

¿Espectáculo de la memoria o memoria del espectáculo?

La representación del genocidio en el festival de Eurovisión

Pilar Guillén Marco

Recibido: 25.02.2017 – Aceptado: 16.04.2017

Title / Titre / Titolo

Spectacle of Memory or Memory of the Spectacle?
Spectacle de mémoire ou mémoire du spectacle?
Spettacolo della memoria o memoria dello spettacolo?

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El Festival de la Canción de Eurovisión se ha convertido, especialmente en los últimos años, en un espacio donde los estados participantes han presentado actuaciones musicales relacionadas con causas de justicia social, entre ellas, la cuestión de la memoria sobre el trauma de la expulsión y la limpieza étnica en el pasado europeo. En el caso de la edición celebrada en 2016, la canción ganadora sobre la deportación de la población tártara de Crimea durante la Segunda Guerra Mundial ha abierto el debate acerca de las implicaciones políticas de este festival. A través del análisis de la letra y la puesta en escena de la canción *1944* podremos ver el discurso político presente en ésta e intentaremos esclarecer si el espectáculo puede convertirse en un espacio donde propiciar el debate acerca de la memoria, o si, por el contrario, la representación del trauma del genocidio en el espectáculo se limita a *espectacularizar* la tragedia.

The Eurovision Song Contest has become, especially in recent editions, a space where the participating States have contributed with music performances related to causes of social justice, including the remembrance of the trauma of expulsion and ethnic cleansing in the European past. In the 2016 edition the winning act about the deportation of the Crimean Tartars during the Second World War has opened the debate about the political implications of the contest. Through the analysis of the lyrics and live performance of the song *1944* we shall point to the political discourse present in the song and we shall try to establish whether the spectacle can be regarded as a space capable of promoting a debate about memory or whether, on the contrary, the representation of the trauma of the genocide in the spectacle only contributes to the *spectacularization* of the tragedy.

Le Festival d'Eurovision est devenu, surtout ces dernières années, un espace où les Etats participants ont présenté des performances musicales liées aux causes de la justice sociale, parmi lesquelles la question de la mémoire sur

le traumatisme de l'expulsion et nettoyage ethnique dans le passé européen. Dans le cas de l'édition de 2016, la chanson gagnante sur la déportation de la population tatare de Crimée pendant la Seconde Guerre mondiale a ouvert le débat sur les implications politiques de ce festival. A travers l'analyse des paroles et la mise en scène de la chanson *1944* nous pourrions voir le discours politique présent dans celui-ci et nous essaierons de clarifier si le spectacle peut devenir un espace où encourager le débat sur la mémoire, ou Au contraire, la représentation du traumatisme du génocide dans le spectacle se limite à rendre spectaculaire la tragédie..

Il Festival di Eurovisione è diventato, soprattutto negli ultimi anni, uno spazio in cui gli Stati partecipanti hanno presentato spettacoli musicali legati a cause di giustizia sociale; tra di esse, la questione della memoria del trauma dell'espulsione e della pulizia etnica nel passato europeo. Nel caso dell'edizione del 2016, la canzone vincitrice sulla deportazione della popolazione tartara di Crimea durante la seconda guerra mondiale ha aperto il dibattito sulle implicazioni politiche del festival. Mediante l'analisi del testo e la messa in scena della canzone *1944* si tratterà il discorso politico presente nel tema e si cercherà di chiarire se lo spettacolo può essere inteso come uno spazio capace di incoraggiare il dibattito sulla memoria o se, al contrario, la rappresentazione del trauma del genocidio nello spettacolo si limita a spettacolarizzare la tragedia..

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Espectáculo, genocidio, Crimea, Eurovisión

Spectacle, genocide, Crimea, Eurovision Song Contest

Spectacle, genocide, Crimea, Festival d'Eurovision

Spettacolo, genocidio, Crimea, Festival di Eurovisione

La cuestión de la identidad europea ha sido puesta a debate en numerosas ocasiones en el contexto europeo, especialmente durante las últimas décadas a raíz de la creación de un sistema institucional supranacional en Europa. Al debate acerca de si se puede o no considerar la existencia de una identidad europea se ha contribuido habitualmente con la cuestión de la memoria sobre acontecimientos traumáticos sucedidos en la historia reciente de Europa. En este sentido, uno de los sucesos traumáticos más recordados y a los que se le ha dado una mayor relevancia institucional, a través de su conmemoración y el apoyo a sus víctimas, ha sido el Holocausto perpetrado por el régimen de Adolf Hitler entre 1933 y 1945. Sin embargo, ha habido otros procesos de expulsión y limpieza étnica en Europa que no han recibido la misma atención por parte de las instituciones.

