

La guitarra y el baile flamenco: un problema de comunicación.

Artículo publicado el jueves, 25 de octubre de 2007
por Rafael Hoces

En los escasos dos siglos que conocemos de lo que entendemos como flamenco siempre ha existido una perfecta conjunción de tres elementos fundamentales, llamados también pilares por la flamencología tradicional: el cante, el baile y la guitarra. Pero dicha simbiosis no ha estado exenta de problemas: la tradición oral, la ausencia de estudios musicales, pocos tratados conceptuales... han hecho de ésta un auténtico escollo a salvar. La única manera hasta hace muy poco tiempo de establecer un lenguaje común que permita al guitarrista entender al bailarín y viceversa, así como con el cante era la de utilizar la discriminación auditiva, si acaso ilustrada con algún ejemplo onomatopéyico. En este trabajo pretendo analizar el estado de la cuestión, dar las definiciones más aceptadas y proponer algunas soluciones.

-
1. Definiciones.
 2. Bailes tradicionales con secciones musicales fijas.
 3. La construcción de un baile.
 4. Conclusiones.
-

Son ya muchos los años en que guitarra, cante y baile flamencos conviven en un constante diálogo musical en el que con frecuencia se encuentran graves carencias y errores de comunicación. Se trata de estos tres elementos básicos en su vertiente tradicional que tienen un lenguaje común, el flamenco, pero que hablan dialectos diferentes. Tanto es así que requiere varios años de estudio del cantaor, bailarín y guitarrista para aprender a comunicarse con seguridad entre ellos. Como muy bien describe esta afirmación muy extendida: “el flamenco es como los idiomas, necesitas hablarlo mucho, escucharlo mucho para llegar a un buen nivel de entendimiento”.

El baile flamenco es como un concierto de una orquesta: hay un director que a la vez es intérprete y centro absoluto de toda la obra (el bailarín en nuestro caso) y una serie de músicos que tienen una partitura (sus conocimientos y sus horas de ensayo) que deben seguir rigurosamente mientras el director decide cómo y cuando son los cambios. Esto implica que los acompañantes conozcan el baile casi tan bien como el propio bailarín. Además cada intérprete tiene algunas formas particulares de realizar determinados cierres o desplantes, que

serán tanto más fácilmente reconocibles cuanto más tiempo lleven trabajando juntos los miembros del grupo. Como hemos citado en este trabajo el flamenco es un como un idioma, cuanto más tiempo se habla, mayor capacidad de uso se tiene, y por supuesto mayor vocabulario. Es necesario también comprender el “dialecto” que hablan baile por un lado y música por el otro. El desconocimiento de ese dialecto es uno de los problemas más graves en la comunicación. ¿Cómo explicar de qué manera se quiere un acompañamiento si no manejamos el lenguaje de la guitarra?, ¿cómo comentar una idea con el bailar si no se conoce que técnicas está utilizando? Ya decía Philippe Donnier, “El duende tiene que ser matemático” Pues sí, el flamenco es matemática pura, como todas las músicas, las cosas salen porque se sigue una ecuación que obtiene resultados variables siempre pero dentro de un resultado previsible, aproximado.

Es mi deseo analizar en este trabajo el porqué de dicha dificultad en la comunicación entre artistas, describir la situación en la actualidad y concluir con posibles soluciones a estos problemas.

1.- Definiciones:

Siempre han existido unos elementos que sirven de unión entre cante, baile y guitarra. Dichos elementos son “palabras” que sirven de aviso, una llamada de atención para avisar de que algo va a ocurrir. Antes de entrar de lleno en la materia de la comunicación, pasaremos a analizar cada uno de estos elementos, haciendo especial hincapié en el baile ya que, siguiendo el orden jerárquico habitual, éste es el que lidera a la guitarra y al cante.

Para ilustrarlos he elegido un vídeo que he publicado en la conocida página de Youtube. Pinche [aquí](#) para acceder a él.

En cada definición se puede ver el indicativo del minutaje en que se encuentra ese concepto. En este vídeo puede verse el uso repetido de muchos de los elementos aquí relacionados, fácilmente identificables por su gran similitud.

- **Cierre:** (1’58”) cambio de ritmo seguido de desplante, suele contener una llamada (de hecho ésta, cuando acaba en desplante entonces se llama cierre)
- **Compás:** (1’43”) la mayor parte de la mayoría de los bailes (sobretudo los clásicos) está formada por rasgueos de guitarra sobre los acordes propios del palo en cuestión. A esta interpretación se llama compás o “hacer compás”.
- **Desplante:** (2’02”) movimiento en el que el bailar realiza una parada brusca, que suele venir acompañada de un movimiento también exagerado de los brazos, un tacón fuerte al final... en definitiva cualquier movimiento generalmente violento que indique que una sección ha terminado ahí. Es muy habitual que en este momento la música pare por completo en concordancia con el baile.
- **Escobilla:** (5’18”) la encontramos principalmente en alegrías, soleá y soleá por bulerías. Consiste en una sección de ritmo y armonía que contrasta claramente con la sección previa y posterior. Puede hacerse de forma continua.
- **Falseta:** (0’00”) aquí música y baile se adaptan para integrar una propuesta conjunta. Es justo lo contrario del compás (véase más arriba). Bailes como la

seguriya y la caña por ejemplo, tienen una falseta típica que se baila siempre de una manera muy parecida.

