

Capítulo 6

Cuando el cuerpo es la frontera. Construcción discursiva en la prensa escrita española de la identidad disidente de Conchita Wurst

✉ Miguel Sánchez Ibáñez
miguelsanchez@uva.es
Universidad de Valladolid

Resumen: La proyección discursiva de un sujeto determinado, y de sus atributos, lo enmarca y constituye dentro de unos esquemas de poder que pueden subordinar su identidad y ubicarla, o bien dentro de un canon determinado, o bien en su periferia. El tratamiento en textos periodísticos de Conchita Wurst, ganadora del Festival de Eurovisión en 2014, es un buen ejemplo de ello. A través del análisis crítico del discurso y de la lingüística de corpus hemos detectado frecuencias y patrones léxicos que nos han permitido definir los vectores temáticos en los que descansa esa construcción discursiva: la disidencia sexogenérica como categoría artificial y transitoria, la polarización binarista de las categorías de género y el homonacionalismo. El elemento LGTBIQ+ desempeña un papel determinante en la generación de significados opuestos o, como poco, alternativos, a lo largo de los resultados recabados.

Palabras clave: Conchita Wurst, Eurovisión, análisis del discurso, lingüística de corpus, homonacionalismo.

6.1. Eurovisión y Conchita: elementos para su análisis discursivo

Las múltiples caras desde las que leer el festival de Eurovisión (geopolítica, artística, económica, audiovisual, lingüística, etc.) generan alianzas inéditas entre los conceptos de cultura y nación, lo que desemboca en nuevos imaginarios transnacionales, resignifica otros, como el europeo (Georgiou, 2004, p. 145), y legitima unos terceros, tradicionalmente considerados periféricos, ya sean políticos,

culturales (Georgiou, 2004, p. 144) o sexogénicos, que consiguen acceder a un espacio privilegiado de exposición e interacción. Con frecuencia, esa visibilización se ha percibido como estridente, caricaturesca o, simplemente, excesivamente folclórica, suscitando sensaciones que, tal y como señalaba Sontag al definir qué es *camp* (1964/1999, p. 276), hacen que el público se debata entre la empatía y la repulsión.

Ese tambaleo narrativo y legitimador hunde sus raíces en la constante negociación de significados entre el festival y su audiencia, que durante las últimas décadas ha permitido ir dando acomodo en clave *queer* a los mensajes que genera el certamen gracias a estrategias interpretativas y prácticas sociales determinadas. Como consecuencia, y a pesar de los titubeos discursivos que todavía quedan patentes, edición tras edición no es aventurado afirmar que el público gay se ha apropiado de un evento cultural masivo como es el Festival de Eurovisión, que ha pasado a ser un «*validating text*» (Lemish, 2004, p. 44) con un importante valor empoderante para el colectivo. Un proceso tan incontestable que ha acabado por derivar en lo que Singleton *et al.* (2007, p. 19) denominaron «*the commodification of the gayness of Eurovision*», que se suma a la *queerización* de lo eurovisivo que supone una apuesta por la disrupción y la crítica de la heteronormatividad que pueda tener el certamen (Singleton *et al.*, p. 13). En definitiva, lo que originariamente eran representaciones histriónicas y caricaturescas de minorías señaladas ha terminado por convertir la peculiaridad en una vía para la interpretación de la diferencia, donde la emergencia de símbolos y explosiones narrativas como la victoria de Conchita Wurst en 2014 (en adelante, Conchita) colisiona frontalmente con las estructuras hegemónicas y se convierte en un hito de visibilización y legitimación de las disidencias *queer*, sí, pero también en reformulaciones de lo periférico que permiten disciplinarlo (Puar, 2007, p. 28).

Eurovisión es un soporte privilegiado para el análisis de la intersección de las identidades *queer* con otros vectores y de las potenciales perversiones que eso puede generar. El objetivo de este trabajo es, así pues, desgranar de una forma sistemática y consistente el modo en que esa articulación identitaria se da en Conchita en el marco del Festival de Eurovisión. Para ello, pretendemos analizar y comparar la representación y construcción discursiva de cada una de esas articulaciones en textos periodísticos publicados en español de acuerdo con dos vectores principales: en primer lugar, el que surge de la dialéctica entre las identidades sexogénicas de Conchita y la cisheteronorma. En segundo lugar, el relacionado con la representación nacional, el homonacionalismo y la europeidad. En este segundo caso, nuestro objetivo es abordar la figura de Conchita en tanto que baluarte simbólico de los derechos LGTBIQ+ de Europa occidental frente a Rusia y los países de su órbita.

La victoria de Conchita encarna claramente el advenimiento de la *geopolitical phase* a la que alude Baker al compartimentar cronológicamente el festival desde la victoria de Dana Internacional en 1998 (2007, p. 107). La implicación geopolítica de esta victoria se debe, según este autor, a que tuvo lugar de forma simultánea a los juegos

olímpicos de invierno de Sochi, organizados por Rusia y marcados por las polémicas en torno a la legislación anti LGTBIQ+ imperante en ese país y a su compatibilidad con el espíritu olímpico. La retórica anti-conchita que se generó en un nutrido bloque de países de Europa oriental liderados por Rusia la ubicó en un plano que trascendía claramente al certamen musical y confirmó la estrecha interdependencia discursiva y conceptual de los grandes eventos supranacionales.

6.2. Hipótesis de partida

Nuestra principal hipótesis de partida es que la construcción discursiva que se ha hecho de Conchita en los últimos años en prensa en español, en tanto que ganadora de Eurovisión, la enmarca y constituye dentro de unos esquemas de poder que subordinan y devalúan su identidad, al tiempo que la ubica en las periferias de un canon cisheterosexual. Para intentar demostrarlo hemos diseñado una metodología que se sustenta principalmente en dos tipos de análisis diferentes: por un lado, el que permite la lingüística de corpus, a través del estudio cuantitativo de la información que contenga un conjunto de textos previamente compilados de acuerdo con unas premisas determinadas. Por otro, nos hemos basado en los principios y herramientas propias del análisis crítico del discurso, que nos ha permitido abordar desde un punto de vista cualitativo los datos más significativos recabados en la primera fase del estudio.

Pretendemos aproximarnos a Conchita sin perder de vista su proyección simbólica y su potencial figurativo. Por ello, nuestra intención es desgajar lo que se dice de ella y el modo en que se dice, con el fin de intentar desentrañar algún tipo de constructo discursivo en el desequilibrio que se genera entre esos dos planos.

A pesar del aparente inmovilismo y de las limitaciones que pueden deducirse de tomar la palabra escrita como motor de un análisis de estas características, no se debe confundir texto escrito con discurso: el primero queda fijado en el momento de su creación, pero el segundo es cambiante y está en constante evolución y reconfiguración: se apoya en aquél, pero se reinventa al interactuar con otros elementos extratextuales.

Sin esa premisa de partida no podríamos entender que el análisis del discurso a partir de corpora de textos escritos haya permitido analizar articulaciones discursivas de las cuestiones más diversas y, cada vez más, permita desentrañar constructos estrechamente relacionados con cuestiones de disidencia sexogenérica (Sunderland, 2004). La consolidación de los estudios de lenguaje y sexualidad desde principios de siglo (Bucholtz y Hall, 2004; Cameron y Kulick, 2003, 2006, entre otros) ha hecho que las investigaciones de este tipo sean cada vez más y más conscientes de papel vertebrador que desempeña la normatividad en la articulación discursiva del género, la sexualidad y los recursos identitarios (Motschenbacher, 2014).