La definición de genocidio propuesta por Naciones Unidas lo plantea como “cualquiera de los actos [...] perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso”¹. A pesar de que esta definición parece a priori aplicable a algunos casos bien conocidos de expulsión y limpieza étnica perpetrados en Europa, es habitual que el reconocimiento como genocidio de algunos episodios de violencia institucional sistemática contra determinados grupos de personas se convierta en un debate político en el que los estados perpetradores y las víctimas negocian sus identidades (Leggewie, 2008: 218). En el contexto europeo, esto plantea la cuestión de si existe o no una memoria colectiva que pudiese servir como fundamento para la existencia de una identidad europea, una cuestión que ha sido ampliamente debatida, sobre todo a raíz de la creación de la Unión Europea. En este debate habitualmente se plantean los diferentes traumas nacionales acontecidos en el pasado europeo como una especie de mitos fundacionales negativos que, a través de su recuerdo y su reivindicación, contribuyen a la construcción de un determinado discurso acerca de la

unión de Europa. Asimismo, es habitual que la memoria acerca de las limpiezas étnicas y las expulsiones se quede fuera del discurso sobre la construcción de una identidad europea, ya que por parte de algunos grupos políticos e ideológicos se considera que la conmemoración de estos acontecimientos trágicos contribuye a la división entre los estados implicados y perjudican a la unidad de Europa (Leggewie, 2008: 224). En cualquier caso, si bien estos debates han quedado fuera de lo político, ha sido en el espectáculo donde han encontrado una plataforma a través de la cual producir y reproducir discursos acerca de la memoria de los traumas nacionales del pasado europeo.

A través del cine, la televisión y, en el caso que nos ocupa, la música popular, se crean retóricas acerca del trauma de la expulsión y la limpieza étnica que, con su reproducción en la cultura de masas, contribuyen a la creación de imaginarios acerca de estos conflictos y sus causas y consecuencias en la cultura y la sociedad. En este caso podemos tomar como ejemplo la música del compositor serbobosnio Goran Bregović, quien describe su música como “hecha por y para los Balcanes”², aunque sus composiciones, en las que habitualmente se conecta la música folk de los Balcanes con géneros del pop y el rock occidentales, junto con el discurso del propio artista, que cuenta con una destacada trayectoria internacional, apuntan a una intencionalidad de proyección internacional (Marković, 2013: 194). Con esto observamos que, en este caso en particular, a través de la música y su puesta en escena, se crea un imaginario sobre el pasado y la memoria en los Balcanes, que no solamente plantea el debate sobre los acontecimientos traumáticos en Yugoslavia dentro de los territorios afectados, sino también fuera de los mismos a través de su proyección internacional.

En el caso del espectáculo que vamos a analizar en este trabajo, el Festival de la Canción de Eurovisión³,

² “Adresa mi je Balkan” (“Mi dirección son los Balcanes”), citado en Marković, 2013: 194.

³ El Festival de la Canción de Eurovisión o Eurovision Song Contest (ESC) es un evento musical paneuropeo que se celebra anualmente y en el que cada miembro nacional de la Unión Europea de Radiodifusión

¹ Convenio para la prevención y la sanción del delito de genocidio, aprobado por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 9 de diciembre de 1948.

también existe una evidente dimensión de proyección internacional, sin embargo, la performance musical en este evento adquiere otra significación ya que, a pesar de que el Festival fue inicialmente ideado como un evento radiofónico, la dinámica de este espectáculo se ha ido adaptando progresivamente a los nuevos formatos televisivos y tecnológicos, con lo que se ha convertido en un evento multimedia en el que el papel de la imagen es predominante en las actuaciones musicales. En las últimas ediciones del Festival se ha convertido en algo habitual el uso de soportes digitales y, a través del uso de hologramas, proyecciones y tecnología de post-producción, se yuxtaponen espacios virtuales al espacio físico del escenario, lo que contribuye a intensificar el grado de simulación presente en este espectáculo. Con todos estos elementos Eurovisión se configura como un espacio donde la presencia de discursos ideológicamente cargados no solamente se presenta a través de las canciones, sino también a través del imaginario visual que las acompaña.

