente significativos. Quedan aquí apuntados para una investigación futura, ya que si bien el primer caso se adscribe a la modalidad lúdica, el segundo entronca con la modalidad más seria o fuerte.

³⁷ Aunque el debate Chanel-Blanca Paloma alrededor del Benidorm Fest (2022-2023) excede este espacio, es preciso comentar que cuando se propone la posibilidad de que una canción basada en una muñeira —“Terra”, del conjunto Tanxugueiras— represente a nuestro país en el evento, fue mal puntuada por el jurado, pese a ser la gran favorita para el público nacional, con un 70% de los votos.

Conclusiones

Deborah González Jurado

Son imprescindibles aquí unas líneas sobre la autorización académica a nuevas miradas analíticas que dieran sentido a realidades expandidas, exponenciales y multifractales como Eurovisión. Deberíamos preguntarnos por qué actualmente nuestros colegas físicos sitúan la imaginación, la intuición y la creatividad en el centro de su disciplina, mientras que las Ciencias Humanas y Sociales, cada vez más desplazadas por el hiperutilitarismo, siguen estancadas en unas demostrabilidad y linealidad limitantes de los hechos humanos que se infieren de ellos. Aunque pensándolo sin acritud hay que reconocer que, sin Comte y su positivismo, la Historia se hallaría hoy engrosando el cajón de disciplinas extintas. En el lado opuesto, grandes industrias que dominan la Sociedad del Espectáculo Global en la que estamos inmersos, no parecen ajenas al hecho de que el tiempo y el espacio humanamente percibidos, no son más que puras intuiciones —como ya se molestara en demostrar el bueno de Kant—; y en esta dinámica perfeccionan sus estrategias los nuevos dueños del poder, geopolítico e informacional.

Todo apunta a que el patrimonio audiovisual y textual, y los imaginarios colectivos identitarios están siendo apropiados indebidamente por las grandes multinacionales de la información y las telecomunicaciones a través de los derechos de propiedad y el impenetrable universo *big data*, que nos sujeta a cosmovisiones propias que, no por nuevas, desemboquen necesariamente en un mayor bienestar para las gentes y el planeta. El acceso libre a los caudales de información de internet es más que parco para la mayoría de la población, dirigido por algoritmos contumaces que arrojan contenidos en bucles aleatorios. Pero en nuestra sociedad hipnotizada, la mayoría se vanagloria de su experticia en el dominio de las *tics* y las *apps* de este cubo de Rubik hiperdimensionado, que cortocircuita algo de nosotros que en algún tiempo pasado fue llamado espíritu, y cuyas virtudes y sutilezas también gozaban de nombre. ¿Otro tabú del mundo actual?

Mientras nos percatamos, marcas reconocibles como Google, Youtube, Alamy, Pinterest, etc., que son las puntas del iceberg en este asunto, se apropian y capitalizan las imágenes y caudales de conocimientos pasados, presentes y futuros de las sociedades, acaparándose los derechos de retransmisión de eventos identitarios nacionales por organizaciones con soporte legal blindado. Algunas nuevas hipótesis a trabajar en torno a estas apropiaciones o sutiles expropiaciones serían: ¿Qué papel juegan las instituciones nacionales en esta guerra de los datos? ¿Qué alternativas se ofrecen al mundo sensorial, cada vez más limitado a datos e imágenes digitales? ¿No será que nuestro sistema necesita de guerras intermitentes pero continuadas para aliviar los sistémicos períodos de déficit?

Por cierto, antes de que se me pase. Sobre Olvido Gara. Si los indicios y mi intuición final hubieran clamado en su contra, gustosa sufriría mi decepción a pesar de la adoración que le tengo al personaje de Alaska. Pero, sinceramente, lo que creo que pasó fue que, entusiasmada con su trabajo, se decantó por animar todo lo posible el Benidorm Fest y luchar por lo que ella creía justo, que era apoyar a Chabelo por considerarla la mejor artista y más completa de las que se presentaban. Es decir, se guió en todo momento por su riguroso criterio artístico. Pero al meterse en la jaula de los leones, por buena domadora que se sea, siempre se corre un riesgo. Efectivamente, parece que alguna facción o grupo de interés de RTVE trabaja más en la sombra que en la transparencia, y esto no quiere decir que toda la tele española esté infectada o abogue por intereses particulares antes que por la responsabilidad social; pero es muy posible que una parte sí. Puede ser que esta facción opaca mantenga conexiones con la CNMC, más oscura todavía y muchísimo más internacional.

A mí me da el olfato que es ahí donde está “*la manteca colorá*”, como decimos en mi tierra, y seguro que algún topo tienen infiltrado en la tele pública nuestra... Sobre esta entidad, que manda más que el rey Felipe y lo tiene pillado por la Copa, no se sabe apenas nada si eres del pueblo normal y corriente. Yo creo que son los vanguardistas del liberalismo que nos están desmontando lo que queda de Estado, que cuando falte lo vamos a echar de menos hasta los anarquistas. A mí el nombre me suena como el de la UPOV, que quiere decir Unión Internacional para la Protección de las Obtenciones Vegetales. Suena a que son ellos los buenos, pero en realidad son los malos y han impuesto la agricultura transgénica por todo el mundo sin remisión, pero como ya acabaron con los últimos indígenas resistentes de Hispanoamérica les hemos ido perdiendo la pista y tampoco salen noticias casi de ese tema.

Por dónde iba. Ah, sí. Ni los malos ni los buenos ni ninguno suelta prenda de la CNMC. Para entrar a un segundo nivel en su página web, donde está el procedimiento para hacer delaciones secretas, hay que entrar por sede electrónica como si fuera algún ministerio. Me pregunto si por chingar, por celos o por envidia, si a alguien le diera por delatar al quiosquero —si es que en tu ciudad queda alguno ya—, pasaría algo. Suena muy sospechoso esa ferocidad por defender la libre competencia ahora que no solo casi todos los quiosqueros han cerrado, sino que todos los demás autónomos van capitulando. Todos y todas sabemos, sin que nos haga falta tanta demostración, que los autónomos compiten contra entes difusos como las grandes distribuidoras nuevas que los están hundiendo porque son filiales de las mismas empresas de televenta y otras maldades de la bruja Avería que, por ejemplo, en Francia, al menos hasta la fecha, han estado más controlados que aquí en España.