Hemos decidido configurar nuestro corpus a partir de textos publicados en prensa escrita por varios motivos. En primer lugar, porque son un medio privilegiado para influir en una parte considerable de la sociedad, diseminando discursos propios y propiciando la reconfiguración de discursos preexistentes (Baker, 2011, p. 72). Si bien es cierto que un discurso no tiene por qué ser hegemónico simplemente porque se vertebró en un medio de comunicación (Baker, 2011), quienes escriben esos textos tienen más posibilidades de erigirse en colectivos de poder capaces de controlar, en última instancia, las ideologías y acciones de colectivos menos poderosos, con las consecuencias sociales que eso puede acarrear (Van Dijk, 2001, p. 355).

En segundo lugar, hemos optado por la prensa escrita como fuente documental porque, pese a que las minorías suelen ser temas recurrentes en prensa y medios, tienen muy poco control sobre el modo en que se ven representadas. De hecho, no es difícil observar cómo, en muchas ocasiones, la construcción discursiva de las identidades no heterosexuales en medios de difusión masiva ha resultado ser marginalizadora (Braun y Kitzinger, 2001, p. 216). A este respecto, Van Dijk (1991) alude al escaso acceso de esas minorías a quienes redactan los textos como posible motivo para esa falta de voz en su representación. Sin embargo, el argumento choca en nuestro caso: a pesar de la evidente periferia sexogenérica en la que se ubica Conchita, la cantante gozó en el momento de su victoria de un contacto privilegiado con los medios, a la altura de la cobertura mediática que generó. De hecho, en el corpus compilado abundan las declaraciones textuales entrecomilladas, lo que, *a priori*, podría considerarse como prueba de control del discurso que se genera en torno a su figura. Sin embargo, como veremos, no son óbice para verse descodificada de modos que se escapan a su poder. No podemos decir, así pues, que la dinámica de poder en este caso se haya articulado en términos de acceso, lo que refuerza la importancia de abordar este tipo de fenómeno desde un prisma *queer* que permita reconceptualizar los discursos dominantes que suelen dar forma a nuestra manera de entender el género y la sexualidad, para evitar que las personas que no casan con el ideal heteronormativo se vean perjudicadas (Motschenbacher y Stegu, 2013, p. 520).

6.3. Metodología

6.3.1. Configuración del corpus

Con el fin de rastrear enunciados relevantes para nuestro objetivo, comenzamos por compilar un corpus textual y analizar, a continuación, las frecuencias y combinaciones léxicas recurrentes. Para ello, utilizamos el programa SketchEngine. Todos los textos seleccionados son piezas periodísticas (artículos, reportajes, noticias o entrevistas) publicadas en los periódicos no deportivos de tirada nacional en España con mayor difusión, así como en medios especializados en música y Eurovisión, entre 2014 y 2021:

El País	El Confidencial
El Mundo	20 Minutos
ABC	Agencia EFE Noticias
La Vanguardia	Eurovisión Spain
El Diario.es	Je Ne Sais Pop

El corpus constituido tenía las siguientes dimensiones:

Tabla 1. Dimensiones del corpus compilado.

Corpus	Tokens	Palabras	Oraciones	Párrafos	Documentos
Conchita	119.355	100.748	5.508	2.891	137

Para construir el corpus nos basamos en un conjunto de palabras clave que remitieran a conceptos que podían ser relevantes para nuestros intereses tal y como se recoge en la Tabla 2.

Tabla 2. Criterios y palabras clave empleados para la configuración del corpus.

Criterios	Palabras clave
Nombre artístico	Conchita Wurst Conchita
País	Austria
Año de su participación	2014
Nombre del evento	Eurovisión
Etiqueta sexogenérica	drag
Título de la canción	Rise like a phoenix

SketchEngine permite configurar corpora tomando aquellas palabras clave que le proporcionemos, que denomina *seed words*, como punto de partida para la selección de textos relevantes en las URLs que decidamos (en nuestro caso, las de los periódicos y publicaciones escogidos). Para ello, genera todos los grupos posibles de tres *seed words* a partir de la lista que le proporcionamos y selecciona los textos que en los que las *seed words* de cada trío generado aparezcan de forma simultánea. Esos fueron los textos que pasaron a formar parte de nuestro corpus.

6.3.2. Detección de frecuencias léxicas y colocaciones relevantes

Somos conscientes de que esta manera de compilar textos con SketchEngine puede hacer que algunos textos no especialmente relacionados con el tema de la búsqueda pasen a formar parte del corpus. Por este motivo, el siguiente paso tras configurar el corpus fue determinar el modo de cribar las unidades léxicas que más información

discursiva nos pudieran proporcionar. Nos interesaban las palabras con una saliencia notable, es decir, que tuvieran una frecuencia relativa significativa al comparar su presencia con un conjunto de textos mucho más amplio no relacionado temáticamente con Eurovisión ni con nuestro sujeto de análisis. Para ello, contrastamos el corpus creado con el *Spanish Web Corpus 2018*, compuesto por más 17 billones de palabras en español presentes en textos web y disponible para su análisis dentro de SketchEngine. El contraste entre ese corpus y el que habíamos compilado nosotros nos permitía apreciar qué unidades léxicas, en proporción, aparecían mucho más en las noticias sobre Conchita que en el conjunto de la lengua. La Tabla 3 recoge las diez unidades léxicas con mayor saliencia de nuestro corpus. Todas están relacionadas con nuestro sujeto de análisis, lo que, unido a las diferencias en frecuencia absoluta y relativa, confirma la relevancia temática de los textos seleccionados.

Tabla 3. Unidades léxicas con mayor saliencia.

	Unidad	Frecuencia absoluta		Frecuencia relativa (por millón de palabras)		Documentos en los que aparece (/103)
		Corpus Conchita	Corpus de Referencia	Corpus Conchita	Corpus de Referencia	
1	wurst	524	1,515	4,390.3	0.1	129
2	conchita	487	14,522	4,080.3	0.7	123
3	eurovisión	588	40,277	4,926.5	2	130
4	neuwirth	164	430	1,374.1	0	72
5	worldpride	47	756	393.8	0	6
6	barbudo	98	24,094	821.1	1.2	65
7	rise	80	16,199	670.3	0.8	68
8	drag	73	17,434	611.6	0.9	48
9	eurofans	38	1,030	318.4	0.1	23
10	austriaco	110	48,605	921.6	2.4	56

Tal y como ya señalaron Baker *et al.* (2011), las relaciones semánticas y funcionales que se establecen de forma inevitable entre las palabras y los enunciados que forman un texto permiten generar impresiones generales sobre la representación de cuestiones y sujetos determinados. Esas frecuencias relativas y patrones léxicos recurrentes, principalmente combinatorios, son una manera eficiente de rastrear ese tipo de relaciones y los mensajes implícitos que vehiculan (Hunston, 2002). Muchas formas lingüísticas han sido, en algún momento, puestas al servicio de la expresión del poder, por ejemplo, mediante el proceso de una metáfora sintáctica o textual (Baker *et al.*, 2011, p. 387). Por ello, hemos tenido en cuenta en nuestro análisis los

patrones léxicos emergentes y el rastreo de las concordancias de las palabras clave que veíamos en la Tabla 2. En este sentido, las Figuras 1 y 2 y ofrecen una muestra de parte de la información recabada a partir de la palabra clave «Conchita».

