

Flamenco, cine y educación: para una pedagogía del duende

Emanuele Isidori

Universidad de Roma "Foro Italico". Italia.

INTRODUCCIÓN

Es casi imposible definir el concepto de flamenco, ya que tiene, tanto en España como en el resto del mundo, profundas connotaciones antropológicas y culturales que no son fáciles de comprender a lo largo de su historia (Candelora & Fiandrotti, 1998). La afirmación de que el flamenco es un estilo o, más bien, uno de los estilos más singulares de todos los que componen el panorama de la música española, y que es esencialmente un arte musical andaluz, resultado de la herencia dejada a lo largo de los siglos por las tan variadas culturas que históricamente convivieron en las provincias del sur de España, es correcto sólo en parte (Hamling, 2010).

El hecho de que Andalucía, con sus puertos y pueblos de un origen cultural tan diverso: tartesio, ibérico, fenicio, romano, árabe, judío, gitano... sea considerada como la cuna del flamenco, es decir, como el territorio que, con sus riqueza cultural, ha proporcionado el lugar ideal para que naciese, a mitad del siglo XIX, un tipo específico de música denominada flamenco, no implica que éste pueda reducirse sólo a la cultura andaluza como subcultura en el marco de la cultura nacional española.

Podemos afirmar que el flamenco, como baile, cante, música y danza, representa hoy un estilo de vida, un arte que coincide con una expresión completa del ser humano como corporeidad que, paradójicamente y aunque con su profundo vínculo con un territorio y una cultura específica, no pertenece exclusivamente ni a España ni a Andalucía, sino que representa algo universal que no es fácilmente reducible y comprensible (Ruiz Morales, 2011).

CINE Y FLAMENCO: REPRESENTAR LO INEXPRESABLE Y UNIVERSAL

El cine es un medio que, sin duda, puede contribuir (y en parte ya ha contribuido) a la difusión del flamenco de modo universal, permitiendo, con su lenguaje y manera de expresión audiovisual, una mejor comprensión de lo universal que encarna (Ruiz-Muñoz, 2008).

Una estudiosa del flamenco y de su historia, Ana María Tenorio Notario, afirma que el cine español no ha servido, hasta hoy, para proyectar una buena imagen del mundo del flamenco hacia el exterior. Con ello, la dimensión que más ha perdido ha sido el baile (Tenorio Notario, 2012). En este sentido, Tenorio Notario afirma que el flamenco y el cine han tenido una relación muy superficial. Es muy difícil encontrar entre los directores de cine españoles (y de otro país), personas que

sean capaces de entender con profundidad el fenómeno flamenco y ponerlo en imágenes, libres de florituras y elementos que van más en detrimento que en beneficio del prestigio de este arte. El flamenco aparece en la mayoría de los filmes españoles de manera tangencial, como ilustración de determinados ambientes, como en las películas de toros, de señoritos andaluces, o como entretenimiento de extranjeros de visita en España.

Salvo algunas excepciones, estas películas son como "españoladas" (muchas veces son de baja calidad) que acentúan el tipismo andaluz, donde aparecen algunas veces figuras importantes de la historia del flamenco como Carmen Amaya, Antonio Gades, o Manolo Caracol. Sin embargo, en los últimos años el género documental en torno al flamenco se ha desarrollado bastante, hasta el punto de lograr excelentes resultados. Éste es, por ejemplo, el caso de la película documental sobre la vida y el arte de Camarón de la Isla producido por la Universal Music (2002).

A partir de los años ochenta, con el director Carlos Saura (1932), el género flamenco se ha ennoblecido en España con películas como *Carmen*, *El amor brujo* y *Flamenco* con acogida bastante irregular por parte tanto de los expertos en flamencología, como del público en general (Stone, 2003).

Saura es seguramente el cineasta español que más ha hecho por acercarse al mundo del flamenco (Volpi, 2014). No obstante, podemos decir que en España, hasta el día de hoy, no se han comprendidos las potencialidades del cine como medio para promover el flamenco y la flamencología, por ejemplo, entre los jóvenes. El cine puede ser un instrumento al servicio de lo que podemos denominar como la "pedagogía del flamenco", que puede transformar a éste en un instrumento para la educación de las nuevas generaciones.

El cine, comprendido como instrumento audiovisual, es el único que permitiría a la cultura del flamenco, que es baile, cante, y guitarra/música a la vez, expresarse en su modalidad holística y total, permitiendo al público de no expertos la posibilidad de comprender su compleja y difícil esencia, su alma, su sentido humano y divino que se condensa en eso que llaman el "duende".

Un ejemplo de película que logra (con todas las limitaciones que se pueden encontrar en todo tipo de películas donde hay muchos excesos, retórica y desmesura, las cuales algunos conciben como características propias del flamenco de su cultura, de la gente del sur, y de los gitanos) explicar, mostrándolo adecuadamente, el sentido

del duende, es la obra *Vengo*, que en su edición italiana ha salido con el subtítulo *Il demone* flamenco.

Vengo es una película francesa estrenada en el año 2000 del director gitano francés-argelino Tony Gatlif (1948). Situándose entre la ficción y el documental, el director nos pone frente a la tragedia de un clan familiar y narra la historia apasionada de un feudo de sangre que se centra en Caco (Antonio Canales), un hombre orgulloso que debe luchar por el honor y la seguridad de su familia.

Vengo es una película en la que la fusión de la pasión, el odio, y la venganza se dibujan a través de la magia de la danza flamenca. *Vengo* se establece en el marco convincente de dos familias gitanas sujetas a una vieja lucha por el poder patriarcal. Esta lucha desenlaza en una trágica trama en la que el amor, la pasión, el odio y la venganza “danzan” por el poder. En *Vengo*, a través de una visión multicultural y al mismo tiempo intercultural, el misticismo, el folklore, la música, el cante y el baile flamenco, se mezclan con la música, el cante y la danza de los sufíes, en un perfecto mestizaje cultural que supera el concepto de flamenco como algo que pertenece sólo a una nación, a un único pueblo, a una sola identidad o religión.

Lo que la película quiere evidenciar es que el flamenco es una filosofía del hombre, una manera de llegar a Dios: una “vía mística” para alcanzar, con la totalidad de nuestro ser, con la palabra y el cuerpo, con la música y el baile que expresan el origen divino de nuestro ser, la comprensión del sentido divino del mundo y de nuestra pertenencia a una misma raíz humana.

EL DUENDE COMO FILOSOFÍA UNIVERSAL DE LA EXISTENCIA

Vengo puede ser un ejemplo de cómo una película nos da (y puede dar a un europeo no español) la posibilidad de comprender un poco, “abordar” (sería mejor decir), lo que es el alma del flamenco, su sentido emocional, humano y divino, representado por el concepto de duende, “il demone” en italiano, algo parecido a lo que Sócrates llamaba el *daimon*.

Siempre se dice que el duende es algo inexplicable, algo místico; pero no es sólo algo que pertenece a una dimensión de la mente, sino que también pertenece al cuerpo, o mejor, a una totalidad mente-cuerpo en un marco místico y religioso (por esta razón creo que el sufismo como filosofía y religión, que se explica en una danza cósmica, tiene muchas cosas en común con el duende y con la cultura flamenca).

El flamenco es duende, es *daimon*, porque el flamenco es palabra encarnada que habla con una voz mística y religiosa, como muestra la película de Gatlif. El duende es el “logos” del cuerpo-palabra que el flamenco encarna en tanto que música, baile, y cante. En este sentido, el flamenco es un instrumento que permite al duende realizarse como creación humana en lo divino.

La película de Gatlif resume muy bien los conceptos expresados en referencia al duende por García Lorca en su conferencia de 1933 en Buenos Aires, publicada

con el título *Teoría y juego del duende* (1984). Según él, el duende son “sonidos negros”, son misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros que pertenecen tanto a la gente humilde del pueblo cuando canta, baila y toca un instrumento musical, como a los grandes intelectuales y artistas como, por ejemplo, Goethe, quien describe el duende cuando habla de Paganini, diciendo que él posee un poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo puede explicar.

Para García Lorca, el duende es «un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar» (Ibíd., p. 91). García Lorca cuenta que había oído decir a un viejo maestro guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto» (p. 91-92).

Este «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica es, en suma, el espíritu de la sierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la seguriya de Silverio» (Ibíd., p. 92) (Silverio Franconetti, hijo de un italiano de Roma y de una española de Sevilla, uno de los padres del flamenco, que García Lorca había definido *densa miel de Italia con el limón nuestro*).

Dice García Lorca: «el duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta, y del otro melancólico demonillo de Descartes, pequeño como almendra verde, que, harto de círculos y líneas, salió por los canales para oír cantar a los marineros borrachos» (Ibíd., p. 92).

El duende representa un fenómeno estético universal y, expresándose en el flamenco, hace del flamenco un arte universal que no conoce (no tiene que tener) fronteras culturales o identidades nacionales (de la Ossa Martínez, 2014). Tenemos que pensar en el flamenco como algo que no pertenece exclusivamente a España, su historia milenaria, su tradición, para verlo como una forma de expresión de aquel duende universal que, por ejemplo, podemos encontrar en los bailes, cantes y música de la Taranta, en el sur de Italia (en Puglia) o en otras formas de expresión estéticas/corpóreo musical (como ha hecho ver Gatlif en su película con los sufíes) que se encuentran en todo el mundo, en todas las épocas y civilizaciones.

EL DUENDE PARA UNA PEDAGOGÍA DEL FLAMENCO

El duende expresa el sentido universal del flamenco como experiencia humana que involucra el cuerpo y su vocación a ser algo más que pura materialidad biológica. Es decir, el flamenco expresa una vocación a la trascen-

dencia en una modalidad ontológica y existencial, expresándola a través de la emocionalidad, que es propia del ser humano.

El poeta Tomás Borrás (1891-1976) en *Elegía del cantaor, en homenaje a don Antonio Chacón*, de 1906, ha resumido muy bien esta vocación a la trascendencia que la experiencia del flamenco implica para la mujer y el hombre de hoy (p.84-85):

*Y ser flamenco es cosa:
es tener otra carne
alma, pasiones, piel, instintos y deseos;
es otro ver el mundo,
con el sentido grande;
el sino de la conciencia,
la música en los nervios,
fiereza independiente,
alegría con lágrimas,
y la pena, la vida y
el amor ensombreciendo;
odiar lo rutinario,
el método que castra;
embeberse en el cante,
en el vino y los besos;
convertir en un arte sutil,
y de capricho y libertad, la vida;
sin aceptar el hierro de la mediocridad;
poner todo a un envite;
saborearse, darse, sentirse,
¡vivir! Eso.*

El flamenco expresa un acto libre y creativo del hombre y su constante deseo de transformarse y superarse, para ir más allá de los límites impuestos por el cuerpo, a través de la corporeidad, que es el principal medio de expresión de este arte.

El flamenco expresa los diferentes aspectos de la vida y tiene un sentido que es al mismo tiempo experiencial y existencial, como muestran los principales temas que se encuentran en el cante flamenco, que el baile y la música alimentan.

La familia y el matrimonio, el amor, el dolor, la muerte, el trabajo y vida cotidiana, los temas bíblicos, la patria, la prisión, la tortura y pobreza, son los grandes temas que el flamenco propone a quien sabe escuchar sus palabras hechas de cuerpo y música. En este sentido, el flamenco representa la posibilidad de una experiencia reflexiva que estimula todos los seres humanos, independientemente de su raza, nivel de educación y origen, a tomar conciencia del significado de su vida y transitoriedad, reconociéndose en una humanidad común. En una sociedad marcada por la superficialidad y falta de reflexividad como la actual, el ejercicio de la reflexión hecha posible por el flamenco puede tener considerable importancia, tanto a nivel pedagógico como educativo. El flamenco expresa el dolor de la vida humana, o mejor, su emocionalidad. Porque el flamenco no sólo habla de

dolor, muerte, amor, odio, hermandad y amistad, sino también de fiesta, de los ritos de paso que caracterizan la existencia, de alegría, es decir, de todos los grandes temas de la existencia humana que invitan a las mujeres y los hombres a tomar conciencia de sus limitaciones como seres humanos (Ferracuti, 2013).

Sin embargo, en la conciencia de sus límites y propia finitud, es decir, de mortalidad que el flamenco como arte corporal expresa, el ser humano realiza un acto titánico y afirma su fuerza y su inmortalidad, que debe entenderse como una continuidad de pertenencia a una comunidad de seres humanos.

Esto es el sentido de lo que podemos definir como el *ser-flamenco*: es decir un *dasein* existencial, que tiene un sentido heideggeriano, donde el yo busca una comunicación con sí mismo y con los demás. Todo esto ocurre porque el flamenco no es sólo un baile, una canción o música. El flamenco es una forma de ser, es decir, una manera educativa de vivir el mundo y sus valores, y como tal, es una forma de sentir y de expresar el mundo.

El flamenco es superior a las categorías estéticas de belleza y fealdad. El poder transformador del flamenco es tal que es capaz de subvertir las reglas tradicionales de la estética. El valor estético del flamenco surge del poder de la interpretación, no de la belleza estética. Lo que puede parecer malo, si no lo grotesco, en el flamenco es hermoso, porque siempre es duende la esencia del flamenco, de su estética y valor educativo.

El flamenco es un acto creativo y como tal es un acto educativo porque es acción que implica una toma de conciencia de la vida, del mundo y de sus significados. El flamenco es un estilo auténtico de vida, un espacio de cultura, creación y formación para las personas que lo viven tanto como *performers* o como espectadores. Ambos son protagonistas y aprenden por *insight* los significados de los valores que el cante, la música y el baile quieren transmitir.

