

TFM ACADÉMICO

FLAMENCA Y EL MAL QUERER: DOS HISTORIAS DE EMPODERAMIENTO FEMENINO

Máster de Humanidades: Arte, Literatura y Cultura Contemporáneas



María Gnad Gilabert

Tutor: Jaume Silvestre Llinares

Curso 2020-2021

21/01/2021

Abstract

Flamenca is an anonymous novel which was originally written in Occitan during the 13th century. That is also the name of the leading character, a woman who is mistreated and locked up in a tower by Archambaud, her jealous husband. The *Roman* shows a surprisingly modern view of love and relationships for a medieval piece. It condemns gender-based violence and defends women's right to freedom: Flamenca ends up making her own choices despite constant oppression.

Eight centuries later this tale has inspired Rosalía while creating her second album: *El Mal Querer* (2018). Throughout this unconventional work she combines genres like flamenco or pop. The lyrics reveal the story of another abused woman, Flamenca's echo. The fact that *Flamenca*'s initial and final verses were lost in the way does not hinder the ability to compare both character's evolution towards empowerment, and that is the main goal of this project.

ÍNDICE

1. Presentación del tema de investigación y justificación	4
2. Estado de la cuestión	7
3. Metodología y marco teórico	12
4. El contexto de las obras	16
5. La división de capítulos	20
6. Amor cortés, amor romántico	24
7. Las protagonistas y su entorno	28
8. La correlación de voces	34
9. Conclusiones	40
10. Referencias	42

1. Presentación del tema de investigación y justificación

1.1. Resumen y palabras clave

*Flamenca*¹ es una novela occitana del siglo XIII cuya autoría se desconoce. Ese es también el nombre de la protagonista, Flamenca de Namur, una mujer maltratada y encerrada en una torre por Archambaut de Borbón, su celoso y desquiciado marido.

Aunque se trate de una obra medieval, en ella se exponen puntos de vista sorprendentemente actuales. El relato condena la violencia de género y defiende las relaciones basadas en el respeto y la confianza, y no en la agresión y el abuso. Además, aboga por la libertad de las mujeres: Flamenca acaba tomando sus propias decisiones pese al control y la opresión constantes.

La obsesión de Archambaut por ella puede percibirse, por ejemplo, en estas palabras: “Se esfuerza en vano quien tiene que vigilar a una mujer si no la mete en una cárcel, donde solo pueda verla aquel que la ha de poseer y custodiar.” (*Flamenca* 2019, 36), “¿qué me impide mataros, o haceros daño, o destrozad vuestra bella cabellera?” (*Flamenca* 2019, 35), “Maldito sea yo, que tanto la quiero, si no la protejo frente a todos.” (*Flamenca* 2019, 38).

Ocho siglos después, esta ficción ha inspirado a Rosalía Vila para la creación de su segundo disco: *El Mal Querer*². Se trata de un trabajo experimental en el que confluyen varios estilos, como el flamenco y el pop. La historia que se narra a través de los temas es, de nuevo, la de una mujer víctima del maltrato.

Flamenca y *El Mal Querer* tienen, por lo tanto, un rasgo en común: la violencia contra las mujeres, tanto física como psicológica. A pesar de que *Flamenca* sea una novela inconclusa, cuyo inicio tampoco se ha conservado, la trama avanza lo suficiente como para poder cotejar la evolución de las protagonistas y observar que ambas superan las adversidades y alcanzan el empoderamiento.

El tema de este TFM es, precisamente, el análisis comparativo del arco dramático de las dos Flamenca: la dama de la corte y su eco contemporáneo, entonado por Rosalía. Si hubiera que escoger cinco palabras clave ligadas a dicho tema, estas serían: **amor cortés, amor romántico, violencia de género, empoderamiento y arco dramático.**

1.2. Relevancia en el ámbito académico

Una vez resumido el tema de investigación, es oportuno plantear en qué categorías se inserta y mencionar algunas referencias básicas. Además, cabe destacar qué diferencia este tema de otros y por qué es relevante.

¹ En este proyecto se usa como referencia la traducción al castellano de Anton M. Espadaler para Roca Editorial.

² Publicado por Sony Music en 2018.

En primer lugar, el proyecto puede vincularse a la literatura medieval. El prólogo y las notas de Anton M. Espadaler son útiles a la hora de contextualizar *Flamenca* en el marco de la tradición trovadoresca y la narrativa occitana.³ Así mismo, existen más publicaciones en francés, inglés y alemán acerca de la obra, hecho que sitúa este trabajo en el panorama crítico global. Por otro lado, el TFM tiene relación con la música urbana. Con tal de situar *El Mal Querer* en esta área es posible consultar numerosas contribuciones, como la del youtuber Jaime Altozano.

A su vez, las nociones de amor cortés y amor romántico están presentes a lo largo de la investigación, al igual que la violencia de género, asociada a ramas como la sociología o la psicología. En este sentido, la elección de los dos referentes tiene un valor social incuestionable. Se trata de productos culturales que muestran sensibilidad ante aspectos reales que afectan a la vida de las mujeres.

Como resultado, el análisis se adscribe a nueva categoría: el feminismo y su lucha por la erradicación de la violencia de género. Nuria Varela, de la mano de Victoria Sau, explica que este movimiento supone la toma de conciencia de las mujeres de la opresión, dominación y explotación que ejerce el patriarcado sobre ellas, y la consecuente acción por la liberación (Varela 2013, 17).

Ambas obras son una muestra del empoderamiento frente a un conflicto atemporal: la misma historia se repite una y otra vez con distintas protagonistas y, lamentablemente, distintos finales. Por eso, cuando aparecen desenlaces en los que la mujer recupera el valor y el poder de decidir sobre su vida, merece la pena prestarles atención.

Pero lo que puede resultar novedoso, volviendo al interés académico de este TFM, es el estudio de la conexión de *Flamenca* y *El Mal Querer* desde un punto de vista narrativo, basado en la evolución de las protagonistas. Como se verá más adelante, no son pocos los textos que mencionan la influencia de la novela en el disco, sin embargo, lo que aquí se pretende es demostrar dicho influjo equiparando estas dos historias de superación. El trasfondo de este trabajo es comprender **de qué manera trasciende esta obra literaria del medievo y llega al contexto actual de la mano de Rosalía.**

1.3. Preguntas de investigación

Llegados a este punto, conviene formular la pregunta principal y las preguntas secundarias. El objetivo primordial es contestar la siguiente duda: **¿Cómo llegan al empoderamiento, tras una situación de maltrato, las protagonistas de *Flamenca* y *El Mal Querer*?** Este es el interrogante que va a vertebrar el análisis.

³ También se tendrá en cuenta el prólogo de la traducción al catalán de Espadaler, editada por la Universitat de Barcelona.

Para elaborar una respuesta habrá que confrontar el relato y la letra de las once piezas musicales. Igualmente, será curioso evidenciar cómo contrastan estas creaciones en términos de lenguaje y formas de expresión, puesto que tienen ocho siglos de diferencia. Ahora bien, es imprescindible proponer algunas perspectivas que guíen la argumentación. Uno de estos enfoques tiene que ver con el nexo entre personajes: **¿Cómo evoluciona la relación de las protagonistas con los demás personajes, especialmente con su maltratador?**

Philippe Hamon, en referencia a la construcción del personaje, menciona lo siguiente: “el personaje será definido [...] por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece [...] con los demás personajes y elementos de la obra” (1996, 130). Estas relaciones forman parte del arco dramático, es decir, del camino que recorre desde el inicio hasta el final de la narración, tanto a nivel interno o psicológico (cómo cambia) como a nivel externo o de la propia historia (qué ha ocurrido o qué ha generado el cambio). Las interacciones con los demás se basan en la oposición o la semejanza, como señala Hamon, y dibujan una jerarquía que puede invertirse.

De hecho, como se comprobará a lo largo del análisis, el empoderamiento dota a las protagonistas de ambas obras de una fuerza imparable, latente al principio: “lo quiera ella o no quiera / va a estar conmigo / hasta que se muera” (Vila 2018, “Que no salga la luna”), “Le resultó fácil domesticar a Flamenca, que no supo oponerse ni con la fuerza ni con el ingenio” (*Flamenca* 2019, 19).

En segundo lugar, hay que plantearse este otro interrogante: **¿Cómo se configuran las distintas voces a lo largo de la trama?** Esta pregunta nace del concepto de polifonía propuesto por Mijaíl Bajtín. El autor, inspirado por las novelas de Dostoievski, describe la existencia de múltiples voces en un mismo hilo narrativo: “El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo [...] tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes.” (Bajtín 1996, 56).

Lo que expone no es un conjunto de voces que se complementan en un universo supervisado por la conciencia unitaria del autor o la autora, sino voces autónomas que contienen un mundo propio y que se relacionan entre sí desde la contradicción, la heterogeneidad y la incompatibilidad. De esta forma, el relato es como la “armonía eterna de voces diferentes o como su discusión permanente y sin solución” (Bajtín 1996, 58).

Es posible aplicar este punto de vista al análisis comparativo para identificar las distintas voces en el lenguaje y el discurso de las protagonistas, los antagonistas, el autor o autora, el narrador o narradora, valorando su independencia o la ausencia de la misma. Cada una de estas unidades, afirma Bajtín (1996, 60), denota correlaciones con las demás.

2. Estado de la cuestión

El objetivo de este apartado es establecer las líneas de investigación ya existentes relacionadas con el tema a tratar. Para empezar, es preciso recopilar materiales que faciliten la ubicación histórica y cultural de *Flamenca* y *El Mal Querer*.

En el caso de la obra occitana, cabe recordar que se ha escogido la traducción al castellano de Anton M. Espadaler, publicada en 2019. Este autor ya había traducido *Flamenca* al catalán para la Universitat de Barcelona, confeccionando un prólogo mucho más extenso y especializado que el escrito para Roca Editorial, adecuándose a un contexto académico y a un alcance más general, respectivamente. La Universidad de Murcia, por otra parte, ya había publicado una versión en castellano, a cargo de Jaime Covarsí.⁴

Hay que destacar que Espadaler es un amplio conocedor de la etapa medieval y enriquece con sus notas la comprensión del texto, como en este caso: “Hacer la corona significaba ‘disponer una cosa en forma circular’, y se hacía con las ramas cortadas de los árboles. El sentido es que por más que Archambaut se desviva por controlarla, Flamenca hará lo que le venga en gana.” (*Flamenca* 2019, 188). Sin estas explicaciones el lector o la lectora puede perderse por completo el trasfondo de expresiones ya en desuso.

Más allá de las aportaciones del traductor y crítico, existen otras como la reseña de Ramón Xirau titulada “*Flamenca*. Invitación a una lectura”. El autor profundiza en el argumento de la novela y la relaciona con conceptos como el amor cortés. Por otro lado, en el artículo titulado “‘Flamenca’: un cristalito roto de amor libertino en 1283”, Luís Alemany destaca la influencia de Ovidio en la obra medieval. Un punto de vista alternativo es el de Inés Martín en “‘Flamenca’, la novela del siglo XIII que inspiró el nuevo disco de Rosalía”, que indaga, entre otras cuestiones, en la autoría del texto.

Hay otros artículos periodísticos que atestiguan el éxito de la novela en las librerías gracias al lanzamiento de *El Mal Querer*, como “Un fenómeno literario gracias a Rosalía”, de Alberto G. Palomo, o “‘Flamenca’, los secretos subversivos de la novela medieval que inspiró a Rosalía ‘El mal querer’”, de Winston Manrique.

En cuanto a *El Mal Querer*, se han escogido varios recursos audiovisuales. El primero es un vídeo de Youtube de Jaime Altozano, en el que explica que el álbum se caracteriza por poseer un ADN mixto, pues fusiona varios géneros como el flamenco, el trap, el pop e incluso la electrónica. Contrariamente, el primer trabajo de la artista, *Los Ángeles*, pertenece claramente a un único género: el flamenco. Aunque en *Los Ángeles* Rosalía ya demuestra un estilo propio, su segundo trabajo es, en este sentido, mucho más experimental.

⁴ *El Roman de Flamenca*. Traducido y editado por Jaime Covarsí. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2010.

Al mismo tiempo, Altozano describe el álbum como conceptual, esto significa que existe una intención narrativa que hila todos los temas⁵, y menciona su relación con *Flamenca*. El segundo recurso es, de hecho, una grabación en la que Rosalía repasa el análisis del youtuber y comenta lo que le ha inspirado de la novela del medievo u otras influencias como Ferran Echegaray y Pablo Díaz-Reixa (más conocido como El Guincho).

En tercer lugar, vale la pena aludir a un documental que recopila varias entrevistas de la artista con tal de ahondar en el proceso creativo del disco, en la importancia del equipo que la acompaña y en referentes como Camarón de la Isla o La Niña de los Peines. También se mencionan sus orígenes en el ámbito formativo.

A su vez, llama la atención un encuentro con Javier Poza en el que comparte algunas de sus experiencias como intérprete, compositora y productora de *El Mal Querer*. Rosalía describe la colaboración con artistas de la talla de Justin Timberlake, que cedió los derechos de “Cry me a river” para “Bagdad”, la coreógrafa Charm La’Donna o con la productora audiovisual CANADA para la realización de los videoclips de “Malamente” y “Pienso en tu mirá”. También cabe valorar una entrevista para *Europa Press* en la que declara, por ejemplo, su admiración por el género flamenco.

Aparte de estos materiales audiovisuales, habría que añadir a las referencias la web oficial de Rosalía o artículos que repasan su biografía, como el titulado “Rosalía: su carrera, sus canciones que se han hecho himnos y sus premios”, de Sebastián Cabrices para *VOGUE México*.

