

El flamenco como palimpsesto memoria, cuerpo y reescritura

Santiago Cárdenas
Universidad de las Artes
Ecuador

santiago.cardenas@uartes.edu.ec

Recibido: 8 de febrero de 2026/Aprobado: 01 de junio de 2026

DOI: [10.5281/zenodo.21516031](https://doi.org/10.5281/zenodo.21516031)

Santiago Cárdenas es magíster en Música (University of Delaware), licenciado en Música (Berklee College of Music). Especializado en flamenco, armonía, etnomusicología y performance. Con seis años de experiencia como guitarrista en tablaos, sus líneas de investigación incluyen la composición palimpséstica, el acompañamiento al baile, la armonía modal y las músicas no temperadas. Ha publicado el trabajo “Instrumentos musicales arqueológicos del Caribe colombiano: Datos etnohistóricos, etnográficos y acústicos para su interpretación” (2024) en el Boletín del Museo del Oro de Bogotá. Es docente en la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, y forma parte del proyecto de investigación “De musicología y producción musical” de la misma institución. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-0648-1888>

Este trabajo es parte del proyecto “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), registrado en la Dirección de Políticas de Investigación en Artes de la Universidad de las Artes en Guayaquil, Ecuador. Grupo de investigación S/Z - Producción musical e investigación en artes (VPIA-2021-GI-10).



El flamenco como palimpsesto memoria, cuerpo y reescritura

Resumen

Este artículo examina el flamenco como un arte palimpséstico, donde cada generación de intérpretes reescribe constantemente la tradición sin borrar las huellas del pasado. A diferencia de la música clásica europea, el flamenco carece de partituras escritas que fijen su desarrollo, transmitiendo su conocimiento principalmente a través de la memoria colectiva. Con un enfoque interdisciplinario que combina etnomusicología, estudios de performance y análisis cultural, se propone que el archivo del flamenco reside en la memoria viva de sus comunidades. El análisis se estructura en tres aspectos del lenguaje flamenco: el cante, el toque y el baile, que funcionan como prácticas de reescritura constante donde letras, falsetas y movimientos se heredan, transforman y reinterpretan en cada ejecución performática. Se exploran además las capas culturales en el flamenco - andalusí, americana, española y gitana - y las tensiones contemporáneas entre la academia, el pop y los espacios tradicionales de transmisión. El estudio concluye que el flamenco es un manuscrito interminable cuya esencia radica precisamente en su capacidad de transformación y adaptación continua, manteniendo viva la tradición a través de la reescritura permanente.

Palabras clave: Flamenco, palimpsesto, memoria colectiva, transmisión oral, performance.

Flamenco as a palimpsestic art Memory, Body, and Rewriting

Abstract

This article examines flamenco as a palimpsestic art, where each generation of performers constantly rewrites tradition without erasing the traces of the past. Unlike European classical music, flamenco lacks written scores that evidence its development, transmitting its knowledge primarily through collective memory. Through an interdisciplinary approach that combines ethnomusicology, performance studies, and cultural analysis, this study proposes that flamenco's archive resides in the living memory of its communities. The analysis is structured around the areas of flamenco language: cante, toque, and baile, which function as practices of constant rewriting where lyrics, falsetas, and movements are inherited, transformed, and reinterpreted in each performance. The article also explores the cultural layers in flamenco – Andalusian, American, Spanish, and Romani – and the contemporary tensions between academia, pop, and traditional spaces of transmission. The study concludes that flamenco is an endless manuscript whose essence lies precisely in its capacity for continuous transformation and adaptation, keeping tradition alive through permanent rewriting.

Key words: Flamenco, palimpsest, collective memory, oral transmission, performance.

Introducción

El misterio del flamenco sin escritura

Imaginemos una escena. En la penumbra del escenario una cantaora, su voz rota y antigua, desgrana una letra por soleá, sus ojos cerrados, la cabeza un poco recostada hacia un lado, sus agitadas manos empuñadas bailando las cadencias que la guitarra con sus arpegiados acordes hace resonar. El tocaor no interpreta una obra fija; sus manos dialogan con el cante, tejiendo falsetas que parecen a la vez nuevas y eternas. Escuchando este diálogo, la bailaora se incorpora y baila al cante y al toque, respondiendo al diálogo con zapateos que escriben ritmos en el suelo y con floreos de manos que se difunden en el aire, como una escritura efímera. Lo que ocurre en ese instante es un acto de creación en base a un lenguaje compartido y, simultáneamente, de recreación de ese lenguaje como forma, no solo de expresión, sino también de transmisión y mantención. Esa es la esencia del flamenco.

La Unesco inscribió el flamenco en 2010 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (expediente n.º [00363](#), 5. COM). Lo hizo porque reconoció que el flamenco no es solo un estilo musical, sino una expresión cultural integral, rica en historia, que abarca cante, baile y toque, transmitida de generación en generación dentro de comunidades específicas (familias, peñas, barrios, agrupaciones sociales). El flamenco es un arte que ha trascendido fronteras, desde el imaginario clásico de compositores como Manuel de Falla o Isaac Albéniz, que trataban de captar la esencia del sonido andaluz, a las relecturas de esa misma sonoridad por parte de grandes artistas del jazz, como Miles Davis en su disco *Sketches of Spain* o las fusiones con música urbana hoy en día; de su presencia en las películas de Cantinflas o de Hollywood hasta las escuelas de flamenco en Japón, el olé es un gesto reconocible internacionalmente, el cajón peruano, a través del flamenco, ha ganado popularidad internacional como instrumento de percusión, y hasta existe el emoticono de una bailaora flamenca, con su vestido rojo. Pero a diferencia del canon de la música clásica europea, el flamenco no tiene partituras que den continuidad a la narración de su desarrollo, ni archivos donde se encuentren los inicios de su práctica. Su historia no se encuentra en un archivo, sino que está dispersa, fragmentada y viva.

