



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv



Conservatori Superior
de Dansa de València
Nacho Duato

UN T-HABLAO

¿Por qué hablar cuando puedo bailar?

***La conferencia bailada como espacio de investigación, creación
y enunciación en el flamenco contemporáneo.***

Alumna: IRENE CHULIÁ LIZONDO

Directoras: ALICIA HERRERO SIMÓN Y

CRISTINA ANDREU GALIPIENSO

Conservatori Superior de Dansa de València Nacho Duato

Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Danza

PEDAGOGÍA DE LA DANZA

DANZA SOCIAL

Julio de 2026

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar gracias a la vida por haberme permitido emprender este viaje de cuatro años en el Grado en Pedagogía de la Danza, donde la Danza Social se ha convertido en un lugar en el que quiero seguir quedándome. También, por haberme regalado la oportunidad de descubrir la investigación artística, que ha terminado siendo una experiencia maravillosa y súper enriquecedora.

A todo el profesorado del Conservatori Superior de Dansa de València Nacho Duato, junto a Àngel y a Susana, por su cercanía y cuidado. Gracias por estar siempre cuando lo he necesitado.

A mis compis de clase por tantos momentos que hemos compartido y disfrutado durante estos años. Me llevo aprendizajes, muchas risas y vínculos bonitos para toda la vida.

A mis tutoras, Cristina Andreu y Alicia Herrero. A Cris, por transmitirme tu entusiasmo por la danza y por el movimiento, siempre en busca de la autenticidad y la organicidad.

A ambas, por la paciencia y la sabiduría con las que me habéis guiado durante este proceso; vuestros perfiles han sido la combinación perfecta para sentirme acompañada de la mejor manera posible. Y muy especialmente a Alicia, por estar también a mi lado con tanta generosidad a lo largo de toda la carrera e impregnarme de tu pasión y tu rigor a partes iguales. Tu presencia ha sido una referencia constante y una parte esencial de mi camino en el Conservatorio.

A Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente por la confianza con la que habéis compartido vuestro tiempo, vuestras preguntas y vuestra experiencia. Sin vosotras esta investigación no existiría.

A todas las personas que de una forma u otra han formado parte también de esta investigación, como La Popi, María Martín o Anabel López.

A mis amigas del alma, que siempre están cerca, aunque a la mayoría nos separen muchos kilómetros, y a las que quiero con locura. Especialmente a *Rominapower*, por ser un faro en el camino y por poner todo tu conocimiento, tu arte y tu corazón al servicio de la investigación.

A mi familia entera, la antigua y la más nueva, por hacerme pertenecer.

A mi abuela, por inspirar mi día a día con su fortaleza y alegría de vivir. A mi hermano, por ser la persona que más se parece a mí y a la vez también la más diferente: me encantas, no puedo imaginar un hermano mejor. A mi madre, porque no hay palabras para expresar lo afortunada que soy de que me haya tocado una persona como ella de referente vital y de figura materna.

A Pau, mi compañero, mi pareja, mi amigo. Porque esta investigación, literalmente, no sería la que es sin ti. Porque compartir mi día a día contigo es una de las mejores cosas que la vida también me ha regalado. Gracias por sostenerme, por escucharme, por aconsejarme, por estar, por ser y por aparecer.

RESUMEN

El presente estudio se sitúa en el ámbito de la investigación artística y surge de una pregunta personal que ha servido de motor para toda la investigación: ¿por qué hablar cuando puedo bailar? A partir de esta inquietud, se exploran las posibilidades de la conferencia bailada en el flamenco contemporáneo como un espacio donde palabra y movimiento pueden convivir y generar conocimiento. El objetivo principal es crear una pieza escénica en la línea de la conferencia bailada que funcione como dispositivo para compartir los resultados de la investigación. La investigación se construyó a partir de preguntas, lecturas y de los hallazgos obtenidos en las entrevistas realizadas a las bailaoras Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente, cuyas experiencias permitieron reflexionar sobre la relación entre creación, investigación y transmisión de conocimiento, así como sobre la importancia de los referentes y las genealogías femeninas en el flamenco. El principal resultado fue la creación del *T-Hablao*, una conferencia bailada flamenca que reúne creación e investigación y que integra los distintos roles desde los que me relaciono con la práctica artística: bailaora, creadora, investigadora, docente, feminista y meditadora. La conferencia bailada se convierte en un espacio de transformación personal y artística, confirmando que hablar y bailar no son acciones opuestas, sino formas complementarias de pensamiento, creación y comunicación.

Palabras clave: conferencia bailada, flamenco contemporáneo, investigación artística, performance, genealogía femenina.

RESUM

El present estudi es situa en l'àmbit de la investigació artística i sorgix d'una pregunta personal que ha servit de motor per a tota la investigació: per què parlar quan puc ballar? A partir d'esta inquietud, s'exploren les possibilitats de la conferència ballada en el flamenc contemporani com un espai on paraula i moviment poden conuiu i generar coneixement. L'objectiu principal és crear una peça escènica en la línia de la conferència ballada que funcione com a dispositiu per a compartir els resultats de la investigació. La investigació es va construir a partir de preguntes, lectures i dels descobriments obtinguts en les entrevistes realitzades a les ballaores Belén Maya, Leonor Leal i Javiera de la Fuente, les experiències de les quals van permetre reflexionar sobre la relació entre creació, investigació i transmissió de coneixement, així com sobre la importància dels referents i les genealogies femenines en el flamenc. El principal resultat va ser la creació del *T-Hablao*, una conferència ballada flamenca que reuneix creació i investigació i que integra els diferents rols des dels quals em relacione amb la pràctica artística: ballaora, creadora, investigadora, docent, feminista i meditadora. La conferència ballada es convertix en un espai de transformació personal i artística, confirmant que parlar i ballar no són accions oposades, sinó formes complementàries de pensament, creació i comunicació.

Paraules clau: conferència ballada, flamenc contemporani, investigació artística, performance, genealogia femenina.

ABSTRACT

This study is situated within the field of artistic research and stems from a personal question that has driven the entire research process: *Why speak when I can dance?* From this starting point, it explores the possibilities of the lecture-performance in contemporary flamenco as a space where speech and movement can coexist and generate knowledge. The main objective is to create a lecture-performance that serves as a device for communicating the research findings. The research developed through questions, literature review, and the insights gained from interviews with the flamenco dancers Belén Maya, Leonor Leal, and Javiera de la Fuente, whose experiences prompted reflection on the relationship between artistic creation, research, and knowledge transmission, as well as on the importance of female role models and genealogies in flamenco. The main outcome of the study was the creation of *T-Hablao*, a flamenco lecture-performance that brings together artistic creation and research while integrating the different roles through which I engage with artistic practice: dancer, creator, researcher, educator, feminist, and meditator. The lecture-performance ultimately becomes a space for both personal and artistic transformation, confirming that speaking and dancing are not opposing actions but complementary ways of thinking, creating, and communicating.

Key words: dance lecture, contemporary flamenco, artistic research, performance, female genealogy.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. JUSTIFICACIÓN.....	3
3. OBJETIVOS.....	5
4. EL CUADERNO DE LA ARTISTA.....	7
5. MARCO TEÓRICO.....	9
5.1. El Flamenco Como Punto de Partida.....	9
5.1.1 El Baile de Tablao.....	10
5.1.2 El Valor del Cuerpo en el Baile Flamenco: “Hipercorporeidad” de las Mujeres.....	10
5.1.3 La Dimensión Social del Cuerpo Flamenco: las Genealogías Femeninas.....	12
5.1.4 Cuando el Cuerpo Flamenco Toma la Palabra.....	13
5.2 La Escucha como Práctica Artística.....	14
5.3. La Conferencia Bailada como Espacio de Transformación.....	15
5.3.1 La Conferencia Performativa.....	15
5.3.2 Las Conferencias Bailadas Flamencas.....	16
6. METODOLOGÍA.....	19
6.1 Diseño Metodológico.....	20
6.1.1 Etapa 1: Estudio Cualitativo.....	22
6.1.2 Etapa 2: Estudio Performativo - Laboratorio Corporal.....	22
6.2 Temporización.....	23
6.3 Participantes.....	25
6.3.1 Participantes Etapa 1: Estudio Cualitativo.....	25
6.3.2 Participantes Etapa 2: Estudio Performativo.....	27
6.4 Recogida y Análisis de Datos.....	28
6.4.1 Eje Metodológico Fundamental: la Indagación Basada en Preguntas.....	28
6.4.2 Recogida y Análisis de Datos en la Etapa 1: Estudio Cualitativo.....	31
6.4.3 Recogida y Análisis de Datos en la Etapa 2: Estudio Performativo - Laboratorio Corporal.....	41

6.5 Consideraciones éticas.....	49
7. RESULTADOS.....	50
7.1 Resultados de la Etapa 1: Estudio Cualitativo.....	50
7.1.1 Resultados de la Fase I: Documentación.....	51
7.1.2 Resultados de la Fase II: Conceptualización.....	53
7.2 Resultados de la Etapa 2: Estudio Performativo - Laboratorio Corporal.....	57
7.2.1 La Experimentación Corporal: La Práctica de la Escucha.....	58
7.2.2 La Composición del <i>T-Hablao</i>	60
7.2.3 La Comunicación y Retroalimentación: Universo en Escucha.....	62
7.2.4 La Construcción Dramatúrgica del <i>T-Hablao</i>	63
8. CONCLUSIONES.....	66
8.1 Conclusiones Fase I: Documentación.....	66
8.2 Conclusiones Fase II: Conceptualización.....	66
8.3 Conclusiones Fase III: Experimentación Corporal.....	67
8.4 Conclusiones Fase IV: Composición.....	67
8.5 Conclusiones Fase V: Comunicación y Revisión.....	68
8.6 Conclusión General.....	69
9. LIMITACIONES DEL ESTUDIO.....	70
10. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	71
11. CIERRE.....	72
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ANEXOS	

1. INTRODUCCIÓN

El deseo por adentrarme en el formato de las conferencias bailadas nace mucho antes de tener que hacer este Trabajo Fin de Grado (TFG). Justo antes de comenzar con los estudios de Pedagogía de la danza en el Conservatori Superior de Dansa de València Nacho Duato, hace ahora cuatro años, ya tenía en mente la posibilidad de crear una conferencia bailada, en aquel entonces, sobre la historia del feminismo. Sentía mucha curiosidad por el formato y me parecía que la combinación entre producto artístico y producto pedagógico le daban un potencial comunicativo y expresivo que había que aprovechar. Pero no tenía claro por dónde empezar. Adentrarme en una formación intensa como es estudiar en el Conservatorio, hizo que guardara la idea en un cajón.

Desde entonces hasta ahora son muchos los aprendizajes nuevos en relación a la danza que he ido adquiriendo, gracias a todas las materias que he cursado y a mi propia experiencia creativa, docente y artística durante este tiempo. Sin embargo, la posibilidad de adentrarme en las conferencias performativas siempre ha quedado latente dentro de mí. Tenía claro que no quería retomar el tema de la historia del feminismo pero sí quería mantener la motivación de que el discurso estuviera posicionado desde mi propia mirada feminista de la realidad.

Las primeras decisiones fueron, por lo tanto, en esta dirección. Desde el principio me planteé la investigación como una manera de construir mi propia genealogía de mujeres bailaoras que estuvieran haciendo algo que me interesa profundamente: la conferencia bailada. Al mismo tiempo, quería descubrir a través de ellas cómo es precisamente ese proceso de hablar y bailar en escena. Fue en las primeras reflexiones sobre todo esto cuando apareció la pregunta que acabaría articulando el proceso de principio a fin: *¿por qué hablar cuando puedo bailar?*

Esta pregunta aparecía una y otra vez porque durante mucho tiempo había asumido, casi sin darme cuenta, que bailar y pensar pertenecían a espacios distintos. Como si la necesidad de analizar, reflexionar o comprender las cosas me alejara de una forma más intuitiva o corporal de vivir la danza, o al contrario, que bailar me supusiera alejarme del mundo académico. En los últimos años, esta idea se ha ido disolviendo y se ha ido transformando en una duda y en un cuestionamiento interno en el que he ido

descubriendo que el pensamiento no sólo no entorpece el proceso creativo sino que lo expande, lo enriquece, lo potencia, lo complementa o lo profundiza.

