



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN ARTES VISUALES Y DANZA
CURSO ACADÉMICO 2023-2024
CONVOCATORIA 2024

TODO LO PALPABLE:
LA DRAMATURGIA DE LAS MANOS EN EL BAILE FLAMENCO

AUTORA: Belda García, María

DNI: 20864678K

TUTOR: Buzón Ruiz, José Manuel

En Fuenlabrada, a 29 de septiembre de 2024

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a todos los intérpretes de la pieza, Kevin Estesó, Olivia Figueras, Sara López, Ana Sánchez y Sara Verbo por ayudarme a transformar la idea en realidad. Gracias por el amor y la sinceridad tanto a mi como a este trabajo.

También me gustaría nombrar a mis profesores, por ayudarme en mi búsqueda y darme cimientos en los que sujetarme.

Por último, gracias a mi familia y amigos por ser mi fortaleza y enseñarme a mirar la vida y la danza de una forma libre.

RESUMEN

Este trabajo se basa en la investigación del movimiento de las manos utilizando el baile flamenco como base para crear una pieza coreográfica donde las manos son el punto de mira.

El trabajo recorre una serie de conceptos teóricos sobre la dramaturgia, la anatomía de las manos y personajes del baile flamenco, que mediante un análisis de la coreógrafa y su visión personal serán punto de partida para la creación de la pieza llamada *Todo lo palpable*.

La coreografía cuenta con la aparición de elementos del baile flamenco tradicionales como el mantón, aunque también otorga una visión moderna del flamenco utilizando música poco convencional. Se combina con música original interpretada por una guitarra y un piano, además de contar con un cuerpo de baile de cuatro bailarines. Se realizará dentro del programa Hecho Aquí de Fuenlabrada en el Teatro Josep Carreras.

Palabras clave: dramaturgia, manos, baile, flamenco, movimiento, coreografía.

ABSTRACT

This work is based on the investigation of the movement of the hands using flamenco dance as a base to create a choreographic piece where the hands are the focal point.

The work covers a series of theoretical concepts on dramaturgy, the anatomy of the hands and characters of flamenco dance, which through an analysis of the choreographer and her personal vision will be the starting point for the creation of the piece called *Todo lo palpable*.

The choreography features traditional flamenco dance elements such as the shawl, but also gives a modern vision of flamenco using unconventional music. It is combined with original music performed by a guitar and a piano, as well as a corps de ballet of four dancers. It will be performed as part of Fuenlabrada's Hecho Aquí programme at the Teatro Josep Carreras.

Key words: dramaturgy, hands, dance, flamenco, movement, choreography

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	1
RESUMEN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
OBJETIVOS.....	5
METODOLOGÍA.....	6
DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS	7
I. Dramaturgia.....	7
1. Concepto de dramaturgia	7
2. Tipos de dramaturgia	8
3. Dramaturgia de la pieza	8
II. Comprensión biomecánica de las manos	9
III. El baile flamenco.....	10
IV. Referentes para la pieza coreográfica.....	12
1. Matilde Corrales González.....	12
2. Carmen Amaya Amaya.....	13
3. Vicente Escudero Urive.....	14
V. Diferencias del movimiento de las manos masculinas y femeninas.....	15
VI. Análisis del movimiento de las manos de forma práctica.	16
LENGUAJE ESCÉNICO	20
I. Ficha técnica.....	20
I. La coreografía	20
III. El vestuario.....	24
IV. La iluminación	24
CAPÍTULO DE DISCUSIONES	25
CONCLUSIONES.....	26
BIBLIOGRAFÍA	27
ANEXOS.....	30
I. Índice de anexos.....	30
1. Enlace a la pieza Todo lo palpable.....	31
2. Diario de sesiones	32
3. Mapa coreográfico	37

INTRODUCCIÓN

La intención de este trabajo es investigar de forma práctica un concepto muy representativo en el baile flamenco, la capacidad comunicativa de las manos.

El movimiento de las manos es una de las primeras enseñanzas del baile flamenco, formando parte de la personalidad de cada bailaor y bailaora, además de ser una de las peculiaridades de esta disciplina dancística.

Mediante esta exploración práctica se pretende buscar y profundizar en la capacidad de las manos, contribuyendo en el enriquecimiento del baile flamenco y otorgándoles importancia para cuestionar su capacidad como principales narradoras.

A continuación, una cita de Edward Verrall que ha estado presente en el proceso de creación “el arte de la vida está en enseñar la mano”.

Con este concepto se ha observado como es cada verbo accionado por ellas y como pueden llevar al resto del cuerpo creando *Todo lo palpable*, una pieza donde las manos palpan, las manos construyen, las manos hacen y deshacen, las manos bailan y de ellas surge el movimiento.

Se presenta un trabajo performativo, resultado de una serie de procesos detallados posteriormente donde se ha generado el concepto de la obra, se ha visto todas las posibles vertientes que envuelven la idea y se ha profundizado en ellas, primero de forma teórica y después visual. Para ello se ha estudiado a personajes donde se percibe el concepto, se ha meditado sobre lo que va a visualizar el público, se ha decidido el lenguaje utilizado, los elementos y los participantes. Seguidamente, para la selección de la música, teniendo en cuenta todo lo anterior y los objetivos, se decide involucrar a una pianista y una guitarrista en el proceso para realizar una composición original de esta.

Se presta atención a la difusión de la coreografía a los intérpretes, considerando importante el entendimiento de estos para que sean conscientes de donde se parte y hacia donde se va, para una mejor ejecución y entendimiento de la obra.

Por último, la coreografía está en constante evaluación, analizando mejoras y cambios, solucionando posibles incoherencias o problemas, para su realización. Parte de esto se expone en los anexos, donde se aprecia el inconveniente de ser varios participantes y las soluciones tomadas para seguir con el proceso.

Para el proyecto se ha prestado atención a la incertidumbre de la autora, partiendo desde la curiosidad para llegar al entendimiento. Se trata de investigar desde la necesidad personal para aportar una nueva visión y un crecimiento personal.

OBJETIVOS

La intención de este trabajo se basa en potenciar una parte fundamental en el estudio de un bailaor o bailaora, las manos. Parte de la motivación a realizarlo se debe a querer investigar más sobre estas, resaltando su identidad en el baile flamenco. Todo impulsado por el propósito de introducir la creación para hacer una investigación práctica que posteriormente pueda ser difundida. Al acabar este trabajo se espera haber contribuido en la transmisión de conocimientos entorno al baile flamenco, haber aumentado la consciencia corporal de los intérpretes por la precisión de las posiciones y haber impactado en el crecimiento artístico de la autora, teniendo la oportunidad de dirigir tanto a músicos como bailarines.

Por lo tanto, los objetivos de este trabajo performativo son:

1. Analizar los movimientos de las manos de personajes históricos del baile flamenco.
2. Investigar la capacidad de movimiento que alcanzan las manos.
3. Dar importancia a las manos realizando una pieza coreográfica con ellas como narradoras.
4. Gestionar el proyecto en base a una compañía profesional dirigiendo la música y la coreografía.
5. Difundir la pieza para su realización en escenarios.

METODOLOGÍA

Este trabajo está realizado a partir de la metodología cualitativa ya que se ha recopilado información en libros, destacando al autor José Luis Navarro García por escoger tres de sus libros. También se basa en el contenido de la hemeroteca y numerosas páginas web donde se encontraban entrevistas, archivos audiovisuales y artículos sobre el tema, además de tratados vinculados directamente con el estudio realizado.

DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS

Este trabajo parte del conocimiento aportado por las asignaturas de Entrenamiento de Técnica de Danza Española, Taller de Puesta en Escena, Repertorio de Danza Española, Gestión y Producción de Proyectos Artísticos, Composición Coreográfica y Escenografía e Iluminación en las Artes Escénicas.

Desde el estudio de la Técnica de Danza Española, en concreto del baile flamenco, nace la motivación de crear *Todo lo Palpable*, enfocando el análisis al movimiento particular de las manos, creando un ejemplo visual de estudio hacia esta parte del cuerpo en el baile flamenco. Gracias a la asignatura de Repertorio se ha conocido la historia y la evolución del baile, eligiendo referentes acordes a los objetivos y enriqueciendo la pieza mediante el estudio de estos.

Para realizar la pieza se han tenido en cuenta conocimientos adquiridos en la asignatura de Composición Coreográfica, por la cual ya se ha experimentado la creación de una pieza coreográfica. En esta se ha profundizado en cómo realizar un proceso de creación, empezando por la selección de la idea hasta acabar con el germen de la pieza. Abordar ensayos junto a otros bailarines donde se les ha tenido que dirigir ha sido posible desde Taller de Puesta en Escena, donde se es presente de las directrices que el director hace al intérprete, además de la gestión de ensayos con varios participantes.

La pieza va a ser un extracto de la obra completa la cual va a poder ser estrenada el 17 de noviembre en Fuenlabrada, en colaboración con la asociación Elenc0, dentro del proyecto “Hecho Aquí” organizado por el Ayuntamiento de Fuenlabrada para fomentar la cultura en la ciudad. Mediante una subvención concedida por parte del ayuntamiento el proyecto va a poder ser mostrado al público y se presentará con música original creada e interpretada por Olivia Figueras Sánchez y Ana Sánchez Rivas. Parte de la gestión realizada y que se realizará próximamente para su posible difusión por más teatros es gracias a la asignatura de Gestión y Producción de Proyectos Artísticos.

Aunque han sido mencionadas unas asignaturas específicas el proyecto es posible debido a la realización de los cuatro años en su conjunto, teniendo una amplia suma de conocimientos artísticos nutridos de profesionales en su materia.

Si desglosamos el nombre del trabajo, *la dramaturgia de las manos en el baile flamenco*, obtenemos tres conceptos clave de este: dramaturgia, manos y baile flamenco.

I. Dramaturgia

El primer contenido importante para el entendimiento de este trabajo es el concepto de dramaturgia.

1. Concepto de dramaturgia

Según la Real Academia Española se define como:

1. Preceptiva que enseña a componer obras dramáticas.

2. Concepción escénica para la representación de un texto dramático
3. Conjunto de obras dramáticas de un autor, época o lugar, escritas en una lengua determinada.

Si se analiza su procedencia *dramatourgía* es una palabra griega proveniente del verbo *drao* “yo realizo”, componiéndose de *δρᾶμα* “drama-” referenciando la representación, y del sufijo *ἔργον* “-ergón”, trabajo u obra, por lo que se puede explicar la dramaturgia como la composición de una obra.

Aunque para definir la palabra dramaturgia dentro del contexto de este trabajo también se ha tenido en cuenta el significado que hace la coordinadora editorial del Teatro CDMX, Itai Cruz, donde en uno de sus artículos expone que es el arte de crear y escenificar una historia sobre el escenario convirtiéndolo en un espectáculo, aplicando el término a todas las artes escénicas.

2. Tipos de dramaturgia

En el laboratorio francés “Agôn – Dramaturgies des arts de la scène” Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz y Barbara Métais-Chastanier realizaron un ensayo donde diferenciaron dos resultados diferentes de espectáculo según la dramaturgia en el proceso de creación: “dramaturgia de concepto” y “dramaturgia de proceso”. (Boudier, Carré, Diaz, & Métais-Chastanier, 2014)

Se entiende dramaturgia de concepto a la representación que se rige bajo una idea o un mismo concepto. Aquí existe la figura del dramaturgo, aquella persona que dirige todo el proceso y determina las acciones guiándose por la idea. Existe una jerarquía donde el dramaturgo es el que dirige y los intérpretes los que están a su servicio. Todo el proceso condicionado por la idea. (Boudier, Carré, Diaz, & Métais-Chastanier, 2014)

En la dramaturgia de proceso no pasa lo mismo. Aquí la idea solo es de donde se parte, pero no se está al servicio de esta. El proceso es compartido, todos influyen de manera igualitaria al resultado, por lo que los intérpretes son de igual forma creadores, implementando bajo su propio concepto unas acciones. En este proceso intervienen distintas miradas y perspectivas, y esto afecta a la pieza final de manera que no se suele ver un orden y una lógica, si no que de manera alterada se presentan diferentes conceptos con un mismo sentido. (Boudier, Carré, Diaz, & Métais-Chastanier, 2014)

3. Dramaturgia de la pieza

Teniendo en cuenta la definición y la clasificación dadas de dramaturgia, este trabajo es un análisis al movimiento de las manos dentro del baile flamenco con el resultado de una pieza donde las manos son las narradoras de una historia emocional mediante diferentes elementos expuestos en escena. Creado bajo la dramaturgia de concepto, se tiene en cuenta las manos como elemento fundamental, creando y representando la misma idea con unas directrices mandadas por la misma persona, desempeñando el papel de dramaturga, que se ha basado en el mismo concepto para obtener el resultado.