Para concluir, en lo que a la contextualización del álbum respecta, pueden tenerse en cuenta algunas contribuciones más: una reseña de Fernando Navarro, quien define el trabajo como un reclamo feminista, o una entrevista para *Mondosonoro*, en la que la cantante revela aspectos relacionados con la estructura narrativa del disco. Concretamente, menciona que cada canción es independiente de las demás, aunque el álbum sea conceptual. Esto se debe a la influencia de *Rayuela* (1963)⁶, de Julio Cortázar, como reconoce la catalana.

A continuación, se valora el material que pueda servir para responder las diferentes preguntas de investigación. La reseña de *Flamenca* escrita por Xirau es igualmente útil en este sentido. Particularmente, el autor indaga en la influencia de Amor o Eros en el flujo de los acontecimientos, y afirma que la personificación del amor es característica de la literatura occitana: “Amor nos ha hablado una vez.” (*Flamenca* 2019, 102), “No se ha visto nunca un arquero tan preciso como Amor” (*Flamenca* 2019, 68), “Amor se comportaba cortésmente y no consintió que entre ellos hubiese desventajas.” (*Flamenca* 2019,145).

⁵ Más aún, Rosalía titula las canciones doblemente: con su nombre y con el nombre y número del capítulo al que pertenecen.

⁶ En esta obra cada cuento tiene sentido por sí mismo y, a la vez, funciona conjuntamente con el resto.

Por otra parte, “Intention and ideas in ‘Flamenca’” es un artículo de L. T. Topsfield que enfatiza en el triángulo amoroso de la novela, conformado por Flamenca, su esposo Archambaut y su amante Guillermo de Nevers. Topsfield se centra en los significados que esconden las palabras y las acciones de los tres personajes en el marco del amor cortés y la literatura medieval.

El autor hace hincapié en aquellas características de Flamenca que la convierten en un personaje femenino atípico para su época: “For Flamenca the courtly ideals of self-imposed distance and delay are obstacles to pleasure and reality lies in the fulfillment of passion.” (Topsfield 1967, 123). Es decir, la protagonista no sigue las reglas del juego características del amor cortés, sino que se decanta por el hedonismo por una razón muy simple, como explica el autor: la distancia para con su amante ya le viene impuesta, no es algo que ella elija.

De manera semejante, en “Dialectic structures in ‘Flamenca’”, Suzanne Fleischman estudia la evolución de los tres personajes y su relación con los ideales y las convenciones sociales del momento. La autora analiza el vínculo que une a los personajes, como demuestra esta reflexión sobre Flamenca y Guillermo: “Guillem in delivering Flamenca from one prison ironically locks her into another — the isolation of an illicit liaison.” (Fleischman 1980, 226). Este planteamiento es imprescindible: Guillermo no salva a Flamenca sino que hace que se enfrente a un dilema moral ya que es una mujer casada. Solo ella misma se salva porque toma sus propias decisiones pese a las circunstancias en las que se halla.

Otra perspectiva atrayente es la de Karen A. Grossweiner, plasmada en “Narrators and narrating characters: Voicing in Le ‘Roman de Flamenca’”. Lo que la autora propone es que, en numerosas ocasiones, los personajes y el narrador cumplen con las mismas funciones y parecen fusionarse. Esto tiene relación con la intención del análisis de establecer cómo se configuran las distintas voces en la historia.

Cabe considerar un último trabajo titulado “The Romance of Flamenca: The Puppeteer and the Play”, de Tilde Sankovitch, que compara al autor o autora de *Flamenca* con un titiritero que practica la mímica con sus personajes desde la exageración: “It’s the puppet-master’s voice we hear, adroitly mimicking the different personages” (1976, 18).

Acerca del disco hay un recurso que merece la pena mencionar: “El Mal Querer de Rosalía y el ciclo de la Violencia de Género”, de la psicóloga Aurora Gómez. La autora desmitifica el amor romántico y estudia *El Mal Querer* a partir de las cuatro fases del ciclo de violencia que Leonore Walker describe en *El síndrome de la mujer maltratada*: fase de calma, fase de acumulación de tensión, fase de explosión y fase de luna de miel. A su vez, será conveniente consultar algunas palabras que aparecen en el álbum propias del caló, como “duca” o “Undebel”, en el buscador caló-castellano que ofrece el Portal del Flamenco y Universidad.

En cuanto a la elaboración del marco teórico, se necesitarán referencias que traten la violencia de género, como la obra *Feminismo para principiantes*, de Nuria Varela. La autora denuncia la falta de concienciación sobre esta problemática, por ejemplo, en áreas como la jurídica. De la mano de Eva Patricia Gil e Imma Lloret, es posible acceder a una visión más holística y completa de esta violencia. Las autoras explican qué formas tiene, qué papel juega el panorama socioeconómico actual para su comprensión, cuáles son los principales mitos y prejuicios en torno a ella y de qué manera puede combatirse en *La violència de gènere*.

Otra perspectiva es la de Esperanza Bosch y Victoria A. Ferrer, que han recogido el testimonio de algunas víctimas del maltrato en *La voz de las invisibles: las víctimas de un mal de amor que mata*. Para poder aportar datos estadísticos, es preciso recurrir a fuentes como la web Epdata, en la que se muestran gráficos elaborados a partir de los informes sobre violencia de género del Ministerio de la Presidencia, Relaciones en las Cortes e Igualdad.

Por lo que a la metodología se refiere, inscrita en el ámbito literario, el trabajo de Enric Sullà titulado *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* recoge referencias imprescindibles para poder comparar el viaje narrativo de las protagonistas. Una de ellas es la de Mijaíl Bajtín, comentada con anterioridad. Otra es la de Michel Butor, quien en “Los pronombres personales” manifiesta la participación activa no solo de quien escribe una obra, sino también de quien la lee. A la par que Butor, Marcel Proust menciona la implicación del lector o la lectora en esta misma antología.

Más aún, tal participación puede vincularse a la teoría de la recepción, de la que Antoni Martí, Francesca Bartrina y Meri Torras tienen mucho que aportar en *La recepció literària*. Este enfoque del análisis, incluido en el marco teórico, nace del trabajo de Hans-Robert Jauss y de Wolfgang Iser, y se relaciona con el horizonte de expectativas: cada cual tiene una perspectiva propia a la hora de leer un texto, que dependerá del momento histórico, social o cultural. El contexto en el que se produce la recepción se mezcla, además, con el contexto original de la obra, generando lo que Hans-Georg Gadamer denomina fusión de horizontes.

Volviendo a la antología, esta recoge aspectos como la construcción de un personaje, los tipos de tramas que puede experimentar, si refleja o no la realidad humana o el porqué de su nombre, que pueden entenderse mejor gracias a Philippe Hamon, Norman Friedman, Gonzalo Torrente y Antonio Muñoz Molina, respectivamente.

Para finalizar, tras una amplia búsqueda de recursos **parece que no existen trabajos de investigación que relacionen el arco dramático de las figuras protagonistas de *Flamenca* y *El Mal Querier*, tal y como plantea este TFM**. Sin embargo, antes de concluir el estado de la cuestión hay que señalar el TFG titulado “Del *Román de Flamenca* al disco de *El mal querer* de Rosalía”, de

María Marco López para la Universidad de Navarra.⁷ Este trabajo compara la estructura de ambas obras, además de analizar la influencia de otros textos en el disco, como *Bodas de sangre*, de Lorca.

⁷ <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/59070/1/Marco.pdf>

3. Metodología y marco teórico

3.1. Metodología

El Mal Querer y *Flamenca* constituyen el cuerpo de la investigación. En este caso, la metodología que parece más adecuada es el **análisis comparativo**. El objetivo es averiguar cómo es el proceso de empoderamiento de las protagonistas, ambas en situación de violencia de género, a partir de la relación con los demás personajes, especialmente con su agresor, y la configuración de las distintas voces en los dos relatos.

La equiparación de los arcos dramáticos, es decir, de la evolución de las protagonistas, necesariamente otorga al análisis de un eje temporal. Es por ello que durante la comparación debe tenerse en cuenta, en todo momento, esta noción de temporalidad.

El nexos con el resto de implicados parte de una diferencia fundamental: mientras que Flamenca tiene un amante y, por ende, forma parte de un triángulo amoroso, no sucede lo mismo con su alter ego contemporáneo. Rosalía opta por suprimir a Guillermo de la ecuación.

Un aspecto importante que cabe investigar es cómo van menguando los signos de toxicidad y de qué manera la división de los capítulos, sobre todo en el álbum, facilita esta tarea. En este sentido, habrá que valorar igualmente cómo el amor cortés, en el caso de la novela occitana, y el amor romántico, en el caso del disco conceptual, influyen en las relaciones de pareja de las protagonistas.

En cuanto a la multiplicidad de voces y su grado de autonomía, las más relevantes aquí son la de Rosalía, como creadora de *El Mal Querer*, la del autor o autora de *Flamenca*, la de las protagonistas y, por último, la voz de quien lee la obra y escucha el disco. La recepción es determinante para dotar a las obras de un sentido concreto que inevitablemente está más cerca de la subjetividad que de la objetividad.

De hecho, aunque no se incluyan en el análisis, es imposible no dejarse influenciar por todos los elementos de *El Mal Querer* más allá de la letra de las canciones. Por ejemplo, las once ilustraciones realizadas por el fotógrafo y artista Filip Custic, donde se muestra a la protagonista, encarnada por Rosalía, en las diferentes fases de la historia. Por no mencionar el imaginario que despliegan los videoclips de “Malamente”, “Pienso en tu mirá”, “De aquí no sales”, “Bagdad” y “Di mi nombre”.

Más aún, no es necesario ir tan lejos, en las propias canciones las palmas, los acordes, los instrumentos y los efectos de sonido ya conllevan un significado. Es importante limitar el análisis y centrarse principalmente en el aspecto textual del álbum, pero sería contraproducente obviar que ambas obras tienen un formato diferente y que *El Mal Querer* va mucho más lejos de lo que este TFM plantea como cuerpo de investigación.

3.2. Marco teórico

3.2.1. La violencia de género

En pleno siglo XXI ser mujer sigue siendo, desgraciadamente, un factor de riesgo en cualquier parte del mundo. La violencia de género⁸ es una de las principales herramientas del patriarcado para perpetuar la sumisión de las mujeres, con el objetivo de controlarlas a través de la intimidación constante. El resultado es un sinfín de traumas, heridas, patologías y víctimas mortales.

Se trata de un concepto muy amplio que abarca cualquier forma de violencia contra la mujer por el mero hecho de serlo (Bosch y Ferrer 2002, 20). Algunos ejemplos son la violación, el incesto, la mutilación genital, el maltrato físico y psicológico, la explotación, el abuso y el acoso sexual, el uso de la mujer en la pornografía o la violencia en situaciones bélicas (Gil y Lloret 2007, 63).

Esta violencia también puede ser simbólica⁹ al propagar unos cánones de feminidad y masculinidad dañinos y basados en la heterosexualidad. Esta categorización del género incluye los roles de mujer cuidadora y hombre trabajador, siendo él un sujeto por sí mismo y ella un sujeto para los demás, potenciados durante la revolución industrial (Gil y Lloret 2007, 29-30). Sin embargo, la sociedad de consumo ha traído consigo el auge del individualismo y de la autonomía, que se suman a la ya consolidada incorporación de la mujer al mundo laboral. Esto puede suponer una amenaza para el ideal de masculinidad, pero la feminización de la pobreza y la discriminación salarial son realidades todavía vigentes.

El amor romántico es otro componente simbólico que propicia relaciones de pareja tóxicas, donde los celos son una muestra de poder y dominación, una estrategia más del maltratador (Bosch y Ferrer 2002, 119). Los signos de toxicidad como la ridiculización y humillación, las amenazas verbales e incluso insultos, el aislamiento social y económico o la posesividad forman parte del maltrato psicológico (Bosch y Ferrer 2002, 24).

Por otro lado, los datos que la violencia de género deja tras de sí en España son escalofriantes. Desde el 2003, cuando se empezaron a contabilizar, ha habido 1078 asesinatos por violencia machista (Epdata 2021)¹⁰. A esta cifra hay que añadir, como daño colateral, el número de menores que quedan huérfanos y huérfanas. También habría que tener en cuenta las muertes provocadas por lesiones o enfermedades derivadas del maltrato continuado, así como el número de mujeres que se han suicidado al no soportar el sufrimiento o los feminicidios a manos de desconocidos. Estas

⁸ Entiéndase el género como una construcción cultural.

⁹ Según Pierre Bourdieu, la violencia simbólica es el influjo casi imperceptible pero nocivo de una forma de dominación.

¹⁰ www.epdata.es

muerres son provocadas por la violencia de género pero no se contabilizan como tal. La violencia de género se oculta y se niega estratégicamente, se halla invisibilizada socialmente, es decir, legitimada y naturalizada.

Más aún, está reconocida por la ONU como “el crimen encubierto más frecuente del mundo” (Varela 2013, 262). En 1993, esta misma organización aprobó la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*, que defiende que las mujeres tienen derecho a disfrutar, al igual que los hombres, de los derechos humanos y las libertades fundamentales.

En España, los primeros indicios de concienciación comenzaron en 1975, tras la muerte del dictador Francisco Franco. En ese momento se consideraba que la violencia contra las mujeres la ejercían únicamente agresores sexuales desconocidos por parte de las víctimas, dejando de lado la violencia que ocurría en los núcleos familiares. Ha habido avances desde entonces, pero siguen sin ser suficientes. Algunos de ellos son la ratificación, en el año 1984, de la *Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer* (1979) y la creación, al año siguiente, de las primeras casas de acogida para víctimas de la violencia machista, gracias a la labor de las organizaciones feministas (Varela 2013, 262).

