

EL TURBOFOLK EN SERBIA Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER: LA PSEUDO TRANSGRESIÓN DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL

Marija Grujić

Resumen

El texto aborda los aspectos sociales y culturales de la creación de música popular en Serbia en el periodo post-yugoslavo, con especial atención a la llamada escena del *turbofolk*, y en la forma en la que se representa a las mujeres en este contexto. Después de la disolución de Yugoslavia y de su aparato socialista, a través de los cambios derivados en las organizaciones formales e informales de la vida social y cultural, se contribuyó a la constitución de nuevos paradigmas en las representaciones de género en la cultura popular. Las sociedades post-yugoslavas, y las condiciones económicas en las que se formó un Estado marcado por fuertes principios etno-nacionales para la homogeneización, provocaron cambios en el nivel de consumo diario de cultura popular, especialmente de música popular. En la opinión pública y en los medios de comunicación en Serbia, a comienzos de los años 90 del siglo XX, se impuso y se afianzó la escena del *turbofolk*, con un sonido característico que combina componentes sencillos y repetitivos que en el socialismo llegaron desde el género llamado *neofolk*, con nuevos arreglos fácilmente producibles, cercanos al tecno y a la música *dance*. Las principales características de esta producción musical se simplifican principalmente mediante una forma musical repetitiva, una amplia oferta para los consumidores y un componente de fabricación barata de elementos a nivel de imágenes y de letras. Una de las principales características de la escena mediática es el protagonismo de la cantante y de su imagen expresamente sexualizada, donde la representación de las identidades femeninas, tanto dentro del escenario, como en la cobertura de los medios que acompañan a estas estrellas, en su mayoría está formada de acuerdo con el modelo de comportamiento de las *sponzoruše*: unas chicas que tienden a relacionarse eróticamente solo con aquellos hombres que tienen mucho dinero e influencia. El modelo de comportamiento de las *sponzoruše* se convirtió en algo común para la opinión pública también en el período de crisis económica y social en Serbia. En los medios de comunicación y en la cultura popular, a menudo se retrata esto como el modelo más propicio para las mujeres en Serbia que quieren lograr el éxito. Este artículo se ocupa, concretamente, de determinar si la imagen vinculada al *turbofolk* incluye e incorpora un potencial subversivo que desacredita la matriz jerárquica de la heteronormatividad manipuladora de las relaciones de género. La posición final de la autora es que el *turbofolk* es una producción que, aunque en algunos casos introduce elementos de una identidad y política alternativas, sin embargo, se resiste firmemente a las prácticas y los contenidos que pudieran poner en peligro la matriz heteronormativa de esta forma de entretenimiento. Se puede decir que la escena de la música *turbofolk*, en esencia, promueve simbólicamente un

modelo de mujer conformista en los centros sociales, culturales y financieros actuales de poder, en el que los hombres dominan, manipulan y apoyan las dinámicas sociales de género dominantes en la sociedad.

Palabras clave: *turbofolk*, mujeres, Serbia, *sponzoruše*, representación

I

Desde el comienzo de los años noventa del siglo XX; desde el inicio de la desintegración de la antigua Yugoslavia hasta el día de hoy, un género o una escena musical se encuentra presente en la literatura y la prensa, acompañando los análisis acerca de la situación de la Serbia actual, como rasgo más emblemático de la cultura de cada día. Se trata del *turbofolk*, una corriente (u orientación) en la producción de cultura popular o del mundo de espectáculo, relacionada principalmente con Serbia, pero también con el entretenimiento en otros países de los Balcanes y del sudeste europeo. A pesar de las interpretaciones contradictorias sobre este término, pese a las numerosas especulaciones sobre en qué medida se justifica y es auténtico su significado, da la impresión de que este término persiste en los discursos musicales, periodísticos, académicos y políticos acerca de diversas cuestiones: ¿dónde estaba?, ¿dónde está ahora? y ¿adónde va Serbia? El *turbofolk* está a menudo vinculado a una vida rápida y superficial, a sonidos agresivos, textos políticamente incorrectos, imágenes sexistas y tendencias nacionalistas y chovinistas (Gordi, 1999; Kronja, 2001). El *turbofolk*, en todo caso, llegó a popularizar un patrón particular de mujer sobre el escenario, que parcialmente sigue las tendencias de las escenas musicales internacionales, pero, ante todo, aporta ciertas características locales y específicas en la representación de la mujer, que hacen que el *turbofolk* se convierta a menudo en un tema muy habitual en las conversaciones sobre la vida en Serbia.

Resulta difícil enumerar y comentar todas las definiciones, interpretaciones y controversias en torno al uso del término *turbofolk*, igual que toda suerte de clasificaciones de este género, así como los debates que surgen en tertulias intelectuales, mediáticas y discusiones corrientes sobre la política cultural en Serbia (ver: Gordy, 1999; Grujić, 2009; Kronja, 2001; Papić, 2000). Este término fue introducido muy temprano, ya a finales de los ochenta, al editar Rambo Amadeus (cuyo nombre verdadero es Antonije Pušić), un músico popular y relativamente alternativo, autor de parodias sobre la escena musical balcánica, su primer álbum “Ay, tristeza del otoño”, que incluía una canción titulada “*Turbofolk*”. Desde entonces hasta hoy, este término se viene utilizando con frecuencia, por lo general en sentido peyorativo, para designar un género musical o un tipo de producción vinculada a la música folk de los Balcanes o de la antigua Yugoslavia, mediante un proceso creativo rápido, eléctrico y moderno, a la vez que de baja calidad, cuyo resultado ha sido una especie de *turboización* de la música folk, que en tiempos de la antigua Yugoslavia era

el género musical más comercial y popular, pero también el más informal.¹ La opinión pública se planteaba con frecuencia las siguientes preguntas: ¿se ha de entender bajo el término *turbofolk* solo un género musical, o es una ideología concienzudamente concebida y rigurosamente controlada?; ¿se trata, de verdad, de música folk o es una versión balcánica de la música pop?; ¿sigue existiendo el *turbofolk* como género en la actualidad o pertenece exclusivamente a un solo período de los noventa?.² Con independencia de todos los dilemas conceptuales o culturales que se planteen, lo más acertado es decir que el *turbofolk* es ante todo una forma, o una modalidad de producción, promoción y consumo musical, engendrada principalmente en el mercado serbio al comienzo de los noventa, y regida por ciertos principios de producción y distribución en el mercado del entretenimiento que se mantienen hasta hoy (ver: Grujić, 2009). Mientras en el *turbofolk*, por un lado, iban variando y, hasta cierto, punto evolucionando ciertas tecnologías y formas de representación, por el otro, sus características fundamentales se mantienen hasta la fecha. Esas características son de índole escénico-técnica: un sonido electrónico potente y agresivo, motivos folk, sonidos instrumentales específicos, referencias musicales y estéticas “a la *kafana*”, y ciertas convenciones temáticas a la vez que comerciales, que se amoldan tanto al público al que van dirigidas como a las circunstancias, la forma de distribución, la imagen de las nuevas estrellas que ofrece el mercado, etc. La característica que encierra el *turbofolk* desde el mismo principio, como una convención temático-conceptual-organizacional, es una cierta forma de representar las relaciones de género en el marco de esta producción musical. Estas formas de representar a la mujer y de construir la identidad femenina hacen que el *turbofolk* adquiera un estatus y un papel particulares en el ambiente cultural de Serbia.