La dramaturgia de las manos en el baile flamenco gira en torno a un mismo elemento, la importancia de las manos en el baile flamenco.

II. Comprensión biomecánica de las manos

Las manos son los principales órganos de manipulación física del medio. Las yemas de los dedos tienen una de las terminaciones más nerviosas del cuerpo humano. El sentido del tacto se asocia inmediatamente con las manos, que son la principal fuente de información táctil sobre el entorno. Mediante su movimiento tocan, agarran, sujetan y acarician, acciones tenidas en cuenta para el proceso de creación de la pieza. (Smith, 2006)

El trabajo gira entorno al movimiento de las manos. Esta práctica implica la activación de diferentes músculos y articulaciones. La muñeca, área anatómica que une el antebrazo y la mano es la principal área implicada en el movimiento. Debido a su gran diversidad de estructuras esta puede alcanzar movimientos en diferentes planos, movilizar cada uno de los dedos y realizar abducción, aducción, flexión y extensión. (Medina Gonzalez, Benet Rodríguez, & Marco Martínez, 2016)

En cuanto a articulaciones pertenecen: la articulación radiocarpiana, mediocarpiana, intercarpiana, carpometacarpiana, piramidal y radiocubital. Estas tienen más estabilidad debido a la red de ligamentos que hay entre los huesos. (Medina Gonzalez, Benet Rodríguez, & Marco Martínez, 2016)

También forman parte de la muñeca una gran diversidad de músculos implicados según el movimiento. Para realizar la flexión, movimiento en el cual mediante un plano sagital la palma de la mano se mueve hacia el antebrazo con un rango de alrededor 50°, se activan: flexor radial del carpo, flexor cubital del carpo y palmar largo. Para la extensión, la palma de la mano se aleja de la delantera del brazo alcanzando los 35°, trabajan: extensores radiales corto, extensor cubital del carpo y largo del carpo. En la aducción, el hueso semilunar y piramidal se mueven lateralmente con un rango de 30°, trabajan: el extensor cubital del carpo y flexor cubital del carpo. Por último, para la abducción, el movimiento más limitado de la articulación con un alcance de 7° con: palmar largo, flexor radial del carpo y extensores radiales largo y el corto del carpo. (Serrano, 2023)

Al bailar los músculos nombrados se accionan para posibilitar el movimiento, sin embargo, es necesario la implicación de la articulación del codo y del hombro para la colocación del brazo y la sujeción de este.

El codo está compuesto por una serie de huesos, tendones, ligamentos y músculos que conectan el brazo con el antebrazo, este puede hacer flexión, extensión, pronación y supinación, permitiendo acercar y alejar la mano del cuerpo y cambiar la orientación de la mano moviendo la palma hacia arriba o hacia abajo. Formado por la articulación humero cubital, uniendo el húmero con el cúbito, permitiendo la flexión y extensión de este; además de la articulación humero radial, para la supinación y pronación, que une el radio con el húmero; y una pequeña llamada articulación radio cubital, uniendo el radio y el cúbito. Los músculos son el pronador redondo, el tríceps braquial, el bíceps braquial, braquial anterior, supinador corto y supinador largo. (Umivale Activa)

El hombro tiene una estructura más compleja por su estabilidad y amplitud articular. Tiene la articulación glenohumeral, acromioclavicular y esternoclavicular. La articulación glenohumeral tiene tres grados de libertad de movimiento, es la que tiene mayor movilidad; la articulación acromioclavicular realiza la abducción, aducción,

retroversión y anteversión, con poco rango de movimiento; la articulación esternoclavicular es la única que conecta al esqueleto con la extremidad superior. El rango de movimiento del hombro es de 180° de flexión, 45° de extensión, 180° de abducción, 30° de aducción, 60° de rotación interna y 60° de rotación externa. Los músculos activados para la rotación son el redondo mayor y menor, para elevar el hombro el supraespinoso, y para girar el hombro internamente el subescapular. (Navarro García, Ruiz Caballero, Jiménez Díaz, Brito Ojeda, & Oliveira, 2007)

El análisis expuesto pretende impactar en la práctica, partiendo del conocimiento de la implicación del cuerpo para una ampliación y mejora en la exploración del movimiento de esta zona.

III. El baile flamenco

Los movimientos a los que se hace referencia en este trabajo tienen como base el baile flamenco, este desempeña un papel fundamental. El flamenco es una de las artes más asociadas a España, declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2010 y Bien de Interés Cultural por el Consejo de Gobierno de la Comunidad de Madrid este 2024.

Con un origen incierto por muchas y diferentes hipótesis, aunque si algo se sabe cierto es su influencia en el pueblo gitano mezclado con otras culturas como judía, musulmana, griega o fenicia. Por lo que se afirma su origen folclórico, nacido del pueblo. (Navarro García J. L., 2008)

Carlos Arbelos escribió sobre esto en su libro *El flamenco contado con sencillez*:

Los gitanos penetraron en Europa en el siglo XIV y se extendieron por ella a lo largo de este siglo y del siguiente. Con respecto a España la más antigua prueba documental escrita con que contamos data de 1425. Es un salvoconducto expedido por el rey Alfonso V el Magnánimo autorizando la entrada de un grupo de gitanos en enero de ese año.

También hace referencia a otro documento que informa de la llegada de los gitanos a Jaén en 1462, lo que le lleva a otra afirmación:

Durante siglos Andalucía había padecido numerosas invasiones (Tartesios, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, visigodos, árabes...) pero también se había beneficiado de ellas convirtiéndose en crisol de culturas. El espíritu abierto de los andaluces, siempre hábiles receptores, acogió al pueblo gitano y se produjo una profunda simbiosis.

Todas estas afirmaciones corroboran lo dicho anteriormente.

En 1841 la monografía sobre los gitanos *The zingali, an account of the gypsies os Spain*, escrita por George Borrow, aparece la primera referencia escrita de la palabra “flamenco” en relación a su significado actual. (Borrow, 2020)

El flamenco fusiona la voz, la música y la danza, llamados cante, toque y baile. En él la improvisación es una de sus características más representativas que ayuda a expresar las emociones de una forma más personal y verdadera. (Navarro García J. L., 2008)

Este es un concepto a tener en cuenta, aunque hoy en día no siempre ocurre esto ya que con la teatralización del flamenco en el siglo XX cambiaron muchas de sus características como:

1. La improvisación. Surgen bailes flamencos coreografiados y ensayados con anterioridad para su posterior ejecución en el teatro.
2. Más amplitud de recorrido. Hay una amplitud en los movimientos por el cambio de espacio, el teatro es más amplio y aparecen movimientos más desplazados.
3. Desaparición del individualismo. Surgen espectáculos flamencos con cuerpo de baile donde aparecen en escena más de un bailarín o bailaora.

(Bennahum, 2009)

Todo esto ya se pudo observar con el estreno de *Gitanerías* en 1915, la primera versión de *El Amor Brujo*, considerado el primer ballet flamenco. *Gitanerías* fue creada para Pastora Imperio, gitana intérprete de los tradicionales bailes flamencos, compuesto por Falla y libreto de María Lejárraga¹, quienes se inspiraron en leyendas y canciones gitanas para la obra, aunque esta no fue bien acogida en la época por los cambios nombrados anteriormente y por algunos otros elementos de la estructura del espectáculo. (Bennahum, 2009)

Santiago Arimó Támara, crítico de *El Liberal* escribió las líneas que aparecen a continuación:

El amor brujo a pesar de calificarle sus autores de «gitanería» de todo tiene menos de eso. Es una fantasía lúgubre en que la brillantez, el color, el carácter imprescindible en este género de producciones brilla por su ausencia. Aquel cuadro poéticamente considerado, lo mismo puede ser húngaro, que italiano o ruso. No tiene colorido, no ya andaluz, sino ni siquiera español. Y en cuanto a la parte musical que constituye toda la enjundia de la obra, Falla, tan afortunado siempre, tan inspirado, tan colorista, no lo ha sido en esta obra.

Más recientemente, Antonio Gallego, el historiador, ha aportado nuevos comentarios respecto a este estreno del Amor Brujo:

Se trata de una obra distinta que, por la novedad del género, del montaje escénico con decorados y trajes del pintor Néstor y, sin duda, por la potencia escénica de Pastora Imperio, produjo un cierto desasosiego en ciertos críticos, acostumbrados a platos menos originales y elaborados [...]. Sin embargo, y en contra de lo que se ha afirmado frecuentemente, la música de Falla fue en líneas generales muy bien recibida: algunos la tildaron de afrancesada, pero todos alabaron su maestría;

¹ Se ha demostrado que fue ella la autora y no su marido Gregorio Martínez Sierra como aparece en algunos escritos.

lo que fracasó en 1915 fue el género teatral adoptado y el momento teatral en el que la obra se servía al público.

En la actualidad el flamenco ha evolucionado y adquirido nuevas formas y movimientos debido a su incorporación en nuevos espacios y su investigación hacia nuevas formas. Para la pieza creada en este trabajo se parte de un flamenco actual, teniendo en cuenta la evolución histórica que ha sufrido, dando paso a la libertad del movimiento sin restricciones o limitaciones. Para conseguir el objetivo de profundizar en el movimiento de las manos y observar hasta donde se puede llegar otorgándole prioridad ante el resto del cuerpo no se va a investigar desde un flamenco purista con las características antiguas de este, si no que con los conocimientos ya adquiridos y siendo conscientes de lo que es el baile flamenco se va a interpretar una ejecución libre donde se tendrá el flamenco como base.

IV. Referentes para la pieza coreográfica

Para conocer el baile flamenco es importante conocer a las figuras que han ayudado en la evolución y transmisión de este arte. A continuación, se van a nombrar una serie de bailaoras que por su personalidad en el baile y sobre todo en sus movimientos de manos han sido fundamentales y utilizados como referentes en el proceso de creación de la pieza.

1. Matilde Corrales González

Para hablar del movimiento de las manos es importante fijarse en una de las principales figuras transmisoras de la Escuela Sevillana de Baile Andaluz, Matilde Corrales González “Matilde Coral”.

Bailaora y maestra andaluza empezó su carrera en Sevilla y se convirtió en la primera bailaora del tablao El Duende de Madrid, perteneciente al Gitanillo de Triana y Pastora Imperio, ya nombrada anteriormente. Pastora pasa a ser una de sus mayores influencias y hace que descubra el baile que destaca por la naturalidad, elegancia y plasticidad. (Gómez Pérez, 1996)

Es en El Duende donde se produjo la transmisión de formas que propiciaría la creación de la Escuela Sevillana. Según le confesó la propia Matilde a Aída R. Agraso:

Pastora salía con esa belleza tan personal, ese pedazo de mujer, tan maravillosa, tan bien vestida, tan bien planchada... No es que fuera una bailaora mejor que todas las demás, no, pero era una bailaora de arte, de recrearse en esa figura tan impresionante que tenía, esos brazos, esas manos tan bonitas (...). A mí me impactó desde el primer momento su cadencia en el baile, su plasticidad en el baile. Y decían que no era buena bailaora, pues que lo digan, pero a mí me llenó, y yo me he metido a Pastora en mi cuerpo. (Junta de Andalucía, 2009)

A lo largo de su trayectoria compartió escenario con grandes artistas como Alejandro Vega, José Greco, Paco de Lucía y Alberto Lorca, y en 1967 fundó su propio estudio de danza, que se convirtió en un referente en el flamenco. La Junta de Andalucía homologó la Escuela de Danza Matilde Coral como Centro Autorizado de Danza,

otorgándole en 2008 el Premio Nacional a la Docencia por la Cátedra de Flamencología de Jerez. También fue galardonada con la Medalla de Oro de Andalucía en 2001 por su labor de conservación y enriquecimiento de la Escuela Sevillana.