- **Ida:** (6'26") esta sección como su nombre indica es para terminar el baile. En ella es muy habitual encontrar un estribillo que se repite continuamente hasta que el bailarín desaparece del escenario o realiza una llamada para indicar un posterior desplante.
- **Llamada:** (5'57") secuencia característica que se utiliza, como su nombre indica, para llamar la atención del guitarrista, avisando que tras la finalización de ésta, tendrá lugar un nuevo paso de características diferentes a las que se venía interpretando hasta el momento.
- **Marcaje:** (2'06") cuando el cantador interviene, el marcaje aparece durante gran parte de la letra. Sirve de descanso para el bailarín y permite que el cantante aparezca casi en el mismo plano de importancia que el baile, pues este último va a realizar su coreografía teniendo en cuenta la estructura formal del cante. Podrá darse una exigencia por parte del baile para alargar o acortar su estructura, pero siempre se tratará de dotar a la sección del cante de una estructura formal.
- **Salida:** (1'40") como su propio nombre indica es cuando el bailarín hace presencia en el escenario, normalmente andando según el tempo musical.
- **Silencio:** (3'38") se utiliza sólo en las alegrías. En él la guitarra ralentiza el tempo y pasa al modo menor, si bien sigue manteniéndose la armonía I-IV-V típica de las alegrías. El bailarín realizará sobretodo movimientos de cintura para arriba, ya que el uso de los tacones en esta sección no tiene sentido alguno. Últimamente son muchos los artistas que cambian las características musicales de esta sección, por ejemplo pasando del modo menor al mayor, acelerando hasta convertir en bulerías de Cádiz.
- **Subida:** (5'48") los pies incrementan la velocidad de ejecución progresivamente hasta alcanzar una velocidad máxima en la que suelen mantenerse unos instantes, terminando luego con un cierre o remate.

2.- Bailes tradicionales con secciones musicales fijas:

Pasamos ahora a describir elementos de los bailes clásicos más representativos. Para ello utilizaremos el vocabulario antes descrito cuando sea aplicable, en caso contrario daremos la explicación necesaria:

- **Alegrías:** técnica de picao, arpegios y trémolo para la parte del silencio, bailado por movimientos libres del cuerpo sin taconeo alguno.
- **Escobilla:** en la guitarra arpegio o pulgar índice mientras el baile utiliza sobretodo sus pies, comenzando por marcar solo negras o como máximo tresillos, para acabar con un virtuoso zapateado en valores mucho más pequeños que la negra. En esta última parte el guitarrista suele cambiar de técnica, utilizando el rasgueado, si bien continua usando la misma secuencia armónica.
- **Caña:** falseta típica de pulgar en la primera parte y arpegio en la segunda.

- **Farruca:** picao vertiginoso sobre una escala descendente bailado con zapateado nota-pie
- **Seguiriya:** técnica de pulgar y pulgar índice en falseta característica.

3.-La construcción de un baile:

El conocimiento de todos los elementos explicados aquí por parte de bailar, guitarrista y cantaor, hace que sea posible montar un baile en solo unos minutos antes de salir al escenario. Obviamente se tratará de bailes con estructura y pasos tradicionales, y con una música sin excesivos cortes, de otra forma sería prácticamente imposible hacer un baile que funcionara sin unas horas de ensayo.

Hoy en día los grandes artistas buscan la personalización de las estructuras del baile, montando coreografías de gran dificultad y que necesitan buenos músicos y largos ensayos. Las estructuras tradicionales por suerte todavía se mantienen en artistas de menor proyección, academias... ya que presentan una menor dificultad.

Y es que tengamos en cuenta que conocer las estructuras tradicionales facilita mucho el trabajo para los profesores que enseñan a sus bailaros y para los guitarristas que acompañan en estos lugares. También es así para aquellos bailaros que comienzan a subirse a los escenarios.

Mediante todos estos elementos es posible construir un baile y que el bailar se haga entender y sea entendido por los demás. Analizando estructuras algo más modernas podíamos hablar de nuevos elementos, aunque es muy probable que encontremos en dicha estructura la gran mayoría de los aquí citados.