Haría falta más bien que pudiéramos dejar testimonio sobre lo que está pasando en nuestra época, escribiendo así de seguido sin tanto aparato crítico porque se supone que hemos aprendido a interpretar, porque para eso hemos estudiado más años que un médico en lo nuestro. Pero eso pasaría por que nos publiquen sin tener que justificar una de las metodologías académicas, aceptada académicamente, pero rígida, como historiadores del Presente. Total, por mucho que nos

equivoquemos no vamos a hacer más *fakes* que los que van rodando por todas partes y es difícilísimo para cualquiera saber si las noticias son malas o buenas ni hay pies ni cabeza en suponer que cualquier entidad, organización o catedrático interesados no vayan a falsear sus resultados ni mentir más que parpadear por mucha tablas estadísticas que presenten. Si hubiera tenido Tucídides que escribir con la metodología actual postpositivista, nunca habiéramos sabido que hubo una guerra en el Peloponeso. Y qué decir de Heródoto, que ya es broma entre los historiadores que de nacer ahora no pasa de bloguero. Solo falta que salga una chirigota, a ver si cala la idea en las pieles de cocodrilo de las vacas sagradas de la Academia.

Epílogo

Deborah González Jurado

El estudio del Tiempo Presente no deja de sorprendernos, sobre todo cuando el inefable futuro deriva en fractales escalofriantes, como está ocurriendo. El 8 de junio de 2024 analistas entreveían el anhelo del presidente Macron de alentar la contienda de forma más directa con la acogida simbólica del todavía actual presidente de Estados Unidos, Joe Biden, bajo el Arco del Triunfo en París, en conmemoración del 80 aniversario del desembarco de Normandía. Por descontado, Rusia ha sido de nuevo excluida de la efeméride, como Eris de la boda de Peleo. Pero —¡sorpresa!— ante el avance de la ultraderecha francesa en las recientes elecciones europeas celebradas entre el 6 y el 9 de junio de ese mismo año 2024, Macron anunciaba la disolución de la Asamblea y la convocatoria de nuevos comicios, que se celebraron el domingo 7 de julio; es decir, justo el día siguiente al momento en que se redactaron estos párrafos del epílogo. Hacer Historia en tiempo presente es un no acabar, y mejor que embrollarnos en desembrollar lo escrito, se ha optado por añadir un postfacio a continuación. Otra novedad geopolítica ha sido el estallido de la guerra israelí-palestina desde el 7 de octubre de 2023, que ha provocado una nueva escisión europea entre la clase política, países y opiniones públicas.

A un mes apenas de haber escrito la línea anterior, da la sensación de que la terrible guerra palestino-israelí comience a olvidarse, a no ser por los anuncios intercalados en vídeos de Youtube de ONGs que apelan desvergonzadamente al sufrimiento infantil que tenemos normalizado; cada vez con más imágenes y *speechings* más descarnados. No hemos entrado en que los Tigres Asiáticos están revueltos y en Corea del Norte se agudizan tensiones relacionadas con la aproximación de esta potencia a China, que da la espalda a Europa más abruptamente, mientras que Iberoamérica nos gira la espalda de forma paulatina. Hasta la fecha, desde 2023 sólo Luxemburgo ha retornado a Eurovisión tras una ausencia de treinta y un años, en 2024. Con una economía planetaria secuestrada y saturada, solamente con las reconstrucciones infraestructurales masivas de bienes y servicios en territorios y poblaciones esquilmados por los conflictos bélicos actuales, como es el caso de Ucrania, se intuye que la proyección de la Unión Europea preveía la posibilidad de mantenerse a salvo financieramente en el caso de incorporar a Ucrania al bloque occidental de pleno derecho, y así contribuir al *status quo* del implacable e impune hasta el momento sistema financiero global. Apostaría la mano amputada de Cervantes a que cada zozobra macroeconómica pone en marcha cálculos minuciosos sobre las dimensiones y duración óptima de los procesos armados a desencadenar, que para eso están en apogeo los estudios de futurización coadyuvados por la inteligencia artificial, en relación con las inversiones a promover tras la destrucción de los territorios y las poblaciones sufrientes, así como con los retornos esperados de beneficios.

Y si de la parte pudiera inferirse el todo, desde la Academia da la sensación de que no pocos intelectuales de posiciones estables adoptan posturas belicistas. Como la política y los medios de comunicación, la vida social también se fractura. Como ha quedado apuntado, aventurar la existencia de una geopolítica de la información social en la Europa occidental —una *publipropaganda*—, no es descabellado; y la comparación de Eurovisión con el Congreso de Viena es un detalle romántico inevitable por el espectáculo global en ambos prodigado. Y al hilo de Viena, debería rememorarse que Alejandro I, el zar de moda en el xix y sincero admirador de Francia, tomó París sin apenas resistencias y, pudiendo haberse instalado, liberó la ciudad y la devolvió a los franceses. Luego, los bolcheviques —sin óbice de haber cometido no pocas absurdas, indeseables y contraproducentes acciones— sacrificaron mucho a favor de los aliados en la Segunda Guerra Mundial en aquellos entonces. Tampoco podemos olvidar que la Federación Rusa actual no ha infringido en lo fundamental los acuerdos internacionales de base con Europa. Apena que en los tiempos que corren, en la alta política europea occidental el honor y la moral, transmutados en tabús, ni nominen ni participen.

Postfacio

Deborah González Jurado

La génesis de la idea de este libro, como se relató al principio, se inició en el primer tercio del año 2022. Durante el verano de aquel año, redacté un borrador desordenado de las dos primeras partes. A finales de 2023 congeniamos José Luis y yo para desarrollar este estudio conjuntamente, y terminamos el grueso de la tarea a mediados de 2024. Sin embargo, los primeros envíos del manuscrito a diversas editoriales obtuvieron resultados negativos. Según qué editores, tanto el contenido como el lenguaje resultaban, bien demasiado especializados, bien demasiado desacordes con el estilo académico. El hilo conductor sobre la escritura del Presente que subyace en nuestro texto merece, pues, otra actualización ahora que se cierra definitivamente este manuscrito para su publicación. Orgullosas estamos de que, durante los dos años transcurridos desde el inicio de su escritura, los acontecimientos globales no contradigan las premoniciones contenidas en él.

En el ínterin entre 2023 y 2024, se lanzó el acceso gratuito al público general a las llamadas inteligencias artificiales o *chatbots* de generación de conversación y una nueva hipnosis colectiva se puso en marcha en la línea de las anteriores que, desde la primera revolución industrial, han cundido por oleadas. El análisis del Tiempo Presente se ha vuelto más confuso desde la llamada *democratización* de las inteligencias artificiales. Esto, más la hibridación de contenidos y el despliegue del infoentretenimiento en los medios de comunicación consagrados, más la rumorología de redes digitales, nublan el entendimiento de cualquiera, y es cada vez más complicado asegurarse de las propias percepciones que se tienen.