La Escuela Sevillana de Baile Andaluz, declarada Bien de Interés Cultural en el 2012, tiene un estilo propio de baile. La mujer, muy femenina, destaca por el movimiento estilizado del cuerpo y su juego de brazos armoniosos y manos gráciles. Baile seductor, airoso y elegante. El hombre, destaca por la plasticidad de sus movimientos, elegante y erguido, con gran musicalidad en los zapateados. (Álvarez Caballero, Coral, & Valdés, 2003)

La propia Matilde describe la Escuela Sevillana así:

Más plasticidad, más de braceo, más braceo en la mujer hacia dentro, hacia fuera, unas caderas, una cabeza colocada, un bien vestir, un vender imagen, sin perder su flamenquería...Sevilla ha sido muy bonita, muy alada bailando, desde el hombre a la mujer, muy sutil, muy rápida...

En 1969 forma el “Trío lo Bolecos” junto al bailar Farruco y su marido Rafael “El Negro”, considerando esta formación una revolución en cuanto al baile, destacando su *Taranto* donde se batallaban con bastones. (Navarro García J. L., Historia del baile flamenco vol. III, 2009)

Coreógrafa y principal interprete de las películas Sevillanas dirigida por Carlos Saura en 1992 y Flamenco en 1995. Actualmente Matilde ya está retirada y su escuela regentada a su hija Rocío Coral, quien sigue fiel al estilo sevillano. (Gómez Pérez, 1996)

Su trayectoria en el mundo del flamenco con la ejecución de sus brazos y la vivacidad de su baile han sido motivos para impulsar su involucración en este proceso de creación realizando una comprensión de su persona. Es tal el reconocimiento que se le otorga al movimiento de sus manos que son varios los textos referentes a estas. Un ejemplo es el poema *Las manos de Matilde Coral* escrito por José Luis Tirado Fernández en 2023 donde en sus versos compara sus manos con palomas.

2. Carmen Amaya Amaya

Otras manos que se han observado y analizado desde su energía hasta su colocación por su impacto en el flamenco son las de Carmen Amaya.

Carmen Amaya Amaya “La Capitana”. Pertenciente a una familia de artistas, comenzó a bailar desde muy joven en locales flamencos. Debutó en 1924 en el Teatro Español de Barcelona y en 1929 formó el Trío Amaya, junto a su tía La Faraona y María “La Pescadera”.

El crítico Sebastián Gasch describió en el semanario Mirador la actuación de Carmen en La Taurina, Barcelona, así:

De pronto un brinco. Y la gitanilla bailaba. Lo indescriptible. Alma. Alma pura. El sentimiento hecho carne. El "tablao" vibraba con inaudita brutalidad e increíble precisión. La Capitana era un producto bruto de la Naturaleza. Como todos los

gitanos, ya debía haber nacido bailando. Era la antiescuela, la antiacademia. Todo cuanto sabía ya debía saberlo al nacer.

Se traslada a Madrid en 1935, actuando en diferentes teatros, pero la Guerra Civil le impulsa a trasladarse a Buenos Aires, donde continuó su carrera en teatros prestigiosos por todo el territorio. (Bois, 1994)

Carmen logra bailar en lugares prestigiosos como el teatro Carnegie Hall o Radio City, de Nueva York, e incluso en La Casa Blanca, invitada por el presidente Roosevelt, lo que le hizo volver a España como una estrella mundial siendo elogiada por figuras como Charles Chaplin, quien habló de ella como “Es un volcán alumbrado por soberbios resplandores de música española”, o la Reina de Inglaterra cuando en 1948 aparecen en la prensa las dos juntas con el titular “Dos reinas frente a frente” por la felicitación de la reina después de su actuación en el Princess Theater de Londres con el espectáculo Embrujo español. (Bois, 1994)

Su extensa aparición en películas y discos como “La reina del embrujo” ha facilitado la investigación de sus movimientos para esta pieza, habiendo visto “La hija de Juan Simón” de 1935, “María de la O” en 1936, actuando junto a Pastora Imperio, y “Los Tarantos” de Francisco Rovira Beleta, rodada en 1963, el mismo año de su fallecimiento.

Después de visualizar y recoger la información, se destaca de su forma de bailar la velocidad en sus movimientos, la precisión rítmica y vertiginosa de sus zapateados, sus vueltas quebradas enérgicas, la posición marcada de sus manos colocadas para emitir sonidos de pitos secos y muy sonoros, la dureza de sus brazos, su mirada expresiva y los finales, firmes y violentos. Todas estas cualidades donde primaba la firmeza y dureza en el baile eran reservadas para los hombres, pero ella, precedida por Trinidad Huertas, la primera bailaora en bailar con pantalón, abrió las posibilidades y la libertad de movimiento, siendo su género indiferente para su sentir.

3. *Vicente Escudero Urive*

La última figura nombrada como influencia directa en las líneas del movimiento de las manos es el bailar Vicente Escudero Urive.

El libro Historia del baile flamenco volumen II de Juan Luis Navarro García cita palabras del propio Escudero:

Mi infancia transcurrió entre gitanos. Por la atracción que ejercían sobre mí su carácter y sus costumbres, creo que mi primer gesto de niño debió ser el de hacer palmas.

Fue un bailar autodidacta que aprendía lo que observaba a otros y practicaba en la calle. Se trasladó a Sacromonte para aprender de los gitanos y debutó en el café “La Marina” de Madrid. Es en el café de las Columnas de Bilbao donde conoce a Antonio Vidal “Antonio el de Bilbao” y de quien aprende sobre estructuras y compases, es desde entonces mejora en su baile, destacando de esta etapa un tanguillo y una farruca. (Navarro García J. L., Historia del baile flamenco vol. II, 2009)

Se trasladó a París en la Belle Époque, donde ganó el Concurso Internacional de Danza y comenzó a añadir bailes clásicos españoles a su repertorio. En 1924 presenta su compañía de clásico español en el Teatro Fortuny. Durante esta faceta donde destaca su

interés por estas danzas toma de referencia a la bailarina española nombrada anteriormente, Antonia Mercé “La Argentina”, además de relacionarse con artistas vanguardistas como Picasso y Buñuel, reflejando estas tendencias en su espectáculo Bailes de vanguardia estrenado en 1929. (Rovira y Jiménez de la Serna, 2019)

Dentro de sus coreografías cabe destacar por su innovación Ritmos sin música, solo acompañado por el ruido de motores y el baile por seguriya, palo hasta entonces no bailado, además de nombrar su aportación al introducir las castañuelas metálicas y el sonido de las uñas golpeándose unas a las otras. (Cavia Naya, 2003)

Se ha elegido como referente para la pieza coreográfica, entre otras cosas, porque fue él quien se encargó de difundir mediante sus conferencias y sus escritos Mi Baile, publicado en Estados Unidos en 1947 y Decálogo del baile flamenco, Barcelona 1951, su propia técnica explicando lo que consideraba esencial para bailar en hombre, influenciando en figuras como Antonio Gades, Javier Barón, José de la Vega e Israel Galván (Cavia Naya, 2003).

Defendían la sobriedad, la indumentaria tradicional, la plasticidad, el movimiento de las muñecas hacia dentro con los dedos juntos y la eliminación de los accesorios, puntos que influyen de forma directa en la elaboración de la pieza. (Tenorio Notario, 2010)

Son muchos los referentes en el baile flamenco que destacan por la utilización y dramaturgia de sus manos, pero son estos los que se han considerado como base de inspiración para este trabajo, analizando su contenido biográfico para proceder al entendimiento de sus bailes. El movimiento de estas influencias determina el punto de partida del proceso creativo.

V. Diferencias del movimiento de las manos masculinas y femeninas

Mediante los referentes expuestos anteriormente se ha visto evidenciado la diferencia que ha existido en la historia entre el baile masculino y femenino. Esto se traslada al movimiento de las manos existiendo en el pasado una manera determinada para hombres y mujeres, aunque hoy en día son menos los bailaores y maestros que mantienen esa diferencia por la intención de eliminar esos cánones y dar libertad al interprete indistintamente de su sexo, bailando acorde a su preferencia y comodidad.

En las bailaoras el movimiento de manos partía bajo una separación en la movilidad de cada dedo. En ellas se articulaba de forma separada y continua cada uno de los dedos de la mano, acabando con la abertura de todos ellos tras un giro suave de muñeca. En los hombres, por el contrario, se distingue una unión entre los dedos, mostrando más rigidez. Esta unión favorecía la transmisión de la idea que se tenía por masculinidad, aportando de forma visual fuerza a su figura.

En la pieza coreográfica se muestran los dos tipos de movimientos, dejando atrás la separación de género bajo una visión contemporánea, se hace presencia de dedos juntos, separados, firmes y otros suaves. La pieza muestra la versatilidad de la mano, implantando todo prototipo visto y modificándolo.

VI. Análisis del movimiento de las manos de forma práctica.

A continuación, se va a exponer el análisis práctico que se realizó antes de crear la pieza. Surgió para llevar a la práctica el estudio teórico realizado anteriormente, desde una mirada subjetiva. Para ello se utilizaron imágenes bailando de los referentes y un espejo.

La investigación se divide en dos partes, la primera referenciando a los personajes, entendiendo el flamenco desde la visión de cada uno de ellos; la segunda parte, tratando el flamenco desde la propia visión actual y teniendo en cuenta la conexión de movimientos a partir de la mano.

Mediante cada foto seleccionada se realiza ambos procesos. Primero replicando la pose, partiendo de respetar el carácter del bailar expuesto, posteriormente ampliando el movimiento desde la improvisación implantando energía a la mano y observando el resultado desde el contexto actual del flamenco.

Para hacer constancia de esta investigación se van a mostrar una serie de imágenes donde aparecen las fotografías utilizadas de los bailaores y las posiciones de las manos a las cuales se llega mediante el proceso y aparecen en la pieza.

Figura 1.

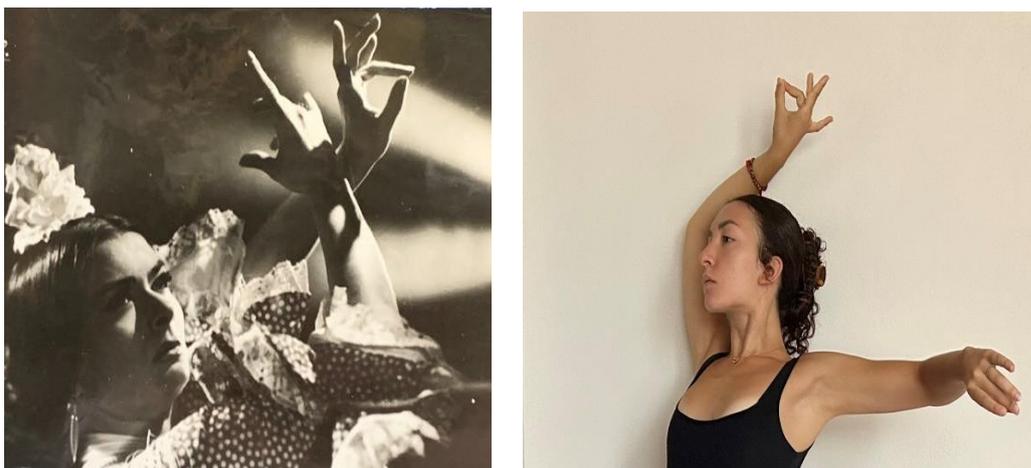
1º Arquetipo de manos de Matilde Coral y su evolución en la pieza coreográfica.