2			efe.com	Wurst, dos "maricones" de pueblo juntos por causa LGTB	Conchita	Wurst, ganadora de Eurovisión 2014, no sabía nada sobre Ricky Me
3			efe.com	h (Gmunden, 1988), el austriaco que bajo el pseudónimo "drag" de	Conchita	Wurst obtuvo la victoria en Eurovisión 2014. "Tiene mucha
4			efe.com	porque no depende de mí, pero sería un sueño", concede.	Conchita	Wurst revela que es portadora del virus del VIH La cantante
5			efe.com	a que es portadora del virus del VIH La cantante austriaca	Conchita	Wurst, ganadora de Eurovisión en 2014, ha confesado ser portador
6			efe.com	intentar de esta manera tener influencia en mi vida", añade.	Conchita	resalta que, al fin y al cabo, es mejor que una información así sea d
7			efe.com	i que triunfó en el 59 Festival de la Canción de Eurovisión.	Conchita	Wurst es un personaje creado por Tom Neuwirth, un diseñador de r
8			elpais.com	nix', es una intensa balada clásica, orquestal La austriaca	Conchita	Wurst ganó Eurovisión 2014 con Rise like a phoenix, una intensa be
9			elpais.com	i sorprendente cuarta clasificada. El rotundo clasicismo de	Conchita	Wurst, unido a su rompedora propuesta estética, se impuso a todos
10			elpais.com	pre es de agradecer. El triunfo de la transgresión drag	Conchita	Wurst, el personaje de mujer barbuda, gana para Austria el Festival
11			elpais.com	letazo de salida al Festival de Eurovisión, que ganó la transgresora	Conchita	Wurst, el personaje de mujer barbuda con tacones de vértigo y un lc
12			elpais.com	sorpresas de muchos, Portugal dio la espalda a España. Si	Conchita	Wurst puso la nota exótica, la polémica llegó de la mano de Rusia. -
13			elpais.com	o acompañada por todos los participantes de esta edición.	Conchita	Wurst usa la música para la reivindicación homosexual Din
14			elpais.com	Por eso a nadie sorprendió sino que enorgulleció la victoria de	Conchita	Wurst en el Festival de Eurovisión, celebrado el sábado en la capita
15			elpais.com	ión, celebrado el sábado en la capital danesa. En realidad,	Conchita	Wurst es un personaje creado por el cantante y compositor Tom Nei
16			elpais.com	Portugal, ni Italia hicieron lo suyo con Dancing in the rain.	Conchita	, algo más que una 'drag queen' provocadora Thomas Neu

Figura 1. Muestra de lista de concordancias de la palabra de la que extraer potenciales colocaciones de la unidad Conchita en el corpus compilado.

En clave discursiva, las pautas que podamos extraer de concordancias como las que se muestran en la Figura 1 nos fueron muy útiles porque nos ayudaron a calibrar otros dos conceptos derivados de la concordancia: por un lado, la preferencia semántica, que es la relación que se da, no entre unidades léxicas individuales, sino entre una unidad (o un grupo de unidades) y un conjunto de palabras potencialmente combinables con ellas relacionadas semánticamente. Por otro lado, también nos interesaba el concepto de prosodia discursiva, entendida como el conjunto de pautas y articulaciones discursivas que se pueden deducir de una preferencia semántica (Baker, 2001, p. 87). En nuestro caso, nos parecía interesante rastrear las preferencias semánticas y la prosodia discursiva de las palabras clave y, en particular, del nombre de Conchita ¿qué adjetivos se utilizan para describirla? ¿Qué verbos se utilizan para expresar las acciones que lleva a cabo? En la Figura 2 se puede observar un resumen de pautas detectadas. Basta con este análisis estadístico, sin entrar en disquisiciones discursivas, para constatar fenómenos llamativos, como el peso variante de la nacionalidad y la identidad sexogenérica a la hora de describir atributos concretos (Conchita es, en esencia, barbuda, o los verbos que más se usan para referirse a ella: parece el momento en que Conchita «nace» o «surge» tiene una particular importancia en los textos que hablan de ella).

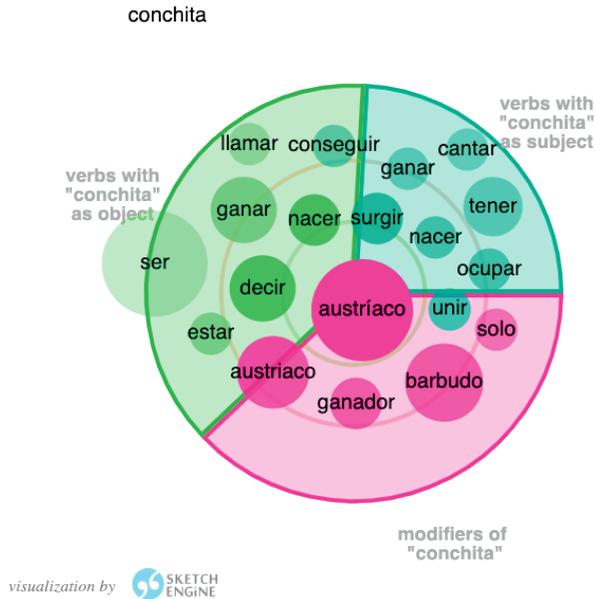


Figura 2. Atributos y verbos con los que el nombre de Conchita concuerda de forma más significativa en nuestro corpus.

También merecen mención las colocaciones detectadas, capaces de resituar el concepto al que remite al menos una de las unidades que las constituyen, connotarlas de un modo específico y, en consecuencia, lograr que transmitan mensajes implícitos (Stubbs, 1996, p. 172), como ilustra el ejemplo de la Figura 3 con la palabra «barbuda»:

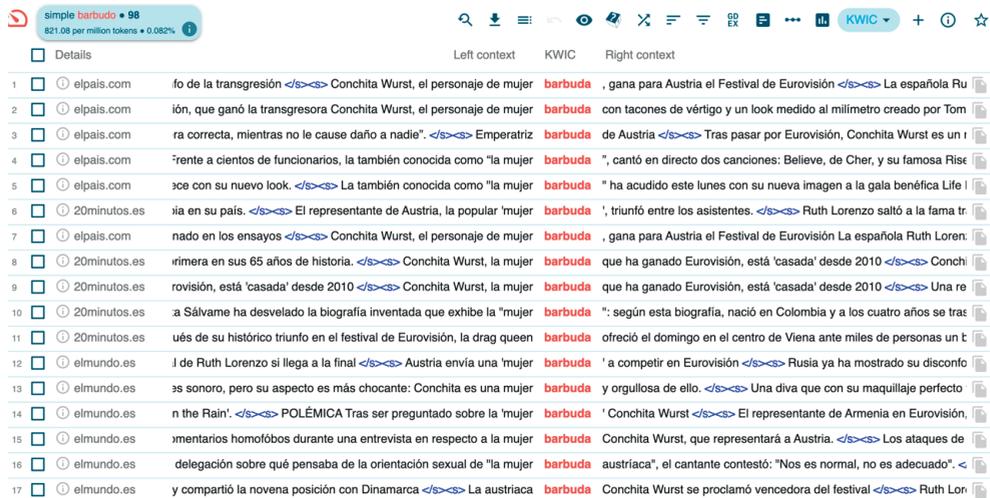


Figura 3. Muestra de las colocaciones del adjetivo barbuda en el corpus compilado.

6.3.3. Definición de mecanismos discursivos

El siguiente paso fue definir los elementos de análisis que nos ayudaran a delimitar el estudio. Para ello, decidimos adoptar los mecanismos discursivos empleados por Baker *et al.* (2011, p. 389). Los primeros fueron los armazones en los que se apoyan los vectores temáticos en los que nos queríamos centrar (identidad sexogenérica y proyección del deseo, por un lado, y homonacionalismo y europeidad, por el otro) para insertarse en el discurso. La imbricación de ambos es lo que nos ha permitido ir desgranando las construcciones discursivas que buscábamos.

- **Predicación:** consiste en describir a los sujetos de formas más o menos positivas o negativas, lo que implica diferentes grados de apreciación o desaprobación:

Su peculiar aspecto (una drag queen con elegante barba recortada).