II

El mercado musical de la antigua Yugoslavia era un espacio que permitía la coexistencia de diferentes escenas musicales que utilizaban distintas modalidades para diseñar la imagen escénica y biográfica de sus estrellas. Además de lo anterior, hubo ciertas diferencias en la manera en la que el público de las distintas regiones consumía los diversos géneros musicales (ver: Rasmussen, 1996), y también ciertas diferencias en los gustos editoriales y en otros muchos aspectos (ver: Luković, 1989). No se puede decir que todos los géneros hayan tenido idéntico éxito en el mercado, ya que, en el fondo, únicamente el así llamado *neofolk*, un género folklórico que vivió su apogeo en los años sesenta del siglo XX, fue una producción realmente capaz de autofinanciarse por completo mediante su venta en el mercado (*Kultura*, 1970). No obstante, y a pesar de lo anterior, el vasto mercado de la antigua Yugoslavia estaba

¹ Sobre la nueva música folk ver: (Rasmussen, 2002).

² Mientras los autores de textos académicos eludían adoptar una postura más definida ante la pregunta por qué el término *turbofolk* se mencionaba con tanta frecuencia, los responsables de la industria musical, considerados los principales promotores del *turbofolk* (como Sasa Popović, director de la producción Grand, y Zeljko Mitrović, propietario del canal *Pink*) procuraban, en cambio, distanciarse del *turbofolk*, asegurando que esa corriente estuvo presente en la escena exclusivamente durante un período de los noventa.

muy abierto para los productos de la así llamada escena musical pop y rock. De esto queda constancia con la numerosa asistencia a los conciertos de este tipo de música, su frecuente presencia en los medios, el número considerable de audios vendidos, etc. Es importante, sin embargo, resaltar que ninguna de estas escenas musicales (folk, pop o rock) se había formado plena y exclusivamente de acuerdo a la demanda del mercado: cada una dependía de manera indirecta de las políticas editoriales de diferentes discográficas y sus respectivos directores, redactores y jefes de emisoras de radio y TV; de las críticas implacables tanto de los críticos musicales como de los periodistas que se ocupaban de la cultura popular y, en una última instancia, de las intervenciones periódicas procedentes de la cúpula del Estado.³

A pesar de que ya a principios de los años setenta del siglo pasado la estadística demostraba que el *neofolk* se había convertido en la escena musical predilecta tanto en Serbia como en Bosnia y Herzegovina, Montenegro y Macedonia, aún no había llegado a ser dominante a nivel de los medios y del público nacional durante la época de la Yugoslavia socialista; tampoco las imágenes de las estrellas que ofrecía esta escena se consideraban las más prestigiosas y atractivas. Solo a finales de los años ochenta, una estrella del *neofolk*, conocida por su nombre artístico “Lepa Brena”, logró invadir los medios de comunicación yugoslavos; empero, fue considerada más bien un fenómeno o una excepción, que la auténtica representante del *neofolk* (ver: Dragičević-Šešić, 1994). La competitividad entre los escenarios rock, pop y folk fue resultado de la combinación y la diversidad de parámetros: de identificación (distintos público y artistas), regionales, culturales, étnicos, políticos, de género, de edad y, en parte, de estatus social⁴, además de los elementos relativos al gusto individual, estéticos y otros, que caracterizaban a ciertos grupos e individuos. En un país con tanta diversidad étnica, regional y cultural como era Yugoslavia, esta competitividad hizo posible la coexistencia de varias escenas musicales, percibidas de diferentes maneras, financiadas con diferentes recursos y que promovían diferentes relaciones de género, basadas en sistemas que aplicaba fórmulas diferentes para diseñar la imagen de sus estrellas.

No se ha escrito mucho hasta ahora sobre las construcciones de las relaciones de género en el ámbito de la cultura popular de la antigua Yugoslavia. Mientras, en el ambiente académico internacional, encontramos toda una serie de estudios sobre la representación de las identidades de género en la música rock de los años setenta y ochenta, o en las músicas *country* y *rap* (más tarde *hip-hop*) de fecha reciente, no hay apenas textos, al menos en las lenguas yugoslavas, sobre las identidades de género representadas (o promovidas) en la escena musical de la antigua Yugoslavia. Los estudios conceptuales o teóricos sobre género aparecieron en la región de la antigua Yugoslavia apenas a comienzos de los noventa, para empezar a ser objeto de análisis solo una década más tarde. Esta ausencia de un trabajo visible, académico y crítico, sobre la cultura popular coincide con la ausencia general de espacio para investigar las características de los géneros en la época del socialismo, como consecuencia del

³ Ver más en (Luković, 1989; Rasmussen, 2002).

⁴ Sobre las maneras en las que algunos de estos parámetros formaron al público musical en la época de la antigua Yugoslavia, ver (Rasmussen, 1996).

discurso oficial en virtud del cual la “cuestión femenina” se había resuelto en el marco de la lucha de clases, de modo que no hacía falta plantearla de manera particular ni reflexionar sobre las diferencias entre géneros desde el punto de vista político o académico. Precisamente por eso, los textos que contenían observaciones interesantes sobre las características del *neofolk* (ver: Čolović, 1985; Ivanović, 1973; Dragičević-Šešić, 1994) no llegaron a aclarar de manera suficientemente analítica el tema de las identidades de género, representadas a través de las letras de canciones, imágenes y biografías de las estrellas de esa nueva música folk.

Hoy, desde la perspectiva actual, se puede decir que las mujeres tanto en el *neofolk* como en el rock y el pop de la antigua Yugoslavia se representaban de manera idéntica, como mujeres atractivas, sujetas a las demandas de la moda del momento, enfocadas al anhelo erótico y, por regla general, ansiosas por alcanzar el carisma de las grandes estrellas. Sin embargo, estos géneros atribuían diferente grado de importancia a la relación individuo-colectivo. Mientras la escena rock ofrecía generalmente temas relacionados con el amor en la compleja y alienada vida moderna, introduciendo a menudo diversos motivos en relación con la depresión social, el *neofolk* resaltaba la importancia de la relación entre el individuo y el colectivo, la familia en primer lugar, pero también entre el individuo y su tierra de origen, su región y, a menudo, su patria.⁵ La mujer representada en los textos del *neofolk* se ajustaba a un papel familiar tradicional. La tierra, la familia, las leyes colectivas no escritas y las costumbres constituían el trasfondo clave en los temas de amor de este género (ver: Grujić, 2009).