Entonces, ¿dónde está escrito el flamenco? Si el archivo no es la partitura en papel, ¿qué es? Este artículo propone que el flamenco es un arte palimpsestico. Como un antiguo e importante pergamino donde se raspa el texto original para escribir uno nuevo, pero las huellas de lo anterior permanecen visibles, el flamenco se borra y reescribe constantemente. Cada generación tiene intérpretes que marcan con su carácter el repertorio y familias que dejan su sello en el toque, el cante y el baile, todas manteniendo viva la esencia del lenguaje, pero hablando a su manera. El flamenco es, por tanto, un manuscrito interminable, un archivo invisible donde la tinta es la memoria y el cuerpo es el pergamino.

Metodología

Este estudio adopta un enfoque interdisciplinario que combina etnomusicología, estudios de performance y análisis cultural para examinar el flamenco como fenómeno palimpséstico. La investigación se estructura en torno a tres ejes metodológicos complementarios:

*Análisis etnomusicológico: Se examina la transmisión oral del flamenco a través del análisis de grabaciones históricas y contemporáneas, comparando versiones de letras y falsetas para identificar procesos de variación y reescritura. Las fuentes incluyen grabaciones de archivo, material audiovisual disponible en plataformas digitales y documentación de ensayos para presentación en tablaos.

*Marco teórico de estudios de memoria y performance: Se aplican los conceptos de "marcos sociales de la memoria" de Maurice Halbwachs y la distinción "archivo/repertorio" de Diana Taylor para analizar cómo el conocimiento del lenguaje flamenco se preserva y transmite a través del cuerpo y la práctica viva, más que mediante documentación escrita.

*Análisis cultural: Se rastrea la evolución histórica del flamenco como palimpsesto cultural, examinando las capas de influencia (andalusí, americana, africana, gitana, española) y su sedimentación en las prácticas contemporáneas, desde los espacios tradicionales hasta las manifestaciones académicas y populares actuales.

Esta metodología permite comprender el flamenco no como un objeto de estudio estático, sino como un proceso dinámico de creación, transmisión y reescritura constante que opera simultáneamente en los niveles individual, comunitario e histórico.

Memoria colectiva como archivo efímero

El concepto de un archivo efímero se alinea con la idea de que la herencia cultural inmaterial, como el flamenco, se transmite principalmente a través de la memoria colectiva y la práctica viva, en lugar de documentos escritos (Bolaño, 2019). El archivo del flamenco no vive en las repisas de las bibliotecas y conservatorios, y aunque ahora esté empezando a inmiscuirse en esos repositorios, se encuentra en un espacio intangible, vulnerable y resiliente a la vez: es el espacio de la memoria colectiva de quienes lo practican. Es un arte que se transmite de forma oral, a través de la escucha, la imitación y fundamentalmente la vivencia compartida. Como señala la investigadora Carolina Ibarra en su estudio sobre la memoria en comunidades obreras, la historia oral y la memoria colectiva se convierten en un "medio para la construcción" de una narrativa histórica donde los documentos escritos son escasos, o inexistentes, pero la familiaridad de la narración es conocida por los integrantes de la comunidad. El flamenco es, en este sentido, una de esas "comunidades orales" ricas en conocimiento del espacio, tradiciones, fiestas y ritos, que ha logrado traspasar su memoria de generación en generación "con el fin de no ser olvidada" (Ibarra Peña, 2013). Más allá de pasar su identidad por generaciones, el flamenco también va atrayendo a no flamencos a que se vayan integrando a la comunidad. No todos los andaluces, ni todos los gitanos, saben flamenco, pero todos pueden encontrar estos espacios necesarios para adentrarse en su tradición oral.

La memoria en el flamenco no es un almacenamiento estático de verdades

absolutas, sino un proceso dinámico de recordar y recrear; no es un acto mecánico de repetición, sino un acto performático que mantiene la esencia de un palo (estructura ritmo-melo-armónica) y añade matices y variaciones personales. El teórico de la oralidad, Paul Zumthor, distingue entre el acto de la voz —el simple hecho de emitir sonido— y la oralidad entendida como una extensión del cuerpo, en la que la comunicación incluye no solo la palabra, sino también los gestos, la mirada y todos los signos que se dirigen al otro (Cordier, 2009). En el flamenco, esta idea es fundamental. El conocimiento no solo se escucha: también se ve y se siente. Se aprende en la intimidad de un hogar, donde un niño escucha a su abuela cantar una nana; en una fiesta familiar, donde se forma un círculo y los cuerpos, a través de palmas y jaleos, construyen el compás; o en una peña, donde el silencio respetuoso del público se convierte en parte del ritual. En un tablao donde se presentan por derecho, los artistas conversan sobre las tablas con miradas, signos musicales y corporales, atravesando juntos un espacio sonoro conocido y familiar, pero sin obligatorios, sino como una ruta guía sobre la cual van mutuamente conversando.

Para entender cómo funciona este archivo vivo, es útil recurrir al concepto de los "marcos sociales de la memoria" de Maurice Halbwachs (Ríos, 2014). Halbwachs sostiene que la memoria no es puramente individual: recordamos siempre dentro de marcos sociales, espaciales y temporales que nos permiten organizar y dar sentido a lo vivido. En el flamenco, esos marcos —la comunidad, el lugar, el momento— son esenciales para que el repertorio y las prácticas se mantengan vivos. El marco social es la comunidad: la familia, los vecinos de un barrio como Triana, el Albaicín o los aficionados miembros de una peña. El marco espacial son los lugares donde se vive el flamenco: el patio, la taberna, el aula, la peña, el tablao. Y el marco temporal es el presente, desde el cual se recuerda y se resignifica el pasado. Una letra por soleá cantada en un festival multitudinario no significa lo mismo que la misma letra susurrada en una reunión familiar, íntima tras una pérdida cercana. Dentro de estos marcos, la memoria social del flamenco opera como un archivo vivo, trenzando la organización de recuerdos con procesos creativos, performativos y participativos (Sabiescu, 2020). Estos dictan el impacto e impresión de la transmisión de su arte, no sólo para un potencial público, sino especialmente para la misma sociedad y comunidad flamenca.