No son solamente las gentes sin estudios superiores o formales las que adolecen de esta especie de enfermedad colectiva, sino que universidades e instancias rectoras de la ciencia nacional e internacional están alterando sus consignas pedagógicas e investigadoras para integrar en todos sus ámbitos el nuevo invento³⁸. Las muy inestables, financieramente hablando, universidades españolas y europeas, justifican fuertes inversiones de dinero público en nuevos ordenadores cuánticos y otras virguerías, aunque no dispongan de partidas suficientes de fondos para estabilizar y cubrir los reemplazos por jubilación de su profesorado ni de su personal. Las autoridades científicas, universitarias y educativas, tampoco parecen demasiado prudentes al no sopesar los plazos de amortización de dichas tecnologías, aunque no detentan ningún control sobre su obsolescencia. Pareciera que disponen todos sus haberes, intelectuales y económicos, en correr a la zaga de las multinacionales informáticas y de las telecomunicaciones, sin reparar en que el truco de este negocio está a favor de Silicon Valley —o, a saber, ¿de alguna colonia

³⁸ Nota: Como se puede comprobar de principio a fin, con sus aciertos y debilidades el texto y la documentación de este libro han sido enteramente producidos por inteligencia y métodos humanos, sin intervención de inteligencias artificiales.

tecnológica secreta instalada en la cara oculta de la Luna?—. Muy al contrario, las instituciones se adentran más y más en el papel de clientes cautivas que las industrias tecnológicas fomentan.

Casi un siglo ha generado el bloque capitalista todo tipo de *think tanks* y bloqueando todo flujo de información con la potencia exsoviética, e incitado a nuestra población a temer un ataque desde el Este. Mas, en este ínterin, el actual gobierno de Estados Unidos se ha dedicado a descalificar a los países de Europa occidental, otrora sus aliados, acusándonos de dependientes y amenazándonos con retirar su apoyo de la OTAN y con emprender bloqueos comerciales. Súbitamente, resulta que, quienes intentan atacarnos son los que suponíamos eran nuestros aliados del Oeste. Mientras Moscú y Putin nos abandonan por decadentes y se reducen a estabilizar la victoria bélica de Ucrania y a ocuparse de sus cosas, está siendo el presidente Xi Jinping de China quien da la cara diplomáticamente por el Extremo Occidente eurasiático, con el fin de disuadir al desmadrado gobierno trumpista de sus pretensiones megalómanas.

Entre tanto, la guerra israelí-palestina no solo no ha cesado, sino que ha acrecentado su violencia. Dicha guerra continúa a pesar de las acusaciones internacionales de genocidio, a pesar de las manifestaciones en su contra de población civil en Europa o Japón, y a pesar del bloqueo en Madrid de la etapa final de la Vuelta Ciclista a España en septiembre de 2025 por parte de activistas. Dicha guerra continúa a pesar de que ciudadanas y ciudadanos voluntarios de la Flotilla, tanto de España como de otras naciones europeas, que partieron por mar en navíos improvisados con el objetivo pacifista de alcanzar la costa palestina para suministrar medicamentos y productos de primera necesidad a los gazatíes afectados, hayan sido arrestados/secuestrados y estén siendo torturados por las autoridades israelíes desde octubre de 2025. Continúa, a pesar del escándalo provocado por las intenciones manifiestas del presidente Trump de crear un *resort* turístico de lujo en los territorios arrasados una vez se haya exterminado o desplazado a la población vernácula, y de la negativa del Vaticano a apoyar las actuaciones estadounidenses e israelíes.

También en 2025 se dieron violentos estallidos sociales en Nepal, Indonesia y Bangladés, protagonizados por la llamada generación Z, que asaltó las mansiones de líderes políticos e incendió edificios parlamentarios y embajadas, lo cual provocó dimisiones de primeros ministros y disoluciones de gobiernos. No obstante, la emisión de estas noticias fue retenida durante varios días por las televisiones y medios informativos de países como Francia y España, y solo nos llegaron retransmitidas en directo a través de medios informales y de televisiones latinoamericanas. Y hablando de Iberoamérica, podemos decir que en el último año se incrementaron las tensiones en golfo de México —el cual Trump pretende rebautizar con su propio apellido— a base del hundimiento indiscriminado de lanchas de pescadores por parte de la Marina estadounidense so pretexto de intervención del narcotráfico internacional. Queremos observar también la escisión iberoamericana en tres grandes bloques geopolíticos, a la vista del nuevo orden internacional surgente. Por un lado están los gobiernos resistentes de Lula en Brasil o de Petro en Colombia; por otro lado, los países que se alinean con los

intereses estadounidenses post-neo-liberalistas, como el de Chile con Kast, o el de Argentina con Milei; y por otro, están los supervivientes que juegan a varias bandas, mientras solucionan problemas estructurales internos, como El Salvador con Bukele o México con Sheinbaum.

En el ínterin, partidos de la extrema derecha en toda Europa han seguido aumentando su influencia e infectando a la opinión pública con discursos de odio tan polarizados como sofisticados, como ocurre en España; o bien, como ha estado ocurriendo en Francia durante este bienio desde que Marine Le Pen fue bloqueada políticamente, presionando administrativamente sobre los sectores más vulnerables como la población extranjera, desempleada y menesterosa que recibe ayudas del Estado³⁹.

Para inaugurar este año 2026, el tres de enero pasado, un comando especial estadounidense secuestró a Nicolás Maduro, presidente de Venezuela, y a su esposa, no sin acabar con la vida de cuarenta valerosos guardaespaldas de las fuerzas especiales cubanas cuya misión era la de proteger al político. Casi inmediatamente después del asalto de Caracas, el gobierno estadounidense se apropió de enormes cantidades de crudo venezolano e imponía condiciones a este país en atropello a su soberanía. Samuel Moncada, representante permanente y embajador de Venezuela en las Naciones Unidas, fue sustituido poco después de sus brillantes intervenciones en defensa de su país y contra la doctrina Monroe aplicada por Estados Unidos en Latinoamérica.

Unas dos semanas más tarde, sin tiempo para recuperarnos del susto, Trump y su equipo amenazaron con invadir y anexionar Groenlandia para apoderarse de sus tierras raras, su uranio y sus metales industriales. ¿Tal vez el motivo principal para tal dislate no será alimentar las necesidades crecientes de la industria de alta tecnología que, sospechamos, dominan el estado profundo —*deep state*— norteamericano? Al tiempo que Trump y su equipo nos ponían los pelos de punta en nuestro viejo Finisterre con la ocurrencia de tal invasión, el territorio disputado, que gozaba de un amplio autogobierno y del estatus de país constituyente con derecho a la autodeterminación desde la década pasada, tuvo que recurrir a su antigua metrópolis para solicitar a la Unión Europea garantía de socorro.