- **Argumentación:** este mecanismo permite justificar las atribuciones positivas o negativas asignadas mediante la predicación y ayuda a fijar *topoi*, que son argumentos que tienden a fijarse y a servir de apoyo para otras construcciones discursivas, como los fragmentos resaltados en los ejemplos. Podríamos decir que la forja de un *topos* es el primer paso en la constitución de un dispositivo, entendido como el sistema de relaciones que se establece entre todos los elementos (implícitos y explícitos) que constituyen un discurso, y que se anclan de formas muy determinadas para dar forma a la realidad:

Conchita Wurst es en realidad un travesti o drag, es decir, un hombre que se disfraza de mujer y exagera sus ademanes para completar el disfraz.

- **Perspectiva, encuadre o representación del discurso:** en este caso, nos referimos a la presentación de información que, de forma más o menos implícita, deja patente el punto de vista del autor del texto.

Conchita es un icono de la lucha por los derechos del colectivo LGTB, pero en su momento fue un controvertido ciclón que, no obstante, se alzó con la victoria en el concurso.

- **Intensificación, mitigación:** en este caso, el mecanismo consiste en modificar la posición epistémica de una proposición mediante la alteración de su intensidad, relativizando el mensaje que transmite (mitigación) o convirtiéndolo en sentencia cercana a los *topoi* que genera la argumentación. Con frecuencia, los enunciados articulados mediante este mecanismo son los que más potencial discriminatorio tienen:

Este hombre podrá ofrecer buenos espectáculos como drag queen, pero seamos realistas, nunca llegará a tener una gran carrera musical, y que conste que a mí me gusta Conchita.

6.4. Resultados

6.4.1. Identidad de género, orientación sexual y proyección del deseo

La selección de ejemplos de este epígrafe¹ pone de manifiesto el peso conceptual implícito de un núcleo de poder canónico a partir del que se categoriza la diversidad sexogenérica como periferia subordinada que se corresponde con la «matriz heterosexual» de la que habla Butler (2007). En este caso, el núcleo de poder canónico emana de la prensa, en tanto que élite simbólica. Asimismo, Butler (2007, p. 261) nos permite enmarcar la identidad *queer* de Conchita como cuerpo cuestionado al que, como representante de una identidad nacional, se le presupone una integridad y un consenso que se ven desbaratados por su representación como ejemplo de abyección. Ese proceso de cuestionamiento llevaría al cuerpo de Conchita a pasar de ser concebido como glorioso (en su faceta de cuerpo-nación) a hipersexualizarse y, de ahí, a ser considerado *queer* (Panea, 2017, p. 174).

No ha sido difícil dar con enunciados que dejen entrever referencias a la identidad sexogenérica de Conchita como atributos contingentes y temporales, en contraposición a la necesidad nuclear de la cisheterosexualidad normativa o incluso de cierta homonormatividad tolerada. Este segundo canon es particularmente paradójico porque, según Motschenbacher y Stegu (2013, p. 524), nace como consecuencia de la visibilización y aceptación de las parejas del mismo sexo en sociedades occidentales que ha acabado por propiciar la materialización de normas de representación. Unas normas, de hecho, que no siempre casan con la construcción de identidades *queer* que tiene lugar en el festival de Eurovisión (Cassiday, 2014, p. 8), marcadas por el acento que ponen en la diferencia, la contestación y hasta la problematización de las sexualidades periféricas, que se convierten en marcador de europeidad o, como poco, en la línea que separa a la Europa occidental de la oriental. La presentación de la identidad sexogenérica de Conchita como una condición contingente y prescindible se articula de forma compleja y multifacética: Conchita es un cuerpo no regulado que se asume como lugar de contaminación y peligro (Butler, 2007, p. 260), en tanto que sinécdoque de un sistema social en entredicho, abierto, cambiante.

Las construcciones discursivas que la ubican en el plano de lo cuestionable y lo periférico giran en torno a varias ideas principales:

- **Su identidad drag y la confusión que esto genera:** es difícil leer a Conchita únicamente como drag: las alusiones a otros elementos identitarios o a particularidades que la convierten en una drag no canónica (sin especificar en qué consiste dicho canon) son constantes, lo que intensifica la articulación de lo drag como epítome del disfraz, de lo externo, de lo accesorio.

¹ La inclusión de todos los ejemplos encontrados en el análisis se hacía inviable, por lo que aquí solo hemos incluido una selección de los más representativos.

Conchita, algo más que una 'drag queen' provocadora.

El cantante usa la palabra drag para describirse.

Muchos creían que el cantante era, en realidad, un transexual, no una drag queen.

Conchita Wurst es en realidad un travesti o drag, es decir, un hombre que se disfraza de mujer y exagera sus ademanes para completar el disfraz.

Su peculiar aspecto -el de una hermosa drag envuelta en tules-.

Su peculiar aspecto (una drag queen con elegante barba recortada).

- **Su aspecto externo:** los dos últimos ejemplos del apartado anterior enlazan ya con este hincapié en su vestuario, su elegancia y el cuidado de su apariencia física, contraponiendo las nociones de elegancia y peculiaridad e implicando, en consecuencia, lo que se sale de la norma:

Conchita Wurst: cuidada barba, maquillaje, pelo largo y elegantes vestidos de mujer.

Conchita, con peluca, barba, pestañas y senos postizos, ya era un personaje real.

Lleva una blusa ligera y una falda lápiz (antes eran de tubo), altísimos tacones, alguna joya y, medio ocultos, unos tatuajes.

«Cuando me pongo el pelo mágico y me maquillo soy Conchita. Es como un uniforme».

- **Su nombre artístico:** se trata de uno de los atributos clave en la forja de las identidades drag, que acostumbran a aportar información extra, mediante juegos de palabras o dobles sentidos. En el caso de Conchita, este hecho se utiliza en los medios analizados como factor agravante de contingencia y poca seriedad de su identidad. Su apellido *Wurst* juega con la ambigüedad de su significado en alemán (salchicha) y también con su evocación de la expresión «*ist mir wurst*», que significa «no me importa» en esa lengua (Weber, 2016, p. 12). Resulta llamativa la ausencia de referencias al hecho de que *concha* es una de las maneras coloquiales de referirse a la vulva o a la vagina en algunas variantes del español.

La cadena pública austriaca ORF, que decidió que fuera Conchita Wurst – cuyo apellido significa «salchicha» en alemán- quien defendiera a este país en el festival de la canción más importante de Europa.

Conchita Wurst (traducido, Conchita Salchicha).

Bueno, quien se lo embolsa es Tom Neuwirth, de 25 años, el hombre que creó a Concepción Salchicha (sin diminutivos y traducido).

El primer álbum de la austriaca, cuyo lanzamiento se produjo este lunes, lleva por título 'Conchita', sin su apellido Wurst, que significa salchicha en alemán.

Se puso Conchita porque quería un nombre de latina sexy y se lo aconsejó un amigo cubano. «Luego me enteré de que en Sudamérica también significa otra cosa».

Su nombre ya es sonoro, pero su aspecto es más chocante.

- **La barba:** tiende a presentarse como accesorio, a la altura de los tacones o el vestido. Se trata del atributo más definitorio de Conchita después de su nacionalidad. Ese predominio discursivo se traduce en una variedad de construcciones e implicaturas con múltiples ramificaciones interpretativas. Se trata de un «símbolo concreto que produce sorpresa, que es difícil de leer y hace que cualquier persona deba pararse a interpretar ante el cuerpo de la “mujer barbuda”» (Galé Moyano, 2012, p. 373). En lo que respecta a lo que nos ocupa aquí, la descripción de la barba como algo postizo y, al mismo tiempo, tan definitorio, afianza la noción de la identidad de Conchita como disfraz:

Tiene los ojos grandes y melancólicos, luce una hermosa melena oscura y una barba postiza que le cubre las mejillas y el mentón, a modo de adorno provocador y simbólico.

Su estrechísima cintura y unos ojos hipermaquillados y enormes sobre su suave barba le confieren el aspecto de un ser sobrenatural y ambiguamente sexy.

La austriaca Conchita Wurst, centro de las miradas de los eurofans por combinar vestido y barba

La diva de la barba.

