Artículo Original - DOI: 10.23754/telethusa.121406.2019

Análisis de los códigos flamencos del baile por cantiñas según interpretaciones clásicas y actuales

Analysing flamenco codes in classical and modern versions of cantiñas dance

Irene Baena-Chicón, MA. (1,2) *Email: ibaena@alu.ucam.edu*
Mª Rosario Fernández-Falero, PhD. (3)
Olaia Abadía García de Vicuña, PhD. (4)
Alfonso Vargas-Macías, PhD. (4)
(1) Conservatorio Profesional de Danza Pepa Flores. Departamento de Flamenco. Málaga, España.
(2) Grupo de Investigación de Artes Escénicas. Universidad Católica San Antonio. Murcia, España.
(3) Departamento de Información y Comunicación. Universidad de Extremadura. Badajoz, España.
(4) Centro de Investigación Flamenco Telethusa. Cádiz: España.

Recibido: 29 abr 2019 / Revisión editorial: 8 may 2018 / Revisión por pares: 24 may 2018 / Aceptado: 25 may 2019 / Publicado online: 29 may 2019

Resumen:

El flamenco no tiene ninguna norma escrita en cuanto a su organización musical y artística, conservándose a través de la transmisión oral. Está basado en la improvisación y espontaneidad. En el baile flamenco, los artistas interactúan a través de una estructura pactada. Además, existen varias pautas como la inclusión de códigos de flamenco como llamadas, desplantes, remates y subidas, así como otros aspectos propios de cada palo. En las cantiñas, estos son el silencio, la castellana, escobilla propia y las bulerías de Cádiz. El objetivo de este artículo consiste en analizar el uso de las claves propias del baile flamenco por cantiñas y su estructura coreográfica para contrastar su distribución en bailes interpretados según la corriente clásica y la actual. Para ello, analizamos 6 bailes por cantiñas de distintas corrientes estilísticas y por género. La presencia del remate y el desplante están en el 100% de todos los bailes estudiados, las llamadas y las subidas en el 66,7% y las patás en el 83,3%. En cuanto a la estructura, se puede destacar que el 100% de coreografías contienen escobilla y bulerías de Cádiz. El silencio es más usado en la escuela ortodoxa con un 66,7% que en la actual. En la muestra estudiada la castellana está presente mayoritariamente en el baile de mujer con un 50% en contraposición del 25% del baile masculino. Aunque actualmente, el baile flamenco está influenciado por otras danzas, es imprescindible conocer todas las claves flamencas para poder comunicarse entre todos los intérpretes durante la actuación.

Palabras Clave:

Baile flamenco, coreografía, zapateado, transmisión oral, códigos de comunicación, estructura.

Abstract:

Flamenco does not follow written rules, but rather is conserved through oral transmission and based on improvisation and spontaneity. In flamenco, the artists follow a structure previously agreed. In addition to features specific to each palo, various established patterns are followed in all these types. Some of these flamenco codes are: llamadas, desplantes, remates and subidas. Aspects specific to the cantiñas are: el silencio, la castellana, and Cádiz style bulerías and escobilla. The aim of this article consists in analysing the flamenco codes in cantiñas and their choreographic structure in order to contrast how they are used differently in classical or modern interpretations. To do this, we analyse six cantiñas dances from various styles and genres. The remate and desplante are present in 100% of the dances analysed. Llamadas and subidas are in 66.7% and patás in 83.3%. With regard to the structure, 100% of the choreographies included Cádiz style bulerías and escobilla. El silencio features more in orthodox schools (66.7%) than in modern trends. In our sample, the castellana is more common in the female dance with 50% compared to 25% in the male version. Although flamenco is influenced nowadays by other types of dance, artists must know all the flamenco codes in order to be able to communicate with each other during the performance.

Keywords:

Flamenco dancing, choreography, footwork, oral transmission, communication codes, structure.

Introducción

El flamenco es uno de los símbolos de identidad de España, concretamente de la región murciana, extremeña y mayoritariamente andaluza. Este género musical se ha desarrollado gracias a la influencia de multitud de culturas que convivieron en esta zona como los tartesos, los fenicios, los griegos, los cartaginenses, los romanos, los visigodos, los bizantinos, los árabes, los africanos, los castellanos, los africanos y los gitanos[1]. Esta mezcolanza ha originado una simbiosis que ha calado de forma universal[2]. Prueba de ello es que desde noviembre del 2010 el flamenco ha sido declarado por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad[3], ya que se le considera como un producto de cultura, que se conserva y se transmite de generación en generación.

El arte flamenco se clasifica en palos que son los diferentes estilos que definen cada manifestación artística dada en esta disciplina. Cada uno de ellos tienen sus propias características en cuanto a tonalidad, armonía, métrica, origen y estructura básica (estribillos, falsetas, motivos musicales, remates finales)[4]. En el presente trabajo, vamos a centrarnos en el que se denomina cantiñas.