La gracia, la personalidad y el duende son las cualidades fundamentales del flamenco tanto como forma de arte o como educación holística del cuerpo que involucra (en el baile, cante y toque de la guitarra) los movimientos, la improvisación y la creación estética, que necesita una gran concentración, y un ajuste coreográfico en la perspectiva de la función dramática y espectacular que el sistema de expresión flamenca siempre requiere (Washabaugh, 2009; Malefyt, 1998).

CONCLUSIONES

Para concluir, podemos decir que el cine puede ayudar, si se utiliza bien, es decir, en una perspectiva cultural y no superficial, no sólo para difundir el mundo la cultura flamenca (y española porque el flamenco siempre es sinónimo de España al exterior), sino también para desarrollar una visión más amplia, más filosófica, del mismo como encarnación del *logos* universal, contribuyendo, con ello, a una nueva pedagogía del flamenco que pueda promover su riqueza y valor intercultural.

García Lorca decía que el flamenco expresa un profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina, evasión real y poética de este mundo. Esto es totalmente verdadero y estamos convencidos de que aquí radica todo el misterio, encanto y belleza estética y educativa de esta maravillosa creación humana y divina que llamamos flamenco.

REFERENCIAS

- Borrás T. (1906) en *Elegía del cantaor, en homenaje a don Antonio Chacón*. Recuperado el 6 de febrero 2015, de: <http://www.papelesflamencos.com/2012/03/palmas-flamencas.html>.
- Candelora N., & Fiandrotti Díaz, E. (1998). *Il Flamenco*. Milano: Xenia.
- de la Ossa Martínez, M. A. (2014). García Lorca, la música y las canciones populares españolas. *Alpha: Revista de artes, letras y filosofía*, 39 (1), 93-121.
- Ferracuti, G. (2013). *Una teoría sul gioco del duende. Studi interculturali*, 3 (1), 123-155.
- García Lorca F. (1984). *Juego y teoría del duende*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hamling, A. (2010). Carmen, Flamenco and the Spanish Gypsies: An Introduction. *International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, 5(6), 193-198.
- Malefyt, T. D. (1998). "inside" and "outside" Spanish flamenco: gender constructions in Andalusian concepts of flamenco tradition. *Anthropological Quarterly*, 71(2), 63-73.
- Ruiz Morales, C. F. (2011). la apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. el caso de los artistas en Bélgica. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(3), 289-314.
- Ruiz-Muñoz, M. J. (2008). Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006). *Palabra Clave*, 11(1), 123-139.
- Stone, R. (2003). Breaking the Spell: Carlos Saura's "El amor brujo" and "El desencanto". *Bulletin of Spanish Studies*, 80(5), 573-592.
- Tenorio Notario A. M. (2012). Cinematografía flamenca. *Alboreá*, 6. Recuperado el 6 de febrero 2015, de: http://flun.cica.es/revista-alborea/n006_7/salida06.html.
- Volpi A. (2014). El flamenco según Carlos Saura en un espectáculo inusual. *El País*, 30 de Junio, p. 1. Recuperado el 5 de febrero 2015, de: <http://www.elpais.com.uy/divertite/musica/flamenco-segun-carlos-saura-espectaculo.html>
- Washabaugh, W. (2009). Flamenco Postmoderno: entre tradición y heterodoxia: Un diagnóstico sociomusicológico. *Popular Music & Society*, 32(2), 281-283.

Flamenco y cine

José María Sesé Alegre

UCAM. Universidad Católica San Antonio de Murcia. España.

Es difícil resumir la vinculación entre ambos vocablos, cine y flamenco, en el pequeño espacio que me ha sido otorgado en este magnífico congreso y, sobre todo, poder realizar un análisis original que, cuando menos, necesite de una hora para esbozar sus líneas principales. No obstante, por amor al cine y al flamenco intentaré pergeñar algunas ideas, ya que me parece importantísimo que en un marco como el de estas jornadas, se haga referencia a esta maravillosa relación de dos artes tan vinculadas al siglo XX, y en las que menudea la extraña simbiosis paralela entre tradición y modernidad.

La historia del cine con contenido flamenco es bastante extensa, ya que el número de películas que podemos inscribir bajo esta etiqueta es lo suficientemente amplio como para ser un género por sí solo o, al menos, un subgénero del cine musical patrio. Y digo *patrio*, porque prácticamente toda la cinematografía sobre la flamencología, salvo contadas excepciones, se puede circunscribir al ámbito nacional. Si bien es cierto que, en los últimos años, el flamenco ha extendido su influencia y su interés por medio mundo, y hoy se pueden contemplar *tablaos* y asistir a clase con genuinas *bailaoras*, desde el Japón a la Patagonia; también es cierto que casi ningún cineasta, mas allá de la piel de toro peninsular, se ha atrevido a meterse en filmaciones que protagonice este arte tan nuestro. Esta quizá sea la primera pega que poner a la historia del cine y el flamenco. Su total adscripción a España y su producción.

La segunda *manchita* en este devenir conjunto es la muy común adscripción del género a unas estrellas concretas. Durante muchas épocas el cine flamenco ha sido un cine de *película-cantante* o *película-bailarín*. Casi todas ellas se pueden encuadrar como *una película de...*, ya sea esta Imperio Argentina, Manolo Escobar o Antonio Gades o... Esto, que también ocurría en el cine musical norteamericano de la época dorada, desde Fred Astaire y Ginger Rogers en los treinta hasta Barbra Streisand en los sesenta, es también muy claro en nuestro cine patrio. El flamenco –en algunas ocasiones en rivalidad clara con el cuplé a lo *Sara Montiel* o los niños cantores como Marisol (inscribible también a medias en el flamenco)–, se vincula a determinados artistas que, como Juanito Valderrama, Antonio Molina o Lola Flores y Carmen Sevilla, llenaron un par de décadas de nuestro cine.

La tercera pega que habría que poner a la historia del cine flamenco –por empezar por las cosas negativas– es de mayor calado. Así como el cine musical norteamericano rompió con el espacio-teatro para convertir en música

toda una ciudad (a partir de *Un día en Nueva York*, Kelly-Donen, 1949), el cine español del flamenco se mantuvo en él hasta tiempos bien recientes. Las canciones y los bailes se justifican porque el/la protagonista pertenece al mundo de la farándula o del cante y, cuando no es así, y se incorporan a la trama como ciudadanos de a pie, las películas se ruedan como si de un número de espectáculo se tratase. El cante, y sobre todo el baile, no son algo que está incluido en la vida misma de la película, como las coreografías de un *Oliver* (Carol Reed, 1968) o de un *West Side Story* (Robert Wise, 1961), en los extremos del espectro británico-americano, que llenan todo el metraje de modo lógico en el continuo espacio-tiempo.

El cuarto reproche al cine flamenco va muy vinculado a este último, y no es tanto una pega como un reto. Si hay algo fundamental en la relación entre dos artes (música y literatura, cine y literatura, o música y cine, por ejemplo), es la simbiosis progresiva de ambos mundos, intentando no imitarse mutuamente, ni subsumirse uno en el otro (como se intenta en el teatro y cine), sino en destacar su esencia con otro lenguaje (una buena película basada en una pieza teatral no es mero teatro filmado, sino otra cosa nueva y sugerente, porque ambas artes difieren en su lenguaje propio). De esta forma, sería interesante y muy provechoso buscar modos y medios para que el plano y el montaje cinematográfico (el arte de la imagen en movimiento) buscaran *otro modo* de acercarse al flamenco, mediante una adecuación del ritmo de la planificación al compás del ritmo flamenco. Es curioso notar cómo en los últimos tiempos se ha buscado un modo de exaltar el arte flamenco mucho más rico, centrándose en *cantaores* y *bailaores* de manera mucho más compleja y artística, como es el caso de *El duende del flamenco* o las películas de Carlos Saura, el maestro que más ha hecho por una nueva comprensión cinematográfica de él. Pero es curioso constatar también cómo, ya sea sacando el cante a la calle con vistas de Madrid al fondo, caso de *El duende del flamenco*, o centrándose en un amplio local como *Flamenco* de Saura, ambas películas, en realidad, están montando un *tablado*, como si de un teatro se tratase, aunque la cámara intente dotarlas de más movimiento, como hace Saura en la segunda de ellas.

Lo que estamos proponiendo se acerca más a algunos logros de *Flamenco*, que a la composición general de ambas películas. Nos referimos al momento en que se ve de perfil solo la cara de tres cantantes o solo el devenir de los pies, o el contraluz de la bailarina con sentido

musical, o mejor todavía, cuando enfoca los dedos del bailarín que –en el quinto módulo del film– chasquea en primer plano, sobre un foco de apariencia solar al fondo, para luego abrir el plano y crear casi *un ocho* de luz (más tenue *el 0* de abajo), con el bailarín en silueta; todo ello combinado milimétricamente con los *ruidos* y música que suenan en ese momento, siguiendo un ritmo perfecto entre imagen, acción y sonido. Este es el camino que debería llevar, a nuestro entender, al flamenco y al cine a ese nuevo mundo de expresión y comprensión entre ambas artes. ¡Y mucho mejor si además se imbrica en la narración argumental de una película con argumento! No olvidemos que la película a la que nos referimos, *Flamenco*, es un documental, sin trama argumental alguna, más que la de recrearnos con el arte.

Por cierto... pese a mostrar en sus 22 módulos un repaso por todos los palos del flamenco, tampoco resulta esta película muy didáctica, ya que solo se apunta lo que es cada pieza al final del metraje, en los títulos de crédito. Este podría ser un último punto de deseo de mejora. Que cuando se abra toda la belleza del flamenco para el gran público, como ocurre en esta cinta, se pueda también aprender, al tiempo que profundizar, de un modo más orgánico. Sería algo similar a lo que se ha conseguido con la ópera en los últimos tiempos. Es mucho el público que desea acercarse al flamenco, pero también es mucho el que no solo quiere contemplar, sino aprender, o aprender un poco más para *contemplantarlo mejor*.

En el campo del *haber* muchos son los logros del cine flamenco. No solo el de entretenimiento –que ya es mucho– en años duros como los de la posguerra, donde la gente se olvidaba de los problemas y del hambre, asistiendo a esas maravillosas películas que hoy muchos, ignorantes de la Historia y de la Intrahistoria, miran con desdén, aunque sean de Benito Perojo, Florián Rey, Juan de Orduña y demás autorazos de la época, sino también por varios hechos interesantes que han hecho de la relación cine-flamenco algo entrañable de nuestro pasado.

Lo primero a destacar es que la primera española en salir en una película es una *flamencona*. Se trata de la bailarina almeriense Carmen Dauset Moreno, conocida como Carmencita. El film que lleva su nombre (*Carmencita*) es de 1894 y en él se le ve bailar a ella sola, sin más presencia actoral. La película, que dura 53 segundos, y se puede ver en internet para quien desee acercarse a la prehistoria del tema, supuso la primera aparición de una mujer en una película de Edison, que como se sabe se disputa con los hermanos Lumière la autoría de la invención del cine.

La segunda es que, pese a ser un arte musical, existen muchas películas de flamenco durante la etapa muda de nuestro cine, a pesar de que le falta su elemento fundamental: el sonido de la música. Ello es así gracias a los bailes flamencos, que desde siempre han sido de una plasticidad impresionante. Si añadiéramos a eso el cromatismo y la música o la voz humana, imagínense lo que ganaría estas películas silentes. Y, aun así, todavía hoy

fascinan algunos de los momentos *enlatados* de baile flamenco de los años diez y veinte.

El tercer punto muy positivo del flamenco en el cine es su capacidad de unión. Une y ha unido, valga la redundancia, en momentos muy difíciles, a españoles de una y otra ideología. No solo se hicieron películas flamencas durante la Monarquía, la Dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la larga etapa franquista, con sus distintas épocas, la Transición y la Monarquía Democrática Moderna, sino que durante la Guerra Civil se estrenaron películas flamencas en ambos bandos. Esta capacidad de unir es un caso extraordinario y muy difícil de contemplar en otro tema español (incluso la visión de nuestra propia Historia o nuestros símbolos nacionales nos divide, al contrario que en multitud de países en que es factor de unión). El flamenco une incluso a sus detractores, sean de derechas o izquierdas. O gusta o no gusta, pero desde luego entre los que les gusta y los que les disgusta, hay gente de todos los talentos e ideologías. El cine es claro reflejo de ello.

Otro punto interesante del flamenco, que no sé si es positivo o negativo para su perfecta valoración, es que muchísimas piezas musicales del género aparecen aquí, allá y acullá, en multitud de películas que no son esencialmente flamencas. Ahí tenemos a la celeberrima *Bienvenido Mister Marshall* (García Berlanga, 1953), donde aparece una tonadillera con algunas actuaciones a lo largo del metraje, pero lejos de representar la trama argumental esencial. En muchas películas de genios como Edgar Neville (*El Crimen de la calle Bordadores* en 1946, por ejemplo) aparecen cantantes o números flamencos, y así un largo etcétera. ¿Contribuye ello a una mayor comprensión del arte flamenco en el cine o es un mero símbolo de casticidad o folklorismo, de entretenimiento, o de conocimiento entre los personajes? Que quede bien claro que nos referimos a *películas de calidad* y que, en ningún momento, entramos a valorar ese subgénero que ha sido llamado *españolada*, en el que el tipismo andaluz no es más que un marco para lo cutre, chabacano o rácano. Pero, aun siendo aquellas buenas películas, sus fines están muy lejos de intentar mostrar el cante o la danza flamenca como un arte dotado de un lenguaje único y universal, aunque a veces de difícil comprensión.