Otras dos semanas más tarde, el 30 de enero, el Departamento de Justicia de Estados Unidos liberaba la mitad de los archivos de la red pedófila y satánica de Jeffrey Epstein, Ghislaine Maxwell y la élite financiera global —unos tres millones y medio de páginas de documentos—, levantando la sospecha pública de que tal liberación implique que la otra mitad aún incautada contenga horrores mucho más macabros. Buena porción de líderes políticos, científicos y tecnológicos de todo el mundo —entre ellos, muy especialmente el propio Donald Trump—, se encuentran implicados. Estas novedades causaron estupor, repulsión y terror psicológico inmediato entre los humanos corrientes, y el 28 de febrero del año en curso,

³⁹ Por cierto, Marine Le Pen acaba de ser declarada elegible en las próximas elecciones presidenciales francesas de 2027 por el Tribunal de Apelaciones (*cour d'appel*) de París el 7 de julio de 2026, justo ocho días antes del cierre de este manuscrito para su envío a publicación.

escasamente a un mes de la divulgación del caso, antes de poder reponernos, la crisis se soterraba mediáticamente con el feroz ataque a Irán por parte de Israel y su aliado norteamericano. En un primer envite, la aviación estadounidense borró del mapa una escuela de niñas y exterminó al ayatolá Alí Homeini y gran parte de su familia. La sociedad persa se erigió inmediatamente en pie de guerra, y la escalada internacional de violencia parecía aproximarnos a una nueva guerra mundial.

Sin solución de continuidad, como si el carrusel de iniquidades debiera continuar sorprendiéndonos a toda costa, se promocionaba a gran escala en esos meses de principios de año un documental sobre la primera dama estadounidense, Melania Trump, seguramente para aclarar su imagen pública, que caía en picado desde que se conocieron sus estrechas conexiones pasadas con Jeffrey Epstein. Para primeros de marzo de 2026, ya estaba ella presidiendo, paradójicamente, una sesión del Consejo de Seguridad en la ONU, cuya presidencia pasaba por turno a los Estados Unidos, sobre educación infantil y tecnología en zonas de conflicto.

Justo en esos inicios de marzo, el presidente español Pedro Sánchez negaba el acceso al ejército norteamericano a las bases militares de Rota y Morón, dificultando el puente aéreo hacia oriente por el Estrecho de Gibraltar, apoyando indirectamente así el bloqueo del Estrecho de Ormuz por Irán, en el otro extremo del Mare Nostrum. Una ráfaga de alegría y de quijotesco honor hispano compartido nos alivió transitoriamente, a pesar de las nuevas amenazas que Trump y su gobierno profirieron contra España. Nadie le niega el mérito al gobierno actual por aquel gesto, pero nuevamente nos hallamos en el enredo de discernir si, tal vez, esta decisión haya tenido también algo de cortina de humo, esperándose como estaban los resultados de las comparecencias e investigaciones sobre varias imputaciones por corrupción mayor de importantes miembros del partido socialista español, incluida la esposa del presidente. ¿O tal vez será justo lo contrario?

Verdaderamente, el bombardeo de disparates del ámbito mediático ha sido de una intensidad tal en estos últimos meses que una buena parte de los informados-más-o-menos hemos vuelto a optar, bien por la desconexión informativa, bien por el refugio mental en la evasión. Y es que estos recursos se nos presentan como las únicas herramientas disponibles que nos restan para la preservación de nuestra propia cordura, ante la posibilidad de que el trauma simbólico e informativo nos produzca daños permanentes por indefensión aprendida. Mientras tanto, Eurovisión ha continuado su marcha, pretendiendo crear y recrear sus propias narrativas, aunque sin demasiados éxito ni credibilidad. La edición de 2024, celebrada en Suecia, país entregado seguidor del *fandom-concurso*, resultó tensa a causa de la polémica de la participación de Israel, como si nada sucediera en Gaza y Cisjordania, mientras Rusia seguía vetada. La tradicional neutralidad de Suiza, país ganador del primer premio en dicha ocasión, no pudo contener la controversia, reavivada a causa de la devolución del premio a su organización por Nemo, el cantante laureado. La siguiente edición de Eurovisión del pasado 2025, organizada en la ciudad suiza de Basilea, destacó por sus discursos implícitos sobre su apoliticidad, lo cual de facto recrudeció los debates críticos y la

incomodidad de la opinión por la hipocresía manifiesta, cuestiones azuzadas por el hecho de que Israel arrasase en los resultados del voto popular telemático.

Este año 2026, el concurso ha sido celebrado en Viena, y el aumento de la tensión social y política ha llevado a los medios especializados a calificar el certamen como el de la mayor crisis que haya atravesado en su historia. Países de participación regular como España, Islandia y los Países Bajos, se han negado a acudir en resistencia a la decisión de la UER de admitir nuevamente en el festejo la candidatura de Israel. RTVE no emitió el concurso, cuyo visionado solo estuvo disponible para nuestro país en plataformas en línea. Con todo ello, la televisión israelí estuvo a punto de ganar de esta edición, pero se comenta que en el último momento la organización le apañó el segundo puesto, ahorrándonos así el disgusto de obligarnos a financiar con nuestros impuestos la próxima edición del año 2027 en Tel Aviv.

Para rematar toda esta trama de serendipias o curiosidades sin explicación científica adecuada, de las muchas manifestadas desde el principio del Proyecto Claroscuros, y otras que se han dado desde la génesis de este libro y que nos han impulsado a escribir lo que escribimos, y cómo lo escribimos, quisiera anotar lo siguiente. Resulta que ayer por la noche, 14 de julio, día de conmemoración de la famosa toma de la Bastilla, mientras revisaba este manuscrito por enésima vez tras la enésima revisión de mi socio y coautor, la selección española de fútbol eliminó a la selección francesa y pasó con esta victoria a las finales del popular torneo de 2026 de la Copa Mundial de Fútbol. Como no vi el partido, por no ser aficionada al nacionalismo banal y por el apuro de lograr la publicación de este libro, bastante a contrarreloj, antes de las vacaciones de agosto de mi universidad, iba intuyendo su posible transcurso según las onomatopeyas colectivas complementarias de mis vecinos franceses y mis vecinos españoles del barrio de Saint-Pierre en Burdeos. Tras unos instantes de un silencio extraño, supe del resultado y de la victoria 2-0 del equipo español consultando en internet. Justo entonces, una descarga atronadora comenzó. En principio yo la interpreté como los petardos festivos provenientes del júbilo de mis vecinos españoles, como en estas ocasiones es costumbre. A medida que transcurrían más y más minutos de explosiones comencé a preocuparme. Iba pareciéndome aquello un exceso de provocación de los españoles, por la potencia y la duración que alcanzaba ya el estruendo.

Dicho estruendo resultó ser, sin embargo, consecuencia de la pirotecnia anual que la ciudad promociona cada año en conmemoración de la festividad nacional francesa, sobre las once de la noche. Esta anécdota resultará prescindible a los espíritus más rigurosamente académicos que nos lean, pero es, en mi opinión, tan contrafáctica, enigmática y cierta como la vida misma, y no he podido evadir la tentación de hacerles partícipes, estimados lectores. No sé a ciencia cierta si esta última noticia de actualidad deportiva, ligada a la improbable y anómala casualidad citada, será una señal de origen inescrutable que algo tenga que ver con lo que mi colega y yo hemos venido apuntado aquí; o simplemente un indicio para que el evento merezca ser incluido como postrera fechación interna de nuestro texto... Aunque aceptando ya orígenes inescrutables, tendríamos también que abrir la

especulación a un fallo del programa de la *matrix* donde algunos sospechan que estamos ya metidos, “[...] *que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son*”⁴⁰.