En los últimos años, debido a los conflictos existentes entre algunos de los estados participantes, este evento ha sido el escenario donde se han planteado numerosos discursos relacionados con la diversidad, la unidad de Europa y diferentes causas de justicia social, entre ellas, la conmemoración del genocidio y el trauma nacional. Esto ha propiciado una progresiva politización de un espectáculo que en su propia normativa prohíbe la presencia de discursos políticos⁴. Con todo esto cabe plantearse si un espectáculo dedicado a la música popular de masas puede convertirse en un escenario donde reivindicar cuestiones de justicia social o si estas representaciones constituyen una *espectacularización* de la tragedia humana.

(UER/EBU) es representado por una actuación musical original e inédita. Tras las actuaciones musicales en directo se procede a las votaciones, sin que cada estado pueda votar por su propia actuación. Finalmente, la candidatura más votada se proclama vencedora, y el estado al que representa tiene la oportunidad de organizar el Festival en su siguiente edición.

⁴ *Rules of the Eurovision Song Contest*. Eurovision. Disponible en línea: <http://www.eurovision.tv/page/about/rules> (Última consulta 12/2/2017).

El espectáculo y la simulación de Europa

Las posibilidades de representación que ofrece el Festival de Eurovisión, a través de la puesta en escena de actuaciones musicales en directo, han propiciado que, en numerosas ocasiones, los estados participantes en este espectáculo hayan planteado discursos acerca de las identidades nacionales, así como la identidad europea. Esta cuestión ha estado presente en el Festival desde sus inicios, ya que este evento fue fundado por la Unión Europea de Radiodifusión (UER/EBU) en los años 50 bajo el pretexto de unir a la Europa de la postguerra a través del entretenimiento, así como promover la creación de una identidad europea (Sandvoss, 2008: 202-203). El Festival contó en su primera edición en 1956 con siete estados participantes (Francia, Alemania del Oeste, Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo e Italia), los mismos estados que, unos meses más tarde, se convertirían en fundadores de la Comunidad Económica Europea tras la firma del Tratado de Roma, con lo que, ya desde sus inicios, este espectáculo establece, al menos de forma simbólica, un nexo entre lo cultural y lo político.

Entre los objetivos de los creadores del Festival también se encontraba el desarrollo de las tecnologías de la televisión en toda Europa, por lo que pronto el alcance del evento comenzó su expansión hacia el norte y el este del continente. Así, el número de participantes en el Festival se ha ido expandiendo progresivamente hasta llegar a un total de 43 estados representados en una misma edición, incluyendo la reciente incorporación de Australia en 2015, con lo que el objetivo inicial de crear un sentimiento de unidad común a través de la cultura europea se ha convertido en algo simbólico en un festival que, física y virtualmente, ha traspasado las fronteras del continente europeo. En algunos países, particularmente en el caso de los estados del espacio post-soviético, el Festival de Eurovisión es visto como una oportunidad de proyección internacional (Danero Iglesias, 2015: 233), por lo que es habitual que se presenten actuaciones en las que se crean retóricas acerca

de la identidad nacional del país (Baker, 2008: 178), tanto a través de las actuaciones participantes como a través de actuaciones fuera de concurso presentadas por la organización del festival. Asimismo, es habitual que Eurovisión se convierta en un espacio donde se negocian y se ponen a debate nuevas definiciones de Europa a través de puestas en escena en las que se crean discursos acerca del género y la sexualidad (Raykoff, 2007: 4), a través de la presencia de la mujer como símbolo identitario y cultural, y de actuaciones en las que se presentan discursos acerca de la diversidad sexual como símbolo de acercamiento a occidente. Con estos elementos, y a pesar de la supuesta neutralidad del espectáculo, el Festival es puesto al servicio de estados que lo utilizan como parte de estrategias políticas de europeización (Bolin, 2006: 191), tanto a través de las actuaciones musicales presentadas, como de la organización del evento tras haber conseguido la victoria en la edición anterior. Este fue el caso de Estonia, cuya victoria en el Festival a principios de la década de los 2000 fue utilizada por el gobierno del país como parte de una estrategia de *nation branding* con la que se intentó cambiar la percepción internacional del país, de su pasado como estado soviético a un presente como estado modernizado europeo (Jordan, 2014: 53), en una campaña que culminó con la incorporación del país en la Unión Europea en 2004.

