



ARTÍCULOS

RECIBIDO: 31 de enero de 2025

APROBADO: 1 de abril de 2025

PUBLICADO: 17 de junio de 2025

Amor cortés y amor líquido: Mundo transmedia en dos canciones de El mal querer de Rosalía

Fernanda Itzel Acosta Zamora fernanda.itzel.acosta@umich.mx
 Universidad Michoacana 
 de San Nicolás de Hidalgo

RESUMEN: El presente artículo analiza, desde una perspectiva transmedia, dos piezas del álbum *El mal querer* de Rosalía: “Pienso en tu mirá” y “Di mi nombre”, al considerarlas una síntesis narratológica tanto del álbum como de las temáticas de *El román de Flamenca*. El objetivo principal es establecer la relación entre la narrativa medieval de *El román de Flamenca* y la reinterpretación contemporánea que Rosalía lleva a cabo a través de su propuesta musical y visual, entendida como un proceso transmedia de construcción y expansión de significados. Asimismo, se explora la transición del amor cortés al amor líquido, contrastando los valores amorosos medievales con las dinámicas afectivas de la posmodernidad, de acuerdo con la teoría de Zygmunt Bauman.

PALABRAS CLAVE: Amor; análisis literario; cultura; artes escénicas; modernización.

Courtly Love and Liquid Love: The Transmedia World in Two Songs from El mal querer by Rosalía

ABSTRACT: The present article analyzes, from a transmedia perspective, two pieces from Rosalía's album *El mal querer*: “Pienso en tu mirá” and “Di mi nombre”, considering them as a narratological synthesis of both the album and the themes of *El roman de Flamenca*. The main objective is to establish the relationship between the medieval narrative of *El roman de Flamenca* and the contemporary reinterpretation that Rosalía constructs through her musical and visual proposal, understood as a transmedia process of meaning construction and expansion. Furthermore, the article explores the transition from courtly love to liquid love, contrasting medieval romantic values with the affective dynamics of postmodernity, according to Zygmunt Bauman's theory.

KEYWORDS: Love; literary analysis; performing arts; culture; modernization.

Traducción del abstract: Fernanda Itzel Acosta Zamora / Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

CÓMO CITAR:

Acosta, F. (2025). Amor cortés y amor líquido: Mundo transmedia en dos canciones de El mal querer de Rosalía. *Culturales*, 13, e943. <https://doi.org/10.22234/recu.20251301.e943>

Introducción

Rosalía se ha consolidado como una de las artistas españolas más influyentes de la cultura pop contemporánea, destaca por su creatividad, versatilidad y capacidad para colaborar con figuras de renombre internacional como Bad Bunny, J Balvin, C. Tangana y The Weeknd, entre otros. Su impacto se refleja en las principales plataformas digitales como YouTube y Spotify, donde figura entre los artistas con mayor número de reproducciones.

En este contexto, *El mal querer*, segundo álbum de estudio de Rosalía, representa un hito en su carrera musical. Concebido como su proyecto final en la Escuela Superior de Música de Cataluña, este trabajo, iniciado en 2017 en colaboración con El Guincho y Ferran Echegaray, fue desarrollado como un álbum temático inspirado en *El román de Flamenca*, una novela occitana del siglo XIII. Cada canción sigue un orden narrativo que refleja la estructura de esta obra medieval, la cual reinterpreta para ofrecer una visión contemporánea del amor (Baixauli, 2019).

Por su parte, *El román de Flamenca*, romance occitano de principios del siglo XIII de autor anónimo, es una obra de gran valor literario y cultural. Aunque se asemeja a una novela, está compuesta en versos octosílabos con rima consonante. A pesar de la pérdida de fragmentos del manuscrito tanto en el inicio como en el final, se conservan aproximadamente ocho mil versos que corresponden a la parte central de la trama (Grimm, 1980).

De manera sintetizada, *El román de Flamenca* narra la historia de Flamenca, una joven de admirable belleza que se casa con don Archimbaut, duque de Borbón. Durante las fiestas de la boda, la reina de Francia inquieta a don Archimbaut al predecir que, debido a la hermosura de Flamenca, él sufrirá por los admiradores que esta podría atraer. Así se siembran los celos en don Archimbaut, quien decide construir una torre para encerrarla, permitiéndole salir únicamente para asistir a la liturgia.

Los celos enfermizos de don Archimbaut conducen a Flamenca a un profundo sufrimiento, que solo comparte con sus damas de compañía. Más tarde, aparece Guillermo, un caballero que, al enterarse de la belleza de Flamenca y su situación, viaja a Borbón y presta servicio clerical para verla en la iglesia. Este lugar se convierte en el escenario donde ambos cruzan miradas y palabras por primera vez, guiados por el amor. Con el tiempo, se enamoran y organizan un encuentro más íntimo en los baños, donde se entregan el uno al otro al juego cortés. Tras un periodo de visitas en los baños, don Archimbaut descubre los acontecimientos y decide organizar un torneo. El desenlace de la historia permanece inconcluso, ya que el manuscrito carece de las hojas finales.

El enfoque propuesto para este análisis es el de la transmedia, entendida como la convergencia de distintos soportes a través de los cuales se despliega una narrativa (Jenkins, 2006). Se considera *El román de Flamenca* como el primer soporte del cual se desarrolla el universo audiovisual de *El mal querer*.

En primera instancia, se realizará un análisis de los recursos poéticos presentes en los soportes escritos, comenzando con los versos seleccionados de *El román de Flamenca* y las canciones “Pienso en tu mirá” y “Di mi nombre” de El mal querer de Rosalía. A partir de ello, se establecerá un análisis comparativo de los rasgos estilísticos en las letras de las canciones con los versos correspondientes de la trama de *El román de Flamenca*. Posteriormente, se examinarán los elementos visuales presentes tanto en el *artwork* como en los videoclips de cada canción. Finalmente, a partir de los hallazgos, se establecerán las relaciones entre el amor cortés y la reinterpretación que realiza Rosalía en el contexto del amor líquido.

Amor cortés

En la Francia del siglo XII, específicamente en la región meridional, comenzó a desarrollarse la poesía lírica cortés, caracterizada por un alto grado de perfeccionamiento técnico. Este movimiento tuvo un auge notable, particularmente en la región de Toulouse. La literatura cortés representó tanto un fenómeno social como literario, pues reflejaba una nueva forma de vida y sus modos de representación (Frappier, 1959). Un precedente significativo de la literatura cortés se encuentra en la *chanson de geste* (epopeya o poema épico medieval) francesa, cuyo propósito era exaltar las virtudes de monarcas, linajes prominentes, caballeros feudales y otros personajes destacados de la época. No obstante, con el tiempo, esta perspectiva épica evolucionó, dando lugar a relatos enfocados en contextos e historias más cotidianos (Frappier, 1959).

En este marco, como expone Frappier (1959), la literatura cortés, ya sea la *chanson* lírica o el romance, simboliza un nuevo ideal que trasciende el mero refinamiento moral, el lujo, la elegancia y las buenas costumbres vinculadas a las damas, quienes marcaban el ritmo de las relaciones sociales en las cortes medievales. Este ideal, más que un código de cortesía o galantería se establece como un auténtico arte de amar, moldeando una psicología y una ética del amor.

El origen del término “amor cortés” como concepto literario se remonta a 1883, cuando fue acuñado por Gaston París para referirse a la lírica caballeresca de Occitania. Este término fue ampliamente aceptado por numerosos críticos literarios y será empleado en este estudio. No obstante, es necesario precisar algunos aspectos: en primer lugar, el término está estrechamente vinculado al *fine amour*, considerado de significado similar. En segundo lugar, debido a que su base se encuentra en textos reconstruidos y reinterpretados a lo largo de la historia, existe una considerable variabilidad en cuanto al significado de “amor cortés” o *fine amour* (Burnley, 2012).

En cuanto a la configuración del modelo literario, Duby (2000) señala que este es un esquema relativamente simple, centrado en el personaje femenino. Es decir, la dama ocupa una posición dominante, determinada por su condición de mujer casada

y, por ende, percibida como una figura prohibida para un joven caballero. En este contexto, el vínculo entre ambos se desarrolla de manera discreta, hasta que caen en las garras del amor, entendido como un lazo pasional. Por lo general, la dama es la esposa de un señor con cierto reconocimiento dentro del sistema social jerárquico, lo que la coloca en una posición superior a la del joven vasallo que la pretende. Este, a su vez, se sitúa como un siervo ante ella. En este punto, la mujer tiene la capacidad de aceptar o rechazar el “juego” amoroso. Duby (2000) también destaca el carácter lúdico de esta dinámica, en la que el pretendiente se encuentra motivado por la esperanza de alcanzar la victoria.

En relación con la configuración de los personajes en los romances, es importante considerar ciertos aspectos. En primer lugar, desde una perspectiva simbólica, no es la mujer quien ocupa el primer plano, sino el hombre, quien se revaloriza a través de la conquista de una dama ajena. Este elemento refuerza uno de los rasgos que contribuyeron a la popularidad de esta literatura: la división de clases sociales, que diferenciaba entre los villanos (trabajadores) y los señores pertenecientes a la corte (Rey-Flaud, 1983).

En lo que respecta a la representación del género femenino, la situación era similar. Existía una distinción clara entre las villanas y las damas o doncellas. Además, es importante señalar que la participación social en este contexto no era estrictamente binaria, sino ternaria, dado que los clérigos desempeñaban un papel relevante en la construcción de los roles sociales. Estos últimos, con frecuencia, se oponían a los juegos amorosos característicos de la literatura cortés.

De este modo, el contexto de los romances se inscribía principalmente en el ámbito de la literatura de corte, que funcionaba como un mecanismo de regulación y control social. Dentro de este marco, se llevaba a cabo un “juego de caza” simbólico en torno a las mujeres nobles, contribuyendo a la construcción de rasgos característicos del amor cortés, entre los que destacan la medida, la amistad y la idealización (Duby, 2000).

Amor romántico

La transición del amor cortés al amor romántico no implicó una ruptura tajante, sino una transformación progresiva de los códigos afectivos dominantes. Varios de los rasgos que estructuraban el modelo medieval como la idealización de la dama, el sufrimiento del amante, la distancia simbólica, la subordinación caballeresca y el carácter imposible del vínculo permanecieron vigentes, aunque reconfigurados, en el imaginario romántico de la modernidad. El modelo del vasallo apasionado que se somete al arbitrio de la dama inalcanzable se desplaza hacia una figura amorosa que ya no responde a las reglas de la corte feudal, sino a las promesas del destino.

Como ha señalado Duby (2000), el amor cortés colocaba al sujeto masculino en una posición de deseo frente a una mujer socialmente inaccesible, lo que convertía el amor en un ejercicio de sublimación y sufrimiento. Esta lógica de la imposibilidad no

desaparece con el romanticismo: por el contrario, se reinventa bajo la forma de una pasión que, aun cuando se consume, permanece insatisfecha o condenada al fracaso. La medida, la espera, la adoración desde la distancia, todos elementos centrales del modelo cortés se transmutan en las grandes narrativas del amor romántico como un destino inevitable, absoluto y transformador.