⁴⁰ Celebérrima sentencia al final del segundo acto de *La vida es sueño*, del maestro literato y dramaturgo español de nuestro Siglo de Oro, don Pedro Calderón de la Barca.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2016). *El fuego y el relato*. Traducción de Ernesto Kavi. Ciudad de México: Sexto Piso.
- ALAS, Leopoldo, et al. (1983). "Cartas al Director: Un remedio para lo de Remedios", *El País*, 27 de abril. Disponible en: https://elpais.com/diario/1983/04/28/opinion/420328805_850215.html
- ANDERSON, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ARCHILÉS, Ferrán y QUIROGA, Alejandro (2018). "Ondear la nación como problema". En Ferrán Archilés y Alejandro Quiroga (Eds.). *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*. Granada: Comares, pp. 9-13.
- ASTON, Elaine (2013). "Competing Femininities: A 'Girl' for Eurovision". En Karen Fricker y Milija Gluhovic (Eds.). *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 163-177.
- BAKER, Catherine (2017). "The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the Politics of LGBT/European Belonging", *European Journal of International Relations*, 23(1), pp. 97-121. <https://doi.org/10.1177/1354066116633278>
- BAKER, Catherine (2024). "Is there a radical History of Eurovision?", *Wordpress*, 11 de mayo. Disponible en: <https://bakercatherine.wordpress.com/2024/05/11/is-there-a-radical-history-of-eurovision/>
- BALBÍN, José Luis (dir.) (1984). *La clave: "Las folklóricas"*. España: RTVE, 198'. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/la-clave/clave-sabe-nadie-folkloricas/3442197/>
- BAUMGARTNER, Michael (2007). "Chanson, Canzone, Schlager and Song: Switzerland's Identity Struggle in the Eurovision Song Contest". En Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (Eds.). *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 37-48.
- BELKIND, Nili (2010). "A Message for Peace or a Tool for Oppression? Israeli Jewish-Arab duo Achinoam Nini and Mira Awad's Representation of Israel at Eurovision 2009", *Current Musicology*, 89, pp. 7-35. <https://doi.org/10.7916/cm.v0i89.5171>
- BENÉITEZ ANDRÉS, Rosa (2019). *José-Miguel Ullán, por una estética de lo inestable*. Madrid: Iberoamericana Vervuet.

- BHABHA, Homi K. (2000). "Narrando la nación". En Álvaro Fernández Bravo (Ed.). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad. De Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, pp. 211-222.
- BILLIG, Michael (2014) *Nacionalismo banal*. Traducción de Ricardo García. Madrid: Capitán Swing.
- BOHLMAN, Philip V. (2004). *The music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- BOLIN, Göran (2006). "Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation-states", *International Journal of Cultural Studies*, 9, pp. 189-206.
<https://doi.org/10.1177/1367877906064030>
- BOLIN, Göran (2010). "Media Events, Eurovision and Societal Centers". En Nick Couldry, Andreas Hepp y Friedrich Krotz (Eds.). *Media Events in a Global Age*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 124-138.
- BOLIN, Göran y STÅHLBERG, Per (2010). "Between community and commodity. Nationalism and nation branding". En Anna Roosvall e Inka S. Moring (Eds.). *Communicating the Nation. National Topographies of Global Media Landscapes*. Gotemburgo: Nordicom, pp. 79-100.
- BOTIJA, Julio (2022). "Qué fue del Festival de la OTI y por qué 'Hispavisión' podría ser su sustituto en 2023", *Tikitakas*, 9 de mayo. Disponible en:
<https://as.com/tikitakas/que-fue-del-festival-de-la-oti-y-por-que-hispavision-podria-ser-su-sustituto-en-2023-n/>
- BOURDON, Jérôme (2007). "Unhappy engineers of the European soul: The EBU and the woes of pan-European television", *International Communication Gazette*, 69(3), pp. 263-280. <https://doi.org/10.1177/1748048507076580>
- BREA, José Luis (2007). "La universidad del conocimiento y las Nuevas Humanidades". En *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa, pp. 125-148.
- CAMPOS, María Teresa (dir.) (1996). *Pasa la vida*. España: RTVE, 90'.
- CANAL ALBORÁN TV (2022). "Ucrania, ¿cómo hemos llegado a esta situación?", *Youtube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6KlsKf4t1gQ>
- CANAL ANTENA 3 (2022). "Alaska y la polémica del Benidorm Fest: 'El eurodrama existe desde Massiel y Serrat' - El Hormiguero", *Youtube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q8KnBwzOs2A>
- CANAL MARCA (2022). "El himno de la copa del Rey: así es la canción de Alaska y Mario/Marca", *Youtube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ts3vuZC9v0s>

- CANAL RTVE (2019). “La bola de cristal: primer programa completo”, *Youtube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SGlpi8O0fik>.
- CASANOVA, Verónica (2023). “¿Por qué Peret no quería ir a Eurovisión y acabó llevando escolta?”, *RTVE*, 18 de junio. Disponible en: <https://www.rtve.es/television/20230618/peret-eurovision-canta-se-feliz-escolta/2449492.shtml>
- CHALMERS, Alan F. (1990). “Las teorías como estructuras. Los programas de investigación”. En *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Traducción de Eulalia Pérez Sedeño. Madrid: Siglo Veintiuno, pp. 111-126.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (2004). *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*. Filadelfia: The University of Pennsylvania Press.
- CONCEJERO, Paloma (dir.) (2015). *Ochéntame otra vez: “Euro-visiones”*. España: RTVE, 56’. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-euro-visiones/3005694/>
- CORTÉS GUERRERO, José David y MARTÍNEZ PINZÓN, Felipe (2022). “Editorial. Historia y literatura: leer el pasado con los ojos en el futuro”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura (ACHSC)*, 49(1), pp. 17-32. <https://doi.org/10.15446/achsc.v49n1.98745>
- COUPE, Tom y CHABAN, Natalia (2020) “Creating Europe Through Culture? The Impact of the European Song Contest on European Identity”, *Empirica*, 47, pp. 885-908.
- CRITCHLEY, Simon (2018). *En qué pensamos cuando pensamos en fútbol*. Traducción de Milo J. Krmpotic. Madrid: Editorial Sexto Piso.
- DAYAN, Daniel y KATZ, Elihu (1992). *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Londres: Harvard University Press.
- DOMÍNGUEZ, Daniel (2024). “Moroccan oil, el patrocinador israelí del festival de Eurovisión”, *La marea*, 26 de marzo. Disponible en: <https://www.lamarea.com/2024/03/26/moroccan-oil-el-patrocinador-israeli-del-festival-de-eurovision/>
- DUBIN, Adam; VULETIC, Dean y OBREGÓN, Antonio (Eds.) (2022). *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia*. Londres: Routledge.
- ERRICO, Elena (2015). “El español frente al inglés en la comunicación científico-académica: ¿una lengua que goza de buena salud?”, *Estudios de lingüística aplicada*, 33(62), pp. 223-241. <https://doi.org/10.22201/enallt.01852647p.2015.62.423>

