

Rosalía y el discurso visual de *El mal querer*. Arte y folclore para un empoderamiento femenino

RAQUEL BAIXAULI Y ESTHER GONZÁLEZ GEA

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°14

Palabras claves: Rosalía, *El mal querer*, empoderamiento femenino, visualidad, apropiación.

Keywords: *Rosalía, El mal querer, women's empowerment, visuality, appropriation.*

Cita recomendada:

Baixauli, Raquel y González, Esther. 2019. "Rosalía y el discurso visual de *El mal querer*. Arte y folclore para un empoderamiento femenino". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°14. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

ROSALÍA Y EL DISCURSO VISUAL DE *EL MAL QUERER*.

ARTE Y FOLCLORE PARA UN EMPODERAMIENTO FEMENINO

Raquel Baixauli y Esther González Gea

Resumen

Estos últimos años hemos asistido al alumbramiento de Rosalía, una joven música catalana que ha desafiado los cánones establecidos para mezclar sin pudor diferentes estilos, hasta consolidarse como un auténtico fenómeno de masas. *El mal querer* –segundo disco de la autora–, se ha convertido en uno de los acontecimientos artísticos más relevantes e internacionales de los últimos tiempos.

El presente artículo pretende acercarse al discurso visual de este álbum a través de las imágenes y de alguno de los videoclips que lo acompañan. Rosalía y su trabajo han activado pasiones y polémicas casi a partes iguales, por ello trataremos de ir más allá del concepto estético para sumergirnos en las tradiciones de las que bebe. Determinados tópicos consagrados en la línea de los nacionalismos, la identidad, el machismo o el folclore, entre otros, más que ser apropiados por la cantante, han sido desacralizados para pasar a formar parte del contexto contemporáneo bajo distintos matices y significados.

Palabras clave: Rosalía, *El mal querer*, empoderamiento femenino, visualidad, apropiación.

Abstract

In recent years we have witnessed the birth of Rosalía, a young Catalan musician who has challenged the established canons mixing different styles without modesty, until consolidating itself as a true mass phenomenon. *El mal querer* –the artist's second album– has become one of the most relevant and international artistic events of recent times.

This article aims to approach the visual discourse of this album through the images and some of the videoclips that accompany it. Rosalía and her work have activated passions and polemics in almost equal parts, so we will try to go beyond the aesthetic concept to immerse ourselves in the traditions she drinks

from. Certain topics consecrated in the line of nationalisms, identity, machismo or folklore, among others, rather than being appropriated by the singer, have been deconsecrated to become part of the contemporary context under different nuances and meanings

Keywords: Rosalía, *El mal querer*, women's empowerment, visuality, appropriation.

Rosalía en el punto de partida

Entre las dos imágenes que se muestran a continuación han pasado cinco años [figs. 1 y 2]. La primera corresponde al primer autorretrato que Rosalía ofrece de sí misma en su perfil de *Instagram*. El escenario es aséptico, una habitación sin más. Ella, libre del artificio al que nos tiene acostumbrados, posa casi de espaldas y gira su rostro para, primero, observarse y, luego, capturar ese instante íntimo ante el espejo.

En la fotografía tomada por Camila Falquez, que forma parte de un amplio reportaje para *Vogue España*, la cantante se presenta, sin embargo, de una forma muy distinta, pues en su persona ya aparecen todos los agregados estéticos que conformarán su marca: chándales, volantes rojos y amarillos, peinetas, abanicos, oros, y un largo etcétera.

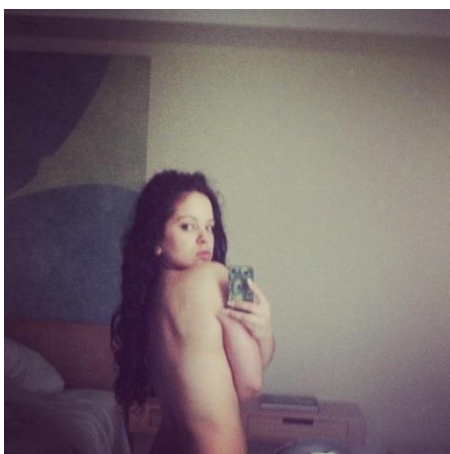


Fig. 1. Instagram @rosalia.vt, 12 de diciembre de 2013



Fig. 2. Camila Falquez, Rosalía para *Vogue España*, 2018

El careo entre ambas instantáneas nos recuerda que los productos visuales que consumimos diariamente están sometidos a un proceso de construcción pensado. En su primer autorretrato público, Rosalía se muestra todavía sin el envoltorio al que poco a poco va a ir dando forma, hasta crear un producto cercado por algunos de los tópicos de la marca España. A ello se suma una estética particular basada en la tendencia que hace convivir la alta costura con el espíritu “poligonero”¹.

En paralelo al halo estético, en el ámbito musical muestra también la fusión de distintos géneros, que a menudo son atravesados por variadas influencias de lo popular. En su álbum más reciente, *El mal querer* (2018), y en el primer disco con el que se dio a conocer en 2017, *Los Ángeles*, la cantante mezcla sin pudor diferentes estilos, aproximándose de forma minimalista a los cantes tradicionales del flamenco, fusionándolos con música urbana, bases electrónicas con sonidos e instrumentos populares, generando una mezcla alrededor de la cual se alzan voces a favor y en contra.

Las siguientes líneas pretenden acercarse al discurso visual de *El mal querer*, un disco conceptual que cuenta con la colaboración de distintos artistas, directores y productores y que, aunque atravesado por un *leitmotiv*, puede resultar tan esperanzador como contradictorio, siendo reflejo, en última instancia, de los tiempos en que vivimos.