Esto es algo que yo ya sabía al iniciar la investigación, pero mi experiencia había sido hasta entonces de una relación muy intensa con ambos mundos (hablar y bailar) pero por separado, nunca en convivencia en la escena. Sabía que ambos de manera aislada me gustaban mucho, pero quería saber qué pasaba cuándo los juntaba.

Todo este cuestionamiento interno es el que me lleva también a interesarme por el formato de las conferencias bailadas en el ámbito del flamenco contemporáneo. Más concretamente, me interesan aquellas artistas que han incorporado la palabra a su práctica artística para generar nuevas formas de pensar el flamenco y la creación. Aunque en algún momento dudé si centrar la investigación en formatos más amplios relacionados con la palabra en escena, finalmente decidí seguir mi intuición inicial: hay algo específico en la conferencia bailada que me llamaba especialmente la atención y que necesitaba comprender mejor.

Desde el inicio tuve claro que no quería limitarme a analizar estas prácticas desde fuera. Necesitaba atravesarlas corporalmente, experimentar en primera persona qué sucede cuando la palabra entra en diálogo con el baile, explorar esta pregunta también desde el propio cuerpo en movimiento.

Por último, me gustaría compartir una anécdota: el diario de campo lo empecé escribiendo un sueño que había tenido aquella misma noche. En él aparecía Rocío Molina protagonizando una conferencia bailada. Ese sueño fue el impulso que me llevó a inaugurar y seguir rellenando el diario de campo: buscar documentación, rastrear referencias, contactar con artistas y empezar a hacer preguntas. A menudo he pensado que no es casualidad que todo comenzara con un sueño porque de alguna manera todo el proceso ha sido para mí como un sueño hecho realidad: la oportunidad de juntar dos partes de mí esenciales que siempre habían querido jugar juntas pero que, por circunstancias de la vida, hasta ahora no habían encontrado el momento para hacerlo.

2. JUSTIFICACIÓN

En los últimos años, la presencia de la palabra en el baile flamenco ha comenzado a ocupar un lugar cada vez más visible dentro de determinadas prácticas escénicas contemporáneas. A pesar de ello, la conferencia bailada continúa siendo un formato poco estudiado dentro de la investigación flamenca. Esta ausencia contrasta con el interés creciente que despiertan las prácticas híbridas que desdibujan las fronteras entre creación artística, investigación, pedagogía y escena. Precisamente ahí es donde surge mi interés por este trabajo: en la necesidad de comprender qué ocurre cuando el cuerpo que baila decide también tomar la palabra.

La investigación se justifica, además, por la posibilidad de abordar cuestiones que atraviesan el flamenco contemporáneo desde diferentes perspectivas: la incorporación de la voz al baile, el cuerpo como espacio de producción de conocimiento, la construcción de genealogías femeninas o el potencial de la investigación artística como forma de generar saber desde la práctica.

Por otra parte, este estudio responde también a una inquietud personal y profesional. Como bailaora, docente e investigadora en formación, me interesa explorar aquellas prácticas que cuestionan las divisiones tradicionales entre pensar y hacer, entre teoría y práctica, entre quien produce conocimiento y quien aparentemente solo lo ejecuta. La conferencia bailada aparece así como un territorio especialmente fértil desde el que investigar estas cuestiones.

Este trabajo se sitúa, por tanto, en la intersección entre flamenco contemporáneo, creación artística e investigación. No pretende ofrecer respuestas cerradas sino plantear una exploración de las relaciones entre cuerpo, palabra, voz y experiencia. Todo parte de una pregunta nacida de una inquietud personal que, a medida que avanzaba el proceso, fue adquiriendo resonancias que iban mucho más allá de mí misma.

El trabajo se organiza en varios capítulos. Tras la introducción, esta justificación de la investigación y los objetivos de la misma, se presenta el artefacto que he escogido como cuaderno de la artista: una web del proyecto que sirve de consulta y de artefacto artístico como prolongación de la propia investigación. A continuación, un marco teórico centrado en contextualizar el estudio de las conferencias bailadas en el flamenco

contemporáneo. Este espacio aborda el baile de tablao, el cuerpo flamenco como lugar de conocimiento y atravesado por relaciones de poder, que nos llevan a la construcción de genealogías femeninas y a la importancia de que el cuerpo que baila tome la palabra. Se enmarca también la escucha como práctica artística y se recorren los antecedentes históricos y artísticos que han dado lugar al desarrollo de las conferencias bailadas flamencas.

Seguidamente, se expone la metodología que ha seguido esta investigación artística. En un apartado posterior, encontramos los resultados obtenidos a través de las diferentes fases del proceso y, por último, se recogen las conclusiones, las limitaciones del estudio y las posibles líneas de investigación futura.

Este trabajo integra conocimientos y herramientas desarrollados a lo largo del Grado en Pedagogía de la Danza Social, especialmente aquellos relacionados con la investigación artística, la creación coreográfica, el análisis del movimiento, la corporalidad, la pedagogía, la perspectiva de género y la reflexión crítica sobre las prácticas escénicas contemporáneas.

3. OBJETIVOS

El objetivo general de este TFG es crear una propuesta escénica en la línea de una conferencia bailada flamenca a partir de los resultados artísticos y conceptuales obtenidos durante la investigación.

Para alcanzar este objetivo, se plantea un diseño de investigación dividido en dos etapas, cada una de ellas con objetivos específicos claramente diferenciados.

Etapa 1. Estudio cualitativo sobre las bailaoras que han creado conferencias bailadas escénicas.

El objetivo principal de la etapa 1 es descubrir por qué, cómo, para qué y sobre qué temáticas se articulan las conferencias bailadas creadas por bailaoras flamencas.

Los objetivos específicos de esta primera etapa son los siguientes:

1.1. Compilar un listado de artistas flamencas que hayan incorporado el formato de la conferencia bailada como producto escénico dentro de su trayectoria artística en España.

1.2 Seleccionar la información cualitativa más relevante sobre los procesos artísticos de las creadoras a partir de la realización de entrevistas profundas o semiestructuradas.

1.3. Comparar los discursos y relatos de las bailaoras participantes, identificando similitudes y diferencias en relación con criterios artísticos, creativos, conceptuales, pedagógicos y motivacionales, tanto del producto escénico como de su proceso de creación.

Etapa 2. Estudio performativo para la creación de una conferencia bailada escénica propia.

El objetivo principal de la Etapa 2 es crear un producto escénico flamenco con formato de conferencia bailada que funcione como dispositivo artístico y que contenga los resultados obtenidos durante la investigación.

Los objetivos específicos de esta segunda etapa son:

2.1. Experimentar corporalmente e integrar conceptualmente los criterios artísticos, creativos, conceptuales, pedagógicos y motivacionales extraídos de la fase 1, en diálogo con mi propio posicionamiento creativo.

2.2. Diseñar y proponer una conferencia bailada flamenca mediante la incorporación de recursos técnicos y creativos derivados del análisis previo, integrando los resultados de la investigación en el proceso de creación artística.

4. EL CUADERNO DE LA ARTISTA

En este TFG, el cuaderno de la artista adopta la forma de una página web concebida como una prolongación del propio proceso de investigación. La web se organiza siguiendo las distintas etapas y fases de la investigación, permitiendo recorrer el proceso y consultar los materiales que fueron dando forma a la pieza resultado de la investigación artística: el *T-Hablao*.

La web surge inspirada por la necesidad de dar cabida a los materiales generados durante el estudio (entrevistas, audios, registros audiovisuales, cartografías visuales, diarios, esquemas y documentos de creación) que no podían integrarse en el documento escrito, pero se convierte además en un artefacto artístico que hace visible el pensamiento, la experimentación, la metodología y las decisiones que construyeron la pieza.

Igual que en la investigación artística dialogan cuerpo, palabra y pensamiento, en el cuaderno de la artista se prolonga esa conversación desde otro lenguaje. A través de él es posible escuchar las voces originales de las artistas entrevistadas, acceder a los diarios, seguir la evolución de la dramaturgia o recorrer las cartografías visuales que acompañaron la investigación.

Para facilitar su consulta, a continuación se presenta un esquema general de la estructura de la web donde puede leerse el contenido de cada una de sus pestañas:

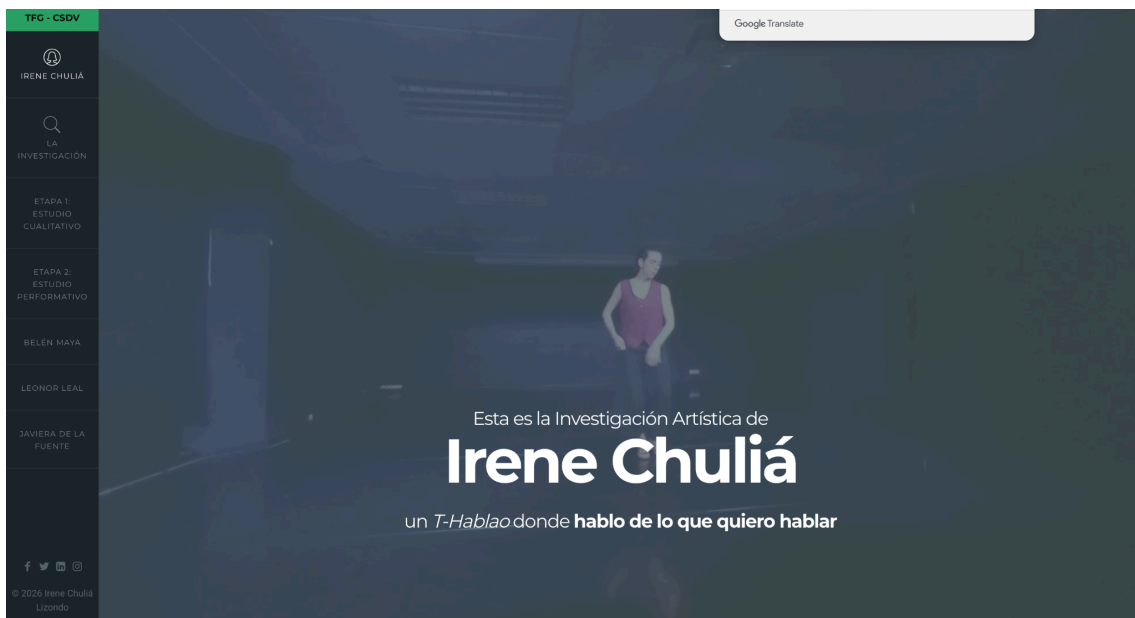
- La Investigación: donde puede verse el documento final, el diseño de investigación, las participantes, la temporización y las devoluciones recibidas tras las muestras con público de la pieza.
- Etapa 1 - Estudio cualitativo: todos los registros ordenados en relación a las fases de la etapa.
- Etapa 2 - Estudio performativo: todos los registros ordenados en relación a las fases de la etapa.
- Una pestaña para cada una de las artistas: Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente. En ellas puede consultarse toda la información acumulada durante la primera etapa del proceso.

Además, a lo largo del documento se incorpora el icono  para indicar aquellos apartados en los que puede consultarse material complementario. La sugerencia es que la página permanezca abierta y poder ir a la pestaña y apartado indicado en el documento, para encontrar los materiales referenciados.

La página web (ver Figura 1) puede consultarse en el siguiente enlace: <https://irenechulia.com/> . La contraseña es: unthablao .

Figura 1

Captura de pantalla de la página de inicio del cuaderno de la artista: la página web



Nota. Captura de pantalla realizada por la autora.

5. MARCO TEÓRICO

El marco teórico de esta investigación artística sobre las conferencias bailadas en el flamenco me permite situar el universo en el que se desarrolla mi práctica. Se trata de un campo cultural que habito y transformo a través de mi experiencia como bailaora, un contexto que observo desde dentro. Los elementos que presento a continuación funcionan como ejes conceptuales que dialogan constantemente con la experiencia creativa y con el trabajo de campo desarrollado durante la investigación.