En Galicia, cantiña, se entiende como una canción popular menor, según el Diccionario de Autoridades. Sin embargo, el verbo cantiñear en Andalucía, significa entonar entre dientes e improvisadamente un canto[4]. Aunque no está muy claro cuál es la etimología exacta, podemos deducir que ésta última está más emparentada con la razón de que este cante se llame así. Las cantiñas es un palo flamenco cuyo origen se contextualiza mayoritariamente en la zona de Cádiz. Los primeros vestigios de folclore en esta ciudad se remontan a los escritos de los clásicos Marcial y Juvenal sobre las bailarinas de Gades[5]. Entre ellas destacó Telethusa, quien cautivó a Patricios y plebeyos con su danza[1]. Desde entonces, Cádiz ya se define por su característico aire fresco, lleno de vitalidad y jolgorio. En un ambiente variopinto de mariscadores, pescaderos, carniceros y toreros entre otros, se origina el aflamencamiento de toda clase de coplas en el entorno festero tanto en las tabernas portuarias como en las ventas del interior[5]. Precisamente es en Jerez, otro punto importante de la provincia de Cádiz, donde nace el primer cantaor flamenco profesional reconocido: Tío Luis el de la Juliana en el siglo XVIII[6]. Le siguen otros cantaores como El Planeta, primera figura de su tiempo, El Fillo, creador de las cabales, y ya más adelante Paquirri El Guanté, cantaor, tocaor y bailaor al que se le atribuye el inicio de la configuración de las soleares y las cantiñas en el siglo XIX[5]. Les siguen una multitud de intérpretes gaditanos, que generación tras generación han divulgado sus propios estilos y sus formas de cantar características de esta provincia.

Este palo tan rítmico, se caracteriza por sus tercios cortos, la ausencia de lamentos y una temática sobre Cádiz, su historia, sus gentes y sus costumbres[4,7]. Son numerosas las teorías sobre el origen de las cantiñas, teniendo en cuenta que no es un cante estructurado sino formado por distintos estilos que se configuran en cada caso. Su carácter festivo indica que inicialmente estaban incluidas en los cantes de jaleo. Es más, este palo constituye a distintos estilos de procedencia folklórica como las alegrías, el mirabrás, los caracoles y las romeras[4]. Las alegrías de Cádiz es un tipo de cantiña, cuya procedencia está emparentada con la antigua jota gaditana que emergió en el siglo XIX[8]. Esta jota de tipo ligera y bailable, era una variante local de las jotas aragonesas y navarras llegadas por boca de los soldados que estuvieron en la Guerra de Independencia[4,9,10]. Las alegrías o cantiñas de Córdoba son una variante comarcal[7,11]. La denominación de este palo, alegrías, describe su contenido musical. El mirabrás procede de una canción del Cádiz de las primeras Cortes en la segunda mitad del siglo XVIII. Su nombre deriva del estribillo que remata la copla del mirabrás[4]. Los caracoles, parece ser, están fundamentados en un pregón callejero, en el que se vocifera los caracoles como género mercantil, de ahí su designación. Chacón es el autor de su aflamencamiento. Sin embargo, las romeras deben su nombre a su creador Romero el Tito[11], además de que este vocablo se repite en sus letras. Este estilo está basado en leyendas[5] y son de inspiración campera sin referencias marítimas, a diferencia del mirabrás, los caracoles o las alegrías, que tienden a un contexto urbano. Las cantiñas más conocidas son la Rosa, la de las Mirris o la Contrabandista.

Todas las cantiñas comparten el compás de la soleá. Es el llamado amalgama que consta de 12 tiempos. Está basado en un ciclo rítmico-armónico basado en la combinación de dos células ternarias y tres binarias (3+3+2+2+2) contados en anacrusa[12].

1-**2**-1-2-**3**-4-5-**6**-7-**8**-9-**10**

El modo mayor es el característico de las cantiñas. Sin embargo, el tono menor también apare-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

ce en algunas piezas como la parte del silencio, en otras variantes melódicas del cante, como las cantiñas de Córdoba, y sobre todo en el toque de concierto[13]. Pero en general, podríamos decir que se trata de cantes tonales y no modales. Lo que distingue una cantiña de otra, es el uso de melodías definitorias distintas coincidiendo en ritmo[10].

La esencia del flamenco solo podrá entenderse si se conocen los distintos pilares que lo definen: el cante, el toque y el baile. Cada uno de estos aspectos tienen su definición propia, pero entre los tres, crean lo que conforma el arte flamenco. La improvisación y la espontaneidad juegan un papel importante en el flamenco, pero ambas se apoyan en una organización extremadamente estable de la música y la estructura coreográfica[14]. La interacción y la comunicación entre el cantaor/a, el/la guitarrista y el bailaor/a estructuran esta organización y hacen posible que la improvisación pase desapercibida al espectador. Estas formas de comunicación que tienen lugar en la interpretación flamenca forman parte de la idiosincrasia de este arte. Tradicionalmente, han sido transmitidos de forma oral o vivenciada en la propia convivencia familiar.