Introducción a *El mal querer*

La génesis de la obra *El mal querer* se encuentra, como la misma autora ha ratificado en numerosas entrevistas, en su Trabajo Fin de Grado para la Escola Superior de Música de Catalunya. A grandes rasgos, el álbum responde a un

¹ Coloquialmente, este término hace referencia a un estereotipo aplicable a cierto sector de la juventud, cuya cotidianeidad se desarrolla en zonas suburbanas o periféricas en relación a los centros urbanos, y que se caracteriza por pertenecer socialmente a clases obreras con recursos económicos limitados, lo que consecuentemente afecta a su espectro estético. Entre los ítems que ostentan, especialmente la esfera femenina, encontramos un gusto por la mezcla entre elementos asociados a las clases altas como el oro o las uñas de gel –símbolo de dejar de trabajar con las manos–, con aspectos propios de la cultura popular como la música urbana y folclórica, los vehículos a motor tuneados en base al alarde de poder adquirido o indumentarias vinculadas al proletariado como el chándal. Todo ello aderezado por excesos visuales en todos sus aspectos.

relato que habla de la libertad alcanzada por una mujer encerrada en la idea del amor romántico.

El germen de esta noción general que rige el trabajo más reciente de Rosalía se vincula con una novela anónima occitana del siglo XIII, conocida como *Flamenca*². El artista y comisario Pedro G. Romero fue quien puso a la artista tras la pista de este curioso romance que desarrolla el concepto literario del amor cortés³.

Los paralelismos con el texto medieval, más allá de la parte conceptual, ahondarían en temáticas de completa actualidad que comienzan a cuestionarse a partir de la época en la que aparece y se difunde el texto. La misma Rosalía define el disco como una historia de amor con aristas, oscura, una exploración de las pasiones (Gallardo 2018), y a lo largo del álbum y su discurso visual interpreta a un personaje femenino que va tomando poder al desprenderse del ideal del amor romántico.

² El eje narrativo de esta novela, compuesta por más de ocho mil versos, gira alrededor de los celos. Si bien es cierto que la temática no es novedosa para la época en que fue escrita, pues existen antecedentes que abordan el mismo argumento, es destacable la alta calidad del relato que, aunque de autoría desconocida, presenta novedades importantes y, evidentemente, la persona encargada de escribir el romance debió tener una importante formación humanística y ser conocedora de la tradición literaria trovadoresca. La historia, que a menudo entrelaza diálogos entre los personajes, inicia con el desposorio de Flamenca de Namur, una joven de origen flamenco de exagerada belleza, y el señor Archimbaud de Borbón, un matrimonio convenido para beneficiar a la familia de la dama. En este caso, es el marido, Archimbaud, quien personifica los celos desmedidos, alimentados en muchas ocasiones por terceras personas, como la misma reina de Francia. Precisamente por ellos, recluye a su esposa en una torre, a modo de clausura. La situación de Flamenca se difundió en forma de poemas hasta llegar a lugares como Borgoña, ciudad del caballero Guillermo de Nevers, quien, tras saber de la belleza y la suerte de la dama, se propuso liberarla. Al presentarse inconclusa, no se conoce a ciencia cierta el desenlace de esta historia de celos, pasiones y engaños, pero sí es destacable la actitud de Flamenca, que se presenta como una mujer libre, decidida y que estima su opinión, si se tiene en cuenta la profunda misoginia existente en el momento en que se escribió el relato (Espadaler 2015).

³ El amor cortés fue un tópico literario en auge durante los siglos XII, XIII y parte del XIV en algunas cortes de Europa. El germen del amor cortés se sitúa en el Mediodía francés, región geográfica integrada por varios territorios con una lengua en común, el occitano. Los trovadores fueron los encargados de difundir este género por ciertos lugares de la Europa del momento. Para el medievalista C. S. Lewis, la cultura del amor cortés se define, fundamentalmente, por cuatro características básicas: la humildad, la cortesía, el adulterio y la religión del amor (Lewis 1953: 2). Así pues, las pautas que designan el amor cortés son la nobleza y el sentido de servidumbre, sustentado en muchas ocasiones por la idea de vasallaje, el amor utópico que rendía culto a la mujer, así como el adulterio, motivo de numerosas tragedias acontecidas en las historias noveladas, ofreciendo así un caldo de cultivo apto para la conformación del mito del amor romántico.

Así pues, *El mal querer* es un disco-concepto cuya trama nos viene dada por su autora a través del propio título del álbum y de la historia que encierra detrás. Sin embargo, y aunque tras el nombre de cada canción aparezca otra denominación que haría referencia a las fases emocionales por las que pasa la sufrida protagonista, la distribución del disco no sigue estrictamente el orden de los capítulos del romance occitano, que como se ha visto está inconcluso.

La forma en que se ilustra esta historia, en paralelo a las letras de las canciones, es a través de las imágenes que habitan el interior del álbum y que hacen referencia al proceso de transformación del personaje principal. Filip Cusic, un artista que se siente heredero del universo surrealista, fue el encargado de la creación y disposición visual de las imágenes insertas en el disco. Cusic centra su trabajo en interrogar la relación que el ser humano establece con los objetos y el significado que se esconde tras ellos, mientras lo envuelve todo en un halo cientificista proclive a la imaginación, en donde trata de enfrentar los opuestos en un juego de excepciones. Sobre estas leyes compone once imágenes que corresponden a cada uno de los cortes del disco, siempre arropado por la supervisión y la seguridad que la artista pone en sus ideales estéticos.



Fig. 3. Filip Cusic, Portada de *El mal querer*, 2018.



Fig. 4. Filip Cusic, Contraportada de *El mal querer*, 2018.

Sin embargo, antes de analizar las citadas imágenes, creemos importante reparar en la portada [fig. 3] y la contraportada [fig. 4], imágenes que también llevan la firma de Cusic y que, de alguna manera, anuncian el discurso de la

obra. En la portada, Rosalía aparece envuelta de elementos iconográficos propios de la tradición mariana, mezclados con otros elementos que presentan reminiscencias sagradas.