5.1. El Flamenco Como Punto de Partida

El flamenco se distingue del folclore andaluz, no tanto por el contexto histórico y simbólico en el que surgió, sino por la dimensión de universalidad que ha alcanzado, (Steingress, s.f.). Siguiendo con el mismo autor, puede decirse que el flamenco es una “manifestación musical y corporal de la Modernidad” que nace hacia el 1850 en un momento histórico en el que la sociedad andaluza vivía una situación de profundos contrastes y que supuso al mismo tiempo una ruptura, una superación y una síntesis de la cultura tradicional que invadió los salones burgueses de mediados y finales del siglo XIX.

Como plantea López Rodríguez (2021), el flamenco puede entenderse como un arte mestizo, construido a partir de múltiples cruces entre distintas culturas y formas de entender la creación artística. Cabrera Fructuoso (2019) señala también que la hibridación constituye un elemento común a las distintas etapas evolutivas del baile flamenco, aunque adopte formas diferentes según los contextos sociales, culturales y artísticos de cada época. Su estudio muestra cómo estos procesos de mezcla y transformación han acompañado al flamenco desde sus antecedentes expresivos hasta las propuestas escénicas actuales.

Continuando con la misma autora, el llamado flamenco contemporáneo no supone una ruptura con la tradición flamenca, sino una manifestación más de su capacidad histórica para dialogar con nuevas realidades y maneras de crear. Se trata de un campo de investigación y experimentación donde conviven tradición e innovación, sin llegar a entenderse como un estilo concreto. En este marco aparecen propuestas que

incorporan otros lenguajes escénicos, nuevas formas de dramaturgia, procesos de investigación artística y dispositivos híbridos entre creación y reflexión.

Es precisamente en este contexto donde se sitúan las propuestas de Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente, así como el presente estudio. Sus conferencias bailadas exploran la relación entre cuerpo, voz, pensamiento e investigación, ampliando los límites tradicionalmente asociados al baile flamenco y abriendo nuevos espacios para la producción y transmisión de conocimiento desde la práctica artística.

5.1.1 El Baile de Tablao

Aunque esta investigación se sitúa dentro del flamenco contemporáneo, considero necesario contextualizar brevemente el baile de tablao, puesto que será la estructura dramática que sostiene el resultado artístico de la investigación.

Según cuenta López Rodríguez (2021), la aparición de los tablaos en España puede situarse en torno a 1950. Lo que diferenciaba el tablao de los cafés cantantes (espacio artístico de principios del siglo XX) era que en los tablaos el único estilo musical y coreográfico era el flamenco, mientras que en los cafés cantantes el repertorio flamenco se combinaba con otros estilos musicales y coreográficos (p. 116).

Actualmente, el baile de tablao constituye todavía uno de los principales espacios de profesionalización del flamenco y se caracteriza por una estructura escénica basada en la interacción constante entre baile, canto y guitarra, donde la improvisación, la escucha y la comunicación entre intérpretes ocupan un lugar central.

Más allá de sus características formales, el tablao ha configurado profundamente mi manera de entender el flamenco. Mi relación con el compás, la improvisación, la escucha del canto, el diálogo con otros artistas y la construcción del baile surge en gran medida de esta experiencia escénica, que atraviesa también la dramaturgia del *T-Hablao*.

5.1.2 El Valor del Cuerpo en el Baile Flamenco: “Hipercorporeidad” de las Mujeres

El flamenco es, ante todo, una práctica musical y corporal. Ya sea bailando, cantando o tocando, el flamenco acontece siempre a través de cuerpos que sienten, perciben y se relacionan con el mundo. Como nos cuenta Cabrera Fructuoso (2019), el

cuerpo constituye uno de los principales espacios donde se articulan las transformaciones que atraviesan el flamenco contemporáneo y afectan tanto a sus formas de representación como a los contextos en los que se desarrolla. Por ello, para comprender los procesos que aborda esta investigación resulta necesario situar el cuerpo en el centro del análisis.

Este trabajo se aproxima al cuerpo desde una perspectiva fenomenológica, entendiendo que la experiencia corporal no es una consecuencia del pensamiento, sino una forma de conocimiento en sí misma. Desde la fenomenología de la danza, el movimiento constituye una manera de percibir, comprender y relacionarse con el mundo, de modo que percepción y acción se construyen conjuntamente a través del cuerpo en movimiento (López-Sáenz, 2018). La danza deja así de entenderse como un objeto artístico para convertirse también en una forma de conocimiento encarnado, donde el cuerpo no solo expresa significados sino que los produce. Al bailar, el cuerpo activa aquello que hemos vivido y que permanece inscrito en nuestra experiencia (Toro Colanje & López-Aparicio Pérez, 2018).

En el ámbito flamenco, esta dimensión resulta especialmente significativa ya que gran parte del conocimiento se ha transmitido históricamente a través de la observación, la convivencia y la práctica compartida. Los cuerpos, además de aprender técnicas y repertorios, también se forman en maneras de habitar la escena, de relacionarse con otras personas y de comprender el propio oficio.

Sin embargo, la representación escénica en el flamenco ha estado atravesada por diferencias de género que han condicionado la manera en que mujeres y hombres han sido vistos y legitimados sobre el escenario. López Rodríguez (2021) señala cómo los espacios escénicos flamencos han tendido a construir una “hipercorporeidad” de las mujeres frente a una “hipocorporeidad” de los hombres, otorgando a los cuerpos femeninos una visibilidad especialmente intensa vinculada a la imagen, la mirada y la representación. Esta perspectiva permite entender que el cuerpo flamenco es también un lugar donde se inscriben relaciones de poder y se construyen significados.

5.1.3 La Dimensión Social del Cuerpo Flamenco: las Genealogías Femeninas

Por lo tanto, el cuerpo flamenco no es una realidad neutra ni universal sino que los condicionantes históricos, culturales y sociales que lo conforman influyen en las formas de construir identidad y significado (Cabrera Fructuoso, 2019). Esta cuestión resulta especialmente relevante cuando observamos cómo determinados modelos corporales, estéticos y de comportamiento han sido históricamente legitimados como representativos del flamenco (López, 2021).

Desde las epistemologías feministas, diversas autoras han señalado que el conocimiento tradicional ha tendido a invisibilizar las experiencias de las mujeres y a reducir sus cuerpos a objetos de representación antes que a sujetos productores de conocimiento. Fernández Guerrero (2012) reivindica el cuerpo como lugar desde el que pensar, interpretar y producir saber, reconociendo el valor de la experiencia situada frente a las pretensiones de neutralidad del conocimiento dominante.

Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para una investigación que nace de la práctica de una bailaora. Desde mi experiencia como mujer que baila e investiga, concibo el cuerpo como un instrumento expresivo, pero también como un espacio donde se inscriben memorias, experiencias y maneras de percibir la realidad (Toro Colanje & López-Aparicio Pérez, 2018). Mi cuerpo baila una tradición que me atraviesa, pero también la cuestiona y la transforma.

En este sentido, la construcción de genealogías femeninas adquiere una importancia fundamental. Gerda Lerner (2021), en su obra *La creación del patriarcado*, señala que la invisibilización histórica de las mujeres ha provocado que muchas generaciones hayan tenido que enfrentarse a problemas similares sin conocer las experiencias de quienes las precedieron. Recuperar esas voces permite construir conocimiento colectivo y evitar que cada generación tenga que empezar de nuevo. Desde este punto de vista, las genealogías, además de ser una reconstrucción del pasado, se convierten en una herramienta para ampliar las posibilidades de acción y pensamiento de las mujeres en el presente.

Esta reflexión resulta especialmente pertinente en el ámbito del flamenco contemporáneo donde numerosas artistas han contribuido a ampliar las posibilidades

expresivas del cuerpo y a cuestionar modelos tradicionales de feminidad y masculinidad. Sus prácticas muestran que el cuerpo flamenco puede convertirse en un espacio de representación, pero también y más importante todavía, en un espacio desde el que tomar la palabra, construir discurso y cuestionar las formas tradicionales de entender el flamenco.

Desde esta mirada, las artistas que forman parte de esta investigación pueden entenderse también como parte de una genealogía femenina contemporánea que me permite pensar mi propia práctica artística en diálogo con otras mujeres que han decidido tomar la palabra desde el flamenco.

5.1.4 Cuando el Cuerpo Flamenco Toma la Palabra

En 1936, La Argentina escribió y presentó una conferencia ilustrada con baile titulada *El lenguaje de las líneas*, antecedente que inspiró a Leonor Leal para la creación de la conferencia bailada homónima estrenada en 2019 (Leal, 2024). Este gesto histórico me apela profundamente: un cuerpo flamenco de mujer que no sólo baila, sino que también articula pensamiento en escena. Sin embargo, antes de abordar el formato específico de la conferencia bailada, considero necesario detenerme en la relación entre voz y danza, ya que constituye uno de los ejes centrales de esta investigación.

Según Radrigán (2012), las artes escénicas tuvieron en sus orígenes un carácter ritual e integrador en el que cuerpo y palabra formaban parte de una misma experiencia. Con el paso del tiempo, teatro y danza fueron diferenciando progresivamente sus lenguajes expresivos hasta consolidarse una división que identificó al teatro con la palabra y a la danza con el movimiento. Esta separación marcó profundamente la manera en que hemos entendido ambas disciplinas durante siglos.

Reconozco cómo esta herencia sigue presente en el flamenco. En mi experiencia como bailaora de tablao, la voz ocupa un lugar muy concreto dentro de la escena: pertenece principalmente al cante y, en determinados momentos, al jaleo. Aunque cualquier intérprete puede jalear, su uso responde a códigos compartidos que forman parte de la tradición escénica flamenca (Gran Gala Flamenco, 2022). La bailaora participa vocalmente, pero rara vez utiliza la palabra para reflexionar o construir discurso en escena.

Esta distribución de los lenguajes escénicos en el contexto flamenco también puede observarse desde una perspectiva de género. Si históricamente el cuerpo de la bailaora ha ocupado un lugar muy visible dentro de la escena flamenca (hipercorporeidad), la incorporación de la voz y la palabra sirve además para ocupar un espacio de enunciación, permitiendo la reflexión y la producción de saberes desde su propia práctica.

Desde finales del siglo XX y especialmente durante las primeras décadas del siglo XXI, numerosas artistas han comenzado a cuestionar precisamente esta distribución tradicional de los lenguajes escénicos. Cabrera Fructuoso (2019) identifica a estas artistas como parte de una corriente renovadora caracterizada por la experimentación y la hibridación. Algunas de las artistas que han incorporado la palabra a sus procesos creativos y escénicos, ampliando las posibilidades expresivas del baile flamenco podrían ser: Belén Maya, Israel Galván, Rocío Molina, Fernando López, Leonor Leal, La Chachi, María Moreno o Javiera de la Fuente.

Teniendo todo esto en cuenta, la voz puede dejar de ser un elemento sonoro asociado al cante o al jaleo para convertirse también en una herramienta de pensamiento y comunicación. Es precisamente en este territorio donde se sitúa la presente investigación: en la exploración de un cuerpo flamenco que, además de bailar, se permite tomar la palabra desde la propia experiencia escénica. Esta tensión entre el cuerpo que baila y la voz que piensa no solo atraviesa la historia de la danza y del flamenco, sino también las preguntas que dan origen a esta investigación.

5.2 La Escucha como Práctica Artística

“El cuerpo sabe lo que la mente aún no se ha dado cuenta” es una afirmación que Castellanos (2005) retoma con frecuencia a partir de las investigaciones de Antonio Damasio. La escucha constituye uno de los ejes fundamentales de este trabajo.

Continuando con la misma autora, el cuerpo contiene una enorme cantidad de información que solo comienza a hacerse visible cuando le prestamos atención. Para poder escucharlo es necesario detenerse, observar y crear espacios de silencio. Esta idea me llevó a preguntarme qué podía descubrir si dirigía esa misma atención al cuerpo que baila. Si el cuerpo guarda experiencias, memorias y formas de conocimiento, entonces

la danza, entendida como cuerpo en movimiento, también puede convertirse en una fuente de información sobre quiénes somos, cómo creamos y cómo nos relacionamos con el mundo.

