

## “CÓGELA Y CÓRTALA”: EL MONTAJE COMO AUTOCRÍTICA EN *MOTOMAMI*

Tomás Reznichenco

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

treznichenco@mi.unc.edu.ar

Recibido: 06 de febrero de 2023

Aceptado: 03 de Mayo de 2023

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/gou34d0rr>

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-8440-0602>

### Resumen

Algunas lecturas que se han hecho del capítulo de la industria cultural de *Dialéctica del iluminismo* han generado que se implementen los planteos de Adorno y Horkheimer como un pretexto para defender formas de elitismo cultural. Esto ha llevado a pensar en el arte, fundamentalmente las producciones populares, como una perpetua repetición de modelos pasados, lo que genera una cancelación del futuro. Ejemplos de esto son las críticas que sufrió la cantante Rosalía en los años posteriores al lanzamiento de *El mal querer*, en las que se catalogaba a la artista de “comercial” por hacer música dentro del género del reggaeton.

En *Motomami* (2022), Rosalía alude a dichas críticas y la responde mediante la creación de un dispositivo novedoso en la música popular de habla hispana. En este trabajo, propongo problematizar dichas críticas a partir de un análisis de los procedimientos estéticos que se llevan a cabo en el álbum, tanto en su música como en sus letras. De este modo, considero que este proyecto se configura como un montaje a partir de la técnica del *collage*, de mezcla y transformación de elementos. Así, el álbum se establece como una autocrítica de la sociedad y la cultura que nos brinda la esperanza de que las herramientas de la industria cultural pueden pasar a las manos de las masas.

**Palabras clave:** industria cultural, montaje, autocrítica, Rosalía, Motomami.

### “CÓGELA Y CÓRTALA”: MONTAGE AS SELF-CRITICISM IN *MOTOMAMI*

#### Summary

Some readings of the culture industry chapter of *Dialectic of Iluminism* have resulted in the use of Horkheimer and Adorno’s claims as an argument to defend forms of cultural elitism. This has led to think of art, fundamentally popular forms, as an endless repetition of past models, which has resulted in a cancellation of the future. Some examples of this are the criticism that the singer Rosalía went through in the years

following the release of *El Mal Querer* (2018), in which she was classified as a “marketable” artist for making music in the field of reggaeton.

In *Motomami* (2022), Rosalía refers to this criticism and responds by the creation of an innovative device in popular music in Spanish. In this paper, I will extend this criticism by analysing the aesthetic procedures that are developed in the album’s music and lyrics. Therefore, I consider that this project creates a montage by the technique of collage, the mixture and transformation of different elements. Thus, the album is established as a form of self-criticism of society and the arts, which gives us the hope that the tools of Critical Theory can be passed into the hands of the masses.

**Key words:** Culture Industry, Montage, Self-Criticism, Rosalía, Motomami.

## Introducción

A casi un siglo de la llamada Escuela de Frankfurt, muchos de sus planteos ya son un sentido común en nuestra sociedad, entre ellos, el análisis que hacen Horkheimer y Adorno sobre lo que llamaron industria cultural en *Dialéctica del iluminismo* (1987). En esta obra ya clásica, los autores afirman que el arte perdió su autenticidad y, debido al desarrollo de las civilizaciones de masas, hacer arte se volvió un mero negocio a partir de la técnica de “la igualación y la producción en serie” (Horkheimer y Adorno, 1987, p. 148). Esto es lo que los autores reconocen con el nombre de estandarización: “los productos mecánicamente diferenciados se revelan como iguales” (Horkheimer y Adorno, 1987, p. 150), de modo que el rol del consumidor es pasivo pues “no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (p. 151). En consecuencia, la estandarización lleva a que el producto ya determine la forma en la que debe ser consumido, lo que le quita todo tipo de novedad al arte, se trata de una reproducción de lo ya producido.

Estos postulados, junto con otros escritos de Adorno, llevaron a que Andreas Huyssen (2006) hable de este autor como “el filósofo *par excellence* de la Gran División” (p. 10). Con Gran División, hace referencia a “esa barrera supuestamente necesaria e insuperable que separa el arte elevado de la cultura popular” (Huyssen, 2006, p. 10). Aquí el autor pone en evidencia la lectura que se suele hacer del capítulo de la industria cultural: existe un arte elevado alejado de las masas y otro arte popular que es producto de la estandarización y la producción en serie. Sin embargo, cabe aclarar que la industria cultural no afecta únicamente al arte popular, por el contrario, tiene efectos en todo tipo de producción estética:

La industria cultural es la integración intencionada de sus consumidores desde arriba... El arte alto pierde su seriedad al especular con el efecto; el arte bajo pierde, al ser domesticado por la civilización, la fuerza de oposición que tuvo mientras el control social no era total. (Adorno, 2008, p. 348)

No obstante, a Adorno se lo sigue leyendo como un pesimista que defiende el arte alto por sobre los productos de la cultura de masas. Un autor influenciado por esta lectura es Mark Fisher (2018), quien postula que “la ‘confusión del tiempo’, el montaje de épocas pasadas, ya no es más digna de ser comentada; está hoy tan expandida que ni siquiera la notamos” (p. 30). Es decir, la música se ha vuelto una repetición de modelos anteriores,

un eterno círculo en el que se crea a partir de la reelaboración de modelos sin ofrecer nada nuevo. Esta muerte de la novedad lleva al autor a hablar de una cancelación del futuro, ya nada sorprende al espectador, el capitalismo ha convertido la cultura en una perpetua repetición y reelaboración de modelos anteriores. En esta idea se evidencia, precisamente, la influencia de Horkheimer y Adorno en el pensamiento del autor, en tanto se trata de la crítica que estos autores realizan sobre la industria cultural.

A partir de esto, Fisher (2018) toma el concepto de *hauntología* para referir a "*la agencia de lo virtual*, entendiendo al espectro no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir (físicamente)" (p. 44). En cada pieza de música "nueva", están al acecho los fantasmas del pasado que producen una regresión hacia formas musicales que se limitan a repetir. En consecuencia, el pesimismo desde el que se ha leído a la Escuela de Frankfurt —y particularmente *Dialéctica del iluminismo*— ha llevado a pensar que la autenticidad que caracterizaba a la obra de arte se ha desvanecido. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿no se puede producir arte nuevo en el siglo XXI? ¿Acaso estamos condenados a un eterno retorno hacia los mismos cánones y la regresión hacia las formas musicales del pasado? ¿Es posible superar la *hauntología* o seremos siempre presos del pasado?

|3|

Un caso que resulta paradigmático para esta cuestión es el de la cantante Rosalía. Actualmente, es una de las mayores exponentes en la música en español, tanto en los países de habla hispana como en el resto del mundo. Si bien sus comienzos musicales se dieron en el flamenco (*Los ángeles* [2017]) y luego un flamenco fusión (*El mal querer* [2018]), en años posteriores se dedicó a producir mayormente canciones del género reggaeton, lo que trajo consigo una serie de críticas. Esto se debió a que el público consideraba que había perdido autenticidad como artista, pues había sacrificado el género que la había formado (el flamenco) para hacer canciones de un género "comercial", con grandes ventas a escala mundial. En otras palabras, se planteaba una pérdida de autenticidad por parte del artista al desarrollar reggaeton. Aquí aparece, nuevamente, la crítica mencionada previamente: al ingresar en la industria cultural, el arte pierde su singularidad y se vuelve mera repetición de otras formas, lo que el público suele catalogar como "música comercial".

En 2022, la artista aludió a esas críticas en su álbum *Motomami*, una pieza musical de vanguardia de casi imposible categorización genérica: ha sido nominada en premios dentro de las categorías de alternativo, rock, pop y urbano. Esto se debe a que las canciones exploran diferentes géneros musicales, sin posicionarse completamente en uno solo, lo que genera una experiencia de escucha de contraste, dentro de cada canción y entre ellas. Sin embargo, *Motomami* no es solo un dispositivo innovador en cuanto a las formas de hacer música, sino que se establece como una crítica social y del arte que nos brinda la esperanza de que los planteos de la teoría crítica pueden pasar a estar en manos de las masas. En este trabajo, propongo analizar detenidamente el álbum, tanto en sus procedimientos musicales como en sus letras, para repensar los planteos sobre la industria cultural en la contemporaneidad y, particularmente, en el marco de la música de habla hispana.

### ¿Por qué un álbum?

Con el avance de las plataformas de *streaming*, el *single*, lanzamiento de una canción de manera individual independiente de un proyecto mayor, se convirtió en la alternativa más implementada por los artistas que el álbum. La baja en ventas de los formatos físicos de música y el cambio de reglamentación en las certificaciones llevaron a que este formato sea el elegido por muchos artistas (Rogers, 2013), pues su producción y difusión es más simple: ya no se requiere que una canción forme parte de un proyecto mayor para que sea consumida por el público. Beyoncé lo expresó claramente en su documental *Life is But a Dream* (2013): “People don’t make albums anymore... They just try to sell a bunch of quick singles, and they burn out, and they put out a new one... People don’t even listen to a body of work anymore” (Burke et al., 2013)<sup>1</sup>. Esta preocupación que muestra la artista manifiesta una tendencia en la producción de música que percibe como negativa: en la actualidad, la música se produce independientemente de un cuerpo de trabajo que le dé sentido. La desaparición del álbum indica una pérdida de la sustancia que le da valor a cada corte individual que es lanzado. Antes, el *single* se utilizaba para promocionar el álbum, ahora el *single* tiene valor por sí mismo.