El color blanco, asociado a la pureza de María, predomina en la escena. En el centro, con los brazos en cruz y mirando directamente al espectador, se alza la cantante sobre una nube y envuelta en un fondo celestial. Su pierna izquierda es rodeada por una serpiente, símbolo del pecado, mientras de su sexo emana una luz en forma de estrella. Su cabeza es coronada por un nimbo estrellado y sobre éste aparece una paloma blanca, que en la religión cristiana simboliza el Espíritu Santo, pero que hace referencia también a la idea de libertad. Todo ello aparece, a su vez, enmarcado en una especie de corona que, en lugar de espinas, está formada por cadenas doradas, pareciendo así que la protagonista de la imagen se halla en una especie de prisión sagrada.

Para la realización de la portada el artista visual recoge, quizá inconscientemente, fuentes visuales clásicas ampliamente repetidas en la tradición judeocristiana, aunque sus atributos iconográficos y cualidades expresivas aparecen aglutinadas y descontextualizadas de su contexto sagrado. Así, no es extraño encontrar elementos que remiten a la representación de la Inmaculada Concepción⁴ [figs. 5 y 6], aunque fusionados con otros propios de la representación de Cristo, como los brazos en cruz o sus manos, que parecen aludir a las letras Alfa y Omega.

En la misma línea, el álbum cierra con la imagen de una paloma en libertad en la contraportada [fig. 4], augurando el mejor desenlace posible para *El mal querer*.

⁴ Tradicionalmente, en la iconografía cristiana la figura de la Inmaculada Concepción se presenta ataviada de blanco y portando un manto azul, posada sobre una esfera y una media luna y pisando una serpiente como símbolo del pecado original. Usualmente aparece rodeada de ángeles, coronada por un nimbo luminoso, y sobre ella se posa la paloma blanca, encarnando al Espíritu Santo. El dogma de la Inmaculada Concepción se proclamó el 8 de diciembre de 1854 por el Papa Pío IX, aunque existen en territorio peninsular representaciones de esta advocación desde el siglo XV, dada la fuerte tradición contrarreformista que existía. La proclamación del dogma recogía, en cierta manera, los debates eclesiásticos que cuestionaban si la Virgen María estaba o no exenta del pecado original, resolviéndose finalmente, según el dogma, que sí está exenta, ya que fue concebida por su propio hijo como inmaculada mucho antes de que naciese, convirtiéndose en la más perfecta creación después de Jesucristo (Warner, 1985: 236-254).



Fig. 5. Giambattista Tiepolo, *La Inmaculada Concepción*, 1767-1769



Fig. 6. Juan de Valdés Leal, *La Inmaculada concepción*, 1682.

En busca de la feminidad sagrada

Como se ha comentado en líneas anteriores, las imágenes presentes en el interior del álbum sirven para ilustrar los diferentes estadios o capítulos de la historia presentada por Rosalía en *El mal querer*, vinculándose de alguna manera a las letras de las canciones que acompañan. Si analizamos *grosso modo* las once imágenes de forma conjunta, claramente se avistan las distintas fases que la protagonista atraviesa, desde el encierro que supone la prisión de un amor enfermizo hasta el empoderamiento para alcanzar la libertad [fig. 7]. En general, y como ocurría también con la portada, Rosalía es presentada más como una Diosa que como una Virgen, tal como apunta el artífice de las mismas (Llanos Martínez 2018).

En todas ellas, además, fácilmente se perciben símbolos que aluden al concepto clásico de feminidad: circunferencias que remiten al tiempo cíclico; contraposición de lo masculino frente a lo femenino; espejos rotos, lágrimas y perlas; astros y rejas; rosas que inundan su espacio íntimo. Todo ello hasta llegar a ver a la propia Rosalía pendiente de un hilo mientras sostiene una balanza para, posteriormente, aparecer mirando al espectador mientras empuña un arco y una flor por flecha, al fin, liberada.



Fig. 7. Filip Cusic, Imágenes de *El mal querer*, 2018

Para tratar de interpretar estas imágenes, además de atender a otros materiales como pueden ser los compendios de iconografía o los diccionarios de símbolos, es necesario acudir a una fuente de primera mano, que en este caso nos es proporcionada por el propio artista, Filip Cusic, en sus historias destacadas de su perfil de Instagram. Como él mismo deja entrever, en numerosas ocasiones las asociaciones que realiza entre sus creaciones y las tradiciones con las que cuenta son intuitivas y, aunque perdure el sentido simbólico de algunos elementos, éstos se impregnan con nuevos significados para responder al fin último del álbum.

Como se ha apuntado en líneas anteriores, el hilo narrativo presenta distintos episodios visuales protagonizados por la misma Rosalía, quien parece gravitar

en un universo mixto donde se confunde lo terrenal y lo onírico. En la primera imagen que habita el interior del disco, perteneciente al "Cap. 1: Augurio", el torso de la artista aparece en contrapicado, enfatizando su aparente condición divina, y rodeada por una serie de circunferencias en alusión a lo femenino y al tiempo cíclico. Esta idea vinculada a lo temporal, en suma, se enfatiza con el péndulo en movimiento que oscila sobre su cabeza, mientras ella sostiene entre sus manos una maraña de hilos dorados que se asemejan a una galaxia con sus respectivos planetas. Con esta creación, Custic vaticina lo que va a suceder, el principio de la lucha por la libertad.

En el "Cap. 2: Boda", en clara alusión a la obra de Frida Kahlo *Las dos Fridas* (1939), Rosalía aparece desdoblada en femenino y en masculino, ambas entrelazadas con un gesto de unión e iluminadas por un gran astro que parece alumbrar una especie de jeroglífico conformado por elementos como un reloj de arena y unas llaves.