En este sentido, la respiración adquirió una importancia especial durante el proceso. La atención a la respiración permite establecer puentes entre lo que sucede en el cuerpo y los procesos de reflexión que acompañan la experiencia, puesto que la mente y el cuerpo participan de manera continua en la construcción de nuestra experiencia (Castellanos, 2025).

Por otro lado, la escucha también se convirtió en una herramienta fundamental para la improvisación y la creación artística. Desde una perspectiva fenomenológica, autores como Merleau-Ponty y Sheets-Johnstone (López-Sáenz, 2018) sostienen que el movimiento no es tan solo una consecuencia del pensamiento, sino una forma de conocimiento en sí misma. El cuerpo no se limita a ejecutar ideas previamente elaboradas: también piensa, percibe y comprende mientras actúa. La improvisación puede entenderse así como una práctica de investigación en la que nuevas posibilidades aparecen a través de la acción (Toro Colanje & López-Aparicio Pérez, 2018).

5.3. La Conferencia Bailada como Espacio de Transformación

Si el cuerpo flamenco ha sido históricamente un cuerpo observado, regulado y atravesado por expectativas estéticas y de género, mi interés por la conferencia bailada nace del deseo de desplazar esa posición. No solo bailar, sino hablar. No solo ser mirada, sino también enunciar.

5.3.1 La Conferencia Performativa

Entendida como un espacio donde el cuerpo que baila puede convertirse también en sujeto de enunciación, la conferencia bailada puede situarse dentro del campo más amplio de la performance.

Desde los estudios de performance, esta no se entiende como una disciplina cerrada sino como un acontecimiento que produce realidad en el acto mismo de su ejecución: hace, activa y transforma. Es práctica, proceso y relación (Bartolomé, 2009).

Dentro de este marco se sitúa la conferencia performativa o *lecture-performance*, un formato híbrido que combina exposición teórica y acción escénica. Pavis (2016) la define como una forma en la que la conferencia abandona su función exclusivamente académica para convertirse también en acontecimiento artístico. La explicación deja de estar separada de la experiencia y el pensamiento se produce en escena, a través del encuentro entre la palabra y la experiencia escénica.

Un antecedente relevante en el contexto español es el trabajo desarrollado por Toni Jodar a través de *Explica Danza*. Sus conferencias bailadas combinan explicación y práctica corporal, utilizando la palabra y el movimiento como herramientas complementarias para acercar la danza al público y compartir conocimiento desde la experiencia del cuerpo (Jodar & Daniel, s. f.).

Desde una perspectiva más cercana a los planteamientos de esta investigación, destaca *Sudando el discurso* (estrenada en 2014), de Aimar Pérez Galí. En esta propuesta el autor reivindica el cuerpo del bailarín como archivo vivo y como productor de conocimiento, cuestionando la jerarquía que tradicionalmente ha situado el saber teórico por encima del saber corporal. Su conocida afirmación de que «mi cuerpo es mi tesis» resume una idea especialmente significativa para este trabajo: el conocimiento puede generarse también desde la práctica artística y la experiencia encarnada (Pérez Galí, 2015).

Estas reflexiones adquieren una relevancia particular en el flamenco, donde tradicionalmente el cuerpo que baila y la voz que explica o reflexiona han ocupado espacios diferentes dentro de la escena. La conferencia bailada altera esta distribución al permitir que la bailaora no solo baile, sino que también tome la palabra desde su propia experiencia. De este modo, el escenario deja de ser un lugar de representación para convertirse también en un espacio desde el que pensar y compartir conocimiento a través de la práctica artística.

5.3.2 Las Conferencias Bailadas Flamencas

La relación entre palabra y baile no es nueva dentro del flamenco, aunque las formas en que ambos lenguajes se han articulado han evolucionado notablemente. En este trabajo se distinguen dos modalidades principales.

Por un lado, las conferencias ilustradas con baile, en las que la palabra ocupa el lugar central y el movimiento funciona como apoyo o demostración de aquello que se explica. En este caso existe una relación jerárquica, ya que el baile aparece subordinado al discurso verbal. Los antecedentes de esta modalidad se encuentran en las primeras décadas del siglo XX, destacando las experiencias de Antonia Mercé, La Argentina, quien combinaba la explicación verbal y la demostración corporal para reflexionar sobre la danza española (Leal, 2025), o la conferencia *El misterio del arte flamenco*, impartida por Vicente Escudero junto a Carmita García (Marín, s.f.). Más adelante, hitos como *Camelamos naquerar* (1976), de Mario Maya, ampliaron las posibilidades de la palabra dentro del flamenco escénico, abriendo el camino hacia nuevas estructuras narrativas.

Por otro lado, encontramos las conferencias bailadas escénicas, donde palabra y movimiento participan conjuntamente en la construcción de significado. La palabra no explica el baile ni el baile ilustra la palabra; ambos forman parte de una misma propuesta artística. Es esta segunda modalidad la que interesa a la presente investigación.

Su aparición es un fenómeno mucho más reciente, ligado a los procesos de hibridación del flamenco contemporáneo. Artistas como Belén Maya, Israel Galván, Andrés Marín o Rocío Molina, entre otros, contribuyeron a generar un contexto donde el flamenco comenzó a abrirse a nuevos diálogos con la escena contemporánea (Cabrera Fructuoso, 2019). Dentro de esta corriente, destaca especialmente la figura de Fernando López, bailar, filósofo e investigador (López, s.f.), cuyo trabajo y sus variadas conferencias bailadas resultan fundamentales para este estudio al situar la práctica artística y la reflexión teórica en un mismo plano, mostrando cómo la escena puede convertirse en un lugar desde el que investigar y generar conocimiento.

En este marco, *Ahora bailo yo* (2016), de Leonor Leal, puede considerarse una de las primeras referencias significativas de la conferencia bailada dentro del flamenco contemporáneo. Resulta revelador que Leal dedique sus tres primeras piezas de este formato a figuras históricas del flamenco que, de un modo u otro, incorporaron la palabra a su práctica artística: Mario Maya, La Argentina y Vicente Escudero. A partir de la profundización en la segunda de ellas, crea su cuarta conferencia bailada, *De voz, Un cuerpo* (Leal, s.f.-b). Esto permite entender el formato no solo como un recurso de

creación, sino también como una vía para investigar y hacer visibles determinadas genealogías artísticas desde la propia práctica escénica, un propósito que comparte este trabajo.

Todo este recorrido demuestra que la incorporación de la palabra al baile flamenco no busca únicamente ampliar los recursos expresivos, sino abrir un espacio donde la práctica artística pueda dialogar con la reflexión y la experiencia personal. La conferencia bailada permite que la bailaora asuma una voz propia en escena y convierta el acto de bailar en un lugar de pensamiento compartido. Es precisamente en ese territorio, donde bailar, hablar y pensar dejan de ser acciones separadas, donde se sitúa esta investigación.

 En la web del proyecto pueden consultarse algunos de los esquemas e ideas que guiaron la elaboración del marco teórico (Etapa 1 > Documentación).

6. METODOLOGÍA

Este estudio se inscribe en el campo de la investigación artística. En 1993, Frayling (citado en Borgdorff, 2006) propuso una distinción entre diferentes modalidades de investigación en las artes que, posteriormente, autores como Borgdorff desarrollaron y reformularon como: investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes.

La investigación sobre las artes se caracteriza por la existencia de una distancia teórica entre quien investiga y el objeto de estudio. En la investigación para las artes, el arte constituye el objetivo de la investigación, generando herramientas, conocimientos o recursos aplicables a la práctica artística. Por último, en la investigación en las artes no existe una separación entre la persona investigadora y el proceso investigado, ya que los conceptos, las teorías y las experiencias se encuentran entrelazados con la práctica artística, que se convierte en un componente esencial tanto del proceso como de los resultados de la investigación (Borgdorff, 2006). Es en esta última modalidad donde se sitúa el presente estudio.

Esta concepción de la investigación artística se vincula con una comprensión de la experiencia como situada y encarnada. Desde una perspectiva fenomenológica, el cuerpo va más allá de un mero objeto de estudio y se entiende como el lugar desde el que percibimos, experimentamos y nos relacionamos con el mundo (López-Sáenz, 2018). En coherencia con ello, este estudio reconoce la experiencia vivida y la práctica corporal como elementos centrales del proceso investigador. Se adopta una metodología cualitativa y artística que combina el análisis de referentes, la realización de entrevistas y un proceso de creación práctica entendido como investigación (Borgdorff, 2006; López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014).

La manera de afrontar esta investigación coincide en muchos aspectos con el perfil de investigadora artística descrito por estos autores, especialmente en las siguientes características:

- la problematización de la propia práctica,
- la construcción de un discurso reflexivo sobre la propuesta artística,

- la salida de la zona de confort hacia un espacio de incertidumbre
- y la voluntad de integrar creación y reflexión en una dinámica continua de producción y discusión de conocimiento.

En coherencia con este enfoque, la práctica artística y la reflexión teórica se entienden como dimensiones interrelacionadas de un mismo proceso de investigación. Tal como señala Pavis (2016), el reto de la persona creadora-investigadora consiste en mantener un diálogo constante entre la reflexión y la experimentación, evitando que la observación analítica interfiera en exceso en el propio acto creativo. Por todo ello, el proceso de creación resulta tan relevante como el producto artístico al que da lugar.

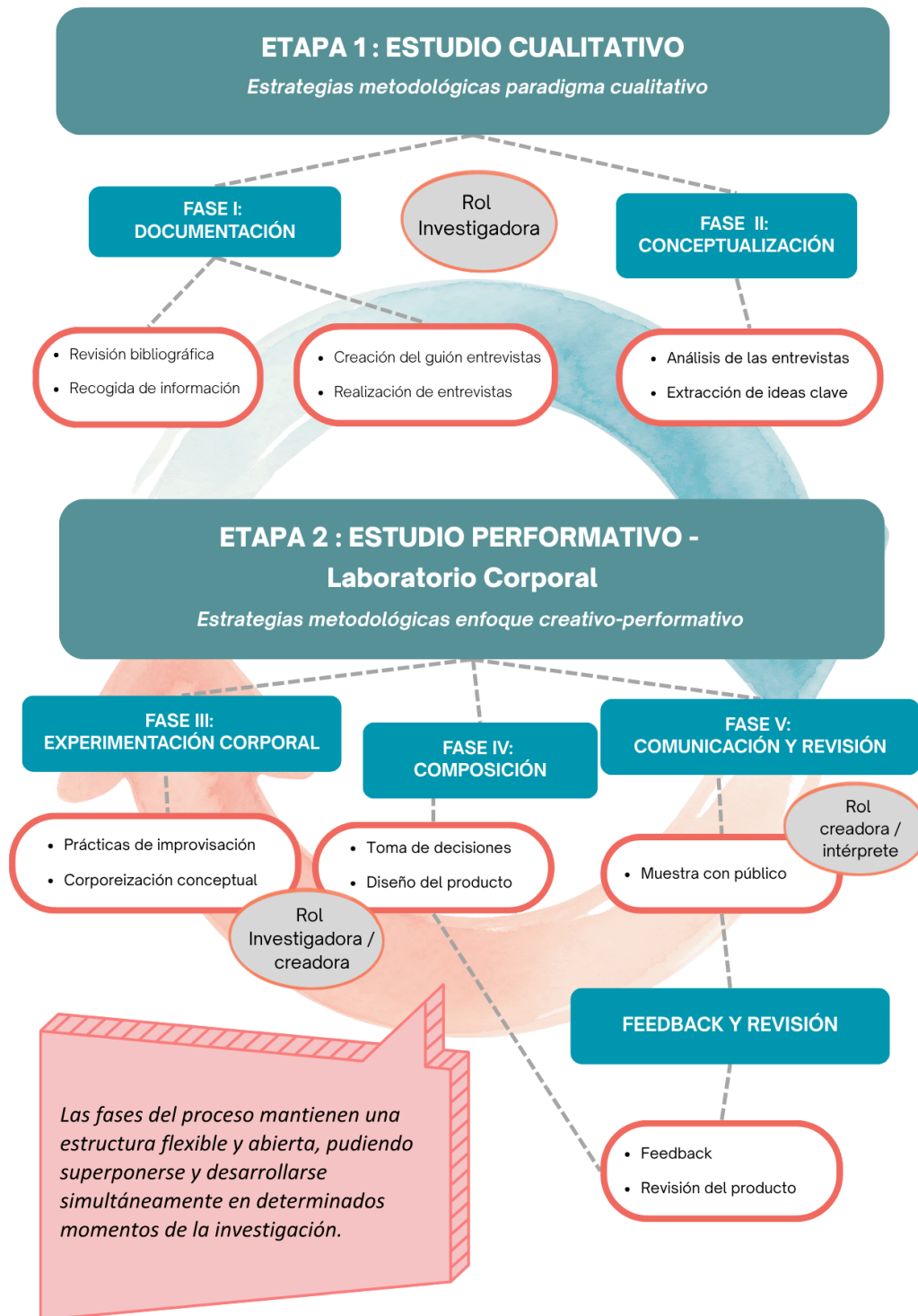
6.1 Diseño Metodológico

La investigación se organizó en dos etapas complementarias (ver Figura 2). La primera correspondió a un estudio cualitativo orientado principalmente a comprender cómo las creadoras flamencas participantes integran palabra y movimiento en sus conferencias bailadas. La segunda consistió en un estudio performativo desarrollado a través de un laboratorio corporal y un proceso de creación artística que culminó en el formato de conferencia bailada *T-Hablao*.