Nota. Parte izquierda de la figura: Adaptado del blog Triana al Día (Liñán, 2014). Parte derecha: Imagen hecha desde el Iphone.

Figura 2.

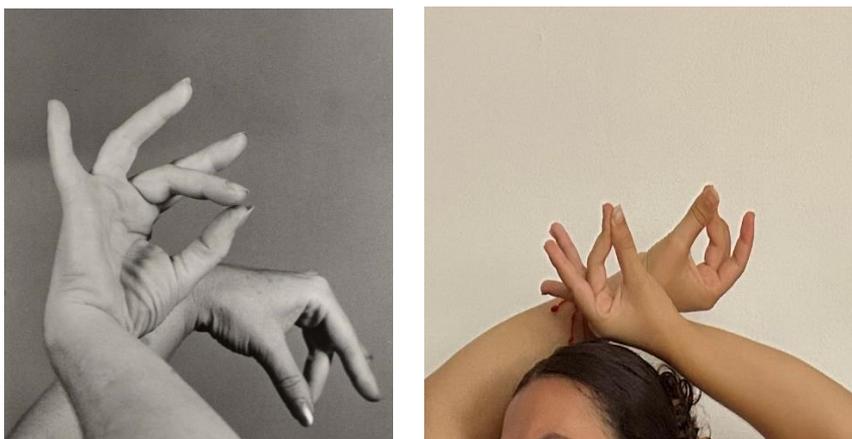
2º Arquetipo de manos de Matilde Coral y su evolución en la pieza coreográfica.



Nota. Parte izquierda de la figura: Adaptado de Todocolección (Todocolección, 2008).
Parte derecha: Imagen hecha desde el Iphone.

Figura 3.

3º Arquetipo de manos de Matilde Coral y su evolución en la pieza coreográfica.



Nota. Nota. Parte izquierda de la figura: Adaptado de la Fundación Tres Culturas (Fundación Tres Culturas, 2019) Parte derecha: Imagen hecha desde el Iphone.

Figura 4

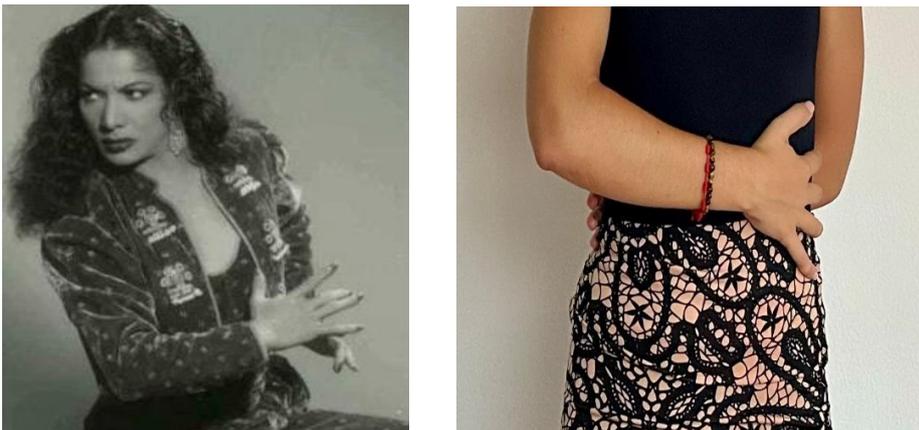
1º Arquetipo de manos de Carmen Amaya y su evolución en la pieza coreográfica.



Nota. Parte izquierda de la figura: Adaptado d la página de Vogue Spain (Herrerias, 2022)
Parte derecha y centro: Imagen hecha desde el Iphone.

Figura 5

2º Arquetipo de manos de Carmen Amaya y su evolución en la pieza coreográfica.



Nota. Parte izquierda de la figura: Adaptado del Okdiario (Molina, 2023) Parte derecha:
Imagen hecha desde el Iphone.

Figura 6

1º Arquetipo de manos de Vicente escudero y su evolución en la pieza coreográfica.



Nota. Parte izquierda de la figura: Adaptado del blog de Javier Barreiro (Barreiro, 2012)
Parte derecha: Imagen hecha desde el Iphone.

Figura 7

2º Arquetipo de manos de Vicente Escudero y su evolución en la pieza coreográfica.



Nota. Parte izquierda de la figura: Adaptado de Centre Pompidou (Centre Pompidou, s.f.)
Parte derecha: Imagen hecha desde el Iphone.

LENGUAJE ESCÉNICO

En este apartado se va a exponer cada disciplina de la pieza de forma detallada. Se va a entender la intención de la coreografía, los dibujos espaciales mediante el mapa coreográfico, la música, el vestuario y la iluminación. La unión de todos estos elementos de forma armoniosa y controlada por un pensamiento unificador propone la pieza creada.

I. Ficha técnica

Sinopsis del argumento:

“El arte de la vida está en enseñar la mano” Edward Verrall.

Todo lo palpable es una pieza donde las manos pasan a ser las protagonistas en una historia donde el espectador va a ver una visión del flamenco que le recordará al pasado y le llevará a lo que aún le queda por ver.

Reparto:

Título: Todo lo palpable

Dirección y coreografía: María Belda

Piano y voz: Olivia Figueras

Guitarra: Ana Sánchez

Elenco de bailarines: María Belda, Kevin Estesos, Sara Lofort y Sara Verbo.

Vestuario: María Belda

Duración: 9:30 minutos

I. La coreografía

Se trata de una coreografía grupal, interpretada por 4 bailarines. Los componentes ejecutan de forma individual y en grupo la coreografía, apareciendo a lo largo de ella partes de sólo, dúo y grupales. Estos cambios favorecen a que la coreografía no sea lineal, realizando diferentes entradas y salidas a escena para que el movimiento escénico sea más atractivo.

En la pieza coreográfica se pretende mostrar de forma sugerente todo el inicio del proceso y el análisis realizado, que el espectador entienda el foco y la importancia que se le han querido otorgar a las manos.

La pieza se divide en dos escenas divididas por un black out².

² Anglicismo utilizado para definir una forma brusca y rápida de oscurecer una escena.

La primera escena

Esta escena recoge el inicio de la coreografía, sin centrarse en mostrar ningún arquetipo de mano mostrado en el análisis. Parte con el elemento del mantón, un elemento tradicional del flamenco que se utiliza mediante los brazos y las articulaciones nombradas en el trabajo pareciendo una prolongación de este, pero eliminando la parte fundamental de la pieza, la mano. Por ello se narra mediante dos bailarinas la eliminación del movimiento de la mano que este provoca al utilizarlo interpretando como una de las bailarinas pretende incitar a la otra al manejo de este y como la otra le muestra la posibilidad de movimiento que este le impide hacer, por lo que es una lucha constante de intentar desprenderse de él.

La escena surge con dos bailarinas y un mantón. Para una mejor explicación vamos a diferenciar a las bailarinas nombrando b1 a la bailarina que inicialmente sostiene el mantón y b2 a la bailarina que inicialmente mueve los brazos. Las dos se muestran tras el mantón, los brazos de b2 aparecen acariciando los flecos y mediante unos pasos sale y realiza un zapateado produciendo un cambio en la escena, ya se observan claramente las dos figuras. Continuando con acciones de tocar y acariciar b2 se desplaza a la parte izquierda de la escena y b1 realiza cambios en la elevación de los brazos para facilitar la movilidad de los flecos. Continúa una andada en la que se observa como b1 sigue el trazo que realiza b2 hasta que finalmente se observan y parece que se cojan las manos, aunque lo que realmente ocurre es que el mantón tapa las manos de b1 y b2 aparta los flecos de las suyas para empezar una secuencia donde juega con ellas mientras su compañera sostiene el mantón. El dúo sigue con la insistencia de que el mantón absorba los movimientos de las dos reproduciendo pasos hacia atrás para separarse formando una diagonal y caminando a una unión donde b2 queda sostenida por el mantón. B1 le pone el mantón y esta ejecuta una serie de secuencias con el mantón donde se ve un amplio movimiento de este, sin embargo, al finalizar lo deja en el suelo y camina hacia b1. Le mueve la cabeza hacia ella indicándole que la observe y la siga y juntas realizan un braceo donde las manos las mueven y las hacen desplazarse. B1 vuelve a coger el mantón y le entrega uno de los extremos a b2 para que esta sujete y se entrelacen con él, pero se deshace con un giro hacia fuera de cada una. B1 logra arrastrar con el mantón a b2 hasta ella, pero finalmente sale de escena cuando realiza dos vueltas en el sitio enrollándose el mantón y b2 la empuja hacia detrás. B2 queda sola en escena desplazándose en línea recta hasta salir por el lado derecho mientras son sus manos las que de forma libre le mueven y le desplazan.

Segunda escena

En la segunda escena aparece todo el elenco mostrando durante su desarrollo los diferentes arquetipos de la mano analizados, utilizando diferentes dibujos, con entradas y salidas que activan al espectador. Los bailarines adoptan la esencia de los referentes analizados, estando sus movimientos involucrados en la coreografía. En la primera parte de esta escena donde aparece una de las bailarinas sin música se pretende observar la inquietud de la coreógrafa y el inicio real que tuvo la creación de la pieza. Partiendo del juego y la improvisación se centran los ojos en las manos. Al desprender esa parte de búsqueda continua el entendimiento del cuerpo en saber que el movimiento lo provoca la mano, surgiendo desplazamientos, apariciones y salidas de escena. Lo que continúa hasta final de la pieza son expresiones de los referentes, transformaciones de sus manos con la capacidad de adaptar el pasado al presente utilizando nuevas músicas y esencias. Por lo

que esta parte no narra una historia como tal, sino que más bien muestra los objetivos del trabajo.

En la pieza la inclinación de la cabeza y el foco de visión que se da es importante, como espectador este persigue aquello a lo que se le presta atención, por ello empieza con una sola bailarina con la cabeza persiguiendo su mano y jugando con ella, interpretando la investigación de la cual parte el concepto.

Los movimientos que continúan durante la pieza se combinan realizando algunos rígidos y otros ligados tomando de referencia los sonidos que emite la música y la ejecución de la mano, involucrando al resto del cuerpo de forma directa, esto se ve claramente en la bailarina, la cual parte cada movimiento desde la mano haciendo con esta que pueda bajar, elevarse del suelo y salir de escena.

Se introducen dos bailarinas realizando una parte de dúo, estas ejecutan de forma rítmica dibujos en el espacio. Aquí se muestran elementos clave del flamenco como las palmas, percusión con el cuerpo y la forma de pitos y dedos juntos.

Vuelve otra parte de solo mostrando al último bailarín. Esta vez recordando a la figura de Vicente Escudero como único referente masculino y único bailarín del elenco.

Al finalizar empieza la parte grupal saliendo todos a escena volviendo a la búsqueda del movimiento de las manos con la cabeza dirigida a ella y el cuerpo en movimiento dependiente a esta. A continuación, se realizan una serie de movimientos simétricos, combinando con diferentes direcciones y dibujos espaciales para enriquecer de forma visual a la pieza. Durante estas secuencias se pueden ver diferentes pasos de la danza española.

Después de realizar movimientos todos a la vez y en canon se entrelaza pasos en parejas y grupales. También se combinan momentos muy marcados con otros más libres donde se observa a cada bailarín realizar un movimiento diferente, pero con la misma pauta. En esta parte se realizan el segundo arquetipo de mano consecuente de Matilde Coral.