En el caso del baile tradicional el entendimiento entre música y baile siempre ha sido más fácil, puesto que éste último solía regirse por estructuras y elementos clásicos, entendidos por todos. Era muy sencillo no sólo responder a los movimientos del baile, sino memorizar la estructura, que en muchos casos son muy parecidas entre sí.

La forma común de la comunicación baile-guitarra es la onomatopeya, esto es, la emisión de sonidos por la boca que emulan el rimo de los pies o de la guitarra, según sea lo que se quiera comunicar. Secuencias del tipo “tico tico tico pa pa paum” pueden servir para representar un paso determinado o la idea que tiene el bailar en la cabeza. Los percussionistas utilizan un lenguaje parecido. Y es precisamente aquí donde radica el problema del entendimiento, de la falta de un lenguaje verbal capaz de comunicar de una manera más o menos exacta la idea que se tiene.

En el montaje de la coreografía normalmente siempre es primero el baile y después la música es decir, el bailar llega con su estructura formada, incluso con la idea de cómo quiere que sea la falseta o el canto y trata de comunicar al resto de músicos cual es su idea de la música que ha de llevar. Porque la mayoría piensa previamente en lo que tiene que hacer la guitarra, canto, percusión, etc. Pero en otras ocasiones se da el proceso inverso, el guitarrista propone una falseta que le resulta interesante bien porque sea de composición propia o porque la vea

adecuada para el baile en cuestión. En este caso el bailaror puede hacer dos cosas: adaptar la coreografía existente que ya pudiera tener o crear una nueva acorde con esa música. En el primer caso comenzará por estudiar la música para ver si cuadra en compases, rítmica... con su idea previa. Cuando lo necesite irá cortando pasos o introduciendo otros buscando el máximo empaste con la música. De lo contrario tendríamos la sensación de que la música va por un lado y el baile por otro, hecho por desgracia bastante común.

En el proceso de creación se tienen en cuenta todas las características de la música que se va a bailar, haciendo énfasis en los cortes, tan importante, como sabemos, en el flamenco, ya que dan forma y estructura. Son efectos muy comunes por ejemplo la realización de zapateados nota-pie tan característicos en los picados (a cada nota de la guitarra corresponde una planta, media planta, tacón o punta).

Uno de los problemas que encontramos comúnmente en el montaje de nuevos bailes es la memorización por parte de guitarrista y cantaor de la coreografía que se está trabajando. Ante una maraña de pasos muy parecidos los acompañantes tratan de seguir la cuenta del compás, intentando adaptarse a la rítmica del bailaror con los rasgueos/percusiones. En muchas ocasiones la única referencia es la cuenta de compás que estos músicos realizan en su interior mientras se sucede toda la secuencia del bailaror. Pero de una cosa si están seguros: que deben esperar una llamada o un cierre, es decir, algo que les indique un cambio de sección. Esto que parece muy sencillo no lo es en absoluto, ya que es necesaria una amplia experiencia para conocer un amplio número de estos elementos y tener recursos suficientes para responder frente a ellos. Además a veces el baile hace 2 ó 3 llamadas y se hace difícil saber cuando viene el desplante final, cual de éstas es la "auténtica". Pero deberán prestar mucha atención porque sólo estos elementos pueden indicarles en qué parte del baile están y cómo y cuando deben responder.

Otra circunstancia muy común que se da en el montaje de los bailes es la improvisación. De todos es sabido que el flamenco tiene un fuerte carácter improvisatorio. Muchos bailarores improvisan en medio de su coreografía, por muy estudiada que esté, si bien son en su mayoría improvisaciones generalmente muy cortas. No es el caso, sin embargo, de la gran parte de los artistas de segundo nivel, sobre todo de aquellos que realizan coreografías siguiendo las estructuras clásicas.

¿Cómo y cuando tienen lugar estas improvisaciones? De entrada podemos decir que como improvisaciones que son no se sabe cuando van a tener lugar, pero si ahondamos un poco en la cuestión analizando algunos bailes, su proceso creativo y su puesta en el escenario podremos percatarnos de que hay algunos lugares en donde resulta más fácil o donde es más común la improvisación. Y estos lugares son sobretodo los zapateados y escobillas: se alargan, se acortan, se introduce un paso nuevo que el bailaror recuerda en ese momento... Todo esto de forma natural sin que el público se percate de nada, en ocasiones ni incluso los músicos que le acompañan, ya que se hace de manera que no afecte a la estructura del baile, evitando los desplantes, cortes... En estos momentos los acompañantes deben alcanzar un grado de concentración muy alto para responder lo mejor posible a la ejecución del bailaror.

Saber improvisar en el flamenco no es tarea fácil, el artista deberá tener los suficientes recursos así como la madurez musical y seguridad necesaria para seguir el compás en todo momento.