El cante es la forma de expresión del cantaor/a. Sucede cuando éste interpreta una letra o el texto que se canta. El toque es la interpretación musical con la guitarra que hace el tocaor/a o guitarrista. La falseta, que realiza el/la guitarrista, es la sección de una breve composición con un sentido musical autónomo[15]. El baile flamenco se diferencia de otras danzas por su lenguaje motriz distintivo basado principalmente en el zapateado, y en la forma propia de mover los brazos y las manos[9].

En el transcurso de los años, el baile flamenco se ha visto influenciado por otras danzas: sobre todo en el siglo XIX por la escuela bolera y la danza popular[2]; desde finales del siglo XX hasta nuestros días, por la danza contemporánea y de la danza clásica[16]. Por esta razón, hoy en día conviven dos tendencias en el baile flamenco: la clásica y la actual[17]. La primera se identifica como la corriente tradicional u ortodoxa y persigue la protección de los aspectos expandidos a principios y mediados del siglo XX[18]. La segunda se identifica con la experimentación por una búsqueda de nuevos derroteros, provocando una incesante evolución hacia la novedad artística[17]. Actualmente conviven las dos escuelas, por lo que el artista decide qué corriente interpretar en cada caso. Aunque el baile flamenco se puede interpretar de forma individual, en parejas y en grupos, en nuestro estudio nos dedicaremos al rasgo individual.

Fig.1. Bailaora de flamenco

Como se ha mencionado, la espontaneidad y la improvisación son características que definen al arte flamenco. La forma en que interactúan el cante y el toque con el baile no está muy estudiado y se ha mantenido en el tiempo en base a unos parámetros que han sido asumidos como pautas que determina la tradición flamenca. En este sentido se ha comentado que la transmisión oral ha marcado las normas de organización entre intérpretes y maestros con alumnos. Existen unas claves, que facilita la comunicación entre todos durante la actuación en la que se improvisa. Las realiza el bailaor/a y atendiendo la información que da al interpretarlas, así le acompañarán con su arte el cantaor/a y el/la guitarrista. Entre estos destacan principalmente la llamada y el remate. La llamada es un aviso para pedir que se cante una letra. Una variante de llamada se denomina patá por bulerías y

se realiza en las letras de ese palo. El remate es una advertencia en la que se informa que se quiere acabar con lo que se esté interpretando ya sea una letra, una falseta o cualquier otra parte coreográfica. También nos encontramos con otro código, el desplante, que es una postura estética con rigor estilístico flamenco que resulta a una parada en la coreografía y la cual indica que es el final absoluto de lo que se esté interpretando. Suele ser los finales de las llamadas, de los remates y de los bailes. Otro de los códigos es la subida, una forma de avisar que se quiere aligerar la velocidad del ritmo en el que se encuentre. La tradición ha marcado las pautas sobre cómo realizar cada actuación y se ha fundamentado básicamente en la alternancia de letra y falseta, configurando así una estructura conocida por todos los artistas. Sin embargo, para las cantiñas, concretamente en las alegrías, se incluyen algunos aspectos que sólo se dan en este tipo de palos: el silencio y la castellana. El silencio es una falseta en modo menor propia de las cantiñas y la castellana, una letra específica denominada juguetillo. Se canta siempre después del silencio y antes de la escobilla. Ésta última, es el grupo principal de zapateados que mayoritariamente se realiza en un baile en todos los palos flamencos. Otro de los cánones que marca la tradición estipula que las cantiñas, sobre todo las alegrías, se suelen acabar por bulerías de Cádiz.

Por ello, el objetivo de este artículo consiste en analizar el uso de las claves propias del baile flamenco por cantiñas y su estructura coreográfica para contrastar su distribución en bailes interpretados según la corriente clásica y la actual.

Método y Diseño de la investigación

Muestra

Se han analizado 6 coreografías por cantiñas divididos en dos grupos según la tendencia que pertenecen: 3 bailes del estilo clásico interpretados por 2 bailaores y 1 bailaora; y 3 bailes en representación de los bailes de vanguardia realizados por 2 bailaores y 1 bailaora.

Los criterios de inclusión fueron dos: que los bailes a estudiar estuvieran sus registros videográficos disponibles en la red, y que se correspondieran con coreografías individuales, diseñadas para festivales y tablaos. Los criterios de exclusión consistieron en que las bailaoras no vistieran la bata de cola, para que toda la muestra tenga la misma técnica de base corporal, y que no fueran coreografías para teatro ni para televisión.

Método

Se utilizó la fuente de Youtube para adquirir todo el material audiovisual para su posterior análisis. Tras la descarga del vídeo con la app Amerigo, se utilizó SmartMotion para iPad, que permite visualizar los vídeos fotograma a fotograma.