En el reggaetón, el formato *single* fue aún más elegido por los artistas del género. De hecho, muchos de los álbumes recientes en el campo de la música hispanohablante consisten en una compilación de canciones que fueron lanzadas anteriormente de forma individual. Dos casos paradigmáticos son los álbumes *Cupido* (2023), de Tini, y *Final (Vol. 1)* (2021), de Enrique Iglesias. En el primero de estos, diez de las catorce canciones son *singles* que fueron lanzados desde comienzos de 2021 hasta el lanzamiento del álbum. En el otro, la mitad de las canciones fueron lanzadas desde 2015 a 2020, e incluso el mismo artista planteó que no le interesa producir música en formato álbum. Así, siguen apareciendo ejemplos del desuso de dicho formato y la preferencia de los artistas del género por la producción de *singles*. Esto nos lleva a pensar qué fue lo que movió a Rosalía a afrontar un proyecto musical con este formato.

Tras el lanzamiento de los álbumes *Los ángeles* (2017) y *El mal querer* (2018), Rosalía lanzó una serie de *singles* en los que predominaba el reggaetón como género principal. Si bien la mayoría de estos tuvieron buena recepción y éxito comercial, no constituyeron una obra homogénea, sino que se desarrollaron como cortes individuales sin ningún cuerpo de trabajo que los uniera. Un álbum es una obra coherente y cohesiva, constituida por canciones que se articulan tanto por su contenido temático como por su expresión sonora; mientras que un *single* es un trabajo individual que no tiene la obligación de adecuarse a un cuerpo mayor. No obstante, al acercarnos a *Motomami*, los factores que constituyen un álbum no parecen estar presentes, pues se desarrollan múltiples géneros y estilos. Entonces, ¿qué es lo que permite que *Motomami* conforme un todo unificado?

Lo que enlaza canciones de reggaetón, baladas pop, una samba experimental, unas bulerías y otras piezas más en un mismo trabajo discográfico es el conjunto de procedimientos de producción. Si bien las canciones establecen fuertes contrastes entre

---

<sup>1</sup> La gente ya no hace álbumes... Solo intentan vender un conjunto de *singles* rápidos, y se agotan, y lanzan uno nuevo... La gente ya no escucha un cuerpo de obras.

sí, comparten ciertos procedimientos de producción que le brindan cohesión al disco, como desarrollaremos a continuación. Con los avances tecnológicos en el campo de la música, el foco dejó de estar puesto en el proceso de composición, para que los esfuerzos estén centrados, fundamentalmente, en la instancia posterior: la producción.

### Un collage minimalista

*Motomami* comienza con la voz de Rosalía cantando las primeras líneas de “Saoko” acompañada por una batería de jazz. La letra referencia una canción de reggaetón de 2004, “Saoco”, de Wisin junto con Daddy Yankee, de la cual toma el nombre. Luego, a la batería se le suma el ritmo propio de reggaetón junto con un piano, con distorsión y filtros, que toca acordes en modo frigio, propio del flamenco. El musicólogo Jaime Altozano (2022) considera que esta es “la canción que más representa al disco” (32m04s), tanto conceptualmente como técnicamente. Esto último se debe a que en ella se emplean todas las técnicas que reconoce como características del álbum: *drums* agresivos, filtros, voz desnuda (sin reverb ni armonías vocales), *chops*, *collage* y producción minimalista (Altozano, 2022).

|5|

Figura N° 1. La tabla de Motomami



	SAOKO	CANDY	LA FAMA	BULERIAS	CHICHEN	HENYARI	BIZCOCHITO	G3 NIS	MOTOMAMI	DIABLO	DELIRIO DE GRANDEZA	COMO UN G	Abcdefg	LA COMPAÑERITA	SAKURA
<b>drums agresivos</b>	x	x		x	x	x			x		x	n/a	x		
<b>filtros</b>	x	x	x	x	x <sup>i</sup>	x <sup>i</sup>	x	x <sup>i</sup>	x	x	x	x	n/a	x	x <sup>i</sup>
<b>voz desnuda</b> (sin reverb ni armonías vocales)	x	x	x	/	x	x	/		x	x	/	/	n/a	x	
<b>chops</b>	x		x			x		x			x		n/a	x	
<b>collage</b>	x					x		x	x	x	x		n/a		
<b>producción minimalista</b>	x	x		x	x	x		/	x		x		n/a	/	x

x = en toda la canción  
/ = en la mayoría de la canción  
x<sup>i</sup> = filtra pero no exageradamente porque ya ha elegido instrumentos con poca presencia en frecuencias altas (2K-20KHz)

Nota. Adaptado de *Tabla de Motomami*, por J. Altozano, 2022, YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=8xGgFmoLRAE>).