Actualmente, existen numerosas asociaciones¹¹ que plantan cara a la violencia de género, campañas de concienciación ciudadana y recursos institucionales para las víctimas. Pero es necesario implementar estas ayudas y, sobre todo, no retroceder en los avances conseguidos hasta ahora. En este sentido, sectores como el educativo son de vital importancia. Las viejas generaciones deben desaprender muchas actitudes, pero el verdadero reto está en la prevención: es imprescindible la educación emocional de las nuevas generaciones (Bosch y Ferrer 2002, 244).

Al fin y al cabo, en situaciones de violencia el agresor es incapaz de gestionar sus emociones, y siente la necesidad de controlar a la mujer y castigar lo que él considera como provocaciones adoptando una actitud defensiva (Gil y Lloret 2007, 51). La desvalorización constante daña de gravedad la autoestima de la víctima e impide cualquier intento de reafirmación por su parte. Genera, además, temor, ansiedad, sensación de aislamiento e inseguridades.

Este estigma no entiende de clases sociales: a diferencia de lo que comúnmente se piensa, los malos tratos no suceden únicamente en contextos de pobreza. Tampoco entiende de geografía, **debe erradicarse globalmente y de una vez por todas.**

¹¹ Por ejemplo, la Comisión para la investigación de malos tratos a mujeres, una iniciativa de médicas, abogadas y trabajadoras sociales españolas cuyo objetivo es la investigación y prevención de los casos de violencia machista, además de ofrecer ayuda legal a las víctimas. <https://malostratos.org>

3.2.2. La teoría de la recepción

A finales de los años sesenta del siglo pasado la historia de la literatura dio un giro teórico: se empezó a considerar al lector o a la lectora como un factor decisivo. Solo a través de la lectura las obras cobran sentido, de lo contrario, permanecen inertes, vacías de significado. Marcel Proust ya había señalado la importancia de la entidad lectora, sin embargo, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser son los dos teóricos más destacados de lo que se conoce como la estética de la recepción.

Jauss, inspirado por Hans-Georg Gadamer, afirma que la lectura está condicionada por el contexto histórico y cultural de cada intérprete (Martí, Bartrina y Torras 2010, 10). Más aún, el valor estético que le otorgue a la obra dependerá de los textos que haya leído anteriormente. Existe, por lo tanto, una dimensión histórica o temporal donde la obra es el único vínculo entre quien la escribió y quien la lee, estableciéndose así un diálogo entre pasado y presente, y donde el alcance del texto cambia con cada lectura. De este modo, la historia de la literatura puede entenderse como “un proceso de recepción estética” (Martí, Bartrina y Torras 2010, 11)¹² en el que el sentido de las obras evoluciona a través de los lectores y lectoras.

Un aspecto de la teoría de la recepción que cabe considerar es el horizonte de expectativas. Para definirlo, Jauss recurre de nuevo a Gadamer, quien describe el horizonte como el ámbito de visión que abarca o incluye todo lo que es visible desde un determinado punto (Martí, Bartrina y Torras 2010, 12). Este punto es, evidentemente, cada lector y lectora del presente. Aunque el contexto de la obra forme parte del pasado, su lectura produce nuevos efectos en el ahora. Iser se pregunta qué supone el hecho de que el sentido de un texto literario no se cierre nunca. El autor destaca que quien lee completa los espacios en blanco que deja un texto tras de sí, sus indeterminaciones, aquello que no especifica.

Lo que Iser plantea, principalmente, es que únicamente mediante la lectura la obra adquiere un significado artístico: cuando algo ajeno se convierte en algo propio (Martí, Bartrina y Torras 2010, 14). O lo que es lo mismo, cuando la imaginación lectora y el texto confluyen, la obra entra en contacto con la realidad, que Iser describe como dimensión virtual.

Las perspectivas de Jauss e Iser son primordiales para comprender de qué manera se percibe *Flamenca*, un texto escrito en el siglo XIII, en el momento presente. Rosalía ha propiciado, gracias a *El Mal Querer*, que miles de lectores y lectoras aporten significados muy diferentes a los que pudieron existir siglos atrás. Se ha inspirado en un mundo de damas, escuderos, caballeros y doncellas para crear a una Flamenca que sale “pa la calle” con los aros brillando en su piel (Vila 2018, “Malamente”). Sin duda, ha transformado lo ajeno en algo propio, multiplicando de manera exponencial la cadena de recepción de la novela.

¹² Traducción propia.

4. El contexto de las obras

4.1. *Flamenca*

Explica Espadaler que gran parte de la narrativa occitana que llega a nuestros días lo hace de manera fragmentada, en manuscritos de poco valor y de forma anónima (*Flamenca* 2015, 9). En cuanto a las piezas de mayor envergadura, aquellas que se acercan más al concepto moderno de novela, el siglo XIII occitano ofrece, para el autor, dos relatos relevantes: *Jaufré* y *Flamenca*.

Se cree que *Flamenca* fue escrita entre 1240 y 1270 en Rouergue, condado occitano al norte de Albi (Martín 2018). También podría haberse escrito en la corte de los señores de Roquefeuil, en el departamento de Aude, muy cerca de la frontera francesa con Andorra (Alemany 2019). Solamente se conserva un manuscrito incompleto de 8.095 versos en la Biblioteca de Carcasona, en Francia (Martín 2018), descubierto en 1834 por François Raynouard, su primer editor (Manrique 2018). Además, hay que añadir otros ocho versos que se copiaron al manuscrito Estanislau Aguiló¹³ de Palma.

Hasta que fue descubierta, salvo alguna alusión puntual, parece que la obra pasó totalmente desapercibida. Manrique (2018) referencia a Covarsí, quien argumenta que tal vez una de las posibles causas de la desaparición de la obra durante siglos fuera su pertenencia a una familia de la aristocracia francesa emparentada con la casa de Borbón, que finalizaría durante la revolución de 1789, cuando probablemente se trasladara a los archivos municipales de Carcasona.

Otro motivo podría ser la intención de ocultar el vínculo de la obra con la historia real de Guacher de Vienne, perteneciente a la casa de Borbón, donde el nombre Archambaud abunda, y su esposa Matilde I. Al volver de una cruzada en 1191, Guacher de Vienne encarceló a Matilde indignado por su comportamiento estando él ausente (*Flamenca* 2015, 11). Esta intención de ocultar quizás fuera del autor o la autora, para evitar represalias, o bien de la propia casa de Borbón, para huir de la mala fama.

Existen, pues, historias anteriores a *Flamenca* en las que una mujer se convierte en prisionera de su marido, tanto reales como ficticias. *Eraclio*, por ejemplo, es un relato en el que la esposa del emperador romano es encerrada de manera preventiva cuando él se va a la guerra. Durante su reclusión, como *Flamenca*, encuentra consuelo en la lectura. Además, también consigue reunirse con su amante en un subterráneo construido a propósito (*Flamenca* 2015, 11). No hay que olvidar a Blancaflor, aprisionada por el sultán de Babilonia en una torre, obra que *Flamenca* lee durante su propio encarcelamiento (*Flamenca* 2015, 12).

¹³ Así lo corrobora L. Badia en “L’aportació de Ramón Llull a la literatura en llengua d’Oc: per un replantejament de les relacions Occitània-Catalunya a la Baixa Edat Mitjana”, en la pàgina 273. http://aillc.espais.iec.cat/files/2018/09/8-1aillc_261_296.pdf

Por otro lado, el erotismo presente en *Flamenca* es característico, según Xirau, de los textos occitanos entre los siglos XI y XIII: “a lo largo y ancho de las tierras de Oc, la salvación solamente se encuentra en el Amor, amor que *siempre* es un bien.” (1985, 20). ¿Cómo pudo sobrevivir este relato anónimo a las garras de la Inquisición? Recogiendo las palabras de Espadaler, Alemany destaca que la literatura occitana estaba más bien al margen de esta institución en contra de la herejía:

“Hasta la Cruzada Albigense de 1208, la Iglesia ignoró el occitano, no vigiló su literatura y prosperó una tradición de literatura libertina [...]. Después, entró la Iglesia y el occitano fue deserotizado. En realidad, *Flamenca*, es un texto tardío, es parte de la resistencia contra ese afán de censura.” (Alemany 2019)

La obra muestra, de hecho, lo que se conoce como la *joie de vivre*, un *carpe diem* que defiende los valores asociados a la juventud y la obtención de placer como principio vital e intelectual por el cual no debería haber impedimentos (*Flamenca* 2015, 22). En ningún momento del relato aparece el sentimiento de infringir la ley, pese al adulterio. Más aún, Guillermo está dispuesto a renunciar incluso al paraíso con tal de obtener el amor de Flamenca: “Oh, buen Dios, [...] respecto al pedazo de Paraíso que debéis darme, os lo podríais ahorrar fácilmente. [...] siempre que me permitierais poseer a mi señora” (*Flamenca* 2019, 116-117).

La moral que refleja el relato podría relacionarse con ciertos ambientes universitarios del París del siglo XIII, donde se encuentra el grupo de seguidores del Libre Espíritu, discípulos de Epicuro e instalados en el cristianismo hedonista. Como indica Espadaler (*Flamenca* 2015, 22-23), este grupo contempla el papel de la mujer de manera diferente y se niega a reconocer cualquier autoridad. Aún no formando parte de este grupo, de lo que no cabe duda es que el autor o autora era una persona con una formación específica que plasmó en la novela ideales como el amor, la belleza o la inteligencia desde la igualdad de género, dejando de lado la visión pecaminosa de la mujer (Manrique 2018).

Xirau, por otra parte, describe la obra como un *castia-gilós*: el castigo del celoso, que consiste en la elección, por parte de Flamenca, de un amante. Espadaler, sin embargo, piensa que Archambaut se aleja de la figura del celoso típica del *castia-gilós* porque es consciente de su propia condición: sabe que su rival es él mismo (*Flamenca* 2015, 11). Xirau (1985, 20) afirma que la duración de la historia es de cuatro años. Espadaler, en cambio, comenta que toda la acción transcurre entre 1232 y 1235, aunque es difícil de precisar, y parece que se remite a una época de esplendor de la vida en la corte anterior al contexto en el que fue escrita (*Flamenca* 2015, 14-15): “Ya no hay cortes como las de antes.” (*Flamenca* 2019, 18), comenta el narrador.

Por último, la novela podría tener, también, connotaciones políticas¹⁴: “tot i ser encarnada per personatges francesos, pertany inconfusiblement a la mentalitat que caracteritzava la cultura occitana abans de ser abocada a una crisi d’enormes proporcions” (*Flamenca* 2015, 18). Es decir, podría tratarse de una defensa política y cultural de Occitania. Más aún, Roberta Manetti propone una lectura alegórica en la que *Flamenca* representa el territorio oprimido y Guillermo es su liberador, quien demuestra que con el ingenio y desde dentro se puede derrotar a alguien más poderoso (*Flamenca* 2015, 18).

El relato, cuyo final se ha perdido para que los lectores y lectoras puedan soñarlo según sus mejores deseos, como indica Xirau, es claramente una obra **muy elaborada y con varias peculiaridades que la convierten en una obra revolucionaria**.

4.2. *El Mal Querer*

Este álbum también ha sido toda una revolución de once temas que invitan a reflexionar sobre si han cambiado o no las formas de querer desde el medievo hasta hoy. Galardonado en los premios Grammy y Grammy Latino (Cabrices 2020), por no nombrar muchos otros reconocimientos a nivel nacional e internacional, fue lanzado el 2 de noviembre de 2018 (Rosalía Official Site) por Sony Music y tiene una duración total aproximada de treinta minutos.

La producción de *El Mal Querer*, a cargo de Rosalía y Pablo Díaz-Reixa, es muy sencilla en cuanto a medios (Tactica Ratita 2019). Se llevó a cabo durante un año y medio entre Barcelona, Madrid y El Hierro (Vila 2018b). La letra de los temas está escrita por Rosalía en colaboración con Pablo Díaz-Reixa y Antón Álvarez (más conocido como C. Tangana), entre otros.

Además de ser todo un éxito, el disco es también el trabajo de fin de grado de la artista (Tactica Ratita 2019), que tiene una formación académica de diez años (NyD Entretenimiento 2018). Nacida en Sant Esteve Sesrovires en 1993 (Cabrices 2020), a los trece años descubrió el flamenco (Poza 2018), género que le fascina y apasiona y que estudió en la Escuela Superior de Música de Cataluña (Vila 2018b).

El álbum ha sido considerado en numerosas ocasiones como una apropiación cultural del universo calé. Desde luego, la catalana, que no ha vivido el flamenco en casa, lo trata con un respeto y una admiración innegables. Pero este trabajo no se inspira únicamente en el flamenco. Rosalía se nutre de artistas tan diversos como Chavela Vargas, Kendrick Lamar, Beyoncé, James Blake, Leonard Cohen o Bach (la lista de agradecimientos al final del libreto es mucho más larga), y alude a influencias tan dispares como el canto gregoriano (Europa Press 2018) o la música africana (Tactica Ratita 2019), entre muchos otros géneros ya referidos. En sus propias palabras: “el imaginario de

¹⁴ Presentes, por ejemplo, en algunos de los combates finales de la trama.

una artista hoy en día es muy amplio, ceñir las influencias a una sola es poco realista.” (Tactica Ratita 2019).

El Mal Querer, a su vez, podría ser una adaptación libre de *Flamenca*. Su creadora ha admitido que existe una conexión entre la novela y el disco, pero que los temas van por otro lado (NyD Entretenimiento 2018): *Flamenca* es más bien el punto de partida para estructurar los capítulos, afirma (Tactica Ratita 2019). En su entrevista con Javier Poza (2018), describe el relato medieval como “una pieza más del puzle”, que le sirvió para tener claro lo que quería contar. “Escuchar el disco es como leer un libro”, dicen ambos.