Al finalizar el primer tema musical de esta escena los cuatro bailarines se encuentran en una diagonal y empiezan un zapateado donde las formas de las manos además de los giros favorecen de forma visual a la imagen. Aquí se realiza el segundo arquetipo de mano surgido de Vicente Escudero. Un golpe junto a las manos cogidas indica el inicio del último tema musical. El tema a piano es menos enérgico y esto se ve reflejado en los pasos.

Se inicia con una secuencia de forma individual donde cada bailarín realiza en su momento una secuencia diferente hasta acabar dos de los bailarines uno con el primer arquetipo de mano de Vicente Escudero y otro con el primero de Matilde Coral.

Le sigue una serie de formas en la mano donde se realizan vueltas con las manos abiertas enroscadas al torso, realizando el segundo arquetipo de mano de Carmen Amaya, puños cerrados mirando hacia atrás para coger impulso, primer arquetipo de mano de Carmen Amaya, saltos con una mano abierta hacia arriba aumentando la sensación de altitud, dedos juntos haciendo vueltas por detrás, giros de muñeca rígidos, además de

diferentes dibujos espaciales que ofrecen juegos visuales al espectador. Para acabar realizan el tercer arquetipo obtenido de Matilde Coral antes de que cada uno de los bailarines vuelve a colocarse en una pose, esta diferente a la anterior.

II. La música

La música consta de un tema ya producido y dos originales. La música original está creada e interpretada por Olivia Figueras Sánchez y Ana Sánchez Rivas. Los instrumentos utilizados son la guitarra y el piano. Esta selección se debe a la utilización de la mano en estos instrumentos. La guitarra forma parte de la música flamenca desde sus comienzos, en ella se aprecia como la música se emite mediante el rasgueo o punteo de guitarra, ejecuciones mediante la mano. Acorde a la contextualización y coreografía de la pieza se añade el piano como instrumento aportando innovación por la inexperiencia de este en el flamenco.

La pieza empieza con los tientos. Mediante la guitarra se interpreta el compás con cierres y alteraciones que se entrelazan con la voz de Olivia mientras canta *El romance de la luna, luna* de Federico García Lorca, parte de la obra *Romancero gitano*. Esta letra ha sido escogida para evidenciar la diferencia entre esta parte y la siguiente de la pieza. En los versos se pueden apreciar diferentes temas como la muerte, el amor, la frustración amorosa, pero el tema principal es el mundo de la etnia gitana. Su arraigo con la cultura andaluza, los nombramientos que hace de la mano y de acciones de esta, además de la gran representación que tiene el autor en España, considerado el poeta de mayor influencia de la literatura española del siglo XX, hacen que sea la elección para la primera parte de la pieza.

La música que continua es el tema producido *The Network*, de Cristobal Tapia de Veer. Es la banda sonora de la primera temporada de la serie *Utopia*, donde aparecen veintiocho temas de los cuales se ha elegido, *The Network*, al cual se le ha editado el comienzo por conveniencia de la coreografía. Producido en 2013, bajo el sello de Silva Screen Records, el chileno Cristóbal utiliza todo tipo de instrumentos y sonidos para producir este tema innovador y enérgico.

Le sigue el tema a piano. Este partió de la improvisación, con la música al servicio del baile. A nivel musical hay una conversación de pregunta/respuesta entre ambas manos, la música y el baile van juntos. Comienza con la mano izquierda tocando dos notas graves seguidas que recuerdan a un “toc toc” de una puerta a modo de llamada. La mano derecha realiza la melodía.

La estructura de esta composición consta de 4 + 4 (cuatro llamadas y cuatro melodías). Avanzando dentro de la estructura va aumentando la tensión: a nivel armónico, más disonancias; a nivel de tempo, se lleva a cabo un acelerando; y a nivel dinámico, va progresivamente creciendo de volumen. Este aumento de tensión a todos los niveles se refleja en el baile.

Continua con la mano derecha realizando los próximos 4 + 4 con la misma melodía que antes, la izquierda deja a un lado las llamadas y pasa a hacer arpeggios o semicorcheas, lo cual le da más fluidez y dinamismo a la música.

Para finalizar el tema se toma de referencia *La tarara*, de nuevo a Lorca, para finalizar haciendo referencia a lo antiguo y popular. Durante toda la pieza se utiliza la música como un elemento más al servicio de la coreografía, por ello, al igual que esta, se ve la esencia de lo tradicional pero transformado.

III. El vestuario

Debido a la importancia concedida a la parte de las manos, el vestuario favorece la visión hacia esta. La parte negra en el torso hace que se involucre con el fondo de la sala y el descubierto de las articulaciones del brazo, hace que resalten las partes del cuerpo nombradas en el trabajo. Estudiado en la parte teórica que el movimiento de la mano va impulsado por varias estructuras se pretende enseñar gran parte de estas. Pantalones amplios proporcionando amplitud en el movimiento y color gris siguiendo con la tonalidad.

Para los tientos se aporta el elemento del mantón, elegido a favor de la interpretación, es un elemento típico del baile flamenco que ayuda en la narrativa.

Existe igualdad en el vestuario, ayudando a la mimetización de los intérpretes, pero al mismo tiempo aparece diversidad de formas en las partes del torso que muestran de forma discreta que existen algunas diferencias entre sí. Esto apoya el discurso escrito sobre la existencia del individualismo en el flamenco antes del flamenco teatral.

IV. La iluminación

La iluminación de la grabación es luz natural. El techo de la sala contiene seis espejos por los que entra la luz haciendo efecto de focos cenitales. En situación de contar con un equipo de iluminación se harían uso de los focos de la forma descrita a continuación.

Empezaría con un cenital amplio en el centro alumbrando el mantón y foco a contra luz con tonalidades frías. Al salir la bailarina se añadirían los frontales aportando claridad en el rostro (minuto 0:20). Esto se mantendría hasta que María ejecuta movimientos con el mantón (minuto 2:02), aquí se apagaría el cenital y el contra, se encenderían las luces de calle y los frontales. Todo continuaría hasta que Sara desaparece de la escena (minuto 3:23), ahí se apagarían los frontales y se encendería el contra.

Después del black out la siguiente escena empezaría con luces de calle hasta la aparición de los cuatro bailarines en escena (minuto 5:50) donde se sumarían las luces frontales. Con el cambio de posición (minuto 6:40) cuando cada uno ejecuta diferentes movimientos para formar el rombo se apagarán las luces frontales y se añadirá el contra luz. Al acabar el tema musical y empezar el zapateado se encenderá solo la luz diagonal izquierda (minuto 7:05).

Para empezar el tema a piano se encenderán las luces de calle (minuto 7:44). Con los pasos hacia delante (minuto 8:30) se sumarían las luces frontales. Esto se mantiene hasta el final donde todos van hacia detrás a hacer la pose final (minuto 9:16) aquí se apagarían las luces de calle y se encendería el cenital amplio del centro.

CAPÍTULO DE DISCUSIONES

En conclusión, el estudio realizado ha explorado de manera teórica y creativa el movimiento de las manos en el contexto del baile flamenco, destacando su importancia no solo como un elemento estético, sino también como un vehículo de expresión emocional y narrativa. A través de la investigación teórica, junto a los conocimientos adquiridos del flamenco durante estos años cursados, se ha podido establecer un marco conceptual que enriquece la comprensión del lenguaje corporal en esta forma de arte.

Se presenta como inconveniente la escasa información encontrada sobre el tema, hecho que ha involucrado la visión subjetiva de la coreógrafa invitando a la reflexión sobre cómo los elementos del cuerpo pueden ser utilizados para contar historias y transmitir emociones en la danza, resaltando la importancia de las manos como elemento narrativo, no solo como complemento si no convirtiéndolas en un lenguaje propio en el que comunicar emociones o historias. Este enfoque ha permitido a la coreógrafa dar vida a una pieza que resalta la versatilidad y el protagonismo de las manos en el flamenco. Así, se abre un camino para futuras investigaciones sobre la riqueza del flamenco y su capacidad de comunicación.

Adaptando la idea a las circunstancias de cada intérprete se ha visto como obstáculo el hecho de ser varios integrantes por la imposibilidad de estar presentes a la vez. A su vez ha sido la primera propuesta a este formato de la coreógrafa, hecho que ha aportado novedad, escucha y aprendizaje a la misma.

La presentación de esta obra en el programa Hecho Aquí de Fuenlabrada en el Teatro Josep Carreras no solo representa una oportunidad para compartir esta investigación y creación artística, sino que también refuerza la importancia de apoyar y difundir el arte.

CONCLUSIONES

A partir de la pieza coreográfica se ha podido observar que:

La riqueza del flamenco permite realizar con las manos infinitud de formas, siendo capaces de convertir a estas en el foco de atención de una pieza coreográfica.

El análisis práctico del arquetipo de las manos de las figuras elegidas del baile flamenco ha facilitado la percepción visual de su baile en la pieza, siendo capaces de ver a estas figuras sin ser totalmente representadas ni copiadas.

Gracias al estudio de la historia del flamenco se ha sabido involucrar características favorecedoras para lo que la pieza requería, además de poder seleccionar a personajes del flamenco relevantes para la coreógrafa dentro del lenguaje de las manos. Se ha podido delimitar la forma en la que realizar el proceso de creación y potenciar la movilidad de las manos aportando consciencia sobre donde parte el movimiento y su rango.

La creación de la pieza coreográfica *Todo lo palpable* combina la tradición del flamenco con una visión contemporánea, logrando un equilibrio entre lo clásico y lo innovador. La inclusión de elementos tradicionales, como el mantón, junto con una selección musical poco convencional, ha permitido que la coreografía sea relevante para el público actual. La música original interpretada por guitarra y piano ha añadido una capa adicional de profundidad, creando un ambiente sonoro que complementa perfectamente el movimiento de los bailarines. La realización de la pieza ha sido gestionada en base a una compañía profesional de pequeño formato, siendo la coreógrafa quien ha dirigido todos los aspectos de la pieza y a las seis personas implicadas.

Se puede observar de forma clara el cumplimiento de todos los objetivos planteados en el trabajo, consiguiendo gracias al ayuntamiento de Fuenlabrada la difusión de la pieza con su representación en el Teatro Josep Carreras.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Caballero, Á., Coral, M., & Valdés, J. (2003). *Tratado de la bata de cola: Matilde Coral, una vida de arte y magisterio*. Alianza Editorial.
- Arbelos, C. (2003). *El flamenco contado con sencillez*. Madrid: Maeva.
- Barreiro, J. (11 de enero de 2012). *Vida y obra de Vicente Escudero*. Obtenido de Javier Barreiro: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/01/11/vida-y-obra-de-vice-escudero/>
- Bennahum, N. D. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Bois, M. (1994). *Carmen Amaya o la danza del fuego*. Madrid: Espasa Calpe.
- Borrow, G. (2020). *The Zincali an account of the Gypsies of Spain / by George Borrow*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/the-zincali--an-account-of-the-gypsies-of-spain/>
- Boudier, M., Carré, A., Diaz, S., & Métais-Chastanier, B. (2014). *De quoi la dramaturgie est – elle le nom?* París: L'Harmattan.
- Cavia Naya, V. (2003). *Expresionismo y expresión en la danza de Vicente Escudero desde el «Zeitgeist» de la música de Arnold Schönberg*. Obtenido de Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante: <http://hdl.handle.net/10045/50966>
- Centre Pompidou. (s.f.). *Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit)*. Obtenido de Centre Pompidou: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cRdrz9>
- Fundación Tres Culturas. (19 de Marzo de 2019). *Cita INTREPIDA: Visita guiada y clase en la escuela de danza Matilde Coral*. Obtenido de Fundación Tres Culturas: <https://tresculturas.org/actividad/cita-intrepida-visita-guiada-y-clase-en-la-escuela-de-danza-matilde-coral/>
- Gómez Pérez, A. (1996). *Los andaluces del siglo XX*. Córdoba: Arca del Ateneo.
- Hanukeii. (07 de Febrero de 2024). *La vida y legado de Carmen Amaya: la Reina del Flamenco*. Obtenido de Hanukeii: <https://hanukeii.com/blogs/news/la-vida-y-legado-de-carmen-amaya-la-reina-del-flamenco>
- Herreras, I. (16 de Junio de 2022). *Quién fue Carmen Amaya, la bailaora que con su arte (y atrevimiento) inspira la nueva Colección Crucero de Dior presentada en Sevilla*. Obtenido de Vogue Spain: <https://www.vogue.es/moda/articulos/quien-es-carmen-amaya-dior-bailaora>
- Hidalgo Gómez, F. (1995). *Carmen Amaya. Cuando duermo sueño que estoy bailando*. Barcelona: Libros PM.
- Junta de Andalucía. (16 de Diciembre de 2009). *Expediente sobre la escuela sevillana de baile para su declaración como bien de interés cultural*. Obtenido de Junta de Andalucía:

https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/expediente_sobre_la_escuela_sevillana_de_baile_para_su_declaracion_como_bien_de_interes_cultural.pdf