El autor sistematiza dichas técnicas y su recurrencia en las canciones del álbum en un cuadro, como se muestra en Figura 1. A partir de esto, considera que son estos elementos los que producen una obra cohesiva, en la que tiene sentido la unión de canciones tan dispares como sucede en el álbum. Este se debe principalmente a la

técnica del *collage*, la cual consiste en enlazar elementos dispares: palmas flamencas junto con percusión de reggaeton, batería de jazz con bases distorsionadas de reggaeton, videos virales de internet con una samba, un instrumental de Justo Betancourt con una canción de Vistoso Bosses, entre otros. Como resultado, esto produce un álbum donde se marca todo el tiempo el contraste, tanto en el paso de una canción a otra como dentro de los mismos temas.

Luego de “Saoko”, suena “Candy” que, si bien también es un tema de reggaeton, se diferencia enormemente por comenzar como si fuera una balada, recién en la segunda estrofa comienza el ritmo propio del género. Esta canción, a su vez, es seguida de una bachata en colaboración con el músico candiense The Weeknd, cuya música se asocia mayormente a los géneros del pop y R&B. Por ello, sorprende que la canción sea una bachata y él cante en español, pues un espectador que reconoce al artista esperaría que, en colaboración con este, la canción se desarrolle dentro de dichos géneros. Para romper aún más el esquema, después comienza “Bulerías” que, como lo indica el título, se trata de una bulería, un palo del flamenco. Esta canción tiene referencias a grandes eminencias del flamenco, como Manolo Caracol y Camarón de la Isla, a la vez que le añade el género técnicas que caracterizan al álbum como los filtros en las palmas flamencas y los taconeos y *drums* agresivos, manteniendo siempre la producción minimalista. Esto último está aún más vigente en la siguiente canción “Chicken teriyaki”, un tema de reggaeton en el que el instrumental consiste de una sola nota, un *chop* de la voz de Rosalía, que se repite acompañada del ritmo del reggaetón, con momentos donde se escucha la voz desnuda de la cantante y el ritmo es mantenido por la sonoridad de las palabras que pronuncia.

|6|

De este modo, las distintas canciones se van contrastando entre ellas al explorar diversos géneros y poner en prácticas los procedimientos técnicos singularmente. El yo poético lo plantea al final de la primera canción: “*fuck* el estilo” (Vila, 2022, 1m50s), rechaza todo tipo de categorización dentro de un estilo, por el contrario, propone ponerse a la acción y crear algo novedoso que no se limite a las normas de un estilo. “Hentai” es una balada erótica acompañada con un piano, al estilo Disney, en la que suenan *drums* agresivos que suenan como metrallas. “Delirio de grandeza” es un cover de Justo Betancourt en la que el instrumental original se emplea filtrado, con la velocidad acelerada y unos tonos más agudos, hasta que se interrumpe a mitad de la canción para que la voz de Rosalía esté acompañada por “Delirious”, una canción de hip-hop de Vistoso Bosses y Solja Boy Tell'em. “CUUUUUuuuuute” empieza con un *sample* de un video del tiktok Ytiet, cuya voz se convierte luego en un chop que se repite para dar lugar al comienzo de una samba experimental. Asimismo, esta canción manifiesta otro procedimiento central en el álbum que le da cohesión: los *samples*.

El *sampling* digital, siguiendo al musicólogo Mark Katz (2004), es un préstamo musical que consiste en incorporar parte de una grabación en otra, es decir, una técnica que permite ingresar en una canción ciertos sonidos pregrabados. Katz (2004) considera que no se trata de una forma de citación, sino que es, fundamentalmente, un arte de transformación, pues, al relocalizar el sonido en un nuevo contexto musical, toma alguno de los elementos del ambiente sónico en que fue creado. Notamos acá una crítica a la noción de aura de Benjamin, ya que este considera que el aura, ligada a la unicidad

de la obra de arte ubicada en un espacio y tiempo específico e irrepetible, se pierde en su reproducción. En cambio, Katz postula que en el proceso de grabación se captura el aura sónica del sonido, de modo que el *sampling* genera una cita performativa: se recrea el contexto único en el que se originó dicho sonido, a la vez que se lo transforma como parte de una nueva grabación.