Al mismo tiempo que destacan numerosos autores, en los noventa se produjo una especie de adaptación del *neofolk*, o su reelaboración tecnológica, introduciéndose el ritmo electrónico, un sonido más agresivo y, también, la repetitividad en la creación musical. Esa producción no tardó mucho en empezar a denominarse *turbofolk*. Las imágenes de las mujeres y las subjetividades femeninas que ofrecía esta producción se distinguían de las imágenes construidas por el *neofolk* en la época yugoslava. Las representaciones de las nuevas subjetividades femeninas reflejaban, por un lado, lo que estaba ocurriendo en la escena serbia cultural, social y política y, por el otro, influyeron en la creación de nuevos paradigmas culturales en el día a día.

El inicio de los noventa trajo la dramática desintegración de Yugoslavia y los conflictos bélicos que, a su vez, se sintieron indirectamente en Serbia, reflejándose, de manera absurda, en la cultura de cada día. Mientras la sociedad atravesaba por las crisis económica, política, institucional y ética más profundas, el *turbofolk* experimentaba un boom en la cultura popular: barata, asequible, con temas repetitivos y sonidos reconocibles, se escuchaba tanto en las fiestas privadas como en los clubs nocturnos y en las emisoras de radio y TV. Este tipo de espectáculo, que en los tiempos anteriores, aunque muy popular, permanecía generalmente alejado de las prestigiosas salas de concierto y principales emisiones televisivas, así como de los

⁵ Sobre los vínculos familiares y con la tierra nativa y sobre la funcionalidad de los “mensajes” que transmitía la nueva música folk consultar la obra *Literatura salvaje* de Ivan Colović (Colović, 1985).

clubs nocturnos urbanos, de repente, solo unos meses después de la desintegración de Yugoslavia, se convertiría en el tipo de entretenimiento social más relevante y representado. Se crearon emisoras privadas de radio y TV que no tardaron nada en imponerse en la cultura cotidiana de Serbia, fabricando, en grandes cantidades, esta forma cultural de ritmos y letras sencillas e imágenes muy uniformadas y reconocibles. Las estrellas que nacieron en el seno de esta escena se sujetaban a los criterios comerciales de la producción a la que pertenecían: proliferaron en gran número y representaron la estética de un concepto de espectáculo fácil de crear y de reproducir.

La aparición de este tipo de entretenimiento, barato y popular, estuvo estrechamente vinculada con la difusión de la narrativa sobre el fortalecimiento de la colectividad nacional y la homogeneización étnico-nacional de la sociedad. Los análisis de la cultura popular forman parte obligatoria de todo estudio sobre la homogeneización nacional de una sociedad (ver: Edensor, 2002), porque la nación y la pertenencia nacional no se propagan solamente a través de formas sociales — oficiales y elitistas— sino también a través del día a día, el espectáculo y la cultura popular. Si bien los vínculos entre la cultura popular y la orientación política no son siempre claros y precisos, señalan, no obstante, las formas en las que la cultura popular se viene afianzando en una sociedad de acuerdo con las prácticas relacionadas con su horizonte ideológico. Muchas formas que aparecen en la vida cotidiana participan en la construcción de un determinado horizonte ideológico a nivel social, al tiempo que la cultura popular condiciona el posicionamiento en el estrato social y la modelación de los nuevos códigos sociales. La dinámica de las relaciones de género, la reproducción, la representación de la sexualidad y el simbolismo de las identidades de género, son temas claves en los discursos sociales y en las estrategias políticas relativas a la homogeneización nacional de una sociedad (ver: Anghia y Yuval-Davis, 1989; Yuval-Davis, 1997). El tema de la familia y la reproducción son parte de los discursos políticos y simbólicos más relevantes de una sociedad que atraviesa por un período de expansión nacionalista. Según Nira Yuval-Davis, a través de ese tipo de representaciones las mujeres se construyen como titulares simbólicas del honor colectivo (Nira Yuval-Davis, 1997: 45). La representación de la mujer, sea como madre, sea como identidad sexualizada, o como símbolo de la colectividad nacional, se convierte en una cuestión estratégicamente importante para cualquier investigador del nacionalismo.

El mundo de la música popular es en la actualidad uno de los ambientes claves para analizar los símbolos en las representaciones de género de cualquiera sociedad, incluida la serbia. En el contexto serbio, la escena *turbofolk* se ha convertido en clave durante los últimos veinte años. En el *mainstream*, las principales estrellas son las mujeres. La representación de la mujer en el *turbofolk*, que es la expresión musical más difundida en Serbia, y la construcción de su identidad escénica en su relación con el público, son momentos claves en la cultura popular de Serbia, así como en la construcción de la identidad cultural colectiva mediante el consumo del mundo del espectáculo.

Mientras que en la época de la antigua Yugoslavia las estrellas musicales

femeninas se presentaban al público yugoslavo generalmente como representantes de determinados géneros y estilos, y como cantantes con mayor o menor don vocal que disfrutaban de mayor o menor popularidad, siendo objeto de duras críticas por parte de ciertos periódicos y luchando contra sus rivales, los años noventa traen una hiperproducción de creaciones musicales y de alternativas promocionales, pero dentro del marco de una escena única y fortalecida: la del *turbofolk*. Los paradigmas de la propaganda cultural habían cambiado. Mientras otrora existía una sola estructura y un solo escalafón imaginario por el que los artistas ascendían para obtener el éxito, a partir de los noventa se fue creando en Serbia un clima en el cual casi *cualquier* artista que lanzara un determinado sonido, estilo e imagen visual, en los márgenes del *turbofolk*, y fuera capaz de autofinanciarse mediante la mercantilización o bien a través de sus patrocinadores, se hacía popular e intervenía en programas de radio, TV y actuaba en conciertos. La liberalización repentina y particular del mercado musical serbio implicó varias consecuencias contradictorias. La primera fue que la demanda comercial se convirtiese, bajo el eslogan “es lo que el pueblo quiere” o “alguien lo ha pagado”, en criterios absolutos para definir la política editorial de numerosas emisoras de radio y TV, salas de concierto, etc. La segunda fue que, por el deseo de cumplir a rajatabla el criterio “es lo que el pueblo quiere”, la estética y las convenciones en la representación de los artistas, propias del género, fueran reduciéndose paulatinamente a una imagen casi típica, conocida como “la imagen de la cantante *turbofolk*”. La representación más frecuente es la de una mujer de atracción sexual agresiva, con elementos de la cultura sexual pornográfica y sadomasoquista, próxima al porno-transsexual, con atributos femeninos excesivamente acentuados y un vestuario casi grotesco, a lo *vaudeville*. Sin embargo, estas mujeres, en sus actuaciones, intervenciones públicas y, a menudo, en ciertos elementos de sus números, se empeñan bastante en conservar cierta imagen que tiende a evocar el vínculo con la tradición serbia, la iconografía patriarcal y, no pocas veces, la religión ortodoxa. El choque entre estas dos tendencias no implica, en cambio, que el resultado resulte irónico en su representación; al contrario, las identidades de las cantantes *turbofolk* iban creando paulatinamente sus propias convenciones acerca de la representación, ignorando cualquier aproximación irónica (Grujić, 2009). El carácter grotesco de su imagen y los mensajes simbólicos, así como una mezcla variopinta de elementos de la moda y la iconografía, no aportan, sin embargo, la esperada distancia paradójica de las artistas respecto a la naturaleza conformista o socio-populista del *turbofolk*. Tal como hemos dicho, la distancia irónica no existe precisamente porque el simbolismo y la base ideológica más profunda en la representación del género en la escena *turbofolk* resulta claramente heteronormativa y, debido a esa heteronormatividad, su claro propósito es exaltar y homogeneizar los valores colectivos del momento. Aunque en los textos *mainstream* del *turbofolk* no hay alusiones a discursos bélicos, ni políticos o ideológicos, el *turbofolk*, no obstante, viene a afianzarse a través de la exaltación convencional de los imperativos sociales —la heteronormatividad y la “disposición” de las mujeres a ser definidas e “identificadas” conforme a su poder de atracción y a su papel respecto al varón— y la idea de la homogeneidad colectiva, en este caso, la nacional. Decimos nacional, puesto que la cultura *turbofolk*, a diferencia