Precisamente el proceso de integración europea es un ejemplo de cómo, a través de la puesta en escena de actuaciones musicales, el Festival de Eurovisión se configura como un espacio donde simbólicamente se dramatizan y se resuelven conflictos existentes en la realidad política de los estados participantes (Baker, 2008: 185). En el caso del proceso de integración europea, a pesar de que no se ha completado en la realidad sociopolítica, en Eurovisión se ha resuelto de forma simbólica con la participación de numerosos estados europeos que no han sido integrados en la Unión Europea. Así, Eurovisión se convierte en un espacio de simulación, lo que Baudrillard definió como “una suplantación de lo real por signos de lo real” (1978: 11), es decir, la negociación acerca de la pertenencia a Europa ya no se lleva a cabo en la esfera de lo político, sino que trasciende al

espectáculo, donde los discursos políticos toman forma de actuaciones musicales supuestamente inocuas, neutrales y apolíticas que las audiencias europeas consumen masivamente cada año. Esta cuestión ha trascendido a la cultura popular de algunos países, incluso fuera de Eurovisión, como se observa en una de las canciones del grupo de folk-reggae bosnio Dubioza Kolektiv, donde se manifiesta el malestar por la cuestión de la integración europea con la letra “estoy cansado de ser europeo sólo en Eurovisión”⁵, en una canción en la que se denuncia la falta de interés de los poderes políticos europeos en las cuestiones relacionadas con los estados del este de Europa.

Precisamente en los estados de Europa del Este, y en otros países cuya pertenencia a Europa ha sido históricamente debatida, como es el caso de Turquía o Azerbaiyán, el Festival de Eurovisión es uno de los pocos espacios culturales donde convergen las tradiciones orientales con las occidentales (Ismayilov, 2013: 839), lo cual es reiterado en el Festival a través de retóricas que promueven la diversidad y la unidad, como evidencia el eslogan elegido para la edición de 2017, “Celebrate diversity”. No es casualidad la elección de un lema que anima a *celebrar la diversidad* en un festival organizado en Ucrania tras su victoria en la edición anterior, con una canción que planteaba como tema principal la deportación forzosa del pueblo tártaro de Crimea por parte del régimen de Stalin en 1944, uno de los conflictos sin resolver en el pasado europeo.

Así pues, la cuestión de la memoria histórica, que en Europa sigue siendo una causa pendiente, como se evidencia por la falta de consenso en los debates acerca de las expulsiones y limpiezas étnicas (Leggewie, 2008: 2018), ha sido resuelta de forma simbólica en Eurovisión a través de la puesta en escena de actuaciones relacionadas con el genocidio y el trauma nacional. Esta tendencia hacia la politización del evento puede derivarse de la doble naturaleza representativa del festival (Baker, 2008: 173): en primer lugar, a través de la producción de actuaciones musicales en directo, acompaña-

⁵ *Euro Song* (Wild Wild East, 2011).

das de vídeos promocionales y en ocasiones campañas de publicidad, presentadas por cada uno de los estados participantes, y, en segundo lugar, la posibilidad de promocionar la ciudad y el país que organizan el evento a través de la red de televisiones nacionales europeas.

En las representaciones del trauma nacional y el genocidio en el espectáculo podemos observar un cierto grado de simulación en el sentido en que Baudrillard definió este concepto, es decir, como “la ilusión de una reproducción de algo que no existía previamente” (1994: 6), ya que los discursos que se plantean como hechos reales están deliberadamente contruidos para crear un determinado imaginario acerca de unos acontecimientos del pasado. La simulación habitualmente se construye a través de un proceso de *esencialización*, es decir, con la selección de determinados elementos y el descarte de otros con el objetivo de crear un determinado discurso (Kapferer, 1988: 211). Estos discursos pueden funcionar tanto como estrategia de legitimación del poder oficial, como por parte de las minorías con el objetivo de ejercer un contra-poder o una cierta resistencia a la autoridad (Anttonen, 1996: 28), pero, en cualquier caso, su dimensión política siempre está presente.