La discusión en torno al *sampling* nos interesa en cuanto se trata de una compleja y rica práctica que cambia nuestras nociones de originalidad, de prestado, de creación y de la misma composición (Katz, 2004). En *Estética de la creación verbal* (1990), Bajtín reflexiona en torno a los géneros discursivos, los cuales define como “tipos relativamente estables de enunciados” (p. 248), y distingue dos tipos: los primarios, formas simple que utilizamos en la comunicación cotidiana, y los secundarios, más complejos, los cuales “absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata” (p. 250). Siguiendo a este autor, el enunciado es la unidad de la comunicación, “un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada” (Bajtín, 1990, p. 281), pero no lo concibo únicamente como un enunciado lingüístico, sino que lo considero en su naturaleza múltiple: sonora, visual o auditiva, lingüístico o no lingüística. En consecuencia, la música se ubica dentro de los géneros secundarios, ya que es una forma compleja que reelabora formas simples, y *Motomami* es un claro ejemplo de esto.

|7|

La concepción bajtiniana permite concebir el enunciado como parte de la cadena discursiva, de modo que establece relaciones dialógicas con enunciados anteriores y se abre a ser respondido por futuros enunciados. Esto es central porque “la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos” (Bajtín, 1990, 279), es decir, la palabra propia es se constituye en un proceso de apropiación de la palabra ajena, de modo que siempre resuenan en ella ecos dialógicos, a la vez que el mismo sujeto añade su expresividad. En *Motomami*, se mezclan elementos de diversos géneros musicales (como el reggaeton, el flamenco, el jazz, el hip-hop, la música clásica) así como ingresan otros enunciados a través del *sampling* (entre ellos, extractos de otras canciones, memes, sonidos del público durante la gira de *El mal querer* y un audio de la abuela de Rosalía). El álbum une estos elementos dispares y los transforma en música.

### **Transformación y autenticidad: el concepto de Motomami**

El tópico fundamental que recorre todo el álbum es la transformación, el cual está simbolizado en la mariposa, presente en la portada del álbum y en algunas canciones. “Saoko” funciona, en este sentido, como un prefacio a lo que el espectador escuchará en el resto del álbum, pues se trata de una canción sobre la transformación como algo recurrente en la vida y algo por lo que está pasando el yo poético: las perlas que dejan de ser perlas al formar parte de un collar de Vivianne, el agua que deja de ser agua al congelarse, el paso natural de la noche al día. Así, el álbum se propone discutir con las críticas de la falta de autenticidad a partir del planteo de que, como todo en la vida, los artistas cambian y se adaptan a los proyectos que desarrollan en un momento determinado. *Motomami* es una defensa de la identidad dinámica, en constante cambio, pero no por ello menos auténtica.

Así, en “Bulerías” el yo poético afirma: “yo no tuve que hacer naíta que yo no quisiera / Y aunque ahora nadie lo ve” (Vila, 2022, 00m01s). Como mencioné anteriormente, la decisión de Rosalía de lanzar *singles* individuales en lugar de álbumes completos (como había sido el caso de sus dos trabajos anteriores) es completamente intencional y no afecta su estatus de artista. Asimismo, aclara que la música que desarrolla actualmente no la ha hecho olvidar sus raíces: “Soy igual de cantaora / ...con un chándal de Versace que vestíta de bailaora” (Vila, 2022, 00m28s). Rosalía discute con la estandarización a la que se asocian las obras en la industria cultural, que cada obra es mera reproducción de la anterior como si se tratara de una producción en serie. Así, Rosalía afirma no haber perdido la autenticidad por hacer música urbana, al contrario, “Yo soy muy mía” (Vila, 2022, 2:02), y es toda esta diversidad de géneros y estilos las que configuran a Rosalía como artista, incluso las formas más populares. Por ello, la canción acaba con Rosalía diciendo: “Quítate tú del medio, / que tú sabes que yo te canto siete por medio” (Vila, 2022, 02:12), es decir, siempre lleva presente el siete por medio, tiempo característico del flamenco, género en el que inició y cuyos elementos tiende a incorporar en sus producciones.