de la música comercial del período yugoslavo, ha dejado de entenderse bajo el concepto *colectivo* de la colectividad regional o local, adoptando, muy nítidamente, el prisma serbio, es decir, el ortodoxo, que era dominante en la identidad nacional y que tenía carácter hegemónico (ver: Grujić, 2009).

Aquí conviene recalcar que bajo las representaciones simbólicas de la mujer, que componen sus identidades escénicas, se entiende la semántica de la imagen de las cantantes, la manera de constituir los sujetos femeninos en los textos que cantan, y todo aquello que compone la imagen que es ofrecida al público a través de los medios escritos y electrónicos.⁶ De ahí que es importante analizar, además de las letras de sus canciones y la tecnología utilizada en sus manifestaciones musicales, también la iconografía de sus actuaciones visuales y la estrategia en sus apariciones, tanto aquella pregonada por las mismas artistas y sus *managers*, como aquella difundida por terceros en el espacio público.

III

Las cuestiones que se plantean en todos los debates sobre el *turbofolk* son, entre otras: ¿representa este tipo de música un distanciamiento respecto al legado tradicional, convencional e ideológico?, ¿supone la liberalización de sus reglas de producción el desmantelamiento de las jerarquías culturales anteriores, establecidas en la época en que existían líneas divisorias entre diferentes géneros? y ¿sugiere el carácter híbrido del *turbofolk* una especie de liberación del sujeto de sus papeles de género tradicionales y de las expectativas sociales colectivas? En cierta manera, estas cuestiones están vinculadas con los siguientes dilemas: ¿en qué medida resulta subversivo el *turbofolk* respecto al conformismo social? o bien ¿en qué medida apoya las políticas culturales y sociales de la sociedad, sin adoptar una postura crítica respecto al mundo que lo rodea?

La cuestión es compleja, máxime si hay una serie de autores que sostienen que la escena musical de Serbia es una especie de versión local postmoderna de la liberalización del mercado, que tiene un efecto subversivo sobre las normas culturales y da al público un impulso liberalizador, promoviendo una idea de diversión pura.⁷ La admisibilidad respecto a la mezcla de estilos y la tendencia hacia lo cursi y el *glamour*, son también, según muchos, el reflejo del carácter liberal de esta escena. Por otro lado, los opositores al *turbofolk* solían criticar esta escena por su “sonido oriental”, el “estilo paleta”, el “destape” y la “calidad musical baja”. Las cuestiones que se plantean tratándose ante todo de la dinámica de género son: ¿aporta el *turbofolk* valores fundamentales que pongan en cuestión las relaciones convencionales de poder —hegemónicas tradicionalmente— en los temas relativos a

⁶ Aquí partimos de la idea de que el fenómeno de una estrella en la cultura popular no se crea exclusivamente sobre el escenario sino también a través de cuanto compone su biografía oficial destinada al público. Sobre ese concepto escribió Richard Dyer al analizar el fenómeno de las estrellas del cine (vid: Dyer, 1998).

⁷ El concepto del *turbofolk* como un fenómeno post-moderno sui generis fue promovido por B. Dimitrijević (Dimitrijević, 2002) y D. Sretenović (Sretenović, 2002).

las identidades y las representaciones de género? y ¿construye a través de sus representaciones unas relaciones de género diferentes de aquellas que incluyen los mecanismos colectivos esperados, en el marco de los cuales predomina el principio masculino?

En el espacio público a menudo se podían oír opiniones según las cuales el *turbofolk* efectivamente fue responsable de la representación sexista de la mujer y las imágenes y estilos de identidades femeninas con tendencia pornográfica, tanto en el sentido visual como verbal. Estas críticas habitualmente partían de la premisa de que las imágenes de las mujeres “en pelotas” y “con silicona”, así como los textos lascivos, son de por sí degradantes y detestables. Por otro lado, los defensores del *turbofolk* (generalmente los músicos y algunos teóricos y periodistas) a menudo impugnaban estas posturas, asegurando que las cantantes *turbofolk* no hacían otra cosa que “seguir las tendencias de la moda mundial” e imitar los estilos de las estrellas internacionales.⁸ La pregunta sobre la dinámica y las características de género en el *turbofolk* no implica respuestas convincentes si se plantea desde criterios imaginarios, universales y globales, y conforme a parámetros morales y estéticos. Por eso, para analizar el carácter de las representaciones de género en el ambiente del *turbofolk*, debemos tomar en consideración el contexto cultural en el que se había originado su creación, y también las diferentes maneras en las que se habían interpretado ciertas representaciones y construido ciertas identidades de género.

Si como *turbofolk* entendemos esta creación musical que se impuso en el transcurso de los últimos veinte años, según ya se ha dicho, como la más influyente en Serbia —atesorando elementos del *neofolk*, modernizada mediante nuevas tecnologías de sonido, y conservando además los elementos propios de una estética notablemente sexualizada para la representación de la mujer que, al mismo tiempo, reflejaba la imagen de la mujer “local”, la del pueblo llano, identificable con la mayor parte del público— entonces conviene analizar también las formas de representación de diferentes cantantes populares de este escenario.

Seka Aleksić, una de las cantantes más populares y más presentes en esta escena, que marcó el período desde 2003/4 hasta hoy, se hizo famosa principalmente gracias a su imagen de chica de pueblo y a su interpretación de las canciones *turbofolk* de una manera muy parecida al estilo *neofolk* más informal, propio del conjunto “Viento del Sur”.⁹ Las letras de sus canciones abundaban en referencias a la música *kafanska*¹⁰, los flirteos con los hombres, las lamentaciones de la mujer abandonada, etc. En la época de su éxito inicial, su (auto)representación visual y mediática en general tendía a crear una identidad escénica al estilo de las cantantes “del pueblo” pero diseñada al estilo de las chicas urbanas de moda (que iban en busca de un patrocinador, las así llamadas *sponzoruje*), aunque muy próxima al estilo de las

⁸ Ver más sobre diferentes posturas en torno al *turbofolk* en: (Grujić, 2009: 35-68).