 En la web del proyecto puede consultarse la Figura 2 en detalle (La Investigación > Diseño metodológico).

Figura 2

Representación gráfica del diseño de la investigación



Nota. Elaboración propia a partir de un documento de trabajo de Herrero-Simón (2020).

6.1.1 Etapa 1: Estudio Cualitativo

La investigación cualitativa trata de comprender e interpretar los significados, las experiencias y las realidades sociales de las personas en sus entornos naturales (Atlas.ti, s. f.). Para ello, se interesa por las motivaciones, percepciones y sentidos que las personas atribuyen a sus acciones, situando la experiencia humana en el centro del proceso de investigación (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014).

En esta etapa organicé las estrategias metodológicas propias del paradigma cualitativo en dos fases: una primera de documentación, en la que recopilé la información necesaria, y una segunda de conceptualización, en la que analicé dicha información con la intención de extraer las ideas y conceptos clave que continuarán guiando el proceso de investigación.

6.1.2 Etapa 2: Estudio Performativo - Laboratorio Corporal

La segunda etapa se desarrolló a través de un laboratorio corporal concebido como espacio de exploración, creación y reflexión. A partir de los hallazgos obtenidos en las entrevistas y la recogida de información, fui generando materiales corporales, verbales y sonoros mediante procesos de improvisación, registro y análisis continuado. Este trabajo derivó progresivamente en la construcción de la pieza en la que “hablo y bailo”: el *T-Hablao*.

La etapa comprende tres fases principales:

- Experimentación corporal: el propio cuerpo, a través de la improvisación y del constante cuestionamiento, va generando materiales, tanto teóricos como prácticos, para la investigación. Estos materiales constituyen la base para la posterior fase de composición.
- Composición: voy diseñando el producto a través de la toma constante de decisiones, de continuar reflexionando y de seguir probando, descartando y configurando la estructura dramática que sostendrá toda la pieza.
- Comunicación - retroalimentación y revisión: realizo muestras del producto final frente a público y con el feedback que obtengo, tanto externo como mío propio, continuo revisando la pieza.

En esta segunda etapa asumo el rol de investigadora-creadora para las dos primeras fases y en la tercera fase se añade también el rol de intérprete.

Aunque las fases se presentan de manera diferenciada para facilitar su descripción, sus límites son permeables y pueden producirse solapamientos y retroalimentaciones entre ellas a lo largo del proceso creativo.

6.2 Temporización

A continuación, en la Tabla 1, se presenta la cronología del estudio, especificando los periodos en los que se llevaron a cabo las distintas etapas y fases del proceso de investigación. A partir del diseño de la entrevista, todas las fechas corresponden al año 2026.

Tabla 1
Organización cronológica del estudio

ETAPA	Fase n°	FASE	TAREAS	PERIODO
1	I.	DOCUMENTACIÓN	Revisión bibliográfica y recogida de información	Desde diciembre 2025 a marzo 2026
			Diseño de la entrevista y el guión	Desde el 15 de enero al 18 de febrero
			Preparación de las entrevistas videollamada	Belén Maya: 18 a 20 de febrero Leonor Leal: 14 a 17 de marzo
			Realización de entrevistas	Belén Maya: 21 de febrero Leonor Leal: 18 de marzo Javiera de la Fuente: enviada el 18 de febrero, contestada el 18 de marzo, escuchada el 22 de marzo

	II.	CONCEPTUALIZACIÓN	Análisis de las entrevistas	Belén Maya: 21 a 24 de febrero Leonor Leal: 18 a 22 de marzo Javiera de la Fuente: 23 y 24 de marzo
			Extracción de ideas clave	Del 24 de marzo al 14 de abril
2	III.	EXPERIMENTACIÓN CORPORAL	Prácticas de improvisación	Del 2 de marzo hasta el 26 de abril
			Corporeización de los conceptos	
	IV.	COMPOSICIÓN	Toma de decisiones y diseño del producto	Del 26 de abril al 19 de mayo
	V.	COMUNICACIÓN	Muestras con público	Del 20 de mayo al 10 de junio
		RETROALIMENTACIÓN Y REVISIÓN	Feedback y revisión del producto	Del 20 de mayo a julio 2026

Nota. Elaboración propia.

Como puede observarse, y tal como se planteó que podía suceder en el diseño metodológico, la etapa performativa se superpone con la etapa anterior. La experimentación corporal comenzó antes de haber finalizado la fase de conceptualización y se puso en marcha mientras todavía estaba realizando las entrevistas. Concretamente, las primeras sesiones de trabajo corporal tuvieron lugar después de entrevistar a Belén Maya y antes de la conversación con Leonor Leal.

 En la web del proyecto pueden consultarse otra manera de observar la temporización del estudio (La Investigación > Temporización).

6.3 Participantes

La participación en la investigación varió en función de los objetivos de cada etapa. Mientras que en la fase cualitativa participaron bailaoras flamencas creadoras de conferencias bailadas escénicas en calidad de entrevistadas, en la fase performativa intervinieron distintas personas vinculadas al proceso de creación, observación y retroalimentación de la propuesta artística.

6.3.1 Participantes Etapa 1: Estudio Cualitativo

En esta etapa participaron tres bailaoras flamencas seleccionadas mediante los siguientes criterios de inclusión, en base a los objetivos del estudio:

- Ser bailaora de flamenco, entendiéndose por ello poseer los conocimientos y la experiencia necesarios para desarrollar su práctica profesional dentro del ámbito flamenco.
- Ser autoras y creadoras de varias propuestas escénicas que integren el baile y la palabra hablada.
- Haber desarrollado al menos dos conferencias bailadas escénicas, o formatos afines, en los que asumieran tanto la acción de bailar como la de hablar.

A partir de estos criterios identifiqué cuatro posibles participantes. Finalmente, realicé entrevistas a Belén Maya (mediante videollamada), Leonor Leal (mediante videollamada) y Javiera de la Fuente, quien respondió por mensajes de audio de *WhatsApp* a la entrevista enviada por correo electrónico. Por motivos de disponibilidad, no fue posible incluir a Rocío Molina en el estudio.

Describo a continuación las características principales de cada una de ellas:

- Belén Maya (1966), bailaora nacida en Nueva York e hija de Carmen Mora y Mario Maya, es una de las figuras clave en la renovación del baile flamenco contemporáneo. Su trayectoria se caracteriza por la exploración de nuevos lenguajes escénicos y la ampliación de los límites expresivos del flamenco (Cabrera Fructuoso, 2020), véase Figura 3.

Figura 3

Belén Maya en un cartel promocional de su conferencia bailada escénica: “Yo quiero ser humana”



Nota. Imagen recuperada de la página web de Ocho (2024),

(<https://www.ochoevent.com/cinco>)

- Leonor Leal (1980), nacida en Jerez de la Frontera, es bailaora, coreógrafa, investigadora y pedagoga. Su trabajo se sitúa en el diálogo entre tradición y contemporaneidad, integrando creación, reflexión y experimentación en propuestas que amplían las posibilidades discursivas del flamenco (Leal, s. f.-a), véase Figura 4.

Figura 4

Leonor Leal en un cartel promocional de su conferencia bailada escénica: “El lenguaje de las líneas”



Nota. Imagen recuperada del Periódico de Ibiza y Formentera (2023),

(<https://www.periodicodeibiza.es/pitiusas/aldia/2023/10/03/2023711/dos-espectaculos-danza-contemporanea-cierran-temporada-danza.html>)

- Javiera de la Fuente (1989), nacida en Santiago de Chile, es bailaora e investigadora independiente. Su práctica combina creación artística, investigación histórica y formatos híbridos como la conferencia escénica, desarrollando propuestas que articulan flamenco, pensamiento y reflexión crítica (Ayuntamiento de Alhama de Murcia, s. f.; La Virreina Centre de la Imatge, s. f.), véase Figura 5.

Figura 5

Javiera de la Fuente en un cartel promocional de su conferencia bailada escénica: “Fernanda Romero y El drama de una realidad sur”



Nota. Imagen recuperada de la página web del Ayuntamiento de Alhama de Murcia (2018), (<https://www.villadealhama.es/noticia.asp?id=1117307254>).

6.3.2 Participantes Etapa 2: Estudio Performativo

La etapa performativa se desarrolló principalmente a través de mi propia práctica artística como bailaora-investigadora. El proceso también contó con la participación puntual de otras personas. Estas colaboraciones contribuyeron mediante observaciones, tutorías, acompañamiento crítico y retroalimentación sobre los materiales generados durante el laboratorio corporal y las muestras de la pieza.

Entre ellas, tuvieron un papel especialmente relevante las profesoras responsables de la tutorización académica del proyecto, distintos contactos que mantuve con Leonor Leal en referencia a la búsqueda de la voz de mi baile, alguna consulta con Belén Maya en relación a cuestiones creativas del producto artístico, así como la artista, investigadora y amiga, Romina R. Medina, cuya participación se materializó en diferentes encuentros de reflexión, revisión de materiales y aportaciones críticas que acompañaron el desarrollo de la investigación y del proceso creativo.

 En la web del proyecto puede consultarse una breve presentación de cada una de las artistas participantes, tanto de la etapa 1 como de la etapa 2, junto con un enlace a su principal red social (La Investigación > Participantes).

6.4 Recogida y Análisis de Datos

La recogida y análisis de información se desarrolló de manera transversal a las dos etapas de la investigación: la etapa cualitativa y la etapa performativa.

Siguiendo la propuesta metodológica de López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014, p. 168), el proceso se articuló mediante un diálogo constante entre acción y reflexión. Las lecturas, las entrevistas, el laboratorio corporal, la escritura y la composición artística fueron generando materiales, preguntas y experiencias que se observaban, registraban y analizaban para orientar nuevas decisiones creativas y nuevas líneas de exploración. De este modo, investigación y creación avanzaron de forma simultánea a través de un ciclo continuo de observación, reflexión y reformulación.

Dentro de este proceso, la formulación de preguntas adquirió un papel especialmente relevante y terminó convirtiéndose en uno de los principales motores de la investigación.

6.4.1 Eje Metodológico Fundamental: la Indagación Basada en Preguntas

Según López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014), las preguntas de investigación son “la expresión formalizada de los problemas o inquietudes que la investigación quiere resolver o abordar y articulan el conjunto de cuestiones, intrigas, dudas y curiosidades que tenemos sobre el tema que investigamos” (p. 72).

Las preguntas orientaron la búsqueda bibliográfica, las entrevistas, el análisis de la información y las distintas fases de creación, pero también fueron transformándose a medida que avanzaba el proceso.