Tras este episodio que recrea el matrimonio, en el "Cap. 3: Celos", Rosalía es presentada en una actitud muy distinta. La escena se enmarca en una especie de prisión minúscula en la que priman el amarillo y el rojo, y en la que tan sólo hay espacio para ella, que está desnuda y saliendo del agua cual Venus. Su gesto es significativo, pues aparece entonando una pose flamenca que nos recuerda las astas de un toro. Con sus uñas afiladas, como los cuernos del animal, rompe un espejo negro en alusión a cómo los celos pueden enturbiar cualquier situación. De su cuerpo emanan diferentes puntos de luz emulando los chacras, y sobre su cabeza, de nuevo a modo de jeroglífico, se posan cuatro distintivos que simbolizarían los elementos.

La luz de este capítulo desaparece en el siguiente para imitar los claroscuros y las tensiones de los retratos barrocos. En el "Cap. 4: Disputa", ella, de perfil y sobre fondo neutro, con el cabello cubierto de perlas, lanza una mirada fuera de plano, mientras una mano vestida con un guante negro la agarra por un costado.

En el "Cap. 5: Lamento", vemos su imagen fragmentada por medio de un juego de espejos, en los que conviven su rostro reflejado y superpuesto en una forma piramidal al lado de un espejo roto y en llamas, fruto de una agresión. La

lágrima que cae de su mejilla junto con la aparición de nuevo de elementos próximos a las *vanitas* –el reloj y la rosa en posición descendente–, completan la escena de lamento que da título al capítulo.

Como una de las mujeres de Julio Romero de Torres, en el "Cap. 6: Clausura", aparece Rosalía, de nuevo con el torso desnudo, sosteniendo unas naranjas que se le van desprendiendo de las manos, mientras que su cabeza es arropada por una caja con rejillas en forma de V, invirtiendo la forma en la que es presentada en la imagen anterior. Además, a su alrededor se representa el ciclo lunar, asociado al "principio femenino y pasivo, opuesto y complementario al sol" (Battistini 2003: 194).

En el "Cap. 7: Liturgia", Rosalía, vestida de blanco, parece situarse a un nivel más allá de lo terrenal, y es presentada, siguiendo la estela de la portada del disco, como un ser divinizado que, en este caso, posee capacidad creadora [fig. 8]. En este sentido, ya no es únicamente un ser feminizado, envuelto de símbolos propios de este género, sino que a partir de este momento es evidente que ha alcanzado un estrato superior tras su clausura y el despertar de los mitos del amor romántico. Como la representación del mismo Dios creador de los astros y del ser humano [figs. 9 y 10], la cantante se muestra sosegada pero poderosa. En suma, es capaz de dominar la serpiente que cuelga de su cuello y, también en alusión a Cristo, de sus pies irradia una luz como último vestigio del dolor. De nuevo, se apuesta por la fusión de atributos propios de la religión cristiana en beneficio de un mensaje popular.



Fig. 8. Filip Cusic, Cap. 7: *Liturgia* (Bagdad), 2018.



Fig. 9. Mosaico de la Catedral de Monreale, La creación de los astros, 1172-1176.



Fig. 10. Miguel Ángel, La creación de Adán (detalle), 1511

En el "Cap. 8: Éxtasis", Rosalía aparece en contrapicado sobre una esfera iluminada, siendo adorada en una especie de tablao flamenco. El título del capítulo asociaría el baile y el cante flamenco a un estado casi catártico que enlazaría con el "Cap. 9: Concepción", donde se muestra encinta. Aquí, adquiriendo una posición similar a algunas de las diosas de la fertilidad clásicas, emerge de una estela de luces de colores que forman una circunferencia y, fuera del círculo, unos zapatos masculinos y dorados completan el relato tradicional de la maternidad, con el padre excluido y ausente.

Finalmente, en los últimos dos títulos, "Cap. 10: Cordura" y "Cap. 11: Poder", la vemos, primero, caminado sobre un fino hilo mientras sostiene una balanza, símbolo común de la justicia, para, posteriormente, aparecer mirando al espectador mientras empuña un arco con una flor. Por fin, la mujer se libera del calvario y de su pelo brotan flores como metáfora del renacimiento.

Como se ha podido observar, las imágenes que acompañan las letras de las canciones del álbum no dejan nada al azar, componiendo un relato conocido desde antiguo, en donde la mujer, después de pasar por las fases típicas de cualquier relación amorosa al uso, acaba tomando el poder en busca de su

bienestar. En este caso, el relato visual es resuelto de una manera magistral al actualizar, por medio de una estética contemporánea que reactiva símbolos clásicos, multitud de guiños relativos al mundo de lo femenino.

"Malamente". Manifiesto estético en movimiento

"Malamente" es la canción que encabeza *El mal querer* y, por tanto, corresponde al primer capítulo del disco ("Cap. 1: Augurio"). Dirigido por la productora CANADA, en él adivinamos el inicio de una narración en donde la protagonista transitará por una serie de capítulos vitales hasta alcanzar la ansiada liberación. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, en el momento del lanzamiento de esta canción, *El mal querer* todavía no había sido presentado en sociedad y, por lo tanto, no se conocía la idea conceptual del álbum. Con todo ello, "Malamente" se convierte no sólo en la carta de presentación del disco, sino también en un compendio de las cuestiones estéticas y formales que granjearon el éxito de Rosalía más allá de nuestras fronteras. En este sentido, cuando hablamos de compendio estético nos referimos a toda una serie de elementos castizos fácilmente reconocibles: toros, flamenco, símbolos religiosos como cruces y nazarenos mezclados con iconos urbanos y populares como el *skate*, el *tuning*, los vehículos pesados e industriales o el chándal, entre otros; todo ello, reactualizado desde el prisma de la postmodernidad⁵.

A grandes rasgos, el video puede entenderse como un ideario estético que reúne algunas de las características tanto musicales como estilísticas que acompañarán el desarrollo de una personalidad espectacular, en el sentido que le dio Guy Debord cuando dijo que "el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes" (Debord 2003: 38).