Desde una perspectiva sociológica, Giddens (1992) sostiene que el amor romántico surge con el auge del individuo moderno y con la consolidación de la narrativa personal. A diferencia del amor cortés, que estaba estructurado por la jerarquía feudal y la ceremonia, el amor romántico se inscribe en la búsqueda biográfica de sentido: una historia que puede contarse. En este marco, el otro amoroso no solo es un objeto de deseo, sino el espejo donde el yo encuentra plenitud y promesa de autenticidad. Sin embargo, se advierte que este modelo ha sido históricamente desigual: si bien predica la reciprocidad, en la práctica ha sido sostenido mayoritariamente por las mujeres, quienes asumieron el rol de custodias del ideal romántico, mientras que los hombres lo vivieron de forma más discontinua o defensiva.

Desde un enfoque bioantropológico, Fisher (1992), defiende la idea de que el amor romántico es un universo cultural. A través del análisis de 166 sociedades, concluye que el enamoramiento, núcleo del amor romántico, está presente en la mayoría de las culturas humanas, y que responde a sistemas neuroquímicos complejos que regulan el apego, el deseo y la atracción. En su visión, este tipo de amor evoluciona como estrategia reproductiva para facilitar el cuidado conjunto de la descendencia. La autora sostiene que el amor romántico no es una invención cultural reciente, sino un rasgo profundo del comportamiento humano.

No obstante, la explicación biológica y antropológica resultan insuficientes para comprender la densidad simbólica del amor romántico. Desde el psicoanálisis, Freud (1905) propone que el amor no surge de la voluntad ni de una disposición consciente, sino de la repetición de escenas infantiles ligadas a la pérdida y al deseo. Afirma que el hallazgo del objeto amado es, en realidad, un reencuentro, sugiriendo que el amado actual repite, de forma desplazada, al primer objeto de amor perdido: la madre. Esta repetición se halla marcada por la tensión entre las pulsiones sexuales parciales y la idealización del otro.

También se establece que el objeto amado es investido con los atributos del ideal del yo, proyección que sustituye al narcisismo perdido de la infancia. Así, el sujeto ama aquello que le recuerda una versión idealizada de sí mismo. Esta forma de amor, que parece orientada a la fusión, se sostiene en la renuncia: el yo se entrega, se sacrifica, y queda expuesto a la pérdida, teniendo como síntesis que nunca estamos menos protegidos que cuando amamos (Freud, 1914).

Por otro lado, Lacan (1965) retoma estas ideas y las desarrolla desde su propia teoría del sujeto dividido. Asevera que amar es dar lo que no se tiene a alguien que

no lo quiere, enunciado que desmantela la idea de reciprocidad total. Desde su perspectiva, el amor es una suplencia simbólica: intenta colmar la falta estructural que atraviesa al sujeto, pero fracasa en su intento, porque el otro también está atravesado por la falta. Para Lacan, el amor se inscribe en el registro de lo imaginario como ilusión de completud, pero solo encuentra su realización parcial al vincularse con el deseo.

El amor romántico, en este sentido, no representa una fusión auténtica entre sujetos, sino una ficción que hace posible el lazo social. La idealización del objeto, el sacrificio del yo y la promesa de unidad encubren la imposibilidad de una relación plenamente simbólica entre los sexos, lo que lleva a Lacan (1973) a afirmar que realmente no hay relación sexual. Aun así, el amor permite habitar ese vacío y construir un puente ilusorio sobre el abismo que separa los deseos de los implicados.

En este punto, la reflexión de Foucault (2021) resulta pertinente, ya que permite desmontar la idea de que el amor ha sido siempre una experiencia libre, individual y espontánea. Foucault examina cómo el amor, entendido como experiencia subjetiva, ha sido históricamente moldeado por dispositivos de saber y poder que operan sobre el cuerpo y el deseo. Particularmente en la tradición cristiana, el amor se convierte en una forma de gobierno de sí y de los otros, articulada mediante técnicas de examen de conciencia, confesión, dirección espiritual y control del placer. Lo que antes era un vínculo afectivo, se transforma en un campo de regulación, donde el deseo debe ser verbalizado, normado y vigilado. El amor ya no se vive, se administra.

Foucault (2021) señala que “la experiencia de la carne no solo prepara [la sexualidad moderna], sino que la hace posible al vincular el deseo con la verdad y el derecho” (p. 6). En otras palabras, el amor, en tanto discurso, se convierte en un medio a través del cual el sujeto se constituye a sí mismo como ser moral, obediente y veraz. Este proceso implica una profunda transformación del deseo: lo que antes era impulso se convierte en materia de saber; lo que era placer se convierte en objeto de examen. A diferencia del amor romántico moderno, que promete libertad a través de la elección afectiva, el amor, para Foucault, se revela como una práctica que produce sujetos, cuerpos y verdades. Es decir, el amor opera como un dispositivo de subjetivación, una tecnología de sí que moldea el alma a través de la gestión del deseo.

Desde esta genealogía crítica, el amor ya no es solo una vivencia íntima o una emoción espontánea, sino una construcción histórica y discursiva que organiza los modos de decirse, pensarse y desear. Su historia es también la historia de la confesión, del control de la carne, de la espiritualización del placer y de la administración del yo. Como práctica cultural, el amor contribuye a generar subjetividades compatibles con los regímenes de verdad de su tiempo, revelando así su dimensión política.

Amor líquido

La transformación del amor romántico en las sociedades contemporáneas no ocurre de manera abrupta, sino mediante una serie de desplazamientos que reconfiguran las expectativas afectivas y las formas de vinculación. Uno de los modelos que permite pensar esta transición es el amor confluyente, propuesto por Giddens (1992). Esta forma de relación se distancia del amor romántico tradicional basado en la idealización, la complementariedad y la promesa de eternidad, para centrarse en una lógica de reciprocidad, negociación emocional y autonomía de los sujetos involucrados. En palabras del autor, se trata de “un amor contingente, activo y en conflicto con las expresiones de ‘para siempre’ o ‘único y verdadero’” (Giddens, 1992, p. 56).

A diferencia del modelo romántico, donde el destino individual se entrelaza con la aparición de un otro idealizado, el amor confluyente se construye sobre la base de la igualdad emocional y la revisión continua del compromiso. Lo que importa ya no es encontrar a la “persona correcta”, sino que la relación sea satisfactoria para ambas partes, en términos de cuidado, crecimiento y placer compartido. Giddens (1992) lo resume al señalar que el amor confluyente se mantiene en tanto ambos miembros consideran que obtienen suficientes beneficios afectivos de la relación. Este modelo pone en el centro la capacidad de reflexionar sobre el vínculo y su calidad, más que su duración o su función estructural.

Sin embargo, este tránsito hacia relaciones emocionalmente más abiertas no ocurre en el vacío; se despliega en un entorno marcado por la aceleración del tiempo, la cultura del rendimiento y la valoración de la flexibilidad. Bajo estas coordenadas, las formas afectivas adquieren rasgos de inestabilidad, inmediatez y volatilidad. En este horizonte, Bauman (2003) introduce la categoría de amor líquido para nombrar un tipo de vínculo frágil, poco tolerante al conflicto y orientado a la satisfacción inmediata. El propio autor advierte que dicha precariedad no es un efecto secundario, sino una dinámica impulsada desde la esfera laboral y proyectada al resto de la vida social, por tanto, se enuncia que “la política deliberada de la “precarización” llevada adelante por los operadores del mercado de trabajo se ve auxiliada e instigada (y en sus efectos reforzada) por las políticas de vida, sean éstas adoptadas deliberadamente o a falta de otras opciones. Ambas producen el mismo resultado: la descomposición y el languidecimiento de los vínculos humanos, de las comunidades y de las relaciones” (p. 172).

El amor líquido, a diferencia del amor confluyente, no requiere una base ética compartida ni una construcción de sentido a largo plazo. Más bien, se apoya en una lógica de conexión efímera, donde los vínculos afectivos se vuelven desechables, reemplazables y funcionales al deseo del momento. Esta forma de amar no se compromete con la duración, sino con la utilidad; no se define por el proyecto en común, sino por la intensidad del presente. Como señala Bauman (2003), “como consecuencia, la

presunción de la temporalidad de las relaciones tiende a convertirse en una profecía autocumplida. Si los vínculos humanos, como el resto de los objetos de consumo, no necesitan ser contruidos con esfuerzos prolongados y sacrificios ocasionales, sino que son algo cuya satisfacción inmediata, instantánea, uno espera en el momento de la compra —y algo que uno rechaza si no satisface, algo que se conserva y utiliza sólo mientras continúa gratificando” (p. 173).

Así, el amor confluyente puede entenderse como una forma intermedia que aún mantiene el deseo de estabilidad, comunicación y reciprocidad, pero que ya se ve tensionada por dinámicas que privilegian la flexibilidad individual, la autonomía radical y el desapego como formas de defensa emocional. En esta línea, el amor romántico se transforma: pierde su dimensión de destino trascendente y se convierte en un espacio de experimentación, pero también de precariedad afectiva.

El concepto de amor líquido se enmarca en un contexto histórico y social determinado que transforma profundamente las relaciones afectivas. A diferencia de otras nociones del amor, como las propuestas por Platón o Fromm, esta idea surge a partir de las reflexiones sobre las transformaciones contemporáneas de la sociedad. Según Bauman (2003), dichas transformaciones reflejan el colapso de los ideales modernos, que aspiraban a construir una sociedad más justa, fraterna y solidaria. En su lugar, predominan características contrarias, como la injusticia y la creciente tendencia hacia la individualización (Espíritu, 2023).

La modernidad líquida se caracteriza por estar estrechamente vinculada a la globalización, concebida como un fenómeno imparable y en constante expansión a nivel mundial. La globalización tiene la capacidad de transformar las costumbres, las economías, las formas de vida, la cultura y el amor, afectando prácticamente todas las esferas de la existencia humana y convirtiendo en líquido todo aquello que antes se consideraba sólido. Entre estas estructuras sólidas se encuentran la familia nuclear tradicional, el matrimonio como institución permanente, la religión como eje moral colectivo, la escuela como centro indiscutido de formación, o incluso el Estado-nación como garantía de seguridad e identidad. En este contexto, Bauman (2003) emplea la metáfora del cambio de estado de la materia, donde las estructuras sociales, políticas y culturales, anteriormente cimentadas y estables, se transforman de sólidas a líquidas. Como resultado, dichas bases estructurales se vuelven difusas, inestables e incapaces de sostener con firmeza todo lo que se construye sobre ellas.