Con todo esto, cabe plantearse la función del espectáculo en la sociedad actual, es decir, si funciona como un ente integrador o si su función es servir a los poderes hegemónicos establecidos. Las definiciones de espectáculo son diversas y plantean diferentes marcos teóricos para el estudio de este fenómeno de la sociedad de masas. Algunos autores apuntan a la función integradora del espectáculo, que contribuye a unificar la sociedad a través del uso de determinados elementos que crean un sentimiento de pertenencia en la comunidad, como es el caso de Dayan y Katz, que consideran el espectáculo como un ritual social festivo en el que el espectador deja de lado otras cuestiones y centra su interés en el evento, creando una especie de “vacaciones de la comunicación de masas” (1992: 1). Otros autores, sin embargo, apuntan a una faceta menos positiva del espectáculo, como es el caso de Debord, quien considera el espectáculo como un ente que se pone al servicio del poder para perpetuar la configuración hegemónica del

poder del estado y de aquellas instituciones que tienen el poder en la sociedad capitalista (1976: 7). En el caso de la definición propuesta por Debord, el espectador se ve perjudicado al recibir mensajes ideológicos que se esconden tras una supuesta faceta neutral, social y festiva del espectáculo.

Teniendo en cuenta estas definiciones, que nos presentan dos visiones opuestas del espectáculo, analizaremos la presencia de discursos acerca de la memoria y la identidad en el Festival de Eurovisión, un espectáculo que, a pesar de presentarse como no político a través de un reglamento que prohíbe explícitamente la presencia de discursos políticos en el evento, se configura como un espacio donde se plantean causas políticas y se negocian identidades. En este análisis tomaremos como objeto de estudio la actuación ganadora de 2016, presentada por Ucrania, sobre la limpieza étnica en Crimea bajo el régimen soviético. A través de este análisis, intentaremos establecer si a través de la puesta en escena del genocidio y el trauma nacional en el marco de un espectáculo de masas, se contribuye a la reivindicación de la memoria y se propicia el debate acerca de traumas no resueltos del pasado europeo, o si, por el contrario, este tipo de actuaciones, al entrar en la dinámica del espectáculo, se limitan a *espectacularizar* la tragedia con fines comerciales o políticos.

Genocidio y espectáculo

La cuestión de la limpieza étnica en Crimea es otro de los conflictos sin resolver en el pasado europeo y su dramatización en un espectáculo de masas pone de manifiesto que los problemas generados a raíz de este conflicto siguen estando presentes en la sociedad ucraniana y, sobre todo, en la población de origen tártaro. La historia reciente de la República Popular de Crimea está caracterizada por períodos de ocupación que han ido cambiando el panorama demográfico de la sociedad y que, particularmente, han ido disminuyendo la población tártara, que hasta la anexión rusa en 1783 había constituido la mayoría de la población de Crimea. Du-

rante la etapa soviética se produjo una progresiva soviétización, lo cual acabó con buena parte de la cultura, lengua y religión tártaras, así como prácticas económicas, sociales y culturales (Buhari Gulmez, 2016: 68). En mayo de 1944, en plena Segunda Guerra Mundial, Stalin ordenó la deportación de toda la población tártara de Crimea bajo la acusación de traición y colaboración con el régimen nazi, en un proceso de limpieza étnica que más tarde llevaría a la abolición de la República Socialista Soviética Autónoma de Crimea, así como la eliminación de todo tipo de símbolos relacionados con la existencia de la población tártara, lo cual implicó la destrucción de herencia cultural, así como la revisión de libros de texto de historia en los que se eliminó la presencia de la población tártara del pasado de Crimea (Buhari Gulmez, 2016: 69), a pesar de que originalmente habían constituido la mayoría de la población de la península. En fechas más recientes, la anexión de Crimea a Rusia, firmada oficialmente en marzo de 2014 tras un referéndum reclamado por el gobierno ucraniano como ilegal y no reconocido por la mayor parte de la comunidad internacional, ha supuesto para buena parte de la población tártara una reapertura del trauma nacional de la expulsión cuyas consecuencias todavía existen en la sociedad de Crimea, como refleja el aumento de la violencia contra la minoría tártara desde la anexión⁶.