⁵ Entendemos la postmodernidad, siguiendo a Jean-François Lyotard, como un proceso que sucede a la modernidad y que lleva consigo una profunda transformación del saber. Para este autor, las epistemologías propias de la modernidad, estrictamente jerarquizadas al basarse en la idea de la razón ilustrada, dejaban incompletas las identidades culturales que se construyeron al obviar u apartar determinadas realidades históricas (Lyotard, 1984). En la práctica artística, la postmodernidad implica, en términos de Juan Martín Prada, heterogeneidades, préstamos, migraciones y transferencias (Martín Prada, 2001: 7-12). Así, el arte pasa a entenderse como un continuo juego que reacciona a nociones como la autenticidad o la originalidad, y apuesta por prácticas como la atribución, la revisión o la relectura.

En la pieza audiovisual, en general, el rojo y el amarillo dominan la escena en ambientes callejeros, deshabitados y fríos [fig. 11]. El vídeo comienza mostrando a los personajes masculinos diseminados en un entorno de aprendizaje, en una escuela de toreo, lugar de adiestramiento estrechamente relacionado con cuestiones próximas a una tradición patria de valentía y, por ende, de virilidad; las mujeres, por el contrario, se presentan en grupo, apiñadas, poniendo de relieve la sororidad. La primera vez que aparece Rosalía en solitario lo hace huyendo de un hombre y, paralelamente, la encontramos secando el sudor de uno de los aprendices que, para más inri, porta un tatuaje de la Dolorosa. La escena se tuerce con su atropello y, acto seguido, su cuerpo es alzado por un vehículo manejado por un hombre que la deposita en el interior de un camión. A partir de este momento se suceden escenas que combinan elementos materiales a modo de símiles, entre los que destaca la figura retórica del toro en forma de unión de la mujer con la máquina, en este caso una moto. Y ella, en esa simbiosis, sale del camión para ser literalmente toreada, alternando en el montaje planos de exterior e interior.

Avanzando en el clip, hacia el final se introduce la figura del nazareno ataviado con una túnica morada y montado sobre un patinete con pinchos, reafirmando la idea de penitencia. Según Nicolás Méndez, de CANADA, la figura del nazareno y su relación con Dios se asemejaría a la relación tóxica establecida entre una pareja en nombre del amor, esto es, amarse hasta que duela (Corazón Rural 2018). En la misma línea, el plano final del videoclip está dedicado, de nuevo, a un símbolo religioso archiconocido, una cruz que preside un parque donde se practica *skateboarding*.

Como consecuencia, la utilización de atributos, léxico y símbolos religiosos, algunos de ellos asumidos como propios por la cultura andaluza y calé, hizo que sobre Rosalía llovieran numerosas críticas desde dentro y fuera del colectivo gitano, al considerar que se había apropiado de ellos culturalmente y los había empleado como quien usa unas pestañas postizas (Maldonado 2018).

La cuestión del apropiacionismo en Rosalía saltó a la luz a raíz de un mensaje que lanzó la activista Noelia Cortés en Twitter. En el hilo, la usuaria explicó los supuestos errores e insultos en los que incurría la artista al tratar de emular una

identidad gitana, y el dilema se coló rápidamente en el hervidero cultural. Más acertadamente, el historiador Rafael Buhigas empleó el término "expropiación" para matizar que lo que Rosalía verdaderamente realiza, más que apropiación cultural, es invisibilizar al sujeto gitano desde el poder dominante (Maldonado 2018). Así pues, desde el ámbito gitano se manifiesta la utilización de rasgos distintivos de su identidad, su música y su estética por parte de la cantante, que se mantiene en una posición privilegiada frente a la opresión sufrida por el colectivo.

En cualquier caso, lo que esta polémica revela es la penetración del debate sobre identidades raciales y discriminaciones históricas en la España del pasado y del presente, y también lo complejo y sutil de muchas lecturas sobre los productos culturales que llegarán en el futuro. Sin embargo, la industria cultural siempre se ha caracterizado por ser devoradora, fagocitadora de las distintas culturas más silenciadas o de lo marginal, de los límites. Pero más que apropiacionista, e incluso expropiacionista, en cuanto a la utilización de esa simbología sagrada, la cantante forma parte de un sistema capitalista caníbal, que todo lo absorbe y, como el mismo Walter Benjamin nos hizo saber, no estaría tan distante de los procesos religiosos (Benjamin 2014).



Fig. 11. CANADA, "Malamente" ("Cap. 1: Augurio"), 2018.

De los Celos al Éxtasis

Tras el éxito cosechado por las novedades musicales y estéticas que trajo consigo "Malamente", otros clips fueron saliendo a escena durante los meses

siguientes. De las once canciones, además de "Malamente", son "Pienso en tu mirá" ("Cap. 3: Celos"), "De aquí no sales" ("Cap. 4: Disputa"), "Bagdad" ("Cap. 7: Liturgia") y "Di mi nombre" ("Cap. 8: Éxtasis") las que disponen del material audiovisual que las completan. El presente epígrafe tiene como objetivo tratar de realizar un recorrido por aquellas puntualizaciones más significativas en cuanto al discurso, para acabar analizando en profundidad el videoclip que corresponde al nivel del Éxtasis.

El clip de "Pienso en tu mirá" ("Cap. 3: Celos") es, quizá, el que presenta más similitudes estéticas con "Malamente", pues ambos fueron rodados durante el mismo período de tiempo y comparten ubicación geográfica. No obstante, mientras "Malamente" tan sólo augura lo que presagiamos, el mensaje de "Pienso en tu mirá" es claro, remitiendo directamente a la idea de celos que subtitula el capítulo. Ello se consigue gracias al empleo de frecuentes recursos utilizados por la retórica visual, amalgamándose distintas metáforas en una idea común que remite al dolor y a la desconfianza.