Inés Martín (2018) indaga en cómo la autora del álbum descubrió la novela: gracias a una conversación con el artista Pedro G. Romero. Ella tenía claro que el proyecto iba a tratar sobre el mal querer, la cara oscura del amor. Empezaron a hablar de la idea del amor como construcción cultural originada en la época provenzal con el amor cortés, entonces fue cuando Romero se acordó de la obra occitana. El disco funciona, precisamente, como una deconstrucción del amor romántico que da pie a repensar las relaciones sentimentales (Vila 2018b).

Sin embargo, ¿puede el disco considerarse un alegato feminista?, le pregunta Yeray S. Iborra a Rosalía. Ella responde: “No sé si diría que es un alegato feminista. Hay una intención de vincular una figura femenina con el poder, con la fuerza. Pero no sé si hablaría de feminismo, porque puede tener muchas connotaciones.”(Vila 2018b).

El título es un avance de la historia que se va a narrar musicalmente. No es una historia de amor bonita, sino la reprobación de situaciones que existieron y que siguen existiendo. Las connotaciones están ahí, y menos mal, porque sino análisis como este no tendrían sentido. Puede que el álbum no sea feminista, pero significa. Y significa precisamente porque el alcance de esta obra es inmenso. Ahora bien, ¿cuáles pueden ser las claves del éxito de Rosalía?

Altozano explica que hoy en día las posibilidades que ofrece internet son inconmensurables: el mundo se ha convertido en un lugar accesible a cualquier hora, en cualquier lugar. Para un artista, esto puede suponer una catapulta directa a la fama.

Ya no necesita un equipo de directivos detrás marcándole los tempos, basta con tener talento para darse a conocer mundialmente. Evidentemente, Rosalía no ha conseguido esto sola. Siempre se muestra agradecida con su madre, con su hermana, maestros y maestras o colaboradores directos.

Pero ella marca el ritmo en este diálogo entre pasado y presente que dicta *El Mal Querer*.

5. La división de capítulos

La organización secuencial de un relato tiene que ver, necesariamente, con el arco dramático de los personajes. Con tal de dibujar la evolución de las protagonistas en el plano relacional, es preciso observar el transcurso de los acontecimientos y su orden cronológico desde un punto de vista comparativo.

Los versos de *Flamenca* que han sobrevivido hasta hoy se organizan en veintitrés episodios.¹⁵ La trama arranca con la promesa de una boda que se celebra en Namur, donde vive la joven, y en Borbón, una vez se ha trasladado allí con Archambaut. Durante los festejos, la reina siembra en él la semilla de los celos, que no tarda mucho en brotar, y que provoca el apriesonamiento de la dama y sus dos doncellas, Alicia y Margarita.

Guillermo de Nevers, el perfecto caballero, conoce la situación de Flamenca y se dirige a Borbón para liberarla. El gentilhomme se enamora perdidamente de ella sin siquiera haberla visto. La ve por primera vez en la iglesia, pues Archambaut permite que la dama salga de la torre para acudir a misa. Después de un sueño revelador en el que ella le indica cómo rescatarla, Guillermo inicia su plan. Haciéndose pasar por acólito, entablan un diálogo que consiste en el intercambio de frases muy cortas, de misa en misa, para que el celoso no sospeche, hasta que consiguen encontrarse en los baños termales, donde él ha ordenado hacer un túnel oculto hasta sus aposentos.

Tras cuatro meses de romance secreto, Flamenca pacta su liberación con Archambaut y le pide a Guillermo que se marche para recuperar su fama como caballero. En sus hazañas, este coincide con un Archambaut milagrosamente curado.¹⁶ La desaparición repentina de los celos del cónyuge permite la reintegración de Flamenca en la corte de Borbón (*Flamenca* 2015, 17), donde se reencuentra con Guillermo en un torneo organizado por el propio Archambaut. Los amantes siguen con su aventura sin que él se entere de nada.

¿Cómo termina la historia? Espadaler explica que al final Archambaut cuanto más engañado es, más contento se muestra, y que es complicado adivinar cómo concluye la obra, aunque esto es lo que él se imagina: “Probablemente fuera un final feliz en el que Flamenca, libre de opresiones, se impone triunfalmente sobre damas y caballeros, con un Archambaut que recupera su personalidad y admira la belleza e inteligencia de su esposa, y un Guillermo que se compromete a servirla.” (*Flamenca* 2015, 17).¹⁷

¹⁵ Así los dispone Espadaler.

¹⁶ Espadaler detalla, en la edición del 2015, que se perdieron cincuenta y ocho versos que supuestamente mostraban el cambio del celoso.

¹⁷ Traducción propia.

Alternativamente, Suzanne Fleischman (1980, 225) divide la trama en tres actos y remarca su complejidad estructural, pues parece una mezcla entre comedia y romance. La trama cómica suele encarnar una transformación social: “The movement of comedy is typically a movement from one society to another, from an ‘old order’ dominated by habit, arbitrary law, ritual constraint, and older figures, to a ‘new society’ in which youth and pragmatic freedom prevail.” (Fleischman 1980, 229).

En este caso, las figuras que representan el viejo orden son Archambaut y el padre de Flamenca, como indica Fleischman, un orden social donde el control es irracional (por parte del *gilós*) y arbitrario (por parte del padre, quien concierta el matrimonio) y en el que el celoso bloquea la acción (1980, 229-231). Además, el control sobre Flamenca se traslada de un personaje masculino a otro. El padre se lo cede al marido que, inconscientemente, se lo cederá al amante: “Salió de la torre a disgusto, y condujo de la mano a su mujer hasta su amante.” (*Flamenca* 2019, 131).

La negociación de su libertad con Archambaut marca el final del segundo acto, detalla la autora, que añade: “We have now moved from the old order of rigid convention and invalidated power claims, through a period of revolt and anarchy in which power is fragmented, conventions surreptitiously violated, and passion given free rein.” (Fleischman 1980, 240).

En este segundo tramo el deseo individual, entonces, prevalece sobre las interacciones sociales. De hecho, los tres personajes implicados dejan de participar, en un momento u otro, en la vida de la corte. Cuando comienza el tercer acto Flamenca coge, al fin, “las riendas del poder con sus propias manos” (Fleischman 1980, 240)¹⁸, señalando el nacimiento de un nuevo orden social donde ella marca el curso de la acción.

Hasta ahora, se ha resumido la evolución secuencial del relato y se ha descrito la separación en tres actos de Fleischman, y cómo estos tres actos reflejan la transición de un orden social arcaico a uno nuevo y transgresor. Pero, ¿qué hay de *El Mal Querer*?

“Ese cristalito roto
Yo sentí como crujía
Antes de caerse al suelo
ya sabía que se rompía” (Vila 2018, “Malamente”)

Estos son los primeros versos que canta Rosalía. El tema inicial es un augurio de lo que acontecerá. *Flamenca*, por otro lado, es una obra repleta de augurios: en el diálogo entre la Codicia y la Maldad durante los festejos en honor a los recién casados, la Codicia insiste en que la felicidad de los que ahora celebran desaparecerá. La Maldad, que ya se iba a retirar, se muestra agradecida: “Me habéis devuelto la vida.” (*Flamenca* 2019, 27-28). Y de Maldad, a “Malamente”.

¹⁸ Traducción propia.

Tras el augurio, llega la boda. En el segundo capítulo del álbum, el novio bendice su suerte por haber conocido a la novia y recuerda cómo brillaban sus ojos cuando le dio el anillo. Las voces reflejan el ambiente nupcial mientras la tragedia se revela. Lo quiera ella o no, va a estar con él hasta que se muera. Esclava de plata, se oye. Ya no hay vuelta atrás.

Rosalía ha comentado, basándose en “Que no salga la luna”, que hay temas que funcionan como metáfora: “Puedes entender el enlace como el momento en que te olvidas de ti mismo y te dejas de lado, te abandonas. El hecho de unirse con algo o con alguien a veces te hace sacrificar cosas.” (Vila 2018b).

Después de la boda aparecen los celos, como sucede en la obra del medievo. El celoso tiene envidia del aire que le levanta el cabello, del cielo y de la luna, porque los quiera mirar, mientras ella siente su “mirá clavá es una bala en el pecho” (Vila 2018, “Pienso en tu mirá”). Aunque, tal vez, la bala se clava en el pecho de él, como le sucede a Archambaut: “en el corazón llevaba una inquietud [...]. Le corroía un mal agudo que recibe el nombre de celos” (*Flamenca* 2019, 33).

A lo largo de “Pienso en tu mirá” se oyen palabras entrecortadas, jadeos, golpes e incluso lo que parece un arma de fuego: los primeros indicios del maltrato, que se confirma en el cuarto capítulo, la disputa. Es entonces cuando la torre de Flamenca se replica en el presente con las palabras “que tu de aquí no sales” (Vila 2018, “De aquí no sales”). Lo que sigue es el reniego y el lamento (cap. V) de la protagonista, que repite una y otra vez, en su clausura (cap. VI), que “duele”.

La liturgia es el séptimo episodio, “Bagdad”. La protagonista se halla sola en el infierno, donde las llamas se pierden en el cielo, al que reza con sus palmas. La liturgia, en *Flamenca*, tiene un sentido totalmente distinto: es una oportunidad para seducir. Tilde Sankovitch (1976, 13) añade que es precisamente la regularidad de los actos religiosos la que permite a los futuros amantes establecer un diálogo. Sin embargo, las dos protagonistas tienen algo en común en los momentos de más sufrimiento: el desamparo ante el silencio cómplice. En *El Mal Querer* ella está aislada mientras los demás “pasaban la miraban sin ver na” (Vila 2018, “Bagdad”). Lo mismo le sucede a Flamenca:

“durante dos años enteros he sufrido una cruel aflicción y nadie ha dado a entender que lo lamentaba. Y la gente de esta tierra, que veía cómo me enterraban viva, y me hacían languidecer dolorosamente, no se ha atrevido, ni ha querido ni se ha dignado a socorrerme.” (*Flamenca* 2019, 122)

Cuando parece que las cosas no pueden ir a peor, llega el éxtasis con un encuentro sexual casi alegórico, que se hace más evidente en la siguiente pieza, dedicada a la concepción: Rosalía entona una nana solemne. A continuación, en el penúltimo tema del disco, la protagonista se muestra consciente de la situación en la que ambos se encuentran: “los dos sabemos que pasa / y ninguno quiere decirlo” (Vila 2018, “Maldición”), y tiene claro que debe encontrar una salida. La cordura desvela la maldición del querer: “que en un momento quisiera estar loca y no querer / porque el querer causa pena” (Vila 2018, “Maldición”).

El vigésimo apartado de *Flamenca*, titulado “La cordura y sus consecuencias”, narra cómo Archambaut recupera la sensatez. Son dos maneras diferentes de aludir a la cordura, pero en ambos casos se trata del camino que conduce a la solución final. Esta alusión a la cordura podría relacionarse con el hecho de que el maltrato continuado provoca la distorsión de la realidad subjetiva e incluso la sensación de perder la propia identidad: el agresor hace dudar a la víctima acerca de su percepción de la situación, “hasta que llega un punto en el que ella cuestiona la validez de su visión del mundo.” (Gil y Lloret 2007, 57-58).¹⁹

Pero en el décimo capítulo la protagonista se muestra decidida, quiere salir de la relación cueste lo que cueste. Finalmente, el número once trae consigo el poder, ella no consiente a ningún hombre que dicte su sentencia. La relación tortuosa ha terminado, pero jamás olvidará lo que ha sufrido porque lo lleva tatuado en la piel.

Como ya se ha indicado, la artista ha admitido la influencia de *Flamenca* a la hora de dividir los temas en diferentes episodios (Poza 2018) y ha afirmado que “todo empezó con los capítulos. Los pensé lo primero. [...] Antes de hacer las canciones tenía claros los capítulos” (Vila 2018b). Otro aspecto interesante es la independencia narrativa de cada canción con respecto al resto. También se ha comentado previamente la influencia de Julio Cortázar en este sentido, en palabras de la propia artista:

“Uno de mis libros favoritos es “Rayuela”, de Julio Cortázar. Me marcó mucho. Recuerdo que me sorprendía que lo pudieras leer en el orden que él te proponía o como tú quisieras. Los capítulos los podías disfrutar por separado y si los ponías en contexto funcionaban igual. Este disco tiene esa misma intención.” (Vila 2018b)

Por último, ¿sigue la narración de *El Mal Querer* un orden cronológico? El quinto capítulo lo narra Rossy de Palma, que parece encarnar a la protagonista: explica que por amor bajó al infierno, pero subió con dos ángeles y por eso no se arrepiente. Sin embargo, no es hasta el noveno tema cuando se hace referencia a la concepción. Por cierto, *Flamenca*, en cambio, no tiene hijos o hijas: “Dios le había hecho un gran favor, porque al no amar no había tenido hijos.” (*Flamenca* 2019, 40).

Exceptuando este detalle, el disco parece seguir claramente un orden cronológico. Lo que no significa que no haya flashforwards (el augurio), o flashbacks (en la boda se rememora, por ejemplo, la pedida de mano). En la novela medieval ocurre lo mismo. Más aún, el narrador adivina constantemente lo que va a suceder: “Le introdujo en el corazón un gran dolor, del que me parece que no se recuperará nunca, a no ser que Amor aceptara curarle. Y lo curará.” (*Flamenca* 2019, 31). En otras ocasiones, son los propios personajes los que predicen el futuro suplantando al narrador, como se verá en el apartado que trata la correlación de las voces en la historia.

¹⁹ Traducción propia.

6. Amor cortés, amor romántico

El ideal del amor moldea las relaciones de pareja tanto en el contexto medieval como en el contemporáneo. Entender de qué manera influyen el amor cortés y el amor romántico en el arco dramático de las protagonistas es el siguiente paso a seguir en esta investigación.