Con estos planteos, Rosalía se está oponiendo a la idea de que se ha convertido en un mero producto de la industria cultural, por el contrario, ella mantiene su autenticidad incluso al insertarse en el género del *reggaeton*. De esto surge otro procedimiento central del álbum: las referencias. Como se mencionó anteriormente, “Saoko” y “Candy” toman su nombre de dos canciones de reggaeton, “Saoco”, de Wisin y Daddy Yankee, y “Candy” de Plan B, respectivamente. Sin embargo, las canciones de Rosalía no son canciones tradicionales de reggaeton, sino que son reggaetones minimalistas (Altozano, 2022): emplean menos elementos, la voz aparece desnuda y sin *ad libs*, los instrumentos ingresan filtrados. Sin embargo, para ubicarse en el campo del género, Rosalía genera un reggaeton autorreferencial: al no seguir todas las normas del género, las canciones reafirman su identidad dentro del reggaeton tomando nombres de canciones clásicas de este. Lo mismo sucede en “Bulerías”, en la cual también se referencian figuras clásicas del género, así como el título de la canción nos indica a qué palo pertenece. El mismo álbum construye su identidad en el constante diálogo con la tradición musical que le precede, en la cual no encuentra un lugar fijo.

Un tema en el álbum que demuestra esta pluralidad en la constitución de la identidad es “abcdef”, que también está plagado de referencias. Ya no se trata de una canción, sino un interludio hablado en el que se van mencionando distintos elementos, personas, lugares, entre otros, por cada letra del abecedario. Además de romper la experiencia de escucha del espectador, ya que la música se corta para oír la voz hablada de Rosalía sin nada de fondo, este momento presenta un *collage* de elementos que constituyen la identidad de *Motomami*. Aparecen referencias a la cultura asiática (Æon Flux), a la cultura latinoamericana (Willie Colón), a la cultura flamenca (zapateado), e incluso al mismo álbum, ya que se menciona su nombre. Lo que parece ser una enumeración de palabras y expresiones sin sentido, es en realidad un conjunto de elementos diversos que constituyen al sujeto, es en la mezcla de esta disparidad en la que se construye la identidad del yo poético y, por ende, del álbum.

La idea del cambio está sostenida por el proyecto que es *Motomami*, que desde el título plantea un tópico que recorre todo el trabajo discográfico: la hibridación. “Moto”, explosivo, ligado a la técnica y los avances tecnológicos, que implica movimiento y transformación, se une a “mami”, tierno y suave, de origen onomatopéyico, asociado a la maternidad y el cariño. Esta contraposición solo puede implicar la unión de dos mundos dispares que discuten, se distancian, se unen, se mezclan; una agonía conceptual que se manifiesta en las letras y los sonidos. A partir de esto, el yo poético afirma su autenticidad en esta yuxtaposición, en esta mezcla: la identidad no es algo estático, sino algo en movimiento que muta junto con el entorno de la persona.

De este modo, “Bizcochito” recupera una línea de “Saoco” y, al mismo tiempo, discute con ella para afirmarse: “Yo no soy y ni voy a ser tu bizcochito” (Vila, 2022, 00m04s). Aquí, el yo poético se reivindica como artista, e incluso como mujer, al plantear que no le pertenece a nadie y es su propia persona. Incluso alude a la crítica que la tacha de artista comercial: “No basé mi carrera en tener *hits* / tengo *hits* porque yo senté las bases” (Vila, 2022, 00m57s). El carácter de *hit*, de éxito comercial, que tienen las canciones no es algo inherente a ellas, sino producto de “las bases” propuestas por la artista, es decir, los procedimientos de producción y composición. De este modo, el éxito de *Motomami* se encuentra justamente allí, en su singularidad dentro del campo del reggaeton y de la música en español. Con este álbum, Rosalía postula una nueva forma de hacer música que ha resonado con el público por sus rasgos distintivos. ¿Esto significa que el álbum rompe con las reglas de regulación de la industria cultural?

|9|

### **La autocrítica de *Motomami*: el montaje**

Los diversos procedimientos estéticos de transformación y ensamblaje de múltiples elementos son los que nos permiten pensar el álbum desde la noción de montaje, siguiendo la lectura que Luis García (2015) hace de Adorno. En *Dialéctica del iluminismo*, Horkheimer y Adorno hablan de la industria cultural en tanto montaje:

El carácter de montaje de la industria cultural, la fabricación sintética y guiada de sus productos... se adapta *a priori* a la *reclamé*: dado que el momento singular se vuelve separable y fungible, puede prestarse a fines que son exteriores a la obra. (Horkheimer y Adorno, 1987, p. 196)

El montaje, que se construye en la unión de estos elementos dispares a partir de las operaciones descritas con anterioridad, aparece como una autocrítica de la industria cultural, porque, siguiendo a García (2015), “el montaje es... experiencia del shock como posibilidad de interrupción del automatismo de la experiencia colectiva” (p. 66). Esto se debe a que el montaje permite reconocer estos elementos contrariados que se entremezclan en las obras —en este caso, en la música— que hacen que el público abandone el lugar de pasividad que se le asigna a los espectadores en la industria cultural, donde “no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción” (p. 151). En consecuencia,