Otro de los problemas habituales en el baile es la pérdida del tempo. Cuando las complicaciones rítmicas del baile hacen que sea difícil seguir incluso el pulso, puede ocurrir que un pequeño despiste haga que el bailar o los acompañantes estén en un tiempo y el otro en otro tiempo anterior o posterior. Uno de los lugares donde más fácil resulta perder el tempo es en las subidas. En dicha parte el bailar marcará con sus pies la velocidad a la que quiere comenzar la subida, permaneciendo ahí uno o varios compases en los que los músicos adquieren la noción de esa velocidad. Seguidamente comenzará a aumentar la velocidad de forma mas o menos rápida, de manera que en entre 1 y 4 compases tendrá alcanzada la velocidad punta. La mayoría de las veces es suficiente con 1 ó 2 compases para llegar a ese punto y mantenerlo durante más tiempo.

En este momento pueden darse 3 circunstancias entre los músicos y el bailar. Si éstos no se percatan de que la subida ha comenzado seguirán con el tempo inicial, creándose, por tanto, un efecto de desacompañamiento que deberá ser resuelto lo antes posible. Generalmente es el bailar quien trata de resolver el problema ya que es el que mejor conoce su baile y puede decir por ejemplo si quiere bajar para intentar volver a subir. Un músico acompañante nunca decidirá por sí mismo hacer la subida, si esto ocurriera las consecuencias podrían ser muy malas, como que el bailar no pueda subir a tiempo y el resultado sea un cruce: músicos en una parte del compás y bailar en otra.

Si se dan cuenta pero no suben lo suficiente el bailar tendrá la sensación agobiante de que le “tiran hacia abajo”, impidiéndole subir todo lo que necesita.

Otro tanto ocurre cuando los músicos incrementan la velocidad por encima de lo que el bailar necesita, sometiendo a este a un gran esfuerzo físico y mental. Físico por la rapidez con la que se alcanza el tope de velocidad, que a veces puede superar el límite que el bailar ha establecido para realizar una ejecución regular en los taconeos. Y mental para no perder la concentración en el compás que lleva la guitarra.

El guitarrista que pierda un solo instante la atención podrá cruzarse en cualquier momento.

El cruce es uno de los elementos que planean siempre cerca de cualquier baile. Puede darse en el bailar o en el resto de los músicos. Consiste en que alguno de los intérpretes se adelanta o atrasa uno o más tiempos. El resultado es evidentemente desastroso puesto que se desplazan todos los acentos y donde hay uno no se ejecuta y donde no lo hay se acentúa o incluso podemos encontrar un corte o un desplante fuera de lugar. Frente a esta situación no queda más que escuchar a los otros y buscar un punto de encuentro. Los pasos sin acentuación como los marcajes o caminar son uno de los recursos más fáciles para resolver este tipo de situaciones.

Un defecto muy habitual, dado especialmente en bailaores no experimentados es lo que se conoce como “pisar la letra”. Cuando el cantao comienza a cantar, éste suele hacer pausas más o menos largas, bien pactadas con el bailar, o que salen de forma natural siguiendo el estilo de dicho cante. Es en esos espacios donde el bailar puede realizar llamadas, cierres, desplantes o zapateados. El problema es cuando el bailar no respeta (a menos que lo haga de forma intencionada para crear un efecto nuevo) la letra del cante. En ese momento se da un “conflicto de poderes” entre el cante y el baile, ya que los dos quieren ocupar el protagonismo, desapareciendo el lógico diálogo cante-baile-guitarra que se produce de forma armoniosa siempre en el flamenco.

4.-Conclusiones:

Pienso que para que haya el mayor entendimiento posible debe haber un conocimiento profundo del lenguaje del otro instrumento con el que se quiere comunicar. Pero esto requiere un estudio riguroso del lenguaje propio y por supuesto del que utiliza el otro. No se trata de la experiencia solamente, sino en una reflexión de esta experiencia, para concretar los cauces en los que se mueve.

Este trabajo, fruto de indagaciones entre los profesionales del sector (principalmente bailaoras y guitarristas) ha pretendido analizar el problema de la comunicación, acotando para ello primeramente los conceptos conocidos y las estructuras clásicas, para luego tomar nota y describir los principales problemas que han encontrado los propios intérpretes (entre los cuales me incluyo yo, pensando que mi experiencia de primera mano, aunque corta, puede ser útil)

En el momento en que el entendimiento entre los ejecutantes llegue a ser lo suficientemente fluido, montar una coreografía no supondrá un trabajo tan tedioso como lo es hoy día. Es necesario un alto grado de conocimiento de los conceptos y, por supuesto, la invención de otros nuevos para hacerlo más completo. Con más “palabras” en nuestro diccionario flamenco, el entendimiento será mucho más fácil.

Rafael Hoces Ortega.

<http://www.terra.es/personal3/manitasplata>

Curso online flamenco:

<http://www.conservatoriovirtual.com>