La Gata Colorá. (15 de Diciembre de 2013). *Matilde Coral, una vida dedicada al baile*. Obtenido de La Gata Colorá:

<https://lagatacolora.wordpress.com/2013/12/15/matilde-coral/>

Liñán, L. (14 de Agosto de 2014). *Matilde Coral, imagen de la Bienal de Flamenco de Sevilla*. Obtenido de Triana al día: <https:// trianaaldia.es/matilde-coral-imagen-de-la-bienal-de-flamenco-de-sevilla/>

Madridejos, M., & Pérez Merinero, D. (2013). *Carmen Amaya*. Barcelona: Bellaterra.

Medina Gonzalez, C., Benet Rodríguez, M., & Marco Martínez, F. (2016). *El complejo articular de la muñeca: aspectos anatofisiológicos y biomecánicos, características, clasificación y tratamiento de la fractura distal del radio*.

Obtenido de Medisur:

http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-897X2016000400011

Molina, N. (02 de Noviembre de 2023). *Por qué Carmen Amaya es la protagonista del doodle de Google*. Obtenido de Okdiario: <https://okdiario.com/happyfm/que-carmen-amaya-protagonista-del-doodle-google-11839524>

Navarro García, J. L. (2008). *Historia del baile flamenco vol. I*. Sevilla: Signatura.

Navarro García, J. L. (2009). *Historia del baile flamenco vol. II*. Sevilla: Signatura.

Navarro García, J. L. (2009). *Historia del baile flamenco vol. III*. Sevilla: Signatura.

Navarro García, R., Ruiz Caballero, J. A., Jiménez Díaz, J. F., Brito Ojeda, M. E., & Oliveira, C. (2007). *Biomecánica del hombro y sus lesiones. Vol. 4 - N° 12*.

AccedaCris. Obtenido de Canarias Médica y Quirúrgica. AccedaCris:

<http://hdl.handle.net/10553/5977>

Rovira y Jiménez de la Serna, M. L. (Septiembre de 2019). *Vicente Escudero Urive*.

Obtenido de Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico:

<https://dbe.rah.es/>

Serrano, C. (30 de Octubre de 2023). *Anatomía de la muñeca*. Kenhub. Obtenido de kenhub: <https://www.kenhub.com/es/library/anatomia-es/mano-y-muneca>

Smith, D. G. (Noviembre de 2006). *Grasping the Importance of Our Hands*. Amputee Coalition. Obtenido de Amputee Coalition : <https://www.amputee-coalition.org/resources/spanish-our-hands/>

Tenorio Notario, A. M. (2010). *'Decálogo de Baile Flamenco Masculino'*.

Departamento de Documentación. Centro Andaluz de Flamenco. Obtenido de Junta de Andalucía. Instituto Andaluz del Flamenco:

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/dec%C3%A1logo-de-baile-flamenco-masculino-ana-mar%C3%ADa-tenorio>

Todocolección. (10 de Febrero de 2008). Obtenido de Todocolección:
<https://www.todocoleccion.net/fotografia-artistica/foto-artistica-flamenco-bailaora-matilde-coral-firma-fotografo-anos-60-25x20cms~x351290874>

Umivale Activa. (s.f.). *TME-3. La articulación del codo*. Obtenido de Umivale Activa:
https://umivaleactiva.es/dam/umivale-activa/prevencion-y-salud/tme/fichas/TME-3_La_articulacion_del_codo.pdf

Zatania, E. (13 de Mayo de 2013). *Especial Centenario Carmen Amaya*. Obtenido de DeFlamenco: <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/especial-centenario-carmen-amaya-1.html>

ANEXOS

I. Índice de anexos	
Enlace a la pieza coreográfica.....	31
Diario de sesiones.....	32
Mapa coreográfico.....	37

1. *Enlace a la pieza Todo lo palpable.*
https://youtu.be/9_vkITddM5Y

2. *Diario de sesiones*

A continuación, se mostrará el proceso creativo de la pieza desde el comienzo, explicando sus inconvenientes y sus progresos hasta su finalización.

Primero se parte del planteamiento de ideas. Mediante la anotación de los temas de interés a cerca de la danza española se realiza una lluvia de ideas. Elección de la disciplina del baile flamenco como tema base y anotaciones de la cual aparece como conclusión “observar zonas del cuerpo que no suelo mirar”.

Se decide profundizar en el movimiento de las manos, sacando como conclusión que es una zona del cuerpo personal e importante en el baile y con poca información sobre ello. Con el tema decidido se plantea la pieza eligiendo estilo y música. Bajo la idea de enfocar el trabajo a una pieza representativa la cual poder distribuir posteriormente y que el trabajo tenga una función a largo plazo surge el pensamiento sobre el flamenco teatral y de ahí el concepto de dramaturgia.

Después de indagar sobre el tema y mostrar más atención hacia esta parte del cuerpo en el día a día se realiza un análisis donde ver las debilidades y oportunidades que podría ofrecer el proyecto y con las conclusiones obtenidas se decide avanzar, el tutor elegido registra los datos.

Antes de empezar con la práctica se realiza un estudio del tema mostrado al principio del trabajo bajo el título descripción de los contenidos. Se realiza lecturas de libros seleccionados, páginas web, artículos y entrevistas. Los conceptos extraídos son utilizados como base para la pieza coreográfica. Ocupando esta parte del trabajo varios meses.

Del 04/01/2024 al 15/01/2024

Investigación práctica. Empieza el proceso de creación en un aula realizando trabajo personal expuesto en el apartado *Análisis del movimiento de las manos de forma práctica*. Como resultado no se tiene la coreografía, pero sí una investigación de la cual poder partir.

16/01/2024

Sesión la cual mediante el sonido de un metrónomo se monta una parte de pies de la coreografía. Con un resultado satisfactorio, aunque con opiniones de mejora para la siguiente se tiene en cuenta la búsqueda de continuidad entre los soniquetes y la relación en el montaje de dos voces diferentes.

22/01/2024

Montaje. Modificación del montaje del día 16, mejorando desde el punto de vista personal de la coreógrafa lo anterior. Elección definitiva del elenco y gestión de ensayos para las posteriores reservas de aulas.

09/02/2024

Reunión con Olivia Figueras para la dirección de la música. Como conclusión se plantea la modificación del tema ya producido *The Network*, la continuidad del zapateado montado interactuando con el piano y el planteamiento de la utilización de utilizar una tela como objeto poético.

Del 14/02/2024 al 21/02/2024

Trabajo personal de montaje de la música *The Network* del minuto 0:00 al minuto 1:53 con posiciones en el espacio.

25/02/2024

Planteamiento de partes con guitarra y seguimiento del montaje. Preparación de ensayo musical con Olivia Figueras Sánchez y Ana Sánchez Rivas.

08/03/2024

Ensayo con Sara López de su solo inicial. Ya viene a la sesión con el cuerpo caliente por lo que se empieza directamente. Primero con una escucha de la música para que entienda el ritmo y posteriormente se presentan los movimientos poco a poco sin música. Se le explica de forma detallada la intención de la mano en cada movimiento, siendo consciente de que la energía parte de ahí.

15/03/2024

Ensayo con Sara Rodríguez del dúo. Se presenta con el cuerpo disponible para el ensayo por lo que se presenta la música y después los pasos. Preparación del próximo ensayo musical con observaciones y planteamiento de ideas para seguir con la obra.

26/03/2024

Trabajo personal del tema *The Network*. Tras indagar se elimina la idea de la tela como objeto poético debido a dificultades e inconvenientes que se encuentran por la finalidad de la pieza y se centra en los movimientos obtenidos tras la investigación práctica.

02/04/2024

Puesta en común con Olivia y Ana sobre la música. Se les plantea la posibilidad de coger como base tientos o tarantos. Tras escuchar varios y plantear posibilidades se concluye escoger tientos e investigar sobre autores españoles para la letra.

07/04/2024

Realización de Tientos con el poema del Romance de Luna de Lorca. Con un resultado satisfactorio se concluye que será el final de la pieza.

12/04/2024

Trabajo de la coreógrafa, montaje del tema *The Network*.

19/04/2024

Trabajo de la coreógrafa con Olivia, mediante la improvisación se plantean sonidos y melodías con baile y piano. Al acabar se realiza la gestión de próximos ensayos con las intérpretes.

24/04/2024

Modificación de la coreografía adaptando la improvisación del piano y baile, concretando la ejecución y la música.

30/04/2024

Grabación musical de los tientos para facilitar el trabajo personal de la corógrafa.

04/05/2024

Montaje tientos. Decisión sobre vestuario y planteamiento a los bailarines sobre nuevos ensayos.

10/05/2024

Modificación de *The Network*. Por mejoras de la coreografía se concreta que Sara Verbo y María realicen el dúo y Kevin el solo. Como se expone a principio del proyecto este trabajo está en constante evolución analizando mejoras.

21/05/2024

Dirección definitiva de música. Con Olivia y Ana se realiza la pieza musicalmente desde el principio conectando todas las partes hasta el final. Se modifica la parte de piano y los tientos bajo el criterio artístico de la coreógrafa. Además, se determina el final, obteniendo complicaciones por el movimiento requerido, hasta que se determina la ejecución. Tras la visualización de la pieza completa se obtiene un resultado gratificante.

22/05/2024

Gestión de ensayos con bailarines, reserva de aulas y trabajo personal sobre la coreografía.

23/05/2024

Ensayo con Sara López. Perfeccionamiento de su inicio y parte grupal.

24/05/2024

Ensayo con Olivia Figueras y Ana Sánchez. Grabación de todas las partes y correcciones de los tientos.

27/05/2024

Ensayo con todos los bailarines de la parte grupal. Se inicia un breve calentamiento para preparar el cuerpo. Además, se empieza ensayando el zapateado para que sirva como tabla de pies.

28/05/2024

Ensayo con todos los bailarines. Se mantiene el mismo proceso que el ensayo anterior empezando con la tabla de pies. Se repasa despacio los tiempos de toda la coreografía. Este ensayo sirve para corregir musicalmente todos los tiempos y realizar los pasos a la vez. Ensayo personal sobre los tientos una vez han acabado el resto de bailarines.

29/05/2024

Ensayo con todos los bailarines. Prestando atención a las correcciones del día anterior se realiza un inicio de ensayo exactamente igual a los anteriores con un calentamiento de 15 minutos, pero le sigue la realización de la pieza entera desde el principio hasta el final. En este ensayo se marca nuevamente de forma detenida cada movimiento espacial, aclarando los cruces y las figuras de cada parte.

30/05/2024

Ensayo de la pieza. Ensayo más corto que los anteriores. Realizando calentamiento personal cada uno e interpretando la pieza entera tres veces con unas correcciones enfocadas de forma personal en la ejecución de los pasos.