El montaje sería la promesa latente de que la crítica dialéctica puede pasar de las manos del intelectual crítico al masivo público de la cultura industrial. No es sólo un inquietante interrogante del lado de la producción, sino un

campo de experimentación aún más vasto del lado de la recepción. (García, 2015, p. 67)

*Motomami* es una experiencia estética del *collage*, la acumulación, los cortes, el minimalismo en producción, el exceso de *autotune*, saturación y filtro. Estos elementos del montaje no buscan ocultarse, por el contrario, el espectador oye los cortes y los excesos, es consciente de los procesos de producción que intervinieron en el álbum. Los cambios bruscos, que se mencionan a lo largo del trabajo, no son accidentales en absoluto, se trata de una exposición de los mismos mecanismos de la música que permiten que el espectador reconozca el carácter manufacturado de la música, que se rompa con el automatismo con el que los espectadores aceptan los productos de la industria cultural y puedan reconocer los procedimientos técnicos que intervienen en el desarrollo de los objetos estéticos.

No obstante, ¿es esto suficiente para acabar con la hauntología? En un artículo sobre la música de la norteamericana Sophie, Matt Bluemink plantea que las producciones de esta artista se ubican en una “anti-hauntología”:

It’s not to say that [these artists] they do not exist alongside spectres of the past, of course every kind of music is a result of what came before it, but that they do not *dwell* on the past, they push forward looking for new openings and unusual connections which can bring these spectres together in new creative ways. (Bluemink, 2021)<sup>2</sup>

|10|

Por supuesto que un álbum como *Motomami* no podría existir sin las innumerables referencias y los *samples* que realiza, hay un constante trabajo con el pasado, pero es la forma en la que se trabaja con ese pasado la que lo singulariza. La recurrencia del pasado no tiene propósitos nostálgicos, sino que apunta hacia el futuro, a recuperar la tradición para crear algo que se aleje de esta. En consecuencia, sería necesario una revisión del capítulo de Horkheimer y Adorno sobre la industria cultural. Wellmer (2019) encuentra ciertos motivos en relación con el contacto que se establece entre “música alta” y “música baja” en los escritos de Adorno. Esto permite abrirse de la lectura pesimista que se ha hecho históricamente de dicho capítulo:

Si la industria cultural no es un sistema de alienación tan cerrado como Adorno hubo de concebirlo, entonces este motivo o este ensamble de motivos que van en contra de su elitismo hermético cobra nueva importancia en relación con el arte y la música contemporáneos. (Wellmer, 2019, p. 43)

Los planteos de la Escuela de Frankfurt se han empleado como pretexto para defender el elitismo cultural que prioriza ciertas formas instituidas por la cultura de masas. Sin embargo, Adorno “fue el crítico más declarado de las ideologías estéticas burguesas y, por la misma causa, un crítico radical de la sociedad burguesa” (Wellmer, 2019, p. 48).

---

<sup>2</sup> Esto no quiere decir que [estos artistas] no existan junto con espectros del pasado, por supuesto que todo tipo de música es producto de lo que vino antes, pero no *residen* en el pasado, empujan hacia delante en busca de nuevas aperturas y conexiones inesperadas que pueden unir estos espectros en formas creativas y nuevas.

Desde esta mirada, no podemos seguir leyendo la industria cultural en tanto una máquina de alienación y, en consecuencia, pensar la cultura como un eterno ciclo de repetición de modelos arcaicos. Quizás debamos dejar de pensar la hauntología como un eterno retorno y una cancelación del futuro, sino más bien como un motor de reconstrucción de lo anterior para poder producir algo diferente.

Cuando en “Delirio de grandeza” desaparece el instrumental de Justo Betancourt y comienza a sonar “Delirious”, el espectador queda sorprendido por el corte abrupto: ¿significa esto el final de este clásico de la música tropical y el comienzo de una canción urbana? Sin embargo, la voz de Rosalía reaparece para continuar la letra desde donde la dejó, sin cambiar el tono, sin cambiar el tiempo. El oyente, entonces, escucha el final de la canción. Pero ya no está escuchando una canción de Justo Betancourt, sino algo nuevo. Y el valor no está en el clásico, ni tampoco en la novedad, sino en el diálogo que se establece entre ambos.