Esta cuestión ha sido denunciada en Ucrania por parte de actores políticos y sociales, entre ellos la cantante de origen tártaro Jamala, quien representó a Ucrania en la 61ª edición del Festival de Eurovisión y consiguió la victoria con una canción sobre las deportaciones forzadas de la población tártara de Crimea bajo el régimen de Stalin. La canción, titulada “1944” y compuesta e interpretada por la cantante, es un relato de la historia personal de su familia, quienes en 1944 fueron víctimas de este proceso de limpieza étnica. Con el objetivo de esquivar la norma del Festival que prohíbe la presencia de canciones políticas, se promocionó como una canción que trata sobre hechos históricos y no políticos. Sin embargo, si analizamos la le-

tra de la canción, así como su puesta en escena en Eurovisión, podemos observar que, con cierta ambigüedad, esta canción produce un discurso en el que se conectan las políticas del pasado con las políticas del presente. En el análisis de la performance de “1944”, encontramos hasta tres tipologías de mensajes con implicaciones políticas que se interconectan a lo largo de la canción y se ponen en relación para la construcción de un discurso acerca de las causas y las consecuencias del genocidio. Podemos dividir estos mensajes en tres categorías:

1. Interpelación al perpetrador

En la performance de “1944” encontramos varios momentos en los que la cantante interpela directamente al perpetrador del genocidio. Podemos observar una primera referencia al principio de la canción, donde se presenta una narración del acto genocida:

*When strangers are coming...
They come to your house,
They kill you all
and say,
We're not guilty
not guilty⁷*

En la segunda estrofa de la canción encontramos la primera interpelación directa a los perpetradores del genocidio, lo cual se expresa de la siguiente manera:

*Where is your mind?
Humanity cries
You think you are gods,
But everyone dies
Don't swallow my soul
Our souls⁸*

La canción continúa con el estribillo, donde se produce un cambio lingüístico, ya que a la letra en inglés de la canción se incorpora el tártaro de Crimea, en una reconstrucción de la letra de una canción infantil tártara en

⁷ Cuando unos desconocidos están llegando... / Vienen a tu casa / Os matan a todos / Y dicen / No somos culpables / No culpables (Traducción propia)

⁸ ¿Dónde tenéis la cabeza? / La humanidad llora / Pensáis que sois dioses / Pero todo el mundo muere / No os traguéis mi alma / Nuestras almas (Traducción propia)

⁶ *Harassment and violence against Crimean Tatars by state and non-state actors*, Amnesty International. Disponible en línea: <https://www.amnesty.org/en/documents/EUR50/023/2014/en/> (Última consulta 1/3/2017).

la que se expresa la tristeza por haber perdido el hogar. Ésta es la primera vez en que aparece una referencia a la infancia en la performance. Más adelante, en el momento de clímax de la canción, a través del uso de la compleja técnica vocal del *mugham*, que analizaremos más tarde, la cantante dramatiza el momento en el que una madre – la bisabuela de la cantante- acuna a su hija asesinada⁹.

2. Construcción del futuro

En segundo lugar, encontramos una retórica acerca de la construcción del futuro, donde la cantante llama a la creación de un futuro de paz y libertad. En este momento la performance se vuelve más dinámica, con una sucesión de planos cortos, que hasta el momento se habían mantenido largos y estáticos, y con la iluminación del escenario, que hasta el momento había permanecido en oscuro con un único punto de luz situado sobre la cantante. En este momento se deja de lado la narración del genocidio para expresar la necesidad de crear un futuro feliz, es decir, una segunda tipología de discurso con implicaciones políticas:

*We could build a future
Where people are free
to live and love.
The happiest time*¹⁰.

A continuación, se vuelve a interpelar al perpetrador y se repite una de las estrofas anteriores con dos cambios. Esta vez, continuando con el mensaje de construcción de futuro, se interpela a la humanidad:

*Where is your heart?
Humanity, rise
You think you are gods,
But everyone dies
Don't swallow my soul
Our souls*¹¹

⁹ *Eurovision's Ukraine singer Jamala pushes boundaries on Crimea*, en BBC (12/05/2016). Disponible en línea: <http://www.bbc.com/news/world-europe-36265593> (Última consulta: 12/2/2017)

¹⁰ Podríamos construir un futuro / Donde la gente sea libre / Para vivir y amar / El tiempo más feliz (Traducción propia)

¹¹ ¿Dónde tenéis el corazón? / Humanidad, levántate / Pensáis que sois dioses / Pero todo el mundo muere / No os traguéis mi alma / Nuestras almas (Traducción propia)