Como resumen de todo lo que venimos diciendo, podríamos concluir que, si bien existen muchas películas que podríamos encuadrar dentro del epígrafe *cinematografía flamenca* y, a pesar también de que algunas tuvieron gran éxito y de que el flamenco unió a muchos españoles de variada ideología, aun así, insisto, creemos que la relación entre cine y flamenco ha sido un tanto superficial. Es difícil encontrar directores y películas que entiendan, comprendan, analicen o, mejor aún, *contemplan* el flamenco en toda su intensidad. Salvo el caso de Saura, es difícil también encontrar auténticos autores que hayan calado realmente en su significado *hondo* y puesto en valor todo el jugo, el sabor, el *duende* en suma, para plasmarlo en imágenes con su esencia y genuinidad.

Tampoco ha sido muy selecta y abundante la bibliografía sobre La relación entre ambas artes si la comparamos con otros géneros del cine español o universal. Cabe destacar, entre toda ella, el reciente libro de Eugenio Cobo, *El flamenco en el cine*, que editó en el 2013 la Signatura Ediciones de Andalucía y que es la primera aproximación general y profunda al tema, en formato libro. Compárese con la cantidad de volúmenes de calidad que hay dedicados al musical americano, por ejemplo, para hacerse una idea de lo virgen que está todavía este apartado.

En el escaso tiempo que nos resta, intentaré trazar un breve resumen del devenir del cine flamenco a lo largo de las épocas y procuraré citar las mejores películas y autores en todas ellas, aunque el espacio sea tan reducido.

Además de la citada Carmencita, la compañía Edison volvería sobre el flamenco en *Danzas Españolas* (1901), con motivo de la exposición de Búfalo (Nueva York) de ese año. Ente los pioneros que realizaron películas con flamenco incorporado está Ricardo de Baños, que filmó unos cortometrajes en los que cantaba Antonio Pozo. Estas películas intentaban ser sonoras, pues la voz, grabada en un gramófono (Gaumont, 1910), acompañaba a la proyección, intentando sincronizar ambas en el lugar del espectáculo. La primera *bailaora* en pantalla (aparte de Carmencita) fue la inefable Pastora Imperio en la *Danza fatal* (José de Togores, 1914). Otra de sus películas del momento, *Gitana Cañí*, desgraciadamente se ha perdido. De esa misma época son algunas de las escasas películas que aportan algo al tema desde otro país. Así *La Carmen Burlesque* de Charles Chaplin (1915) y *Sangre y Arena* (1922) de Fred Niblo, incluyen escenas coreográficas pseudo-flamencas, *made in Hollywood*.

Volviendo a España, La Argentinita (Encarnación López) aparecería por primera vez en *Flor de Otoño* (de Mario Caserini, 1916), consagrándose ya en la fama con *Rosario la Cortijera* (José Buchs, 1923). Helena Cortesina, a su vez, protagonizará *La Inaccesible* (Buchs, 1920) y *Flor de España* y Mariquilla Ortega triunfará con el film *Santa Isabel de Ceres* (José Sobrado, 1924) Ese mismo año aparece en el cine quizá una de las *flamenconas* más interesantes y olvidadas por el gran público, La Venus de Bronce, que realiza *La medalla del torero*. Carmen Amaya, con sus doce añitos recién cumplidos y destinada a mayores glorias posteriores, aparece ya en *Los amores de un torero* (Moragas, 1926). En todas estas películas, las canciones y los bailes están poco o nada montados y resultan un tanto deslavazados, pero ya se tratan de películas totalmente insertas en el género, pese a su primitivismo naif. Abundan, además, los planos generales para dar continuidad al número musical, mientras ya se van creando los estereotipos de vestuario y decorado que perduraran en el sonoro.

El nacimiento del sonoro llegó a España casi paralelamente al nacimiento de la República, aunque Florián Rey se adelantara dos años a ella presentando al Guerrita cantando en *Fútbol, amor y toros* (1929), título que no podía resumir mejor los valores patrios del momento.

También se incluía un cantante flamenco en la tenida como primera película sonora española, *El misterio de la puerta del sol* (Francisco Elías Riquelme, 1929).

La primera película sonora en la que podemos disfrutar de la gran Pastora Imperio es *María de la O* (Francisco Elías Riquelme, 1936) *La bailaora* sevillana interpreta una danza de gran nivel bajo los acordes sinfónicos de un remedo de *El amor brujo* de Falla. Y también está en el film Carmen Amaya, su ahijada en la ficción. Esta última había triunfado ya un año antes con *La hija de Juan Simón* (1935), obra que simboliza como pocas la unidad española en torno al flamenco, ya que fue dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange, y producida por Luis Buñuel, amigo de Lorca y del comunista Alberti, que se encontrarían en bandos opuestos un año más tarde.

En los años de la República hubo muchos intérpretes flamencos de altura que pisaron los platós de cine, como Angelillo, que además de coprotagonizar la anteriormente citada *Hija de Juan Simón*, apareció en *El sabor de la Gloria* (biopic del torero Ferragut, 1932) y *El Negro que tenía el alma blanca* de Benito Perojo (1934, versión musical de su película de 1932). También triunfaron en el celuloide Pepe el de la Matrona en *La hermana San Sulpicio* de Florián Rey (1934, segunda versión de su anterior película con Imperio Argentina del 27 y a veces confundida con la tercera versión de 1952, con Carmen Sevilla), El Niño de Marchena en *Paloma de mis amores* (Fernando Roldán, 1936) y el Niño de Utrera en *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935), acompañando a Estrellita Castro.

Salvo *La hija de Juan Simón*, que planteaba un problema de lucha de clases, todas estas películas nadaban entre el estereotipo y el lucimiento de sus respectivas estrellas, sin más temática social que el origen popular de sus personajes y el acercamiento a la etnia gitana.

Durante la Guerra Civil siguió el conflicto de clases como tema crucial en *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), una película interesantísima no solo por resultar la más taquillera durante todo el conflicto, sino porque se exhibió con éxito en ambas zonas (no olvidemos que el tema social era también muy importante para la Falange, que llevaba el color azul del proletariado, y el sindicato agrario católico, la CNCA). Durante esos años, el propio Florián Rey aceptó dirigir varias películas en coproducción con la Alemania nazi. Este hecho, que sirvió de inspiración para la película *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998) a mayor gloria de Penélope Cruz, dio lugar a una serie de películas de corte folclórico mostrando una España exótica y romántica. La principal de esa serie fue *Carmen la de Triana* (1938), en cuyo rodaje se basa el argumento de la película de Trueba.

El estereotipo flamenco también cubrió el cine de los primeros años del franquismo, aunque más bien se trataba de películas sobre el costumbrismo andaluz. Por el contrario y paralelamente esos mismos años se produce una *desandalulización* del flamenco, ya sea orquestando las piezas musicales como si fueran sinfonías o estilizán-

dolas de tal forma que no se pudieran adscribir a ninguno de sus palos. Esta extraña mezcla viene a ser lo que algunos han denominado el franco-folklorismo y coincide, también curiosamente, con una internacionalización del flamenco, que cada vez es más conocido en el extranjero por las giras e interpretaciones allende nuestras fronteras de muchos *cantaos* y *bailaoras*. Este fenómeno va a la par del de los viajes de la Sección Femenina del régimen, que a través de sus grupos de Coros y Danzas, desde 1941, recorre el mundo, en ocasiones apareciendo también en películas o siendo el centro de ellas, como ocurre en *Ronda Española* (Ladislao Vajda, 1951).

Los años cuarenta –nada más acabar la guerra– se abren con un éxito comercial que, a veces, aparece erróneamente en los artículos sobre flamenco: *La Dolores* (1940), quizá porque fue el inicio del franco-folklorismo, aunque en ella se narraba el inicio de la célebre canción entre Daroca y Calatayud, que no era flamenca, sino aragonesa como su director, Florián Rey, nacido muy cerca de ambas localidades. Tampoco se puede incluir su *Brindis a Manolote* (Florian Rey, 1948) como hacen algunos artículos, realizada al poco de la muerte del maestro y que contó con la participación de Pedro Ortega, que guardaba un asombroso parecido con el diestro fallecido, porque no se trata de una película flamenca. Sí que podemos decir que el cine flamenco del franquismo comienza, de hecho, incluso antes de *La Dolores* con *La Marquesona* (de Eusebio Fernández Ardevín) en el mismo 1939 en que acabó la guerra, con una colosal Pastora Imperio en el elenco. Años más tarde, Fernández Ardevín rodaría *Forja de almas* (1943) con Antoñita Colomé, que destacaría más adelante con *El crimen de Pepe Conde*, de José López Rubio (1946).

También de 1939 fue *La canción que tú cantabas*, de Miguel Mileo sobre guión de Carlos Arniches, con un Angelillo (Ángel Sampedro) en su mejor momento de cantaoir de coplas.

Martingala (1940) de Fernando Mignoni es un curioso drama sobre un niño falso-gitano, con la piel teñida, que sirvió para lucimiento del Niño de Marchena y de Lola Flores, iniciando esta su especial carrera, aunque estuvo más acertada en *La niña de la venta* (Ramón Torrado, 1951) y, sobre todo, en *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1946), un clásico que no gustaba a la Faraona, pero en la que está mejor de lo habitual.

Por su parte, Juan de Orduña consagraba a Juanita Reina en esa década con *La Lola se va a los puertos* (1947). La actriz llegaría a lo más alto en 1951 al protagonizar *Lola la Piconera*, la célebre obra de José María Pemán, sobre una patriota fusilada por los franceses durante la Guerra de Independencia en el sitio de Cádiz, llevada al cine por Luis Lucía. La década se cierra con una buena película: *El amor brujo* (1949) de Antonio Román, la primera en el tiempo de las tres películas españolas de igual nombre.

Los años Cincuenta es una década de recuperación, donde una pléyade de artistas va a dar la tónica funda-

mental al género, creándose la típica expresión de una película de... Carmen Sevilla (¡nada menos que 18 películas, si contamos solo entre 1950 y 1955!), de... Lola Flores, de... Estos actores, aparte de las dos mencionadas, serán, sobre todo: Juanito Valderrama (*El rey de la carretera*, 1956 y *El emigrante* 1960), Pepe Marchena, Antonio Molina (*Esa voz es una mina*, Luis Lucía 1956), Juanita Reina (citada más arriba), Angelillo (*Suspiros de Triana*, 1955) y Joselito (*El pequeño ruiseñor*, 1956).

También en los cincuenta se rodaron cintas tan interesantes como *Niebla y sol* (1951, José María Forqué) con Antonio y Rosario, *Duende y misterio del flamenco* (1952, del gran Edgar Neville), de la que ya hemos hablado y que conforma una serie de cuadros sucesivos de cante y baile sin continuidad argumental dramática; y *Café cantante* (1951) y *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1959) ambas con Rafael Farina, y la primera, también, con Imperio Argentina.

En los sesenta, el cine flamenco se diversifica y, junto a películas en serie similares a las anteriores (las de Manolo Escobar y Marisol entre otras, que llegaron a gozar de una popularidad casi mítica), encontramos nuevos e interesantes retos filmicos. Tal es el caso de *Los tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963), un Romeo y Julieta en las calles de la Barcelona gitana, que sería el testamento filmico de Carmen Amaya y la consagración en la pantalla de Antonio Gades. La película fue nominada a los premios óscar de ese año como mejor película de habla no inglesa, hito importantísimo por aquellos años. Fue también la primera vez que el baile salía a la calle en sentido pleno, es decir, que aparecía en medio de la vida cotidiana y, por ende, de la narración cinematográfica. Rovira Beleta realizó también un *Amor brujo* el año 1967, con Antonio Gades y La Polaca, que también fue nominada al óscar a la mejor película extranjera.

Durante esta década Ana Mariscal dirigió a Curro de Utrera, a los guitarristas Manuel Arango y Moraíto Chico y la voz en off de Juanito Valderrama y la Niña de los Peines, en la película *Los duendes de Andalucía* (1966). El mismo Juanito Valderrama, esta vez de cuerpo presente, protagonizaba *De barro y oro* (Joaquín Bollo Muro, 1966) sobre el mundo del toreo y Rafael Farina hacía lo propio en *Puente de coplas* (Santos Alcocer, 1961), acompañando a Antonio Molina y en *El milagro del cante* (José María Zabalza 1967) en solitario. Junto a ellas, *Los flamencos* (Jesús Yagüe, 1966) y *Los celos y el duende* (de Silvio Balbuena, 1967) fueron de lo mejor de la década.

Algunos maestros del cine español también se acercaron al flamenco en los sesenta. Se suele citar a Juan Antonio Bårdem con su *A las cinco de la tarde* (1961), pero solo es una película sobre el toreo. Sin embargo, Mario Camus en *Con el viento solano* (1966) cuenta el cambio de vida de un gitano tras matar a un hombre, a través de la figura de Antonio Gades. También utiliza al mismo gran bailar Antonio Eceiza para su *Último encuentro* (1967).

En ella el actor de Elda es un bailarín que ha conseguido el éxito y quiere huir de sus raíces. En esta película aparece también La Polaca.

En los años setenta se abandona el modelo de *película de personaje famoso*. Ello hace disminuir la cantidad de cintas flamencas, pero favorece su calidad, como se aprecia en *La Carmen* de Julio Diamante (1975), con unos Rafael de Córdoba y Enrique Morente pletóricos.