- EUROPA PRESS (2005). “TVE mantendrá la letra de la canción que concursa en Eurovisión pese a las críticas de los grupos feministas”, *El Mundo*, 28 de abril. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2005/04/28/comunicacion/1114691421.html>
- F.A.G. (2022). “Solo puede quedar uno: TVE estudia cómo salvar la colisión de Hispavisión y Eurovisión Latin America”, *Diario de Sevilla*, 15 de julio. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/television/TVE-Hispavision-Eurovision-Latin-America_0_1701731797.html
- FANGORIA (2022). *Edificaciones paganas*, Warner Music.
- FERNÁNDEZ VILLA, Montse (dir.) (2008). 1968. *Yo viví el mayo español*. España: LaSexta, 56’.
- FEYERABEND, Paul K. (1975). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Traducción de Diego Ribes. Madrid: Tecnos.
- FLORIDA, Richard (2010). *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, traducción de Montserrat Asensio. Barcelona: Paidós.
- FONFRÍA, Antonio y DUCH-BROWUN, Néstor (2021). “La geopolítica de la transformación digital y sus efectos en el tejido industrial”, *Economía industrial*, 420, pp. 25-34.
- FRICKER, Karen y GLUHOVIC, Milija (Eds.) (2013). *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan.
- FUKUYAMA, Francis (1993). *The End of History and the Last Man*. Londres: Penguin.
- GADAMER, Hans-Georg (1993). *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme.
- GALLARDO, Francisco Andrés (2023). “El complejo que hemos tenido con el flamenco: de Remedios Amaya a Blanca Paloma”, *Diario de Sevilla*, 6 de febrero. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/television/complejo-Remedios-Amaya-Blanca-Paloma-video_0_1763824335.html
- GARCÍA, Laura (2022). “Eurovisión 2022: así es la financiación del festival europeo de la canción”. *Newtral*, 11 de mayo. Disponible en: <https://www.newtral.es/financiacion-eurovision-2022/20220511/>
- GARCÍA MORENO, Alberto y MÁRQUEZ BALLESTEROS, María José (2019). “Fragmentos de ciudad e imaginario turístico. El mito de Torremolinos”, *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 5, pp. 41-51. <https://doi.org/10.30827/sobre.v5i0.8570>

- GEORGIOU, Myria, y SANDVOSS, Cornel (2008). "Editors' Introduction", *Popular Communication*, 6(3), pp. 125-126.
<https://doi.org/10.1080/15405700802198279>
- GLUHOVIC, Milija (2013). "Sing for Democracy: Human Rights and Sexuality Discourse in the Eurovision Song Contest". En Karen Fricker y Milija Gluhovic (Eds.), *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 194-217.
- GOMES PINTO, José Manuel (2005). "“Las acciones apropiadas”. La “mediación” en el pensamiento de Guy Debord". En Antonio Notario Ruiz (Ed.). *Contrapuntos estéticos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 99-120.
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah (2022). "Divas de los siglos xx y xxi o la manifestación del feminismo natural... ¿o feminismo popular?", *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, 4(1), pp. 31-45.
<https://doi.org/10.14201/pmrt.29349>
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah (2023a). "La ópera Annette... o la vida en la Sociedad de la Información de los años 2020", *El oído pensante*, 11(2), pp. 66-87.
<https://silice.csic.es/publication/33e15fc3-0000-4a10-8135-3361a440450c>
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah (2023b). "“Ultramar’ (siglos xviii a xxi), un controvertido concepto", *Sur y Tiempo: Revista de Historia de América*, 4(7), pp. 171-208. <https://doi.org/10.22370/syt.2023.7.3474>
- GREENWALD, Gilad (2020). "“Eurovision in danger!": Media framing of the Eurovision Song Contest in Tel Aviv as a Reflection of Social Rifts and National Anxiety", *Media Frames: Israeli Journal of Communication*, 19, pp. 71-90.
- GUMPERT, Matthew (2007). "“Everyway that I can’. Auto-Orientalism at Eurovision 2003". En Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (Eds.). *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 147-157.
- GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco (2012). "Spain was not Living a Celebration: TVE and the Eurovision Song Contest During the Years of Franco's Dictatorship", *View. Journal of European television, history and culture*, 1(2), pp. 11-17. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/14052>
- HALL, Stuart (2011). "El espectáculo del otro". En Francisco Cruces Villalobos y Beatriz Pérez Galán (Eds.). *Textos de Antropología Contemporánea*. Madrid: UNED, pp. 75-94.
- HALL, Stuart y DU GAY, Paul (2011). "Introducción. ¿Quién necesita “identidad”?". En Stuart Hall y Paul du Gay (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 13-39.

- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena (2019). “El presente de la historia cultural”, *Cercles. Revista d’Història Cultural*, 22, pp. 51-79.
<https://doi.org/10.1344/cercles2019.22.1002>
- HOBBSAWM, Eric (2001). *Bandidos*. Traducción de Maria Dolors Folch. Barcelona: Crítica.
- HUNTINGTON, Samuel P. (1993). “The Clash of Civilizations?”, *Foreign Affairs*, 72(3), pp. 22-49. <https://doi.org/10.2307/20045621>
- INGOLD, Mauro José (2010). *Publipropaganda y promoción de ideas. El papel de las empresas y la reacción de las sociedades involucradas*. Buenos Aires: Universidad del Salvador [Trabajo Fin de Grado].
<https://racimo.usal.edu.ar/3185/>
- ISMAYILOV, Murad (2012). “State, Identity, and the Politics of Music: Eurovision and Nation Building in Azerbaijan”, *Nationalities Papers*, 40(6), pp. 833-851.
<https://doi.org/10.1080/00905992.2012.742990>
- JIMÉNEZ, José (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*. Madrid: Tecnos.
- KLEIN, Naomi (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Traducción de Isabel Fuentes García y Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.
- KOTTAK, Conrad (1997). “La construcción cultural de la raza”. En *Antropología cultural: espejo para la humanidad*. Traducción de José C. Lisón Arcal. Madrid: McGraw-Hill, pp. 51-65.
- KUHN, Thomas S. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de Agustín Contin. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- KYRIAKIDOU, Maria; SKEY, Michael; ULDAM, Julie y MCCURDY, Patrick (2017). “Media events and Cosmopolitan Fandom: ‘Playful nationalism’ in the Eurovision Song Contest”, *International Journal of Cultural Studies*, 21(6), pp. 603-618. <https://doi.org/10.1177/1367877917720238>
- LE GUERN, Philippe (2000). “From National Pride to Global Kitsch: The Eurovision Song Contest”, *The Web Journal of French Media Studies*, 3(1), s. p.
- LÓPEZ ZAPICO, Misael Arturo (2023). “Europe's living a celebration? El impacto social y cultural de la europeización de España a través de canciones y otros productos culturales”, *Revista de Estudios Europeos*, 82, pp. 152-183.
<https://doi.org/10.24197/ree.82.2023.152-183>
- LOWENTHAL, David (1985). *El pasado es un país extraño*. Traducción de Pedro Piedras Monroy. Madrid: Akal.

