



DE “WE ARE SLAVIC” A “MY SISTER’S CROWN” GÉNERO, ETNICIDAD Y MEDIA EVENTS

JOSÉ LUIS PANEA¹, JOSÉ PATRICIO PÉREZ-RUFÍ²

¹ Universidad de Castilla-La Mancha / Universidad de Salamanca, España

² Universidad de Málaga, España

PALABRAS CLAVE

*Media events
Identidad
Sororidad
Paneslavismo
Festival de Eurovisión
Espectáculo
Representación*

RESUMEN

Realizamos un análisis textual audiovisual de dos actuaciones del Festival de Eurovisión, las cuales se corresponden con las candidaturas de Polonia y Chequia en las ediciones de 2014 y 2023 respectivamente. Ambas suscitan, tanto en su propuesta musical como escénica, un debate en relación a la identidad eslava femenina desde dos puntos de vista opuestos. Estas actuaciones, además, coinciden con dos momentos históricos cruciales en el ámbito eslavo a causa de las políticas expansionistas e identitarias del Kremlin. Compararemos así cómo los conceptos de género y etnicidad son representados desde sus propios actores (en este caso, las mujeres eslavas) en el contexto audiovisual de los “media events”.

Recibido: 15/ 01 / 2024
Aceptado: 31/ 01 / 2024

1. Introducción

La investigación propone un análisis comparado de dos fragmentos del Festival de la Canción de Eurovisión desde una perspectiva interdisciplinar, que abarca la Estética, los Estudios Visuales y la Comunicación. Estos fragmentos se corresponden con las actuaciones que representaron a las televisiones polaca (TVP) y checa (ČT) en las ediciones de 2014 y 2023 respectivamente. La primera fue abanderada por el productor Donatan y la cantante Cleo, compositores del tema «We Are Slavic»; y la segunda por el grupo Vesna y la canción «My Sister's Crown», obra de Adam Albrecht, Michal Jiráň, Patrice Kaňok, Šimon Martínek, Tanita Yankova y Kateryna Vatchenko.

Como señalan algunos autores ligados a los estudios sobre el Festival (Pajala, 2022, p. 197; Panea, 2022, p. 220), escasean las contribuciones sobre las escenografías, la identidad visual o el diseño del evento en su conjunto. Según el investigador de Literatura Comparada y Relaciones Internacionales Apostolos Lampropoulos, «cada edición del Festival es un texto audiovisual» que trasciende la competición (Lampropoulos 2013, p. 140). En efecto, «las coreografías, los vestuarios, o las escenografías» y las piezas audiovisuales retransmitidas durante la gala (Lampropoulos 2013, p. 140) también componen el espectáculo y permiten una «canalización estética» del «sentido compartido de comunidad» que lo funda (Raykoff, 2022, p. 66). La imagen es así tan importante como la música.

Hasta nuestros días las investigaciones sobre Eurovisión se han focalizado en temas como su relación con la historia de la Europa de posguerra (Johnson, 2014; Fricker, 2015; Vuletic, 2018a; Wellings & Kalman, 2019), ahondando en aspectos geopolíticos e identitarios (Björnberg, 2013; Fürnkranz & Hemetek, 2017; Carniel, 2019; Dubin, 2022). Del mismo modo, los estudios estadísticos proliferan, especialmente en lo tocante a los sistemas de votación (Yair y Maman, 1996; Haan, Dijkstra y Dijkstra, 2005; Highfield, Harrington y Bruns, 2013). Pero también sobre cuestiones musicales (Baumgartner, 2007; Bohlman, 2013; Vieira Lopes & Soeiro de Carvalho, 2022) o lingüísticas (Gligorijevic, 2007; Motschenbacher, 2016). Aportaciones puntuales como las de Pajala (2012), Pérez-Ruff y Valverde-Maestre (2020) o Panea (2022) han acudido al concurso en tanto producción audiovisual.

Este artículo pretende avanzar en las investigaciones vinculadas especialmente a esta última perspectiva. Los fragmentos audiovisuales señalados se analizarán en relación con dos temas como son el género y la etnicidad, centrales en nuestro tiempo por cuanto suponen dos retos fundamentales a la hora de asumir, como mantiene la célebre escritora y activista bell hooks [sic], «la otredad y la diferencia» en un mundo globalizado (hooks, 2021, p. 24, p. 174). Un mundo en el que el compromiso con los Derechos Humanos es crucial para contribuir a su sostenibilidad (López De La Vieja, 2005, p. 40). En línea con los autores que perfilan temáticas identitarias desde la Filosofía (Bauman, 2005) y los Estudios Culturales y Visuales (Nelson, Treichler & Grossberg, 1992; Brea, 2005) sobre la construcción de la diferencia (Hall, 2011; Brah, 2011; Butler, 2004; Bhabha, 2011), entendemos que género y etnicidad son además dos conceptos indisolubles (Hilder, 2017, p. 39) que «se apoyan y sostienen mutuamente» (hooks, 2021, p. 94). Esta perspectiva forjará «la posibilidad de un debate interracial y transcultural» que incida en su dimensión crítica y diversa (hooks, 2021, p. 176, pp. 185-186).

Así mismo, hemos de destacar el impacto de ambos temas en la actualidad advirtiendo cómo una hasta ahora «periferia» para Occidente como Ucrania ha alcanzado la centralidad de todos los debates —y de todas las imágenes— a causa de la invasión de Putin (Baker, 2022). Por este motivo, adquiere relevancia un acercamiento a las candidaturas seleccionadas, procedentes de dos países eslavos en un certamen donde estética y política convergen en torno a la idea de Europa (Raykoff, 2022, p. 66). Además, ambas tratan el tema de la identidad femenina y étnica, reflejada musical y escénicamente en sus actuaciones, alcanzando una muy significativa aceptación en el concurso.

2. Objetivos

Tomamos como hipótesis de partida la idea de que las representaciones de las mujeres eslavas en los números musicales seleccionados asumen dos nociones muy diferentes de feminidad y etnicidad. En «We Are Slavic» esta representación resulta *a priori* explícita, mientras que en «My Sister's Crown» es más implícita. Si en la primera actuación la imagen de la mujer aparece manifiestamente sexualizada y estereotipada en sus gestos, además de ataviada con los trajes del folclore tradicional, en la segunda tanto la actitud como el cuerpo de la mujer no aparece fetichizado, asumiendo un rol de rebeldía y empoderamiento unido a una caracterización más vanguardista, e incorporando solo puntualmente algunos elementos reconocibles como folclóricos y femeninos.

Nuestro objetivo principal pasa por el análisis estético de ambas interpretaciones musicales, atendiendo a la representación de la identidad de género y étnica. Dos temas presentes en ambas propuestas, siendo además sus intérpretes mujeres eslavas, pudiendo de aquí inferir la importancia de la correspondencia entre el contenido del mensaje y cómo este es enunciado. Se pretende así señalar las referencias de dichos números para identificar las claves de su mensaje e interpretar el acercamiento de estas propuestas a las cuestiones que lanzan.

Nuestros objetivos específicos son, por un lado, hallar las similitudes y diferencias entre ambas candidaturas a través de los mensajes que elaboran desde la canción (letra y música), la puesta en escena, la realización en directo, la iluminación, la caracterización, la interpretación y la coreografía. Por otro lado, pretendemos encontrar la conexión de las dos propuestas con la situación política del mundo eslavo del momento, como la anexión de Crimea en 2014 y la invasión de Ucrania en 2022.

Tras la mencionada comparación podremos contrastar estas diferencias y entenderlas en el ámbito de nuestra epocalidad, tan marcada por dichas cuestiones. Son cuestiones que, además, en un contexto bélico adquieren relevancia: el género, por cuanto la guerra supone una radical diferenciación de las tareas de ambos sexos, así como su fáctica separación, y la etnicidad, por cuanto cuestiona la supervivencia de la propia noción de «pueblo» y con ello la posibilidad de forjar una «comunidad».

3. Metodología

Empleamos una metodología cualitativa basada en el análisis comparativo y el estudio de caso, aplicando un análisis textual audiovisual. El estudio de caso puede entenderse como un «método de indagación cualitativo que permite adentrarse en una situación específica en contextos determinados» (Ríos y Pinto, 2019, p. 38). Así, como método exploratorio y descriptivo, supondría la estrategia más apropiada para conseguir los objetivos propuestos sobre un objeto de estudio y una finalidad tan precisa (Martínez Carazo, 2006).

Como metodología, la exploración estética basada en el análisis textual audiovisual descompone un contenido de naturaleza audiovisual para recomponerlo a partir de la identificación de sus partes (Casetti & Di Chio, 2007). Se ha adaptado el esquema analítico con el que analizan diferentes fragmentos de la realización del Festival de Eurovisión Gómez-Pérez y Pérez-Rufí (2022) y Pérez-Rufí y Valverde-Maestre (2020), aplicándolo sobre las piezas audiovisuales seleccionadas. Su contextualización requerirá de la revisión documental de diferentes formatos y el comentario crítico implicará un análisis intertextual e interdisciplinar (Sedeño-Valdellós, 2021).