3. Renacer tras la tragedia

Finalmente, llega el clímax de la canción en el que la cantante escenifica el dolor por la tragedia del genocidio a través de la performance de la técnica vocal anteriormente mencionada, propia del género musical folklórico *mugham*, presente en composiciones musicales de Azerbaiyán. Este género consiste en buena parte en una técnica de improvisación vocal y su puesta en escena implica un alto grado de emotividad y dramatismo (Naroditskaya, 2002: 45). Visualmente, esta parte de la performance se combinó con una secuencia de gráficos en el escenario que culminaron en la aparición de un árbol que surgía de los pies de la cantante, lo que representa el resurgir y el renacimiento tras la tragedia. El llamado árbol de la vida es un elemento propio de la tradición armenia, donde la presencia de este símbolo es habitual en la mitología y la literatura folk (Derderian, 2011: 77). A través del uso y la puesta en escena de elementos propios del folklore, se plantea un discurso cargado de contenido político que refiere al estado y sus prácticas (Anttonen, 1996: 29), que bien puede plantear una crítica al estado moderno a través de la reivindicación de la tradición o bien, como en el caso que nos ocupa, representan al estado a través de la extracción del folklore de su contexto original para su performance en un espectáculo de masas.

Con todo esto, podemos observar que la canción, a pesar de que fue promocionada como un tema que no trataba sobre hechos políticos, tiene una clara dimensión política al hacer uso de una retórica acerca del genocidio. De la misma manera, si observamos la trayectoria de la cantante, podemos observar como la reivindicación del genocidio tártaro está presente en su discurso. En diciembre de 2015, Jamala participó en una campaña de la OTAN llamada “Mujeres de Ucrania”, a través de la cual la cantante visibilizó su situación de exiliada desde la anexión rusa de Crimea en 2014. En las imágenes, difundidas a través de los canales oficiales de las redes sociales de la OTAN, la cantante aseguraba que temía volver a su casa de Crimea por miedo a ser detenida, por lo que su música se había convertido en un instrumento para el cambio político. En la

discografía de Jamala, podemos observar un punto de inflexión en 2014, donde los sonidos de jazz, R 'n' B y soul que habían caracterizado su música dan un giro hacia sonidos electrónicos experimentales, que se fusionan con sonidos étnicos y del folklore tártaro, crimeo y armenio, creando una fusión musical representativa de la herencia cultural e identitaria de la cantante. Así, Jamala convierte su música en activismo, incluyendo la canción "1944", como la propia cantante reconoció en una entrevista¹².

La canción, por tanto, a pesar de llevar por título el año en el que se produjo el trauma nacional que pretende conmemorar y reivindicar, está directamente relacionada con las políticas del presente. Como se observa en la letra de la canción, la referencia temporal únicamente se encuentra en el título ("1944"), y no aparece posteriormente a lo largo de la canción, por lo que el momento histórico al que se refiere no queda bien definido, con lo que esta performance bien puede entenderse como un discurso acerca de los acontecimientos políticos recientes en Crimea. Esto resulta significativo en el marco de un espectáculo que, como hemos comentado anteriormente, prohíbe explícitamente la presencia de discursos políticos en las canciones.

Con este tipo de representaciones, el Festival de Eurovisión se convierte en un espectáculo donde se producen y se reproducen discursos en los que las implicaciones políticas de los mismos son evidentes, a pesar de los intentos de la organización de intentar evadir esta cuestión a través de una aplicación ambigua de su propia normativa, que en contadas ocasiones ha llevado a la prohibición de actuaciones musicales con mensajes explícitamente políticos. En el caso de las actuaciones relacionadas con el genocidio, éstas se presentan como discursos de activismo social que tienen por objetivo la reapertura del debate acerca de la memoria del pasado europeo. Sin embargo, la construcción de retóricas en

torno a cuestiones de gravedad como pueda ser el trauma de la expulsión y la limpieza étnica en un espectáculo de masas puede contribuir a la *espectacularización* de la tragedia, que en el marco del espectáculo es utilizada como un instrumento para generar interés y atraer la atención del público y de patrocinadores, especialmente cuando la performance está directamente relacionada con acontecimientos sociopolíticos de relevancia en el momento presente, como ocurre en este caso con el conflicto existente entre Rusia y Ucrania por el territorio de Crimea. A pesar de ello, el espectáculo se presenta con una supuesta faceta social que permite la reproducción de discursos acerca de conflictos que en algunos casos han quedado fuera de los debates políticos, con lo que el propio espectáculo se dota a sí mismo de legitimidad para tratar cuestiones de relevancia social y de gravedad, como en el caso que nos ocupa, la tragedia del genocidio.