Bauman (2005) desarrolla una serie de reflexiones en torno a cuatro ejes centrales que vinculan el amor con la modernidad líquida: el proceso de enamorarse y desenamorarse, la relación entre el amor y la sociedad, la dificultad de amar al prójimo y la desintegración de los lazos afectivos. Uno de los aspectos más destacados en el análisis del amor líquido es la relación intrínseca entre los conceptos de amor y muerte, que Bauman (2005) presenta como dos protagonistas fundamentales de

la existencia humana, aunque carentes de un argumento comprensible. Ambos se sitúan en la categoría de lo incomprensible: la muerte, por su carácter desconocido y su inevitable acontecimiento en un futuro incierto; y el amor, porque, aunque no sean fenómenos equivalentes, comparten la incertidumbre sobre lo que pueda suceder en un vínculo amoroso. Esto lleva a la conclusión de que nadie aprende a amar ni a morir.

Esta concepción del amor y su relación con la muerte ha dado lugar a la creación de imaginarios simbólicos bien definidos, cimentados en la idealización de los vínculos y en la romantización de la figura amada. Esto ha generado la percepción del amor como un evento predestinado. Aceptar esta dinámica equivale a otorgar libertad al individuo al encontrar su identidad en el otro, ya que el amor entendido en términos estrictamente individuales no se percibe como un amor verdadero ni pleno. El problema surge cuando esta concepción del amor se ve eclipsada por el consumo en la era líquida, transformándolo en un producto diseñado para la satisfacción inmediata. En este contexto, los vínculos amorosos, que anteriormente se basaban en fundamentos sólidos, carecen de estabilidad, convirtiendo el acto de amar en una falsa promesa y en una mercancía más.

Otro de los rasgos distintivos de los vínculos en la modernidad líquida es la percepción del compromiso como una utopía. Desde una perspectiva realista y pragmática, el compromiso a largo plazo pierde significado, dado que el vínculo puede disolverse en cualquier momento si una de las partes así lo decide. En este contexto, surge el concepto de “relaciones de bolsillo”, una tipología que busca evitar compromisos prolongados. Estas relaciones se caracterizan por ser intermitentes, breves y orientadas hacia propósitos específicos, definidos más por el deseo que por el amor.

Además, en este marco, los vínculos se han convertido en objetos de consumo, donde la satisfacción esperada está sujeta a un cálculo de costo-beneficio. Si una relación no cumple con este equilibrio, pierde sentido desde esta lógica utilitaria: ¿para qué mantenerla si no ofrece un beneficio tangible? Otro factor relevante es la dificultad de concebir el amor al prójimo, entendido como un principio con una dimensión moral. En este aspecto, el contexto sociocultural y el proceso de globalización desempeñan un papel central en la modernidad líquida. Este fenómeno ha contribuido a la redefinición de conceptos fundamentales como las fronteras, la idea de ciudad y, en términos generales, cualquier forma de interacción con el otro.

En este sentido, Bauman (2005) enumera los cambios que han tenido lugar durante la modernidad líquida. Por un lado, señala que, al estar constantemente expuestos a este sistema, resulta difícil realizar acciones que escapen a la lógica de la individualización. Esto se debe al ritmo de vida acelerado, a la preeminencia de ambiciones cada vez más introspectivas e individualistas, y a un modelo de consumo que dicta de manera constante qué se debe poseer y cómo se debe vivir.

Intertextualidad, paratextualidad y transmedia

Antes de abordar el análisis transmedia, resulta necesario situar el concepto de intertextualidad, pues constituye el sustento metodológico que articula la relación entre textos diversos y plataformas múltiples. Este término fue introducido por Kristeva (1997), al afirmar que “el diálogo no es únicamente el lenguaje asumido por el sujeto, es una escritura en donde se lee el otro, así el dialogismo bajtiniano designa a la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad” (p. 195). En esta afirmación se manifiesta una noción central: ningún texto es una entidad aislada, sino que se inscribe en una red de relaciones con otros discursos.

De esta manera se propone un desplazamiento desde la idea tradicional de autoría y originalidad hacia una concepción del texto como un espacio de productividad, donde convergen múltiples voces, signos y sentidos. El texto no es una unidad cerrada, sino un intertexto: un lugar donde se entrecruzan fragmentos de otros textos, signos sociales, y discursos culturales (Villalobos, 2003). Esta visión se vincula directamente con la idea de significancia, entendida por Kristeva (1985) como el proceso dinámico y siempre inacabado de producción de sentido.

De manera complementaria, Roland Barthes (1973) plantea que la intertextualidad va más allá de la simple búsqueda de fuentes o influencias: el texto funciona como un territorio donde convergen fórmulas anónimas y citas inconscientes, sin necesidad de ser señaladas explícitamente. Esta perspectiva, que enfatiza el carácter colectivo del lenguaje y su dispersión en múltiples formas, facilita una comprensión más amplia de las prácticas culturales contemporáneas, en las que el sentido no reside únicamente en un texto específico, sino en el cruce con otros sistemas simbólicos.

A estos aportes se suma la propuesta de Genette (1989), quien amplía y sistematiza el estudio de las relaciones textuales en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Aquí se distingue entre varios tipos de relaciones transtextuales, siendo la intertextualidad una de ellas, entendida como “la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10), por ejemplo, mediante la cita, la alusión o el plagio (Genette, 1989). A diferencia de Kristeva, que asume un enfoque más amplio y filosófico, Genette propone una perspectiva operativa orientada al análisis formal de estructuras textuales.

Asimismo, Genette introduce el concepto de paratextualidad, definido como el conjunto de elementos que rodean al texto y condicionan su lectura: títulos, subtítulos, prólogos, epígrafes, portadas o notas del autor. Estos elementos constituyen lo que él denomina un “umbral de interpretación”, un espacio de tránsito entre el texto y su contexto de recepción: “El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que un límite o frontera cerrada, se trata aquí de un umbral, de un vestíbulo, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (Genette, 2001, p. 7).

Esta categoría resulta especialmente útil en el análisis de obras transmedia, donde la narrativa se articula no solo a través del texto principal, sino también mediante una red de recursos visuales, sonoros y gráficos que operan como paratextos.

Desde este marco es posible establecer un puente entre la intertextualidad y la narrativa transmedia. La idea de que los textos dialogan entre sí no se limita al ámbito literario, sino que se extiende a otros medios, géneros y formatos. En este sentido, la transposición de sistemas de signos, noción que Kristeva (1997) propone como una alternativa al término intertextualidad, permite concebir lo transmedia como una forma expandida y actualizada de esta lógica textual. Así, la narrativa transmedia no representa una ruptura con la intertextualidad, sino una proyección de sus principios hacia entornos comunicativos más diversos y tecnológicamente mediáticos.

El término transmedia, en su acepción moderna, tiene su origen en la propuesta del músico Stuart Sanders Smith en 1975, quien utilizó el concepto *transmedia music* para referirse a composiciones conformadas por diversas piezas con instrumentaciones distintas y variabilidad estilística (Atarama, 2018). Este antecedente destaca dos rasgos clave: la variabilidad y el uso de múltiples formatos, ambos fundamentales para comprender la evolución posterior del término hacia lo narrativo y cultural.

Luego, el término evolucionó hacia el concepto de intertextualidad transmedia, propuesto por Marsha Kinder en 1991, el cual hace referencia a la relación entre diferentes plataformas como la televisión, cine, música, videojuegos y cómics, entre otras. En 1999, el término “narrativa transmedia” emergió en un intento por comprender la popularidad de la película *The blair witch project* y, años después, Henry Jenkins desarrolló este concepto, definiéndolo como una forma de narración en la cual cada plataforma contribuye activamente a la historia, aprovechando sus particularidades (Atarama, 2018). Según Jenkins (2003), las plataformas en una narrativa transmedia poseen cierta independencia: por ejemplo, no es necesario leer el libro para disfrutar de la película o la serie. Además, cada plataforma tiene la capacidad de explorar y experimentar con el contenido que ofrece a la audiencia.

Por otro lado, como señala Thompson (1998), la comunicación mediática posee una dimensión simbólica irreductible que involucra procesos de producción, almacenamiento y circulación de materiales significativos tanto para quienes los producen como para quienes los consumen. Esto sugiere la necesidad de replantear el carácter simbólico de la vida social, especialmente ante las nuevas formas y formatos que estas comunicaciones proponen. En gran medida, esta comunicación se genera y se reproduce para el consumo cotidiano, configurando tanto prácticas sociales como individuales.

La interacción con contenidos transmedia refleja un contexto determinado por factores como la mercadotecnia, el capital y la globalización. La vida social, compuesta por individuos, no solo responde a un poder simbólico o capital cultural, sino

que también está profundamente vinculada a los medios a través de los cuales las personas reciben y procesan esta información (Thompson, 1998).

En este sentido, es crucial reconocer que las plataformas culturales, en constante evolución y dinamismo, también transforman al público. Este deja de ser un espectador pasivo para desempeñar un rol más activo, interactuando con diversas plataformas y dispositivos, como las redes sociales. A estos consumidores que también generan contenido se les denomina “prosumidores”, un término acuñado por Alvin Toffler para describir una etapa económica en la que las personas producen para su propio consumo (Lastra, 2016).

Si bien la narrativa transmedia ha avanzado significativamente, el hecho de que cualquiera pueda participar en la creación de contenido no elimina la existencia de figuras influyentes. Estas, con una presencia mediática más consolidada y con acceso a mayores recursos, tienen la capacidad de distribuir sus productos de manera más amplia. Ejemplos destacados de este fenómeno son sagas como Harry Potter o Star Wars. Finalmente, dos características esenciales de las narrativas transmedia son, en primer lugar, que su definición no solo depende del despliegue narrativo en múltiples plataformas, sino también de la capacidad de estas narrativas para generar múltiples significados. Esto implica que, además de la expansión en los medios, se produzca una riqueza de interpretaciones, permitiendo realidades compartidas, pero no limitadas (Atarama, 2018).

En este sentido, el presente estudio adopta el enfoque transmedia como herramienta metodológica y conceptual para analizar cómo se articula el despliegue de formatos entre *El román de Flamenca* y *El mal querer*. Desde la noción de intertextualidad, entendida como una red de citas, absorciones y transformaciones textuales. Se comprende que la narrativa no se construye en aislamiento, sino a través de un entramado de significados compartidos que atraviesan tiempos, lenguajes y soportes. La narrativa transmedia, en tanto forma expandida de esta lógica intertextual, permite observar de qué manera las temáticas y los conceptos centrales de ambas obras, particularmente el amor y los celos que este provoca, se reconfiguran al migrar entre distintos códigos y dispositivos simbólicos. Así, el análisis se sitúa en el cruce entre literatura medieval y la producción musical contemporánea, explorando cómo el diálogo entre textos y medios da lugar a nuevas formas de representación afectiva.

Selección y análisis de las canciones

La selección de las canciones a analizar se realizó con base en la línea narrativa tanto de *El román de Flamenca* como del álbum *El mal querer*. Se consideró que “Pienso en tu mirá” – Cap. 3: Celos y “Di mi nombre” – Cap. 8: Éxtasis representan una síntesis adecuada de la trama y la estructura narrativa expuestas en ambas obras. Por un lado, en “Pienso en tu mirá”, se refleja el conflicto central de ambas obras: el amor enmar-

cado en un contexto de celos patológicos. Este contexto impulsa a los protagonistas a tomar diversas acciones que culminan en “Di mi nombre”, donde se aborda el adulterio, real o imaginario. En esta canción o pasaje, Flamenca finalmente alcanza su emancipación respecto a su identidad anterior, asociada a la sumisión y la subordinación. Además, esta narrativa permite establecer semejanzas y diferencias entre el acto del cortejo y la consumación del amor, tanto en los preceptos del amor cortés en transición con el amor romántico y en la concepción contemporánea del amor líquido.