Como los dos casos seleccionados aluden a cuestiones de identidad, es necesario definir dicho concepto para, a continuación, aplicar la mencionada perspectiva que permita acercarnos a estos temas. Asumiremos una óptica de género que atienda a la representación de las mujeres, así como un punto de vista cultural que indague en la representación étnica. El primer bloque de este trabajo se centra en el contexto histórico, político y social de ambas actuaciones. Las dos pertenecen a dos momentos diferentes (2014 y 2023) y relevantes en lo referente a la política exterior rusa, algo que tiene su impronta en países tan vinculados históricamente a la Federación como Polonia y Chequia.

El segundo bloque atiende de forma descriptiva a las canciones que se interpretan en ambas actuaciones, acudiendo a su letra y música. Identificamos el género musical de los temas, la inclusión de referentes del folclore de estos países o la presencia de modelos genéricos o fórmulas musicales afines a la música popular internacional (pop). En cuanto a la letra, se señalan los temas abordados por las canciones y su relación con el contexto histórico, político y social antes comentado desde la perspectiva étnica y de género.

El tercer bloque responde de forma directa a la puesta en escena, siguiendo el esquema metodológico propuesto por Gómez-Pérez y Pérez-Rufí: «escenografía (artificial o natural), composición del encuadre (donde únicamente se apunta a la composición simétrica o aplicando la regla de tercios), iluminación, caracterización (vestuario y maquillaje) e interpretación de los artistas (dirección de la actuación)», en función de su intención dramática o realista (Gómez-Pérez y Pérez-Rufí, 2022, p. 242).

A partir de los resultados obtenidos, se discute la relación entre el contexto de dichas interpretaciones y el mensaje subyacente en ellas. La adopción entonces de la perspectiva de género y de la perspectiva del análisis cultural, junto a la comparación de los espectáculos a partir de los resultados obtenidos y desde los enfoques abordados, nos permite alcanzar los objetivos planteados.

4. Resultados

4.1. Contexto histórico, político y social

4.1.1. El Festival de Eurovisión

El Festival de Eurovisión fue fundado en 1956 por siete televisiones estatales europeas adscritas a la Unión Europea de Radiodifusión (UER) para fortalecer los vínculos entre los países de Europa Occidental a través de una competición musical televisada (Fornäs, 2017, p. 181; Pajala & Vuletic 2021, p. 163). Por tanto, es «el resultado de una larga historia de cooperación internacional en el ámbito de las telecomunicaciones» (Vuletic, 2015, p. 39), concretamente en los *media events*. Podemos definir los *media events* como aquellos espectáculos retransmitidos en directo a nivel internacional, «ceremoniales» y «competitivos» y que rompen la rutina de la programación televisiva habitual (Dayan & Katz, 1992, pp. 6-7). Gracias a su gran poder de convocatoria e índices de audiencia (Pajala & Vuletic, 2021, p. 163), propician «la unificación de distintos sectores sociales» (Greenwald, 2023, p. 37), fortaleciendo una suerte de identidad común.

Pero esa identidad es aporética, pues requiere un acuerdo en torno a la pregunta «quiénes somos» para ser construida. En tanto «práctica discursiva» toda identificación ha de sustentarse sobre un suelo común para expresarse (Hall, 2011, p. 15). Del mismo modo, toda identidad parte de una inicial escisión: para constituirnos como «nosotros» hemos de diferenciarnos de «ellos» buscando un «ideal» que justifique esa diferenciación (Hall, 2011, p. 15). En este caso, el ideal de Europa frente a la entonces Unión Soviética y su área de influencia. Como indica Bauman, la identidad es «una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es» (Bauman, 2011, p. 42). Si bien toda búsqueda identitaria será siempre inconclusa, a la vez se inscribe en todo proceso de conocimiento en la medida en que este opera desde la diferenciación y el discernimiento entre conceptos.

Aunque Eurovisión es ante todo «un discurso en y sobre Europa» (Lampropoulos, 2013, p. 140-141), realmente lo único que compartían los países participantes en el concurso de los inicios era aquello a lo que se enfrentaban, esto es: el hecho de simplemente no integrar el bloque del Este. Algunos, como Suiza o Noruega, estaban fuera de los tratados europeos así como de organismos como el Consejo de Europa, la Comunidad Económica Europea y, finalmente, incluso la Unión Europea (Vuletic, 2018b, p. 304; 2015, p. 42). Así, resulta pertinente pensar en cómo ante sensibilidades tan diversas toda posible «reconstrucción europea» debería «proceder desde las diferencias y las contradicciones que caracterizan al continente, sin aspirar a la unidad de otros tiempos» (López De La Vieja, 2005, p. 41). En este caso, se trata de una reconstrucción simbólica (no por ello inocua), realizada mediante música e imagen.

Con la caída del telón de acero y su área de influencia, así como con la progresiva independencia de numerosas naciones a lo largo de los años noventa y dos mil, el mapa de Europa se redibujaría (Fricker, 2015, p. 8), lo cual tendrá su correlato en el Festival (Fornäs, 2017, p. 190). Muchos países «nuevos» progresivamente fueron debutando en él (Vuletic, 2015, p. 43; Baker, 2015, pp. 74-75; Pajala & Vuletic, 2021, p. 167) hasta el punto de llevar a la UER a reformular la estructura de un concurso que duplicará su número de participantes (Jordan, 2014, p. 51; Pajala & Vuletic, 2021, p. 167). Ello permitirá ver banderas diferentes compitiendo cada año (Fornäs, 2017, p. 186), muchas prácticamente desconocidas en las televisiones de Europa Occidental, como las de Polonia o Chequia.

Si la celebración anual del Festival desde los años cincuenta lo hace relevante a nivel histórico (Vuletic, 2015, p. 45), también lo es en cuanto al mencionado «proceder desde las diferencias», dando cabida siempre a sensibilidades diversas, reflejadas en los idiomas y los estilos de música de las canciones presentadas o en las indumentarias de los intérpretes, algo que no se verá en ningún otro espacio de la televisión pública de una manera tan continua. El hecho de que además las canciones «representen» a las cadenas de televisión públicas de los países de las que estas proceden (Fricker, 2015, p. 8) genera un «circuito discursivo» perceptible también en otros *media events* como los Juegos Olímpicos o los Mundiales de Fútbol (Baker, 2017, pp. 90-100). Así, los que serán los valores de la Unión Europea inspirarán la creación del espectáculo, y especialmente en lo relativo a la visibilización de las minorías nacionales, étnicas y sexuales (Pajala, 2022, p. 189).

4.1.2. Identidad étnica y género

El concepto de *etnia* define principalmente a aquellas poblaciones que se identifican en la compartición de una cultura común, como las tradiciones o el idioma, y en menor medida en la compartición de un espacio o territorio y de unos rasgos fenotípicos característicos (Bhabha, 2011, p. 100). Se trata de un ambiguo concepto imposible de determinar genéticamente (como es la problemática noción de «raza»), lo cual revela su carácter convencional e histórico (Stolcke, 2011, p. 317; Giménez, 2006, p. 141). De este modo, el pueblo eslavo es una «comunidad imaginada», siguiendo el concepto acuñado por Benedict Anderson, que puede definirse históricamente por: a) su localización, en este caso en el centro y este de Europa, b) haber resistido la conquista de la mayoría de civilizaciones antiguas, c) hablar una serie de lenguas pertenecientes a una misma familia lingüística, y d) practicar mayoritariamente el cristianismo ortodoxo (Levine, 1914, p. 670).

Sin embargo, el vasto espacio geográfico que tradicionalmente han ocupado los eslavos y su cercanía con otros territorios ha llenado de influencias su cultura, alimentadas por continuas migraciones, especialmente en la época moderna. Pero la conciencia de compartir los factores mencionados dará lugar en el siglo XIX a la creación del concepto de paneslavismo, también conocido en nuestros días como eslavofilia. Si bien este pretende «trascender» la «más aislada idea de identidad nacional» en busca de unos sentimientos de «solidaridad, unidad cultural, lazos espirituales o familiaridad lingüística» (Đorđević *et al.*, 2022, p. 5), inicialmente surge en tanto muro de contención ante la influencia cultural, social y política de Occidente. Está fuertemente vinculado al imperialismo ruso y a Rusia como el supuesto «origen» de la «raza» eslava, pero la escasa «factibilidad» de su programa y el arraigo de los nacionalismos del siglo XX, dificultará su posterior asiento cultural o político (Đorđević *et al.*, 2022, p. 6).

De hecho, su reciente resurgimiento se gesta en Rusia con fines estrictamente políticos, especialmente con el mandato del presidente Vladimir Putin. Solo de manera aislada es perceptible en otros países como Chequia o Serbia, aunque al margen de las vindicaciones del Kremlin (Đorđević *et al.*, 2022, p. 9). Es más, diversos estudiosos detectan que, a causa de la adhesión de Polonia, Eslovaquia, Eslovenia, Chequia, Bulgaria y Croacia a la Unión Europea, el proyecto de unidad paneslavo ya está parcialmente realizado, aunque, paradójicamente, ajeno a Rusia (Đorđević *et al.*, p. 8). Por su parte, la actual guerra en Ucrania es entendida desde Rusia como una «operación» necesaria para «liberar» a su pueblo de una influencia extranjera en pos de los «valores tradicionales» (Đorđević *et al.*, p. 10). Por tanto, frente a un paneslavismo tradicional, de sesgo imperialista y vindicado desde el Kremlin, hallamos un paneslavismo alternativo, de sesgo más cultural que político, y opuesto a Rusia (Kazharski, 2022).