Carlos Saura es, sin duda, el protagonista del maridaje entre cine y flamenco a partir de los años 80. Poco o nada hacía presagiar que el director aragonés se dedicara a interpretar el flamenco, desde tantas perspectivas, cuando comenzó su célebre trilogía en 1981. Hasta ese momento el genio oscense era conocido por sus películas de corte político, alegórico o intelectual, que se abren con *La caza* (1965) y se cierran con *Deprisa, deprisa* (1981), pasando por *La prima Angélica* (1973) o *Cría cuervos* (1975), entre otras. Pero el flamenco apareció como una revelación en su vida a través de la danza de Antonio Gades protagonista de esa trilogía: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *el amor brujo* (1986). Posteriormente, Saura realizaría también *Sevillanas* (1993) y *Flamenco* (95), un documental dividido en 22 módulos porque el que trasiegan desde valores consagrados como Paco de Lucía (por citar un guitarrista) hasta artistas emergentes como Joaquín Cortés (por citar a un bailarín). Aunque los eruditos flamencólogos han recibido de modo diverso estas cinco películas, es preciso señalar la calidad intrínseca de las mismas, gracias a una fotografía impresionante y a un montaje seductor. No en vano el director de fotografía de la última es nada menos que Vittorio Storaro, que ya había ganado el óscar de Hollywood por su fotografía de *Apocalypse Now* (1979), *Rojos* (1981) y *El último emperador* (1987).

Capítulo aparte deberíamos dedicar en este apretado resumen a los programas de televisión, especialmente los documentales, que desde los años 70 han venido prestigiando el canto y el baile flamenco a través de la pequeña pantalla. Desde el documental *Flamenco* (1972) o los programas con argumento como *La Rubia y el Canario*, estrenada el 16 de enero de 1976, dentro de la serie de televisión *Cuentos y Leyendas*, a la impresionante primera serie sobre el tema, *Rito y Geografía del canto flamenco* (23 de octubre de 1971- 21 de octubre de 1973), Televisión Española se puso a la cabeza en este apartado, dando voz y espacio a este arte tan nuestro, con interpretaciones impresionantes de un sinfín de artistas: desde Perla de Cádiz a Camarón de la Isla, de Manolo Caracol a Enrique Morente. Por *Rito y geografía del canto flamenco* pasaron los mejores de la época y, aún hoy, se puede contemplar su arte a través de internet en *Televisión a la carta* de TVE. El mismo éxito tuvo veinte años más tarde la colección *Rito y geografía del baile* (Alga editores, 2013), que recogió el testigo de su éxito para publicar en DVD (12 forman la colección) lo mejor de Antonio, Antonio Gades, Pilar López, Carmen Mora y tantos otros.

También en tiempos bien recientes (2013) se ha intentado plasmar todo el flamenco de modo más educativo en colecciones tan especiales y cuidadas como la de *Paso a Paso. Los palos del flamenco* consta de 21 DVD, de casi una hora de duración cada uno, donde se repasa todo el flamenco –en canto y baile– con una impresionante calidad didáctica.

Biomecánica del baile flamenco

Alfonso Vargas-Macías

Centro de Investigación flamenco Telethusa. España.

1. INTRODUCCIÓN

La danza en general y el baile flamenco en particular son actividades físicas que requieren grandes demandas de esfuerzo, equiparables a los deportes de élite (Cohen, Segal, Witriol, McArdle, 1981; Bejjani, Halpern, Pio, Rodriguez, Voloshin, Franklen, 1988; Vargas, 2009). Al igual que en el ámbito deportivo, los profesionales del baile flamenco también someten a sus estructuras corporales a situaciones de estrés y sobreesfuerzo que pueden derivar en lesiones como consecuencia de la práctica reiterada de su actividad (Bejjani, 1988; Lozano, Santonja, Vargas, 2008; Castillo, Pérez, Algaba, 2010).

En este sentido la biomecánica deportiva está llamada a jugar un papel importante en esta disciplina dancística. Los primeros estudios biomecánicos en el baile flamenco sacaron a la luz datos que hasta hace poco se desconocían sobre esta actividad y que ayudan a esclarecer sus exigencias motrices y fisiológicas. En un baile flamenco se realiza una media de 240 zapateados por minuto lo que equivale a una frecuencia media de 4 zapateados por segundo (Vargas, 2009). Durante las fases rápidas de zapateado el pie puede alcanzar velocidades de hasta 3.64 m/s (Gómez, González, Costa, Fernández, Pérez, 2012). Estos datos nos dan una idea de la gran cantidad de impactos de alta intensidad que se producen y del papel relevante que estudios sobre ergonomía, biomecánica deportiva, técnica, calzado y superficie juegan en la prevención de lesiones entre los profesionales del baile flamenco.

Kadel (2006) sostiene que las lesiones en las extremidades inferiores de deportistas y bailarines suelen estar asociadas entre otros factores a una incorrecta alineación corporal-anatómica. Las altas frecuencias de zapateados no permiten que a simple vista se pueda detectar estos errores, por ello resulta de gran utilidad el análisis biomecánico de los espectáculos y ensayos de los bailarines profesionales para la mejora ergonómica de la técnica de baile, tanto del zapateado como de las fases de braceo.

Una herramienta sobradamente validada para el estudio de la técnica deportiva es el análisis cinemático mediante procesos instrumentales de cinematografía y fotogrametría (Gutiérrez, Soto y Martínez, 1990; Aguado, 1993; Aguado, Izquierdo y González, 1997; Pérez y Llana, 2007). Esta clase de estudios conllevan ciertas ventajas para actividades físicas de este tipo, ya que una tecnología que no exige grandes recursos técnicos ni económicos, son de fácil transporte y reproductibilidad. Sólo se precisa de cámara de vídeo, software de análisis de movimiento y ordenador. Actualmente existen soft-

wares de análisis del movimiento libres en la red que permiten estudiar la técnica de baile, a nivel cualitativo y cuantitativo, así como visionar la película cuantas veces sea necesario, y producir documentos gráficos sobre el análisis de los gestos realizados. Otra de las ventajas es la facilidad de llevar a cabo estos estudios, debido a que no es necesario que el sujeto se desplace al laboratorio de biomecánica o que el biomecánico se traslade para realizar la grabación. Actualmente la mayoría de los teléfonos móviles tienen resolución suficiente de grabación y el archivo puede ser enviado a través de la red para su estudio. Por último es importante señalar que los informes elaborados sobre la ejecución técnica son suficientemente detallados, se elaboran con relativa rapidez y se envían con facilidad como soporte digital. Esto va permitir que tanto preparadores físicos, recuperadores y terapeutas puedan diagnosticar ejercicios preventivos y correctores para reducir el riesgo de lesión. Además será un instrumento de gran utilidad para los propios bailarines, profesores y coreógrafos que podrán determinar qué correcciones coreográficas y técnicas pueden realizar al respecto.

2. EL ZAPATO DE BAILE FLAMENCO Y SUS REPERCUSIONES BIOMECÁNICAS

El baile flamenco es una de las pocas actividades físicas que se realizan sobre un calzado de tacón, con una altura que oscila entre los 3 y 7 cm^{2,4}. Esto implica que en los casos en los que el zapateado no respete los requerimientos naturales de movimiento de las articulaciones, las cargas no se repartan uniformemente, pudiendo provocar lesiones en miembros inferiores (Vargas-Macías, Castillo, Fernández, 2012).

La industria deportiva tiene una tradición consolidada en el estudio y perfeccionamiento del calzado deportivo. En el baile flamenco no ocurre así, es más, empresas tra-



Figura 1. Zapato de baile flamenco tradicional, masculino y femenino respectivamente. Imágenes cedidas por Artefyl.

dicionales que fabrican este tipo de calzado se jactan de elaborar este calzado con técnicas similares a las usadas hace 50 o 100 años.

Autores como Voloshin, Bejjani, Halpern, Frankel (1989), Pedersen, Wilmerding, Milani, Mancha (1999), Pedersen, Wilmerding, Kuhn, Enciñias-Sandoval (2001) y Wilmerding, Gurney, Torres (2003) han determinado que los pies, tobillos y rodillas son unas de las zonas más susceptibles de riesgo de lesión entre los profesionales del baile flamenco. En este sentido, Castilla-Cubero y Jiménez-Sarmiento (2006) en un estudio con 96 bailarines, establecieron que el 61,45% de la muestra manifestaba algias a nivel del pie, un 24% en tobillos, un 32,3% en gemelos, un 51% en rodillas y un 17,7% en caderas.

Pedersen y Wilmerding (1998), Castillo (2010) y Castillo, Palomo, Munuera, Domínguez, Algaba y Pérez (2011) han corroborado en estudios observacionales y de presión plantar con profesionales del baile flamenco, que la práctica reiterada de esta actividad a nivel profesional, es un factor predisponente de diferentes lesiones a nivel podológico como el Hallux abductus valgus (HAV), hiperqueratosis plantares, dedos en garra y onicopatías.

En definitiva, podemos afirmar que la práctica profesional del baile flamenco está asociada a la aparición de diversas algias, lesiones y deformidades. Por ello, resulta imprescindible el análisis biomecánico de la técnica de baile con la finalidad de mejorar la salud de los bailarines, sin descontar otras posibles aplicaciones que pueda tener como en el análisis de las cargas externas de esfuerzo o en la preparación física de estos bailarines-atletas.

3. ANÁLISIS BIOMECÁNICO DE LA TÉCNICA DE ZAPATEADO

Gutiérrez et al. (1990) afirman que desde el punto de vista de la biomecánica es imprescindible usar algún tipo de registro y análisis que permita estudiar las variables que interactúan durante cualquier actividad física. Esto nos va a permitir determinar el grado de corrección e idoneidad de la técnica deportiva, en nuestro caso del baile flamenco. Debido a que es zapateado la parte del baile donde se concentran las mayores cargas de trabajo y de demanda de esfuerzo, hemos centrado nuestro enfoque en el tren inferior y en la técnica de pies. No obstante, es necesario hacer constar que la fotogrametría y cinematografía tienen también una gran aplicación en el estudio del tren superior durante el baile flamenco, especialmente las fases denominada “de braceo” donde tiene mayor protagonismo esta parte del cuerpo (Vargas, 2009).

En el desarrollo del análisis cinemático del zapateado flamenco hemos procedido a registrar la actividad de los miembros inferiores desde dos puntos de grabación diferentes: uno desde del plano sagital (lateral derecho del bailar) y otro del plano frontal posterior. Para facilitar el estudio diversos marcadores son colocados en puntos anatómicos de referencia.

Para el análisis biomecánico de la técnica de baile flamenco podemos tomar como referencia una parte del baile o bien de ejercicios concretos. Nosotros solemos

aplicar el test ZAP-3 (Vargas, 2009) de 15 s de duración. Ello nos va a permitir no solo examinar las variables de estudio sino también valorar la condición física de los bailarines. Los ejercicios son registrados con cámaras de alta velocidad a una frecuencia de 240 fr/s.

3.1. Análisis de las zonas de impacto de los pies durante el zapateado

Con estos estudios buscamos determinar y cuantificar los zapateados que se realizan en situación de inestabilidad de tobillo y pie, especialmente de la articulación subtalar (ASA). Se realiza un seguimiento de la zona del pie que percute así como la dirección con la que se impacta durante el zapateado. Como ya hemos mencionado, las lesiones en el tren inferior son susceptibles de aparecer cuando no se siguen los requerimientos naturales de movimiento de las articulaciones, el impacto no se realiza perpendicularmente al suelo y consecuentemente disposición de las estructuras óseas no es la más idónea, ni para absorber las cargas ni para repartirlas uniformemente (Vargas-Macías, 2012). Cualquier impacto que no respete estas premisas durante el zapateado, ya sea por deficiencia en la ejecución técnica, o por un desequilibrio puntual, será factor predisponente de lesión en estas estructuras. Los zapateados que se realicen en situación de inestabilidad a nivel de tobillo o de posiciones no adecuadas de la ASA, en inversión o eversión, tendrán su repercusión en toda la cadena cinética. Más tarde o temprano, se acabará manifestando cuando se sobrepasen los límites de tolerancia de dichas articulaciones.

Los zapateados que se ejecutan incorrectamente no solo pueden generar lesiones en el tren inferior, al reducir la capacidad amortiguadora de las estructuras podológicas permitirán que vibraciones mayores deban ser absorbidas por los tejidos blandos del tren superior, especialmente a nivel vertebral (Vargas-Macías, 2012). Cuando esto ocurre, se somete a las estructuras óseas, articulares y ligamentosas, del pie y tobillo, a situaciones de estrés para las que no están biomecánicamente preparadas. El tobillo es una de las articulaciones más susceptible de ser lesionada, debido a las fuerzas que resiste y a la carga que sostiene (Morrison, Kaminski, 2007; Ahonen, 2008; Prisk, O’Loughlin, Kennedy, 2008). No debemos olvidar que el tobillo es la zona del cuerpo que soporta más peso por unidad de superficie que cualquier otra articulación del cuerpo humano (Wilmerding, 2003). Por ello es imprescindible que la ejecución técnica del zapateado se realice de la forma más lineal y anatómicamente correcta.

Los marcadores de referencia para estudiar la corrección del impacto, solemos colocarlos en los siguientes puntos: centro del tacón (bisección posterior), costura central posterior del zapato de baile, bisectriz del tendón de Aquiles, centro de la parte inferior del hueso poplíteo. En las siguientes imágenes mostramos algunos ejemplos de zapateados realizados en situación de inestabilidad de pie y tobillo (Fig. 2 y 3).