Personaje femenino y barbado.

Conchita Wurst, la ambigua y barbuda representante de Austria.

Con Conchita hecha carne, hueso y barba, Tom contactó con el mánager.

El representante de Austria, la popular ‘mujer barbuda’, triunfó entre los asistentes.

La mujer barbuda que representa a Austria acapara buena parte de los comentarios.

- **La identidad de Tom Neuwirth y su relación con Conchita:** la manera en que los textos del corpus se refieren a Tom Neuwirth, que es la persona que interpreta a Conchita, dibujan un complejo paradigma de metáforas y mecanismos discursivos que lo ubican como sujeto esencial y verdadero frente al carácter accesorio y temporal de Conchita. Tal y como afirma Weber (2016, p. 12) esta figura doble suscitó tantas controversias no porque pueda leerse exclusivamente dentro de la norma o fuera de ella, sino porque se trataba de un único individuo ubicado de forma simultánea a ambos lados de la frontera entre canon y disidencia. Esa contraposición, que desencadena otras dialécticas como las que se da entre lo público y lo privado y la realidad y la ficción, acaba por perfilar diferentes relatos sobre el esencialismo de Neuwirth frente a la contingencia de Conchita:

En algunos enunciados Tom Neuwirth se presenta como un individuo real y verdadero frente al artefacto artístico que es Conchita. En varios de ellos se incide especialmente en el carácter real del propio nombre:

La persona privada Tom Neuwirth y la figura artística Conchita Wurst [sic].

Tom Neuwirth la persona detrás del personaje.

*Thomas Neuwirth el cantante que es el origen genético de Conchita Wurst
Nació como Thomas Neuwirth.*

*Thomas Neuwirth (Gmunden, 1988), el austriaco que bajo el pseudónimo 'drag'
de Conchita Wurst obtuvo la victoria en Eurovisión 2014.*

*Su nombre oficial es Tomas Neuwirth y Conchita es solo el nombre que escogió
cuando creó el personaje.*

*Un cantante llamado Thomas Neuwirth, que se viste de mujer, en cuyo DNI figura
el nombre de Thomas Neuwirth.*

Su verdadero nombre, Thomas Neuwirth.

En otros, Neuwirth es relevante en cuanto que creador de Conchita, responsable de darle vida y muerte.

*Conchita Wurst es un personaje creado por el cantante y compositor Tom Neuwirth
¿Cuándo y dónde Tom Neuwirth dio a luz a Conchita?*

El hombre que está detrás de Conchita Wurst quiere «matar» a su personaje.

El día en que Tom Neuwirth decidió matar a Conchita Wurst.

También existen enunciados que ignoran a Conchita y se centran en Tom Neuwirth como único sujeto relevante sobre el que articular el relato. Este tipo de construcción discursiva suele darse en declaraciones hechas desde estamentos de poder político y religioso:

*Thomas Neuwirth, el travestí que venció en la final de la 59ª edición de Eurovisión.
Se trata de un cantante llamado Thomas Neuwirth, que se viste de mujer.*

Según el Vicecanciller y ministro de Finanzas, el popular Michael Spindelegger: «Austria está orgullosa y celebra con Thomas Neuwirth este gran reconocimiento europeo».

Tom Neuwirth, muy conocido por su provocativo look.

El cardenal de Viena, Christoph Schönborn, quiso mostrar su respeto al triunfo de la cantante: «Me alegro mucho por Thomas Neuwirth».

Por otra parte, la construcción discursiva de Conchita desde una perspectiva binarista se articula a partir de unos tropos muy definidos y recurrentes: su barba y su relación identitaria con Tom Neuwirth.

- **Tom Neuwirth como contrapunto masculino:** abundan los enunciados en los que Neuwirth se presenta como un hombre cis, descrito como *luchador, tímido, aburrido, varonil o masculino*, en clara contraposición con los adjetivos que se usan para describir a Conchita (*peculiar, barbuda, femenina, ganadora...*), que alimentan los estereotipos de género y eliminan la posibilidad de ningún tipo de fluidez genérica entre ambas identidades.

En su vida real, Thomas Neuwirth se considera «un chico aburrido y ordinario».

Tom Neuwirth, que, cuando no está actuando, anda por la calle sin zapatos de tacón.

A lo largo del tema, Neuwirth luce camiseta y mallas deportivas, e incluso una sudadera masculina, un estilo muy alejado del glamur al que tiene acostumbrados a sus fans.

El cantante se ha desprendido de su característica melena, los vestidos de mujer y el maquillaje y ahora luce una imagen mucho más varonil.

Tom Neuwirth, el hombre tras Conchita.

- **La barba como atributo masculino:** abundan los enunciados que perfilan la barba como atributo exclusivamente masculino y, en consecuencia, como hecho sobrenatural en la identidad femenina de Conchita: se alude al carácter natural de dicha barba, a su temporalidad y al contraste con el resto de atributos femeninos. En definitiva, la barba define a Conchita desde la disrupción, pero también como característica principal. Una característica que, por naturaleza, no le corresponde y que, en consecuencia, no está legitimada para ostentar:

Conchita Wurst –cuyo nombre real es Thomas Neuwirth [aquí puedes ver cómo actuaba antes de dejarse barba].

Ruth Lorenzo: «No sé por qué hay tanta polémica porque Conchita Wurst tenga barba, a mí también me salen un par de pelillos de vez en cuando».

Así actuaba Conchita Wurst antes de dejarse barba.

Conchita es una mujer barbuda y orgullosa de ello.

Conchita Wurst: «Me pinto la barba. Me falta pelo».

Por último, también existen enunciados que construyen la identidad y la expresión de género de Conchita aludiendo a diferentes características físicas y mentales:

«Tom es tímido y vago, así que yo tengo que hacer todo su trabajo», dice Conchita entre risas, sin darse cuenta de lo esquizofrénica que suena su respuesta.

Detrás de Conchita está Tomas Neuwirth quien creó el disfraz en 2011 sin pasar por el quirófano.

6.4.2. Homonacionalismo y europeidad

De entrada, podría parecer que las cuestiones políticas no tendrían por qué tener un calado discursivo significativo en un certamen cuyas normas prohíben «letras, discursos o gestos de naturaleza política o comercial» en el marco de su celebración. Sin embargo, y tal y como apunta el conglomerado de narrativas y artefactos discursivos que trascienden el mero desarrollo de la mecánica del concurso, esa prohibición no podría ser más relativa: es difícil pensar que un festival en el que las entidades participantes son países soberanos que, además, se votan entre sí para dirimir el palmarés final, sea un terreno exento de discursos que, en algún grado, puedan tener una lectura nacionalista. La proyección de la identidad asociada a un territorio y a un pueblo concreto y radicada en símbolos y rituales que generan intensos vínculos emocionales entre un grupo de personas (Meijer, 2013, p. 16) es

demasiado jugosa como para que los países participantes no aprovechen su potencial en un concurso con una audiencia de varios cientos de millones de telespectadores en todo el mundo. Además, la naturaleza musical del evento permite sintetizar de forma muy eficaz experiencias, puntos de vista e imaginarios culturales que implican un sentido compartido de comunidad (Meijer, 2013, p. 21) o, si se prefiere, de nación. En la superposición de significados que se dan en cada canción se puede empezar a atisbar la arquitectura identitaria que pretende desplegar cada país participante.