Es necesario aclarar que la traducción y edición utilizadas como base para la selección de los versos en el análisis corresponden a la de Antoni Rossell, especialista en estudios comparados de literatura y música en la Universidad Autónoma de Barcelona. En 2009, Rossell llevó a cabo la traducción de este texto al español con Arlequín Editorial.

Marco teórico metodológico para el análisis visual

El análisis visual de los *artworks* y videoclips se sustenta en los aportes de la cultura visual y en metodologías comparativas de la historia del arte. Desde la perspectiva iconológica de Aby Warburg, resulta pertinente observar los elementos visuales como parte de un sistema de supervivencias culturales (*Nachleben*), es decir, huellas persistentes de gestos, símbolos y estructuras formales del pasado que reaparecen en contextos contemporáneos (Warburg, 2010). Esta lectura no lineal de la imagen, que también ha sido reelaborada por Didi-Huberman (2004), permite comprender cómo El mal querer retoma y reactualiza arquetipos históricos como la virgen, la maja, o la mujer encorsetada en un entorno de resignificación simbólica.

En esta línea, Mitchell (2005) sostiene que las imágenes no son solo objetos de contemplación, sino formas de pensamiento visual que actúan sobre los cuerpos y las conciencias, lo cual permite comprender los videoclips y *artworks* de Rosalía como textos visuales que articulan discursos de género, poder y deseo. Para Mirzoeff (2013), la cultura visual es el conjunto de prácticas mediante las cuales una sociedad construye lo que puede y no puede ser visto, de modo que la visualidad no es solo una técnica de representación, sino también de exclusión y dominación.

En este contexto, los aportes del feminismo visual cobran especial relevancia. Mulvey (1975), en su célebre teoría del *male gaze*, afirma que la cultura audiovisual dominante reproduce una mirada masculina que objetualiza a las mujeres. En contraste, propuestas como las de Rosalía pueden leerse como una contravisualidad, donde el cuerpo femenino ya no es solo objeto de deseo, sino también sujeto que mira, nombra y toma el control de la escena. Jones (1998) también destaca que el cuerpo en el arte contemporáneo y, por extensión, en el videoclip, se convierte en un espacio de inscripción de identidad, género y afecto, y por tanto en una forma de resistencia performativa.

A ello se suma la lectura de Taylor (2003) sobre el performance como archivo vivo: una práctica que transmite memoria, afecto y poder a través del cuerpo. Desde esta perspec-

tiva, el cuerpo de Rosalía no es solo un vehículo estético, sino una superficie política desde donde se activan tensiones entre tradición, control y emancipación afectiva. Así, los gestos coreográficos, las poses visuales y los símbolos religiosos que se activan en sus videoclips forman parte de un repertorio cultural que se reapropia de manera crítica desde el presente.

Por otro lado, los aportes de Brea (2007) sobre el “archivo visual postmedial” permiten entender estas imágenes no como ilustraciones, sino como interfaces simbólicas que condensan múltiples temporalidades y sentidos. En este marco, el análisis visual se vuelve clave para pensar la dimensión estética y política del amor en tanto construcción discursiva que se articula entre cuerpos, afectos e imágenes.

Finalmente, para garantizar un análisis estructurado, se trabajará de forma cronológica. En primer lugar, se desglosarán los elementos relativos a la canción “Pienso en tu mirá” – Cap. 3: Celos, incluyendo la comparación con los versos de *El román de Flamenca*, así como el análisis de las imágenes del *artwork* y la narrativa presentada en el video. Posteriormente, se aplicará el mismo procedimiento a la canción “Di mi nombre” – Cap. 8: Éxtasis. Finalmente, se articularán ambas canciones dentro de una misma línea narrativa y, a partir del análisis transmedia, se examinará cómo se configura el amor cortés y cómo se reinterpreta en el concepto de amor líquido.

“Pienso en tu mirá” – Cap. 3: Celos y su relación con *El román de Flamenca*

En lo que respecta a “Pienso en tu mirá”, es fundamental contextualizar los pasajes específicos de *El román de Flamenca* que se tomarán en cuenta. Los versos seleccionados corresponden a un momento clave de la historia: el cierre de las festividades nupciales entre Flamenca y don Archimbaut, cuando la reina de Francia, motivada por celos hacia la relación de amistad entre el rey de Francia y Flamenca, decide inducir en don Archimbaut el mismo sentimiento.

Ante esto, don Archimbaut, al percatarse de que la belleza de su esposa puede convertirse en una fuente de sufrimiento para él, decide construir una torre para encerrarla. De esta forma, busca evitar que Flamenca sea objeto de deseo para otros, manteniéndola bajo su control absoluto. Durante su reclusión, Flamenca solo puede comunicarse o salir acompañada por sus dos damas, quienes también permanecen en la torre.

Al contrastar los versos seleccionados de *El román de Flamenca*, correspondientes a los bloques 999-1104, 1110-1112, 1117-1132 y 1286-1293, según la edición de Antoni Rossell, y considerando los recursos poéticos empleados, se observa que su estructura métrica presenta variaciones que reflejan el estado emocional del hablante. La presencia de métricas irregulares refuerza la idea de un caos interno, en consonancia con la forma en que se articula el discurso literario.

Asimismo, se identifican figuras retóricas que intensifican la carga emocional del texto. Un ejemplo de ello es la hipérbole en el pasaje: “En verdad estoy celoso, / más de

lo que nadie estuvo nunca”, que enfatiza la exacerbación del sentimiento de celos. También se destaca el uso de la anáfora en: “Se arranca los pelos de la barba, / se muerde los labios, / rechina los dientes”, y la enumeración en: “Tiembra y tiritita, arde y se acalora”, las cuales refuerzan la percepción del tormento físico y emocional del personaje.

Además, se identifican recursos estilísticos que ofrecen una visión más profunda de las emociones del hablante. La personificación en: “Mal haya mi corazón, pues tanto la quiero”, subraya la lucha interna entre razón y sentimiento, mientras que la ironía en: “Bien la guardaré del exceso de frío, del sol y del hambre”, enfatiza el carácter posesivo del protagonista, camuflado bajo un discurso de cuidado. Este último recurso, en particular, permite visibilizar la contradicción entre la aparente preocupación de don Archimbaut y la realidad de su control sobre Flamenca (Tabla 1).

Tabla 1. Comparativo entre *Le roman de Flamenca* y “Pienso en tu mirá” (Cap. 3: Celos).

<i>Le roman de Flamenca</i>	“Pienso en tu mirá” – Cap. 3: Celos
si no puedo vencer a una muchacha. Hubiese sido mucho mejor abstenerme de tomar esposa, pues por ella pierdo la buena educación y todo lo que atañe a la Juventud. ¡Por Dios! Qué cambio tan desafortunado he hecho. 1104 En verdad que estoy celoso, más de lo que nadie estuvo nunca. Yo he vencido a todos los demás, 1112 se arranca los pelos de la barba, se muerde los labios, rechina los dientes, tiembra y tiritita, arde y se acalora, y lanza malas miradas a Flamenca. 1120 Apenas se contiene de arrancarle sus bellos cabellos brillantes y claros; y dice: —Falsa señora, ¿qué me retiene ahora para que no os mate u os muela a palos, 1124	Me da miedo cuando sales Sonriendo pa’ la calle Porque todos pueden ver Los hoyuelitos que te salen Y del aire cuando pasa Por levantarte el cabello Y del oro que te viste Por amarrarse a tu cuello Y del cielo y de la luna Porque tú quieras mirarlo Hasta del agua que bebes Cuando te mojas los labios Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho Pienso en tu mirá Pienso en tu mirá Me da miedo cuando sales Sonriendo pa’ la calle Porque todos pueden ver Los hoyuelitos que te salen Me da miedo cuando sales Sonriendo pa’ la calle

<i>Le roman de Flamenca</i>	"Pienso en tu mirá" – Cap. 3: Celos
y os arranque vuestra cabellera? Y aunque os la habéis recogido en una cola, me parece que el año que viene os haréis un moño, no vaya a ser que os lo arranque. 1128 Y no creo que os guste mucho, cuando a la fuerza os la haga quitar; sería una lástima si alguien os viera esconderla, para esos cortejadores que aquí vienen 1132 Pero yo seguiré este consejo: bien la guardaré del exceso de frío, del sol, y del hambre. 1288 ¡Mal haya mi corazón, pues tanto la quiero, si de todos los demás no la guardan! No pondré a ningún otro guardián, sino a mí mismo, pues no encontraré a ningún otro más fiel, 1292 ni en el cielo.	Porque todos pueden ver Los hoyuelitos que te salen Tan bonita que amenaza Cuando callas me das miedo Tan fría como la nieve Cuando cae desde el cielo Cuando sales por la puerta Pienso que no vuelves nunca Y si no te agarro fuerte Siento que será mi culpa Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pe' Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pe' Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el (pienso en tu mirá, pienso en tu mirá) Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho Pienso en tu mirá Pienso en tu mirá Me da miedo cuando sales Sonriendo pa' la calle Porque todos pueden ver Los hoyuelitos que te salen Me da miedo cuando sales Sonriendo pa' la calle Porque todos pueden ver Los hoyuelitos que te salen

Fuente: Elaboración propia a partir de las canciones *El roman de Flamenca* (Anónimo, ca. 1200). (A. Rossell, Trad.). Arlequín Editorial y Servicios, S.A. de C.V.; Rosalía (2018). "Pienso en tu mirá" Cap. 3: Celos. En *El mal querer*. Sony Music.

Por otro lado, en “Pienso en tu mirá”, la composición poética de la canción se basa principalmente en versos octosílabos, como en: “Me da miedo cuando sales / Sonriendo pa’ la calle”. Este tratamiento métrico es relativamente común en la canción como forma poética, ya que facilita la conjunción entre verso y música. Sin embargo, también incluye versos irregulares, como: “Pienso en tu mirá, tu mirá clavá es una bala en el pecho”, que corresponde a un alejandrino. Esta irregularidad rítmica se articula con la variabilidad del palo flamenco en esa sección de la canción, añadiendo dinamismo al ritmo general.

Asimismo, se aprecian recursos sonoros como las rimas asonantes y la aliteración, especialmente en: “Pienso en tu mirá, tu mirá clavá”, donde los sonidos /m/ y /p/ refuerzan tanto el carácter obsesivo del discurso como la musicalidad que enriquece la composición. Además, la canción emplea figuras retóricas que contribuyen a contextualizar las sensaciones del personaje. Por ejemplo, la metáfora recurrente: “Tu mirá clavá es una bala en el pecho”, transmite la idea de que el amor puede ser no solo una experiencia placentera, sino también profundamente dolorosa. También destacan las hipérboles en: “Del aire cuando pasa / Por levantarte el cabello / Y del oro que te viste / Por amarrarse a tu cuello”, que exageran la percepción de una amenaza constante y omnipresente en el entorno.