En primer lugar, cabe valorar de nuevo la oposición del deseo individual y las convenciones sociales presente en *Flamenca*. Esta oposición cuestiona, implícitamente, si las formas de amar que más se adaptan a las pasiones y emociones humanas encajan, a su vez, en el contexto de la corte; de hecho, ya en el siglo XIII, e incluso en el XII, algunos poetas eran conscientes de lo alejado que estaba el ideal de amor cortés de la vida cotidiana (Fleischman 1980, 224). En *Flamenca*, este ideal entra en contacto con la realidad para poner a prueba su viabilidad. El erotismo, por ejemplo, se manifiesta de tal manera que supone un desafío no solamente para el código amoroso sino para la vida en la corte tal y como estaba formalmente concebida (Fleischman 1980, 224).

En cuanto al matrimonio, cabe preguntarse si es compatible con la pasión en una época en la que el casamiento era, mayoritariamente, una estrategia para adquirir títulos y tierras y proveer herederos. Fleischman argumenta que la rigidez de las convenciones sociales anula la espontaneidad a la hora de expresar deseos y pensamientos, especialmente para Flamenca, y es la causante del fracaso matrimonial (1980, 229). Una unión, por cierto, basada en la conveniencia y no en el deseo recíproco, que ella acepta únicamente para complacer a su padre: “Señor, bien mostráis que os pertenezco, si me entregáis tan fácilmente. Pero, ya que así lo deseáis, consiento en ello.” (*Flamenca* 2019, 18). Estas son las primeras palabras de la protagonista, donde pueden leerse las señales de la sumisión.

La dicotomía prisión - enfermedad es otro aspecto que marca las relaciones amorosas en el relato occitano (Fleischman 1980). Al final del primer acto, Flamenca está presa en la torre y Archambaut enfermo: “Los celos le hacían enloquecer, y le dejaban sin corazón y sin cordura.” (*Flamenca* 2019, 39). El sufrimiento que describe Guillermo tras enamorarse no se aleja mucho del que padece el marido: “¿Y ahora no veis cómo me ha golpeado Amor, y me ha herido con su dardo, que quema y consume todo mi corazón?” (*Flamenca* 2019, 68), “Es verdad que finjo estar enfermo, pero a la larga no necesitaré fingir si me sigue oprimiendo de esta manera el mal que siento.” (*Flamenca* 2019, 54). Incluso Flamenca aparenta estar enferma para poder encontrarse con Guillermo en los baños.

Topsfield (1967, 125-126), por otra parte, describe el amor como el enemigo de la cortesía en *Flamenca*, un agente que erosiona la caballerosidad de Archambaut pero también la de Guillermo: movido por el interés propio para conseguir el amor de Flamenca, su generosidad se torna en soborno. Por lo tanto, Topsfield avala la idea del amor como corruptor de las personas, es decir, del amor como trastorno.

Continuando con la dicotomía prisión - enfermedad, Guillermo es un encarcelado más en esta historia: “Si se había creído libre, ahora se consideraba preso y siervo.” (*Flamenca* 2019, 54). Más aún, la torre no es la única prisión en la que Flamenca está atrapada, como concluye Fleischman (1980, 237), el código amoroso en sí mismo es, también, una cárcel para la joven. Este riguroso código podría responder a un intento de controlar la atracción pasional, elevando el amor y convirtiéndolo en rito (Fleischman 1980, 237).

Manrique cita a Covarsí para profundizar en el aspecto ritual del amor, vinculándolo a la religión: “durante toda la Edad Media, la cultura clerical trata de penetrar la ideología de la época y la concepción amorosa no va a ser menos.” (Manrique 2018). La adaptación teológica del platonismo transforma el pensamiento amoroso y da lugar al amor cortés, y la poesía amorosa se centra, desde entonces, en el reconocimiento de las virtudes de la dama, a veces inalcanzables, que poseen, para el poeta, una verdad espiritual (Manrique 2018). Covarsí lo explica de este modo:

“La poesía amorosa así concebida imita el esquema religioso cristiano: a la revelación divina le corresponde la guía o *ensenhament* que procura la dama; a la redención, la ascensión de un comportamiento que, por medio del eros, transforma a los amantes que se entregan a la concesión del don, regalo adscrito a la carnalidad de los cuerpos.” (Manrique 2018)

El placer, por ende, no es algo instantáneo, sino que requiere toda una serie de procedimientos complejos. En este sentido, Espadaler subraya la crítica reiterada en la obra medieval a aquellas damas que no les conceden ningún favor erótico a sus enamorados después de años y años de cortejo. Esta crítica podría entenderse como una advertencia por parte del autor o de la autora, bajo la influencia de Ovidio, de la brevedad de la vida y lo frágil que es la belleza (*Flamenca* 2015, 20-21): “Se daba cuenta sobradamente de que no podía estar mucho más tiempo sin dedicarse al amor, según exigía la Juventud.” (*Flamenca* 2019, 48), “cualquier mujer [...] si se equivoca un día tras otro no podrá recuperar ni la belleza ni la juventud.” (*Flamenca* 2019, 127).

Finalmente, respecto a *Flamenca*, Sankovitch observa que el amor se muestra en la novela como un juego: “Flamenca era una amiga tan leal que sólo sabía jugar con su amigo en igualdad de condiciones, y por eso ganaba, y, por eso, antes de acabar la partida, ambos habían ganado.” (*Flamenca* 2019, 145), “la satisfacción completa de un verdadero enamorado dura tan poco en su puerta como en la puerta de un jugador” (*Flamenca* 2019, 94), “si dejase de seguir el juego, me parece que no estaría bien por mi parte.” (*Flamenca* 2019, 115). Cabe recordar que los planteamientos que se han hecho hasta ahora se manifiestan en *Flamenca* a través de Amor, un personaje más que va modificando, de manera predominante, el transcurso de la trama.

Una vez se han detallado las características del amor cortés reflejadas en la novela, es preciso considerar de qué manera influye el amor romántico en el plano textual de *El Mal Querer*. Aurora Gómez analiza este ideal como construcción social y lo relaciona con la violencia de género. En primer lugar, la psicóloga compara el augurio de “Malamente” con el momento en el que se

detectan las primeras señales de peligro que alertan de la toxicidad de una relación (Gómez 2018). La protagonista va a iniciar un camino del que luego querrá salir, y ella presagia, de manera subconsciente, las dificultades que tendrá que superar : “Sueño que estoy andando / por un puente y que la acera / cuanto más quiero cruzarlo / más se mueve y tambalea” (Vila 2018, “Malamente”).

Uno de los pilares del mito del amor romántico, como lo llama Gómez, es el matrimonio. La autora hace referencia a un artículo del filósofo Alain de Botton para la BBC²⁰, donde este afirma que la unión matrimonial, tal y como se concibe actualmente, aspira a la combinación del deseo, el sentimiento amoroso y la familia feliz, como un todo en uno. Es decir, aspira a que todas estas experiencias sucedan siempre con una misma persona.

El “para siempre” asociado al amor se puede desvirtuar en situaciones abusivas y convertir en una herramienta de control: “lo quiera ella o no quiera / va a estar conmigo / hasta que se muera” (Vila 2018, “Que no salga la luna”). Por mucho que esta posesividad se disfrace con perlas y oro, ella está en peligro, aún coronada de brillantes.

“Pienso en tu mirá”, como ya se ha indicado, relata el surgimiento de los celos. Las autoras de *La voz de las invisibles* advierten que la creencia de que el amor y los celos van necesariamente de la mano supone un grave problema (Bosch y Ferrer 2002, 119). Las inseguridades del celoso afloran en este capítulo: “Cuando sales por la puerta / pienso que no vuelves nunca / y si no te agarro fuerte / siento que será mi culpa” (Vila 2018, “Pienso en tu mirá”).

Y de tanto agarrarla, la termina encerrando y ella desciende a los infiernos, “te atrapa sin que te des cuenta / te das cuenta cuando sales / piensas, ¿cómo he llegado hasta aquí?” (Vila 2018, “Preso”), declara. Ella quiere entender cómo ha sucedido, cómo ha permitido que algo así pasara, por eso trata de recordar:

“He dejado un reguero
de sangre por el suelo [...]
que me lleva al primer día
que te dije que te quiero
pa saber lo que decía” (Vila 2018, “Maldición”)

La protagonista persigue los “te quiero” para descifrar lo que había realmente detrás de estas palabras, quizás, un ideal que no es más que otra cárcel, como le sucede a Flamenca. Se ha observado que en el relato del medievo este ideal desciende a la vida terrenal y se pone a prueba.

Podría plantearse que lo mismo sucede en *El Mal Querer*. En los festejos de su unión con Archambaut, Flamenca resplandece sin parar, eclipsando y apagando la belleza de las demás

²⁰ de Botton, Alain. “El matrimonio: un invento burgués”, *BBC*, julio de 2011. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/07/110725_matrimonio_invento_burgues

(*Flamenca* 2019, 24). “Que no salga la luna que no tiene pa qué” (Vila 2018, “Que no salga la luna”), insta el novio contemporáneo, porque los ojos de la novia le iluminarán.

Ambas resplandecen y deslumbran a su alrededor durante el enlace, para luego irse apagando: “En su desazón, en su agonía, no hallaba nada que la consolara” (*Flamenca* 2019, 39), “Flamenca pasaba grandes penalidades, y por su marido debía soportar suspiros y afanes, angustias y tristezas, y se veía obligada a beber muchas lágrimas.” (*Flamenca* 2019, 40), “yo río por fuera y lloro por dentro / y por más ducas²¹, por más duquelas / de esta pena mía remedio no encuentro” (Vila 2018, “Reniego”).

Lo que empieza con una promesa bañada en plata y oro, se convierte en una cadena que ahoga a la protagonista. El marido recrimina: “Yo que tanto te camelo²² / y tu me la vienes haciendo” (Vila 2018, “De aquí no sales”), y cuanto más quiere demostrar su amor, más la aprisiona.

Igualmente, cabe destacar que así como en *Flamenca* el amor tiene un vínculo especial con la religión, en *El Mal Querer* sucede lo mismo. Ya se ha señalado, en la sección precedente, el sentido de la liturgia en ambos casos: en la novela es una oportunidad para el cortejo, mientras que en el disco, concretamente en “Bagdad”, se asocia al sufrimiento reiterado de la protagonista: “prendaíta de esos males / que Dios tendrá que cobrarle” (Vila 2018, “Bagdad”). En “Di mi nombre”, en cambio, la religión adopta un matiz erótico muy vinculado a la oración:

“Y hazme rezar sobre tu cuerpo
En la esquina de tu cama
Y en el último momento
dime mi nombre a la cara” (Vila 2018, “Di mi nombre”)

Más aún, ella le pide: “pon tu cuerpo contra el mío / Y haz que lo malo sea bueno / Impuro lo bendecido” (Vila 2018, “Di mi nombre”). La divinidad está muy presente a lo largo de *El Mal Querer*, de diferentes formas, como se irá viendo a medida que siga el análisis.

Finalmente, este capítulo aporta verosimilitud al relato musical porque se aleja del maniqueísmo. Rosalía ha afirmado que el álbum narra la historia de una relación, con sus luces y sus sombras, lo bueno y lo malo. Cada experiencia forma parte del viaje de la protagonista. Como explica ella misma: “a lo largo del disco hay diferentes pasajes y momentos de lo que es una historia de amor, una relación, donde no todo es negativo ni todo es positivo.” (Europa Press 2018).

²¹ Según el Portal del Flamenco y Universidad “duca” significa pena, fatiga.

²² “Camelar”, en la consulta caló-castellano, es sinónimo de cortejar, enamorar, desear, querer.

7. Las protagonistas y su entorno

Para seguir investigando acerca de las protagonistas y su vínculo con los demás, tal vez sea apropiado prestarle atención al nombre de los personajes, empezando por Flamenca.

Muñoz Molina recalca la importancia del nombre porque “es la cara que ve el lector del personaje.” (1996, 315). Philippe Hamon agrega que la primera aparición de un nombre propio en la trama genera un blanco semántico que se va llenando de significado hasta la última palabra (1996, 133). Esto sucede gracias a la repetición de ciertos rasgos del personaje o a la transformación de los mismos, pero también gracias a la oposición con el resto de personajes, como ya se había mencionado inicialmente.

En el siglo XIII Flamenca significaba “mujer de Flandes”, aunque el gentilicio más habitual era “flandrina”, destaca Luis Alemany (2019), que recoge las palabras de Espadaler al respecto. El nombre podría remitir también al ave y al color blanco rosado de sus plumas (Alemany 2019). Esta tonalidad se asociaba a una piel “radiante y luminosa como el sol” (*Flamenca* 2015, 11). Tiene que ver, además, con “flamma”, llama, por lo tanto el nombre podría hacer énfasis en la sensualidad y en la predisposición al amor (Alemany 2019): “He aquí ahora mi cuerpo, que ha venido a satisfacer vuestros deseos” (*Flamenca* 2019, 132), “toda yo me entrego a vos, y a vos me abandono.” (*Flamenca* 2019, 135).

Cuando se casa con Archambaut, Flamenca debe de tener entre trece y quince años, estima Covarsí (Palomo 2019). El aprisionamiento en la torre supone la anulación de su faceta pública como *domna*, explica Fleischman (1980, 238), que añade: “By imprisoning Flamenca, Archimbaut strikes at the heart of courtly life. The *domna* had acquired in the troubadour tradition a position of dominance in the courtly hierarchy.” (1980, 228). La figura de la dama en la corte medieval es tan importante que al encerrar a Flamenca, Archambaut deja de ser un pilar de la sociedad de Borbón y se convierte en un bufón marginado y ridiculizado (Fleischman 1980, 225).