Sin embargo, los peligros de asociar cultura con nación (premisa básica de la dinámica del concurso eurovisivo) no son pocos: Georgiou (2004, p. 169) advierte de que las narrativas sobre las que descansa la identificación de ambos conceptos suelen estar desactualizadas y de que, además, alimentan representaciones opuestas entre el *ellos* y el *nosotros*; en definitiva: entre la hegemonía y los márgenes. Esas narrativas pueden favorecer, por ejemplo, postulados imperialistas en los que Europa occidental se afane en definirse a sí misma en contraposición a un *otro* ideológico, que en el pasado tomó la forma de Oriente o del comunismo (Carniel, 2015, p. 147) o que a partir de los atentados del 11-S, se ha venido identificando con el islamismo (Puar, 2017). El foco va cambiando, pero la dinámica es la misma: la apropiación de imaginarios y discursos que definan al máximo posible esa contraposición. Lo paradójico, y sin duda relevante para el estudio que nos ocupa, es que esos imaginarios imperialistas asimilan cada vez con más naturalidad la disidencia sexogenérica que encarnan personas como Conchita, lo que las convierte, en consecuencia, en auténticos estandartes homonacionalistas.

En la configuración de esas tensiones identitarias nacionales y de los discursos de victoria y derrota que inevitablemente salen de la clasificación final de cada edición, laten varias pulsiones que marcan la narrativa resultante: por un lado, el deseo de países periféricos, ya sea desde un punto de vista político (Europa del este, Europa balcánica y, en general, países de la órbita postsoviética) o geográfico (Israel, Australia o países del Cáucaso como Armenia, Azerbaiyán o Georgia) por convertirse en miembros de pleno derecho de un club creado en el corazón de la Europa occidental inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial (Carniel, 2015, p. 139), lo que les lleva estilizar sus identidades nacionales con el fin de presentar una versión de sí mismos simplificada y estereotípica (Baker, 2008). Por el otro, el intento de esos países fundadores por mantener su estatus de centralidad en un panorama social y político cada vez más cambiante. Esa dicotomía tan marcada entre centro y periferia reproduce jerarquías y reconfirma zonas geopolíticas en torno a características unidimensionales de los países (Georgiou, 2004, p. 170).

La victoria de Conchita Wurst en 2014 puso de manifiesto una polarización especialmente intensa entre Rusia y Europa occidental en la que la figura de la cantante se erigió en símbolo de un tipo de europeidad muy concreto. La coyuntura internacional del momento cristalizó en la identidad de la representante austriaca y la convirtió en soporte de un discurso que iba más allá de su candidatura en el certamen, en el que se consideró a Europa oriental en general y a Rusia en particular

como atrasada cultural y políticamente, frente al progreso detentado por los países europeos occidentales (Ulbricht *et al.*, 2015, p. 163). Ese discurso alimentó la lectura subversiva que los medios del oeste europeo hicieron de Conchita, en términos de libertad y tolerancia, frente a una Rusia que apenas dos meses antes de la victoria de Conchita en Copenhague se había anexionado por la fuerza la península de Crimea (Kyriakidiou *et al.*, 2018, p. 610) y que también acababa de organizar los Juegos Olímpicos de Invierno en Sochi. En concreto, la celebración del megaevento deportivo suscitó críticas internacionales por la promoción turística y económica que supuso para un país que, al tiempo que albergaba dicha cita, continuaba afanándose en ocultar las violaciones sistemáticas de derechos humanos que llevaba a cabo en su territorio (Baker, 2017, p. 99). Pero la hostilidad discursiva no vino solo del lado occidental, ya que los medios rusos, por su parte, también retrataron la victoria de Wurst como un epítome más de la decadencia sexual occidental (Motschenbacher, 2016, p. 26), en claro contraste con la defensa de los valores tradicionales que, según ellos, imperaba en el país postsoviético (Cassiday, 2014; Scheller-Boltz, 2015; Wiedlack y Neufeld, 2015).

Banderas gays y abucheos para Rusia, ovación cerrada para el austriaco [sic] Conchita Wurst.

Si Conchita Wurst puso la nota exótica, la polémica llegó de la mano de Rusia.

«Es un mensaje de tolerancia dirigido a Putin», anotó el periódico Kronen Zeitung O estamos con el Donbass (la cuenca minera del este ucraniano) o estamos con gente como Conchita.

«Cuando vimos el odio hacia los homosexuales que estalló en Rusia durante la preparación de los Juegos Olímpicos de Sochi, pensamos que era importante afirmar que Austria apoya la diversidad en todas sus formas».

La otra cara de la moneda se produjo en algunos sectores de la sociedad rusa, donde el triunfo de Conchita fue tomado como una ofensa nacional.

Esta contraposición discursiva entre ambos bloques no es nueva. En Rusia y en los países de su órbita, la superioridad moral antieuropeísta se ha atrincherado en la concepción de Europa como una entidad que atenta contra los valores morales y nacionales, lo que ha propiciado la aparición del concepto *Gayropa* (Shevstova, 2020), que no solo refuerza los límites simbólicos entre Rusia y los países de su órbita con la Europa occidental, sino que contribuye a crear un nuevo imaginario cultural en el que anclar una identidad colectiva maltrecha tras la caída del comunismo.

A este respecto, Bilic y Stubbs (2016) remiten a los nocivos efectos que ha tenido la infantilización a la que Europa Occidental sometió a los países postcomunistas durante las décadas de los noventa y de los dos mil, que terminó por fraguar un imaginario en el que el pasado era inmaduro, irresponsable y abocado al fracaso, y caminar hacia un futuro de capitalismo y democracia era la única manera de aprender a gestionar esas libertades recién adquiridas. En realidad, la primera dilogía nociva

la generó esa dinámica, que acabó por despertar un resentimiento nacional, en forma de identidad colectiva cuestionada. Para resarcirse del agravio, el Kremlin y sus allegados decidieron que la cuestión de la diversidad sexogenérica era un argumento más que provechoso para criticar la decadencia moral de occidente y, de paso, reivindicar sus usos y costumbres.

La tendencia en los últimos años ha sido tan evidente que Moscú ha logrado aglutinar en torno a sí a países extraeuropeos que ven la defensa del paradigma LGTBIQ+ eurocentrista como una nueva forma de imperialismo cultural, y ha conseguido sacar provecho geopolítico de ello (Shevstova, 2020). Esta coyuntura internacional supuso, en 2014, un caldo de cultivo idóneo para el establecimiento de un «circuito discursivo» (Baker, 2017, p. 100) en el que convergieron los Juegos Olímpicos de Sochi y el Festival de Eurovisión de Copenhague, y que demostró, de nuevo, que las instituciones gubernamentales y las organizaciones supranacionales no son, ni mucho menos, los únicos foros de debate y politización de las disidencias sexogenéricas.

El choque trasciende a las fronteras rusas e implica a otros países de su órbita geográfica y cultural que también aspiran a la adecuación estética y cultural sin renegar por ello de sus propias idiosincrasias (Sieg, 2012, p. 258). Y es curioso observar cómo los discursos oficiales en materia de eurovisión de países como Bielorrusia, Ucrania o Turquía han abrazado el concepto de «diversidad» imperante en los postulados más europeístas, pero desde un punto de vista que incide en su diferenciación «étnica» y folclórica, en el sentido más tradicional de la palabra. Una postura que los hace mostrar su oposición a la actuación de Conchita en nuestro corpus de la siguiente manera:

El gobernador ucraniano de Járkov, Vladimir Varshavski, ha pedido un referéndum para su región y no estar con gente como Conchita.

Rusia, Ucrania y Bielorrusia inician la guerra contra Conchita Wurst. Varias asociaciones piden a sus televisiones que censuren la actuación de la «mujer barbuda» en un festival que se ha convertido en un «semillero de sodomía».

Bielorrusia es uno de los pocos países europeos que ha logrado mantener los valores familiares normales y basados en el amor y el apoyo mutuo entre hombre y mujer.

Turquía no participa en Eurovisión por el «caos mental» de artistas como Conchita Wurst. «Os habéis desviado de vuestros valores», denuncia el director general de la cadena pública del país.