Miguel López Castro subraya que la didáctica del flamenco en la escuela no es sólo enseñanza artística, sino una forma de transmitir valores, memoria y cultura (Castro, 2010). Esta perspectiva la reconoce como parte de la vida cotidiana: el saber que se aprende mientras se transmite, viviéndolo. La experiencia misma se convierte en el verdadero archivo y aula del flamenco. Es el recuerdo de una zambra de boda en el Sacromonte de Granada, con sus rituales que enlazan a la comunidad con su pasado. Es la anécdota de cortarle las uñas a un bebé detrás de una puerta mientras se canta una letra flamenca para alejar la mala suerte (Manuel, 2021). Estos gestos, que mezclan lo sagrado y lo cotidiano, son los verdaderos "documentos" no escritos del flamenco: un archivo invisible que está en constante reinterpretación.

El cante: versos fugitivos

Es en el cante que el palimpsesto flamenco pulsa y revela sus capas más profundas. La misma letra de un taranto, cantada por dos cantaoras diferentes, va a resultar en dos experiencias diferentes. No solo por lo interpretativo, sino por las variaciones personales del texto mismo. Las letras en el flamenco son pilar fundamental identitario de cualquier palo, pero en la magia del flamenco también pueden ser versos fugitivos que viajan a través del tiempo y la geografía, migrando de un palo a otro, adaptándose y transformándose en la voz de cada intérprete. Hoy en día la bulería es un palo que puede integrar casi todo, cuplé por bulería, estándares de jazz por bulería, tangos argentinos por bulería, entonces no es raro escuchar letras de soleá o de soleá por bulería cantadas por bulería. Una misma letra puede vestir el ropaje solemne y melancólico de una soleá o el compás festivo y sincopado de la bulería. Pero esto no se limita solamente a la soleá y la bulería. Tomemos como ejemplo esta letra por tientos:

Al escucharlo temblé
Y a mí me han leído el sino
Y al escucharlo temblé
Qué cosas no me dirían
Que aborrecí tu querer
Para los restos de la vida.

Se trata de una sextilla de versos octosilábicos, con repetición del primero, un recurso común en el flamenco para intensificar la narrativa, que cuando se baila, es un espacio natural para que el zapateo responda al cante. Su contenido es trágico: el sino (el destino) que provoca temblor y el rechazo de un amor como consecuencia. La melodía por tientos, lenta y solemne, subraya esta dimensión fatalista, a diferencia de los tangos, que con su carácter más festivo resignificarían la letra como lamento menos grave y casi irónico. Un cantaor o una cantaora puede tomar esta misma estructura poética y reinterpretarla por tangos, acelerando el ritmo, fragmentando los versos e introduciendo juguetillos y exclamaciones que transforman por completo su carácter emocional, pasando de la reflexión introspectiva a la afirmación desafiante. El cantaor no solo interpreta, sino que reescribe activamente el material poético, haciendo suya la tradición.

Veamos dos versiones de esta letra. La que usamos como ejemplo es una letra por tientos que en muchas versiones comienza con el verso “A mí me han leído el sino”. En la interpretación de Manolo Vargas se escucha: “Al escucharlo temblé / un sabio me leyó el sino / y yo al escucharlo temblé / tanto como te quería / aborrecí tu querer” (Vargas, 2021). En cambio, en la versión de Diego y Domingo de los Santos (“Rubichis”) la letra varía levemente: “A mí me han leído el sino / y al escucharlo temblé / qué cosas no me dirían / que aborrecí tu querer / para los restos de la vida” (Rubichi y Curro de Jerez, 2010). Esta es una letra de carácter solemne, que es coherente con la armonía y rítmica de los tientos, pero al poder también interpretar esta letra por tangos, se resignifica su sentido. Estas pequeñas diferencias en el texto y en el orden de los versos muestran cómo cada cantaor reescribe la tradición, conservando la estructura métrica de sextilla octosilábica, pero modulando el sentido y la emoción. Un gran amigo cantaor y palmero con el

que he tenido el placer de compartir tablaos canta esta letra así:

Al escucharlo temblé
Al escucharlo temblé
Y a mí me han leído el sino
Y al escucharlo temblé
Qué cosas no me dirían
Que aborrecí tu querer
Qué cosas no me dirían
Para los restos de la vida.

La letra es, indiscutiblemente, la misma, pero las tres versiones son diferentes, y habrá variaciones como hay cantaoras, cantaores y aficionados. Así, el cante funciona como un verdadero palimpsesto: un espacio donde las huellas antiguas permanecen visibles bajo la escritura de cada nuevo intérprete. Al acompañar esta letra como guitarrista, y al bailarla como bailaora, es crucial escuchar al cante para poder ser coherente, ya que no sabemos por dónde la llevará el cante. No solo se reescribe en el archivo el tiento, sino que se reimagina desde esa única experiencia, lo que va sumando capas a nuestro pergamino.

Esta práctica de adaptación y personalización es tan antigua como el propio flamenco, y probablemente desde antes también. Ya en 1881, el folclorista Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", en su pionera Colección de cantes flamencos, se dedicó a recopilar cientos de estas populares coplas. "Demófilo" entendió que estas letras no eran artefactos fijos y enterrados, sino poesía viva, "anónima", que pertenecía al pueblo (Cruces Roldán, 2020). Su trabajo no fue el de un arqueólogo que desentierne ruinas, sino el de un botánico que cataloga flores silvestres, consciente de que seguirán creciendo y cambiando con cada temporada. Las letras que él transcribió de soleares, seguiriyas, polos y cañas siguen cantándose hoy, pero rara vez de una misma forma, ya que dependen de si las vemos como flores de la tierra, del aire y del agua, y del cuidado y la atención que se le dé. Las flores olvidadas se marchitan y secan, y en la tradición oral eso representa las historias, letras, melodías y gestos que la juventud va dejando de adoptar e integrar en sus memorias colectivas. Por eso, con el tiempo solo van quedando las que se cuidan, germinan y se mantienen vivas.