En este mismo sentido, cabe destacar el uso de la anáfora en: “Pienso en tu mirá, tu mirá clavá”, que constituye el motivo central de la canción. Al tratarse de una repetición en el estribillo, enfatiza la obsesión del hablante con la mirada de la persona amada. Asimismo, encontramos antítesis como: “Tan bonita que amenaza”, que combinan la belleza con el peligro que esta cualidad representa para el hablante.

Este tratamiento poético y simbólico de los celos también puede interpretarse desde las categorías de análisis propuestas por Bauman sobre el amor líquido. Si bien los versos de *El román de Flamenca* presentan un amor que se vive en un marco de control absoluto, es decir, el encierro, la vigilancia, la agresividad de don Archimbaut, la letra de Rosalía en “Pienso en tu mirá” resitúa ese control en un plano más introspectivo, obsesivo y silencioso, pero igualmente inquietante.

La metáfora “tu mirá clavá es una bala en el pecho” condensa esa sensación de amenaza latente que Bauman (2005) asocia con la fragilidad emocional del amor contemporáneo: el deseo de posesión absoluta convive con el miedo a la pérdida inmediata. Según el autor, en el amor líquido las relaciones se tornan objetos de vigilancia constante, porque el miedo a ser reemplazado es estructural. La voz de la canción no ejerce violencia explícita, pero verbaliza el temor de que otros miren, toquen, deseen lo que considera suyo. Esta ambivalencia entre el deseo de amar y el miedo a perder se traduce en una imagen que ejemplifica la lógica afectiva líquida: la mirada como proyectil.

Por su parte, el verso “si no te agarro fuerte, siento que será mi culpa” puede vincularse con lo que Giddens (1992) llama relaciones reflexivas: aquellas que se sostienen sobre

la base del monitoreo constante del estado del vínculo. La idea de que la otra persona pueda irse si uno no la retiene lo suficiente, o no la “cuida” con intensidad, revela cómo el amor en contextos de modernidad avanzada ya no es estructural, sino negociado y frágil.

Además, la preocupación excesiva por el entorno en los versos “me da miedo cuando sales / sonriendo pa’ la calle” revela una forma contemporánea de celos: ya no centrada en la infidelidad carnal, sino en la exposición pública del cuerpo como símbolo de pérdida de control. La inseguridad del hablante no se ancla en un evento real, sino en un universo de percepciones, miradas ajenas e interpretaciones, lo que se alinea con el tipo de relaciones descritas por Bauman (2005), en las que la confianza se ve constantemente erosionada por la lógica de la sospecha.

En este sentido, “Pienso en tu mirá” no solo retoma el motivo medieval de los celos, sino que lo reformula desde un registro afectivo contemporáneo, donde el control ya no es ejercido por una figura externa o patriarcal única, sino que opera como un régimen emocional internalizado, que habita los propios temores de la voz de la canción. Este matiz revela un tránsito desde el amor cortés, codificado, público, jerárquico hacia un amor líquido, inestable, emocionalmente demandante y simbólicamente vigilante que puede leerse como una reescritura crítica de la experiencia amorosa tradicional.

Análisis visual: *artwork* y video musical

Respecto al *artwork* de la canción, Rosalía es representada dentro de un espacio cerrado de dimensiones limitadas, enmarcado por los colores rojo y amarillo (Figura 1). Su postura evoca la de una bailaora flamenca, y en su mano derecha sostiene un espejo negro roto. En este sentido, el espejo puede remitirnos a la iconografía de los siglos XVI y XVIII, un objeto que, según Alvarado (2024), está asociado con la feminidad. Esta representación convierte a Rosalía en una suerte de Venus con espejo, pero en este caso roto, lo que podría interpretarse como una alegoría a la clausura y a la negación de la vanidad como signifiante femenino. Desde una perspectiva iconológica inspirada en Warburg (2010), este tipo de representaciones puede entenderse como una supervivencia visual, donde gestos arquetípicos del arte clásico reaparecen resignificados en la cultura popular contemporánea.

Por otro lado, también se pueden apreciar cuatro elementos por encima de la cabeza del personaje, los cuales podrían aludir al viento, el agua, el fuego y la tierra, es decir, los cuatro elementos que constituyen el universo. Según García (2016), todo objeto de existencia depende de la proporción en que se encuentran estos elementos, los cuales, a su vez, están condicionados por dos fuerzas originarias: el Amor y el Odio. Esta disposición simbólica refuerza la construcción de una imagen cargada de misticismo, conectando con lo que Mirzoeff (2013) denomina una cultura visual que regula lo visible, en este caso mediada por la religiosidad, el género y la estética barroca-pop.

Figura 1. Artwork "Pienso en tu mirá". Rosalía 2018.



Fuente: El mal querer. Sony Music.

En cuanto a la producción del video, dirigido por Canadá, se pueden identificar diversos recursos visuales que contribuyen a la construcción de la narrativa. El video inicia con la imagen de una bailaora reflejada en el retrovisor de un camión, el cual, momentos después, se estrella contra un muro (Figura 2). Esta primera escena puede leerse, en clave warburgiana, como una imagen dialéctica: la bailaora convertida en símbolo de lo tradicional y el camión como fuerza disruptiva, colisionando en una alegoría de lo inevitable entre lo simbólico y lo industrial.

A lo largo del video, se alternan escenas en interiores, ambientadas en habitaciones o contenedores de camiones de carga, con escenas en exteriores situadas en zonas industriales. Desde un punto de vista simbólico y performativo, Sedeño (2019) señala que, dentro de la estética del video, la cantante busca evocar la

experiencia de un performance en directo. En estas escenas aparece en primer plano como figura central, mientras que a su alrededor se ubican sus bailarines, quienes realizan acciones de halago hacia ella. Esta dimensión performativa puede vincularse con las ideas de Taylor (2003), quien concibe el performance como un archivo vivo de memoria cultural, donde el cuerpo se convierte en portador de narrativas afectivas. En este sentido, el cuerpo de Rosalía no solo se presenta como imagen, sino como superficie de inscripción simbólica del amor, el control y la agencia femenina.

Figura 2. Figura bailaora. Rosalía. (2018, julio 23).



Fuente: Rosalía - "Pienso en tu mirá" (cap. 3: Celos). YouTube.

Esta idea contrasta con la metáfora visual "tu mirá clavá es una bala en el pecho", representada en las escenas industriales, donde se observa a los conductores de camiones con una bala en el pecho, reforzando el simbolismo del dolor emocional. (Figuras 3 y 4). Esta iconografía del impacto puede leerse desde Mitchell (2005), quien sostiene que las imágenes no solo muestran, sino que actúan y en el caso específico de este videoclip afectan, hieren, seducen y resisten.

El video incluye transiciones que refuerzan la idea del amor entendido como sufrimiento, traducido en celos. Esto se evidencia en la atmósfera doméstica, el predominio del color negro y la interacción con los bailarines, quienes atosigan a la protagonista al vestirla con oro y seguirla por las habitaciones del lugar (Baixauli, 2019). En este contexto, se establece una reconfiguración visual del encierro simbólico como el de Flamenca en la torre a través de la escenografía, particularmente en la toma de

Figura 3. Bala en el pecho. Rosalía (2018, julio 23).



Fuente: Rosalía - "Pienso en tu mirá "(cap. 3: Celos). YouTube.

Figura 4. Bala en el pecho. Rosalía (2018, julio 23).



Fuente: Rosalía - "Pienso en tu mirá "(cap. 3: Celos). YouTube.

una escalera de caracol que puede evocar esa presión emocional (Figura 5). Desde la perspectiva de Brea (2007), estas imágenes funcionan como parte de un archivo visual postmedial entendiendo que no solo ilustran, sino que despliegan múltiples temporalidades que reactivan sentidos clásicos bajo nuevos dispositivos.

Figura 5. Torre – Escalera. Rosalía (2018, julio 23).



Fuente: "Pienso en tu mirá" (cap. 3: Celos). YouTube.

Posteriormente, durante la colocación de collares y anillos, tanto la gestualidad como la composición coreográfica de las manos que rodean a la cantante evocan la iconografía de las esculturas religiosas españolas, especialmente la Virgen del Rocío (Sedeño, 2019) (Figuras 6 y 7). En este punto, es posible vincular este gesto visual con el *male gaze* de Mulvey (1975), que describe cómo las mujeres han sido tradicionalmente representadas como objetos de contemplación. Sin embargo, Rosalía subvierte este esquema al colocarse en el centro, mirada y deseada, sí, pero también empoderada, consciente del ritual y la iconografía que activa.

Sedeño (2019) también describe las conexiones visuales entre este videoclip y la película *Jamón, jamón* (1992) de Bigas Luna. En esta obra cinematográfica se incorporan símbolos patrios de España como el jamón, el toro de Osborne y la figura del bailarín que también dialogan con los recursos visuales de la narrativa del video. Esta cita cruzada puede entenderse desde Jones (1998) como una operación de cuerpo performativo, en la cual se juega con la construcción de lo nacional, lo femenino y lo popular como categorías visuales inestables, pero cargadas de afecto.

Otra referencia visual significativa es la del bodegón como recurso iconográfico, que aparece en el video a través de una muñeca flamenca de porcelana y otros objetos que evocan un bodegón moderno, como cigarrillos y perfume (Figura 8).

Finalmente, el video concluye con una escena impactante: una figura masculina destroza el interior de un vagón de carga que simula el espacio doméstico donde se encuentra Rosalía. Esta escena ofrece una referencia cruda a la violencia doméstica.

Figura 6. Virgen del Rocío. Misioneros Claretianos – Provincia de Fátima. (17 julio 2023). Recuerdos de la infancia: El Rocío en el corazón.



Fuente: <https://fatimacmf.org/recuerdos-de-la-infancia-el-rocio-en-el-corazon>.

Figura 7. Rosalía-Virgen.



Fuente: Rosalía - "Pienso en tu mirá" (cap. 3: Celos). YouTube.

Figura 8. Bodegón.



Fuente: Rosalía - "Pienso en tu mirá" (cap. 3: Celos). YouTube.

Al escapar del vagón, Rosalía es mostrada en un plano contrapicado, de pie sobre un camión volcado, mientras recibe mensajes de texto. Esta toma final puede entenderse como un momento de ruptura y reapropiación del espacio. La artista emerge en un punto elevado, observada desde abajo: ya no como objeto de control, sino como figura que habita un nuevo lugar de representación.

"Di mi nombre" – Cap. 8: Éxtasis y su relación con *El roman de Flamenca* (2019)

En "Di mi nombre", la canción alude a un pasaje de *El román de Flamenca* de gran importancia en la trama, en el cual Flamenca decide adoptar una actitud de emancipación frente a don Archimbaut y ejecutar los planes que le permitan intercambiar palabras o encontrarse con Guillermo.