El político nacionalista Vladimir Zhirinovsky admitió ante la televisión estatal rusa que el triunfo de Conchita significaba «el fin de Europa». «Nuestra indignación no tiene límites. Hace 50 años el ejército soviético ocupó Austria. Su marcha fue un error; debería haberse quedado».

Curiosamente, en este aspecto Rusia y Ucrania se han puesto de acuerdo juntamente con sus vecinos de Bielorrusia para encender el debate y pedir a los organizadores del evento musical que retiren a Conchita del concurso.

Por último, y como ya viene siendo común al hablar de la articulación identitaria de Conchita, su barba vuelve a ser un recurso argumental desde el que anclar posiciones, y un motivo para su descalificación, y así lo confirman fragmentos como los siguientes:

Tras su flamante victoria, la ocurrencia de los homófobos rusos consistió en afeitarse la barba y colgar la imagen con el hastag #dokajichtotyneconchita (demuestra que no eres Conchita)

Algunos hombres se han afeitado la barba y lo han publicado en sus redes sociales como protesta contra la ganadora de Eurovisión, Conchita Wurst.

El cantante de rap y actor Timati publicó en su cuenta de Instagram que la victoria de Conchita Wurst es consecuencia de la «enfermedad mental de la sociedad contemporánea. No me gustaría tener que explicar a mis hijos algún día por qué dos hombres se besan o por qué una mujer camina con una barba teñida y que se suponga que es algo normal».

Dejando a un lado la cuestión rusa, el encuadre geopolítico de Conchita en nuestro corpus también la perfila como representante de Austria. Como vemos en los siguientes fragmentos, Conchita adquiere una relevancia simbólica (no exenta de polémica) que se traduce en felicitaciones y actos oficiales, al tiempo que sirve de acicate para el desarrollo de determinadas políticas públicas.

Ni Sissi ni los Von Trapp, Conchita Wurst es el nuevo icono austriaco.

«Gracias a Conchita Austria ha ganado una imagen nueva, la imagen de un país tolerante».

El 79% de los austriacos no estaba orgulloso de que Conchita les representase en Eurovisión.

Las felicitaciones le han llovido a Conchita, comenzando por el presidente austriaco, el socialdemócrata Heinz Fischer.

El triunfo de Conchita Wurst, además de ser una victoria para Austria, era un triunfo de la diversidad y la tolerancia en Europa.

El gobierno austriaco prometió legislar sobre temas como la adopción y el matrimonio gay, y el canciller federal, el socialdemócrata Werner Faymann, invitará a Conchita mañana a la sede del gobierno, un homenaje nunca antes visto en el país.

En definitiva, la articulación discursiva de la identidad de Conchita en clave geopolítica y homonacionalista es diversa y presenta múltiples ramificaciones narrativas, hasta el punto de que la propia Conchita ha terminado apropiándose de muchas de las atribuciones que se le han otorgado desde fuera y su aprovechamiento para enriquecer su propia marca personal:

El «efecto Conchita» ha generado muchas reacciones, en muchos casos apoyo, pero también críticas por parte de los ciudadanos.

Conchita afirmó que su victoria es un mensaje a «algunos políticos» como Putin, y recalcó que «en Rusia hay lugares que también es bienvenida».

Conchita, preguntada sobre si tenía un mensaje para el presidente de Rusia, Vladimir Putin, respondió: no sé si está viendo el espectáculo, pero si lo está haciendo, creo que le diría: «somos imparables».

Preguntada por su postura respecto a la Unión Europea (UE), Wurst dijo que «este continente es muy bonito con la unión que tiene».

6.5. Conclusiones

Los resultados recabados en las páginas anteriores confirman que, frente a una infinidad de modos posibles de representar el mundo en general, y los sujetos que nos ocupan en particular, algunos son más frecuentes que otros (Stubbs, 2001, p. 149), y esa frecuencia descansa, en gran medida, en el medio material en el que se apoyen esas representaciones. La recurrencia en la elección de ciertas construcciones discursivas en detrimento de otras las convierte en convencionales, y ayuda a que acaben por proyectarse como las únicas posibles.

Las pautas y recurrencias discursivas detectadas confirman la intención, potencialmente consciente, de reflejar algún tipo de poder al ubicar a nuestro sujeto de estudio en el imaginario. Asimismo, hemos constatado cómo el hecho de que ciertas unidades léxicas o sintagmas aparezcan con mayor frecuencia en el contexto de otras palabras o frases puede generar implicaciones, tanto positivas como negativas (especialmente las segundas) y anclar asunciones o *topoi* discursivos de forma tan efectiva como encubierta. En nuestro caso, además, se trata de premisas que se fijan en soportes periodísticos de gran difusión y alcance público, lo que ayuda a que permeen en el imaginario colectivo de manera muy efectiva y, en consecuencia, multipliquen su proyección (Hunston 2002, p. 38) y se afiancen en el discurso como naturales con gran facilidad. Los códigos lingüísticos no son poderosos *per se*, sino que catalizan el poder de quienes los articulan al servicio de sus intereses (Blackledge, 2013, p. 617).

Los enunciados analizados dibujan una Conchita en la que las disidencias sexogenéricas confluyen y reverberan multiplicadas y recombinadas: se la dibuja como mujer heterosexual al proyectar su deseo, pero también como un ser fluido y ambiguo, casi monstruoso, al hablar de su expresión de género, al tiempo que la sombra del hombre cis homosexual que la interpreta alcanza todos los recovecos de su proyección identitaria. Ante la imposibilidad de obviar su identidad en la encrucijada, el discurso hegemónico recurre a elementos mucho más triviales, pero efectistas, para degradarla y situarla en la periferia de la norma: un ejemplo de esta táctica son las omnipresentes referencias a su barba: Conchita es bella *pero* tiene barba. Conchita canta bien *pero* hace alarde del vello que nace en su cara. Conchita es un símbolo de tolerancia *a pesar de* su peculiar rostro. El atributo de disidencia más evidente es utilizado por los medios para recordar a sus lectores que las

diferencias sexogenéricas pueden llegar a ser válidas siempre y cuando se traduzcan en verdades anatómicas. Conchita desafía ese postulado y es penalizada por ello. Resulta fascinante observar los vericuetos que toman los enunciados compilados para intentar dar cabida una representación tan inequívocamente *queer* como la de Conchita en algún tipo de homonormatividad, y es en esos regateos dialécticos donde confirmamos lo que ya apuntaba Preciado (2008, p. 90):

La certeza de ser [varón] o mujer es una ficción producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, por un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas funcionando como filtros que producen distorsiones permanentes de la realidad que nos rodea.

Conchita es, en cierto modo, un crisol *queer* que hace las veces de amplificador de una nutrida variedad de mensajes, que van desde la defensa de los derechos LGTBIQ+ hasta la reivindicación de un occidente civilizado y tolerante frente al barbarismo postsoviético. Y ahí reside la segunda gran particularidad que se desprende de nuestro análisis: Conchita concita opiniones, juicios y reacciones que van mucho más allá de lo meramente eurovisivo o LGTBIQ+: su identidad es un catalizador de muchos otros eventos e ideas, lo que multiplica su fuerza simbólica.

Los resultados obtenidos nos permiten concluir que la ya mencionada secuencia de referencias *cuerpo-nación* > *cuerpo-hipersexualizado* > *cuerpo abyecto* acaba por alimentar la heteronormatividad (Motschenbacher, 2016, p. 68) y contribuye a que los receptores de los textos de nuestro corpus entiendan la cisheterosexualidad como la orientación natural, legitimada, normal y preferible en comparación con otras sexualidades, incluidas las formas de heterosexualidad no normativas.