⁹ “Viento del Sur” fue un conjunto instrumental-vocal o, mejor dicho, un tipo de producción que, aunque marginada en relación con los medios, fue muy popular entre los empedernidos aficionados de la nueva música folk a finales de los setenta y comienzos de los ochenta.

¹⁰ Música de la *kafana*. Bar o restaurante típico en la cultura serbia.

estrellas musicales de *kafana*, acorde con el gusto mayoritario del público.¹¹ El desarrollo posterior de su trayectoria aportó ciertos cambios visibles en su imagen, que introdujeron en sus actuaciones y presentaciones un número significativo de elementos próximos a la ya conocida imagen de las estrellas mundiales del momento. Asimismo, en sus letras empezaron a aparecer motivos que daban la impresión de que la identidad escénica de esta cantante hubiera girado hacia una aproximación más alternativa a los temas de género en la música popular, especialmente a los eróticos. A continuación se analizarán algunos de estos temas.

Su tercer álbum, “Ven y tómate” (2005), fue el auge de su trayectoria hasta entonces, en cuanto a su impacto mediático y a la promoción que acompañaba a la edición de ese álbum. Además de una serie de spots musicales, el equipo de producción de Seka hizo una serie de fotos de ella en diferentes variantes estilísticas, de las cuales algunas aludían muy obviamente al estilo de las estrellas mundiales del momento, como Rihanna y Jennifer López, al tiempo que incluían elementos representativos de algunas estrellas afro-americanas.¹² Junto con este álbum, Seka editó también un “material” visual especial, es decir, varios vídeos adicionales en las que se la veía en su ambiente de trabajo, grabando vídeos musicales y ensayando con sus bailarines, todo esto muy al estilo de Jennifer López, a la vez que de “vecina de al lado”. No obstante, la canción de ese álbum que destacó más fue “Me gusta tu novia”, gracias al texto en el que una mujer da a entender explícitamente al hombre que le interesa el juego erótico con “su novia”.

Estríbillo:

Aunque ardo mientras me desnudas con la mirada,
Aunque sé que por ella prescindirás de mí,
Aunque sospecho no ser normal por eso,
¡Ay, cuanto que me gusta tu novia!¹³

Esta canción despertó un considerable interés del público, puesto que daba la impresión de haber dejado suficiente espacio tanto al público heterosexual, para interpretar sus letras como una mera invitación al juego previo al sexo, como al público de orientación homosexual, para encontrar en ella referencias a una sexualidad alternativa. Sin embargo, fue la misma Seka Aleksić quien zanjó las ilusiones de haber popularizado en el seno del *turbofolk* una identidad alternativa. Mientras todavía duraba la popularidad de esta canción, en sus declaraciones mediáticas (prensa y TV) Seka aseguraba categóricamente que la suya no fue una canción gay. En otras palabras, a pesar de las esperanzas despertadas de quienes pretendían ver en el *turbofolk* una fuerza afirmativa y liberalizadora que diera lugar a

¹¹ Algunos ejemplos de sus anteriores imágenes visuales son sus números con las canciones “Balkan” y “El negro y el oro”, que se pueden ver en youtube.com (links http://www.youtube.com/watch?v=E1V_GfKw86E, y <http://www.youtube.com/watch?v=VXEGn6xAJ4w&feature=endscreen&NR=1>)

¹² Las variaciones de estas imágenes se pueden encontrar en youtube, en los clips como es el siguiente: http://www.youtube.com/watch?v=_2Th-fSF4OQ&feature=related

¹³ Estríbillo de la canción “Lo que me gusta tu novia” interpretada por Seka Aleksić.

algo imposible en una sociedad serbia de orientación claramente heterosexual, al final se llegó a hacer patente que los autores de esa canción no pretendían identificarse con ningún tipo de identidad alternativa, ni tampoco querían promover algo que no fuera un mero juego lascivo en pos del patrón social heteronormativo. Mientras que una parte del público de orientación gay, hipotéticamente puede ir buscando en canciones similares elementos de la identidad gay con los que identificarse, la otra parte del público, la heteronormativa y mayoritaria, no encuentra en ellas pruebas reales de que su cantante favorita esté promoviendo la identidad gay, ni considera esta canción subversiva.¹⁴ Asimismo, a pesar de unos experimentos ambivalentes con imágenes que contrastaban con las tendencias balcánicas, las letras del resto de sus canciones se amoldan inequívocamente al concepto local en lo que se refiere a la representación de las relaciones de género, en el que predomina la imagen de las así llamadas *spozoruše*, que se dedican a seducir a hombres adinerados y se convierten en sus amantes a cambio de regalos caros y un estatus social más alto. Este modelo frecuente de chica en la sociedad serbia se ve ilustrado con la canción de Seka que se titula “Móvil para el amor”, que pertenece a su álbum ya mencionado.¹⁵

Que la trayectoria de Seka no tenga por fin promover contenidos alternativos, pese a coquetear con diferentes estilos propios de las escenas musicales occidental, europea e, incluso, afroamericana, testimonian también algunos otros elementos de sus intervenciones mediáticas. Hablando en la TV y otros medios, Seka Aleksić se empeña en emitir una imagen de sí misma como de una mujer muy tradicional, fanáticamente consagrada a su pareja masculina y, sobre todo, una buena cocinera, ama de casa y fiel a su hombre.¹⁶ Además, en toda una serie de artículos dedicados a Seka, sus actividades y viajes, se enfatiza la firmeza de sus creencias tradicionales y la presencia obligatoria en su vida de una pareja masculina. Debido a lo anterior, daba la impresión de que Seka, como modelo de cierta “autoridad en el mundo del espectáculo”, ni de lejos hubiera tenido por objetivo sacudir los patrones convencionales de una estrella del *turbofolk* con su “existencia artística”.

Otra cantante conocida que ponía en cuestión, al menos por fuera, los patrones heteronormativos y hegemónicos del *turbofolk*, es Jelena Karleuša. Evolucionando paulatinamente desde su imagen inicial, de *spozoruša*, muy divulgada en los años noventa por Belgrado, Jelena Karleuša ha ido creando una autorepresentación extravagante que incluía elementos de la cultura *queer*, especialmente visibles en la cultura de los travestis. Sin embargo, parecía que estos elementos visuales no se ajustaban a las letras de sus canciones que seguían promoviendo en la sociedad serbia la “cultura” de las *spozoruše*, es decir, una visión del mundo en el que las relaciones entre el hombre y la mujer estaban claramente definidas de acuerdo al patrón muy

¹⁴ Seka, al igual que la mayoría de las *turbofolk* cantantes aseguraba no molestarle que la considerasen un icono gay, pero, lo mismo que otras *turbofolk* estrellas, no permitía ninguna insinuación de que la identidad gay pudiera tener que ver algo con su propia orientación.