A continuación, procedemos a analizar el tema de la identidad de género. En este sentido, es preciso remarcar la gran alianza entre la lucha LGTBIQ+ y los movimientos de mujeres, dado que ambos colectivos históricamente han sido oprimidos por la sociedad heteropatriarcal (Butler, 2004, p. 200). Es el varón heterosexual quien ha impuesto su hegemonía tanto en *lo personal* (el cuerpo individual), como en *lo político* (el cuerpo social o laboral) (hooks, 2021, p. 91; Brah, 2011, p. 144). Esta hegemonía es el correlato del poder instrumental que ha sido históricamente potestad del varón, siendo de hecho la «violencia sexual» el principal desafío de la agenda feminista actualmente (Liedo, 2023, p. 3). Frente a este dominio se han reivindicado los colectivos antes mencionados, promoviendo otras cosmovisiones.

Una de estas cosmovisiones es la sororidad (Balza, 2020), conceptualizada ya desde el contexto de la segunda ola feminista. El término define «una alianza afectiva y política entre mujeres [...] que surge a partir de la conciencia de la opresión compartida y tiene como objetivo contribuir al fin de esa opresión» (Liedo, 2023, p. 2). Bebe del *affidamento* italiano, el cual describe «la restauración del vínculo primordial madre-hija» y que lejos de oponerse al menosprecio de lo femenino esgrimido por el feminismo de la igualdad, ve en él una oportunidad para cuestionar el *estatus quo* (Liedo, 2023, p. 3). Este «apoyo mutuo que surge del reconocimiento de la realidad compartida entre mujeres», sigue Liedo, hace hincapié en «la ética y la política del cuidado» (Liedo, 2023, p. 13). No obstante, es preciso resaltar cómo desde el feminismo negro y la teoría *queer* se ha alertado de la tendencia a la homogeneidad de dicha propuesta, corriendo en el peligro de *esencializar* lo femenino (Brah, 2011, p. 112).

Una vez definidos los conceptos clave de la investigación, hemos de señalar cómo los casos de estudio analizados engloban ambas cuestiones. Contraponemos dos candidaturas que aluden precisamente a: 1) la identidad étnica, concretamente a la identidad eslava, y 2) la identidad de género, concretamente

la identidad femenina. Las dos propuestas coinciden a nivel cronológico con dos acontecimientos políticos de gran trascendencia en el contexto eslavo: la anexión de Crimea en 2014 y la ocupación de Ucrania desde 2022 por parte de la Federación Rusa. Se trata de una cuestión especialmente significativa para los dos países «hermanos» cuya historia muestra un pasado cultural muy ligado a Rusia y que con frecuencia ha sido problematizada estéticamente en Eurovisión (Ulbricht *et al.*, 2015, p. 159).

4.2. Análisis textual de las canciones

4.2.1. Referencias étnicas

Las referencias étnicas están presentes tanto en la letra como en la melodía de «We Are Slavic» y «My Sister's Crown», y concretamente el tema de la mujer eslava, hasta entonces apenas tratado en el Festival (Motschenbacher, 2016, p. 201). En ambas propuestas se interpretan los temas tanto en los idiomas oficiales de estos países como en inglés para hacer llegar su mensaje a una audiencia más amplia. Del mismo modo, en la temática hay una llamada a trascender las fronteras de ambos países, aunque de dos formas distintas: en la polaca hablando explícitamente de lo eslavo con alusiones al nosotros (nosotras, en este caso) en línea con el resto de naciones vecinas, y en la checa apoyando a una cultura hermana como es la del pueblo ucraniano, pero sin llegar a nombrarla.

En la polaca estas alusiones son elogiosas, vinculando estereotipos que señalan a la calidad de los productos locales al *buen hacer* de sus mujeres, a su vez objetualizándolas. Así, tras aludir a sus «genes», la vocalista Cloe canta: «vierte el vodka directamente, no necesita mezcla», «preparamos para ti comida deliciosa», o «la crema y la mantequilla saben tan bien»¹. Mientras, una de las figurantes de la actuación (Paula Tumala) simula cocinar dicho alimento en una mantequera realizando gestos sensuales. Si bien en la primera versión del tema, exclusivamente en polaco, hay una mayor complejidad lírica y referencias más controvertidas —como como la oración «en el vídeo no hay subtítulos, si no nos entiendes, ¡ven a nuestro país!», o la referencia a «Dios» y a las «esposas ideales»— en otros momentos de la letra, la versión bilingüe presentada al concurso suaviza estos matices.

Por su parte, la canción checa se inspira en la resistencia del pueblo ucraniano frente a la invasión comandada por Putin. De hecho, el juego de palabras de su tema, «la corona de mi hermana» señala a la tradicional corona de flores que complementa a los trajes regionales de las mujeres ucranianas. La mención a la autodeterminación de dicho pueblo puede leerse en la introducción del tema, en checo: «Mi hermana no se parará en la esquina. Ni te escuchará. Mi hermana, de corazón salvaje, nunca dejará que la amarres». Más adelante, la estrofa en inglés sigue: «La corona de mi hermana. No se la quites. Nadie tiene derecho a hacerlo. Ella es hermosa y capaz. Ella es su propia reina y lo demostrará». Como vemos, la canción parece dirigida a una segunda persona que es la que ha arrebatado esta «corona» a su «hermana». La violencia de semejante daño se hace notar más adelante, a lo que se suma una referencia a la avaricia imperialista: «Puedes retirar tus manos. Nadie quiere más niños muertos [...] La vida no es una bolsa de dinero. La sangre está en la cabeza de tu Dios. No puedes robar nuestras almas».

Advertimos, por consiguiente, una mención a la identidad étnica eslava pero no desde la celebración (de una belleza femenina estereotipada) sino desde la denuncia (de un conflicto bélico). Aunque la letra de «My Sister's Crown» está escrita en inglés, presente en las estrofas, también incluye el checo en la introducción, el ucraniano en los estribillos y el búlgaro en el fragmento rapeado. Al extenderse a todas las estrofas, el número de palabras en inglés predomina sobre el resto, pero resulta muy significativa la presencia de los tres últimos idiomas pues se corresponden con los tres grandes grupos eslavos: occidental (checo), oriental (ucraniano) y meridional (búlgaro) (Eurovision Bulgaria, 2023), de ahí el viso paneslavo de la propuesta. Además, las integrantes de Vesna proceden de Bulgaria (Tanita Yankovová), Eslovaquia (Tereza Čepková), Chequia (Patricie Fuxová, Bára Šůstková y Markéta Vedralová) e incluso Rusia (Olesya Ochepovská), lo cual es toda una declaración de intenciones.

En las referencias musicales, en principio «We Are Slavic» y «My Sister's Crown» entroncan en el ámbito del pop, pues se estructuran en estrofas alternadas con estribillos que se van repitiendo. Sus melodías terminan siendo pegadizas, algo importante en Eurovisión pues permite así hacerse destacar entre muchas canciones en una primera escucha. Asimismo, las dos incorporan una parte más melódica, que nos traslada a su música tradicional, con otra que se inscribe en el género del hip hop. En la música de la propuesta polaca aparecen varios instrumentos de su folclore nacional sintetizados, como cuerdas

¹ Todas las traducciones al castellano son propias.

y vientos, aunque destaca el acordeón en el puente de la canción. De igual modo, unas palmas también sintetizadas suenan durante todo el corte, y unos particulares *ululeos* característicos del norte de África y de Europa oriental son entonados por el coro al inicio del tema, motivos que nos remiten a las tradiciones y a la idea de colectivo. Por su parte, la música de la canción checa es eminentemente electrónica, mezclando diversas pistas en las que predomina la percusión de unos tambores sintetizados. El aspecto más folk de «My Sister’s Crown» reside simplemente en el canto coral a seis voces, pues remite a la tradición del canto polifónico eslavo. No obstante, en este caso se combina con un fragmento rapeado, el cual arroja un mayor contraste y refuerza el dinamismo de la canción.

4.2.2. Referencias de género

El tema de la mujer se muestra desde perspectivas muy diferentes en ambas canciones. Sobre la letra de «We Are Slavic», ya hemos visto cómo se asimilan productos locales como el vodka a la excepcionalidad de las mujeres eslavas: «Lo especial está en nuestros genes. Estamos orgullosas de nuestras formas [...] naturales». Pero siempre bajo una perspectiva erótica, como dice la siguiente estrofa: «Nos criamos comiendo crema casera. Somos delicadas y nuestra piel es como el pan recién horneado. No hay mujeres como las eslavas, quien nos ha visto y probado, lo sabe». En el estribillo esta cuestión es más evidente: «Somos mujeres eslavas y sabemos cómo usar nuestra encantadora belleza. Agita lo que tu madre te dio (en referencia al trasero) y aplaude esta canción. Esta es nuestra naturaleza, esta es nuestra llamada, esta es nuestra sangre eslava caliente». Aunque la música del tema está compuesta por Donatan (Witold Czamara), la letra pertenece a Cleo (Joanna Klepko), con lo que se muestra la asunción de estereotipos sexistas en este caso por parte de una mujer.