03/05/2024

Ensayo musical. Perfeccionamiento en la parte musical con Olivia y Ana, acordando unas últimas directrices de entradas y salidas a escena. Además, este día también hay un ensayo con los bailarines donde se realiza la pieza de forma seguida y se resuelven dudas expuestas.

04/05/2024

Ensayo con público. Se realiza una muestra de la pieza con el tutor y con alumnos del Instituto de Danza Alicia Alonso como público obteniendo buen resultado sobre las opiniones.

12/05/2024

Inconveniente con la fecha de grabación. Tras intentar realizar la grabación en el plató de la Universidad Rey Juan Carlos, junto a Jesús Blanco ayudando en la iluminación de la pieza se concreta la imposibilidad del uso de las instalaciones y se plantean nuevas ideas.

22/05/2024

Todo lo palpable: la dramaturgia de las manos en el baile flamenco

Se realiza una sesión de fotos y grabaciones con Olivia, Ana y María para carteles y divulgaciones pedidas por el Ayuntamiento de Fuenlabrada en el Espacio Embrujo, Vallecas.

27/05/2024

Ensayo con los bailarines. Se realiza la pieza entera varias veces recordando sobre todo las posiciones de las manos.

29/05/2024

Antes de empezar a realizar la pieza se repasan las posiciones de las manos de forma pautada mientras se realiza el emplazamiento. Posteriormente se realiza la pieza tres veces.

10/06/2024

Grabación de Ana. Inconveniente con la presencia de Ana para la nueva fecha de grabación por lo que se graba la guitarra de los tientos y se modifica la escena eliminando la presencia de Ana.

13/05/2024

Ensayo con todos los bailarines.

14/06/2024

Reserva de sala Artesala pero imposibilidad de grabar por causas externas al grupo. Cambio en la coreografía de los tientos por la dificultad de elección de fechas del día de grabación con Olivia. Por lo que se cambia la propuesta y se modifica poniendo música con voz grabada. Montaje de dúo eliminando el solo y la narrativa con los instrumentos, aportando un nuevo enfoque. Se determina que será el inicio de la pieza.

18/06/2024

Grabación en el aulario IV con vestuario por posibles futuros inconvenientes.

20/06/2024

Grabación en Artesala de la pieza con vestuario.

21/06/2024

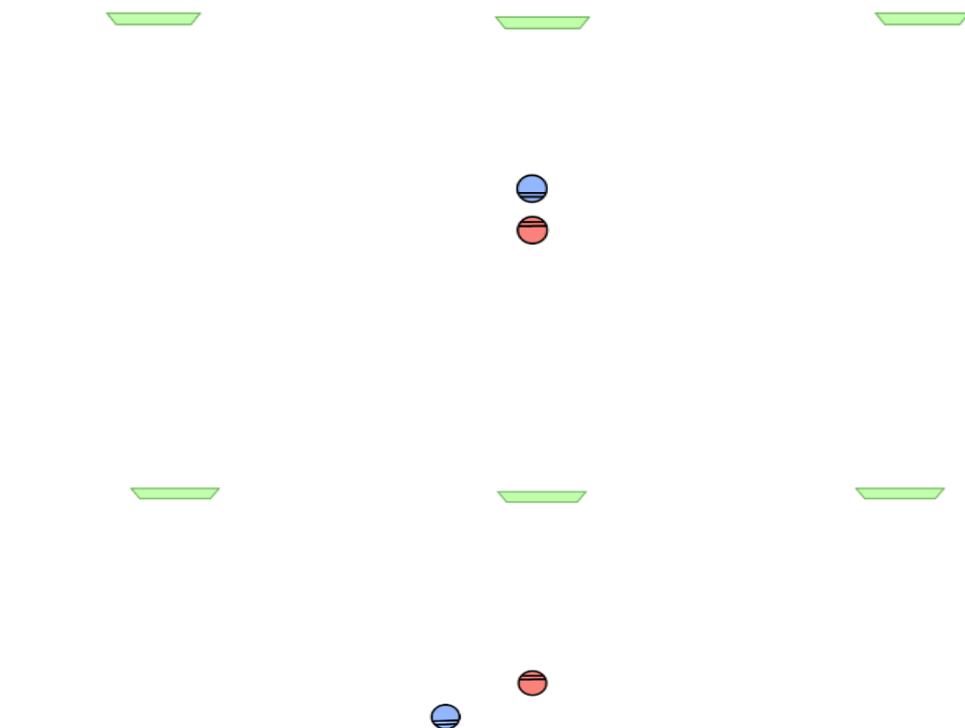
Edición de vídeo.

3. Mapa coreográfico

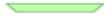
A continuación, se va a mostrar los dibujos escénicos que se realizan a lo largo de la pieza.