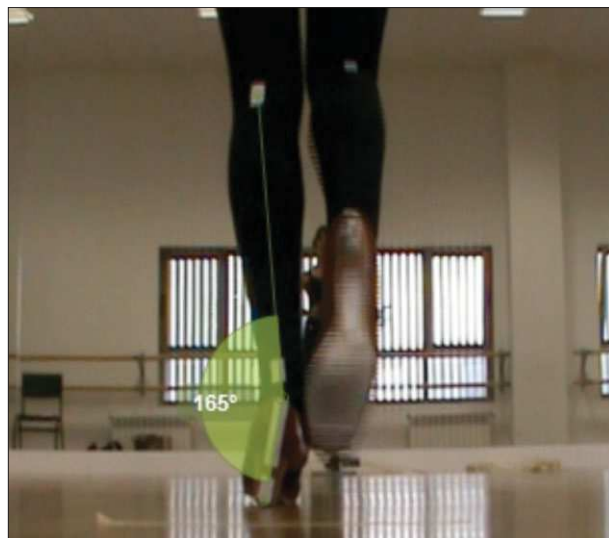


Figura 2. Ejemplo de zapateado biomecánicamente erróneo con toda la planta del pie izquierdo.



Figura 3. Ejemplo de zapateado de punta con el derecho biomecánicamente erróneo.

3.2. Análisis de la flexión de rodilla durante el zapateado

La flexión de rodilla es debida a una adaptación ergonómica del bailar durante las fases rápidas de zapateados del baile. Consiste en una ligera semiflexión como consecuencia de la altura del calzado de baile. Esta semiflexión no ocurre en todas las danzas percutivas. A diferencia del claqué o la danza irlandesa que son bailes *al aire* similar a la percusión de un tambor, el zapateado flamenco es un baile *al suelo* más parecido al golpeo de un martillo en el yunque. Con esta posición el tren inferior actúa a modo de ballesta de coche para reducir las vibraciones derivadas de los impactos. Si no se adoptara esta postura y las rodillas estuvieran más extendida de lo preciso, la altura del tacón se compensaría con una anteversión pélvica, reduciendo la capacidad de absorción de los tejidos blandos de la columna vertebral por la hiperlordosis adoptada. Por el contrario, un exceso de flexión de rodilla sometería a esta articulación a una sobrecarga innecesaria y a los músculos extensores a una

demanda de esfuerzo excesiva, con el consiguiente riesgo de lesión articular, tendinosa y muscular.

La grabación de este apartado se hace colocando la cámara en un pequeño trípode lateralmente al bailar y tomando como puntos de referencia las siguientes zonas anatómicas: trocánter mayor del fémur, cabeza del peroné y maléolo externo del tobillo. Analizamos los grados de flexión de rodilla en dos fases distintas:

a) Una primera fase cuando la pierna derecha actúa como extremidad de apoyo mientras percute con la izquierda.

b) Otra fase cuando actúa como pierna activa de percusión.

Diferenciamos estas fases para registrar por un lado los grados de semiflexión y su idoneidad en la colocación y absorción de impactos, y por otro las velocidades y aceleraciones angulares de los zapateados.

A continuación se muestra algunos ejemplos de los grados de flexión de rodilla durante las fases de zapateado:



Figura 4. Ejemplo de grado de flexión de rodilla en diferentes fases del zapateado.

4. CONCLUSIONES

El baile flamenco precisa en su interpretación de altas frecuencias de zapateado. La tradicional corrección técnica a simple vista o por el sonido que pueda realizar el propio artista o bien con la ayuda del profesor o coreógrafo resulta insuficiente. Las nuevas tecnologías y las cámaras de alta velocidad, mediante análisis específicos fotogrametría y cinematografía se postulan como un instrumento eficiente en la corrección técnica del baile. Esperamos que estudiantes de alto nivel, profesionales, profesores y coreógrafos se hagan eco de estos estudios que permitirán no solo una mejor sonoridad del espectáculo sino también una corrección técnica que minimizará las situaciones de riesgo de lesión, mejorando la calidad de vida personal y profesional de los bailarines.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, X., Izquierdo, M., González, J.L. (1997). *Biomecánica fuera y dentro del laboratorio*. León: Universidad de León.
- Aguado, X. (1993). *Eficacia y técnica deportiva*: Barcelona, Inde.
- Ahonen, J. (2008). Biomechanics of the foot in dance: a literature review. *Journal of Dance Medicine & Science*, 12(3), 99-108.
- Bejjani, F. J., Halpern, N., Pio, A., Dominguez, R., Voloshin, A., & Frankel, V. H. (1988). Musculoskeletal demands on flamenco dancers: a clinical and biomechanical study. *Foot & Ankle International*, 8(5), 254-263.
- Castilla-Cubero, J.L., Jiménez-Sarmiento, A.S. (2011). Aspectos generales sobre el dolor osteomuscular en el baile flamenco. *Rehabilitación*, 45(2), 117-121.
- Castillo, J.M., Palomo, I.C., Munuera, P.V., Dominguez, G., Algaba, C., Pérez, J. (2011). El Hallux Abductus Valgus en la bailaora de flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 4(4), 19-24.
- Castillo, J.M., Pérez, J., Algaba, C. (2010). Estudio preliminar. Patologías digitales más frecuentes en el pie de la bailaora de flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 3(3), 15-19.
- Cohen, J. L., Segal, K. R., Witriol, I., & McArdle, W. D. (1981). Cardiorespiratory responses to ballet exercise and the VO2max of elite ballet dancers. *Medicine and science in sports and exercise*, 14(3), 212-217.
- Gómez R, González A, Costa JL, Fernández, J.R., Pérez, M.A. (2012) Estudio cinemático de una bailaora de flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* 5(5):13-21.
- Gutierrez, M., Soto, V., Martínez, M. (1990). *Sistemas de análisis computarizado para el movimiento humano. Técnicas indirectas cinematográficas y su sincronismo con los registros indirectos*. Málaga: Unisport.
- Kadel, N. J. (2006). Foot and ankle injuries in dance. *Physical medicine and rehabilitation clinics of North America*, 17(4), 813-826.
- Lozano, S.G., Santonja, F., Vargas, A. (2008). El dolor de espalda en el baile flamenco y la danza clásica. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 1(1), 13-15.
- Morrison, K. E., & Kaminski, T. W. (2007). Foot characteristics in association with inversion ankle injury. *Journal of athletic training*, 42(1), 135.
- Pedersen, M. E., Wilmerding, M. V., Kuhn, B. T., & Enciñas-Sandoval, E. (2001). Energy requirements of the American professional flamenco dancer. *Medical Problems of Performing Artists*, 16(2), 47-52.
- Pedersen MM, Pedersen, M. E., Wilmerding, M. V., Milani, J., & Mancha, J. (1999). Measures of plantar flexion and dorsiflexion strength in Flamenco dancers. *Medical Problems of Performing Artists*, 14, 107-112.
- Pedersen, M. E., & Wilmerding, V. (1998). Injury profiles of student and professional flamenco dancers. *Journal of Dance Medicine & Science*, 2(3), 108-114.
- Pérez Soriano, P., & Llana Belloch, S. (2008). Instrumentation in sports biomechanics. *JOURNAL OF HUMAN SPORT AND EXERCISE-University of Alicante*, 2(2), 26-41.
- Prisk, V. R., O'Loughlin, P. F., & Kennedy, J. G. (2008). Forefoot injuries in dancers. *Clinics in sports Medicine*, 27(2), 305-320.
- Vargas A. (2009). *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física*. Cádiz: Centro de Investigación Flamenco Telethusa.
- Vargas-Macias, A., Castillo, J.M., Fernández, J.R. (2012). Inestabilidad del pie y tobillo en el baile flamenco. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 5(5), 40-45.
- Voloshin, A. S., Bejjani, F. J., Halpern, M., & Frankel, V. H. (1989). Dynamic loading on flamenco dancers: a biomechanical study. *Human Movement Science*, 8(5), 503-513.
- Wilmerding, V., Gurney, B., & Torres, V. (2003). The effect of positive heel inclination on posture in young children training in flamenco dance. *Journal of Dance Medicine & Science*, 7(3), 85-90.

El pie en el baile flamenco

José Manuel Castillo López.

Universidad de Sevilla. España.

La investigación podológica en flamenco se centra en su vertiente dancística, es decir, en el estudio del pie en el baile flamenco. Y muy especialmente, en el baile flamenco femenino, por el hecho de que el calzado específico de la bailaora de flamenco es un calzado de tacón, de entre 6 y 9 cm, de puntera estrecha, con unas características poco cercanas a lo que denominamos calzado fisiológico o calzado saludable. Entendido este por aquel calzado que además de su función estética, cumple con una función protectora del pie, se adapta a sus necesidades de amortiguación, estabilidad y confort y a su morfología.

No significa esto que el artista flamenco, cantaor o cantaora y guitarrista o músico flamenco, no tengan problemas en los pies, pero sí que estos problemas y afectaciones podológicas serán, en número, similares a las de la población general. En cambio, en el baile flamenco el Pie cobra una importancia añadida, no solo es el órgano distal de la extremidad inferior encargado en última instancia de mantener la posición bípeda y el equilibrio en la estática y la marcha, sino que, además, es el principal elemento musical y de creación artística en esta disciplina.

El pie, en la ejecución de los distintos zapateados flamencos, es un elemento percutivo, con la exactitud de un metrónomo. Y la intensidad, velocidad y limpieza de estos zapateados suponen una de las características más valoradas en la ejecución de los distintos bailes flamencos. Por tanto, y como demuestran diferentes investigaciones, el pie de la bailaora y bailaor de flamenco está sometido a un estrés añadido y a fuerzas de compresión producidas por el propio impacto del zapato sobre el pavimento, más las fuerzas de reacción del suelo, lo que se traduce en una predisposición a sufrir determinados problemas y patologías en los pies y en las articulaciones de la extremidad inferior y columna vertebral fundamentalmente. Es decir, en términos de salud, el golpeo intenso y agresivo que supone el zapateado y taconeo flamenco no es gratuito. Por otro lado, en las propias mudanzas, saltos, giros y gestos técnicos del baile flamenco, el miembro inferior y pies están sometidos a fuerzas de cizallamiento y a un mayor gasto energético, por tanto a estrés y fatiga muscular, para tratar de mantener el mínimo desplazamiento del centro de gravedad, o lo que es lo mismo, para mantener el equilibrio.

En este contexto, el problema de investigación es que el pie en el baile flamenco está predisuesto a sufrir, digámoslo así, lesiones con una mayor incidencia que en

la población general. Y esta afirmación podemos considerarla nuestra hipótesis de trabajo, que se fundamenta en la propia observación empírica, y también en publicaciones en revistas científicas. Pero encontramos que existen pocas publicaciones sobre las lesiones del pie en el baile flamenco, y las pocas que hay no centran su investigación sobre una muestra de bailaoras o bailaoras profesionales. Por tanto, el primer paso a realizar en nuestra investigación fue estudiar el pie de poblaciones de bailaoras y bailaores de flamenco profesionales para, primero, poder determinar con rigor científico la prevalencia de estas lesiones, y segundo, estudiar y analizar posibles agentes causales, lo que se conoce como factores etiológicos y/o predisponentes, y por último, desarrollar elementos terapéuticos para prevenir y tratar estos problemas y/o patologías del pie en el baile flamenco. En concreto, en nuestro caso, tratamientos ortopodológicos: plantillas, soportes plantares, y un calzado fisiológico para baile flamenco.

En resumen, nuestras líneas de actuación en relación al pie en el baile flamenco fueron las siguientes: estudio epidemiológico del pie de la bailaora y bailaor de flamenco. Análisis de los factores predisponentes y/o causales de estas lesiones, fundamentalmente el gesto técnico: zapateado y gesto artístico, el calzado, y el propio pavimento donde se ejecuta el baile flamenco. Por último, desarrollo de elementos terapéuticos en el campo de la ortopodología, nuestro campo, para prevenir y/o tratar o paliar los problemas podológicos encontrados; desarrollo de patentes y modelos de utilidad: soportes plantares y calzado fisiológico para baile flamenco.

En el año 2008, por medio de convenios de colaboración con distintos centros y academias de baile flamenco, pudimos optar a una población bailaora profesional de flamenco. Y gracias a una ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla se inició el proyecto *Estudio crítico del calzado: características morfofuncionales del calzado de calidad saludable*, en el que analizamos distintos calzados laborales específicos para determinar su idoneidad y características, entre ellos las del calzado de baile flamenco. Determinando, como anticipamos al principio de esta exposición, que no cumple con las características de un calzado fisiológico o saludable. Se trata de un calzado excesivamente rígido, poco preparado para el impacto que sufre el pie en el zapateado flamenco. En muchos casos con una altura de tacón por encima de 6 cm., lo que plantea compensaciones a nivel de MMII y columna y dificulta la estabilidad lateral

y, por último, la horma no suele coincidir con las necesidades morfológicas del pie.

En el año 2009, bajo convocatoria pública, y en el marco del Programa de Doctorado de Flamenco de la Universidad de Sevilla: *El Flamenco, acercamiento multidisciplinar a su estudio*, conseguimos optar a una subvención de la, entonces, Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco. Y con la colaboración del Dpto. de Podología, el Área Clínica de Podología de la Universidad de Sevilla y el Centro de Investigación Flamenca Telethusa desarrollamos nuestro Estudio Epidemiológico en relación al Pie en el Baile Flamenco.