En la candidatura checa no hay referencia alguna al tema sexual, sino al empoderamiento femenino desde un punto de vista serio y reivindicativo, conectado además con la guerra de Ucrania. No hay alusiones a una descripción específica de la feminidad, sino que se defiende la fortaleza de las mujeres en el contexto de la guerra, especialmente en el fragmento en inglés donde repite: «No somos tus muñecas». Además, en este caso la referencia a su belleza elude la mirada masculina. Se conecta así con la propia vitalidad de la mujer mencionada: «Mi hermana hermosa, eres tan fuerte, única y valiente. La corona es tuya». En varios momentos, la palabra «corona» en ucraniano —«Korona»— es sustituida por *Khorobra*, fonéticamente similar, la cual significa «valiente». Pero «corona» también tiene otro matiz: alude metonímicamente a la virginidad del cuerpo femenino, que en el caso de un contexto bélico, tanto a nivel general como en el caso particular de la invasión en Ucrania, adquiere mayor significancia en cuanto a las violaciones perpetradas hacia las mujeres de las ciudades ocupadas.

El puente de «We Are Slavic», traducido del inglés, es una llamada a la unión y a la paz, conceptos que radican en la idea misma del certamen (Fornäs, 2017, p. 188): «Todas las hermanas del mundo se unen en una oración: elegir el amor en lugar de la fuerza». Como podemos comprobar, suscriben claramente el concepto de *sororidad*, ya que si «el orden patriarcal obtiene rédito de la división y la competición entre mujeres», los lazos tendidos entre estas debilitan las estructuras de poder que lo sustentan (Liedo, 2022, p. 5). A nivel musical las distintas voces compactan de manera armónica transmitiendo una sensación de cooperación y unidad, y los tonos agudos típicamente asociados con lo femenino se combinan con partes más graves (como el rap), género musical predominantemente masculino.

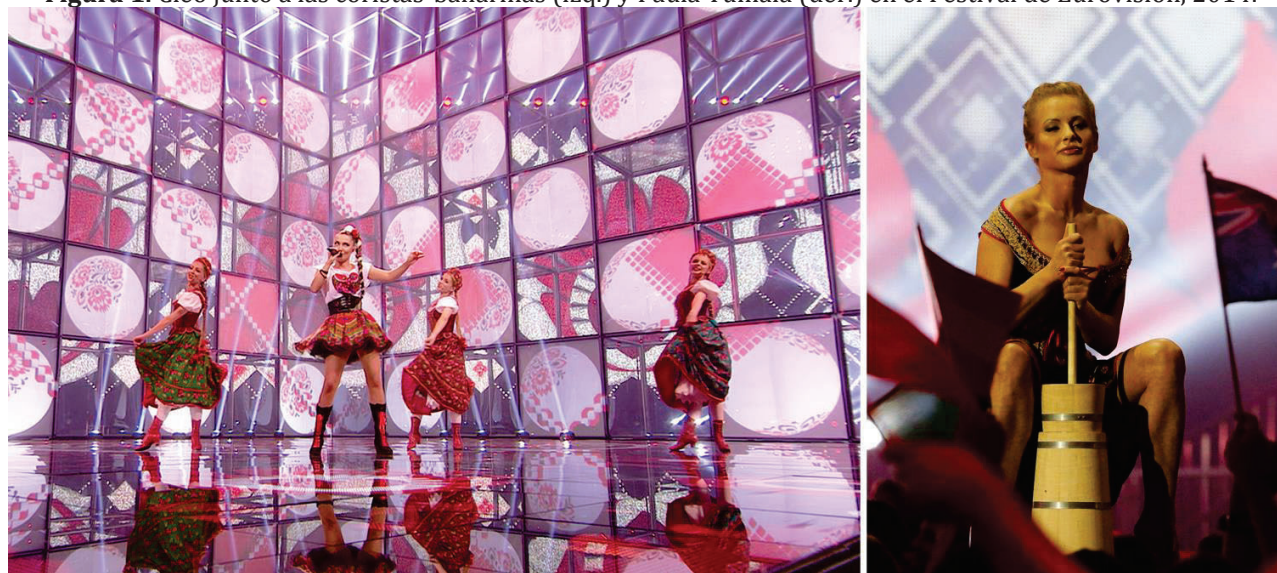
4.3. Puesta en escena de las actuaciones

4.3.1. Escenografía

La propuesta polaca se sirve de los recursos visuales dispuestos en el escenario local (Copenhague, Dinamarca). De inspiración geométrica abstracta, se compone de dos grandes estructuras rectangulares que se asemejan a unos andamios, una situada a la izquierda y otra a la derecha de la escena, intersectando en un ángulo recto en el centro de la misma. Su construcción en acero y su estética reticular aporta un toque industrial al conjunto, inspirándose dicha estructura en la maquinaria empleada para la construcción naval. Gracias a las oquedades que presenta, esto permite un juego de luces muy amplio, incorporando en su interior pantallas *led* transparentes que se encienden en función de las necesidades escénicas. Detrás, una amplísima pantalla *led* curvada marca un segundo fondo (Lightning & Sound International, 2014, pp. 31-32). En el caso de la actuación de Donatan & Cleo, en ambas pantallas se

reproducen figuras geométricas ornamentales, a menudo circulares y con motivos florales o con formas de corazones, además de otros con forma de rombo, predominando el rojo y el blanco. Las pantallas sobre la estructura cúbica proyectarán también fragmentos de vídeo similares, añadiendo además imágenes de mujeres vestidas con trajes regionales, muy similares a los de las de las intérpretes. Aunque Donatan no actúa en directo sí aparece en uno de estos vídeos, lo cual puede advertirse en un visionado minucioso. En definitiva, no se pretende recrear una escenografía realista, sino que evidencia la naturaleza del espacio como plató.

Figura 1. Cleo junto a las coristas-bailarinas (izq.) y Paula Tumala (der.) en el Festival de Eurovisión, 2014.



Fuentes: Elaboración propia a partir de Wikimedia Commons (2014).

El conjunto resulta coherente, pues todos los recursos visuales reproducen patrones similares basados en el uso del rojo y del blanco (colores de la bandera polaca), con motivos florales o geométricos basados en el vestuario de las intérpretes. Todos estos elementos tienen una inspiración directa en el imaginario visual del folclore polaco, sintetizados en diseños concretos. Mientras Cleo y las coristas (Alesia Turonak, Anna Łapińska y Sylwia Klan) llevan a cabo su interpretación, las figurantes (Ola Ciupa y Paula Tumala) se desplazan hacia las pasarelas situadas a los lados del escenario y desarrollan dos acciones que parecen ilustrar actividades propias de las mujeres eslavas de las que habla la canción: si bien una simula lavar varias prendas de ropa (para lo cual ha tomado agua del foso de agua que rodea el escenario), la otra parece cocinar mantequilla. De esta forma, se potencia un mensaje de representación estereotipada de la mujer como *guardiana* de la tradición, de la actividad doméstica, artesanal y rural.