Por otra parte, Espadaler considera que Archambaut es más complejo que otros personajes celosos.²³ Sus celos los infunde la mismísima reina de Francia, y en la metamorfosis de perfecto caballero a un ser desquiciado puede entreverse la elaboración de un profundo retrato psicológico (*Flamenca* 2015, 9-10). La conducta del personaje, muchas veces teñida de comicidad, refleja una depresión aguda en la cual Archambaut se reconoce como el principal responsable, hecho que aumenta su desesperación (*Flamenca* 2015, 10-11): “¡Ay de mí! Mezquino malaventurado, celoso, irritado, te has vuelto un celoso que se consume enloquecido, roñoso, barbudo [...]” (*Flamenca* 2019, 36).

²³ Por ejemplo, los creados por autores como Ramón Vidal de Besalú o Arnaut de Carcassés (*Flamenca* 2015, 9).

Ahora bien, Flamenca no se libra de ser la culpable de sus males: “¡Qué duro es el tormento de los celos! No sé cómo sobrellevarlo. Y todo eso me lo causa esta damita.” (*Flamenca* 2019, 33), “Me habéis hecho mucho daño, y me causáis un gran tormento, mientras vos estáis tan tranquila.” (*Flamenca* 2019, 35).

Espadaler asegura que el marido no tiene intención de encerrar a su esposa para siempre, sino que la castiga para conseguir un cambio en ella. Un ejemplo metafórico de esta intención puede percibirse, concretamente, en una visita de Guillermo a la iglesia. Antes de salir, dirige la mirada “hacia donde se sentaba la dama cuando iba al templo, aunque no se imaginaba que también estuviera en la muda cuando estaba en la iglesia.” (*Flamenca* 2019, 59). La muda, define Espadaler, es una jaula en la que las aves de caza mudan su plumaje (*Flamenca* 2019, 183). La prisión de Flamenca, entonces, se extiende a la iglesia, donde sigue encerrada, como el ave, en un habitáculo, y donde experimenta su propia transformación.

Esta transformación no tiene nada que ver con la infidelidad, argumenta Espadaler, sino con el control que ejerce Archambaut sobre ella, que va menguando a medida que avanza el relato. Una muestra de ello son las palabras que proclama Flamenca en el momento de pactar su liberación: “desde ahora me vigilaré yo misma como vos me habéis vigilado aquí dentro.” (*Flamenca* 2019, 149).

Topsfield refuerza esta teoría: “as she loses her youthful uncertainty and her character becomes assured and empirical, she takes control of the action which had been dominated by her father, her husband Archambaut and by Guillem.” (1967, 122). Ya no se trata, añade Covarsí, de la dama “sin voz en la sociedad medieval [...], sino que ahora es capaz de rebelarse contra la injusticia y el abuso de una sociedad eminentemente masculina” (M.C. 2019).

Flamenca muda sus plumas, recupera la alegría y la confianza, y deja de preocuparse por Archambaut, hecho que le sorprende: “Señora, me doy cuenta de que ya no me respetáis ni me tenéis ninguna consideración. Os habéis vuelto orgullosa conmigo, y no sé por qué.” (*Flamenca* 2019, 149).

Una vez liberada, la relación con Guillermo ya no es peligrosa. De hecho, deja de ser provechosa, pues estaba destinada a restablecer el orden que había destruido la conducta del celoso (*Flamenca* 2015, 17). Es entonces cuando las dos figuras masculinas, Archambaut y Guillermo, parecen fundirse en una sola, como propone Fleischman (1980, 241): “Después de Guillermo, Archambaut fue el que se llevó la palma y los elogios” (*Flamenca* 2019, 157), “Se podía considerar afortunado aquel que no era desafiado por ninguno de los dos.” (*Flamenca* 2019, 156). Más aún, cuando Guillermo retorna a Borbón para participar en el torneo, Archambaut le sugiere que vaya a visitar a “nuestra señora”, sin conocer la ironía que contiene el adjetivo posesivo (Fleischman 1980, 241).

Por otro lado, Guillermo tal vez rescate a Flamenca de la torre al ampliar su radio de actividad y movimiento al pasadizo oculto, los baños y los aposentos, además de permitir que experimente el amor por primera vez, pero lo que en realidad consigue es agrandar su celda un par de metros: el adulterio es una prisión más para ambos (Fleischman 1980, 235). Cuando los celos de Archambaut por fin desaparecen, el objetivo de Flamenca es recuperar su vida social, esa es su verdadera liberación y la lleva a cabo ella misma.

Además, Guillermo no habría podido actuar de no ser por la aparición de Flamenca en sus sueños, y por su consentimiento: “Acabo de encontrar quien me sacará de la cárcel, si así lo quiero, y no habrá guardia que lo impida.” (*Flamenca* 2019, 115). Si la victoria en el torneo final es para alguien, es para Flamenca, aunque también ganen Guillermo y Archambaut. Junto a Flamenca, conforman el triángulo cortés, a través del cual el deseo individual y las convenciones sociales, por fin, se reconcilian, concluye Fleischman (1980, 243).

Cabe añadir que Flamenca experimenta, aparentemente, una trama de madurez, según la categorización que propone Norman Friedman de los tipos de trama que puede albergar un personaje. Esta trama comienza con un personaje joven e ingenuo cuyo carácter necesita fuerza y orientación, y esto se consigue mediante una desgracia (el aprisionamiento) que le impulsa a madurar para llegar, finalmente, a una solución radical (Friedman 1996, 74-75).

Después de examinar aspectos de Flamenca como su nombre, la interacción con Archambaut y Guillermo, cuál es su verdadero objetivo y el tipo de trama que refleja su arco dramático, cabe valorar su versión contemporánea, propuesta por Rosalía en *El Mal Querer*. En primer lugar, no se puede analizar el nombre de la protagonista, ni compararlo con el de Flamenca, porque no aparece en ningún tema del álbum. Probablemente se trate de una chica joven, por estas palabras, llenas de vitalidad e ilusión, que dice al ver el anillo y que no se incluyen en el libreto: “A ver a ver, a ver, enséñame ese. ¡Cómo brilla! Madre mía, qué guapo. Diamantes, así con diamantes, me gusta.” (Vila 2018, “Que no salga la luna”).

En segundo lugar, en el caso del álbum no hay un triángulo amoroso, la protagonista no tiene ningún amante, a diferencia de Flamenca. Algo que tienen en común, sin embargo, es el tormento que sufren a causa del celoso. Las amenazas que ambas reciben, directa o indirectamente, son igualmente brutales: “conmigo no te equivoques / con el revés de la mano / yo te lo dejo bien claro” (Vila 2018, “De aquí no sales”), “¡Qué duro es el tormento de los celos! [...] Que Dios me castigue si ella sabe algo. ¡Pero yo ya se lo haré saber!” (*Flamenca* 2019, 33), “No tengo hueso, nervio ni pulpa que no me duela por vuestra culpa. Por eso siento tanto que estéis así, sin recibir la parte que os corresponde.” (*Flamenca* 2019, 35).

Las dos se lamentan, como es lógico, de haberse casado con alguien tan violento: “como el reniego de mi sino / como reniego de la horita en que / te he conocido” (Vila 2018, “Reniego”), “Los

sollozos, los suspiros, los sufrimientos, las lamentaciones, [...] el llanto, la tristeza en el corazón y la amargura son mis vecinos [...], junto con Archambaut, [...] que ya me habría matado, si dependiera de mi voluntad.” (*Flamenca* 2019, 98).

La sombra de Archambaut resuena así en *El Mal Querer*: “amargas penas te vendo / caramelos también tengo” (Vila 2018, “De aquí no sales”). La autora hace aquí un guiño a Gabriel Macandé, cantaor y vendedor ambulante (*Táctica Ratita* 2019) de caramelos por las calles de Cádiz, que de tanto pregonarlos, se dio a conocer hasta llegar a Camarón (Navarro 2018). Macandé es, además, sinónimo de loco (Navarro 2018). ¿Casualidad?

La segunda parte de este mismo capítulo, llamado “Disputa”, refleja precisamente lo que indica el título, una pelea de voces distorsionadas y agónicas, después de haber escuchado amenazantes ruidos de motos y lo que parece la sirena de un coche de policía. Es el episodio que muestra el maltrato de la manera más cruda. Esta canción se relaciona con la fase de explosión en el ciclo de la violencia de género establecido por Leonore Walker, como indica Aurora Gómez (2018), tras haberse acumulado la tensión en el capítulo anterior. Los capítulos IV, V, VI y VII se asocian a esta fase, mientras que “Di mi nombre” podría inscribirse en lo que se conoce como luna de miel, momento en el que el agresor trata de recuperar la confianza de su pareja minimizando el abuso.

De hecho, se vuelve a escuchar ambiente festivo, como en la boda: “yeli” se repite una y otra vez, y se asocia al momento de la prueba del pañuelo²⁴, que constata, o no, la virginidad de la novia, incidiendo en la sexualidad que el tema denota. En los versos de este mismo tema se halla, por otra parte, el primer indicio de empoderamiento. Ella ordena:

“Y átame con tu cabello
A la esquina de tu cama
Que, aunque el cabello se rompa
Haré ver que estoy atada” (Vila 2018, “Di mi nombre”)

Puede interpretarse que si hace ver que está atada, es porque no lo está realmente, o porque ha dejado de sentirlo así. En todo caso, la dominación por parte de él ya no es tan efectiva como antes. La demostración fehaciente de ello se encuentra en estos versos cruciales:

“Hasta que fuiste carcelero
Yo era tuya compañero
Hasta que fuiste carcelero” (Vila 2018, “A ningún hombre”)

²⁴ Así lo indica Julio Carbó en un artículo para *El Periódico* titulado “¿Están justificadas las críticas gitanas a Rosalía?”, del 16/11/2018. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181116/exito-de-rosalia-apropiacion-o-envidia-gitana-7152137>

Ya lo había advertido el narrador de *Flamenca*: “Si no fuese tan celoso no sufriría tanto, [...] hubiera podido conseguir todo lo que se hubiese propuesto, y de este modo ninguno de los dos tendría que lamentarse de nada.” (*Flamenca* 2019, 137). El celoso también padece las consecuencias de sus celos, derivados de sus inseguridades y miedos, sufre y genera sufrimiento, nadie sale ganando.

En el último capítulo se hace referencia, de nuevo, a la divinidad: “Solo dios puede juzgarme / Y solo a él debo obediencia” (Vila 2018, “A ningún hombre”). *Flamenca* también se encomienda a Dios cuando, refiriéndose a Guillermo, anuncia lo siguiente: “ya que Dios le ha salvado tantas veces, aún va a protegerle más porque se lo voy a pedir con todo mi corazón, y estoy segura de que Él me escuchará porque sabe cuánto lo necesito.” (*Flamenca* 2019, 122). Además, Dios tendrá que cobrarle los males a la protagonista de *El Mal Querer*, como a *Flamenca*: “si Dios os da este malvivir es porque después seáis aún más afortunada y disfrutéis más de la felicidad.” (*Flamenca* 2019, 114). En ambos relatos las protagonistas mantienen un diálogo kármico con la divinidad. La fe es, pues, determinante en el flujo de los acontecimientos.

Finalmente, la protagonista, en adelante, no va a perder ni un minuto en volver a pensarle. Estos son los últimos versos de “Malamente”, el primer capítulo. Es como si la trama se cerrara en el tema inicial, dibujando así un círculo infinito. El primer capítulo no se trata de un augurio, sino de una profecía, como si ella misma se le apareciera, como se le aparece *Flamenca* a Guillermo para mostrarle el camino: “Os acabo de decir cómo debemos comunicarnos. [...] Os acabo de mostrar el camino.” (*Flamenca* 2019, 72). Un camino que se hará cuesta arriba, pero que también ella misma apaciguará: “No le temas al camino” (Vila 2018, “Maldición”).

Ningún sueño sabe de horas o tiempo, ni tiene dueño (Vila 2018, “Nana”), canta con voz entrecortada, casi rota. La temporalidad en *El Mal Querer* trasciende, entonces, la linealidad. Rosalía narra una historia atemporal y circular, quizás, porque es una historia que se repite una y otra vez. Lo que le sucedió a *Flamenca* sigue ocurriendo a día de hoy. Puede que por eso la protagonista de *El Mal Querer* no tenga nombre, porque en un solo nombre no caben todas las situaciones de maltrato.

Por último, el arco dramático de esta protagonista podría inscribirse en la trama afectiva en la categorización de Friedman. Se trata de una trama de pensamiento, no de personaje, esto significa que el flujo de la acción es impulsado por la toma de conciencia del personaje, y no tanto por su voluntad. En la trama afectiva se produce un cambio en la actitud y en las creencias de la protagonista, que hace que vea a los demás personajes (a su maltratador) bajo una luz diferente, más exacta que antes (Friedman 1996, 78). Se produce, principalmente, un cambio en los sentimientos.

Esto no implica que la protagonista no esté inmersa, como *Flamenca*, en un proceso de maduración. Al fin y al cabo, las clasificaciones como la de Friedman son útiles pero no siempre contemplan

todos los aspectos posibles. Lo importante es haber identificado, antes de pasar al siguiente apartado del análisis, el viaje hacia el empoderamiento que emprenden las protagonistas de *Flamenca* y *El Mal Querer* a través de las relaciones con los demás personajes.

8. La correlación de voces

Para comprender la intrincación de los diferentes entes narrativos es idóneo comenzar por *Flamenca*, concretamente, por la manera en la que el autor o autora plasma los personajes. Se puede afirmar que quien escribió esta obra se alejó del maniqueísmo característico de otros romances, en los que los valores del héroe o de la heroína son ensalzados, mientras que el antagonismo resulta demonizado (Fleischman 1980). Cuesta identificar este esquema en la obra occitana, porque aunque Guillermo sea el héroe que salva a Flamenca (y ya se ha comprobado que esto no es del todo cierto), sus valores no se ensalzan, sino que se corrompen. Más aún, emprende la liberación por vía subterránea, más cercana al averno que el lugar que ocupa Archambaut, “el temible diablo” (*Flamenca* 2019, 62), que vigila a Flamenca en lo alto de la torre y que al final de la trama no tiene nada de temible.