¹⁵ Ver la interpretación de esta canción de el siguiente video clip:

http://www.youtube.com/watch?v=bO782e_KcDc

¹⁶ Un ejemplo de las declaraciones de Seka se puede encontrar en el texto publicado en *Puls*: www.pulsonline.rs/lifestyle/na-kafi-kod/7/seka-aleksic-nisam-seks-simbol-ja-sam-domacica

reproducido de “hombre acaudalado-mujer glamurosa y con silicona”.¹⁷ Aunque ciertos vídeos e, incluso, algunas letras de las canciones de Jelena Karleuša evocan actuaciones escandalosas como las de Lady Gaga, las letras claves de esta cantante exaltan, no obstante, el mundo de las *sponzoruje* y de los hombres ricos, así como la dinámica e iconografía de sus relaciones mutuas y “códigos” de comportamiento que suponen que las chicas coqueteen con hombres adinerados a fin de “subir su propio precio”. Incluso en aquellos casos, cuando la chica se refiere aparentemente con desprecio al dinero, se hace patente que el dinero sí que es un aspecto importante en su relación con el hombre y que entre ellos existe indudablemente una especie de “trato mutuo” que regula sus futuras relaciones.

Lo anterior lo prueban los siguientes ejemplos de sus canciones:

Ejemplo 1:

Dólares, marcas y liras a petar,
¿así conmigo quieres ligar?
Ay, ay, ay si de verdad me amas,
¡El último centavo en mí gastarás!¹⁸

Ejemplo 2:

Esa, esa chiquilla de ahí,
Que lo pijo le encanta,
Tu Mercedes es lo que quiere de tí,
Y no vale ni una llanta¹⁹.

Ejemplo 3:

Prefiero los diamantes
Son mis mejores acompañantes
Las chicas ponémoslos queremos
Solo ellos son eternos²⁰.

Ejemplo 4:

¿Por qué me pides el teléfono de ella?
Yo dártelo no quiero,
No eres tú para ella,
A la izquierda eres un cero.²¹

En las fases tempranas de su trayectoria, Karleuša fue algo así como una “contrincante” de Ceca Ražnatović, pero quedó claramente rezagada en popularidad

¹⁷ Ver por ejemplo el vídeo clip de la canción “La chiquilla dulce“, <http://www.youtube.com/watch?v=7XGrxLCBZoQ>

¹⁸ Extracto de la canción “Gili, gili”.

¹⁹ Extracto de la canción “No es ella sino yo”.

²⁰ Extracto de la canción “Las chicas quieren diamantes”.

²¹ Estribillo de la canción “La chiquilla dulce”.

respecto a esta, porque su identidad escénica en el transcurso de los noventa no le proporcionó la influencia social que tenía Ceca como esposa de Arkan, un importante cabecilla mafioso y comandante de guerra, tan detestado en el extranjero como exaltado en Serbia.

Aunque ambas habían construido sus identidades mediáticas promoviendo en la vida pública de Serbia el papel de las *sponzoruše*, Ceca, al casarse con Arkan, adquirió la imagen de la heroína nacional controvertida y absurda, logrando elevarse por encima de una avalancha de *sponzoruše* que ligaban con hombres de los negocios, del crimen y de la política. Karleuša, en cambio, a partir del 2000 empezó a incluir en sus actuaciones elementos de la cultura *queer*, adquiriendo de esta manera una popularidad mediática diferente. Esa nueva atracción mediática de Karleuša ni siquiera hoy puede competir con la popularidad de la que Ceca sigue gozando entre los seguidores del *turbofolk*, pero le aportó simpatías de quienes creían “encontrar” en su *turbofolk* contenidos alternativos *non-mainstream*.

En primer lugar, se puede afirmar que Karleuša había decidido hacer una inversión al adoptar ciertos componentes que pudieran atraer el interés de la población masculina gay. Entre 2003 y 2004 empezó a incorporar a sus actuaciones cuerpos masculinos feminizados y medio desnudos, que más tarde aparecerían también en sus vídeos. En paralelo, a partir de entonces su propia imagen visual empieza a aproximarse cada vez más a algunos tópicos de la cultura visual travesti. Sus atributos femeninos prominentes, evidentemente corregidos mediante la cirugía, adquirieron formas casi grotescas. Sin embargo, donde más se hizo patente la presencia de lo *queer* en su autorrepresentación escénica, es decir, de la cultura no heteronormativa, fue en algunas de las tertulias televisivas en las que se declaró contraria a la discriminación y violencia antigay en Serbia, no vacilando en entrar en debates candentes con sus contertulianos que tenían una opinión distinta.²²

Su imagen de travesti masculino, la presencia de chicos de aspecto “feminizado” en sus vídeo, su apoyo declarado a las personas de orientación gay y la incorporación de elementos de lo *bizarre* y lo grotesco, inducen a primera vista a la inclusión de componentes sociales subversivos. Sin embargo, en relación con lo anterior se plantean las siguientes preguntas: ¿qué sector del público interpreta estos contenidos como subversivos? y ¿es solo la mayoría del público de Karleuša o es la mayoría de los seguidores del *turbofolk* en general los que interpretan estos elementos visuales y verbales como fenómenos sociales contrapuestos a las jerarquías heteronormativas dominantes y a las premisas ideológicas que se imponen en la sociedad serbia?

A pesar de los elementos que en la imagen de Karleuša inducen a pensar que su trayectoria pueda estar vinculada con una acción subversiva en la cultura popular, hay que tener en cuenta que estos elementos no van más allá del sensacionalismo escénico de una estrella musical, y que no están conectados auténticamente con un

²² Las más impactantes fueron sus intervenciones durante 2010 (en las emisiones “La pirámide” y “La impresión de la semana”), así como el texto publicado en *Kurir* el 11 de octubre de 2010, en forma de texto del autor, en el que, utilizando un lenguaje elocuente, condena a cuantos carguen contra la comunidad gay (ver: <http://www.kurir-info.rs/otvorite-svoj-um-clanak-52749>).

movimiento político concreto, ni tampoco con la identidad personal de la cantante. En primer lugar, la manera en que su expresión musical y visual comunica con el público permanece profundamente arraigada en la cultura de las *sponzoruše*, plasmada generalmente en los clubs nocturnos, acompañadas de vídeos que siguen exaltando los símbolos propios del estatus social de una *sponzoruša*, es decir de aquellas chicas cuya única preocupación es estar atractiva para un hombre adinerado.²³ De manera similar, tratándose de su propia vida privada, Karleuša ofreció una imagen de sí misma como de mujer unida a un hombre rico, el cual le aporta una gran popularidad mediática. Su repentina boda en 2004 con uno de los herederos de la adinerada, y políticamente controvertida, familia Karić, llegó a lanzarla a la órbita de la popularidad tabloide. Se autodefinía como una mujer madura, bien casada, de educación patriarcal, dispuesta a asumir el papel de mujer fiel y tradicional, que adquiere con el matrimonio un prestigio social determinante. El matrimonio, sin embargo, duró solo unos meses para que, en poco tiempo, la cantante volviera a contraer segundas nupcias, esta vez con un hombre cuya profesión es el sueño de cualquier *sponzoruša* serbia: un futbolista. Analizando la identidad mediática de esta cantante, tanto su representación biográfica, como la construcción de su identidad femenina, da la impresión de que no hay elementos que la distancien del concepto dominante y conformista de la cultura de las *sponzoruše* en el marco del ambiente *turbofolk*.