La variabilidad textual y la adaptación contextual de las letras son una característica ampliamente documentada en tradiciones musicales de transmisión oral. Estudios etnomusicológicos han señalado cómo las coplas se transforman en función del territorio, la memoria colectiva y el espacio performático, permitiendo que un mismo texto circule con referencias espaciales distintas según la comunidad que lo interpreta (Escudero Díaz, 2013). En el flamenco, este principio se manifiesta en la sustitución de topónimos y paisajes simbólicos - como referencias a Sevilla, Granada, Córdoba, o Cádiz - que anclan la letra en el espacio vivido de la cantaora y quienes la escuchan.

El cantaor no solo cambia unas palabras, sino que reclama la letra para su territorio, la integra en su memoria local y la hace más significativa para su entorno. Esto a su vez ayuda a que la letra sea acogida e internalizada con orgullo por parte de los habitantes del territorio, lo que potencia su presencia y continuidad en la memoria colectiva. Cada intérprete, por tanto, se convierte en un

coautor del cancionero flamenco. Artistas como Enrique Morente fueron maestros en esta incursión, no sólo reinterpretando letras tradicionales, sino musicalizando también a poetas como Miguel Hernández o San Juan de la Cruz, mostrando que el flamenco es un organismo abierto, capaz de absorber y aflamencar nuevas sensibilidades poéticas y musicales, añadiendo así nuevas capas al pergamino (RTVE, 2010).

El toque: la falseta fantasma

Si las letras son versos fugitivos, las falsetas son melodías fantasmas. Una falseta es una frase melódica, un interludio que el guitarrista intercala entre las letras del cante o que estructura en conjunto para armar una pieza de concierto. Son variaciones musicales sobre las melodías tradicionales que van sobre la rueda armónica de palo en cuestión, que duran entre quince y cuarenta segundos. Con el tiempo, estas que eran inicialmente variaciones de las melodías van asumiendo voz propia, guardando siempre una cercanía ya sea de color, matiz o intención con falsetas anteriores. A diferencia de un tema en la música clásica, una falseta no suele tener la ambición de convertirse en una obra autónoma y cerrada. Es, más bien, material modular, una idea musical que se hereda, se cita, se parafrasea, se varía y se transforma, pasando de una guitarra a otra en una cadena de transmisión y reescritura. Esta práctica resalta la importancia de la memoria auditiva y la innovación dentro de la tradición oral flamenca, donde cada tocao infunde su propio sello personal en estas estructuras melódicas preexistentes (Castro, 2010).

En el toque guitarrístico de acompañamiento al baile hay dos tipos de escobillas: escobillas que usan falsetas tradicionales del toque flamenco, y escobillas que se acompañan con acordes o ruedas armónicas (Guerrero Góngora de Escalante y Fernández Marín, 2025).

Ambos tipos de toque pueden combinarse ya que, si la velocidad del baile lo requiere, en las escobillas melódicas como las de soleá y alegrías, esta aceleración del baile va acompañada de una aceleración del acompañamiento, que puede llevar a transitar de la parte eminentemente melódica a una sección de acordes eminentemente rítmica. (Guerrero Góngora de Escalante y Fernández Marín, p.4)

Lo que nos lleva a la observación de que hay palos donde los guitarristas van a tocar variaciones de una falseta que tanto se popularizó gracias al baile, que ahora se trata como parte tradicional del mundo sonoro del palo que se está interpretando, albergando de todos modos ciertas variaciones personales de intérprete a intérprete.

La historia de la guitarra flamenca del siglo XX puede leerse como la historia de la evolución de estas falsetas. La escuela de Niño Ricardo (Manuel Serrapí, 1904-1972) sentó las bases de la guitarra solista flamenca moderna. Su toque, profundamente flamenco y a menudo descrito como "sucio" pero lleno de "jondura" (Rioja Vázquez y Torres Cortés 2006), estaba plagado de falsetas complejas y expresivas que influyeron en más de una generación. Sus ideas no quedaron congeladas en sus grabaciones; fueron el punto de partida para otros, tanto que hoy en día se habla del ricardismo.

Sabicas (Agustín Castellón Campos, 1912-1990), con su técnica cristalina y su virtuosismo deslumbrante, pulió muchas de esas ideas, llevándolas a un nuevo nivel

de limpieza y precisión. Sabicas, a su vez, se convirtió en una referencia ineludible, pues viviendo y trabajando en el extranjero, nunca perdió su "flamencura". Luego llegaron Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía (Francisco Sánchez Gómez, 1947-2014), quienes sintetizaron las dos grandes escuelas anteriores: la "jondura" y el "sonido negro" de Ricardo con la limpieza y velocidad de Sabicas. Pero a diferencia de Sanlúcar, Paco no solo heredó falsetas y un lenguaje flamenco, sino que las deconstruyó, las enriqueció armónicamente y las impulsó rítmicamente a lugares desconocidos, fusionando el flamenco con el jazz y otras músicas. Un ejemplo claro de este linaje es la composición de Paco en su soleá "Gloria al Niño Ricardo", incluida en el álbum *Siroco* (1987), (Manuel 2018) donde rinde homenaje explícito a un gran maestro del toque, tomando sus ideas y llevándolas a su propio universo sonoro. Esto es un ejemplo de los grandes y famosos, pero también hay de los grandes desconocidos que van marcando un tipo de toque local, un peso en el rasgueo, un pellizco en la alzapúa que suena a flamenco de un territorio específico, como cuando hablan del toque de Morón.