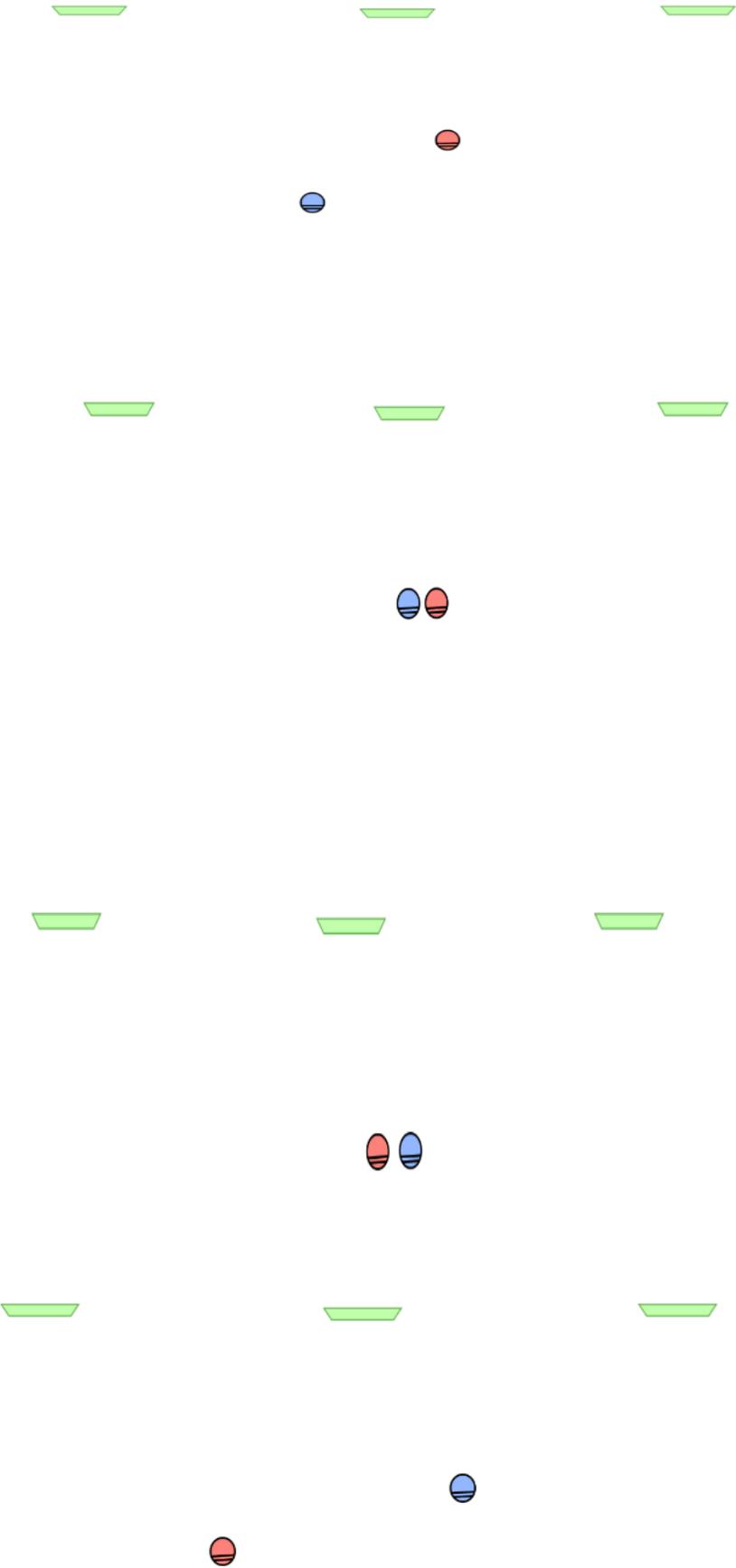
LEYENDA

-  Sara Lofort
-  María Belda
-  Kevin Esteso
-  Sara Verbo
-  Luz

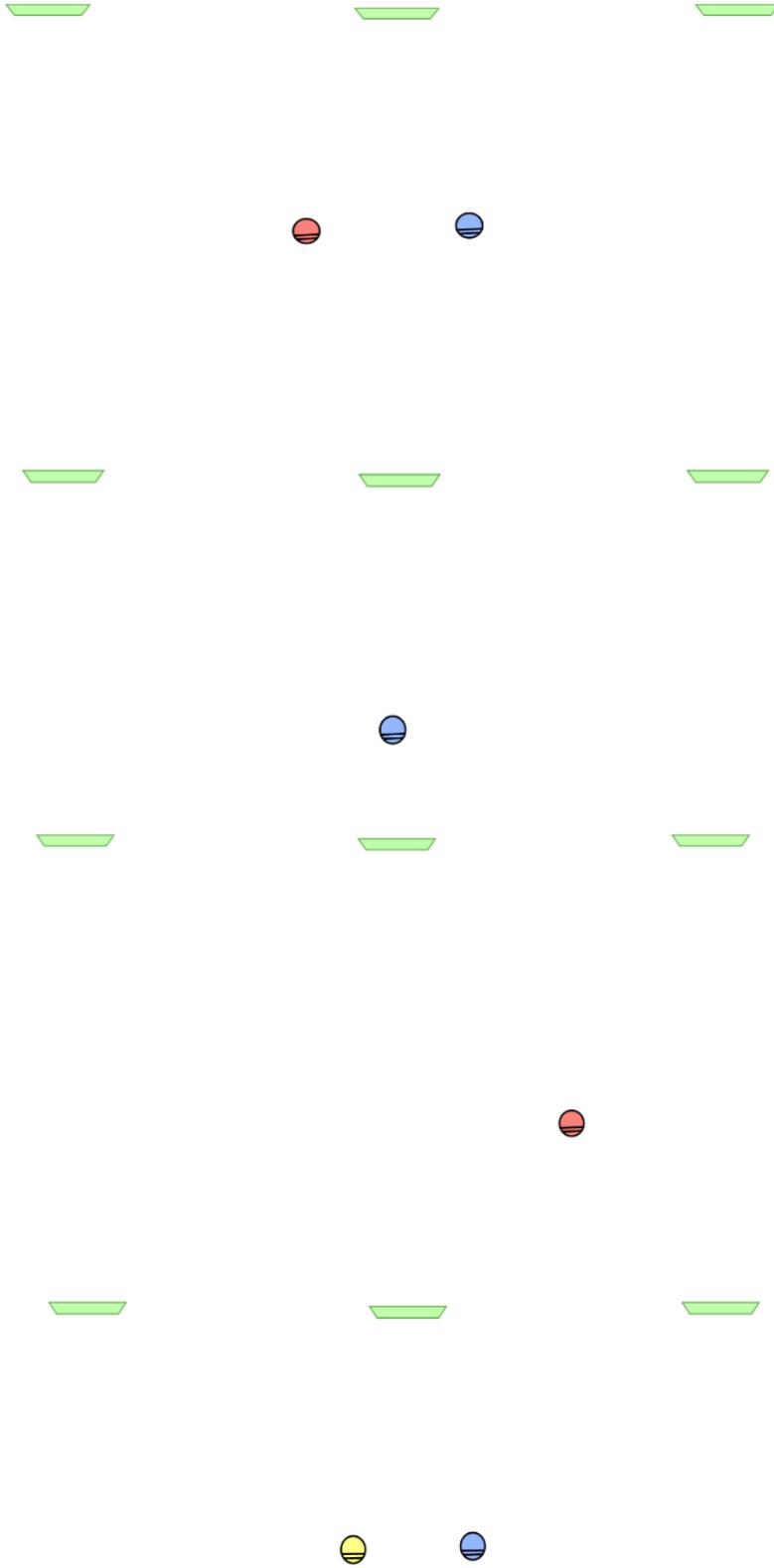


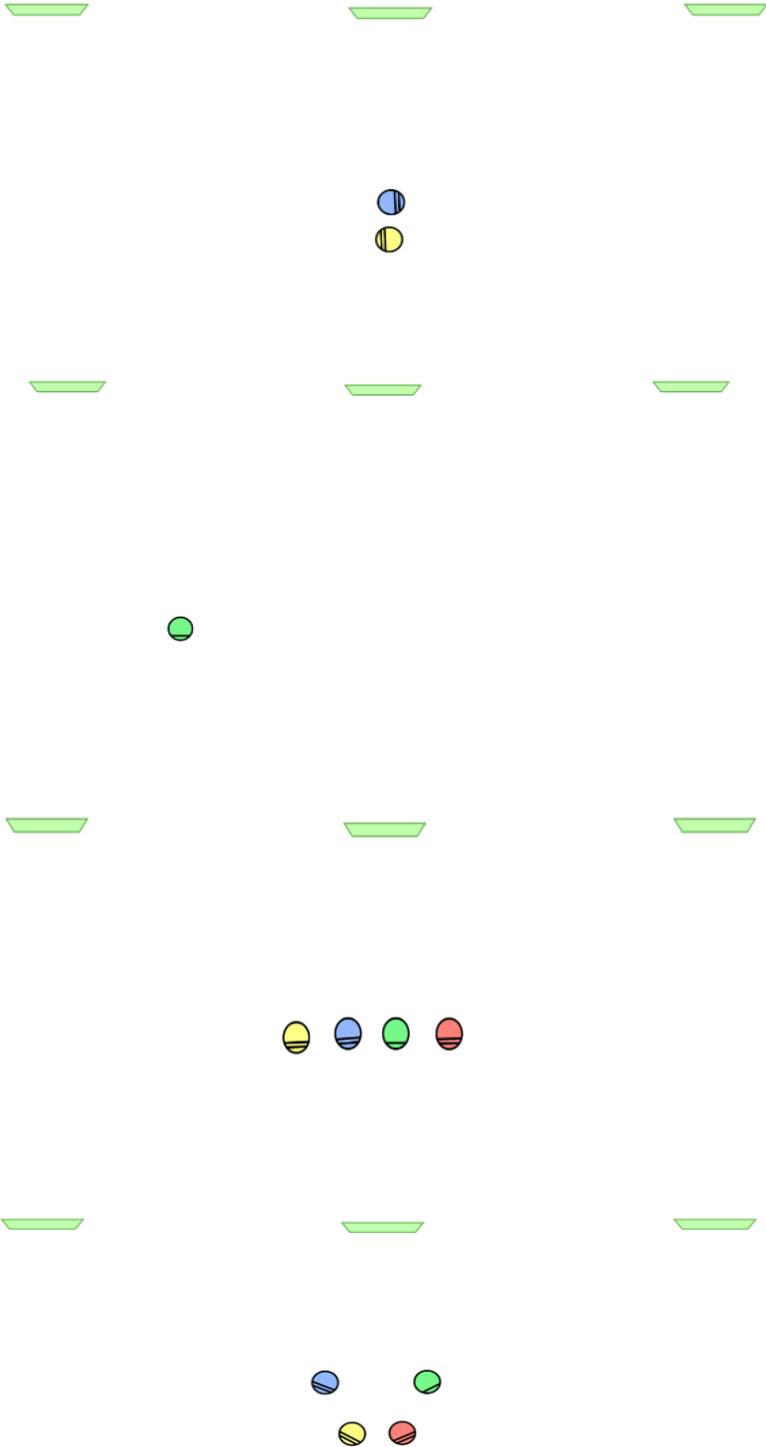
Todo lo palpable: la dramaturgia de las manos en el baile flamenco



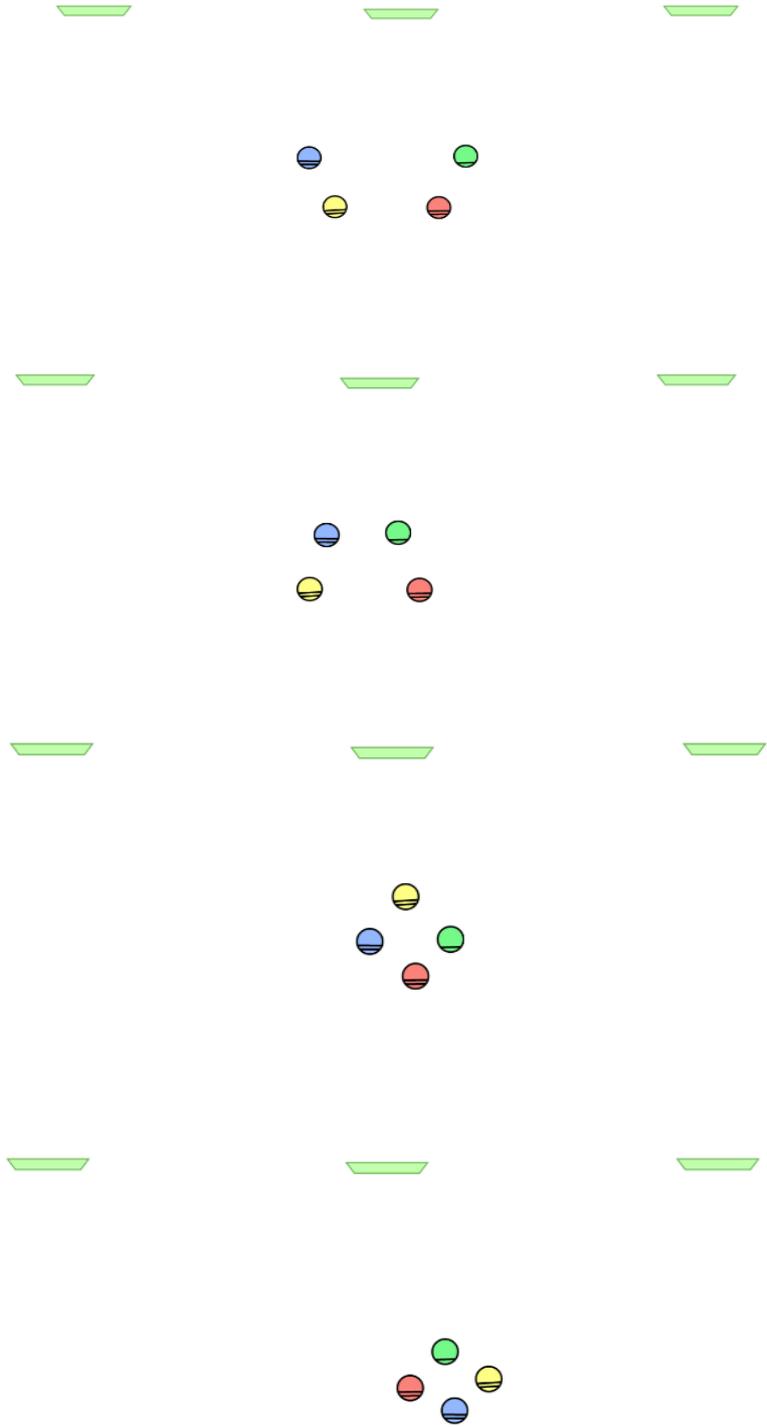


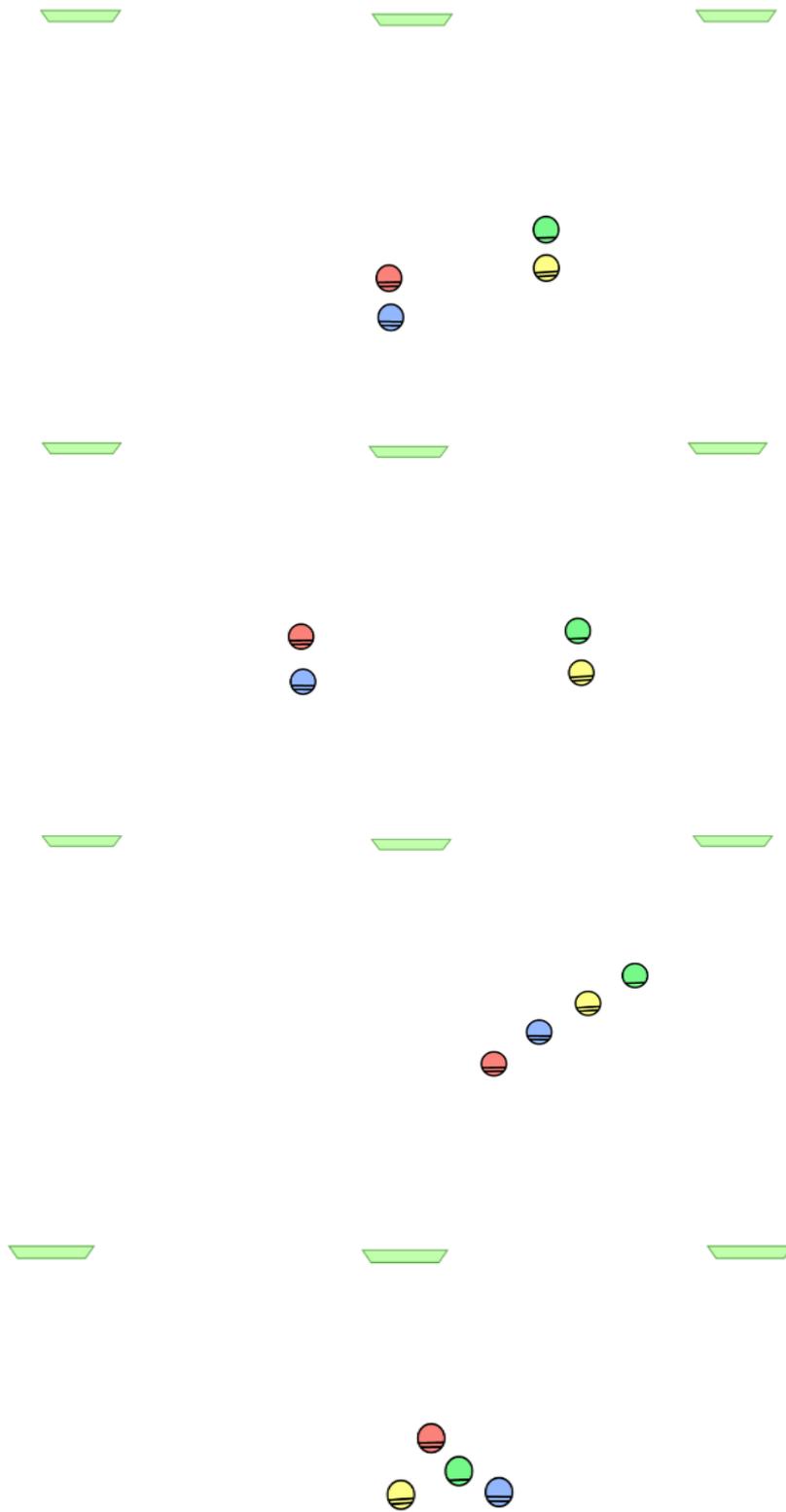
Todo lo palpable: la dramaturgia de las manos en el baile flamenco





Todo lo palpable: la dramaturgia de las manos en el baile flamenco





Todo lo palpable: la dramaturgia de las manos en el baile flamenco