De la misma manera, la interacción de Karleuša con el mundo gay no va más allá de un mero intento de llamar la atención dentro del mundo del espectáculo: mientras por un lado apuesta por los derechos de los homosexuales, por el otro pasa por alto algunos principios fundamentales de otros derechos y libertades humanas. En sus tertulias televisivas, paralelamente con la defensa de algunos aspectos de los derechos humanos, solía demostrar una total ignorancia respecto a algunas otras libertades. Esta circunstancia prueba que su determinación por los derechos gay en el espacio público era más bien una puesta en escena, que el resultado de una lectura más profunda y consistente. Así, por ejemplo, en el programa de televisión “Impresión de la semana”, emitido inmediatamente después de la Marcha del Orgullo Gay en 2010, Karleuša, por un lado, abogó por el derecho a exhibir cada uno libremente su orientación sexual, pero, por el otro lado, pidió públicamente a su contertuliano, el dramaturgo Jovan Ćirilov, que declarara si era o no homosexual. Tal actitud pone en evidencia que la cantante ignora que la libertad de orientación sexual supone también la libertad del individuo de declarar o no públicamente su orientación sexual. De forma similar, otras intervenciones suyas y su exposición escénica contienen toda una serie de contradicciones que ponen en entredicho la “alternatividad” de su imagen pública.

Ni Karleuša ni otras cantantes *turbofolk* jamás se identificaron directamente con la comunidad homosexual. La característica que esencialmente clasifica la cultura *turbofolk* como heteronormativa es el hecho de que ninguna de sus estrellas se haya

²³ Ver, por ejemplo, el video de la canción “Solo por tus ojos”, <http://www.youtube.com/watch?v=vP6EUDKr2hM>

declarado públicamente como homosexual o como persona con tendencias alternativas, que no sea la tradicional, con pareja e hijos.²⁴ El abundante uso de elementos visuales que pertenecen a la cultura internacional de los homosexuales, sumado a un leve coqueteo con la homoerótica, generalmente están incorporados a un juego provocativo que a fin de cuentas imita, de forma declarada, la representación de los patrones heteronormativos y conformistas que existen en la sociedad.

El tercer enfoque sobre en qué medida se puede hablar del carácter subversivo del *turbofolk*, este tiene relación con otros aspectos de las minorías sexuales y con otros problemas sociales de Serbia. De manera indirecta, estas cuestiones están vinculadas con la construcción de las identidades de género, teniendo en cuenta que el carácter genérico del individuo en el contexto social se construye inevitablemente a través de otras categorizaciones y políticas de la identidad, como son el origen étnico o el estatus social. En sus fases iniciales, el *turbofolk* aparece como la escena que, respetando ante todo la demanda de un público multitudinario, coloca en primera línea a algunos cantantes que hasta aquel momento estaban marginados de la escena mediática por haberse creído, entre otras cosas, que debido a su identidad étnica no se podían convertir en estrellas nacionales. Una de esas estrellas era Džej Ramadanovski, quien hablaba abiertamente en público de su origen roma, describiendo su infancia problemática y su juventud delictiva (ver: Grujić, 2009). Además, Džej hablaba de su veneración a una santa ortodoxa, Parascheva, de la que decía que era su protectora. A parte de lo anterior, durante la primera mitad de los noventa, sus contactos con los bajos fondos de Belgrado le habían aportado la aureola romántica de una estrella-macho serbia.²⁵ Sin embargo, con el tiempo, se hizo patente que la gran popularidad de Džej duró solo uno o dos años: desde mediados de los noventa para adelante los artistas masculinos de esta escena iban perdiendo relevancia mediática ante los cuerpos femeninos con silicona y demás resultados visibles de la cirugía estética, convertidos en emblemas del *turbofolk*. Sin embargo, el atractivo romántico de ese “tío encantador” urbano y pequeño delincuente local, que era de identidad roma, no llegó a localizarse únicamente en el *turbofolk*. Lo que se consideraba “local”, “específico” y “nacional” en el *turbofolk* desde mediados de los noventa hasta hoy, se ha convertido en la interpretación local de la moda y de las tendencias mundiales, en las que predomina la versión local de la identidad y de la representación femenina.

La posición social, étnica, regional y económica de las subjetividades femeninas en el *turbofolk* no se debe solo a su físico, sino también al conjunto de su imagen, cuya meta es construir un sistema de signos y símbolos con cierto significado.²⁶ De alguna manera, cualquier tipo de representación, trátase de un vídeo, letras de canciones, coreografías, textos en los medios, estructura narrativa o similar,

²⁴ Esta es la característica que difiere el *turbofolk* de Serbia de los similares escenarios musicales en Bulgaria (*calga*) y Rumania (*manele*), en los que hay artistas que se declararon públicamente gays, como Azis en Bulgaria.

²⁵ En la emisión “Todo ese folk”, realizada en 2004, el mismo Džej comentó que el estallido de las guerras en los noventa había dado lugar a ambiente favorable para su gran éxito en la escena musical de esos años.

²⁶ Ver más sobre los conceptos en la representación de símbolos en: (Hall, 1997).

contribuye a la construcción de las *identidades escénico-femeninas* del *turbofolk*. Por lo visto, las cantantes *turbofolk* habían creado y adoptado, utilizando diferentes elementos regionales y étnicos, una amalgama de convenciones, en aras de hacer que sus identidades escénicas fuesen aceptables para el público mayoritario de la sociedad serbia. De esta manera, incluso algunas características específicas y alternativas se incorporaron a las tendencias generales imperantes de los clubs, *splavs*²⁷, y la cultura de las *sponzoruše* y de sus hombres acaudalados.²⁸ En la escena *turbofolk* hubo además varias cantantes de origen étnico no completamente serbias, o procedentes de familias no ortodoxas, pero todas se empeñaban, como por norma, en amoldarse a los convencionalismos de la “producción serbiatizada”: aproximaban su imagen a la iconografía de la Iglesia Ortodoxa Serbia, destacaban que cantaban “para el pueblo”, introducían en sus canciones componentes que evocaban la identidad serbia, los motivos ortodoxos²⁹, etc.³⁰ Por costumbre, cuando hablaban para los medios de su vida privada, resaltaban su fidelidad a su marido, prometido o novio, su dedicación a los hijos y su entrega al hogar. Esa imagen heteronormativa de su identidad forma parte de su pertenencia simbólica a la identidad “escénica” serbia.