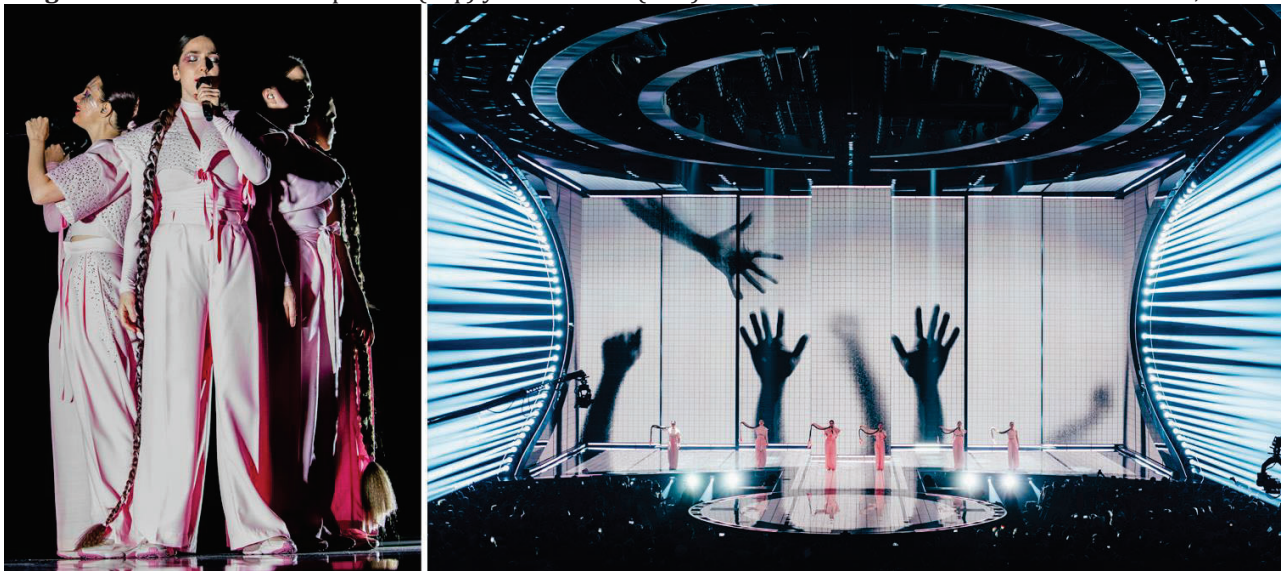
La actuación de Vesna también aprovechaba los recursos del escenario local (Liverpool, Reino Unido). La escena se concibe como un minimalista y efectivo espacio rectangular con un pasillo central en dirección a la platea que comunica con otra plataforma menor, ovalada, a modo de escena auxiliar. El objetivo era integrar al público en el espectáculo. El fondo de la escena lo componen siete pantallas giratorias que pueden emplearse tanto en conjunto como por separado, modulándose a conveniencia, y el suelo del escenario vuelve a integrar una gran pantalla que admite la reproducción de contenidos pregrabados (Lightning & Sound International, 2023, p. 33). La puesta en escena checa no incorpora elementos de atrezzo adicionales y tampoco pretende recrear un espacio realista. Las pantallas del fondo destacan su verticalidad, aunque en buena parte de la actuación se oscurecerán, iluminándose individualmente en momentos clave para centrar la atención en las intérpretes. Todas las pantallas reproducen en ocasiones partes de la letra de la canción en diferentes idiomas. La predominancia del blanco y negro durante más de la mitad de la actuación, junto con las iluminaciones cenitales (como haces de luz blanca o azul), crean un espacio sobrio en el que destacan las mujeres vestidas de color rosa.

La apuesta de los visuales en las pantallas del fondo es vanguardista y aplican un lenguaje propio del videoclip: los planos tienen una duración brevísima, se incluyen efectos de interferencias o de *glitch* digital y «suciedad» propia de dispositivos tecnológicos deficientes. Durante el fragmento del rap en

búlgaro, las pantallas verticales parecen ser un teléfono móvil que graba a la intérprete simulando tomar un *selfie*, con luz y efectos de grafismo digital que potencian esta impresión. Durante el estribillo, las pantallas reproducen unas manos que golpean un cristal con una reja. Esto transmite una sensación de opresión, como la opresión de que son objeto las «hermanas» ucranianas a las que se dedica la canción. Estas manos simbolizan la manipulación y el juego, «símbolo del juego que a veces jugamos», como explican las autoras (Eurovision Song Contest, 2023, min. 01:04:26). Pero, continúan, también significa que tenemos «el poder en nuestras manos para hacer el bien».

En el último tercio se impone lumínicamente el tono rosado en las imágenes proyectadas sobre el escenario. Antes, la pantalla central ha mostrado un marco de color rojo en el que la mano aparece liberada. En el estribillo final, las manos golpean los cristales en las proyecciones de las pantallas del *background*: la opresión continúa, pero la iluminación de color rosa unifica el espacio y conecta la representación de la represión con las intérpretes vestidas de rosa. Se representa así una evolución en el tratamiento de la puesta en escena que lanza un mensaje de esperanza. Para ello no ha sido necesario recurrir a la iconografía folclórica, como hacía el grupo polaco, sino que se ha activado un lenguaje vanguardista con referencias a elementos tecnológicos y se ha hecho un uso simbólico de la iluminación.

Figura 2. Vesna durante el puente (izq.) y el estribillo (der.) de la actuación en el Festival de Eurovisión, 2023.



Fuentes: elaboración propia a partir de Eurovision TV (2023a, 2023c).

4.3.2. Composición del encuadre

En Donatan & Cleo la mayoría de los planos aplica una composición simétrica que tiene como eje a Cleo y en determinados momentos encuadra a las dos figurantes. Los constantes movimientos de cámara (*zoom in*, *travellings* laterales, de acercamiento, o girando alrededor de cantante y coristas) destacan la centralidad de estas figuras a través de continuos reencuadres. A nivel de posproducción se emplean fundidos en blanco que remarcan los inicios, los estribillos y el final de la canción. La composición simétrica, el ritmo en el cambio de plano y el movimiento interno y externo de cada plano replican una realización televisiva clásica en retransmisiones musicales en directo (Aragón-Manchado *et al.*, 2023), sin que aporte elementos novedosos en el plano técnico ni a nivel contextual respecto a cuestiones identitarias.

En la realización de Vesna la simetría en la composición remite también a una producción televisiva tradicional, destacando algunos movimientos de cámara constantes, como los *travelling*. A pesar de lo vanguardista de la propuesta visual en la puesta en escena (especialmente en las pantallas del *background*), la realización televisiva es asimismo convencional, con las cantantes como referente visual básico de todo el número. No se incluye posproducción en directo. Sin embargo, algunas composiciones, especialmente aquellas en las que el grupo de mujeres aparece unido, son efectistas y se transmite la

noción de espectacularidad propia de la realización de este evento (Gómez-Pérez & Pérez-Ruffí, 2022; Aragón-Machado *et al.* 2023).

4.3.3. Iluminación

Destacamos en la actuación de la TVP el uso funcional de las fuentes lumínicas, sin que quepa deducir un uso expresivo. Podría además evaluarse negativamente la iluminación de las figurantes, con áreas de sombras impropias en la producción de un evento mediático como el Festival de Eurovisión. En suma, al margen de la iluminación espectacular del escenario compuesta de haces de luz roja y blanca, coherentes con las proyecciones de las pantallas y con la referencia a la bandera polaca, no hay más elemento de interés que el simbolismo cromático. En cuanto a las representantes de la ČT, la iluminación potencia la sobriedad de la puesta en escena durante los dos primeros tercios de la actuación, para virar después hacia los más cálidos tonos rosados. La transición coincide con el puente de la canción. En ese momento, las luces se apagan y las cantantes, desde la escena auxiliar, se agrupan formando un círculo para cantar al unísono. Serán solo iluminadas parcialmente por unas luces que giran en torno a ellas. Acto seguido llega el estribillo, el cual será acompañado de los aludidos tonos rosados con una intención espectacular. En conclusión, el uso simbólico del cromatismo en la iluminación transita de los tonos fríos a los cálidos, y de la oscuridad a la luz, destacando la feminidad de las intérpretes, su complicidad y seguridad.

4.3.4. Caracterización

Cleo, las bailarinas-coristas y las figurantes visten trajes folclóricos. Si bien las segundas llevan faldas largas con estampado de flores, corpiño, blusa y collares, Cleo y las figurantes visten minifaldas. Cleo aparece con una camiseta de manga corta y ceñida a la cintura; mientras en las figurantes estas camisetas están abiertas, dejando entrever parte de sus pechos. En cuanto al resto de la caracterización, concretamente el peinado, la cantante y las coristas llevan trenzas y las figurantes un sencillo recogido. El uso funcional y no expresivo del maquillaje, acorde con los modelos de belleza y moda contemporáneos, no lo hace especialmente significativo. De hecho, el protagonismo reside en los vestidos.

Según las artistas, estos no pertenecen a ninguna región polaca en específico (TeleProstir Studio, 2014a, min. 12:20). Aunque se trata de una simplificación de la gran variedad de atuendos característicos del país, realmente sí que se asemejan a los de regiones como las de Zamość, Szczawnica, Świętokrzyskie, Czeszów, Biecz, Włodawa, Orawka, Podlasie, Łowicz, Krzczonów, Cracovia y Poznań (Strojeludove.net, 2023). Todas ellas son zonas del sur y sur-este de Polonia, quedando excluida la mitad noroccidental del país, tradicionalmente alejada del relato paneslavo y más próxima política y culturalmente a Occidente. Otro rasgo significativo del vestuario es el predominio del rojo y el blanco, colores que a su vez son los de la bandera nacional, la cual de hecho en un momento del espectáculo será agitada por las artistas. Un dato muy revelador es que la referencia patriótica coincide con el décimo aniversario de la adhesión de Polonia a la Unión Europea, con lo que puede interpretarse como una ambigua conmemoración pro-Europa (TeleProstir Studio, 2014b, min. 15:20). Algo que, como podemos inferir, entraría en conflicto tanto con el relato paneslavo defendido por Donatan.

En la actuación checa los vestidos no son tradicionales. El folclore está solo implícito en la letra del tema, donde se hace alusión al *vinok*, diadema de flores típica en Ucrania (la mencionada «corona»), y en gran parte del pueblo eslavo. Por tanto, no está presente en la canción de una manera visual, sino de un modo conceptual. Además, no se muestra en ningún momento la imagen de dicha «corona», simplemente se la menciona haciendo un gesto con las manos sobre la cabeza. Los trajes, diseñados por Jan Smejkal, son de color rosa palo, armonizando con los visuales y la iluminación. El elemento que más encajaría con lo folclórico reside en algunos detalles como las «cintas decorativas de las partes superiores de los tops» así como los «pespuntos que sustituyen a los encajes tradicionales», combinados con gemas cosidas de la firma checa CrystalsbyPreciosa (Vesna Music, 2023b).