Mientras suena una de las estrofas que se repetirá a lo largo de la canción – «Me da miedo cuando sales sonriendo pa' la calle porque todos pueden ver los hoyuelitos que te salen»–, en este videoclip, dirigido de nuevo por CANADA, se proyecta la figurilla de una flamenca colgada del retrovisor de un camión que acabará estampándose contra un muro. Aunque pueda parecer el inicio de una historia, en realidad esta imagen presagia lo que sucederá a lo largo del audiovisual. De forma magistral, en este video se intercalan historias diferenciadas, de manera que hay distintos relatos que acontecen en paralelo y que, en última instancia, reflejan la evolución del personaje femenino y sus respuestas frente a una situación hostil y opresora.

En paralelo al desarrollo de la letra de la canción, el personaje femenino sufre una transformación. En un primer momento, Rosalía aparece en espacios cerrados, dentro de la esfera de la domesticidad, el lugar tradicionalmente asociado a lo femenino, aunque no en solitario. El empleo del color negro en las ropas de las personas que acompañan durante todo el video a la cantante sirve a los artífices del clip para personificar los síntomas y consecuencias que los celos provocan en quien los sufre, Rosalía, que a lo largo de toda la cinta parece querer huir de ellos. Igualmente, a medida que avanza la proyección, la

artista aparece en otros lugares un tanto claustrofóbicos y oscuros como un aparcamiento, en este caso rodeada de hombres que la apuntan con armas de distinta naturaleza.

Lejos de conformarse, Rosalía parece querer reaccionar ante tal situación. Para ello, en el videoclip aparecen dos momentos de transformación claros. Por un lado, al inicio del clip una vampiresa muerde su cuello, ilustrando la letra de la canción, como metáfora de cambio. Por otro, de forma más evidente, la cantante, engalanada con oros, entre los que destaca una esclava grabada con las palabras "Varón Dandy", empuña y carga una escopeta adquiriendo una pose masculinizada, hecho que se refuerza con el plano en contrapicado de la cámara. En este punto, la recurrente figura del toro vuelve a aparecer en escena, en este caso figurando también los celos, que hacen sangrar el corazón de la cantaora.

Esto enlaza directamente con los versos que componen el estribillo de la canción: "Pienso en tu mirá, tu mirá, clavá, es una bala en el pecho". Aparte de Rosalía, cuando suenan estas palabras es frecuente la aparición de personajes masculinos, montados en camiones, de cuyos corazones brota la sangre. El sentimiento general que pretende el video se refuerza con la aparición, en determinados momentos, del bailar Polito taconeando sobre unas brasas chisporroteantes.

Tras el sufrimiento, avistamiento y empoderamiento frente a los celos, Rosalía aparece, al fin, en un espacio al aire libre, acompañada por aquellas personas vestidas de negro, ahora despojadas de su atuendo y huyendo de su derredor. La protagonista, finalmente, resta sola ante un panorama desolador pero recompuesta, como la muñeca de porcelana que aparece casi al final del audiovisual. Rota, pero viva y libre, ha vencido a los celos, y su misión tras este capítulo será recomponerse ante tal vuelco.

En "De aquí no sales", posiblemente la canción más experimental del disco, y tránsito en el relato audiovisual conjunto, la artista se aleja visualmente de la iconografía calé para abrazar una suerte de fusión entre naturaleza y mecánica, cargada de artificialidad, aunque situando la acción en un paraje mítico de la cultura nacional: los molinos de La Mancha. La pieza, dirigida esta

vez por Diana Kunst y Mau Morgó, aunque cargada de referencias clásicas, contiene una narración a la que no nos tiene acostumbrados, pues todo se envuelve en un ambiente más oscuro y, a diferencia de las obras anteriores, Rosalía acapara exclusivamente el protagonismo.

En el caso de "Bagdad", cantada por Rosalía, que en este caso aparece acompañada por el Cor de l'Orfeo y el músico Joan Albert Amargós, se refleja el lado más espiritual del álbum, precisamente en alusión al subtítulo que contiene el capítulo: Liturgia. Musicalmente, la canción inicia con un ritmo sintetizado de "Cry me a river" (2002) de Justin Timberlake, y continúa con estrofas diferenciadas y un estribillo que se repite, muy cercano a la sonoridad de la música sacra medieval. De nuevo, la artista no tiene pudor en mezclar estilos antagónicos para componer un tema entre lo lírico y la música urbana.

El título de la misma alude a un club de ocio nocturno de Barcelona conocido por sus espectáculos eróticos, espacio donde se grabaron las imágenes del videoclip. En este caso, a diferencia de los ejemplos anteriores, la narración sucede de manera sencilla, y todo ocurre en esta sala, donde Rosalía da vida a una de las bailarinas de *poledance* que trabajan allí. Tras recibir un mensaje por parte de, se supone, su pareja, la bailarina se hunde y se encierra en el servicio público del club. Es entonces cuando, a partir de la primera lágrima derramada, la artista, visual y metafóricamente, se ahoga en sus propias penas. En este sentido, debemos retraernos a la Edad Moderna, momento en que estaba muy extendida la idea de que los ojos tenían una especial conexión con el corazón, actuando como una vía de escape del interior hacia el exterior. En relación a la liturgia, los fieles lograban entender a través de las imágenes que las lágrimas eran la expresión gráfica del sufrimiento del corazón, tornándose el llanto signo ineludible de padecimiento (Christian 2009: 157).

Así, el final del video resulta muy significativo, pues cuando Rosalía está a punto de ahogarse en sus propias lágrimas parece rogar a Dios su salvación – además, no debe olvidarse que a lo largo de los estribillos se repite la frase "Junta las palmas y las separa"– [fig. 12]. Y, en su juicio para lograr la ascensión, visualmente la dirección de la pieza opta por fusionar iconografías marianas como la Asunción de la Virgen o la representación conceptual de la Dolorosa [figs. 13 y 14].



Fig. 12. Helmi (DIVISION), "Bagdad" ("Cap. 7: Liturgia"), 2018.