La historia transcurre de manera pausada, detallando minuciosamente cada acción que Guillermo lleva a cabo para acercarse a Flamenca. Todo comienza cuando él se ofrece como ayudante en la iglesia con el propósito de estar cerca de ella. Durante su estancia, Guillermo aprovecha la oportunidad de ofrecer sus servicios como clérigo, ya que el titular debía emprender un viaje de estudios. Este cambio le permite trasladarse a la alcoba del antiguo clérigo en el monasterio, un espacio más próximo a los baños. Allí, Guillermo idea un elaborado plan: finge haber contraído una enfermedad, declarando la zona como restringida para evitar visitas. Mientras tanto, comienza a excavar un túnel secreto que conecta directamente con los baños, donde planea encontrarse con Flamenca.

El acercamiento entre Flamenca y Guillermo se desarrolla de manera metódica y progresiva. Su primer intercambio de palabras ocurre durante el rito de la asamblea en la iglesia, en el breve momento dedicado a ofrecer la paz. Gracias a su nuevo rol como clérigo, Guillermo tiene la oportunidad de acercarse al salterio a Flamenca para que lo bese, iniciando así un diálogo sutil y reservado. Estas palabras eran cuidadosamente escogidas, pues nadie debía percatarse de su conversación, especialmente don Archimbaut, quien permanecía siempre cerca.

A lo largo de varias semanas, los domingos y durante las festividades, Flamenca y Guillermo continuaron con su discreta comunicación. Su diálogo iniciaba con simples frases:

—Guillermo: ¡Ay, pobre de mí!

—Flamenca: ¿De qué os lamentáis?

—Guillermo: Me muero.

—Flamenca: ¿De qué?

—Guillermo: De amor.

—Flamenca: ¿Por quién?

—Guillermo: Por vos”.

Estos intercambios se repetían hasta que, cerca de la festividad de San Pedro, Flamenca comprendió que Guillermo había preparado un acceso secreto hacia los baños. Decidió entonces fingir una enfermedad, argumentando que necesitaba despejarse de sus supuestos malestares físicos. Con este pretexto, don Archimbaut ordenó preparar los baños exclusivamente para ella.

Finalmente, llegó el día del esperado encuentro en los baños. Con la puerta cerrada, Guillermo apareció vestido con ropas elegantes, acorde con la ocasión. En ese momento, compartieron palabras más profundas y Guillermo le propuso trasladarse a su habitación a través del pasadizo que había construido para evitar espías o interrupciones. Durante este primer encuentro, no hubo más que abrazos, besos y caricias, marcando el inicio de su relación clandestina.

Con el tiempo, tuvieron otro encuentro en los baños, donde su relación alcanzó su plenitud. Este ritual de encuentros se prolongó durante cuatro meses: agosto, septiembre, octubre y noviembre, hasta la festividad de San Andrés. Fue entonces cuando don Archimbaut, sospechando lo que ocurría, decidió confrontar a Flamenca. Sin embargo, en lugar de reaccionar con ira, optó por negociar. Flamenca admitió que su matrimonio, producto de una conveniencia, había sido un error.

Dentro de la selección de versos para el análisis de esta canción, el contexto narrativo de la obra resulta fundamental, especialmente debido a la lentitud con la que se desarrolla este pasaje. Se han seleccionado versos que abarcan desde el intercambio de palabras en la iglesia hasta el momento en que los personajes logran encontrarse con mayor privacidad y detenimiento en los baños. Los pasajes seleccionados corresponden a los versos 3948-3952, 4337-4352 y 5937-5952.

En cuanto a la composición, y específicamente en esta traducción al español, la métrica se mantiene irregular. En este pasaje de la obra predomina un carácter más narrativo que poético debido a la forma en que se describen los acontecimientos. Sin embargo, se identifican ciertos patrones métricos en la alternancia de versos breves, como octosílabos o decasílabos, con versos más largos, como los alejandrinos. Esta variación métrica aporta matices que refuerzan la narración y enfatizan escenas específicas donde ocurren estas alteraciones.

En lo que respecta a las figuras retóricas, estas se presentan de manera abundante. Un ejemplo es la metáfora: “Nada finge uno a otro, / sino que toda duda ha desaparecido entre ellos”, donde la desaparición de la duda simboliza la confianza en la relación. Cabe destacar que esta confianza se desarrolla en un contexto de adulterio, lo que añade complejidad al simbolismo. Este mismo fragmento también ejemplifica una antítesis, al contrastar “nada finge” con “toda duda ha desaparecido”, enfatizando la sinceridad del vínculo amoroso.

Asimismo, la ironía y la personificación son elementos clave para comprender la narrativa del pasaje. Un ejemplo de ironía se encuentra en: “¿De qué os lamentáis? –luego levantó la cabeza / y miró bien la cara de su amigo”, donde el tono directo contrasta con la complejidad emocional del momento, generando un efecto irónico. Por otro lado, en: “Nadie pierde nada por Amor: / Gentilmente los anima y los exhorta”, se personifica al Amor, quien actúa como un personaje dentro de la narración. Este recurso es significativo, ya que, a lo largo de *El román de Flamenca*, el Amor dialoga con los personajes, los anima y les brinda seguridad para continuar con el esfuerzo de consumir el “juego” amoroso.

También se observan enumeraciones, como en: “Ojos, boca, manos no cesan, / sino que el uno al otro se besan y se estrechan”, que refuerzan la intensidad física y emocional del encuentro. Igualmente, se identifican figuras de repetición y paralelismo en: “Cada uno se esfuerza en compensar / las preocupaciones y el largo deseo”. La estructura repetitiva de este fragmento destaca la intensidad y la pasión que caracteriza el encuentro (Tabla 2).

Como parte del despliegue de formatos, en “Di mi nombre” se observa un tratamiento de métricas irregulares en los versos de la canción, así como el uso de motivos recurrentes. Estos recursos no buscan un refinamiento poético excesivamente estilizado, sino que se orientan hacia una expresión más frenética, estrechamente vinculada al estilo musical de la pieza.

El estribillo, con las onomatopeyas “Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya”, remite a la tradición popular del cante flamenco, donde estas vocalizaciones son fundamentales. Por otro lado, el mensaje de la canción se condensa en versos breves, pero de gran intensidad, como en “Di mi nombre”. Este imperativo transmite una carga emotiva y enfática, reflejando un deseo profundo de reconocimiento mediante el acto de ser nombrada por la persona amada.

Tabla 2. Comparativo entre *Le roman de Flamenca* y “Pienso en tu mirá (Cap. 3: Celos).

<i>Le roman de Flamenca</i>	“Di mi nombre” – Cap.8: Éxtasis
Guillermo estaba delante de su dama; 3948 cuando ella besó el salterio, él le dijo susurrando: «¡Ay, pobre de mí!» pero tampoco lo dijo en voz tan baja como para que ella no lo pudiera oír bien. Guillermo se va humildemente 3952 Cuando Guillermo tomó el salterio, ella, a modo de protección, lo levantó por un extremo de la parte derecha, donde se había situado Don Archimbaut 4340 que estaba cerca, e hizo bajar la otra parte, y en el momento en que quiso dejar la hoja, dijo de manera muy clara y sin jactancia: 4344 —¿De qué os lamentáis? — Luego levantó la cabeza y miró bien la cara de su amigo y cómo cambiaba de color, 4348 y comprendió que era sabio, discreto y prudente, que canta bien, y que tiene un pelo bonito.	Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya Di mi nombre Cuando no haya nadie cerca Cuando no haya nadie cerca Cuando no haya nadie cerca Que las cosas Que las cosas que me dices Que las cosas que me dices No salgan por esa puerta Y árame con tu cabello A la esquina de tu cama Que aunque el cabello se rompa Haré ver que estoy atada Que aunque el cabello se rompa Haré ver que estoy atada Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya Di mi nombre Pon tu cuerpo contra el mío Y que lo malo sea bueno e impuro lo bendecí'o Ya me abrazas sobre tu cuerpo En la esquina de tu cama Y en el último momento dime mi nombre a la cara Y en el último momento dime mi nombre a la cara Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya Ay, alí, alí, alí, alí, alí, alí, yalí, ya

<i>Le roman de Flamenca</i>	"Di mi nombre" – Cap.8: Éxtasis
Y si por su parte no se pierde la discreción, por la de él nada de lo que ella diga 435² Ella no se preocupa por nada más que de no poder servirle suficientemente, así como de besarlo y de acogerlo y de hacer todo lo que Amor quiera. 594⁰ Ojos, boca, manos no cesan, sino que el uno al otro se besan y se estrechan. Nada finge uno a otro, sino que toda duda ha desaparecido entre ellos, 5944 de otro modo la alegría no sería completa. Cada uno se esfuerza en compensar las preocupaciones y el largo deseo que uno ha padecido por el otro. 5948 Nadie pierde nada por Amor: Gentilmente los anima y los exhorta a hacer todo lo que les agrade, y verdaderamente uno ama al otro. 5952	

Fuente: Elaboración propia a partir de las canciones *El roman de Flamenca* (Anónimo, ca. 1200). (A. Rossell, Trad.). Arlequín Editorial y Servicios, S.A. de C.V.; Rosalía (2018). "Di mi nombre" Cap. 8: Éxtasis. En *El mal querer*. Sony Music.

Además, se identifican recursos retóricos bien definidos, como la repetición en "Cuando no haya nadie cerca / Cuando no haya nadie cerca" y en "Que las cosas que me dices / Que las cosas que me dices". Este recurso está estrechamente ligado al ritmo musical, generando una sensación de *loop* que, a través de la reiteración, enfatiza la obsesión y el deseo presentes en la narrativa.

También destaca la metáfora "Y árame con tu cabello / A la esquina de tu cama", que se complementa con la afirmación posterior de que, incluso si el cabello se rompe, el personaje simulará estar atada. Esta imagen alude al vínculo emocional y físico entre los amantes, sugiriendo una entrega total y la permanencia de esa conexión.

Por otro lado, la antítesis "Y que lo malo sea bueno / e impuro lo bendeció" establece un puente temático entre esta canción y *El román de Flamenca*, del cual se despliega su

narrativa. Esta frase refleja la transgresión inherente al amor cortés, donde el adulterio, como amor prohibido, se transforma en algo sagrado y significativo para los amantes. Este tratamiento resalta la profundidad y el peso simbólico del vínculo que comparten.

Ahora bien, la progresión lírica de “Di mi nombre” no solo retoma estos elementos del amor cortés, sino que los reformula desde las lógicas afectivas contemporáneas. El imperativo que da título a la canción “Di mi nombre”, puede leerse también como una demanda moderna de afirmación subjetiva dentro de un vínculo emocionalmente inestable. En términos de Giddens (1992), esta escena remite a la lógica del amor confluyente, en el que las relaciones no se rigen por estructuras fijas, sino por intercambios afectivos negociados y constantemente revalidados a través del consentimiento y el diálogo emocional.