Para verificar los aspectos indicados por la tradición en una coreografía flamenca, se han estudiado las siguientes variables: la presencia de llamadas, remates, desplantes, subidas, silencios, castellanas, escobillas, patás, bulerías de Cádiz y cantidad de letras de bulerías de Cádiz. Por otro lado, se analizarán la cantidad de compases que duran las llamadas, los remates y las subidas.

Los bailes han sido clasificados en dos grupos según su estilo flamenco: clásicos (también tradicionales u ortodoxos) y vanguardistas (actuales). En el grupo de los clásicos se han incluido aquellos que se relacionan con la corriente tradicional vinculado a los aspectos popularizados a principio y mediados del siglo XX[18]. Su técnica de brazos se relaciona con un lenguaje propiamente flamenco y el uso del zapateados es usado puntualmente solo en algunos fragmentos coreográficos. En cambio los bailes vanguardistas se identifican con la experimentación y la búsqueda de nuevas opciones artísticas[17]. Utilizan rasgos significativos de la danza contemporánea y motivos creativos de cada artista en la dinámica de movimientos de los brazos. Con respecto al zapateado, se aprecia un uso mayor y es rítmicamente más complejo.

Análisis estadístico

Para el estudio estadístico se utilizó el software SPSS v.15 para Windows (SPSS inc., Chicago, IL, USA), realizándose un análisis estadístico descriptivo (media, mínima, máxima y desviación típica). También se realizó una distribución de frecuencias de las variables analizadas.

Resultados

Tras estudiar la coreografía de los 6 bailes por cantiñas, con respecto a los códigos flamencos obtenemos que el 66,7% de los bailes presen-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

tan llamadas y subidas indistintamente, el 100% usan los remates y también aparecen desplantes en todos ellos. La presencia de las patás se encuentra en el 83,3% del total. En cuanto a la estructura que dice la tradición que caracteriza a las cantiñas, en el 50% de los bailes analizados se incluye el silencio y en el 33,3% la castellana. En el 100% de los casos, se interpreta la escobilla y las bulerías de Cádiz.

A continuación, vemos en la tabla 1 la representación de los valores obtenidos sobre la presencia de cada variable según la tendencia estilística y el uso frecuentado por género.

La comparativa descriptiva de los resultados obtenidos se muestra en la tabla 2, donde se exponen los valores de media y desviación típica de todas las variables tanto en la totalidad de bailes (n=6), según los estilos (n=3 y n=3) y por género (n=4 y n=2) respectivamente.

Tabla 1. Presencia de cada variable según el estilo y el género.

	Clásica n (%)	Vanguardia n (%)	Hombre n (%)	Mujer n (%)
Llamada	3 (100%)	1 (33,3%)	3 (75%)	1 (50%)
Remate	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)
Desplante	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)
Subida	2 (66,7%)	2 (66,7%)	3 (75%)	1 (50%)
Patá	2 (66,7%)	3 (100%)	3 (75%)	2 (100%)
Silencio	2 (66,7%)	1 (33,3%)	2 (50%)	1 (50%)
Castellana	1 (33,3%)	1 (33,3%)	1 (25%)	1 (50%)
Escobilla	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)
Bulerías de Cádiz	3 (100%)	3 (100%)	4 (100%)	2 (100%)

Tabla 2. Media y desviación típica de las variables según el total de bailes, por estilo y por género.

	Total	Clásica	Vanguardia	Hombre	Mujer
Llamada	1,83±1,72	3,33±0,58	0,33±0,58	2,00±1,83	1,50±2,12
Remate	4,83±1,72	3,67±1,53	6,00±1,00	4,50±1,73	5,50±2,12
Desplante	4,50±1,97	3,67±2,52	5,33±1,15	5,00±1,15	4,50±2,12
Subida	1,00±1,10	1,33±1,53	0,67±0,58	1,25±1,26	0,50±0,71
Patá	0,67±1,21	2,00±2,00	5,00±2,65	0,25±0,50	1,50±2,12
Silencio	0,50±0,55	0,67±0,58	0,33±0,58	0,50±0,58	0,50±0,71
Castellana	0,33±0,52	0,33±0,58	0,33±0,58	0,25±0,50	0,50±0,71
Escobilla	1,17±0,41	1,00±0,00	1,33±0,58	1,00±0,00	1,50±0,71
Bulerías de Cádiz	2,83±0,75	2,67±0,58	3,00±1,00	2,75±0,96	3,00±0,00