Por su parte, las trenzas postizas de su caracterización refuerzan el mensaje de la actuación, pues este es un peinado que suele requerir la colaboración de otras personas, con frecuencia otras mujeres. Las intérpretes se inspiraron así en una leyenda búlgara del siglo XIV que hacía alusión a su trascendencia simbólica (Vesna Music, 2023c). En cuanto al maquillaje, este añade purpurina y va en consonancia con la joyería y las lentejuelas que se extienden sobre el atuendo de Vesna. Se sigue una

tendencia muy actual, de moda gracias a *Euphoria* (HBO, 2019-2022), serie de televisión donde el protagonismo reside también en un conjunto de mujeres empoderadas. Aunque puede parecer que las componentes de Vesna van «uniformadas», realmente cada traje es distinto, presentando ligeras variaciones, con lo que unidad y diversidad se alternan en la caracterización del número musical.

4.3.5. Interpretación y coreografía

La interpretación de las representantes polacas destaca la seguridad y la simpatía de las mujeres, así como su sensualidad, mirando a cámara sonrientes durante la actuación. Intentan crear un vínculo con el espectador, obviando cualquier interacción posible con el público del auditorio. En cuanto a la coreografía, a excepción de Cleo en ciertos momentos, los gestos y el baile del grupo parecen muy femeninos, especialmente los de las figurantes escenificando el lavado de ropa y la elaboración de la mantequilla. Acudimos así al estereotipo de la mujer rural, abocada a sus labores, pero sin hastío, mostrándose complaciente y sensual. Cleo y las coristas-bailarinas forman un grupo, situado en la escena, mientras que las figurantes componen otro, colocado en dos pasarelas a los extremos. Apenas comparten planos, y aunque las últimas se encuentran físicamente separadas, realizan sus correspondientes «labores domésticas» integrándose plenamente en la narrativa del tema.

La interpretación checa es mucho más seria, pues se refieren a un conflicto bélico y sus consecuencias en las mujeres como elemento vertebrador de la sociedad ucraniana. Comparten con el número polaco la seguridad de sus acciones, aunque el objetivo no es seducir al espectador. En la última parte, donde la narrativa es más esperanzadora, las mujeres se dividen en parejas para luego tomarse de las manos y bailar juntas, sonriéndose entre sí. Tampoco hay interacción con el público presente en el auditorio y la mirada a cámara se dirige hacia el espectador de televisión. La coreografía, obra de Zuzana Zizoe Veselá (Vesna Music, 2023a), es facilitada gracias al vestuario, con pantalones que permiten a las artistas moverse fácilmente por el escenario. Gestos más delicados se combinan con otros más enérgicos, como patadas al aire, y las prendas de inspiración más tradicionalmente masculinas conviven con otras más femeninas. En suma, vestuario y coreografía se compaginan con armonía.

Figura 3. Plano entero de las actuaciones polaca (izq.) y checa (der.) en el Festival de Eurovisión.



Fuentes: elaboración propia a partir de Wikimedia Commons (2014) y Eurovision TV (2023b).

4.4. La recepción de “We Are Slavic” y “My Sister’s Crown”

En cuanto a los resultados obtenidos, la actuación polaca fue castigada por los votos del jurado, relegándola a un vigesimotercer lugar, mientras que el público la encumbró al quinto puesto. La suma de votos situó a Donatan & Cleo en la mitad del marcador, en un decimocuarto lugar. No obstante, es el cuarto mejor resultado para la TVP en Eurovisión en veinte años (desde 2003 a 2023). En cuanto a Chequia, el veredicto profesional situó la propuesta en el décimo puesto, mientras que el voto popular la emplazó al decimoséptimo. La suma de puntos, sin embargo, consiguió mantener dicha candidatura en el décimo lugar, siendo hasta hoy la segunda canción checa con mayor éxito en la historia del concurso, dejando atrás los malos resultados de la ČT en sus inicios (Štětka, 2009, p. 22). Por tanto, se puede afirmar que ambos temas serán exitosos en la trayectoria de las dos televisiones en Eurovisión.

«We Are Slavic» triunfó masivamente en el televoto, lo cual muestra la discrepancia entre los gustos del público y los de los expertos (Mendoza, 2014). Desde algunos países, como Suecia, se criticó duramente el sexismo de la propuesta, como se pudo comprobar en las preguntas del periodista Torbjörn Ek (ESCKAZ, 2014, min. 8:37), ante las cuales Donatan llegará incluso a mostrarse desafiante (TeleProstir Studio, 2014a, min. 8:23; 2014b, min. 9:50). También en la cuestión étnica Donatan será controvertido, habiendo causado polémica en su país por defender la ideología paneslava y el pasado soviético de Polonia (Mucha & Pereira, 2014; Simpson, 2017, p. 77). Si bien en el televoto la actuación fue recibida positivamente por la mayoría de países del Este, otras regiones le puntuaron incluso mejor (Irlanda, Noruega y Reino Unido le otorgaron los 12, Islandia y Países Bajos los 10 puntos). Además, la gran diáspora polaca en Europa influiría en el resultado (los mencionados 12 puntos de Irlanda lo prueban, así como los 8 de Alemania, Francia, Italia y Austria), ya que estas grandes masas de población suelen votar en masa desde sus lugares de residencia a su *país* de origen, independientemente de la *canción* (Charron, 2013, p. 491). Aunque los escasos 23 puntos otorgados por el jurado muestran un claro rechazo por el tema a causa de los valores enarbolados, el apoyo popular logrará que el tema se anclase a la mitad del marcador, un récord para este país, que en diez años (2004-2014) apenas se había clasificado en la final otras dos veces más. Su videoclip tendrá récords de visitas en YouTube y el tema alcanzará gran repercusión en las listas de éxitos polacas (Prieto, 2023). Así mismo, la icónica performance de la mantequera seguirá siendo muy recordada, como se puede comprobar en las parodias que se realizarán incluso en otras ediciones del concurso, como las de 2016 y 2023.

Por su parte, desde que se dio a conocer, la propuesta checa se situará en una posición destacada en las casas de apuestas, alentada por el extraordinario éxito ucraniano en 2022. Era, en efecto, la primera vez que el idioma checo se escucharía en una final del concurso, siendo por tanto reconocido a nivel internacional. A pesar de que los idiomas minoritarios no suelen tener éxito en Eurovisión (Weigold, 2015), el año anterior, y contra todo pronóstico, las candidaturas de Ucrania, Moldavia y Serbia, interpretadas en sus idiomas oficiales, fueron las más valoradas por el público. Esto coincide con un momento en que la identidad eslava estaba (y sigue estando) siendo instrumentalizada por Putin para justificar su agresión. De manera simbólica, el éxito de la mayoría de países del Este la edición de 2022 reafirmaba a la vez su soberanía, a lo que hay que sumar, por supuesto, la expulsión de Rusia del concurso en el mes de febrero. Sin embargo, aunque «My Sister's Crown» recibió 94 puntos de los jurados, el público solo le otorgó 35 votos. También, como en el caso polaco, resulta sorprendente cómo esta apelación pan-eslava apenas movilizó al público de los países a los que iba dirigida. En cuanto al jurado, las mejores puntuaciones fueron los 12 puntos de Suiza y los 8 de Finlandia y Países Bajos. En cuanto al televoto, los 10 votos de Finlandia, siendo la segunda mejor marca los 4 de Serbia, mientras que Ucrania solo le daría 2 puntos. En definitiva, observamos cómo paradójicamente ambas propuestas acabaron teniendo una mayor acogida entre el público no eslavo.

5. Conclusiones

«We Are Slavic» y «My Sister's Crown» ofrecen dos visiones muy distintas acerca de la identidad étnica y de género en el Festival de Eurovisión. Sin pronunciar ningún mensaje político expreso, ambas responden al contexto en el que los países a los que «representan» se posicionan mayoritariamente en torno a dichas cuestiones. En este caso, mediante sus televisiones públicas, que son las encargadas de elegir las candidaturas participantes en el certamen.

En la propuesta polaca se reivindica la comunidad paneslava a partir de imágenes estereotipadas de sus mujeres, coincidiendo en el contexto de la anexión de Crimea por parte de Rusia. El hecho de que el compositor del tema sea un nostálgico de la Unión Soviética y fuera seleccionado de manera interna por la TVP para representarla vincula a su televisión implícitamente del lado ruso. La estrategia empleada consigue que el mensaje cale en el espectador de una forma divertida, pegadiza y atractiva. En cuanto a la propuesta checa, ya en plena invasión de Ucrania, Vesna expresa su solidaridad con sus «hermanas ucranianas», pero sin menciones directas al conflicto. Si el vínculo de «We Are Slavic» remitía subliminalmente a Rusia, «My Sister's Crown» se dirige a Ucrania. Las aristas checas se alejan de estereotipos sexistas de la esencia femenina, incluso cuestionado los roles de género, los cuales el propio Kremlin pretende mantener firmemente anclados a los «valores tradicionales».