### Conclusión

Desde hace años, se viene leyendo a Horkheimer y Adorno como elitismo cultural, donde se prioriza ciertas formas sobre otras por una inferioridad connatural de las expresiones populares. Se emplea este texto clásico como fundamento para seguir menospreciando las formas populares cuando, en realidad, nunca fue ese el propósito del texto. Lo que los autores proponen es, más bien,

una *crítica de la escisión entre arte ligero y arte serio*, o bien, de una crítica del sistema constituido por esa escisión. La verdad *no está* en el «arte elevado», que arrastra los estigmas del dominio tanto o más señaladamente que la propia «cultura de masas». La verdad, si la hay, no está en ninguna de las dos esferas, sino en la *escisión* que dio lugar a ellas y que las sostiene cada vez. El interés del planteo de Horkheimer y Adorno está precisamente en la *dialéctica de la gran división*. (García, 2017, p. 100) (García, 2017, p. 100)

Rosalía, mediante las diversas técnicas de producción mencionadas, busca dialectizar esa escisión, producir una música “sin estilo” mediante el *collage*, donde los elementos que intervienen no desaparecen, sino que mantienen el diálogo en una mezcla heterogénea. La artista crea sonidos novedosos mediante construcciones polifónicas que ponen en manifiesto que la industria cultural no es un sistema cerrado de perpetuación de lo mismo. *Motomami* es un álbum *collage*, en el que los diversos elementos se entremezclan y superponen, y de ahí su autenticidad. Trasciende las barreras genéricas, toma elementos de otros géneros precedentes para construir nuevas formas musicales. Estos elementos no se armonizan, al contrario: los cortes son visibles, los vacíos son notorios, los excesos son atronadores. La portada del álbum logra capturar esa esencia a la perfección: Rosalía al desnudo, con un fondo blanco, pero un casco de motocicleta que quiebra la aparente simplicidad y armonía de la imagen.

“Saoko”, el comienzo del álbum, funciona como una introducción a esta propuesta estética. Al final de la canción, dice: “Tela y tijera, y ya / Cógela y córtala, y ya” (Vila, 2022, 1:55). La expresión que se utiliza para hablar del proceso de confección de la ropa se puede pensar en relación con la música, o la propia experiencia del receptor. Rosalía

llama la atención del oyente con el imperativo en una canción en la que se fusiona reggaeton con jazz, *chops* de su voz con sonidos de motocicletas. Se trata de una puesta en juego de una visión del arte, la del montaje, donde se busca dialectizar los géneros y las dicotomías totalizantes desde las que se ha leído la industria cultural.

### Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I*. Ediciones Akal.
- Altozano, J. [Jaime Altozano]. (7 de abril de 2022). *Análisis de MOTOMAMI. Entendiendo la transformación de ROSALÍA (con Rosalía)* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8xGgFmoLRAE>
- Bajtín, M. M. (1990). *Estética de la creación verbal*. Editorial Siglo XXI.
- Bluemink, M. (2 de febrero de 2021). *Anti-Hauntology: Mark Fisher, SOPHIE, and the Music of the Future*. Blue Labrynth. <https://bluelabyrinth.com/2021/02/02/anti-hauntology-mark-fisher-sophie-and-the-music-of-the-future/>
- Burke, E., Knowles, B. [Beyoncé] y Benatar, I. (Directores). (2013). *Life is But a Dream* [Documental]. HBO; Parkwood Entertainment.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- García, L. I. (2015). “El montaje como autocritica de la industria cultural”. En F. Fraenza, L. I. García y P. M. Moyano (Eds.) *Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada*. Editorial Brujas.
- García, L. I. (2017). Escrituras de la inequivalencia. Para una relectura de la «industria cultural» en Theodor W. Adorno. *Claridades. Revista de filosofía*, 9, 89-126. <http://dx.doi.org/10.24310/Claridadescrf.v9i0.3734>
- Gómez-Sánchez, D. (2021). Rosalía, much more than just a topline music composer: a change of paradigm in the songwriting process. *Academia Letters*, Article 1766. <https://doi.org/10.20935/AL1766>.
- Katz, M. (2004). *Capturing sound: how technology has changed music*. University of California Press.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Editorial Sur.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Adriana Hidalgo editora.
- Rogers, J. (2013). *The Death & Life of the Music Industry in the Digital Era*. Bloomsbury.
- Vila, R. [Rosalía] (2022). *Motomami*. Columbia.
- Wellmer, A. (2019). ¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno? *Boletín de Estética*, N°. 11, 2009, pp. 15-48.



*AVATARES de la comunicación y la cultura N° 25*  
*(Junio 2023) ISSN 1853-5925*

*REVISTA DE LA CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN*  
*FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES – UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES*