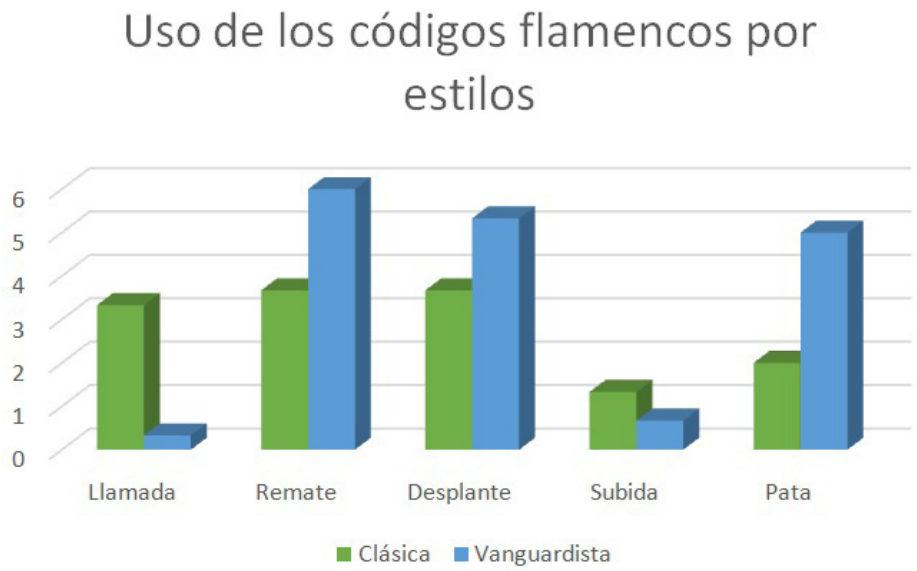

Fig.2. Evolución del uso de los códigos flamencos según la tendencia más ortodoxa y la más moderna a través de la media.

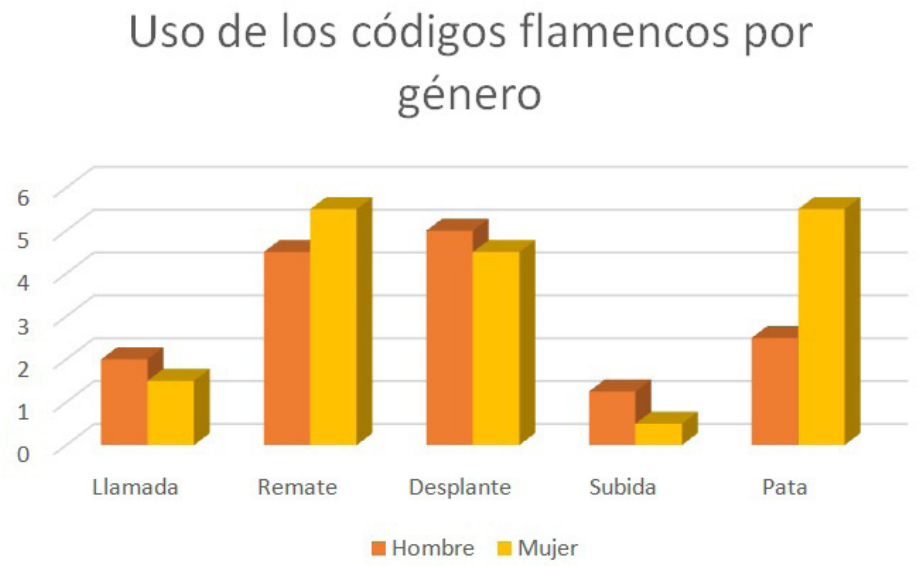

Fig. 3. Comparativa del uso de los códigos flamencos por género a través de la media.

En las siguientes gráficas, podemos observar cómo ha evolucionado el uso de los códigos flamenco según la escuela (Figura 2) y el género (Figura 3).

A continuación, se presentan los resultados sobre la duración de los códigos flamencos. Estos están analizados por compases, que es la unidad métrica que se utiliza en el flamenco. En la tabla 3 se muestran los datos logrados sobre la media del número de compases de cada código flamenco en los bailes estudiados, por la tendencia estilística y por género.

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

Tabla 3. Media y Desviación típica de los compases que dura cada código flamenco en el total de los bailes analizados, por estilo y género.

	Total	Clásica	Vanguardia	Hombre	Mujer
Llamada	1,46±1,18	1,81±0,88	2,07±1,15	1,85±1,16	1,17±1,65
Remate	1,74±0,56	1,35±0,41	2,13±0,39	1,66±0,45	1,91±0,93
Subida	0,78±0,65	0,89±0,84	0,67±0,58	0,68±0,69	0,50±0,71
Patá	1,54±1,00	4,17±1,28	3,66±0,58	2,86±1,32	1,88±0,18

Por último, se presenta en la tabla 4 la presencia del número de letras por bulerías de Cádiz que aparecen en los bailes analizados, incluyendo los valores obtenidos por escuela estilística y género.

Tabla 4. Presencia del número de letras de bulerías de Cádiz en el total de bailes y según la corriente estilística y género.