Este estudio, que denominamos *Repercusiones podológicas del baile flamenco femenino. Utilidad de los materiales de última generación en la absorción del impacto*, se llevó a cabo entre enero de 2010 y enero de 2011, con un coste total de 11.500 €. Los resultados han sido concluyentes: el pie de la bailaora profesional de flamenco sufre una mayor incidencia de determinadas patologías y lesiones, entre ellas deformidades digitales como el comúnmente llamado juanete o dedos en garra, alteraciones ungueales, hiperqueratosis plantares y una serie de problemas a distancia en las articulaciones de la extremidad inferior y columna.

Alrededor del 85% de las bailarinas estudiadas presentan hiperqueratosis plantares, es decir, durezas o callosidades, resultado lógico del impacto que genera el zapateado flamenco denominado "de planta". Datos especialmente llamativos, si tenemos en cuenta que el mínimo de trabajo semanal desarrollado por estas bailarinas era de 20 horas semanales de baile flamenco.

Este proyecto también nos aportó un primer contacto con el diseño de tratamientos ortopodológicos, es decir, plantillas específicas para el baile flamenco. Plantillas fundamentadas en el uso de materiales de última generación en la absorción del impacto, que ya se utilizaban con éxito en otras disciplinas deportivas y otras aplicaciones con muy buenos resultados. Supuso, pues, un punto de partida muy importante en el desarrollo una de las dos patentes que actualmente tenemos inscritas en el BOPI en relación al baile flamenco: los soportes plantares para baile flamenco, cuyas características explicaremos a continuación.

En 2011, gracias a una ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla, denominada *Desarrollo de prototipo de calzado para el baile flamenco*, utilizamos los resultados adquiridos en las distintas investigaciones llevadas a cabo para diseñar y prototipar un calzado para baile flamenco más acorde con las necesidades y morfología del pie de la bailaora y bailar de flamenco. Fundamentalmente en cuestiones de amortiguación, estabilidad y confort.

Los soportes plantares para baile flamenco se registraron definitivamente como modelo de utilidad en BOPI (Boletín oficial de la propiedad industrial) en septiembre del año 2012. Podemos definirlos como plantillas específicas para la práctica del baile flamenco, extensible a

cualquier modalidad de baile y adaptable al calzado de tacón femenino de uso habitual.

Su diseño se realiza directamente al pie, gracias al uso de materiales termo-conformables a baja temperatura, es decir, materiales que ante una fuente de calor se vuelven moldeables, tolerables y adaptables al pie, bajo una técnica utilizada en podología que se denomina técnica de moldeado directo. Esta característica, que se encuentra fundamentalmente en materiales de ortopodología como los derivados de las resinas, nos permite una adaptación perfecta a la morfología del pie y a las necesidades del mismo en relación a la práctica de una determinada actividad dancística, o a un determinado calzado de tacón.

El calzado fisiológico para baile flamenco también fue registrado en el Boletín oficial de la propiedad industrial. Podemos definirlo como un calzado diseñado específicamente para el baile flamenco, profesional o amateur, que mejora la amortiguación, sujeción y estabilidad que requiere el pie y miembro inferior en esta disciplina y previene problemas y lesiones podológicas relacionadas con el impacto y con características poco fisiológicas del calzado específico seriado, además de permitir, por espacio interior, el uso de soportes plantares o plantillas a medida.

En estos momentos, con la participación activa de La Oficina de Transferencia de Resultados de Investigación de la Universidad de Sevilla (OTRI) estamos llevando a cabo negociaciones con diferentes empresas del sector calzado y la ortopodología para la producción de estas patentes, que esperamos estén en breve en el mercado al alcance de nuestros profesionales del baile flamenco.

Pero nuestro trabajo en relación al estudio del pie y a la biomecánica del baile flamenco no ha hecho más que comenzar. Se nos abren múltiples posibilidades de investigación, que van a revertir, con toda seguridad, en la salud del bailar y bailaora de flamenco. Y también en la propia sociedad, a nivel de posibilidades empresariales con el desarrollo y producción de estas patentes o modelos de utilidad en el ámbito del baile flamenco. Como ejemplo, citar el último proyecto de investigación en el que el grupo de investigación Hermes del Dpto. de Podología ha participado. En este caso, es un proyecto de la UCAM, Universidad Católica San Antonio de Murcia, coordinado por el investigador Sebastián Lozano, con la colaboración del Centro de Investigación Flamenca Telethusa, dirigido por el Dr. Vargas, el Laboratorio de análisis de movimiento de la Universidad Lusofona de Lisboa y el Dpto. de Podología de la Universidad de Sevilla. En este proyecto, cuyos resultados esperamos publicar en los próximos meses, de carácter multidisciplinar, se ha estudiado la biomecánica y cinemática del baile flamenco en pos del rendimiento y la prevención de lesiones de carácter deportivo.

El flamenco es un arte, universal, andaluz en su origen, por tanto es cultura, pero también es fuente de riqueza. Y no hay que olvidar que el profesional del flamenco, el

artista flamenco, desarrolla una actividad laboral reglada, actividad de alto riesgo según un estudio del propio Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo. Publicado en la Nota Técnica de Prevención- 756; y por tanto, necesita una protección, una normativa específica, regulada en términos de salud y prevención laboral, por parte de la administración, a nivel de los elementos que confluyen y permiten el desarrollo de su actividad laboral.

BIBLIOGRAFÍA

1. Pablo E. Navarro JL. 2009. Figuras, pasos y mudanzas. 2ª ed. Córdoba: Almuzara.
2. Vargas A. 2006. El baile flamenco: Estudio descriptivo, biomecánico y condición física. [Tesis Doctoral]. Cádiz: Universidad de Cádiz.
3. Levy AE, Cortés JM. 2003. Ortopodología y Aparato locomotor. Ortopedia de pie y tobillo. Barcelona: Ed. Masson S.A.
4. Bejjani FJ, Halpem N, Pio A, et al. 1988. Musculoskeletal Demands on Flamenco Dancer: A Clinical and Biomechanical Study. *Foot Ankle* 8(5): 252-63.
5. Calvo JB, Gómez-Pellizco L. 2000. Flamenco Dance Injuries. The Spanish Experience. En: Tenth Annual Meeting of the International Association for Dance Medicine and Science. Miami: Disponible en: [http://www.nureyev-medical.org/pro_reche_rche2.php?selection\(4\)](http://www.nureyev-medical.org/pro_reche_rche2.php?selection(4))
6. Quer A, Pérez E. 2004. El Pie en el Flamenco. *El Peu* 24 (1): 8-14.
7. Castillo JM. 2010. El flamenco en el área de las ciencias de la salud: líneas de investigación. En: Díaz JM, Escobar F. [Actas II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco]. Universidad de Sevilla: 129-137.
8. Gómez S, Santonja F, Vargas A. 2008. El dolor de espalda en el baile flamenco y la danza clásica. *Rev. Cent. Investig. Flamenco Telethusa* 1(1): 13-15.
9. Castillo JM, Pérez J, Algaba C. 2010. Estudio preliminar. Patologías digitales más frecuentes en el pie de la bailaora de flamenco. *Rev. Cent. Investig. Flamenco Telethusa* 3(3): 15-19.
10. Castillo JM, Palomo I, Pérez FJ, et al. 2010. Patologías podológicas en la bailaora de flamenco profesional. Póster Científico. 41 Congreso Nacional de Podología: Gijón.
11. Vargas A, Castillo JM, Fernández JR. 2012. Inestabilidad del pie y tobillo en el baile flamenco. *Rev. Cent. Investig. Flamenco Telethusa* 5(5): 40-45.
12. Gómez S, Santonja F, Vargas A, Canteras M. 2010. Antecedentes de algias vertebrales en bailarinas. [Actas II Congreso Internacional de Ciencias del Deporte de la UCAM]. CCD 13 – SUPLEMENTO. 6(5). Murcia: 15.
13. Bejjani FJ, Halpern N, Pio A, Voloshin A. 1987. Acceleration and Foot Pressure Analysis in Flamenco Dancers. *Foot Ankle* 7(5): 306-307.
14. Seibel MO. 1994. Función del pie. Texto programdo. Madrid: Ortocen.
15. Vargas A, González JL, Mora J, Gómez S. 2008. La Necesidad de la Preparación Física en el Baile Flamenco. *Rev. Cent. Investig. Flamenco Telethusa* 1(1): 4-6.
16. Vargas A. 2009. Danza y condición física. *Rev. Cent. Investig. Flamenco Telethusa* 2(2): 16-24.
17. Capel A, Medina FS, Medina D, Gómez S. 2009. Magnetic resonance study of lumbar disks in female dancers. *Am J Sports Med* 37(6): 1208-1213.
18. Castillo JM, Munuera PV, Algaba C, et al. 2014. Professional women flamenco dancers' foot pathology. *J Am Podiatr Med Assoc* (En prensa).
19. Castillo JM, Vargas A, Domínguez G, et al. 2014. *Metatarsal Pain in the Professional Female Flamenco Dancer*. *Med Probl Perform Art*. (En prensa).
20. Nogareda S, Salas C, Parra JM. La salud laboral en el arte flamenco. Nota Técnica de Prevención- 756. Madrid: Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo; 2008. Disponible en: <http://www.insht.es/InshtWeb/Contenidos/Documentacion/FichasTecnicas/NTP/Ficheros/752a783/ntp-756.pdf>

Una aproximación al análisis cinemático de la técnica en el baile flamenco mediante la estereofotogrametría

Sebastián Gómez-Lozano

Universidad Católica San Antonio de Murcia. España.

BAILE FLAMENCO

Los estudios sobre el baile flamenco realizados desde las ciencias de la Actividad Física y Salud son muy reducidos¹. En la mayoría ellos se describen las lesiones que las exigencias del baile tienen en la salud de los bailarines². Pensamos que estos estudios adolecen de un análisis del gesto técnico como agente del problema y como parte de la solución.

SISTEMA VICON

Por otro lado el uso del sistema de cámaras Vicon, el sistema óptico más avanzado de captura de movimientos disponible. Ha sido diseñado para ser flexible, ampliable y fácil de integrar en entornos de trabajo e investigación. Con una combinación de los componentes del sistema, se puede crear sistemas de cualquier tamaño y enlazar fácilmente a los dispositivos externos que se precise utilizar (figura 1).

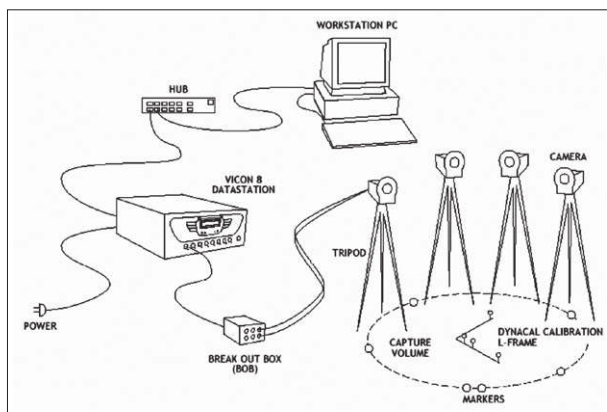


Figura 1. Elementos del Sistema de Estereofotogrametría Vicon³⁶.

Cada sistema Vicon incluye al menos un MX Giganet para proporcionar energía y comunicación de datos con hasta 20 cámaras y otros dispositivos. Las cámaras registran tridimensionalmente el movimiento de los sujetos gracias a unos marcadores fotosensibles (en torno a 20) que se colocan sobre la vestimenta. Este registro se virtualiza con unos softwares específicos, lo que permite el estudio posterior de los movimientos realizados. Éste se rige bajo un sistema de medida llamado *estereofotogrametría*, el cual permite registrar las imágenes en 3D. En éste debemos tener en cuenta ciertos aspectos de tales como³:

- Reconstrucción en 3-D.
- Calibración estereofotogramétrica.
- Marcadores: tipo, identificación, localización y muestreo.

- Características del sistema: precisión, fiabilidad y resolución.
- Ventajas y desventajas de la instrumentación estereofotogramétrica
- Posibilidad de utilizar la medida estereofotogramétrica
- Características del Movimiento 3D frente al 2D.
- Especificidad del Movimiento dentro del laboratorio frente a una situación de trabajo real.
- Fases del proceso (ver a continuación):

Fase 1: Calibración global del Sistema: en base al tipo de gestos y al volumen de movimiento que se necesita (figura 2).



Figura 2. Laboratorio de Biomecánica: Cámaras Vicon.

Calibración estática: a través de un dispositivo manual en forma 'T' que tiene tres marcadores a diferente distancia uno del otro, se mueve en el centro del espacio que circunda las cámaras. Si disponemos de 9 cámaras, en la pantalla del ordenador (Workstation PC) al menos se tienen que registrar en tres (1/3 del Sistema).

Calibración dinámica: consiste en determinar el volumen de captura permitido por el Sistema en base a nuestras necesidades. Para ello es necesario saber la posición del Sistema de Referencia. Para ello se mueve el dispositivo 'T' al aire para observar el espacio de volumen registrado en las pantallas. La fiabilidad de las cámaras tiene que estar alrededor de 0.3.

Fase 2: Set origin (función software): El sistema de Cámaras se sincroniza con el software a través del dispositivo manual en forma 'L', llamado (*ERGOCAL L FRAME*): ejes X e Y que me proporciona la referencia en el plano horizontal ayudado del suelo. La función del software *set origin*, organiza todas las cámaras en un mismo sistema de referencia (figura 3).