Fig. 13. Guido Reni, *Asunción de la Virgen*, 1642.



Fig. 14. Pedro de Mena, *Mater Dolorosa*, c. 1670.

En "Di mi nombre", tercer videoclip del álbum que lanzó la artista, dirigido por Henry Scholfield de la productora CAVIAR, abandona el ambiente suburbial al que nos había acostumbrado para localizar la acción en un espacio íntimo, privado y estéticamente feminizado. El eje sobre el que gira toda la narración es la cama, lugar de reposo y pasiones, de ensueño y necesidad. Así, el cartel promocional del sencillo se centra en ese objeto, y la postura por la que opta la protagonista toma como referente "La maja vestida" de Goya (1800-1807), conocida pintura que retrata a una amante para el deleite privado de la mirada masculina [fig. 15]. En este caso, Rosalía no sólo emula la pose del cuadro, sino que refuerza la referencia a través de la indumentaria, que parece emular la de la cortesana: un vestido blanco de tejido ligero acompañado de un fajín rosa palo.



Fig. 15. CAVIAR, Cartel promocional de *Di mi nombre* (Cap. 8: Éxtasis), 2018.

Al hecho visual debemos sumar la letra de la canción, que interpela, casi a modo de súplica, a un supuesto amante cuando dice, entre otras cosas, "átame con tu cabello a la esquina de tu cama" o "pon tu cuerpo contra el mío", descubriendo entresijos de pasión carnal, sintetizados en la idea de nombrarla: "Di mi nombre". De esta forma, el hecho de nombrar se convierte en metáfora del clímax sexual. Nombrar, asimismo, es dotar de identidad y existencia,

materializar la cosa en el plano real. Como apuntaba Benjamin, "con el nombre propio se le anuncia a cada hombre su creación divina, y en ese sentido él mismo es creador" (Benjamin 1998: 68). De este modo, el nombre que no se pronuncia pasa a convertirse en misterio, casi en revelación.

El videoclip, dividido en una especie de celda en dos espacios más uno de tránsito, parece imbuirnos en una especie de vía crucis de autoconocimiento y deseo, bañado todo él de un tono tenue feminizado –en toda la pieza predomina el rosa y los colores pálidos–. El primero de estos espacios, de ambiente especialmente intimista y recogido, iluminado con varios puntos de luz de lámparas de dormitorio, gira en torno a la citada cama. Entre los múltiples elementos que arrojan la escena podemos destacar de forma muy visible un círculo de neón rosa que preside una especie de hornacina, un retrato de quien podría ser el fundador de la orden dominica, Santo Domingo de Gúzman, un ventilador encendido y un rosario rosa colgado de una esquina de la cama.

Para acceder al segundo espacio es necesario que la protagonista atraviese una zona intermedia en penumbra en donde le espera un tocador con un gran espejo a modo de confrontación identitaria. El segundo espacio, en contraposición al primero, únicamente está iluminado por una especie de vidriera gótica al fondo que remite a los ambientes eclesiásticos. En este caso, se presenta desordenado y deshabitado al mismo tiempo, convirtiéndose en un espacio frío, aséptico, posiblemente actuando como metáfora de un interior tradicionalmente alterado y errante, el útero.

La cámara, de la misma forma que los espacios, va adecuándose a la narración de ritmo cíclico, diferenciando las tres zonas del discurso. La protagonista parte de la cama en donde la cámara ejerce de mirada subjetiva, a modo de *voyeur*, mientras ésta le corresponde con su mirada. El momento clave de esta técnica se evidencia con el gesto en el que la vemos al borde del lecho, inclinándose en movimiento descendente y ascendente. Después, en su deambular en busca de la reafirmación de su deseo en el espacio de tránsito, la cámara se transforma, se vuelve más neutra, hasta el instante en el que Rosalía es consciente de nuevo de la presencia de la misma y a diferencia de la complicidad que muestra con anterioridad ante ella, huye despavorida al

refugio en el que el deseo se materializa para experimentar un estado de exaltación, la susodicha cama. La artista, por fin, es consciente de su deseo carnal y da rienda suelta al mismo.

El desarrollo de todo el videoclip en un interior es, sin duda, determinante y escogido. La mujer, originariamente asociada a lo privado, al espacio doméstico, permanece en el interior tanto física como metafóricamente, pues, en suma, el mensaje final habla de la historia de un deseo, de una pasión visceral que queda para la intimidad. Perrot afirma que, para la sociedad burguesa del siglo XIX, la habitación era el lugar por excelencia de las mujeres, y que la religión, moral y orden doméstico contribuían a recluirlas en ellas, deviniendo en casi una forma de clausura que se identificaba con lo femenino (Perrot 2011: 173-175).

Aquí, el encierro se convierte en un tema curioso y paradójico, pues la cuestión del deseo femenino, fervientemente tratada y ocultada en el mismo discurso, es el hilo conductor de la pieza. Por un lado, el deseo femenino ha sido considerado el responsable de muchos de los males que acechaban (y acechan) a la humanidad –sólo debemos pensar que el deseo le hizo a Eva morder la famosa manzana–; por otro, dentro del discurso médico, también ha sido el causante de famosos desórdenes asociados a las mujeres como la histeria.

Especialmente durante el XIX, la biología, la medicina y el psicoanálisis se encargaron de desarrollar a través de su literatura esta patología que, etimológicamente, alude a la matriz. A partir de este momento, gran parte de los avances científicos colocaron el objetivo en el útero y los ovarios femeninos. "Sólo por el ovario es la mujer lo que es", escribió en 1844 el médico francés Achille Chéreau, y esto justificó la extirpación quirúrgica de los mismos para radicar males como la histeria, el deseo sexual excesivo y otros dolores o trastornos cuyo origen no era fácil distinguir (Laqueur 1994: 299-300).