De hecho, el autor o la autora de *Flamenca* expone lo igualmente absurda que es la obsesión de Guillermo y Archambaut por la dama, manifestada de formas diferentes: “for Archimbaut love takes the negative shape of an acrid, socially paralyzing jealousy, whereas the bittersweet longings of unsatisfied desire spur Guillem to decisive [...] action” (Fleischman 1980, 232). A medida que la obra se acerca al desenlace, es complicado asignar el papel de héroe o de villano a alguno de los dos.

Bajo la posible influencia del trovador Marcabré, la voz creadora de *Flamenca* muestra tolerancia hacia la inconsistencia humana y se decanta por el escepticismo frente a la posibilidad de alcanzar los ideales del amor cortés (Fleischman 1980, 244). Desde un punto de vista más pragmático que Marcabré, esta entidad plasma la doble cara de la sociedad de la que forma parte, por un lado, mediante el esplendor y la nobleza, y por otro, señalando la hipocresía y el mal gusto. Así lo reflejan estas palabras acerca de un banquete: “Nada faltó en la corte, excepto pobres a los que dar lo que sobró, para que no se perdiera.” (*Flamenca* 2019, 23), o estas otras pronunciadas por Guillermo: “Ya no me dejaré llevar por el bullicio de las cortes, en las que no hay más que mentiras y competición de vanidades.” (*Flamenca* 2019, 87). El autor o autora parece sugerir que la vida en la corte debe aceptarse bajo estos términos, bajo esta doble lectura (Fleischman 1980, 244-245).

Como describe Topsfield, “The poet’s diversity of approach [...] allows traditional questions such as the conflicts between divine and profane love, between social convention and individual feeling, to be stated with extreme polarity and to be observed but not resolved.” (1967, 119). En este fragmento, por ejemplo, parece que la polaridad entre convenciones sociales y deseo individual atrapa a Flamenca ante el dilema de la infidelidad:

“El Temor me riñe y me amenaza, y me dice que no haga nada, que con mi marido no valen las bromas, y que llegado el caso me mandaría a la hoguera. La Vergüenza me dice que evite hacer algo reprobable, porque todo el mundo me lo reprocharía. Por otro lado, el Amor me dice que ni la Vergüenza ni el Temor han forjado, ni lo harán nunca, un corazón valiente.” (*Flamenca* 2019, 126)

Hay que señalar que los conflictos, las dicotomías y las polaridades presentes a lo largo de la obra no han aparecido allí por arte de magia: si viven en los personajes, quizás vivieron también en la conciencia de quien los creó. No se puede afirmar, todavía, si los personajes se independizan de esta conciencia, como aquellos que habitan las novelas de Dostoievski y que Bajtín tanto admira.

Grossweiner, alternativamente, se centra en la figura del narrador, que describe como un personaje más de la historia. El resto de personajes, a su vez, suplantando el rol de esta entidad constantemente: “revelan información, predicando sobre asuntos morales, dramatizan digresiones, predicen el futuro e incluso se dirigen directamente a la audiencia” (Grossweiner 2008, 395).²⁵ *Flamenca* se trata, por lo tanto, de un texto con múltiples voces narrativas, incluyendo la del autor o autora: en algunas ocasiones los personajes adoptan su voz cuando actúan como narradores, sin perder su propia subjetividad, reforzando, en cierto modo, los planteamientos de Bajtín. Pero esta subjetividad es bastante relativa, como se observa más adelante.

El narrador, sigue Grossweiner, en lugar de una entidad concreta es más bien un efecto retórico del proceso narrativo (2008, 397) que se mimetiza en los personajes de un discurso marcado por la intertextualidad. Un ejemplo de esta intertextualidad es el diálogo que intercambian los futuros amantes en la iglesia y que rememora un poema ya existente de Peire Rogier (Grossweiner 2008, 399). Este diálogo, por cierto, no es solamente entre Flamenca y Guillermo, las doncellas Alicia y Margarita le van proponiendo a la dama algunas de las respuestas susurradas. Más aún, Flamenca halaga una ocurrencia de Margarita y la compara con una *trobairitz*, una trovadora. No se puede descartar que la autora de *Flamenca* fuera una mujer, sobre todo si se tiene en cuenta que probablemente se trate de la primera obra que menciona esta figura femenina (*Flamenca* 2019, 187).

Volviendo a Grossweiner, para ejemplificar lo que propone es oportuno recordar el sueño de Guillermo en el que Flamenca se le aparece. En este caso, Guillermo se apropia de la función adivinatoria del narrador, pese a que es ella quien propone la solución subterránea, aún no contando en ese momento de la trama con la capacidad psicológica como para idear un plan así (Grossweiner 2008, 405).

Otro de los atributos del narrador que adquieren los personajes es el uso alternado de la primera y la tercera persona o la utilización de los pronombres indefinidos. Esto sirve para diferenciar entre un planteamiento propio, que refleja una opinión personal, o un enfoque más general. Una muestra de ello es este fragmento de un diálogo entre Flamenca y Alicia, en el cual la dama expone lo siguiente, refiriéndose a su relación con Guillermo:

“entre nosotros [...] no habrá lugar para ningún ‘no’, porque él no quiere y yo no quiero, puesto que es una palabra malvada y llena de orgullo. Sin embargo, hay muchas mujeres que hacen languidecer

²⁵ Traducción propia.

a sus enamorados con sus ‘no’, como si diesen a entender que ellas son castas y puras por haber dicho ‘no’. [...] Sabed, [...] queridas doncellas, que yo no quiero ser de éstas. [...] Qué tonta y orgullosa es la dama que se hace la estrecha con su amigo [...]]” (*Flamenca* 2019, 139)

Grossweiner plantea que estas palabras no parecen ir dirigidas a Alicia, quien también critica la crueldad de las damas que rechazan a sus pretendientes y que demuestra la actitud contraria al entregarse a uno de los escuderos de Guillermo. Probablemente, Flamenca, más que tratar de convencer a una ya convencida Alicia, está en realidad elaborando un discurso dirigido a la audiencia, apropiándose de la voz del autor o de la autora de la obra (Grossweiner 2008, 406). Por lo tanto, la protagonista se convierte, en este caso, en su portavoz: deja de ser independiente de esta entidad. De este modo, aunque los personajes de *Flamenca* se alejen del maniqueísmo, no dejan de ser el reflejo de lo que el autor o la autora quiere para ellos.

Sankovitch (1976) ilustra esta dependencia centrándose, de nuevo, en la figura del narrador, quien expresa opiniones personales, llama la atención sobre un determinado punto o matiza algunas cuestiones que se pueden malinterpretar. La autora lo compara con un titiritero que aparece a lo largo de la trama cuando le apetece: “never absent, always there, not letting anything escape his careful eye, intervening with a few words whenever he judges it necessary.” (Sankovitch 1976, 9).

Además, explica que quien creó *Flamenca* apela a menudo a la imaginación de los lectores y destaca la magnitud de un hecho o le resta importancia, como en este caso: “Pero de eso no diré nada: comieron bien y de sobra.” (*Flamenca* 2019, 66). No solamente es un titiritero, también es un showman que empatiza con su público: “The author [...] anticipates the presence of the readers, creates them and places them at his side, so that they may enjoy the same shimmering spectacle he himself contemplates, and projects on the screen of his words.” (Sankovitch 1976, 11).

Si el autor es un titiritero, entonces los personajes son los títeres, marionetas que parecen reales pero que no lo son, forman parte del espectáculo de la corte y el autor o autora los maneja a su antojo. Topsfield presenta un punto de vista distinto, pues cree que los personajes de *Flamenca* deben interpretarse teniendo en cuenta más factores: “Archimbaut, Guillem and Flamenca can be judged on different levels, as entertaining characters in a domestic farce, as paradigms of behaviour in a given courtly situation and as individuals whose human defects are as real as the defects of society.” (1967, 132). Es decir, aunque no sean voces independientes, tampoco son tan moldeables como un títere.

Influenciada por Aristóteles y Santo Tomás de Aquino, propone Topsfield, la persona que ideó los personajes de *Flamenca* lo hizo a partir de una concepción del individuo que abarca tanto las imperfecciones como las virtudes (1967, 132), propiciando la verosimilitud de los mismos, o la realidad humana, como la llama Torrente Ballester (1996, 105).

Por último, cabe añadir que los lectores y lectoras del presente no pueden disfrutar, lamentablemente, de esta obra tal y como se hacía en el pasado, de manera recitada, aunque la entidad narrativa suavice esta desventaja con indicaciones que facilitan la lectura en el contexto actual: “Y si ahora alguien me pregunta cómo apareció allí y con qué aspecto, os lo diría porque no me va a costar nada.” (*Flamenca* 2019, 131), “Os ruego que estéis atentos a cuál es el camino que recorre, y que cada cual reflexione sobre la manera en que os lo voy a exponer, puesto que [...] no existe una definición comprensible para todo el mundo, así que procuraré demostrároslo mediante imágenes y semejanzas.” (*Flamenca* 2019, 146).

Tras analizar la correlación de voces en *Flamenca*, llega el turno de *El Mal Querer*. Lo primero que cabe destacar es que se trata de un álbum “vocentrista”, como ha descrito la propia Rosalía, es decir, un álbum en el que la voz está en primer plano (NyD Entretenimiento 2018). Altozano (2018) explica que esto se debe a la combinación minimalista de los recursos en los temas, que propicia que la voz de la artista sea siempre el hilo principal.

En esta combinación se incluyen elementos como efectos de sonido, ad-libs, coros o palmas, que, aunque suelen estar en segundo plano, también tienen significado. Hay que recordar que *El Mal Querer* no tiene lectores, sino oyentes que experimentan más allá de lo textual. En “Malamente”, por ejemplo, se escuchan las palmas y los coros de Rosalía, los ad-libs de ella y Antón o cómo el “cristalito” cae al suelo. Todos estos componentes ayudan a construir un ambiente sonoro que envuelve el mal presagio de la protagonista.

En “Que no salga la luna” las palmas son multitudinarias, al igual que los coros, pues el tema representa el festejo nupcial. Se oyen, además, las hojas del cuchillo que el novio vio en los ojos de la novia cuando le dio el anillo, y que volverán a escucharse en “Maldición”, cuando parece que ella se toma la justicia por su mano. Incluso después de “Si hay alguien que aquí se opongá / que no levante la voz” (Vila 2018, “Que no salga la luna”), una onomatopeya impone el silencio. Como indica Altozano (2018), esto es una alusión directa al oyente o a la oyente, que sabe que la relación no va a terminar bien tras conocer el augurio de la novia. Por lo tanto, la autora también mantiene un diálogo con su público, como sucede en *Flamenca*.

Al cantar, por otro lado, Rosalía adopta la voz de ella en “Malamente” y la de él en “Que no salga la luna”. Esta alternancia sigue presente a lo largo del disco: en “Pienso en tu mirá” y en “De aquí no sales” el punto de vista continúa siendo el del marido, mientras que en el resto de piezas la protagonista es la que guía el discurso. Solamente “Bagdad” muestra un punto de vista neutro con el uso de la tercera persona: “Sentaíta / cabizbaja dando palmas” (Vila 2018, “Bagdad”), “tiene una marca en el alma / pero ella no se la vio” (Vila 2018, “Bagdad”). Rosalía ha argumentado que no existe un tercer personaje porque ya era suficientemente complejo encarnar dos voces distintas:

“Me planteé un posible triángulo amoroso. Que no hubiese sólo dos individuos, con una voz claramente masculina y otra femenina. Pero no tenía claro... Ya es confuso que haya dos voces y que yo las encarne las dos... Igual era mucho lío meter otro individuo.” (Vila 2018b)

Por otra parte, el uso del armonizador, que multiplica una misma voz en diferentes tonos, amplifica el canto de Rosalía en “Nana” y en “A ningún hombre”, con la participación de Pablo Díaz-Reixa. Este efecto intensifica el mensaje que se transmite, tal vez porque en realidad no tiene un único emisor: es como si Rosalía, al cantar, no solamente se ponga en la piel de los personajes, sino que también canta por todas aquellas personas que puedan verse reflejadas en esta historia. Ya no se trata de si los personajes se alejan o no de lo que abarca su conciencia, sino que es ella la que, poniéndose en su piel, genera múltiples voces, múltiples realidades.

Además, la compositora evita, como el autor o la autora de *Flamenca*, el maniqueísmo: ya se ha mencionado que lo que pretende demostrar es tanto lo bueno como lo malo de una relación, en favor de la verosimilitud. Esta doble lectura se asemeja a la que se ha identificado en *Flamenca* y que tiene que ver con el ideal del amor y su cabida en el mundo real. De hecho, quizás no sea casualidad que el sexto tema se llame “Preso”, en lugar de “Presa”, puesto que él también está preso en las formas de amar que siguen vigentes ocho siglos después, y no solamente la protagonista. Los conflictos, las polaridades y las dicotomías no se manifiestan únicamente en *Flamenca*, también forman parte de *El Mal Querer* porque, al fin y al cabo, ambas obras reflejan una situación compleja, como es la violencia de género, asociada a una concepción del amor todavía más inabarcable.

Por otro lado, si *Flamenca* es un relato marcado por la intertextualidad, *El Mal Querer* no se queda atrás. Las palabras “Di mi nombre”, por ejemplo, están inspiradas en “Say my name” de Destiny’s Child, como ha afirmado Rosalía (Poza 2018). De este grupo de música formaba parte Beyoncé, a quien nombra en los agradecimientos. También menciona a Diego Cigala, que quizás le haya inspirado para usar la palabra “Undebel”²⁶ en “Malamente”, que significa “Dios” (Portal del Flamenco y Universidad). En un tema del Cigala titulado precisamente “Undebel”, el artista canta: “Que bonita es la mañana, Dios mío, Undebel”. “Aunque no esté bonita / la noche Undebel” (Vila 2018, “Malamente”), entona Rosalía. Seguro que hay muchos otros guiños que se escapan al análisis, no hay que olvidar que la letra de algunos temas proviene de referencias que forman parte del dominio público.