Hoy en día, la enseñanza de estas falsetas refleja esa dualidad entre tradición y modernidad. Los guitarristas deben saber sin falta alguna las escobillas tradicionales que se usan para el acompañamiento al baile, pero también deben desarrollar la habilidad de improvisar introducciones o transiciones libres, componiendo en el momento, utilizando el lenguaje aprendido de lo tradicional y arriesgándose a explorar con nuevas influencias. Es de esta manera como un toque específico se puede ir definiendo a través de reinterpretaciones e integración de nuevo material, que con el tiempo se asientan en la práctica común. En los círculos más tradicionales, como las peñas o las reuniones familiares, la transmisión sigue siendo oral: "Mírame y aprende". El que incursiona en la guitarra observa las manos del tío, el amigo, la prima, el cantaor y memoriza la melodía y el ritmo y la reproduce hasta interiorizarla. En los conservatorios se enseña entre este estilo y un sistema de repertorio típico de la academia. Esto es porque la enseñanza de flamenco al nivel académico requiere del reconocimiento de lo transmisible sólo de manera oral, y el valor de poderse apoyar sobre herramientas comprobadas útiles del sistema tradicional de conservatorio. Sin embargo, la era digital ha añadido una nueva vía. Plataformas como YouTube están repletas de tutoriales donde guitarristas de todo el mundo desgranar, nota por nota, las falsetas de los grandes maestros. Esta nueva forma de "archivo" digital no reemplaza la transmisión oral, sino que la complementa, permitiendo una difusión y un alcance a una escala sin precedentes. La falseta fantasma, que antes solo vivía en la memoria y en los surcos de un vinilo, ahora también habita en la nube, lista para ser descargada, aprendida y, una vez más, reescrita por la siguiente generación de guitarristas.

El baile: el cuerpo que escribe borra y vuelve a escribir

En el flamenco, el cuerpo es archivo y repertorio a la vez. Es el soporte donde se inscribe la memoria y el instrumento a través del cual esa memoria se hace presente, visible, sonora e íntima. Los pasos de baile, al igual que las letras y las falsetas, se heredan y se transmiten en una cadena de maestras a discípulas, en la intimidad de una clase, en la celebración de una fiesta o en la espontaneidad de un tablao. El lenguaje del baile flamenco —el remate, los braceos, las llamadas, las subidas, la expresión facial— son códigos transmitidos corporalmente, un saber que no se puede aprender en los libros. El fenómeno del baile flamenco, a diferencia del ballet, por ejemplo, está en su estética rebelde y empoderada, orgullosa y

disruptiva. En una Europa que avanzaba en su desarrollo cultural en las artes, en donde a la estética corporal se le daba mucha importancia y los bailes de pareja eran piezas claves de la estructura de comportamiento en la sociedad, el baile donde una mujer sola, con un cuerpo de peso y penas, con mandil de cocina aun en la cadera y una rama de romero en el pelo que encontró en el camino, se convierte en figura central de un círculo de palmas y jaleos: la categoría de baile le queda pequeña porque rompe esta restricción, entendiéndose mejor como un acto de pertenencia cultural en constante reafirmación.

Aquí es donde el trabajo de la teórica de la performance Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire* (2003), ofrece un lente de perspectiva corporal para entender el flamenco. Taylor argumenta que las sociedades occidentales han privilegiado el "archivo" (textos, documentos, objetos materiales) como forma de preservar y transmitir conocimiento, devaluando el "repertorio" (prácticas encarnadas, performance, gestos, oralidad). El repertorio, a diferencia del archivo, es efímero y requiere la presencia de los cuerpos para su transmisión. No se puede almacenar, sólo se puede representar. El flamenco es un ejemplo claro de la primacía del repertorio. "El repertorio [...] requiere presencia: las personas participan en la producción y reproducción del conocimiento 'estando ahí', siendo parte de la transmisión" (Taylor, 2003, p. 20) (1) .

El zapateado es quizás la manifestación más literal de esta escritura corporal. Imaginemos a una bailaora en el centro del escenario. Su cuerpo, erguido, se convierte en un instrumento de percusión. Sus pies, con precisión musical, golpean las tablas del tablao, dibujando ritmos complejos, entretejiéndolos con el resto del elenco. La punta, el tacón, el chaflán, la planta del pie; cada golpe es una sílaba, cada ráfaga una frase. Es una escritura rítmica que existe solo en el instante en que se produce. En el momento en que el sonido se desvanece, la "escritura" desaparece del suelo, pero queda grabada en la memoria sensorial del espectador y en la memoria muscular de la propia bailaora. El cuerpo escribe y borra en un mismo gesto, dejando una huella imborrable pero invisible. Este proceso de "reescritura" corporal es continuo, donde cada ejecución es una interpretación única que reelabora patrones establecidos sin adherirse rígidamente a una notación fija. Esta fluidez le permite al baile conversar con mayor comodidad con los músicos, respondiendo a variaciones de velocidad, dinámica y otros parámetros del momento, así manteniendo vivo el lenguaje sin necesidad de forzar coreografías o frases que no se alinean con los matices del momento.

Este acto performativo adquiere matices distintos según el contexto. En una peña flamenca el espacio es íntimo, el público es conocedor y el baile a menudo tiene un componente de improvisación y de diálogo directo con el cante y el toque. El bailar o bailaora puede responder a un quiebre inesperado en la voz del cantaor con un remate súbito en una comunicación visceral, una entrega al momento sin esperar, pero sabiendo que por ahí puede atravesar el duende.

1. Traducción mía.

En un gran escenario teatral, en cambio, el baile tiende a ser más coreografiado y espectacular. La distancia con el público es mayor y la performance se concibe como una obra cerrada. Sin embargo, incluso en la coreografía más precisa, el repertorio sigue presente. Cada movimiento, aunque ensayado, es una reescritura de pasos aprendidos, de gestos heredados, de una memoria corporal que conecta al artista en el escenario con la larga genealogía de bailaores y bailaoras que le precedieron. A su vez, los espectáculos y los momentos de exposición de nuevo lenguaje en ellos generan diálogo en torno a lo propuesto, resultando en ecos de estas ideas en espacios más pequeños. El cuerpo, en ambos contextos, sigue siendo el pergamino vivo del flamenco.

Capas culturales: arqueología del sonido

El flamenco no es una música pura, sino un arte profundamente mestizo. Excavar en sus sonidos es realizar una arqueología que revela capas de influencias diversas, sedimentadas a lo largo de siglos en Andalucía, una tierra de encrucijadas y mucha historia. Cada cultura que habitó o pasó por esta región dejó su huella en el pergamino sonoro del flamenco, creando una identidad musical rica y compleja. Pero no solo las que vivieron en Andalucía dejaron su huella, sino también las que recibían a los andaluces al otro lado del Atlántico. En el flamenco se pueden argumentar muchas influencias, pero principalmente podemos hablar de la influencia andalusí, la americana, la española y la gitana. Estas influencias convergen para formar la identidad multifacética de Andalucía, donde la cultura gitana ha sentado las bases interpretativas fundamentales de lo que hoy se reconoce como flamenco (Cisneros-Kostic, 2010).