Esta manera de proceder resulta coherente con la concepción de la investigación artística propuesta por Borgdorff (2006), quien entiende la práctica artística como un espacio de producción de conocimiento en el que creación e investigación se encuentran estrechamente vinculadas. Desde esta perspectiva, las preguntas funcionaron como una herramienta de planificación y como un mecanismo para orientar la investigación y la creación.

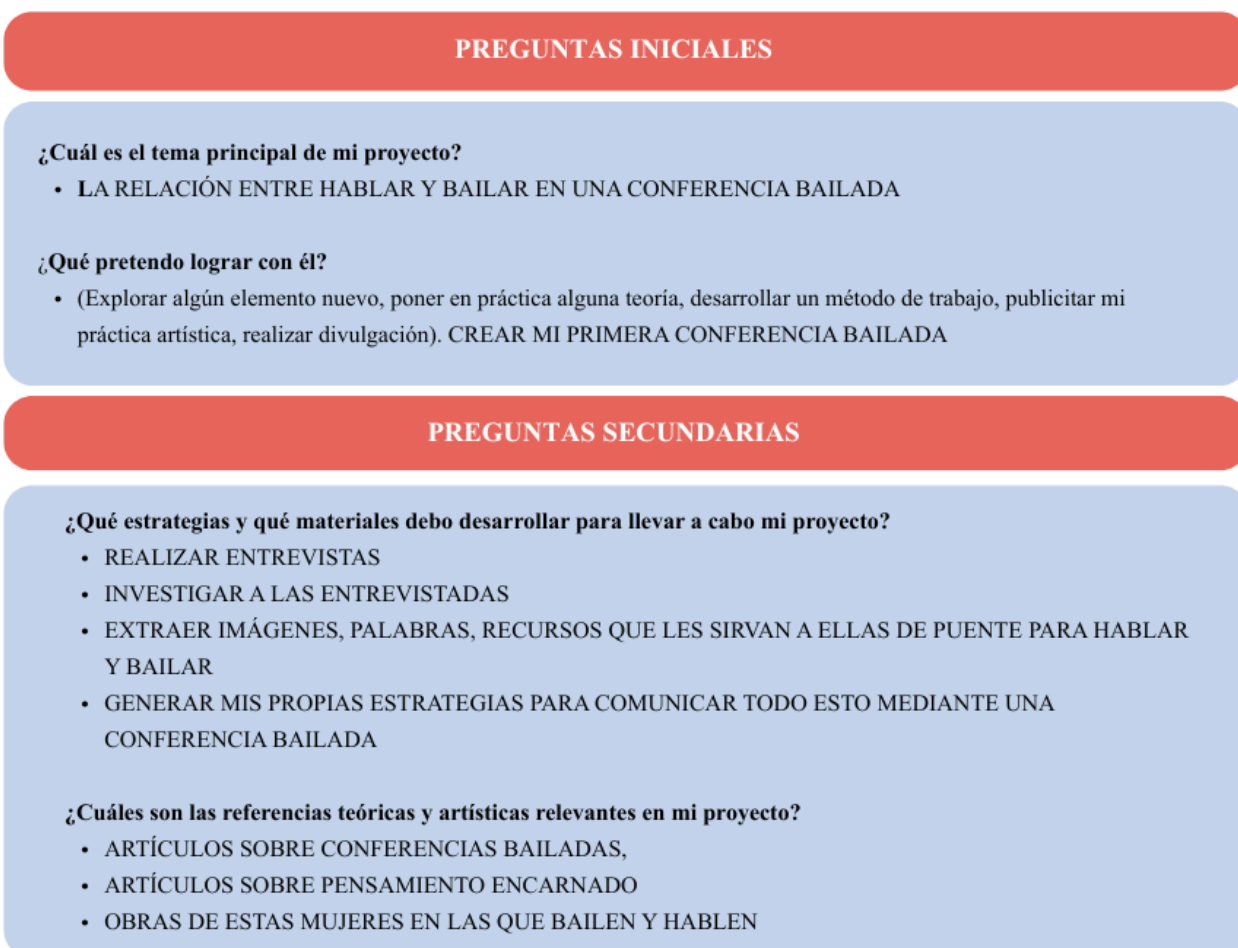
Un resumen cronológico de algunas de las preguntas que fueron acompañando el proceso puede verse a continuación:

- Fase previa/inicial, pregunta motor de la investigación: *¿Por qué hablar cuando puedo bailar?*
- Fase Documentación: *¿Qué es una conferencia bailada? ¿Qué relación existe entre cuerpo y voz?*
- Fase Entrevistas: *¿Por qué estas bailaoras sienten la necesidad de hablar en escena? ¿Qué aporta la palabra al baile?*
- Fase Experimentación corporal: *¿De qué quiere hablar mi cuerpo? ¿Soy menos flamenca por hablar?*
- Fase Composición: *¿Está la bailaora doblemente silenciada? ¿Puede hablar y bailar ser un acto de reparación simbólica?*

Otros ejemplos de preguntas formuladas durante distintas fases del proceso pueden consultarse en las Figuras 6 y 7.

Figura 6

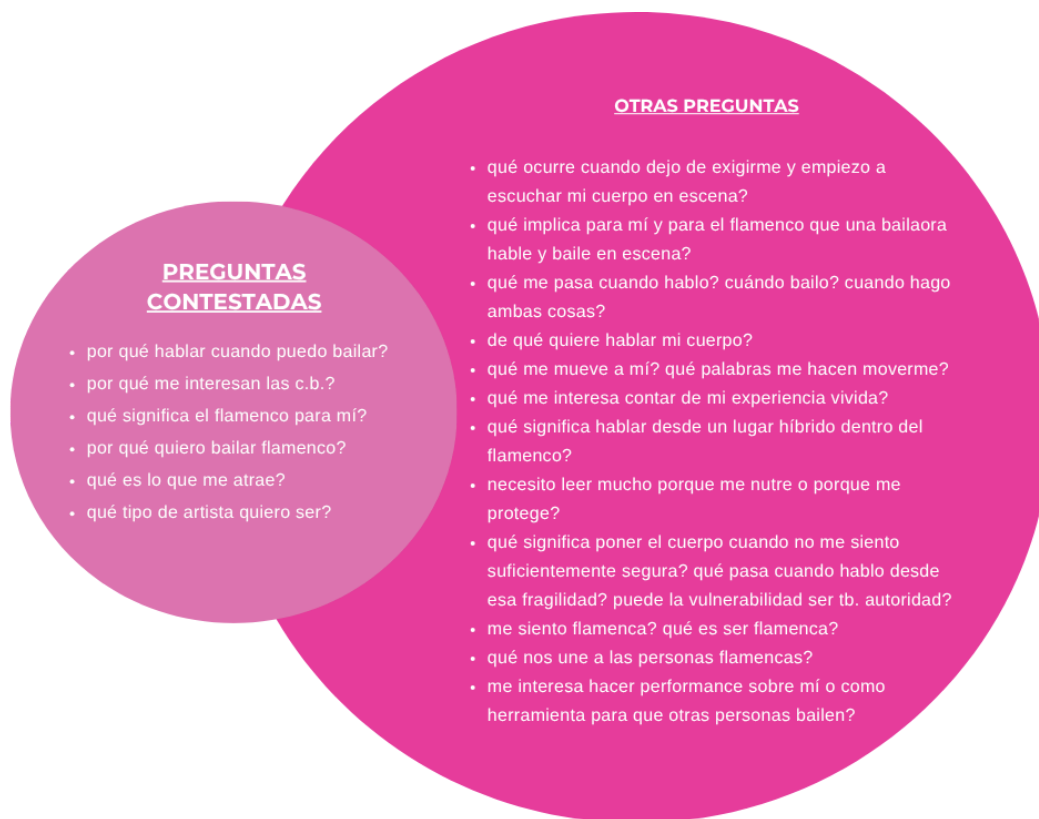
Ejemplo de preguntas organizadas en principales y secundarias siguiendo indicaciones de López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014)



Nota. Elaboración propia.

Figura 7

Extracto de una cartografía visual de la fase de experimentación corporal donde se abordan preguntas y reflexiones



Nota. Elaboración propia.

🌐 En la web del proyecto pueden consultarse esta imagen en detalle junto a otras preguntas de la investigación realizadas a lo largo del proyecto (Etapa 1 > Eje Metodológico Fundamental > La Indagación a través de Preguntas).

6.4.2 Recogida y Análisis de Datos en la Etapa 1: Estudio Cualitativo

La recogida de información en esta etapa se concentró principalmente en la fase de documentación, mientras que el análisis adquirió un mayor protagonismo durante la fase de conceptualización. No obstante, ambas tareas estuvieron presentes a lo largo de todo el proceso y mantuvieron una relación de retroalimentación constante, tal y como se ha señalado al inicio de este apartado.

Las principales técnicas empleadas se corresponden con el paradigma cualitativo y fueron: la revisión y análisis documental, y la realización de entrevistas semiestructuradas o profundas a las artistas vinculadas al objeto de estudio.

Para la recogida y organización de la información se utilizaron distintos instrumentos, entre ellos:

- el cuaderno de campo (en libreta y en formato digital),
- el guión de la entrevista,
- y las grabaciones de audio de la entrevista.

Estos instrumentos generaron diversos registros, que siguiendo con López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014, p.110) serían:

- las notas de campo elaboradas a partir de la revisión documental (anotaciones con carácter descriptivo)
- el diario de campo (experiencias subjetivas)
- las transcripciones de entrevistas.

Durante la fase de conceptualización, dichos materiales fueron analizados mediante la elaboración de tablas, esquemas interpretativos, mapas conceptuales y cartografías visuales que permitieron identificar relaciones entre los distintos materiales e ir orientando el desarrollo de la investigación.

 Todo este material puede consultarse en el cuaderno de la artista, la web asociada al proyecto (Etapa 1: Estudio Cualitativo).

Revisión y análisis de documentación

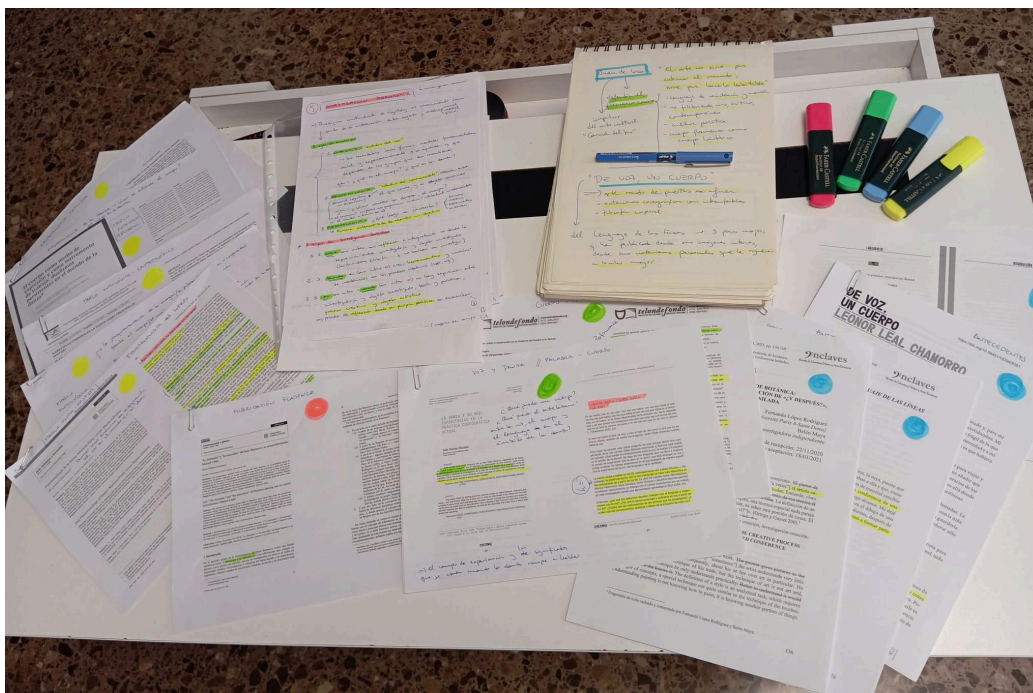
La revisión y análisis documental constituyó una de las principales técnicas de recogida de información de esta etapa. A través de ella se recopilaron y analizaron publicaciones académicas, materiales audiovisuales, entrevistas publicadas y documentación relacionada con las conferencias bailadas, el flamenco contemporáneo, la voz, la escucha y la investigación artística.