	Número de letras bulerías de Cádiz		
	Media DT	Max	Min
Total	2,83±0,75	4	2
Clásica	2,67±0,58	3	2
Vanguardia	3,00±1,00	4	2
Hombre	2,75±0,96	4	2
Mujer	3,00±0,00	3	3

Discusión

La finalidad de esta investigación es analizar el uso de las claves propias del baile flamenco por cantiñas así como su estructura coreográfica. Con este análisis se pretende comparar su distribución en bailes interpretados según su corriente ya sea la clásica o contemporánea. En este sentido, pocos estudios se han realizado al respecto. Hasta donde tenemos conocimiento, sólo se ha hecho un trabajo de este estilo donde se analiza reflexiona las características coreográficas del baile del taranto en el ámbito profesional y académico[19]. Por ello y a pesar de que la muestra de este estudio no es lo suficientemente significativa y por tanto el carácter limitado de sus resultados, creemos que este análisis puede servir como inicio de una prospectiva futura con una muestra más amplia así como al estudio de otros palos flamencos.

Respecto a la estructura coreográfica del baile por cantiñas, los resultados nos indican que la totalidad de los bailes estudiados, tanto de estilo clásico como actual, presentan escobilla y bulerías de Cádiz tal y como estipulan los cánones tradicionales. Resaltar que la escobilla forma la parte central de los bailes de todos los palos flamencos, no sólo de las cantiñas. Se comprueba que efectivamente es condición fundamental para cualquier intérprete incluirla en sus actuaciones. Es cierto que no hay reglas exactas ni formales para ninguna coreografía flamenca, pero en nuestro estudio se confirma que todos los bailes estudiados por cantiñas acaban en bulerías de Cádiz. Siendo 2 el mínimo de letras que se incluyen hasta 4. Las bailaoras analizadas tienen una media 3,00±0,00 letras por baile, frente al hombre con un 2,75±0,96. También, se observa que en la estética más actual, la presencia de estas letras es superior a la

de la escuela clásica, una media de 3,00±1,00 frente a 2,67±0,58.

Con respecto a los fragmentos coreográficos exclusivos de las cantiñas, el 50% de los bailes analizados contiene el silencio y en el 33,3% la castellana. Según nuestro estudio, en los bailes de corte clásico permanece la presencia del silencio como dicta la tradición en 66,7%, mientras que en los estilos más actuales no pasa de 33,3%. Sin embargo, el género no interviene en su frecuencia de uso ya que obtienen 50% tanto los bailaores como las bailaoras. De acuerdo con la castellana, la corriente estilística no afecta en su uso, obteniendo el resultado de 33,3% cada una. Por otro lado, se aprecia una tendencia en su frecuencia de 50% de las bailaoras frente al 25% de los bailaores. Ortiz[20] señala que en el flamenco, aunque todo parezca natural, improvisado y espontáneo, existen unas reglas inexorables limitados por el ritmo. Defiende, además, que el arte que hoy conocemos se ha ido transmitiendo por generaciones ya sea por azar, genio, curiosidad e ineludiblemente, por la necesidad de mercado. Por lo tanto, este puede ser el motivo por el que no siempre se cumple lo que Pablo y Navarro recogen en su trabajo sobre los rasgos propios de este baile[21], la obligatoriedad de que las cantiñas contengan silencio, castellana y bulerías de Cádiz. Arranz aborda esta cuestión afirmando que el flamenco como cualquier arte, va evolucionando y crea nuevas líneas de investigación, experimentación y como no, de conservación.

Otro de los parámetros analizados son los códigos de comunicación. Estas claves permiten interactuar a los artistas que interpretan el baile flamenco. En el 100% de las muestras, se utilizan los remates y los desplantes. Con estos datos se entiende que el bailaor/a quiere dejar bien claro cada vez que desea terminar un fragmento coreográfico: con el aviso del remate y la rotundidad del desplante. El uso del remate tiene una media de 4,83±1,72 según las muestras, sin embargo, su presencia en los bailes más actuales sube a 6,00±1,00 en contraposición con los más clásicos que se reduce casi a la mitad con 3,67±1,53. Este alza concuerda con estudios que afirman que en la actualidad se tiende a zapatear más [17,22]. También, se puede comprobar que mientras en la escuela clásica la escobilla aparece sólo 1 vez, en la moderna se presenta con valores algo superiores, con una media de 1,33±0,58. Esto demuestra tendencia actual a un mayor uso del zapateado, como ya atestiguan Cruces[17] y Brao[19].Por otro lado, las bailaoras de nuestro estudio demuestran su técnica de zapateado superando en número de remates a los hombres, 5,50±2,12 frente a 4,50±1,73, casi un remate más por baile. Este dato se ajusta a la idea que la mujer de hoy en día, se está acercando a la técnica virtuosa, que en épocas pasadas, sólo daba cabida a los hombres[17,21]. En los tratados no escritos, se establecía que el baile de la mujer se identificaba con el baile de cintura para arriba (movimientos de caderas, tronco, brazos y manos) y los hombres con cintura para abajo, es decir el zapateado[17,21,22]. Pese a todo, hubo en la historia algunas excepciones como Carmen Amaya, Salud Rodríguez y Trinidad Huertas La Cuenca[1]. No obstante, no ocurre lo mismo con los desplantes pues su uso se reduce ligeramente pasando de un 5,00±1,15 a 4,50±2,12. La diferencia significativa se alza en el tipo de estética ya que la más moderna presenta 5,33±1,15 más que la clásica con 3,67±2,52. Si tenemos en cuenta que los desplantes suelen estar en los finales de los remates, no es raro observar que tanto el uso de los remates y los desplantes alcanzan sus valores más altos en la misma corriente estilística, la vanguardista o actual.