La capa andalusí es quizás la más evocadora y debatida. Aunque es difícil establecer una línea directa e ininterrumpida, la influencia de ocho siglos de presencia musulmana en la península resuena, tanto en los monumentos que dejaron como en el mismo idioma: el castellano, conteniendo unas cuatro mil palabras de origen árabe. Durante ocho siglos, al-Ándalus fue un crisol donde convivieron —no siempre en paz, pero con una cercanía inédita para la época— musulmanes, cristianos y judíos. Se hablaba un idioma común, florecían las artes y las ciencias, y mientras gran parte de Europa permanecía en la llamada "Edad Oscura", la península ibérica era un centro de saber. La astronomía, la medicina, la filosofía aristotélica traducida, la poesía en las cortes y hasta prácticas de higiene que mejoraron la calidad de vida alcanzaron su apogeo en este tiempo. En este contexto aparece Ziryab, figura legendaria que llevó a Córdoba el laúd, refinamiento estético de moda y una sensibilidad musical que dejó huella en la cultura sonora de la región.

En lo musical, el legado andalusí se puede percibir en los melismas y ornamentaciones que recuerdan la tradición modal de los *maqāmāt*: fragmentos melódicos que establecen un color y cuya tensión resuelve de forma descendente cromática (Fa descende a Mi). Este gesto contrasta con la música tonal funcional europea, en la que la resolución más característica es ascendente (de Si a Do). El modo frigio flamenco, o modal andaluz, conserva esta cadencia descendente, pilar de su identidad armónica, llamada en la teoría musical occidental como cadencia andaluza (García-Peinazo, 2021).

Sobre el pergamino de Andalucía, 1492 fue una ráfaga de tinta: cae Granada, se disuelve el reino nazarí y comienza una escritura nueva. Muchos conversos permanecen, cargando en sus memorias corporales prácticas variadas, giros melódicos

y costumbres que siguen sonando en patios y cuartos secretos. Casi a la vez, llegan los gitanos a Andalucía: una presencia que ocupa un imaginario en la mente europea y global, una figura que en el espacio social se encuentra en un umbral —nómada y arraigada— que custodia secretos y personifica memorias. ¿No es acaso Melquíades, en *Cien años de soledad*, el retrato de ese guardián: mago, cronista y testigo del tiempo y la memoria colectiva? (García Márquez, 1989).

A esta mezcla se suma la apertura del Atlántico. El primer contacto transatlántico y la consecuente implementación de una realidad colonial trajeron al otro lado del océano un comercio que por casi cuatrocientos años mantuvo una realidad de intercambio cultural tanto intencional – como la presentación de bailes americanos en los teatros de Cádiz y el puerto– como no intencional –como la integración de la síncope de músicas africanas en los acompañamientos musicales que dieron pie a palos como los tangos flamencos y la rumba. Este choque cultural entre más de dos mundos llevó danzas y cantos que viajaron entre Sevilla, Cádiz, La Habana, Veracruz y el Río de la Plata (Nuñez, 2021). Este flujo constante de influencias y contrainfluencias desde y hacia América Latina y el Caribe es crucial para comprender la evolución de ciertos palos, integrando ritmos y melodías que resonaban con las experiencias transculturales de la época.

Durante siglos de flujo de intercambio cultural como puente entre el Viejo y el Nuevo Mundo, las ciudades portuarias, y luego Sevilla, se enriquecían con las novedades y lujos más interesantes del momento, riquezas materiales envidiables por el resto de europeos, y una vida cultural activa, movida y ocurrida, trovadores cantando coplas y romances, muestras de los nuevos bailes del momento en teatros y tabernas, y en los patios de los barrios donde se forjaba paulatinamente entre *quejíos* y celebraciones las bases de un nuevo estilo. Los bailes españoles se vieron fuertemente impulsados por el comercio transatlántico y desarrollaron una estética muy propia y trabajada (Thomas, 2009). El flamenco tiene capas como tiene palos, y cada región tiene su cante y su variación por excelencia; las bulerías en los patios de las peñas en Jerez de la Frontera, las cantiñas, alegres cantes marineros en Cádiz, los tangos con peso como silencio de cueva en el Sacromonte, y las valientes, duras y frías como Galicia farrucas. Y hay más, están las envueltas en superstición peteneras de Veracruz y las relajadas y coquetas guajiras de La Habana, las penosas y secas carceleras y las ritualistas zambra y alboreá en los matrimonios gitanos.

Sobre este fondo diverso, la capa gitana actúa como catalizador. No inventaron el flamenco, pero le dieron forma y profundidad emocional. Convirtieron el lamento en arte y la fiesta en un ritual rítmico. Palos fundamentales como la seguiriya, la zambra y la alboreá no pueden pensarse sin su aportación. Más allá de palos propios añadidos al archivo de repertorio, el orgullo identitario de una comunidad de tradición oral como la gitana, es en mantener la historia viva, sonando, y que transforma experiencias de marginalidad y persecución en un lenguaje expresivo cargado de resistencia (Cisneros-Kostic, 2010).

De este entretejido histórico, social y geográfico emerge una identidad sonora compleja: un flamenco que es memoria viva de expulsiones, viajes, mestizajes y celebraciones. Cada palo es una página distinta en esta gran crónica sonora, escrita de manera colectiva a lo largo de siglos.

El flamenco académico y el flamenco pop: capas en tensión

El aura mágica que le proyectamos a los autodidactas tiende a ser porque valoramos el esfuerzo y talento que se requiere para lograr lo que hacen, ya sea en el baile, el cante o el toque. Pero con la profesionalización de cualquier arte vienen los estándares, buenos porque mantienen en cierto nivel control sobre el criterio de lo que se puede o no hacer en el flamenco, y catalizadores para que el medio se mantenga en constante autodesafío, lo que lleva a que con el tiempo sea cada vez más necesario estudiar formalmente algo que se cree es solo de transmisión oral.