Figura 3. ERGOCAL L FRAME.

Fase 3: Colocación de los Marcadores: Las bolas recubiertas con material autorefectante se conoce con el nombre de marcadores. Se utilizan como puntos de referencia visual y se colocan en diferentes partes o segmentos del sujeto. Tienen que ser vistos al menos por tres cámaras. El número de marcadores depende de las necesidades en la investigación. El sistema de estereofotogrametría está construido para realizar el seguimiento y reconstruir sus trayectorias en el espacio 3D (figura 4).

Fase 4: Almacenamiento de los datos: Cuando un marcador es visto por una cámara aparecerá en la pantalla correspondiente como un conjunto de píxeles brillantes. Durante la adquisición de las coordenadas de todos los marcadores vistos por las cámaras, se transferirá a un

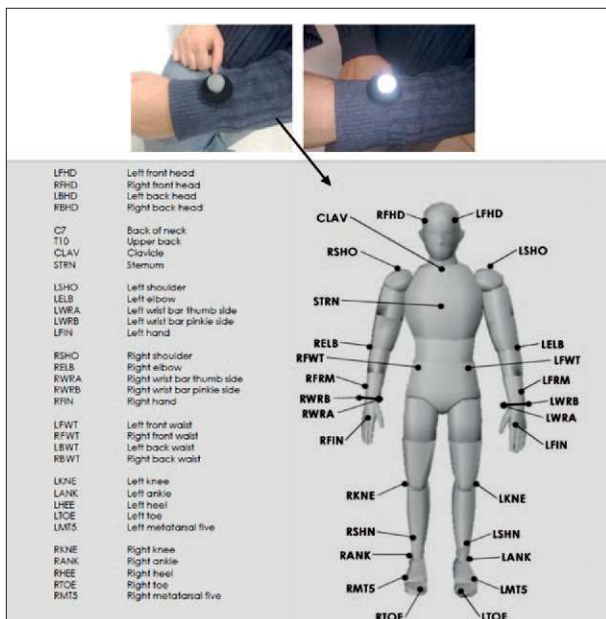


Figura 4. Marcadores principales visibles sobre plano frontal³.

ordenador dedicado a la visualización y almacenamiento de los datos (estación de trabajo).

Fase 5. Volumen de captura y de calibración de las imágenes: Cuando se quiere efectuar una prueba con un sujeto es necesario colocar la cámara en torno al volumen de movimiento que pretende realizar. De esta manera, se asegura que en tal espacio la acción del sujeto va a ser visible desde diversos puntos de vista de las cámaras. Esto se conoce como el volumen total de medida. Antes de medir cualquier movimiento del sujeto es necesario calibrar este volumen. Para el Sistema Vicon éste viene efectuado mediante un enfoque dinámico que calcula automáticamente los parámetros de las cámaras utilizando los datos de un dispositivo con dos marcadores (dispositivo en "T" para la calibración dinámica).

Fase 6: Reconstrucción, trayectoria y espacio de trabajo 3D: Gracias a la *calibración dinámica* la estación de trabajo puede reconstruir la posición en el espacio tridimensional de cada uno de los marcadores en cada fotograma. El sistema conecta todas las posiciones de los marcadores a fin de generar trayectorias continuas. Estas trayectorias describen el camino que cada marcador ha hecho durante su registro.

Fase 7: Etiquetado y archivo C3D: El número de trayectorias generada en la fase reconstrucción no tiene sentido si no se identifican. Este proceso de identificación se puede hacer de diferentes maneras. La más eficaz es dar al ordenador la tarea de asociar a cada marcador un nombre automáticamente. El software que realiza esta operación trabaja sobre la base de conocer la distancia recíproca entre todos los marcadores, reconstruyendo las trayectorias espaciales (figura 5).

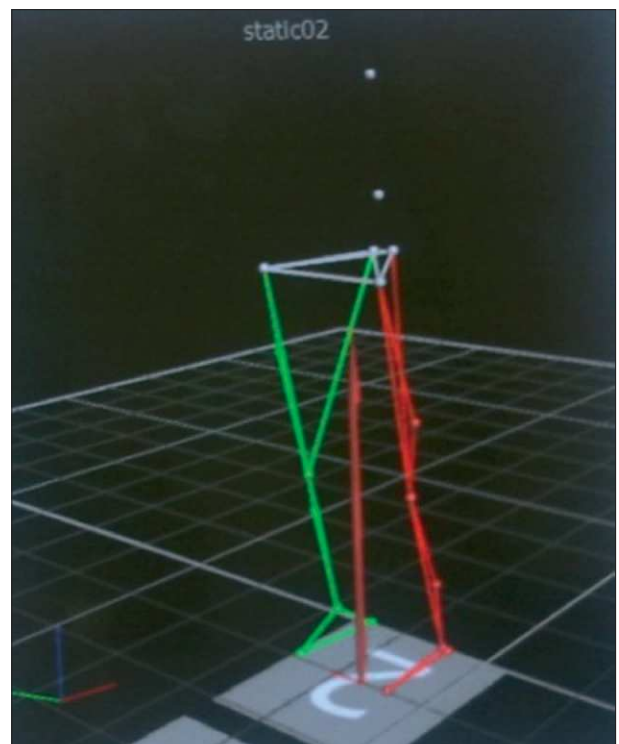


Figura 5. Fotograma: reconstrucción en 3D de la marcha humana.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bejjani FJ, Halpern N, Nordin M, Pavlidis L, Pio A, Domínguez R, et al. Spinal motion and strength measurements of flamenco dancers using 3D motion analyzer and cybex II dynamometer. En: Groot G, Hollander AP, Huijing PA (eds), *Biomechanics XI-B*, Amsterdam, The Netherlands: Free University Press; 1988:925-930.
2. Bejjani FJ, Halpern N, Pio A, Dominguez R, Voloshin A, Frankel VH. Musculoskeletal demands on flamenco dancers: a clinical and biomechanical study. *Foot Ankle* 1988;8(5):254-263.
3. Cappozzo A. *Corso: Biomeccanica del Movimento. La Misura Stereofotogrammetrica*. Istituto Universitario di Scienze Motorie. Roma. 2002/2003M.

El flamenco y las nuevas tecnologías

Juan Vergillos

vaivenesflamencos.com. España.

1. LOS REGISTROS SONOROS

- El flamenco es pionero en este campo: en 1880 encontramos la noticia de un registro en Murcia de una petenera del Mochuelo (que contaba con ocho años). La noticia la dio a conocer José Gelardo en 'El flamenco, otra cultura, otra estética', Portada Editorial, Dos Hermanas, 2003, p. 102. La primera referencia a la noticia la encontré en internet, en la página de El País, http://elpais.com/diario/2003/08/23/babelia/1061593575_850215.html y luego la confirmé en mi biblioteca. Ésta es la noticia del primer registro musical que se hizo en España, aunque fuera de esta manera informal.
- Cilindros de cera: entre los primeros en comercializarse estuvieron los cantaores flamencos El Mochuelo, La Rubia, etc. entre grabaciones de zarzuelas y discursos. Había empresas internacionales y españolas como la de José Navarro de Cartagena, para la que grabaron las dos figuras citadas. La noticia de José Navarro la encontré en el blog <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/08/jose-navarro-casa-fonografica.html>.
- Discos de pizarra. Las primeras grabaciones de este soporte que se hicieron en España son de El Niño de Cabra y de El Canario Chico (1898, puestos a la venta al año siguiente). De la marca 'Gramophone Berliner' El dato está tomado de 'El flamenco en la discografía antigua' de Antonio Hita Maldonado, Universidad de Sevilla, 2002.
- Rafael Romero y Luis Maravilla fueron también pioneros (aunque no estrictamente los primeros) del microsurco en España, en los años 50, como revela José Manuel Gamboa en su libro sobre el cantaor de Andújar: si los primeros microsurcos 'españoles' son de 1951, la 'Antología del cante flamenco' se publicó por vez primera en 1954. José Manuel Gamboa en 'Rafael Romero', El Flamenco Vive, 2010.

2. LOS REGISTROS DE IMÁGENES EN MOVIMIENTO

- La primera mujer en aparecer en imágenes en movimiento de la historia de la humanidad es la bailaora flamenca Carmencita Dauset, cuñada del Rojo el Alpargatero, el patriarca de los cantes mineros. El registro se llevó a cabo en 1894 en Nueva York, en los estudios de Edison. Así consta en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. La grabación se puede ver en youtube y tiene, hoy, 53.539 visualizaciones. <https://www.youtube.com/watch?v=-15jwb1ZTMA>.

- El primer cine sonoro en España, como en el resto del mundo, es musical. El primer musical en España, junto a la zarzuela, es el flamenco: Imperio Argentina, Angelillo, Niño de Utrera, Carmen Amaya y, por supuesto, el cartagenero Guerrita, son las primeras estrellas de este arte ('Aventura oriental' 1935 y 'El amor gitano' 1936 son las dos películas protagonizadas por Guerrita en este periodo).

3. MI EXPERIENCIA EN LAS REDES SOCIALES

Empecé con Facebook y twitter para publicitar mis cursos presenciales de 'Historia del Flamenco'.

Blogueros, tuiteros y redes sociales

Rafael Manjavacas Lara

deflamenco.com. España

Buenos días a todos, gracias por invitarme a este Congreso, es un placer compartir con ustedes y con mis compañeros de esta mesa nuestra experiencia con las nuevas tecnologías aplicadas a la difusión del flamenco, que al fin y al cabo es lo que nos une a todos y seña de identidad de la cultura de nuestro país. Que se hable de flamenco es siempre muy saludable y si se habla en la Universidad, significa dignificarlo más aún.

Hablar de Nuevas Tecnologías es hablar de Internet y de todas las herramientas que han ido surgiendo a su alrededor. El Flamenco, obviamente, también se ha integrado, de forma más o menos natural.

Desde entonces, parece que cada 6 meses, todo lo anterior estaba anticuado y lo nuevo parece imprescindible. Los cambios son siempre relativos, aunque lo importante es cuando lo que cambia es 'el hábito' del acceso a la información. Actualmente la información hay que llevársela al usuario a su móvil o a su ordenador, cada vez el usuario actúa de forma más pasiva, aunque no siempre, evidentemente cuando necesita una información la busca.

Por una parte están las 'webs tradicionales', parece ya muy antiguo, imaginaos si hablamos de las revistas en papel –que no es que no se lleven, los kioscos siguen abiertos, es que sencillamente, no son rentables en el flamenco–. Estas webs tradicionales son lo que podemos llamar 'revistas de flamenco', las encargadas de publicar sobre la actualidad del flamenco, festivales, agenda, biografías, etc.

Por otro lado están los blogs que se refieren al flamenco, algunos de ellos maravillosos y que son imprescindibles en diversos ámbitos, no sólo de información y actualidad, sobre todo en investigación. Detrás de los blogs hay grandes aficionados al flamenco, que no tiene espacio en los medios 'tradicionales' y tienen muchas cosas que decir en torno al flamenco, les han llevado a crear un blog para sacar todo el trabajo que hacen a diario en torno al flamenco y que no tienen cabida en las revistas de flamenco, simplemente porque no es rentable.

Finalmente, están las redes sociales 'asociadas', a través de 'perfiles profesionales' que representan un complemento necesario para artistas, festivales, agencias de management, locales, tablaos, bares, para las revistas on-line... para dar a conocer todas sus actividades y propuestas a todos los que sintonicen de alguna u otra forma con el flamenco y utilicen para ellos las RRSS. Por otro lado, lo más importante son los 'perfiles particulares', que son al fin y al cabo los 'seguidores'... los des-

tinatarios de la información, aunque hay algunos muy activos que no sólo son los 'receptivos', los hay que interaccionan de forma muy activa y son imprescindibles.

Al final, a través de Facebook y Twitter, es donde se mueve toda la información, donde se 'lleva' la información que se genera desde las entidades que 'ofrecen' y los aficionados o destinatarios de la misma. Es lo que me refería antes, que hay que 'llevar' la información, los usuarios simplemente la 'reciben' de forma pasiva a través de las redes sociales.

También estarían las Apps para móviles que, me temo, aún no están ni mucho menos consolidadas. Las Apps, en lo que a la información de flamenco se refiere, funcionan como apoyo, como otro medio más de difundir la información, pero nunca como fuente de información, sigue siendo un programa cerrado dentro de un móvil.

Otra cosa son Apps que aportan otras cosas como metrónomos, que por su utilidad se usarían habitualmente, o juegos, que pueden medio enganchar, aunque tendrían que ser muy buenos.

Respecto a las 'Webs tradicionales', las consideradas revistas de flamenco, tengo que referirme en primer lugar a Flamenco-world.com, que fue la web pionera de esto, nació en 1997 y desgraciadamente desde mediados de 2014 dejó de funcionar, no han podido aguantar, y es que, a pesar de que hay muy pocas revistas de flamenco, la rentabilidad y supervivencia resulta muy complicada.

Tengo que decir, que creo que DeFlamenco.com quizás sea la más completa, aunque podría serlo mucho más, con un diseño mejor, que escribieran en ella periodistas como Juan Vergillos, expertos musicólogos como Faustino Núñez, investigadores como Guillermo Castro... podría tener un Community Manager en exclusiva, pero el flamenco tiene sus limitaciones cuando la rentabilidad es muy limitada.