El cuaderno de campo funcionó como el principal instrumento de registro y organización de esta información (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014). En él se recopilaban las notas de campo así como observaciones, referencias bibliográficas y reflexiones derivadas del proceso de documentación. A partir de estos materiales se elaboraron posteriormente cartografías visuales y esquemas de análisis que facilitaron la interpretación de la información recopilada.

Algunos de los materiales consultados junto con el cuaderno de campo en libreta aparecen en la Figura 8.

Figura 8

Fotografía de algunos de los materiales consultados en la fase I del estudio cualitativo junto al cuaderno de campo en libreta



Nota. Con el objetivo de facilitar la organización de la información, los documentos fueron clasificados por colores según las distintas líneas temáticas de la investigación. Fotografía de la autora.

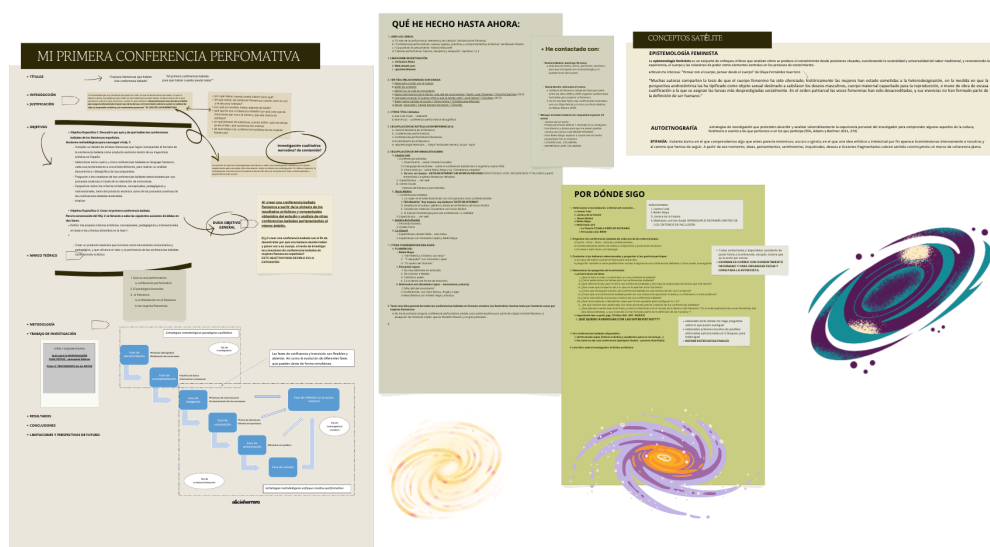
A continuación, se presenta una cartografía visual (ver Figura 9) fruto del análisis del proceso hasta el momento, que recoge algunos de los temas, personas y posibles líneas de desarrollo que fueron apareciendo durante el proceso. Esta representación funcionó como una herramienta de orientación que me ayudó a

comprender las relaciones entre los distintos elementos de la investigación y a decidir los siguientes pasos del proceso.

🌐 En la web del proyecto puede consultarse la figura en detalle (Etapa 1 > Fase I: Documentación).

Figura 9

Cartografía visual del proceso inicial de investigación



Nota. Elaboración propia.

Además de la revisión bibliográfica general, se realizó una documentación específica sobre cada una de las artistas entrevistadas con el fin de contextualizar sus trayectorias y adaptar posteriormente las entrevistas a sus líneas de trabajo. Este proceso dio lugar a diferentes materiales visuales de apoyo, algunos de los cuales se muestran en las Figuras 10 y 11.

Figura 10

Ejemplo del mapa del universo de conferencias bailadas junto al resto de creaciones escénicas de Belén Maya



Nota. Elaboración propia.

🌐 En la web del proyecto puede consultarse la información correspondiente a cada una de las bailaoras entrevistadas, organizada en tablas y diagramas visuales dentro de una página específica para cada una de ellas (Etapa 1 > Documentación > Imagen de cada bailaora; o en la pestaña con el nombre de cada una de ellas).

Figura 11

Ejemplo de la línea del tiempo de la trayectoria artística de Belén Maya



Nota. Elaboración propia.

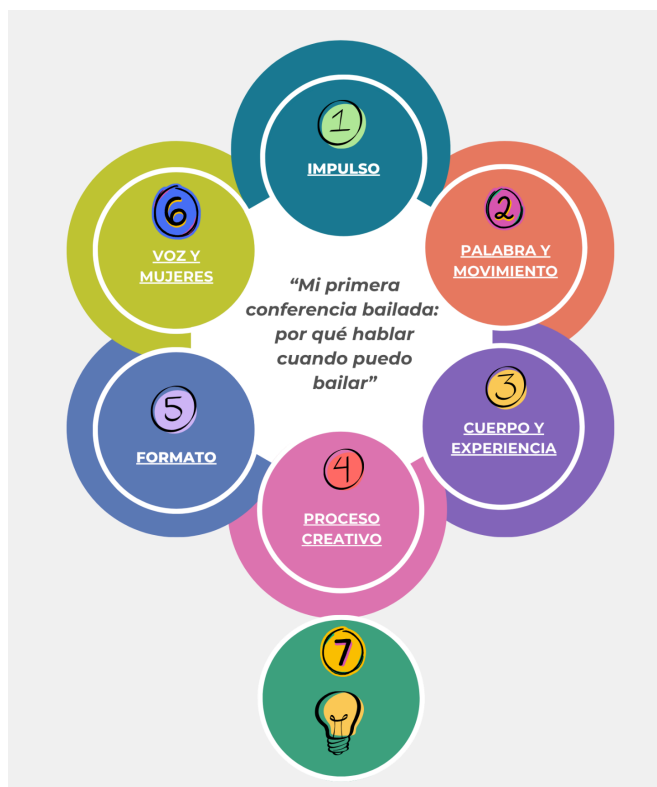
Entrevistas

La entrevista constituye una técnica de recogida de información basada en la interacción verbal entre investigadora y participante con el objetivo de profundizar en una temática concreta (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014).

En esta investigación se realizaron entrevistas a Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente. Para ello se elaboró un guión común organizado en bloques temáticos (véase Figura 12), que fue compartido previamente con las participantes. Este guión constituyó el principal instrumento utilizado, complementado con las grabaciones de audio y todas las anotaciones recogidas en el cuaderno de campo.

Figura 12

Guión de las entrevistas



Nota. Elaboración propia.

🌐 En el cuaderno de la artista puede consultarse esta y otra imagen relacionada con el guión de la entrevista (Etapa 1 > Fase I: Documentación > Las Entrevistas).

Como resultado de esta técnica se generaron distintos registros, entre ellos las grabaciones de las entrevistas, sus correspondientes transcripciones y las notas de campo elaboradas tras cada encuentro.

🌐 Toda esta documentación puede consultarse en la web asociada al proyecto ((Etapa I > Documentación > Imagen bailaora; o directamente en las pestañas que llevan su nombre).

Tipos de entrevistas

Las entrevistas realizadas a Belén Maya y Leonor Leal fueron concebidas como entrevistas semiestructuradas. No obstante, durante su desarrollo adquirieron características propias de la entrevista en profundidad, generando espacios de conversación abiertos que permitieron abordar con mayor detalle sus experiencias y reflexiones en torno a los temas tratados (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014).

La entrevista a Javiera de la Fuente respondió a un formato diferente debido a cuestiones de disponibilidad. A partir del mismo guión temático, la artista respondió mediante audios de *WhatsApp* enviados tras recibir previamente las preguntas por correo electrónico. En esta modalidad, al no existir interacción directa, no fue posible profundizar en algunas cuestiones ni formular nuevas preguntas, como sí ocurrió en las entrevistas realizadas a Belén Maya y Leonor Leal.

El análisis de las entrevistas

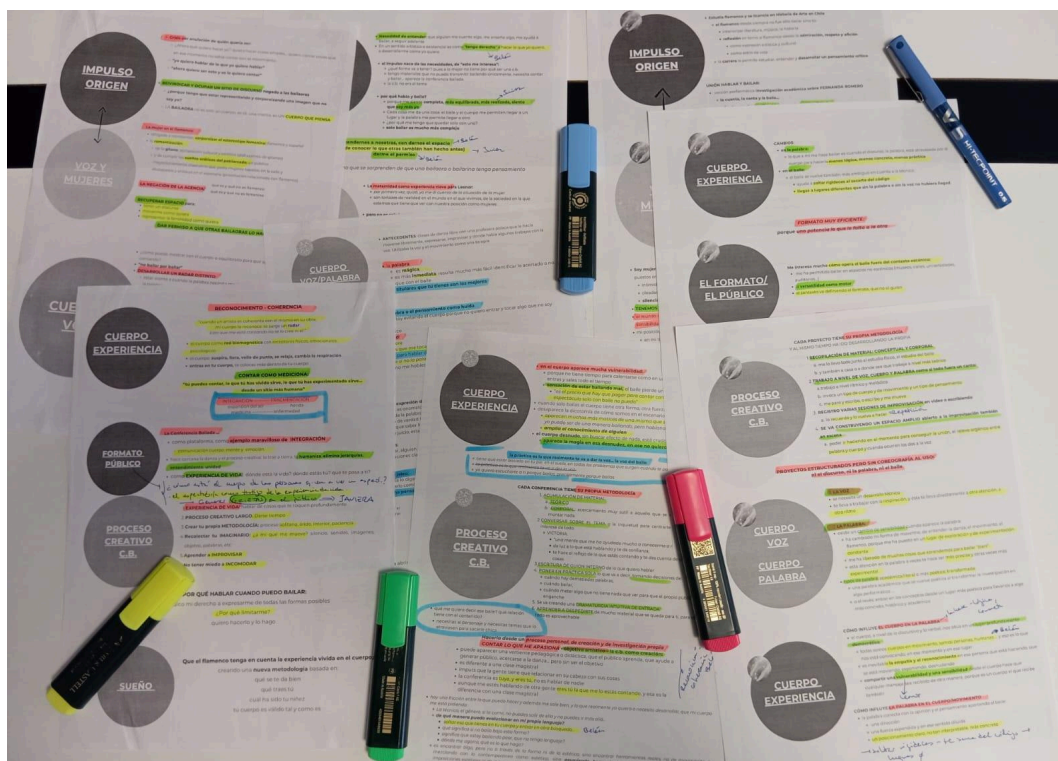
El análisis de las entrevistas se desarrolló desde una perspectiva cualitativa interpretativa. Siguiendo a Fernández Núñez (2006), los discursos de las participantes fueron entendidos como una vía de acceso a sus formas de comprender la relación entre la palabra y el movimiento dentro del flamenco.

El proceso comenzó con una primera codificación basada en una lista previa de códigos (Miles y Huberman, 1994, citado en Fernández Núñez, 2006), elaborada a partir de los bloques temáticos que habían guiado el diseño de las entrevistas (ver el guión de la entrevista en la Figura 12).

A partir de esta organización inicial elaboré un mapa conceptual para cada entrevista (véase Figura 13).

Figura 13

Mapas conceptuales de cada una de las entrevistas, impresos y subrayados



Nota. Fotografía tomada por la autora.

Estos mapas conceptuales que corresponden al resultado del análisis cualitativo de cada una de las entrevistas, pueden consultarse en detalle en la web del proyecto, en la página correspondiente a cada bailaora.

Posteriormente, realicé un análisis comparativo de los mapas obtenidos para cada una de las entrevistas, lo que me permitió identificar las relaciones, coincidencias y diferencias en las formas de entender la práctica artística y el formato de la conferencia bailada. Este análisis comparativo lo plasmé mediante una cartografía visual organizada por columnas para cada bailaora y por filas para cada uno de los bloques temáticos analizados y comparados (Figura 14).