Las llamadas y subidas aparecen en el 66,7% de los bailes. La diferencia más significativa que encontramos en la presencia de las llamadas se aprecia en la escuela clásica con 3,33±0,58 frente al 0,33±0,58 de la actual. Sin embargo en el uso por género las mujeres lo presentan menos que los hombres, 1,50±2,12 y 2,00±1,83 respectivamente. Podemos observar que las subidas tienen el mismo comportamiento que las llamadas. Es en la escuela clásica donde predomina con más del doble, 1,33±1,53 frente a 0,67±0,58 de la actual. Sin embargo, se diferencia en el uso de las subidas por género ya que las mujeres presentan menos de la mitad con 0,50±0,71 frente a los hombres con 1,25±1,26. Con estos datos se confirma que en el uso de las llamadas y subidas los intérpretes clásicos se ajustan más a los cánones clásicos del baile. Estos resultados corroboran los planteamientos de Arranz[23] y Vargas[24] quienes sostienen que la llamada, remate, escobilla y desplante, entre otros, forman parte de la estructura del baile[23,24] y reflejan que su presencia es notable en cada baile analizado.

Las patás por bulerías aparecen en el 83,3% de las coreografías. Si relacionamos este dato con el 100% de presencia de bulerías de Cádiz en todas las muestras, se deduce que hay artistas que no la practican y prefieren hacer simplemente marcajes, movimientos corporales característicos del flamenco. Son las mujeres las que más la ejecutan con un 1,50±2,12 frente a los hom-

Rev Cent Investig Flamenco Telethusa
2019 • 12(14) • pp. 30-39

bres con 0,25±0,50. Sin embargo, es en el estilo más actual donde la presencia de las patás se dispara a 5,00±2,65, en contra a la más ortodoxa con 2,00±2,00. Se confirma que las patás por bulerías es una tendencia que está muy en boga por todos los artistas actuales.

Podemos decir teniendo en cuenta la Figura 2, que la coreografía flamenca de las cantiñas ha ido evolucionando con los años, a una mayor presencia del remate, el desplante y la patá, ante un importante receso de uso en la llamada y algo menos en la subida por baile.

En la Figura 3 se identifica significativamente al baile femenino con el uso de la patá por bulerías y los remates. Sin embargo, aunque no haya mucha diferencia, es el bailaor quien utiliza más a menudo el resto de claves: llamadas, desplantes y subidas.

Respecto a la duración de los códigos flamencos, hasta donde se tiene conocimiento no existe ninguna norma escrita que dicte la duración de cada fragmento coreográfico en el baile flamenco[25]. Sin embargo, las tendencias actuales se inclinan por alargar su duración, sobre todo los remates y algunas llamadas. La bailaora Merche Esmeralda afirma en el trabajo de Cordowinus al respecto que hoy en día se abusa de la percusión de los pies[26]. Nuestro estudio confirma este planteamiento pues en la escuela vanguardista, la llamada dura 2,07±1,15 compases y el remate 2,13±0,39 compases. Mientras que en la escuela clásica la llamada tiene una duración de 1,81±0,88 compases y el remate de 1,35±0,41 compases. En contraposición, la duración de las subidas y las patás por bulerías desciende en la corriente moderna, durando las subidas 0,67±0,58 compases y las patás por bulerías 3,66±0,58 compases; frente a la escuela ortodoxa, con un tiempo transcurrido de 0,89±0,84 compases para las subidas y 4,17±1,28 compases para las patás por bulerías.

La duración de los remates del baile femenino es más larga (1,91±0,93 compases) que, en el masculino, y esto refuerza los datos anteriormente expuestos, la presencia de remates es mayor tanto en número como en duración en el baile de la mujer. Por otro lado, las mujeres emplean más patás por bulerías que los bailaores, pero con una duración menor, 1,88±0,18 compases frente a 2,86±1,32 compases de ellos. Otra de las diferencias por sexo es que el baile masculino dedica más compases para realizar las llamadas con 1,85±1,16 y las subidas con 0,68±0,69, frente al femenino con 1,17±1,65 y 0,50±0,71 respectivamente.