Nuestro principal hallazgo es que todo ello se escenifica a nivel visual y conceptual. Las referencias étnicas son mostradas de forma evidente en «We Are Slavic» en los vestuarios, la coreografía y los visuales, mientras que en «My Sister's Crown» se sigue una estética más vanguardista. En la propuesta

polaca se refuerza dicho mensaje con el izado de su bandera nacional. Pero en la checa la cuestión étnica no radica tanto en la imagen, sino en la letra de la canción y en la interpretación del conjunto. En cuanto al tema del género, cuerpo femenino es sexualizado en «We Are Slavic», expuesto a la mirada presumiblemente masculina, especialmente en los planos de Ola Ciupa y Paula Tumala, sugiriendo que todas las mujeres polacas son así de bellas y silenciando a quienes no entran en ese canon. Por el contrario, en «My Sister’s Crown» dicho cuerpo no es dependiente de ninguna mirada ni resalta sus atributos eróticos. Además, es un cuerpo que adopta ademanes tanto combativos como lúdicos en su coreografía y es ante todo un cuerpo colectivo, donde ninguna de las voces busca el protagonismo.

Los conceptos de *género* y *etnicidad* nos han servido para estudiar estas candidaturas, así como para indagar en otros conceptos más concretos como los de de sororidad y paneslavismo. Su punto en común es la búsqueda de un estrechamiento de vínculos entre comunidades oprimidas, la creación de alianzas y espacios de enunciación que permitan la expresión y preservación de sus particularidades, las cuales peligran en un mundo tendente a la homogeneización cultural. Pero precisamente por esta vocación de unidad ambos movimientos pueden dejar atrás a otras minorías dentro de las propias minorías que representan estas ante el relato global. Por dicho motivo, habrían de pensarse no tanto desde una afirmación negativa (en base a lo que no somos) sino positiva (afirmando sin establecer contrarios o enemigos) (Liedo, 2023, p. 16). Llegados a este punto, por todas las razones apuntadas, «We Are Slavic» figuraría en la primera tendencia, mientras que «My Sister’s Crown» se situaría en la segunda.

Sin embargo, pese a su gran relevancia en la actualidad, detectamos aún cierta carencia de estudios académicos sobre ambos conceptos, tal y como Liedo (2022) o Đorđević *et al.* (2023) apuntan, los cuales en el contexto audiovisual de los *media events* adquieren una gran exposición y visibilidad. En definitiva, nuestra aportación desea abrirse así a ampliaciones futuras que incidan también en las representaciones de identidad cultural en certámenes competitivos como el Festival de Eurovisión.

6. Agradecimientos

El artículo se enmarca en el Proyecto «Estética, espectáculo y posmodernidad: la construcción social de la identidad europea en el Festival de Eurovisión», desarrollado por José Luis Panea a través de las Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores 2021 (Ministerio de Universidades, Programa Next GenerationEU, Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, Universidad de Castilla-La Mancha), en régimen de estancia posdoctoral dentro del GIR “Estética y Teoría de las Artes” (Universidad de Salamanca).

Del mismo modo, esta publicación se ha financiado con ayudas de la Universidad de Málaga, a través de su II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica.

Referencias

- Aragón-Manchado, A., Cruz-Elvira, A. & Pérez-Ruffí, J. P. (2023). "SloMo" de Chanel (Eurovision Song Contest 2022): realización de televisión en directo de espectáculos. *Razón y Palabra*, 26(115), 188-204. <https://doi.org/10.26807/rp.v26i115.1989>
- Balza, I. (2020). Sororidad. En A. H. Puleo (Ed.). *Ser feministas: pensamiento y acción* (pp. 239-242). Cátedra y Universitat de València.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Losada.
- Bauman, Z. (2011). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall y P. du Gay (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 40-68). Amorrortu.
- Baker, C. (2015). Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest, *Contemporary Southeastern Europe* 1, 74-93.
- Baker, C. (2017). The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging, *European Journal of International Relations*, 23(1), 97-121. <https://doi.org/10.1177/1354066116633278>
- Baker, C. (2022, 11 de mayo). Eurovision: If Ukraine's Kalush Orchestra triumph it won't be a sympathy vote, says an expert. *The Conversation*. <https://bit.ly/47Vde8s>
- Baumgartner, M. (2007). Chanson, Canzone, Schlager and Song: Switzerland's Identity Struggle in the Eurovision Song Contest. En I. Raykoff & R. Deam Tobin (Eds.). *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 37-48). Ashgate.
- Bhabha, H. K. (2011). El entre-medio de la cultura. En S. Hall & P. du Gay (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 94-106). Amorrortu.
- Björnberg, A. (2013). Invincible heroes. The Musical Construction of National and European Identities in Swedish Eurovision Song Contest Entries. En D. Tragaki (Ed.). *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest* (pp. 203-220). Scarecrow Press.
- Bohlman, P. V. (2013). Tempus Edax Rerum. Time and the Making of the Eurovision Song. En D. Tragaki (Ed.). *Empire of song. Europe and Nation in the Eurovision Song Contest* (pp. 35-56). Scarecrow Press.
- Brah, A. (2011). *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficantes de Sueños.
- Brea, J. L. (Ed.) (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- Carniel, J. (2019). Nation Branding, Cultural Relations and Cultural Diplomacy at Eurovision: Between Australia and Europe. En J. Kalman, B. Wellings, & K. Jacotine (Eds.). *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956* (pp. 151-174). Palgrave Macmillan.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Charron, N. (2013). Impartiality, friendship-networks and voting behavior: evidence from voting patterns in the Eurovision song contest. *Social Networks*, 35(3), 484-497. <https://doi.org/10.1016/j.socnet.2013.05.005>
- Dayan, D. & Katz, E. (1992). *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Harvard University Press.
- Dubin, A. (2022). A Human Rights Based Analysis of the Eurovision Song Contest and the European Broadcasting Union. En A. Dubin, D. Vuletic, & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 36-53). Routledge.
- Dorđević, V.; Suslov, M.; Čejka, M., Mocek, O. & Hrabálek, M. (2023). Revisiting Pan-Slavism in the Contemporary Perspective, *Nationalities Papers*, 51(1), 3-13. <https://doi.org/10.1017/nps.2022.75>
- ESCKAZ (2014). ESCKAZ in Copenhagen: Second semifinal finalists press-conference. *YouTube*. <https://bit.ly/3qN3rAN>
- Eurovision Bulgaria (2023). Vesna (ESCZ 2023) Interview. *YouTube*. <https://bit.ly/44CBQzX>
- Eurovision Song Contest (2023). First Semi-Final Qualifiers - Press Conference. Live Stream. Eurovision 2023. *YouTube*. <https://bit.ly/3qLL13m>
- Eurovision.tv (2023a, 3 de mayo). Czechia | Vesna - My Sister's Crown (Second Rehearsal). *Eurovision TV*. <https://bit.ly/3F24gsZ>