- LYOTARD, Jean-François (1984). *La condición postmoderna*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra.
- MACDONALD, Dwight (2011). *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. Nueva York: New York Review of Books.
- MARCO CANO, Rubén (2023). “El bandolerismo: un problema social, político y económico en los territorios peninsulares de la monarquía hispánica de los siglos XVI y XVII”, *Alejandro*, 2, pp. 1-16.
- MERÁS, Lidia (2024). “A Romani woman in Eurovision. Ethnic and Gender Stereotypes in the Reception of Remedios Amaya (1983)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25(2), pp. 243-259.
<https://doi.org/10.1080/14636204.2024.2347313>
- MAZHEVICH, Galina (2010). “Sexual Excess in Russia’s Eurovision Performances as a Nation Branding Tool”, *Russian Journal of Communication*, 3(3-4), pp. 248-264. <https://doi.org/10.1080/19409419.2010.10756776>
- MOTSCHENBACHER, Heiko (2016). *Language, Normativity and Europeanism. Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MUTSAERS, Lutgard (2007). “Fernando, Filippo, and Milly: Bringing Blackness to the Eurovision Stage”. En Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (Eds.). *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 61-70.
- NASH, Mary (2020). “Turismo, género y neocolonialismo. La sueca y el donjuán y la erosión de arquetipos culturales franquistas en los 60”, *Historia social*, 96, pp. 41-61.
- NICHOLS, William J. (2023). *The Paradox of Paradise. Creative Destruction and the Rise of Urban Coastal Tourism in Contemporary Spanish Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- ORTIZ, Milena (2022). “La desconocida masacre que provocó que la población cristiana en Turquía se redujera del 20% a menos del 1%”, *Biteproject*, 24 de noviembre. Disponible en: <https://biteproject.com/sayfo-100-anos-despues-del-genocidio-asirio-continua-la-lucha-por-su-reconocimiento/>
- PAJALA, Mari (2013). “Europe, with feeling. The Eurovision Song Contest as Entertainment”. En Karen Fricker y Milija Gluhovic (Eds.). *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 77-93.
- PAJALA, Mari (2022). “The Eurovision Song Contest and European Television History. Continuity, Adaptation, Experimentation”. En Adam Dubin, Dean Vuletic y Antonio Obregón (Eds.). *The Eurovision Song Contest as a Cultural*

Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia. Londres: Routledge, pp. 188-200.

- PAJALA, Mari y VULETIC, Dean (2021). "Stagecraft in the service of statecraft? Russia in the Eurovision Song Contest". En Tuomas Forsberg y Sirke Mäkinen (Eds.). *Russia's Cultural Statecraft*. Londres: Routledge, pp. 161-183.
- PANEA, José Luis (2020). "Las escenografías del Festival de Eurovisión: Estética, tecnología e identidad cultural al albor de la reconstrucción europea (1956-1993)", *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 44, pp. 23-40. <http://hdl.handle.net/10396/21179>
- PANEA, José Luis (2022). "Domesticity, Mass Media and Moving-Image Aesthetics: The Visual Identity of the Eurovision Song Contest as a Hospitable Platform". En Adam Dubin, Dean Vuletic y Antonio Obregón (Eds.). *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia*. Londres: Routledge, pp. 219-236.
- PANEA, José Luis (2025). "Madrid, 1969: del estado de excepción al Festival de Eurovisión. Propaganda, representación nacional y media events", en Samuel García y Jacobo Herrero (eds.). *Reflejos de las sociedades. Nuevas miras a través de la Historia de la Comunicación*. Valencia: Tirant lo blanch, pp. 421-437.
- PANEA, José Luis (2026). "Accommodating Multitudes: Stage Design and Live Production Challenges at the Eurovision Song Contest During the 1980s and 1990s". En Amy Skinner y Catherine Baker (Eds.). *Designing Eurovision: Performance Scenography on an International Stage*. Londres: Routledge, pp. 70-89.
- PANEA, José Luis y CÁMARA ROJO, Ángela (2022). "Bielorrusia, Eurovisión y el debate internacional sobre la democracia: El impacto mediático de las candidaturas de la BTRC en el Festival de la Canción", *Eu-topias: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 23(1), pp. 43-60. <https://doi.org/10.7203/eutopias.23.21957>
- PANZINI & LIBERATORE & TAMBURINI (1979). *RanXerox*. Barcelona: Ediciones El Víbora.
- PARDO, José Ramón (2005). *Medio siglo del Festival de Eurovisión (1956-2005)*. Madrid: Rama Lama.
- PÉREZ, Jorge (2015). "Flamenco Fusion, Cross-Cultural Coalitions, and the Art of Raising Consciousness". En K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum y Michelle Heffner Hayes (Eds.). *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical, and Theoretical Perspectives*. Jefferson: McFarland & Company, pp. 252-259.