Otras webs que se puedan considerar Revistas de Flamenco: Aireflamenco.com, que lleva funcionando desde 2003. Otras webs que se pueden considerar revistas, unas más antiguas que otras, unas más conocidas que otras, revistalaflamenca.com, cordobaflamenca.com, galaxiaflamenca.com –desde Murcia–, jerezjondo.com, y los caminosdelcante.com –desde Jerez– y alguna más, me atrevo a decir, que profesional, como se entiende un medio de comunicación, ninguna, más bien todas son personales.

Internet ya no es lo que era, ahora es Facebook, Twitter y Google, ahí es donde va la gente, los hábitos de consulta a Internet han cambiado mucho –en el flamenco y

en general-, la actualidad va a buscar a la gente, hay que meter la información en su móvil, Tablet u ordenador. Yo considero las RRSS la calle, cuando la gente lleva el móvil en la mano todo el día, lo consulta cada 5 minutos para ver las novedades, los emails, los etiquetados, las menciones... el reto de los medios de comunicación es llegar hasta ahí. Cuando alguien se mete en el móvil, en la Tablet o en el Ordenador al Facebook o al Twitter... mira lo que está pasando en ese instante, lo que en esos momentos le aparezca en el denominado "Timeline" de su dispositivo es lo que va a ver, el resto... pasará desapercibido.

Obviamente los contenidos se guardan en las revistas on-line o en los blogs... pero si no los sacamos a la calle, va a resultar complicado que pasen a verlos. Por ello es tan importante, publicarlo lo antes posible... y ponerlo en la calle, con suerte, y si la información es interesante lo compartirán, lo retuitearán y lo 'juzgarán' con 'Me gusta'.

Las redes sociales no lo son todo -aún-; en las webs tradicionales se guardan los contenidos que se acceden a través de los buscadores; en estos casos, la información es "buscada", entonces la calidad de los contenidos y el servicio de archivo cobra su importancia, lo que llamamos SEO o indexación de los contenidos en Google.

Por poner un ejemplo... en la presentación de la Programación del Cante de las Minas, cuando se hace pública la programación, se activa a través de las RRSS y los más aficionados del flamenco que están pendientes se enteran inmediatamente, pasado un tiempo, serán muchos los que 'tengan' que buscar la información, para buscar las entradas o buscar la programación concreta. Desde que se hace público la programación hasta el festival pasan unos meses. Por un lado la inmediatez es importante, pero tener la información bien clasificada e indexada sigue siendo fundamental.

GOOGLE

La hegemonía de Google es innegable y para que una web o blog tenga presencia hay que hacer las cosas como a Google le gusta, adaptarlo todo a como Google entiende que debe de ser. Evitando páginas duplicadas, enlaces rotos, no intentar 'engañar' a Google con intercambio de enlaces masivos, etc. Google intenta devolver resultados a las búsquedas basadas en calidad de contenidos, intentando evitar trampas para 'colarse', en esos casos Google te penaliza y resulta complicado salir.

Google News. Otra fuente importante de captación de visitas y usuarios a tus contenidos, es que lo que se publique pase por allí, también bajo la consigna de la inmediatez. Ahora a partir del 1 de enero 2015 no sabemos qué pasará, se ha realizado una ley que obliga a Google a pagar por poner sus enlaces de determinados periódicos. Meterse con Google no trae nada bueno.

Google+, una red social no muy usada por los usuarios -todavía-, pero como es de Google la está imponiendo a usuarios y a empresas, toda vez que prácticamente es

obligatorio tener un email en gmail -para los usuarios de Android es obligatorio- y por lo tanto obliga a tener un perfil en Google+. Además los contenidos compartidos en Google+ serán mejor tratados en el SEO del macro buscador, obligando a las empresas a intentar difundir sus contenidos por dicha red social para que sea mejor indexada.

Una web en Internet es una web en el desierto. Para que tenga éxito y la gente pueda verla se ha de sacar a la calle a través de las redes sociales y buscadores, ese es el negocio de Facebook, Twitter, Youtube, Google, etc. y su visibilidad representará su éxito.

Otras cuestiones a considerar pueden ser la presencia de los artistas -flamencos- en Internet y en las RRSS y el uso que le dan. Asimismo, el uso de las RRSS por los negocios flamencos -escuelas, tablaos, festivales-.

Social Media Flamenco. Características y estrategias profesionales en medios sociales respecto al flamenco

Jacinto González Gallardo

aireflamenco.com. España

¿QUÉ SON LOS MEDIOS SOCIALES, Y CUÁLES SON LAS CARACTERÍSTICAS CONCRETAS DEL USO PROFESIONAL DE MEDIOS SOCIALES EN EL FLAMENCO?

Primero definiremos brevemente qué son los medios sociales. Son plataformas de comunicación en línea donde el contenido suele ser creado por los propios usuarios. Los medios sociales a su vez se distinguen, en sus características, por su poder democrático: cualquier persona puede comunicar, convertirse en un medio de comunicación personal. Aunque del mismo modo que cualquier persona puede comunicar, también existen labores profesionales sobre estos medios, profesionales que pueden utilizar estos canales con objetivos concretos y estrategias determinadas de comunicación.

Aunque popularmente se están denominando la mayor parte de veces como redes sociales al colectivo de medios sociales más populares (Facebook, Twitter, Instagram, etc.), en realidad no sería una definición adecuada, ya que toda red social es un medio social, pero no todo medio social es una red. Por ejemplo, el esquema básico de Facebook consiste en conexiones de pares, que un perfil personal se conecte con otro implica también un comportamiento recíproco. Facebook entonces sería una red social. El esquema básico de Twitter consiste en conexiones no vinculantes entre canales: que un usuario siga a otro no implica necesariamente una relación de mutua conexión entre canales. Twitter es más bien una plataforma de microblogging, donde no entran en juego las conexiones en red del tipo “Amigo” o “Amigos de Amigos” como sucede en Facebook. Por esta razón, quizás lo más cercano a la realidad para definir a estas plataformas de comunicación sería denominarlas medios sociales.

Como el tiempo de exposición directa de este texto está programado para realizarse en diez minutos, en el contexto del V Congreso Internacional Universitario de Investigación sobre el Flamenco en la UCAM, buscamos algún concepto comparativo que haga comprender los términos con rapidez y efectividad.

Situaremos en paralelo la actividad profesional en medios sociales con el funcionamiento de una lavadora, para llegar rápido a definiciones fáciles de entender grosso modo.

Una lavadora es un electrodoméstico con un objetivo muy claro: conseguir tener ropa limpia. Para lavar la ropa hay tres asuntos que son fundamentales: la lavadora como objeto, ropa para lavar y detergente. Tener una lavadora en casa no implica que esté solucionado el

objetivo. Si queremos tener ropa limpia, una vez que tenemos una lavadora, hay que introducir ropa para lavar.

Ahora tenemos la ropa dentro de la lavadora, pero ¿A que falta algo más? Para continuar el proceso habrá que añadir a la lavadora una cantidad determinada de detergente, ni mucho ni poco, calcular la cantidad adecuada. Además, si queremos que la ropa sea cómoda, añadiremos suavizante. Después, hay que programar la lavadora con diferentes opciones, es decir, si habrá prelavado, cuánto centrifugado, la temperatura del agua, etc. No olvidemos incluso un asunto previo a meter la ropa en el electrodoméstico: separar la ropa por colores o por tejidos, para evitar cambios de tamaño, ropa desteñida, etc.

Conclusión: el simple hecho de tener una lavadora en casa no hace conseguir el objetivo de conseguir limpiar la ropa. Comprender la necesidad de meter ropa en la lavadora, e incluso meterla, tampoco. Es necesario algo más... ¡Programar la lavadora!

Establezcamos analogismos. Podemos volver hacia atrás en el texto en cualquier momento para comprender los paralelismos.

La utilización profesional de medios sociales, grosso modo, tiene un objetivo muy claro: resultados positivos para la marca (sea una empresa, un artista, etc.). Tres asuntos fundamentales: canales en medios sociales como Facebook y Twitter (serían como la lavadora), contenidos (la ropa), y estrategias para esos contenidos (tener detergente y saber programar la lavadora). Es decir, el hecho de tener abiertos canales en medios sociales no implica que esté solucionado el objetivo. El siguiente paso, comunicar contenidos en esos medios sociales sin ninguna estrategia, tampoco. Este concepto está muy relacionado con los típicos casos que todo profesional de social media siempre se ha encontrado, del tipo “Sí, yo me preocupo por eso, mi sobrina tiene solo 12 años y sabe usar Facebook, así que me lo hace ella”. También son habituales frases del tipo: “Sí, pero eso es muy fácil, lo hago yo mismo, es contar cosas igual que hago en mi perfil personal”. Recordemos que para conseguir tener ropa limpia, además de tener una lavadora (contenedor de contenidos), y meter la ropa dentro (contenidos), hace falta una cosa más. Estrategia.

Igual que existen diferentes estrategias para programar la lavadora dependiendo de la ropa que se introduzca, en el uso profesional de medios sociales es imprescindible establecer una serie de estrategias para conseguir el objetivo final: resultados positivos para la marca, sea la marca una ferretería de Vigo o un popular cantante de

pop. Los profesionales social media, en este analogismo, serían “los que tienen el detergente y saben programar la lavadora”, asunto que no hay que equivocar con “tengo una lavadora y sé meter ropa dentro”.

Por otra parte, para hacerse cargo de modo profesional de canales relacionados con el flamenco, también es necesario tener ciertos conocimientos del flamenco. Es decir, estableciendo otro analogismo: el director de una revista impresa sobre ciencia, del mismo modo que debe conocer las características profesionales de ser director de un medio de comunicación, también debe conocer la ciencia. Imaginemos un caso concreto, estamos en un teatro como responsable social media de un medio de comunicación flamenco. Aparece Sara Baras en escena y grabas un minuto de vídeo en alta definición para difundir en ese mismo instante en varios canales. ¿Sabemos si lo que está bailando Sara Baras es una seguriya o una caña? Decir “El artista x está bailando” puede servir de vez en cuando, pero no siempre. Hay que saber transmitir qué es lo que estás contando, igual que el locutor de radio que narra un partido de fútbol desde un estadio sabe qué técnica está usando el delantero centro. ¿Qué palabras utilizar para presentarlo? ¿Promocionar la publicación con inversión publicitaria nos daría un ROI (retorno de inversión) positivo? Si queremos dejar el vídeo para otro momento, ¿sabemos determinar cuál es el mejor instante? Y muchas cosas más.

En definitiva, para que el trabajo profesional con canales sociales temáticos de flamenco sea efectivo hay una serie de asuntos a tener en cuenta: conocer el flamenco, conocer a fondo el funcionamiento de las herramientas posibles y conocer nuestro público potencial para realizar una comunicación efectiva

ENGAGEMENT (COMPROMISO): MANTENER E IMPLICAR AL PÚBLICO FLAMENCO EN MEDIOS SOCIALES

El engagement es el grado con el que un espectador interactúa con tus canales sociales. Siempre hay que intentar que el crecimiento de tus canales sociales tenga como base un movimiento orgánico. Es normal y lógico pagar campañas publicitarias a Facebook y Twitter que atraigan nuevos espectadores, pero como complemento, y siempre que ese movimiento sea útil a medio y largo plazo.

En el flamenco encontramos muchos casos de canales que intentan tener muchos seguidores porque sí, por dar imagen de tener muchos seguidores. Gastar euros a diario por hacer crecer unas cifras. Puede ser útil a corto plazo, pero no soluciona nada a medio y largo plazo. ¿Qué utilidad tiene mostrar que tienes a 50.000 en una lista, si a la mayoría no le llegan las publicaciones y por lo tanto no participan, por lo cual no van a generar movimiento de público orgánico? El ROI (retorno de inversión) sería negativo, en el momento que se deje de pagar esa campaña publicitaria a Facebook o Twitter el canal se paraliza, ya que estará dependiendo solamente del movimiento provocado por los nuevos seguidores.

Claro que es un objetivo mostrar que tienes a 50.000 en una lista, pero de forma que la mayor parte de esos 50.000 sean participantes activos, para que el ROI sea positivo. Lo más conveniente a medio y largo plazo es situar el engagement con el público como principal motor de crecimiento de los canales. Tener muchos “seguidores” en una lista a consecuencia de tener activos a la mayoría de esos seguidores. Crear estrategias con inversiones publicitarias combinadas y enlazadas con análisis del público.

Preguntas que debe realizarse todo profesional de medios sociales especializados en flamenco

Terminamos esta breve exposición, no hay tiempo para más, con una serie de preguntas típicas que debería hacerse todo profesional de medios sociales especializados en flamenco. Preguntas que casi todas tienen sus respuestas, pero resulta imposible desarrollar tantas cuestiones en tan breve espacio de tiempo.

¿Cómo se comporta el público flamenco? ¿Cuáles son los target actuales y cuáles los potenciales? ¿Por qué hay artistas flamencos que están perdiendo popularidad por no saber adaptarse a medios sociales? ¿Qué duración debe tener un vídeo flamenco en Facebook? ¿y en Youtube? ¿Cómo, con qué expresiones y palabras, un vídeo tendrá posible mayor resultado? ¿Cómo funciona mejor un vídeo de baile, guitarra o cante flamenco? ¿Qué canales concretos utilizar según se trate de un artista, un medio, un tablao o una productora? ¿Cuáles son los países con más público potencial y cómo comunicarse con esos target?

Algunos factores en el caso de un medio flamenco: ¿Cómo redactar un titular útil a la vez para SEO, SEM y engagement? ¿Cómo debe ser la imagen principal de un contenido? ¿Cuál el tamaño, cuál su etiqueta? SEO, SEM y engagement social media como elementos diferentes pero vinculados entre sí.