Por otra parte, hemos podido constatar hasta qué punto la tensión entre el anhelo por ocupar la centralidad geopolítica en el concurso y, al mismo tiempo, reivindicar particularidades culturales identitarias, cristaliza con frecuencia en la manera en que se presenta la identidad sexogenérica de los representantes de cada país. En lo que respecta a nuestra investigación, esto ha quedado de manifiesto al hablar del modo en que Conchita se veía enmarcada de forma explícita y necesaria en una nacionalidad concreta para leer su identidad: se trata de una construcción discursiva particularmente relevante si tenemos en cuenta que, como apunta Puar (2017, p. 337), se está empezando a considerar que algunos cuerpos no heterosexuales son dignos de protección por parte de los estados nacionales, con la reorientación en la relación entre estado y sexualidad que eso conlleva. En ese nuevo marco, caracterizado por la intersección entre la excepcionalidad sexual, la creciente normativización de lo *queer* y la supremacía de la blanquitud (Puar, 2017, p. 42), y quizá debido a que «nacionalidad» y «sexualidad» sean conceptualizaciones relativamente recientes y carentes de una verdad esencial (Tobin, 2007, p. 34), es más sencillo identificar a ambos conceptos como constructos que se materializan en los nuevos cuerpos protegidos, algo que fácilmente podemos identificar con Conchita y que recuerda

a los «cuerpos nacionales» de los que habla Preciado (2002, p. 134-135) en tanto que «prótesis orgánicas al servicio de un mecanismo más amplio», en el caso de Eurovisión, la representación cultural de toda una nación. Hemos constatado, pues, que Eurovisión es una plataforma preferente para la construcción de la nación a través de los cuerpos, así como para la manifestación de la pertenencia a una comunidad determinada (Carniel, 2015, p. 152) o de su anhelo de pertenencia por parte de determinados sujetos, como Conchita, ubicados en la periferia de la cisheteronorma.

Referencias bibliográficas

- Baker, Catherine. (2017). The 'gay olympics'? the Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/european belonging. *European Journal of International Relations*, 23(1), 97-121. <http://doi.org/10.1177/1354066116633278>
- Baker, Paul; Gabrielatos, Costas; Khosravini, Majid; Krzyzanowski, Michał; McEnery, Tony y Wodak, Ruth. (2011). ¿Una sinergia metodológica útil? Combinar análisis crítico del discurso y lingüística de corpus para examinar los discursos de los refugiados y solicitantes de asilo en la prensa británica. *Discurso y Sociedad*, 4(4), 376-416.
- Bilić, Bojan y Stubbs, Paul. (2016). Beyond EUtopian promises and disillusion: A conclusion. En *LGBT activism and Europeanisation in the post-Yugoslav space* (pp. 231-248). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-57261-5_9
- Blackledge, Adrian. (2013). Discourse and power. En James Paul Gee y Michael Handford (Eds.), *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* (pp. 616-627). Routledge.
- Braun, Virginia y Kitzinger, Celia. (2001). Telling it straight? Dictionary definitions of women's genitals. *Journal of Sociolinguistics*, 5(2), 214-232. <https://doi.org/10.1111/1467-9481.00148>
- Bucholtz, Mary y Hall, Kira. (2004). Language and identity. *A companion to linguistic anthropology*, 1, 369-394. <https://doi.org/10.1002/9780470996522.ch16>
- Butler, Judith. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cameron, Deborah y Kulick, Don. (2003). *Language and sexuality*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511791178>
- Cameron, Deborah y Kulick, Don (Eds.). (2006). *The language and sexuality reader*. Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203013373>

- Carniel, Jessica. (2015). Skirting the issue: Finding queer and geopolitical belonging at the eurovision song contest. *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), 136-154.
- Cassiday, Julie. (2014). Post-Soviet pop goes gay: Russia's trajectory to Eurovision victory. *The Russian Review*, 73(1), 1-23. <https://doi.org/10.1111/russ.10717>
- Galé Moyano, María José. (2012). Haciendo malabares con el género: Jennifer Miller. *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, 369-376.
- Georgiou, Myria. (2008). In the end, Germany will always resort to hot pants: Watching Europe singing, constructing the stereotype. *Popular Communication*, 6(3), 141-154. <http://doi.org/10.1080/15405700802198188>
- Hunston, Susan. (2002). *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139524773>
- Kyriakidou, Maria; Skey, Michael; Uldam, Julie, y McCurdy, Patrick (2018). Media events and cosmopolitan fandom: 'Playful nationalism' in the Eurovision Song Contest. *International Journal of Cultural Studies*, 21(6), 603-618. <http://doi.org/10.1177/1367877917720238>
- Lemish, Dafna (2004). 'My kind of campfire': The Eurovision Song Contest and Israeli gay men. *Popular Communication*, 2(1), 41-63. https://doi.org/10.1207/s15405710pc0201_3
- Meijer, Albert (2013). *Be my guest: Nation branding and national representation in the Eurovision Song Contest*. [Trabajo final de máster]. Universidad de Uppsala.
- Motschenbacher, Heiko (2013). 'Now everybody can wear a skirt': Linguistic constructions of non-heteronormativity at Eurovision Song Contest press conferences. *Discourse & Society*, 24(5), 590-614. <http://doi.org/10.1177/0957926513486167>
- Motschenbacher, Heiko (2016). *Language, normativity and Europeanisation* (pp.13-50). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-56301-9_2
- Panea, José Luis (2017). 'Hello, Millstreet, Sarajevo calling'. cuerpo y diáspora a través de la puesta en escena del concurso de la canción. *Arte y Políticas De Identidad*, 16, 161-186. <https://doi.org/10.6018/317151>
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa-Calpe.
- Puar, Jasbir K. (2017). *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*. Bellaterra.
- Scheller-Boltz, Dennis. (2015). Identität als polydimensionales Selbst. Zu Verständnis und Konstruktion geschlechtlicher und sexueller Identität in Russland. *Academic Journal of Modern Philology*, 4, 89-120.

- Shevtsova, Maryna. (2020). Fighting 'Gayropa': Europeanization and Instrumentalization of LGBTI Rights in Ukrainian Public Debate. *Problems of Post-Communism*, 67(6), 500-510. <https://doi.org/10.1080/10758216.2020.1716807>
- Sieg, Katrin. (2013). Cosmopolitan empire: Central and eastern Europeans at the Eurovision Song Contest. *European Journal of Cultural Studies*, 16(2), 244-263. <http://doi.org/10.1177/1367549412450639>
- Singleton, Brian; Fricker, Karen y Moreo, Elena. (2007). Performing the queer network: Fans and families at the Eurovision Song Contest. *SQS: Journal of Queer Studies in Finland* 2, 12-24.
- Sontag, Susan. (1999). Notes on camp. En Fabio Cleto (Ed.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader* (pp. 53-65). The University of Michigan Press. (Trabajo original publicado en 1964). <https://doi.org/10.1515/9781474465809-006>
- Stubbs, Michael. (2001). *Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics*. Blackwell.
- Stubbs, Michael. (1996). *Text and Corpus Analysis*. Blackwell.
- Sunderland, Jane. (2004). *Gendered Discourses*. Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9780230505582>
- Tobin, Robert Deam. (2007). Eurovision at 50: Post-Wall and post-Stonewall. En Ivan Raykoff y Robert Deam (Eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 25-36). Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315097732-3>
- Van Dijk, Teun. (2001). Critical discourse analysis. En Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi Hamilton (Eds.), *The Handbook of Discourse Analysis* (pp. 352-371). Blackwell.
- Van Dijk, Teun. (1991). *Racism and the press*. Routledge.
- Weber, Cynthia. (2016). Queer intellectual curiosity as international relations method: Developing queer international relations theoretical and methodological frameworks. *International Studies Quarterly*, 60(1), 11-23. <http://doi.org/10.1111/isqu.12212>
- Wiedlack, Katharina y Neufeld, Mash. (2015). Not rockers, not punks, we're lesbian chicks: Staging female same sex desires in Russian rock and pop. En *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*. (pp. 169-192). Routledge.