De este modo, al final del video, cuando la cantante regresa al elemento central de la narración, la cama, la vemos ejecutar una serie de movimientos asociados desde el siglo XIX a las fases del ataque histérico, gracias al desarrollo de todo un supuesto estudio científico apoyado en las imágenes

desarrolladas por el famoso doctor Charcot en La Salpêtrière [fig. 16]. El arte, junto con la ciencia, se encargó de representarlas para confrontar a la sociedad con un mal que, en teoría, se podía erradicar, y así reconducir a las mujeres por el camino correcto, que no era más que el camino de la abstinencia, la decencia y el decoro sexual.



Fig. 16. A. Delahaye y E. Lecrosnier, *Phase de contorsions (Arc de cercle)*, 1887.

El mal querer. Un disco global en la era de la ruptura de los límites artísticos

Como puede intuirse, *El mal querer* no es sólo un disco que incorpora flamenco, pero tampoco es únicamente un álbum pop. Exactamente igual sucede con la estética que rodea todos los artefactos visuales del universo Rosalía. Los límites artísticos, que en otras épocas estaban delimitados, se han disuelto en la era de la postmodernidad, deviniendo en un mestizaje radical que puede resultar molesto para según qué sectores del arte, la sociedad o la cultura. De todos modos, y recogiendo algunos datos ya subrayados, el malestar por esta mezcolanza, por el citado apropiacionismo cultural, no ha hecho más que resaltar algunas fallas históricas dentro del ambiente artístico, generando, como indicábamos, tantos odios como afectos. La crítica cultural de este país ha vuelto a poner el acento en el purismo o, por el contrario, en la utilización libre del arte para confeccionar nuevos productos híbridos, algo que, por otra parte, no supone ninguna novedad.

En general, la cantante –su estética, su música y su discurso visual– pueden resultar contradictorios pues, como afirma el propio Custic, "Rosalía es una mujer llena de dulzura y pureza, pero a la vez empoderada e inspiradora, que ha sabido replantear la cultura española combinando tradición y futuro" (Llanos Martínez 2018).

En conclusión, las piezas analizadas reúnen la fusión de distintos elementos, tradiciones culturales y musicales, así como iconográficas, que sirven a la artista para lanzar un mensaje de empoderamiento personal que viene a reflejar el concepto que prima en *El mal querer*. De esta forma, por un lado, ofrece un producto fácilmente reconocible, lleno de referencias visuales que remiten a lo patrio; pero, por otro lado, aporta frescura musical y una estética actual, cuestionando los grandes relatos e incluso ironizando con los mismos, presentándonos un producto que posee a partes iguales contemporaneidad y clasicismo. A esto se suma la capacidad de fusionar diferentes parcelas de lo artístico en pro de un objetivo global, de un producto completo en el que cualquiera puede sentirse identificado y atraído, y que, posiblemente, sea la clave final por la que *El mal querer* se coloca como una de las obras cumbre de los últimos tiempos dentro y fuera de nuestras fronteras. Un producto nacional de calidad que recoge la herencia pasada, nos define, y también muestra capacidades de futuro.

Referencias bibliográficas

Battistini, Matilde. 2003. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa.

Benjamin, Walter. 1998. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

_____. 2014. *El capitalismo como religión*. Madrid: La Llama.

Christian, William A. Jr. 2009. "Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna". En *Accidente del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, coords. María Tausiet Carlés y James S. Amelang, 143-166. Madrid: Abada.

Corazón Rural, Álvaro. 20 de agosto de 2018. "CANADA: 'Rosalía ha desacralizado los símbolos, que es lo contrario de apropiárselos'". *Jot Down. Contemporary Culture*

Mag. <https://www.iotdown.es/2018/08/canada-rosalia-ha-desacralizado-los-simbolos-que-es-lo-contrario-de-apropiarselos/> [Consulta: 12 de diciembre de 2018].

Debord, Guy. 2003. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Espadaler, Anton M. 2015. En *Flamenca*, ed. Anton M. Espadaler, 9-31. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Gallardo, David. 30 de octubre de 2018. "Rosalia: 'Siempre voy a reivindicar a la mujer poderosa'". *Europa Press*. <https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-rosalia-siempre-voy-reivindicar-mujer-poderosa-20181030181750.html> [Consulta: 9 de julio de 2019].

Laqueur, Thomas. 1994. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.

Lewis, Clive Staples. 1953. *The Allegory of Love. A study in Medieval Tradition*. Londres: Oxford University Press.

Llanos Martínez, Héctor. 2 de noviembre de 2018. "El universo visual de Filip Cusic, autor de las imágenes del disco de Rosalía". *Verne. El País*. https://verne.elpais.com/verne/2018/10/31/articulo/1541004530_244530.html [Consulta: 15 de abril de 2019].

Liotard, Jean-François. 1984. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

Maldonado, Lorena G. 31 de mayo de 2018. "Los gitanos atacan a Rosalía: 'Usa nuestros símbolos como pestañas postizas'". *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/musica/20180531/gitanos-atacan-rosalia-usa-simbolos-pestanas-postizas/311468865_0.html [Consulta: 9 de julio de 2019].

Martín Prada, Juan. 2001. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.

Perrot, Michelle. 2011. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela.

Warner, Marina. 1985. *Alone of all her sex. The myth and cult of the Virgin Mary*. Londres: Picador.

Referencias audiovisuales

"Malamente" ("Cap. 1: Augurio"). 2018. Rosalía. Dir. CANADA

"Pienso en tu mirá" ("Cap. 3: Celos"). 2018. Rosalía. Dir. CANADA

"De aquí no sales" ("Cap. 4: Disputa"). 2018. Rosalía. Dir. Diana Kunst y Mau Morgó

"Bagdad" ("Cap. 7: Liturgia"). 2018. Rosalía. Dir. Helmi (DIVISION)

"Di mi nombre" ("Cap. 8: Éxtasis"). 2018. Rosalía. Dir. Henry Scholfield (CAVIAR).

.