Conclusiones

A pesar de las limitaciones del estudio por el tamaño de la muestra, se constata de comunicación están presentes en mayor o menor medida en las muestras coreográficas estudiadas. Por ello su estudio puede que sea relevante para optimizar la comunicación entre los intérpretes mientras se improvise durante la actuación, tanto para artistas del baile, como del cante y del toque. Si alguno de los artistas no conoce estas claves, posiblemente perjudique seriamente la interpretación.

Se aprecia también que los estilos más vanguardistas tienden a hacer un mayor uso del zapateado que los más tradicionales, tanto en el número de veces que es usado como en su duración. La mujer, además, en algunos casos como en los remates, manifiesta niveles superiores a los hombres.

Sin embargo, con respecto a la estructura coreográfica de las cantiñas no se puede confirmar todas las premisas de los cánones tradicionales en la limitada muestra estudiada. La aparición de la castellana no es frecuente, aunque el silencio es más habitual. En contraposición, la escobilla y las bulerías de Cádiz están presentes en todas las coreografías.

Gracias a este tipo de trabajos se puede dejar constancia de la evolución de un arte vivo como el flamenco que no suele registrarse transcripciones escritas y en el que apenas existen investigaciones. Se aprecia la necesidad de investigaciones similares y con una muestra más ámplia que abarquen coreografías de otros palos para que sirvan de referencia a bailaores/as y coreógrafos/as flamencos.

Referencias documentales

1. Navarro JL. 2002. De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos. Sevilla: Portada.
2. Navarro JL, Pablo E. 2005. El baile flamenco. Una aproximación histórica. Córdoba: Almuzara.
3. UNESCO. 2010. Flamenco. Intangible Cultural Heritage. https://ich.unesco.org/en/RL/flamenco-00363?RL=00363 . Consultada 10 mar 2018.
4. Roldán Fernández JM. 2007. La larga familia del flamenco. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.
5. Ríos Ruiz M. 1997. Jerez, Cádiz y Los Puertos, cunas flamencas. En: Rito y geografía del cante. Murcia: Alga Editores.
6. Núñez F. 2011. Flamencopolis. http://www.flamencopolis.com/ . Consultada 12 mar 2018.
7. Vergillos J. 2002. Conocer el flamenco, sus estilos, su historia. Sevilla: Signatura de Flamenco.
8. Ríos M. 1989. Breve antología del cante flamenco. Sevilla: Ediciones el carro de la nieve.
9. Baena-Chicón I. 2018. El uso de la llamada y del remate en la coreografía de una letra por alegrías de Cádiz. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 11(13): 12-21. doi:10.23754/telethusa.111304.2018
10. Hurtado A, Hurtado D. 2009. La llave de la música flamenca. Sevilla: Signature Ediciones.
11. Martínez J. 2010. El cante flamenco. 2ª ed. Córdoba: Almuzara.
12. Berlanga MÁ. 2014. La Originalidad Musical Del Flamenco : El Compás. Sinfonía Virtual. Revista de música y reflexión musical 16: 1-20.
13. Jiménez de Cisneros B. 2015. Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. 2ª ed. Barcelona: Atrilflamenco.com.
14. Mora J, Gómez F, Gómez E, Díaz-Báñez JM. 2016. Melodic Contour and Mid-Level Global Features Applied to the Analysis of Flamenco Cantes. J New Music Research 45(2):145-159. doi:10.1080/09298215.2016.1174717
15. Gamboa JM, Núñez F. 2007. Flamenco de la A a la Z: Diccionario de Términos Del Flamenco. Madrid: Espasa Libros, S.L.
16. Baena-Chicón I, Vargas-Macías A, Gómez-Lozano S. 2015. Análisis diacrónico y descriptivo del en dehors en el baile flamenco. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 8(9):19-28.
17. Cruces C. 2003. Antropología y Flamenco: Más Allá De La Música (II). Sevilla: Signatura.
18. Baena-Chicón I. 2016. Tratamiento Coreográfico en el Baile Flamenco. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 9(11):11-14.
19. Brao E. 2014. Baile flamenco: observación y análisis del taranto en los ámbitos profesional y académico. Reflexión y metodología. [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia.
20. Ortiz J. 2010. Alegato contra la pureza. Madrid: Ediciones Barataria
21. Pablo E, Navarro JL. 2007. Figuras, pasos y mudanzas : Claves para conocer el baile flamenco. Córdoba: Almuzara.
22. Martínez T. 1969. Teoría y práctica del baile flamenco. Madrid: Aguilar.
23. Arranz Á. 2012. El baile flamenco. 2ª ed. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L.
24. Vargas A. 2009. El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física. Cádiz: Centro de Investigación Flamenco Telethusa.
25. Granados M. 2010. Estilo y análisis musical del flamenco. Aplicado a la guitara flamenca. Barcelona: Maestro Flamenco S.L.
26. Cordowinus N. 2007. Tradición y experimentos en el baile flamenco: Rosa Montes y Alberto Alarcón. Barcelona: Ediciones Carena.