- Eurovision.tv (2023b, 9 de mayo). Czechia | Vesna - My Sister's Crown (First Semi-Final). *Eurovision TV*. <https://bit.ly/3EHb6Uj>
- Eurovision.tv (2023c, 13 de mayo). Czechia | Vesna - My Sister's Crown (Grand Final). *Eurovision TV*. <https://bit.ly/3Rr0Ebc>
- Fornäs, J. (2017). Euro-Visions: East European Narratives in Televised Popular Music. En *Europe Faces Europe. Narratives from Its Eastern Half* (pp. 179-235). Intellect, The University of Chicago Press.
- Fricker, K. (2015). Eurovision and the "New" Europe. En K. Mitscha & K. Unterberger (Eds.), *Texte 14. Public Service Media in Europe. Eurovision Song Contest: More than music?* (pp. 8-15). Österreichischer Rundfunk.
- Fürnkranz, M. & Hemetek, U. (Eds.) (2017). *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage*. Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- Giménez, G. (2006). El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. *Cultura y representaciones sociales*, 1(1), 129-144.
- Gligorijevic, J. (2007). A Semiological Analysis of the Song 'Molitva'. *New Sound* 30, 149-161. <https://bit.ly/46luHjI>
- Gómez-Pérez, F. J. & Pérez-Ruff, J. P. (2022). Análisis de la realización de espectáculos televisivos en directo: Italia en Eurovisión 2021. *Index.comunicación*, 12(1), 235-259. <https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Analisis>
- Greenwald, G. (2023). The historical coverage of televised media events in print media: The Case of the Eurovision Song Contest, *Communication & Society*, 36(4), 35-50. <https://doi.org/10.15581/003.36.4.35-50>
- Haan, M., Dijkstra, G., & Dijkstra, P. T. (2005). Expert Judgment versus Public Opinion. Evidence from the Eurovision Song Contest. *Journal of Cultural Economics*, (29), 59-78. <https://doi.org/10.1007/s10824-005-6830-0>
- Hall, S. (2011). Introducción: quién necesita identidad. En S. Hall & P. du Gay (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 16-39). Amorrortu.
- Highfield, T., Harrington, S., & Bruns, A. (2013). Twitter as a Technology for Audiencing and Fandom: The #Eurovision Phenomenon. *Information, Communication & Society*, 16(3), 315-339. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2012.756053>
- Hilder, T. (2017). Nordic Sexual Exceptionalism and Indigenous Rights: Sámi Alternative Visions of Europe at the Eurovision Song Contest. En M. Fürnkranz & U. Hemetek (Eds.), *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage* (pp. 23-43). Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.
- hooks, b. (2021). *Afán. Raza, género y política cultural*. Traficantes de Sueños.
- Johnson, E. H. (2014). A New Song for a New Motherland: Eurovision and the Rhetoric of Post-Soviet National Identity. *The Russian Review*, 73(1), 24-46. <https://www.jstor.org/stable/43661976>
- Jordan, P. (2014). *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. University of Tartu Press.
- Kazharski, A. (2022, 22 de junio). Rosja: tęsknota za słowiańską supremacją. *Respublica. Daje do mislenia*. <https://bit.ly/3YWBofF>
- Krzyżanowski, M. (2009). On the 'Europeanisation' of identity constructions in Polish political discourse after 1989. En A. Galasińska & M. Krzyżanowski (Eds.), *Discourse and transformation in Central and Eastern Europe* (pp. 95-113). Palgrave Macmillan.
- Levine, L. (1914). Pan-Slavism and European Politics. *Political Science Quarterly*, 29(4), 664-686.
- Liedo, B. (2022). Juntas y revueltas: la sororidad en el feminismo contemporáneo, *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi*, 27(2), 1-22.
- Lightning & Sound International (2014). Eurovision 2014. *Lightning & Sound International*, 333, 30-42. <https://bit.ly/3Sehrgt>
- Lightning & Sound International (2023). Eurovision 2023. *Lightning & Sound International*, 429, 32-43. <https://bit.ly/49dvARM>
- López De La Vieja, M. T. (2005). Cultura europea, política cosmopolita. En M. T. López De La Vieja (Ed.). *Ciudadanos de Europa. Derechos fundamentales en la Unión Europea* (pp. 39-54). Biblioteca Nueva.

- Martínez Carazo, P. C. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193. <https://bit.ly/3fuxW8V>
- Mendoza, N. (2014, 13 de mayo). 'It was soft porn' Eurovision judge blasts Polish entry as 'two boobs too far'. *Daily Star*. <https://bit.ly/3ZfpH33>
- Motschenbacher, H. (2016). *Language, Normativity and Europeanism. Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest*. Palgrave Macmillan.
- Mucha, W. & Pereira, S. (2014, 16 de enero). Kim jest nowy idol mediów? Donatan, wielbiciel słowiańskich biustów i Armii Czerwonej. *Niezależna*. <https://bit.ly/3L6PDaX>
- Nelson, C., Grossberg, L. & Treichler, P. (1992). Cultural Studies: an introduction. En L. Grossberg, C. Nelson & P. Treichler (Eds.). *Cultural Studies* (pp. 1-19). Routledge.
- Pajala, M. (2012). Mapping Europe: Images of Europe in the Eurovision Song Contest. *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, 1(2), 3-10. <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2012.jethc013>
- Pajala, M. & Vuletic, D. (2021). Stagecraft in the service of statecraft? Russia in the Eurovision Song Contest. En T. Forsberg & S. Mäkinen (Eds.). *Russia's Cultural Statecraft* (pp. 161-183). Routledge.
- Pajala, M. (2022). The Eurovision Song Contest and European Television History: Continuity, Adaptation, Experimentation. En A. Dubin, D. Vuletic & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 188-200). Routledge.
- Panea, J. L. (2022). Domesticity, Mass Media and Moving-Image Aesthetics: The Visual Identity of the Eurovision Song Contest as a Hospitable Platform. En A. Dubin, D. Vuletic & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 219-236). Routledge.
- Pérez-Rufí, J. P. & Valverde-Maestre, Á. M. (2020). The spatial temporal fragmentation of live television video clips: analysis of the television production of the Eurovision Song Contest, *Communication & Society*, 33(2), 17-31. <https://doi.org/10.15581/003.33.2.17-31>
- Prieto, U. (2023, 13 de mayo). Una mujer batiendo leche desconcierta en Eurovisión: tiene explicación. *Huffpost*. <https://bit.ly/3sl5run>
- Raykoff, I. (2022). The Mythology of Song Contests. En A. Dubin, D. Vuletic & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 56-67). Routledge.
- Ríos Hernández, I. M., & Pinto Arboleda, M. C. (2019). Análisis de narrativa transmedial y documental web no ficcional: estudio de caso miPáramo. *Nexus*, 36, 31-51. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i26.9266>
- Sedeño-Valdellós, A. M. (2021). El Mal Querer como álbum visual: simbología de lo español, apropiación y narrativa transmedia en los videoclips de Rosalía. *Palabra Clave*, 24(2), 1-28. <https://doi.org/10.5294/pacla.2021.24.2.6>
- Simpson, S. (2017). Only Slavic Gods: Nativeness in Polish Rodzimowierstwo. En K. Rountree (Ed.). *Cosmopolitanism, Nationalism, and Modern Paganism* (pp. 65-86). Palgrave Macmillan.
- Štětka, V. (2009). Media events and European visions: Czech Republic in the 2007 Eurovision Song Contest. *Communications*, (34), 21-38. <https://doi.org/10.1515/COMM.2009.002>
- Stockle, V. (2011). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? En F. Cruces Villalobos & B. Pérez Galán (eds.). *Textos de Antropología Contemporánea* (pp. 315-348). UNED.
- Stroje Ludowe (2023). <https://strojeludowe.net/>
- Szeman, I. (2013). 'Playing with Fire' and Playing It Safe: With(out) Roma at the Eurovision Song Contest? En K. Fricker & M. Gluhovic (Eds.). *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 125-141). Palgrave Macmillan.
- TeleProstir Studio (2014a, 30 de abril). Eurovision 2014. Press conference of Poland (Donatan & Cleo) 29/04/2014. *YouTube*. <https://bit.ly/47YJEPu>
- TeleProstir Studio (2014b). Eurovision 2014. Donatan & Cleo from Poland press conference. *YouTube*. <https://bit.ly/47YrBcg>
- Ulbricht, A., Sircar, I., & Sloopmaeckers, K. (2015). Queer to be kind: Exploring Western media discourses about the "Eastern bloc" during the 2007 and 2014 Eurovision Song Contests. *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), 155-172. <https://bit.ly/44GBtVg>

- Vesna Music [@vesna_music]. (2023a, 1 de mayo). *Today we had our first rehearsal for the Eurovision and this is a small appetizer for you!* [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CrtW0UUVL80U/?img_index=1
- Vesna Music [@vesna_music]. (2023b, 31 de mayo). *The process of creating our costumes for Eurovision was overseen by a Czech fashion designer @jan_smejkal .* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cs6l8BWNp-A/>
- Vesna Music [@vesna_music]. (2023c, 4 de junio). *People ask us what is the symbolism of braids.* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/CtE6x8Rsbpz/>
- Vieira Lopes, S. & Soeiro De Carvalho, J. (2022). Between Concepts and Behaviors. The Eurovision Song Contest and Ethnomusicology. En A. Dubin, D. Vuletic & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 249-265). Routledge.
- Vuletic, D. (2015). The ESC and International Organisations. En K. Mitscha & K. Unterberger (Eds.), *Texte 14. Public Service Media in Europe. Eurovision Song Contest: More than music?* (pp. 39-45). Österreichischer Rundfunk.
- Vuletic, D. (2018a). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. Bloomsbury.
- Vuletic, D. (2018b). Public Diplomacy and Decision-Making in the Eurovision Song Contest. En M. Dunkel & S. A. Nitzsche (Eds.), *Popular Music and Public Diplomacy* (pp. 301-313). Knowledge Unlatched. <https://doi.org/10.1515/9783839443583-016>
- Weigold, T. (2015). Success in English only? Der Einsatz von Sprachen beim ESC. En C. Ehardt, G. Vogt & F. Wagner (Eds.), *Eurovision Song Contest: Eine kleine Geschichte zwischen Körper, Geschlecht und Nation* (pp. 30-45). Zaglossus.
- Wellings, B. & Kalman, J. (2019). Entangled Histories: Identity, Eurovision and European Integration. En J. Kalman, B. Wellings, & K. Jacotine (Eds.), *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956* (pp. 1-20). Palgrave Macmillan.
- Wikimedia Commons (2014). ESC Poland 2014. [Fotografía]. Wikimedia Commons. <https://bit.ly/3Ph1LYi>
- Yair, G. & Maman, D. (1996). The Persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest. *Acta Sociologica*, 39(3), 309-325. <https://www.jstor.org/stable/4194833>
- Yair, G. (2019). Douze point: Eurovisions and Euro-Divisions in the Eurovision Song Contest. Review of two decades of research, *European Journal of Cultural Studies*, 22(5-6), 1013-1029. <https://doi.org/10.1177/1367549418776562>