En el siglo XXI, el flamenco ha entrado en las aulas. Conservatorios como el de Córdoba o el de Sevilla ofrecen grados oficiales en flamenco, integrando por primera vez esta tradición oral en un marco pedagógico formal. Allí, los taconeos se agrupan en secuencias, se analiza la música para hacer los marcajes o figuras desde el conocimiento, las falsetas se escriben en partitura y analizan armónicamente, los palos se sistematizan y se priorizan letras, y se enseña historia y técnica con rigor académico. Esta institucionalización es una nueva capa del palimpsesto flamenco: no busca congelar el arte, sino garantizar su transmisión y abrir un espacio de investigación y reflexión crítica. Lo que nos lleva a reflexionar sobre los peligros de la sistematización artística, como dijo una vez Paco de Lucía en una entrevista, hablando de los graduados de una famosa universidad de música, que todos son máquinas tocando, pero suenan todos igual.

La educación formal en el flamenco representa varios retos como también oportunidades. Si bien en un marco pedagógico debe haber parámetros medibles para evaluar, ajustar si es necesario y apoyar el crecimiento de conocimientos en el arte escénico, como lo es el flamenco, existe la práctica de creación instantánea, conocimiento que se desarrolla, como en las prácticas palimpsésticas, haciendo. De este modo la academia puede aprovechar la oportunidad para expandir sobre conocimientos teóricos, pero también los prácticos, para que los alumnos puedan utilizar estos conocimientos en espacios menos estructurados como un tablao o una reunión informal en una peña, donde se aprende a escuchar el cante, a observar los espacios de baile desde el diálogo, a escuchar los diferentes tonos con los que la guitarra acompaña.

En el otro extremo del espectro está el flamenco pop, que lleva esta tradición a nuevos públicos y mercados. Artistas como C. Tangana, en *El Madrileño* (2021), colaboran con cantaores históricos para mezclar tradición y producción contemporánea. Lo “aflamencado” es ya una estética identificable en el mundo de la música. Desde el fenómeno rumbero global de los Gypsy Kings, pasando por las rumbas románticas de Rosario y llegando al pop flamenco de la Niña Pastori o India Martínez. Es cierto que el flamenco es tan diverso en sus palos y estilos, y sus fronteras tan borrosas, que en los bordes del pergamino hay quienes se atreven a escribir, a veces logrando que el pergamino se extienda mágicamente bajo sus marcas, otras veces con sus ideas olvidadas. Proyectos como *Ojos de Brujo* o *Rosalía* han llevado esta experimentación más allá, fusionando palos flamencos con hip-hop, electrónica y lenguajes modernos (Manuel 2021).

Pero el diálogo del flamenco con el mundo musical externo no empezó con el pop, sino que desde sus inciertos inicios ya estaba en diálogo con lo popular. Si el punto cubano terminó siendo la guajira flamenca, ¿por qué no reconocer que siempre ha sido un arte vivo que está en constante diálogo con el mundo? Los guitarristas flamencos que han impulsado el instrumento también aprendieron de otras músicas. Los romances que cantaban trovadores y juglares desde el siglo XIV, y que alcanzaron su máxima popularidad en los siglos XV y XVI, hoy en día se les puede escuchar en parte aún gracias a los tablaos donde hacen algún baile por romance. La influencia más cercana es la guitarra clásica, pero también hubo grandes guitarristas como Paco de

Lucía, que abrió la puerta a estas conversaciones con otros géneros en su colaboración con Al di Meola y John McLaughlin, y luego Chick Corea, llevando la guitarra flamenca al jazz. Enrique Morente, con su mítico *Omega*, unió flamenco, rock y poesía de Lorca, creando uno de los discos más revolucionarios del género. Pepe Habichuela, junto a Dave Holland, exploró nuevas texturas armónicas en su disco *Hands*, colaborando con Josemi Carmona, introduciendo improvisación del lenguaje jazz hacia el flamenco. Estas colaboraciones no diluyen el flamenco: lo expanden, le añaden capas y lo ponen en diálogo con otras tradiciones. Este dinamismo refleja una capacidad inherente del flamenco para la metamorfosis, un aspecto fundamental que lo posiciona como un campo fértil para el estudio de la intertextualidad musical y cultural (García-Peinazo, 2021).

En el terreno escénico, el flamenco ha continuado su evolución a través de la visión de creadoras que rompen esquemas. La bailaora Eva Yerbabuena es una figura clave que ha llevado el arte flamenco al teatro contemporáneo, explorando temas profundos como la memoria y la identidad en obras aclamadas como *Cuando yo era...* y *CuerpoMente*. Su trabajo no solo demuestra cómo el baile flamenco puede ser un vehículo para narrativas complejas, sino que también subraya su potencia intrínseca y su capacidad para evolucionar sin perder la esencia tradicional (Cabrera Fructuoso, 2019). La evolución no solo parte de su amplio campo de desarrollo lingüístico, sino también de su esponjosidad ante otras culturas y herramientas expresivas, absorbiendo, sin perder su esencia. Un evidente ejemplo de esto es el uso de mantones de Manila, huella del intercambio cultural con la China vía Filipinas en el siglo XVII.

Paralelamente, Manuel Liñán y el movimiento flamenco *queer* han revolucionado los códigos de género sobre el escenario. Liñán, conocido por bailar con mantón de Manila y bata de cola, y cuya obra *Viva* desafiando los roles de género binarios, ha reescrito las reglas de la puesta en escena. Su enfoque no sólo visibiliza la diversidad, sino que también demuestra que el flamenco es un arte vivo, capaz de sumar nuevas capas y significados sin perder la fuerza de su raíz (Rodríguez, 2024). Contra esperadas críticas de los puristas, Liñán ha ganado reconocidos premios y continúa enriqueciendo el flamenco con su valiente propuesta. Y aunque su marca y huella no son sin mérito, es interesante ver las historias silenciadas que trae a luz Fernando López Rodríguez en su libro *Historia queer del flamenco: Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco* (1808-2018).