IV

Las variaciones sobre el tema de la sexualidad femenina, agresiva y casi masculinizada, que ya se ha convertido en un convencionalismo tácito de la identidad de las cantantes *turbofolk*³¹, se podrán interpretar a primera vista como el indicio de que en el *turbofolk* hay espacio para una sexualidad femenina alternativa, capaz de transgredir la influencia masculina y abrir las puertas a nuevas orientaciones. De hecho, tanto el mismo físico de las cantantes que, a primera vista, no parecen sumisas ni pacíficas, tanto como los textos de sus canciones en las que el sujeto femenino a menudo menciona la violencia y lanza amenazas a sus imaginarios interlocutores masculinos, se podrán interpretar como expresiones de una emancipación caricaturesca ante la dominación masculina.³² Sin embargo, las subjetividades femeninas del *turbofolk* en absoluto salen de la sombra del hombre. Su retórica de violencia, presente en las letras de las canciones y sugerida mediante las representaciones visuales, no tiene como fin provocar un cambio revolucionario en las

²⁷ Barcos en la orilla de los ríos que hacen las veces de bares y restaurantes.

²⁸ La nueva y más específica versión del término *sponzoruša* es *splavarka*, bajo el que se entiende a las chicas que salen a los clubs de Belgrado y los *splavs* en el Sava y el Danubio, donde se escucha la *turbofolk* música.

²⁹ Del período de los noventa un ejemplo de similares representaciones es la canción “El monasterio” de Mira Skorić, y de los tiempos recientes la canción “Cuando encienda una vela por mí” de Mina Kostić.

³⁰ Del interés que el público tenía en ver a las *turbofolk* cantantes como buenas religiosas ortodoxas, testimonian también las diferentes informaciones sobre quién se había presentado en la casa de Ceca Rznatović el día de su Santo mientras ésta cumplía la condena de arresto domiciliario (ver el link: <http://www.tracevi-magazin.com/ko-je-bio-kod-cece-na-slavi/>).

³¹ Consultar fotos en el perfil de *facebook* de las cantantes: Stoja, Indira Radić y Mina Kostić.

³² Durante los noventa, la cantante Mira Skorić fue conocida por exhibir armas en público y, más tarde, por las letras de sus canciones con referencias a violencia (ver el link: <http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/236345/Estrada-naorzana-do-zuba->)

relaciones hombre-mujer, sino que representa más bien una radicalización de su trato mutuo, un instrumento de manipulación que sirve para animar simbólicamente al hombre a cumplir su papel tradicional, conservador y heteronormativo. Las mujeres del *turbofolk* emiten una agresividad y una emancipación asertivas, pero de hecho se trata solo de incorporar ciertos atributos de la masculinidad tradicional, a la que renuncian muy voluntariamente tan pronto el elemento masculino, el supremo, se lo reclame y esté dispuesto a asumir ese papel dominante que le corresponde. La transgresión de esas cantantes es solo temporal y fácilmente renunciable, y su emancipación es restringida y no esencialmente representativa.

Ese sujeto femenino agresivo, asertivo y manipulador, como modelo social deseado, marca una radicalización de la aproximación conformista al concepto de comunidad, familia y a la sociedad al completo, que se había afianzado en el período de homogeneización post-yugoslava de la sociedad serbia. El *neofolk*, como precursor formal e ideológico del *turbofolk*, ya fue el germen de los patrones heteronormativos en la representación de las relaciones de género. En la época del *turbofolk* dichas representaciones llegaron a radicalizarse, convirtiéndose en el nuevo enfoque de la cultura popular.

La incorporación periódica y esporádica, debido a la moda, de diferentes elementos de la estética/política de identidades alternativas, tanto sexuales como de otro tipo, representa más bien algo decorativo y efímero en la estrategia de la industria del *turbofolk*. La variedad de representaciones de género, en las que la subjetividad central de la temática *turbofolk* se construye de acuerdo con el patrón marcado por la *sponzoruša* —chica que construye su propio estatus relacionándose con hombres de prestigioso social— está inevitablemente basada en demandas conservadoras, conformistas y heteronormativas de la sociedad. Elementos como el vestuario, la iconografía, las letras insinuantes y las declaraciones provocativas, lanzadas ocasionalmente a través de los medios, no cruzan, sin embargo, la frontera de los papeles definidos, jerárquicos y estrictamente separados, del hombre y de la mujer. De manera paradójica, esa radicalización del papel sumiso de la mujer se ha traducido en un físico glamuroso, que reúnen una feminidad superacentuada con elementos propios de una masculinidad brutal y agresiva, representada como la parte constituyente de la imagen *turbofolk*.

Lo que podría aparecer, a primera vista, como una cierta transgresión o exceso de la división de géneros tradicional, es de hecho una radicalización particular del papel convencional de la mujer que, de manera sumisa y manipuladora, se adapta al hombre como titular del papel principal dentro de una comunidad, una familia o cualquier tipo de colectividad. Esta forma de representar los potenciales femeninos se ajusta sugerentemente a las demandas de la Serbia post-yugoslava: en una sociedad en la que el poder supremo lo tienen hombres con dinero de origen incierto, la cultura popular se convierte en una expresión idónea y cotidiana a través de la cual ese poder se consolida como el valor social universal. Las identidades femeninas, sumisas a la vez que masculinizadas, reflejan la tendencia conformista y universal de la sociedad serbia: coligarse con los centros del poder del momento y perpetuar las dinámicas de género del día a día.

BIBLIOGRAFIJA

- Anthias, Floya, Nira Yuval Davis. (1989). "Introduction", en Floya Anthias and Nira Yuval Davis (eds), *Women-Nation-State*, New York: St Martin's Press
- Čolović, Ivan. (1985). *Divlja književnost*. Beograd: Čigoja
- Dimitrijević, Branislav. (2002). "Ovo je savremena umetnost: turbo-folk kao radikalni performans", en *Prelom*, No.2-3, 100-102.
- Dragičević-Šešić, Milena. (1994). *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dyer, Richard. (1998). *Stars*. London: British Film Intitute.
- Edensor, Tim. (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford and New York: Berg.
- Gordy, Eric M. (1999). *Culture of Power in Serbia*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Grujić, Marija. (2009). *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-Folk in post-Yugoslav Serbia*. Tesis doctoral registrada en 2009, y defendida en 2010 en la Universidad Central Europea de Budapest.
- Hall, Stuart. (1997). "Introduction", en Stuart Hall(ed), *Representation: Cultural Representations and Signifying practice*, London: Sage, 13-64.
- Ivanović, Stanoje. (1973). "Narodna muzika između folklore i kulture masovnog društva", en *Kultura*, No.23, 166-195.
- Kronja, Ivana. (2001). *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratija.
- Luković, Petar. (1989). *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989*. Beograd: Mladost.
- Sretenović, Dejan. (2002). "Oh, God, Open all Doors for Me", en *Prelom*, No. 2/3, 103-104.
- V. Rasmussen, Ljerka. (2002). *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York: Routledge.
- Rasmussen, Ljerka Vidić. (1996). "The Southern Wind of Change: Style and Politics of Identity in pre-War Yugoslavia", en Marko Slobin (ed), *Retuning Culture: musical changes in Central and Eastern Europe*. Durham: Duke University Press, 99-116.
- Yuval-Davis. (1997). *Gender and Nation*. London: Sage Publications.