El vínculo que se expresa en la canción no se asienta en la certeza o la estabilidad, sino en el riesgo de la confesión y la vulnerabilidad: “cuando no haya nadie cerca / que las cosas que me dices no salgan por esa puerta”. Estas líneas evidencian la tensión entre la intimidad y su posible disolución por exposición, lo que refleja la condicionalidad del amor moderno. Como plantea Giddens (1992), este tipo de relaciones solo se sostienen mientras ambas partes perciban un beneficio afectivo suficiente.

Asimismo, la metáfora “átame con tu cabello / a la esquina de tu cama / que aunque el cabello se rompa / haré ver que estoy atada” proyecta una imagen compleja del deseo: una mezcla de entrega voluntaria y simulacro de dependencia. Esta representación se inscribe en una lógica emocional marcada por el amor líquido, donde los vínculos buscan intensidad sin comprometerse con la duración. El personaje simula estar atada, aunque no lo esté, evocando una fidelidad que es más imaginaria que estructural. Esa tensión entre el deseo de conexión y la necesidad de libertad revela el carácter ambivalente del afecto líquido.

Del mismo modo, la súplica “pon tu cuerpo contra el mío / y que lo malo sea bueno e impuro lo bendicío” expresa con claridad otra característica del amor en tiempos líquidos: su ambigüedad moral y emocional. En palabras de Bauman (2005), las relaciones afectivas contemporáneas ya no se anclan a ideales trascendentes de virtud o sacrificio, sino que se definen por su funcionalidad emocional. En este contexto, el amor deja de ser un camino hacia la redención espiritual, como ocurría en el amor cortés o romántico, para convertirse en una experiencia que se legitima desde la intensidad del presente, incluso si ello implica normalizar lo efímero o lo impuro como formas de conexión.

Análisis visual: *artwork* y video musical

El *artwork* de “Di mi nombre” representa a Rosalía en una postura que remite al baile flamenco, posicionada sobre un sol y adornada con rosas rojas y blancas (Figura 9). A su alrededor, siete estrellas o puntos de luz conforman una especie de halo que evoca

imágenes religiosas, mientras detrás se dibujan seis figuras que aplauden como en un tablao flamenco. Esta imagen concentra múltiples códigos visuales que pueden leerse como supervivencias (Warburg 2010): representaciones de lo sagrado, lo femenino y lo performativo, reapropiadas en clave contemporánea desde un lenguaje visual híbrido entre lo religioso, lo popular y la estética pop.

Figura 9. Artwork “Di mi nombre”.



Fuente: Rosalía. (2018). El mal querer. Sony Music.

La disposición de Rosalía con un halo, flores y figuras laterales configura una reescritura visual de las vírgenes barrocas españolas, especialmente la Virgen del Rocío como tema visual recurrente en el álbum, pero filtrada por una estética hipervisualizada. Siguiendo a Didi-Huberman (2004), estas imágenes pueden ser comprendidas como imágenes dialécticas, donde los símbolos tradicionales no son simplemente reapropiados, sino puestos en tensión con los imaginarios del presente. Rosalía no representa una virgen intocable, sino una figura femenina deseante, corpórea y activa.

El video, dirigido por Henry Scholfield, abandona la estética industrial de “Pienso en tu mirá” para situarse en un espacio doméstico e íntimo, dividido en dos habitaciones. La central está dominada por una cama, símbolo del deseo y la transgresión, sobre la cual Rosalía se desplaza y reconfigura constantemente su postura corporal. Esta presencia del cuerpo como centro narrativo conecta con la noción de performance afectiva planteada por Jones (1998), quien interpreta el cuerpo en el arte como una superficie de inscripción simbólica, emocional y política.

Como señala Baixauli (2019), el eje temático del video gira en torno a la cama, no solo como lugar de reposo, sino como espacio de transformación. Este escenario conecta con las escenas de *El román de Flamenca*, donde el baño y la alcoba se convierten en espacios de emancipación íntima activando una forma de memoria cultural que no depende de lo escrito o lo candado, sino del cuerpo en acción. La cama con su halo de rosas y tonalidades pastel articula una narración erótica, femenina y sacralizada, donde se superponen la pasión, el rito y el éxtasis.

Uno de los gestos visuales más potentes del video es el cruce de Rosalía a través de un espejo. Esta acción tiene un doble significado: por un lado, funciona como umbral simbólico, en línea con la idea de paratexto visual de Genette (2001), y, por otro, como reflejo roto o espejado del yo. Aquí resuena la figura del espejo roto del *artwork* de “Pienso en tu mirá”, ahora reformulada como pasaje simbólico. Desde la perspectiva de Mitchell (2005), este gesto no es solo decorativo: las imágenes “actúan”, modifican el estatus perceptivo del sujeto. Cruzar el espejo implica atravesar la imagen, volverse imagen activa.

El video también establece una referencia directa a La maja vestida de Goya, figura emblemática de la representación del cuerpo femenino español. Rosalía aparece recostada en una pose similar, con vestido blanco y cinturón rosa (Figuras 10 y 11). Esta referencia puede leerse como una recuperación irónica y empoderada de la imagen del deseo, donde la artista ya no es objeto de contemplación pasiva, sino sujeto activo que regula su erotismo. Desde la crítica feminista visual de Mulvey (1975), esta inversión del *male gaze* permite leer el video como una reapropiación del deseo: el cuerpo femenino no como superficie disponible, sino como centro productor de sentido.

El tratamiento estético del color también refuerza esta inversión: los tonos en rosa, amarillo, blanco y dorado construyen un universo visual cargado de códigos de feminidad, pero sobreactuados hasta el punto del exceso. Esta sobredosis cromática puede entenderse como una estrategia de simulacro que subvierte la “dulzura” del amor, revelando una potencia afectiva y erótica.

Finalmente, en los momentos culminantes del video, Rosalía ejecuta una secuencia de movimientos que Baixauli (2019) interpreta como una coreografía de ataque histérico, retomando gestualidades asociadas históricamente a la irracionalidad femenina. Sin embargo, desde una lectura contemporánea, este gesto se resignifica como afirmación del cuerpo y de su potencia simbólica. En línea con Jones (1998),

este estallido performativo puede entenderse como acto de reapropiación de los afectos tradicionalmente patologizados.

Figura 10. La maja vestida – Goya. Museo Nacional del Prado – Tienda Prado (s/f.). Lámina “La maja vestida”.



Fuente: <https://tiendaprado.com/es/impresiones/274-lamina-la-maja-vestida--8436045012760.html>

Figura 11. Rosalía - maja. Rosalía. (2028, octubre 30).



Fuente: Rosalía - “Di mi nombre” (Cap.8: Éxtasis). YouTube.

Implicaciones culturales y sociales de la transición de conceptos: del amor cortés al amor líquido

Las implicaciones culturales identificadas en este análisis parten de la comprensión de que el amor, como experiencia y como estructura simbólica, se encuentra siempre

atravesado por condiciones sociales e históricas concretas. La relación entre el amor cortés, el amor romántico y el amor líquido no responde a una lógica de sustitución lineal, sino más bien a una convivencia de modelos afectivos que coexisten, se solapan y se reinterpretan mutuamente. Tal como sostiene Giddens (1992), los modelos amorosos modernos se construyen sobre los residuos simbólicos de formas anteriores, reformulándolas a partir de nuevas condiciones subjetivas y culturales. En este sentido, tanto el amor romántico como el amor confluyente actúan como puentes que permiten comprender la transición entre el esquema jerárquico y normativo del amor cortés y la flexibilidad individualista del amor líquido (Bauman, 2005).

En el contexto medieval, el amor cortés funcionaba como una estructura reguladora de los vínculos afectivos, determinada por códigos de subordinación, idealización y jerarquía social. Como ha planteado Duby (2000), este modelo reforzaba los valores aristocráticos al convertir el amor en una experiencia pasional condicionada por la imposibilidad y la distancia. A través de este mecanismo, se establecían ritos de cortejo que idealizaban a la figura femenina socialmente inaccesible como objeto de sublimación. Sin embargo, esta figura no desaparece del imaginario moderno. El amor romántico conserva varios de estos elementos, tales como la idealización del ser amado, el sufrimiento, y la búsqueda de sentido trascendente a través del otro. Como señala Giddens (1992), el amor romántico es el escenario donde el sujeto moderno configura una narrativa biográfica, un relato donde el “alma gemela” aparece como figura predestinada y cargada de sentido.

En el tránsito hacia la modernidad avanzada, Giddens introduce la noción de amor confluyente como un tipo de vínculo que ya no se estructura en torno a la necesidad de eternidad, sino en función de la reciprocidad emocional, la negociación afectiva y el equilibrio entre autonomía y conexión. Este modelo de amor, si bien conserva una aspiración a la intimidad profunda, comienza a desmarcarse de los imperativos del sacrificio y la exclusividad absoluta, haciendo visibles nuevas formas de relación caracterizadas por la revisión constante del compromiso y la igualdad entre sus miembros.

A partir de este puente, se comprende mejor el surgimiento del amor líquido, descrito por Bauman (2005) como un vínculo afectivo volátil, marcado por la lógica del consumo y la fugacidad. Este tipo de amor se define por su baja tolerancia al conflicto, su orientación hacia la satisfacción inmediata y su resistencia a la permanencia. No es que el amor líquido haya reemplazado totalmente a sus predecesores, sino que convive con ellos en una cultura afectiva compleja, donde distintas temporalidades, deseos y condiciones sociales confluyen. Como afirma Foucault (2021), el amor no es una emoción “natural”, sino una práctica discursiva, moldeada por dispositivos de saber-poder que regulan el deseo, el cuerpo y la subjetividad.

Desde esta perspectiva, la duración y la estabilidad de los vínculos amorosos también han sido profundamente transformadas. Mientras que el amor cortés exaltaba

la espera y la devoción a lo inalcanzable, el amor romántico institucionalizó la promesa de unidad y destino, y el amor líquido introdujo la lógica del reemplazo y la autoafirmación subjetiva. Esta transformación produce una tensión entre la necesidad de conexión emocional y el temor a la dependencia. El vínculo amoroso ya no es un compromiso sostenido por normas externas, sino una experiencia constantemente revalidada por el deseo y el bienestar individual (Bauman, 2005).

En cuanto al deseo y la posesión, los tres modelos ofrecen distintas configuraciones: en el amor cortés, el deseo se sublima; en el amor romántico, se idealiza y dramatiza; en el amor líquido, se instrumentaliza. Esto tiene profundas implicaciones en la representación del cuerpo femenino. Como ha explicado Mulvey (1975), las representaciones del deseo femenino han sido históricamente construidas desde una lógica de la mirada masculina, donde la mujer aparece como objeto de contemplación y posesión. En el contexto contemporáneo, la figura femenina puede ejercer mayor agencia, pero esta está mediada por lógicas de consumo, exposición y capital simbólico. De este modo, el cuerpo femenino continúa siendo terreno de disputa visual, afectiva y simbólica.