Esto conlleva la *espectacularización* y, hasta cierto punto, la banalización de cuestiones sociopolíticas de relevancia, ya que los discursos acerca del trauma del genocidio se insertan dentro de la dinámica del espectáculo, en la que continuamente se exalta el carácter festivo del mismo, a través de discursos en los que se equipara el evento con una *fiesta* o una *celebración*, así como de la evidente tendencia musical hacia el género pop en el Festival, es decir, un género musical en el que las composiciones son creadas para ser consumidas de forma masiva, por lo que no se da lugar a la reflexión acerca de cuestiones de relevancia sociopolítica, incluso en los casos en los que se plantean discursos ideológicamente cargados. Con todo esto, podemos concluir que, la supuesta faceta social del espectáculo, que permitiría la presencia de discursos acerca del genocidio con el objetivo de contribuir a la reapertura del debate acerca de la memoria del pasado europeo, lo que se presenta como una especie de activismo festivo, no es más que una máscara tras la cual se convierte la tragedia del genocidio y su memoria en un espectáculo de masas que, al servicio de los estados y sus instituciones, funciona como un instrumento a través del cual se producen y reproducen discursos ideológicos.

¹² *Ukraine's Eurovision singer urges voters to show Crimea solidarity*, en *The Guardian* (13/05/2016). Disponible en línea: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/may/13/eurovision-2016-ukraine-singer-urges-vote-for-crimean-ballad> (Última consulta: 10/2/2017)

Referencias bibliográficas

- ANTTONEN, Pertti J. (1996), "Introduction: Tradition and Political Identity". En Pertti J. Anttonen (ed), *Making Europe in Nordic Contexts*, NIF Publications, Turku, pp. 7-40.
- BAKER, Catherine (2008), "Wild Dances and Dying Wolves: Simulation, Essencialization, and Nacional Identity at the Eurovision Song Contest", *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 6 (3), pp. 173-189.
- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, Jean (1994), *Simulacra and simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- BOLIN, Göran (2006), "Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation-States", *International Journal of Cultural Studies*, 9 (2), pp. 189-206.
- BUHARI GULMEZ, Didem (2016), "Religion and Nation-Building in Crimea", En Rico Isaacs y Abel Polese (eds.), *Nation-Building and Identity in the Post-Soviet Space. New Tools and Approaches*, London, Routledge, pp. 65-82.
- DANERO IGLESIAS, Julien (2015), "Eurovision Song Contest and identity crisis in Moldova", *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 43 (2), pp. 233-247.
- DAYAN, Daniel y KATZ, Elihu (1992), *Media events, the live broadcasting of history*, Cambridge, Harvard University Press.
- DEBORD, Guy (1976), *La sociedad del espectáculo*, Madrid: Castellote.
- DERDERIAN, Ani (2011), "Characteristics of Armenian Folk Tales", *International Journal of Business and Social Science*, 24 (2), pp. 74-82.
- ISMAYILOV, Murad (2012), "State, Identity and the Politics of Music: Eurovision and Nation-Building in Azerbaijan", *Nationalities Papers*, 40 (6): 833-851.
- JORDAN, Paul (2014), *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*, Tartu: University of Tartu Press.
- LEGGEWIE, Claus (2008), "A tour of the battleground: The seven circles of pan-European memory", *Social Research*, 75(1), pp. 217-234.
- MARKOVIĆ, Aleksandra (2013), *Sounding stereotypes: Construction of place and reproduction of metaphors in the music of Goran Bregović*. University of Amsterdam.
- NARODITSKAYA, Inna (2002), "The sound of traditional mugham", En Inna Naroditskaya, *Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham*, New York, Routledge, pp. 53-90.
- RAYKOFF, Ivan (2007), "Camping on the borders of Europe". En Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin (eds.), *A song for Europe. Popular music and politics in the Eurovision Song Contest*, Hampshire, Ashgate, pp. 1-13.