- PÉREZ-RUFI, José Patricio; CRUZ-ELVIRA, Andrea y ARAGÓN-MANCHADO, Alba (2022). ““SloMo” de Chanel (Eurovision Song Contest 2022): realización de televisión en directo de espectáculos”, *Razón y palabra*, 26(115), pp. 188-204. <https://doi.org/10.26807/rp.v26i115.1989>
- PRIETO NADAL, Ana (2021). “Fútbol y feminismo en la escena reciente. *Playoff*, de Marta Buchaca y *La partida*, de Vero Cendoya”. En José Nicolás Romera Castillo (Ed.). *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 197-208.
- RAYKOFF, Ivan (2007). “Camping on the borders of Europe”. En Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (Eds.). *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Aldershot: Ashgate, pp. 1-12.
- RAYKOFF, Ivan (2021). *Another Song for Europe*. Londres: Routledge.
- RAMÍREZ BAUM, Clara (2019). *Entre nosotros*. Lucena: Videoluc Televisión, 8 de agosto, 34'. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8njfycxKijo&t=237s>
- REDACCIÓN (1988). “Made in Spain” intentará quedar bien en Eurovisión”, *ABC*, 30 de abril. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19880430-82.html>
- REDACCIÓN (2005a). “TVE mantendrá la letra de la canción que concursa en Eurovisión pese a las críticas de los grupos feministas”, *El Mundo*, 28 de abril. Disponible en: <https://www.elmundo.es/elmundo/2005/04/28/comunicacion/1114691421.html>
- REDACCIÓN (2005b). “TVE envía a Eurovisión una canción que ensalza el sometimiento de la mujer al hombre por amor”, *Libertad Digital*, 28 de abril. <https://www.libertaddigital.com/sociedad/tve-envia-a-eurovision-una-cancion-que-ensalza-el-sometimiento-de-la-mujer-al-hombre-por-amor-1276250236/>
- REDACCIÓN (2022a). “Máximo Cuesta y Alaska se caen del Benidorm Fest pero ‘seguirán ligados’ al certamen con programas paralelo”, *Vertele*, 15 de septiembre. Disponible en: https://vertele.eldiario.es/noticias/maximo-huerta-alaska-caen-benidorm-fest-seguiran-ligados-certamen-programas-paralelos_1_9318703.html
- REDACCIÓN (2022b). “Hubo una vez un festival de la canción latinoamericana: el recuerdo de la OTI”, *La Factoría*, 16 de mayo. Disponible en: <https://lafactoria.pe/contenido/2044/hubo-una-vez-un-festival-de-la-cancion-latinoamericana-el-recuerdo-de-la-oti>
- REDACCIÓN (2022c). “De Courrèges a Palomo Spain: descubre los diseñadores que están detrás de la pasarela de Eurovisión”, *Diario de Arousa*, 14 de mayo.

Disponible en:

<https://www.diariodearousa.com/articulo/estiloideal/courreges-palomo-spain-disenadores-pasarela-eurovision-3752709>

REDACCIÓN (2024). “Juan Sanguino: ‘La Oreja de Van Gogh es un ejemplo del éxito de los conservatorios públicos’”, *El País*, 27 de noviembre. Disponible en: <https://elpais.com/proyecto-tendencias/2024-11-27/evento-tendencias-juan-sanguino-la-oreja-de-van-gogh-es-un-ejemplo-del-exito-de-los-conservatorios-publicos.html>

ROLDÁN PANADERO, Concha (2018). “Una ‘(in)cultura única’ de invisibilización de las mujeres en la Ciencia y la Filosofía”, *Revista de Investigación y Educación en Ciencias de la Salud*, 3(2), pp. 64-66.

RTVE (2022). “La Casa Real envía un mensaje a Chanel felicitándola por Eurovisión mientras estaba en directo”, RTVE, 17 de mayo. Disponible en: <https://www.rtve.es/television/20220517/eurovisiion-2022-chanel-mensaje-felicitation-casa-real-rey-felipe-reina-leticia/2349415.shtml>

SAMSON, John (dir.) (1996). *Eurosong It's A Killer*. Reino Unido: Filmit Productions, 60’.

SAVINI, Paola (2016). “Remembering Operación Triunfo. A Latin Music Reality Show in the Era of Talent Shows”, *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, 5(1), pp. 17-33. <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2016.jethc100>

SÉRGIO, Manuel (2009). *Filosofía do futebol*. Lisboa: Prime Books.

SIEBLER, Kay (2014). “What’s so Feminist about Garters and Bustiers? Neo-burlesque as Post-feminist Sexual Liberation”, *Journal of Gender Studies*, 24(5), pp. 561-573. <https://doi.org/10.1080/09589236.2013.861345>

SZEMAN, Ioana (2013). “‘Playing with Fire’ and Playing It Safe: With(out) Roma at the Eurovision Song Contest?”. En Karen Fricker y Milija Gluhovic (Eds.). *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 125-141.

VIÑUELA, Eduardo (2010). “La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad”, *Etno-Folk: revista galega de etnomusicoloxía*, 16-17, pp. 505-518. <http://hdl.handle.net/10651/22572>

VULETIC, Dean (2018). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. Londres: Bloomsbury.

VULETIC, Dean (2019). “Latin America and the Eurovision Song Contest”. En Daniela Fugellie, Ulrike Mühlischlegel, Matthias Pasdzierny y Christina Richter-Ibáñez (Eds.). *Trayectorias. Música entre América Latina y Europa 1945–1970*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, pp. 85-94.

- YAIR, Gad (1995). “‘Unite Unite Europe’. The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest”, *Social Networks*, 17(2), pp. 147-161. [https://doi.org/10.1016/0378-8733\(95\)00253-K](https://doi.org/10.1016/0378-8733(95)00253-K)
- YAIR, Gad; MAMAN, Daniel (1996). “The Persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest”, *Acta Sociologica*, 39(3), pp. 309-325. <https://www.jstor.org/stable/4194833>
- ZAPATA, Paloma (dir.). (2023). Peret, yo soy la rumba. España: RTVE, 18 de junio, 60'. <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-peret-yo-soy-rumba/5446707/>
- ZAROULIA, Marilena (2013). “‘Sharing the moment’: Europe, Affect, and Utopian Performativities in the Eurovision Song Contest”. En Karen Fricker y Milija Gluhovic (Eds.). *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan, pp. 31-52.

Notas finales: cronologías de producción y ausencia de IA

Como se ha ido comentando a lo largo del interior del texto, la primera idea sobre este sujeto emanó en torno la primavera del año 2023, y el primer borrador se apuntó durante el verano de ese mismo año. En diciembre de 2023 las autoras tuvieron la fortuna de conocerse y de bosquejar un trabajo más amplio sobre la noción inicial. En junio de 2024 se terminó de componer un primer manuscrito con pocas diferencias fundamentales con el que les ofrecemos aquí.

Deseamos agradecer a las responsables de UMA Editorial, unidad editora oficial de la Universidad de Málaga, su progresismo y criterio a la hora de aceptar este texto y el atento trabajo de revisión efectuado de la obra por colegas anónimos; todo ello a pesar de las dificultades por escasez de personal y recursos que enfrenta dicha universidad pública a causa de los sucesivos recortes presupuestarios que, como es sabido, afectan inconvenientemente a todas las universidades públicas andaluzas.

Finalmente, Deborah González Jurado y José Luis Panea declaran que tanto el texto completo, en su concepción y redacción, como la búsqueda, contraste y análisis de bibliografía y fuentes, ha sido totalmente llevado a cabo mediante agencia humana integral y completa. En ningún caso, ni activo ni pasivo, ni de ninguna manera, se ha utilizado intervención de inteligencias artificiales, cualesquiera que fueren sus marcas, habilidades o naturaleza.

Burdeos y Sevilla, 15 de julio de 2026.