Además, el vínculo entre amor y poder también ha mutado. En el amor cortés, la mujer tenía un poder simbólico idealizado, pero sin agencia real; en el amor romántico, ese poder se trasladó a la posibilidad de ser elegida complemento perfecto; en el amor líquido, la agencia femenina puede parecer más libre, pero suele estar mediada por las exigencias de la autoexposición y la espectacularización del afecto. Esto no implica una emancipación plena, sino una reformulación del juego de poder que continúa operando sobre los cuerpos y sus modos de vinculación.

Finalmente, lo que observamos es una transformación profunda en el significado cultural del amor: de una virtud caballeresca a una promesa romántica, y de ahí a un deseo gestionado como proyecto personal o marca afectiva. Esta evolución no elimina las formas previas, sino que las integra, resignifica o recicla según las condiciones sociales que las activan. Así, el amor en la contemporaneidad no es una experiencia unificada, sino una constelación de modelos que coexisten, se contradicen y se articulan en los cuerpos, las imágenes y los discursos que nos atraviesan.

Conclusiones

El análisis transmedia de “Pienso en tu mirá” y “Di mi nombre” en relación con *El román de Flamenca* permite evidenciar la transformación del amor cortés al amor líquido en la cultura contemporánea. A través de los soportes narrativos, visuales y sonoros, Rosalía resignifica los ideales medievales del amor, adaptándolos a una sociedad caracterizada por la inmediatez, la fluidez de los vínculos y la reconfiguración de las relaciones de poder, género y afectividad. En este proceso, el álbum *El mal querer* opera como un espacio narrativo expandido, donde los discursos clásicos se reactivan para dialogar con formas actuales de amar, desear y vincularse.

Mientras que en *El román de Flamenca* el amor cortés se presenta como un juego estructurado en torno a la idealización, la lealtad y el sacrificio bajo un régimen feudal de valores y jerarquías, en *El mal querer* estos elementos son reinterpretados desde una perspectiva crítica que problematiza la obsesión amorosa, los celos y la subordinación femenina. En “Pienso en tu mirá”, los celos se retratan con una intensidad visual y lírica que remite a la posesión del amor cortés, pero en un contexto contemporáneo donde la vigilancia y el control se reformulan como afectos internalizados, configurando relaciones cargadas de ansiedad e hipervigilancia emocional. Aquí, la lógica del amor líquido, como la define Bauman (2005), se manifiesta en la fragilidad del vínculo, la incapacidad de establecer confianza plena y la necesidad de asegurar al otro mediante la sospecha y la retención.

Por su parte, “Di mi nombre” representa un punto de inflexión: un desplazamiento hacia la autonomía del deseo, donde la clandestinidad, el reconocimiento y el riesgo articulan una experiencia de amor confluyente (Giddens, 1992), que tensiona entre la reciprocidad emocional y la amenaza de disolución. La entrega simbólica del cuerpo, el ritual del ser nombrada y la metáfora del “simular estar atada” ejemplifican una forma de amar que oscila entre la intensidad afectiva y la renuncia al compromiso permanente, características propias de la modernidad líquida. No obstante, esta forma de amar no elimina los modelos anteriores, sino que los condensa, los subvierte y los resignifica.

Asimismo, la incorporación del análisis visual ha permitido dimensionar cómo estas narrativas amorosas no solo se construyen desde lo sonoro o lo literario, sino también desde lo visual y lo performativo. Las referencias a la iconografía religiosa, la presencia del cuerpo como archivo (Taylor, 2003), y la relectura de gestos femeninos tradicionales desde una óptica contemporánea permiten identificar cómo se articula la crítica simbólica del poder y la reconfiguración de la subjetividad femenina. Las imágenes de encierro, oro, devoción y ruptura no solo evocan al amor cortés, sino que denuncian la persistencia de mecanismos de posesión y subordinación. Como sugiere Foucault (2021), el amor funciona como tecnología de sí, y las imágenes son dispositivos de producción subjetiva.

En este marco, es fundamental reconocer que el control afectivo también implica formas de violencia simbólica, que en muchos casos se ejercen bajo la apariencia del cuidado, la preocupación o la necesidad de cercanía. La escena final de “Pienso en tu mirá”, donde el espacio doméstico es destruido por una figura masculina, hace visible esa violencia latente que atraviesa las relaciones estructuradas por los celos y el deseo de apropiación. La representación de la mujer como objeto de vigilancia, aunque reconfigurada en clave estética, continúa articulando una crítica sobre la normalización de ciertas formas de violencia afectiva, sostenidas por los discursos amorosos tradicionales.

Por tanto, la globalización, la digitalización de los vínculos y la cultura visual han propiciado nuevas formas de narración transmedia, en las que obras como *El mal*

querer no solo funcionan como álbumes conceptuales, sino como universos simbólicos donde se actualizan, disputan y resignifican las formas de amar. Este despliegue de formatos refuerza la conexión entre los referentes literarios del pasado y los modos actuales de pensar el afecto, evidenciando que los relatos sobre el amor, aunque mutables, mantienen una vigencia fundamental para comprender los procesos de subjetivación contemporánea.

Finalmente, la transición del amor cortés al amor líquido no implica una desaparición lineal de un modelo frente a otro, sino una coexistencia conflictiva de formas de vinculación. La estabilidad y la lealtad simbólica de antaño conviven hoy con vínculos efímeros, flexibles y estratégicamente emocionales. En este sentido, El mal querer funciona como una crítica poética a la contemporaneidad, al poner en escena las tensiones entre la herencia cultural del amor idealizado, sacrificado, estructurado y su reformulación en un escenario donde la liquidez emocional, la autonomía y el deseo fragmentado parecen ser la norma.

Contribución específica de la autora:

Conceptualización, selección de datos, análisis, investigación, metodología, visualización, redacción, revisión y edición: Fernanda Itzel Acosta Zamora .

Declaración responsable de uso de Inteligencia Artificial (IA):

Declaro que en la elaboración del artículo, "Amor cortés y amor líquido: Mundo transmedia en dos canciones de El mal querer de Rosalía", se hizo uso de herramientas de Inteligencia Artificial, específicamente ChatGPT de OpenAI, para los siguientes fines:

- Corrección de gramática, ortografía y cohesión del texto.
- Revisión de aspectos de redacción y coherencia textual.
- Asesoría para la estructuración de ideas y conceptos teóricos.

Se aclara que el contenido, las interpretaciones y el análisis del artículo son de completa autoría de la suscrita, siendo el uso de la herramienta meramente auxiliar y complementario para optimizar la claridad y presentación del manuscrito.

Conflicto de intereses:

Declaro que no existe conflicto de interés alguno en la realización de esta investigación. El desarrollo del artículo ha sido llevado a cabo de manera independiente, sin influencia de entidades comerciales, instituciones u organizaciones que puedan afectar los resultados, el análisis o las interpretaciones presentadas en el manuscrito.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, D. (2024). La iconografía del espejo en la creación artística contemporánea. *Revista [in]genios*, 10(2), 1-11.
- Anónimo (ca. 1200) [2019]. *El roman de Flamenca* (A. Rossell, Trad.). Arlequín Editorial y Servicios.

- Atarama, T. (2018). Narrativa transmedia y mundos transmediales: Una propuesta metodológica para el análisis de un ecosistema mediático, caso *Civil War*. *Revista de Comunicación*, 17(1), 34-56. <https://doi.org/10.26441/RC17.1-2018-A2>
- Baixauli, R. (2019). Rosalía y el discurso visual de *El mal querer*: Arte y folclore para un empoderamiento femenino. *Cuadernos de Etnomusicología*, 14.
- Barthes, R. (1973). Teoría del texto. En *Enciclopedia Universalis* tomo XV.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, M. Rosenberg y J. Arrambide (Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Brea, J. (2007). *Los estudios visuales: Una introducción crítica*. Akal.
- Burnley, D. (2012). "Fine amor": su significado y contexto. En A. Basarte (Comp.) y M. Dumas (Ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- Duby, G. (2000). *Historia de las mujeres en Occidente: La Edad Media, la mujer en la familia y en la sociedad*, M. Garmarini (Trad.). Tomo III. Taurus.
- Espíritu, A. (2023). *El concepto de amor líquido en Zygmunt Bauman: Un examen crítico*. UCH Fondo Editorial.
- Fisher, H. (1992). *Anatomía del amor: Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*, A. Plante (Trad.). Anagrama.
- Foucault, M. (2021). *Historia de la sexualidad IV: Las confesiones de la carne*, H. Pons, (Trad.). Siglo XXI Editores.
- Frappier, J. (1959). Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2(6), 135-156.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos para una teoría sexual. En *Obras completas* (Vol. VII). Amorrortu Editores (Ed. 1992).
- Freud, S. (1914). Introducción al narcisismo. En *Obras completas* (Vol. XIV). Amorrortu Editores (Ed. 1992).
- García, V. (2016). Los nombres divinos de los cuatro elementos. *Revista Trama y Fondo*, 41.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, M. Gallego y A. Pérez (Trad.). Taurus.
- Genette, G. (2001). *Paratextos: El umbral de la interpretación*, M. Gallego y A. Pérez, (Trad.). Taurus.
- Giddens, A. (1992). *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra.
- Grimm, C. (1980). *Étude sur le roman de Flamenca: Poème provençal du XIIIe siècle*. Slatkine Reprints.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia storytelling: Moving characters from books to films to

- video games can make them stronger and more compelling. *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.
- Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Kristeva, J. (1985). *Travesía de los signos*. La Aurora.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (Ed.), *Intertextualité* (p. 3). UNEAC, Casa de las Américas.
- Lacan, J. (1965). Problemas cruciales del psicoanálisis. *El seminario. Libro 12*. Paidós.
- Lacan, J. (1973). *Aún. El seminario. Libro 20*, J. A. Miller (Ed.). Paidós (Ed. 1981).
- Lastra, A. (2016). El poder del prosumidor: Identificación de sus necesidades y repercusiones en la producción audiovisual transmedia. *ICONO 14: Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 14(1), 71-94.
- Mitchell, W. (2005). *¿Qué quieren las imágenes?* Paidós.
- Mirzoeff, N. (2013). *Cómo ver el mundo*. Akal.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Rey-Flaud, H. (1983). *La névrose courtoise*. Navarin Éditeur.
- Sedeño, A. (2019). El álbum visual como proyecto transmedia: Videoclip y experiencia transmedia en la música popular. *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, 2, 104-115.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.
- Villalobos, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41(103), 137-146.
- Warburg, A. (2010). *El ritual de la serpiente y otros escritos*. Abada Editores.

FERNANDA ITZEL ACOSTA ZAMORA

Mexicana. Licenciada en Música con especialidad en contrabajo por el Conservatorio de las Rosas. Es una contrabajista mexicana. Actualmente se desempeña como profesora de contrabajo y música de cámara en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde también cursa la maestría en Estudios del Discurso. Líneas de investigación: los estudios del discurso, los estudios culturales y el análisis transdisciplinario de la música y la literatura.