Para finalizar, cabe destacar que la cantante también incluye en los agradecimientos a quien le rompió el corazón. El artista o la artista resiliente se inspira en lo que le rodea, y en lo que ve en el espejo. Butor escribe que “Todo el mundo sabe que el novelista construye sus personajes, lo quiera o no, lo sepa o no, a partir de los elementos de su propia vida” (1996, 89). Muñoz Molina añade:

²⁶ Así lo sugiere Marina Hervás en el artículo para *Cultural Resuena* titulado “Sobre ‘Malamente’, de Rosalía: apropiación, esencialismo y mucha industria cultural”. <http://www.culturalresuena.es/2018/06/sobre-malamente-de-rosalia-apropiacion-esencialismo-y-mucha-industria-cultural/>

“De la persona amada, [...] atesoramos tantos pormenores, tantos gestos y miradas y palabras dotados de sentido, que acabamos dibujando un personaje inabarcable, tan plural, tan cambiante” (1996, 313).

Realmente, da igual qué parte de lo que relata Rosalía en *El Mal Querer* sea una invención o qué aspectos haya sustraído de su vida privada. Lo relevante es que consigue, solamente en once temas, pues hay que recordar que la extensión del álbum se limita a su formato, personajes logrados, creíbles, complejos, que abarcan la contradicción. Además, como recalca Muñoz Molina, la única forma que tiene un autor o una autora de decir la verdad es inventando, al fin y al cabo, “no sólo las personas que viven a nuestro alrededor, sino también nosotros mismos, somos una mezcla inquietante de realidad y de ficción” (1996, 314).

La protagonista de *El Mal Querer*, creada por la artista, percibida por la imaginación de cada oyente, portavoz de tantas otras historias de maltrato, llega al empoderamiento. Y ese es el verdadero mensaje que proclama Rosalía a través de *El Mal Querer*, la reivindicación del poder femenino que ella misma abandera. En sus propias palabras:

“yo visualizaba al personaje femenino tomando poder, madurando al final, y creo que también eso conecta conmigo, con mi forma de hacer música. Creo que mis canciones siempre tienen ese contenido [...] de poder femenino, y siempre voy a reivindicar la imagen de una mujer poderosa, [...] creo que en el final el personaje femenino se ve de esta manera.” (Europa Press 2018)

9. Conclusiones

Comprender cómo llegan al empoderamiento las protagonistas de *Flamenca* y *El Mal Querer* tras una situación de maltrato ha sido el motivo principal de este análisis.

Respecto a la estructuración de la trama, se ha comprobado que, en ambos casos, después de la unión matrimonial aparecen los celos del marido y el consecuente encarcelamiento. Las dos mujeres se hallan desamparadas y aisladas mientras aumentan los signos de violencia. Inmersas en la liturgia, encuentran el éxtasis en la unión sexual, una con su amante y la otra con quien le vende amargas penas y a la vez caramelos (Vila 2018, “De aquí no sales”).

Más adelante llega la liberación, de la mano de la cordura. Archambaut es quien la recupera en *Flamenca*. En el álbum, en cambio, la cordura desvela el dolor del querer, y la protagonista encuentra la salida de un laberinto que jamás va a olvidar. Un laberinto, por cierto, que la idealización del amor ayuda a construir. Pero esta termina por quebrantarse, por partida doble, cuando entra en contacto con la realidad.

En el relato medieval el ideal del amor cortés aprisiona y debilita a Archambaut, a Flamenca y a Guillermo. Por otro lado, el deseo individual, la obtención de placer y el erotismo manifestados en la obra desafían las convenciones sociales enraizadas en la vida de la corte. La ritualización del cortejo, de hecho, se ve subvertida de misa en misa, hasta que Flamenca escapa de su propio Minotauro por un pasadizo subterráneo, derribando un matrimonio forjado por la conveniencia. Pero solamente cuando la dama recupera su vida social alcanza su verdadero objetivo y encuentra la salida. Esto no sucede gracias a la infidelidad: el personaje culmina su transformación cuando consigue que el control que Archambaut ejerce sobre ella desaparezca.

El amor romántico, por otra parte, es el eco del amor cortés. En *El Mal Querer* este ideal encuentra a alguien inseguro y emocionalmente frágil, y se instala en su interior para desatar los celos. Cuando el mito decae, las flores se marchitan, las heridas se acumulan y la tristeza marca las horas del reloj. Pero en este caso, por suerte, el para siempre se convierte en nunca más. Igualmente, la protagonista está atrapada en el infierno en algún tramo del viaje, y al cielo quiere rezarle (Vila 2018, “Bagdad”). El arriba y el abajo, sin embargo, se vuelven ambiguos, porque así como casi nada es bueno, tampoco todo es malo: el presagio se materializa en celos, disputas, lamentos y clausura, pero también existen el éxtasis y la concepción. Lo que cambia en ella es cómo percibe la relación. Al final, se atreve a nombrar la maldición y a levantar la voz para contar una historia cuyo final ya no depende de él.

Una voz que Rosalía, a su vez, se apropia, y hace lo mismo con la de él. Las dos caras de una misma moneda, como la doble lectura de *Flamenca*, propiciada por dicotomías, polaridades y contradicciones. Sin embargo, las voces de los personajes de la novela no son independientes de la

del autor o autora, aunque tampoco sean títeres obedientes en sus manos. También aluden directamente al lector, entidad que, gracias a la teoría de la recepción, tiene cabida en esta investigación. Este tipo de alusión se repite en *El Mal Querer*, que se trata, por otra parte, de un trabajo vocentrista. La voz es la pieza principal en esta reivindicación de poder femenino, y no solamente desde una perspectiva musical.

Una vez se ha resumido el análisis, ¿qué conclusiones pueden extraerse del mismo? Tras equiparar el arco dramático de los dos personajes protagonistas, se puede concluir que existen muchas semejanzas en el viaje que emprenden hacia el empoderamiento.

Las dos son mujeres que, sin comprender qué han hecho para merecer algo así, y después de mucho tiempo sufriendo, hallan una solución y consiguen liberarse. Recuperan la fuerza que la situación de desigualdad les había arrebatado. Desafían los valores de una sociedad que les da la espalda cuando más lo necesitan. Ambas sufren por amor, pero no por un amor cualquiera, sino por el amor maldito, el mal querer. Esa es la sombra que se alza por los siglos de los siglos y que no permite dejar atrás la toxicidad para abrazar las relaciones sanas.

En ambos casos los rituales asociados a la idealización del amor, ya sea en las cortes de antaño o en las calles de cualquier ciudad moderna, pueden generar unas expectativas que se alejan de la realidad y que derivan en inseguridades dañinas. Pero el destino de este viaje no es otro que el poder, y solamente se llega a él tomando las riendas de la acción. Da igual si la torre sigue en pie o si el Minotauro acecha en cada esquina, para querer bien, primero hay que quererse bien. Flamenca lo llama vigilarse a ella misma, su eco en el ahora, dictar su propia sentencia. Historias como la suya se multiplican por millones cuando pasan el umbral de la ficción a la realidad. Aunque, como invita a pensar Muñoz Molina, que se trate de historias ficticias no significa que en ellas no pueda hallarse, de un modo u otro, la verdad.

10. Referencias

Alemanya, Luís. 2019. “‘Flamenca’: un cristalito roto de amor libertino en 1283”. *El Mundo*, 28/06/2019.

<https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2019/06/28/5d14e32821efa0201a8b45f8.html>

Altozano, Jaime. 2018. “Lo que nadie está diciendo sobre ‘El Mal Querer’”. Youtube, 09/11/2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=NgHXFTgaVT0>

Bajtín, Mijaíl. 1996. “La novela polifónica” y “La palabra en la novela”. En: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editado por Enric Sullà, 55-62. Barcelona: CRÍTICA.

Bosch, Esperanza y Victoria A. Ferrer. 2002. *La voz de las invisibles: las víctimas de un mal de amor que mata*. Ediciones Cátedra, Universitat de València.

Butor, Michel. 1996. “Los pronombres personales”. En: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editado por Enric Sullà, 88-94. Barcelona: CRÍTICA.

Cabrices, Sebastián. 2020. “Rosalia: su carrera, sus canciones que se han hecho himnos y sus premios”. *VOGUE México y Latinoamérica*, 25/07/2020.

<https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/rosalia-cantante-biografia>

Epdata. 2021. “Violencia de género, datos y estadísticas”. Datos actualizados el 7 de enero de 2021. www.epdata.es

Europa Press. 2018. “Rosalia confiesa que ‘El mal querer’ va sobre ‘un amor oscuro’”. Youtube, 30/10/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=OYicLwTMIs8>

Flamenca. 2015. Traducción, prólogo y notas por Anton M. Espadaler. Ediciones de la Universitat de Barcelona.

Flamenca. 2019. Traducción, prólogo y notas por Anton M. Espadaler. Barcelona: Roca Editorial de Libros.

Fleischman, Suzanne. 1980. “Dialectic structures in ‘Flamenca’”. *Romanische Forschungen* 92, núm. 3: 223-246.

Friedman, Norman. 1996. “Tipos de trama”. En: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editado por Enric Sullà, 68-78. Barcelona: CRÍTICA.

- Gil, Eva Patrícia e Imma Lloret. **2007**. *La violència de gènere*. Barcelona: Editorial UOC.
- Gómez, Aurora. **2018**. “El Mal Querer de Rosalía: El ciclo de la Violencia de Género en pareja”. *Corio Psicología*, 19/11/2018. <https://corio.es/2018/11/19/rosalia/>
- Grossweiner, Karen A. **2008**. “Narrators and narrating characters: Voicing in Le ‘Roman de Flamenca’”. *Neophilologus* 92, núm. 3: 395-408.
- Hamon, Philippe. **1996**. “La construcción del personaje”. En: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editado por Enric Sullà, 130-136. Barcelona: CRÍTICA.
- Manrique, Winston. **2018**. “‘Flamenca’, los secretos subversivos de la novela medieval que inspiró a Rosalía ‘El mal querer’”. *WMagazine*, 10/12/2018.
<http://wmagazin.com/flamenca-los-secretos-de-la-novela-medieval-que-inspiro-a-rosalia-el-mal-querer/>
- Martí, Antoni, Francesca Bartrina y Meri Torras. **2010**. *La recepció literària*. Barcelona: Editorial UOC.
- Martín, Inés. **2018**. “‘Flamenca’, la novela del siglo XIII que inspiró el nuevo disco de Rosalía”. *ABC*, 10/12/2018.
https://www.abc.es/cultura/libros/abci-flamenca-enamoro-rosalia-201812080125_noticia.html
- Muñoz Molina, Antonio. **1996**. “El personaje y su modelo”. En: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editado por Enric Sullà, 311-317. Barcelona: CRÍTICA.
- M.C. **2019**. “El mal querer de Flamenca”. *La verdad*, 20/02/2019.
<https://www.laverdad.es/culturas/libros/querer-flamenca-20190220013604-ntvo.html>
- Navarro, Fernando. **2018**. “Por qué ‘El mal querer’ de Rosalía es una obra maestra”. *El País*, 13/11/2018.
https://elpais.com/cultura/2018/11/11/ruta_norteamericana/1541964281_790670.html
- NyD Entretenimiento. **2018**. “¡Rosalía te cuenta los secretos de su disco ‘El Mal Querer’ al completo!” Youtube, 25/11/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=jinrRF5BaU8>
- Palomo, Alberto G. **2019**. “Un fenómeno literario gracias a Rosalía”. *El país*, 14/08/2019.
https://elpais.com/politica/2019/08/10/diario_de_espana/1565449967_717563.html

Portal del Flamenco y Universidad. Consulta caló-castellano.
<https://flun.cica.es/index.php/lexico-calo/consulta-calo-castellano>

Poza, Javier. **2018**. “Javier Poza entrevista a Rosalía”. Youtube, 23/11/2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=HqylmZ1W-jw>

Proust, Marcel. **1996**. “El personaje” y “El lector”. En: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editado por Enric Sullà, 38-40. Barcelona: CRÍTICA.

Rosalía Official Site
<https://www.rosalia.com/>

Sankovitch, Tilde. **1976**. “The Romance of Flamenca: The Puppeteer and the Play”. *Neophilologus* 60, núm. 1: 8-19.

Tactica Ratita. **2019**. “Rosalía documental: En la mente de Rosalía, ¿Cómo hizo El Mal Querer? ¿Quién es Rosalía? Entrevista” y “Documental Rosalía, Capítulo 2: En la mente de Rosalía, 2ª parte, los puristas del flamenco”. Youtube, 13/10/2019 y 28/10/2019.
https://www.youtube.com/watch?v=_Oxr2gjcTjg
<https://www.youtube.com/watch?v=S-qmoqDx2ps&t=75s>

Topsfield, L. T. **1967**. “Intention and ideas in ‘Flamenca’”. *Medium Ævum* 36, núm. 2: 119-33.

Torrente, Gonzalo. **1996**. “Una teoría del personaje”. En: *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Editado por Enric Sullà, 101-106. Barcelona: CRÍTICA.

Varela, Nuria. **2013**. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Vila, Rosalía. **2018**. *El Mal Querer*. Editado y distribuido por Sony Music Entertainment España.

Vila, Rosalía. **2018b**. “Yo controlo todo lo que pasa con mi música”. Entrevista de Yeray S. Iborra, *Mondosonoro*, 02/11/2018. <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/rosalia-entrevista/>

Xirau, Ramón. **1985**. “Flamenca. Invitación a una lectura”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 21, núm. 1: 19-23.