Entre la academia y el mercado, las peñas flamencas y los tablaos siguen siendo el corazón de la transmisión oral. Allí el cantaor se enfrenta a un público exigente, el guitarrista prueba falsetas nuevas y el baile se afila hasta convertirse en lenguaje corporal compartido en repertorio. Son laboratorios de memoria y experimentación, el lugar donde lo viejo y lo nuevo se dan la mano, donde la tradición de la transmisión oral y la innovación artística convergen para reconfigurar constantemente el canon flamenco (Castro, 2010). Es el trabajo individual de cada flamenco acercarse a estos espacios, que son el esfuerzo comunitario que se hace para mantener vivo el fuego de la transmisión, espacios donde se bailan las penas y se lloran las alegrías en silencio que sostiene el aliento de un *aye*.

Conclusión – El manuscrito interminable

El flamenco se revela como un arte palimpséstico, un manuscrito vivo y en constante reescritura. No es un arte congelado en el tiempo, sino un lenguaje dinámico que se transmite a través de la memoria corporal, la tradición oral y la reinención constante. Cada generación de cantaoras, guitarristas y bailaoras no solo interpreta, sino que reescribe el arte, añadiendo nuevas capas de significado sin borrar las huellas

de lo anterior.

Esta capacidad de transformación y adaptación es la verdadera esencia del flamenco. Desde los melismas heredados de la tradición andalusí hasta las fusiones contemporáneas con el pop y el jazz, pasando por la academia y los tablaos tradicionales, el flamenco demuestra ser un arte resiliente. No es un museo de sonidos antiguos, sino un organismo vivo que respira, siente y se renueva constantemente.

El palimpsesto flamenco nos enseña que la tradición no es un concepto estático, sino un diálogo continuo entre el pasado y el presente. Cada zapateado, cada falseta, cada letra cantada es un acto de memoria y creación simultáneo. Es un arte que escribe su historia en el aire, en los cuerpos y en la memoria colectiva, dejando huellas invisibles pero profundas.

Referencias

Bolaño, S. (2019). Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multinivel. *Revista de Antropología Social*, 28(1), 71-93. <https://doi.org/10.5209/RASO.63767>

Cabrera Fructuoso M. (2019). “Lo femenino” y “lo masculino” del baile flamenco y su actual hibridación: Manuel Liñán. *Comunicación y Género*, 2(1). <https://doi.org/10.5209/cgen.64530>

Cisneros-Kostic, R. (2010). *Flamenco and Its Gitanos: An Investigation of the Paradox of Andalusia: History, Politics and Dance Art*. [Tesis de Maestría]. University of New Mexico. Repositorio Institucional UNM. <https://bit.ly/4bPB3Tr>

Cordier, A. (2009). Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the Analysis of Performance. *French Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/0957155809343744>

Cruces Roldán, C. (2020). Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 24, 7–23. <https://doi.org/10.6035/clr.2020.24.1>

C. Tangana. (2021). *El madrileño*. [Álbum] Sony Music.

de Lucía, P. (1987). *Siroco* [Álbum]. Philips Records.

Escudero Díaz, J. P. (2013). Música y política. El flamenco como seña de identidad nacional en TVE: La serie Rito y geografía del cante. *Cuadernos de Etnomusicología*, 3, 29-49.

García Márquez, G. (1989). *Cien años de soledad*. Editorial Oveja Negra.

García-Peinazo, D. (2021). ¿Popular Music Studies en la investigación sobre flamenco? De los (des) encuentros epistemológicos al análisis musical en la canción grabada y la transfonografía. *Anuario Musical*, (76), 207–225. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.10>

Guerrero Góngora de Escalante, J. J., y Fernández Marín, L. (2025). El acompañamiento guitarrístico al baile flamenco: el caso de las escobillas de soleá y alegrías. *Anuario Musical*, 79, 245-260. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2024.79.519>

Ibarra Peña, C. (2013). *Una memoria para los refineros: Construcción de la memoria colectiva en el barrio Villa Dulce CRAV a partir del relato oral de los ex trabajadores de la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar (CRAV) y sus familias (1960–2010)*. Ediciones Universitarias.

López Castro, M. (2010). La Didáctica del flamenco: una aproximación a su historia y algunas propuestas de trabajo. *Revista de Investigación Sobre Flamenco "La madrugada"*, (3). <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/114261>

Manuel, P. (2018). Flamenco Jazz: An Analytical Study. *Journal of Jazz Studies*, 11(2), 29–77. <https://doi.org/10.14713/jjs.v11i2.113>

Manuel, P. (2021). The Rosalía polemic: Defining genre boundaries and legitimacy in flamenco. *Ethnomusicology*, 65(1), 32–61. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.65.1.0032>

Núñez, F. (2021). *América en el flamenco*. Flamencópolis Ediciones.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2010). El flamenco [Patrimonio Cultural Inmaterial]. Sitio del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>

Rioja Vázquez, G., y Torres Cortés, N. (2006). *Niño Ricardo: Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Signatura de Flamenco.

Rios, F. D. (2014). Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. *Revista Intratextos*, 5(1), 1–22. <https://doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>

Radio Televisión Española. (2010, 13 de diciembre). Enrique Morente, el cantaor de los poetas que renovó el flamenco. *RTVE Noticias*. <https://www.rtve.es/noticias/20101213/enrique-morente-cantaor-poetas-renovo-flamenco/383597.shtml>

Rubichi, D. y Curro de Jerez. (2010). *Tientos-Tangos*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hp8u-GcEdo>

Sabiescu, A. G. (2020). Living archives and the social transmission of memory. *Curator: The Museum Journal*, 63(4), 497–510. <https://doi.org/10.1111/cura.12384>

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

Thomas, S. (2009). *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. University of Illinois Press.

Vargas, M. (2021), *Un sabio me leyó el sino: Tientos*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/iHxv3Zb3ccI?si=g-PEri5wVlRtR-2o>