Figura 14

Extracto de la cartografía visual compuesta a partir del análisis comparativo de los discursos de las transcripciones de las entrevistas



Nota. Las coincidencias entre las tres autoras se señalan en amarillo. En morado se destacan las coincidencias entre Belén Maya y alguna de las otras bailaoras; en naranja, las coincidencias entre Leonor Leal y Javiera de la Fuente. En verde se indican las ideas o fragmentos que se incorporan casi de manera textual en la pieza final. Elaboración propia.

🌐 En el cuaderno de la artista pueden consultarse todas las figuras de este apartado en su formato original y con una resolución que permite visualizar su contenido completo (Etapa 1: Estudio Cualitativo).

6.4.3 Recogida y Análisis de Datos en la Etapa 2: Estudio Performativo - Laboratorio Corporal

Para la segunda etapa de la investigación, mi práctica artística se convirtió en el centro del laboratorio. Mi propio proceso creativo y mi experiencia como artista funcionaron simultáneamente como espacio de investigación, fuente de conocimiento e instrumento de exploración (Borgdorff, 2006; López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014).

En este laboratorio corporal, establecí un diálogo constante entre el hacer y el reflexionar. No busqué respuestas previas para luego "ilustrarlas" bailando; fue el propio cuerpo en movimiento, principalmente a través de improvisaciones, el que generó las preguntas e intuiciones que dieron forma al producto artístico final.

Para estructurar esta etapa y recoger los datos, articulé el trabajo en torno a cuatro estrategias metodológicas interconectadas:

- la experimentación corporal,
- el trabajo autoetnográfico (basado en la autoobservación, autorreflexión y la memoria personal),
- la composición artística como producción de conocimiento,
- y la observación y retroalimentación externa (directa e indirecta).

La experimentación corporal

La experimentación corporal fue el núcleo del laboratorio. A través de la improvisación, la exploración del movimiento y el trabajo vocal, fui poniendo en el cuerpo las preguntas y reflexiones que habían surgido en la fase documental y en las entrevistas, así como todas las nuevas cuestiones que el propio proceso iba generando. El cuerpo funcionó como un territorio desde el que producir conocimiento situado.

Especialmente relevante fue la exploración de la relación entre movimiento y palabra, investigando cómo la voz podía aparecer desde el propio cuerpo que baila y no solo como un elemento añadido al movimiento.

El trabajo autoetnográfico

En el trabajo autoetnográfico, basado en la autoobservación, la autorreflexión y la activación de la memoria personal (siguiendo a López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014), utilicé mi propia experiencia, mi identidad como bailaora, mis recuerdos familiares y mi vivencia en el flamenco contemporáneo como fuentes de conocimiento.

Activé dos tipos de autoobservación:

- directa: durante las propias sesiones, prestando atención a mis sensaciones corporales y decisiones creativas;
- indirecta: mediante la revisión posterior de las grabaciones de los ensayos, lo que me permitió observar aspectos que podían pasar desapercibidos durante la práctica.

Muchos de estos materiales autobiográficos, nacidos del cruce entre el recuerdo y la práctica corporal, terminaron incorporándose directamente a la dramaturgia de la pieza.

La composición artística

La composición artística como producción de conocimiento se basó en la selección, edición y organización de los materiales generados durante el proceso de investigación (corporales, textuales y sonoros). La propia acción de componer se convirtió en una forma de análisis, ya que implicaba establecer relaciones entre los distintos materiales, identificar aquellos con mayor potencia escénica y tomar decisiones sobre la configuración del *T-Hablao*.

Además de los materiales surgidos durante el laboratorio corporal, la composición incorporó elementos procedentes de la fase cualitativa de la investigación. Entre ellos, las grabaciones sonoras de las entrevistas a Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente adquirieron una nueva función como material creativo. La selección y edición de sus voces permitió generar un diálogo entre sus experiencias y mi propio proceso de creación, integrándolas posteriormente en la dramaturgia sonora y conceptual de la pieza.

La observación y retroalimentación externa

La observación externa sirvió para complementar mi propia mirada y no quedarme solo en el plano subjetivo. Esta fue directa cuando las observadoras asistieron presencialmente a las muestras, e indirecta cuando visionaron los registros audiovisuales de diferentes momentos del laboratorio corporal.

Los principales instrumentos para recoger, organizar y analizar la información de esta fase fueron:

- el diario de proceso (digital),
- el diario del artista (en libreta o digital),
- los registros audiovisuales de las sesiones.

El diario de proceso fue el lugar en el que realicé mi registro cronológico por intervalos (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014). Aquí documenté la parte más analítica: reflexiones post ensayo, decisiones tomadas y acontecimientos relevantes. Un extracto del diario de proceso puede observarse en la Tabla 2.

 El diario de proceso digital en detalle y con buena resolución puede consultarse en la web asociada al proyecto (Etapa 2: Estudio Performativo > Fase III: Experimentación Corporal > Diario de Proceso).

Tabla 2

Extracto de las primeras anotaciones en el diario digital de proceso

SESIÓN N°	Fecha/Lugar/Hora	Pregunta Motor / Objetivos	FASES	DESCRIPCIÓN	DESCUBRIMIENTOS
1	2/03/2026 10:30h Aula D11 Sin zapatos	<i>¿De qué quiere hablar mi cuerpo?</i> OBJETIVOS: 1. escuchar a mi cuerpo 2. dejarle hablar 3. observar al cuerpo desde el cuerpo	I. 10'	calentamiento: qué estoy intentando	asocio movimientos a n° para aprendérmelos - luego disposición espacial - lo que menos me importa es la forma
			II. 20'	Improvisar sobre lo que ha pasado: Qué le	densidad - sensualidad - Brasil - mi cuerpo se tensa al pensar en clásico o danza española,
			III. 20'	cuerpo flamenco	LAS MANOS
			IV. 10'	Meditar	suenan en bucle de otra aula "TODA UNA VIDA" que es la canción preferida de mi abuela... y me hace pensar en que
			Total = 1 hora		
reflexión	Miércoles 4 marzo 9:53h Mi salón	Mientras me duché me doy cuenta de que yo PASO MUCHO TIEMPO BAILANDO Y HABLANDO AL MISMO TIEMPO: DANDO CLASES. ¿será eso una de las razones por las que me gusta tanto dar clases?			
2	Lunes 9 Marzo 10:25h Aula D11 Sin zapatos	<i>¿Por qué me gusta tanto el flamenco?</i> Obj: escuchar a mi cuerpo	I. 10'	¿cómo está mi cuerpo hoy?	Me gusta el flamenco porque es un cuerpo percetivo - sonoro - cuerpos con voz
			II. 20'	¿de qué quiere hablar este cuerpo sonoro?	NUEVOS HORIZONTES contar - densidad - cantar y bailar - sacar la voz - me canto
			III. 20'	¿qué le gusta a mi cuerpo tanto del	un cuerpo acompañado - cuerpos diversos - cuerpos sin edad - el flamenco como GÉNERO INCLUSIVO
			IV. 5'	Bailo la versión flamenca de "Toda una	- no la estoy escuchando realmente porque hasta el final de la canción no me he dado cuenta de que yo estaba
			V. 10'	Meditar	
			T = hora y pico		

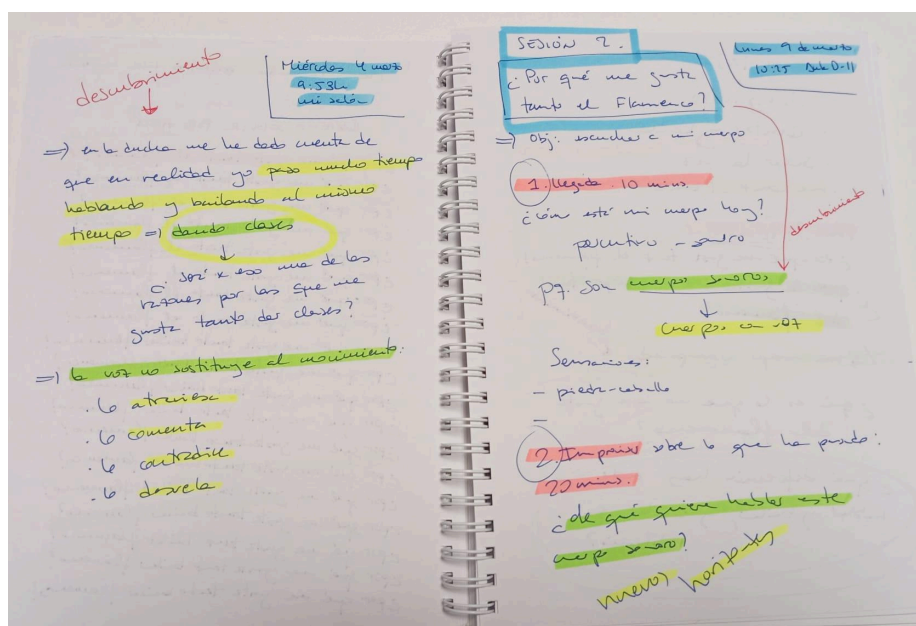
Nota. Elaboración propia.

El diario de artista en libreta o digital constituyó un espacio más abierto destinado a recoger intuiciones, imágenes, asociaciones, mapas conceptuales y cartografías visuales que fueron apareciendo durante el proceso (véase el formato en libreta en la Figura 15).

 El diario de artista en formato digital puede verse en detalle en la web del proyecto (Etapa 2: Estudio Performativo).

Figura 15

Fragmento del diario de la artista en libreta



Nota. Se observan algunas anotaciones de las primeras sesiones de la fase de experimentación corporal. Elaboración propia.

Los registros audiovisuales, obtenidos mediante grabaciones de ensayos y muestras, resultaron fundamentales para la autoobservación y la observación externa indirecta, así como para documentar la evolución de la pieza (véase Figura 16).

En la web del proyecto puede observarse una tabla que organiza los registros audiovisuales así como visualizarlos a través de acceder a la carpeta a Google Drive con todas las grabaciones ordenadas en función del número de la sesión en la que fueron registrados (Etapa 2: Estudio Performativo > Registros Audiovisuales).

Figura 16

Capturas de pantalla de algunos de los registros audiovisuales de diferentes fases del laboratorio corporal



Nota. Las imágenes corresponden a tres diferentes ubicaciones donde se han realizado las sesiones del laboratorio corporal: el Conservatori Superior de Dansa de València Nacho Duato (aulas D2 y D10), Botànic Espai de Dansa en València y la Asociación Cultural Cucurucú Teatre en Torrent. Elaboración propia.

Finalmente, las devoluciones de observadoras y público generaron nuevos registros en forma de comentarios, observaciones y reflexiones que contribuyeron a contrastar mi propia percepción del proceso y a tomar decisiones sobre la configuración final de *T-Hablao*.

🌐 En la web del proyecto puede leerse un análisis del tipo de devoluciones recibidas por las participantes principales de la segunda etapa (La Investigación > Devoluciones).

El análisis de los materiales

El análisis de los materiales generados durante el laboratorio corporal se desarrolló de manera simultánea al propio proceso de creación. Siguiendo la lógica de la investigación artística, la observación, la interpretación y la toma de decisiones formaron parte del mismo proceso.

Las anotaciones recogidas en el diario de proceso, en el diario del artista, las cartografías visuales, los registros audiovisuales y las devoluciones de observadoras y público fueron revisados de forma continuada. Este análisis permitió identificar recurrencias, detectar nuevas preguntas, reconocer materiales con potencial escénico y tomar decisiones sobre la evolución de la pieza.

De este modo, el análisis se planteó como una práctica constante de reflexión sobre la propia experiencia creativa. Siguiendo con “el bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión” propuesto por López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014), muchas de las decisiones dramáticas y compositivas del *T-Hablao* surgieron precisamente de este diálogo continuado entre la práctica, la observación y la interpretación de los materiales generados.

La Figura 17 sintetiza el proceso de recogida y análisis de la información de las dos etapas, descrito a lo largo de todo el apartado.

Figura 17

Representación gráfica de la recogida y análisis de información del estudio completo



Nota. Elaboración propia.

 En la web del proyecto pueden consultarse todas las figuras en su formato original y con una resolución que permite visualizar su contenido completo, además de otros registros elaborados para facilitar la comprensión del apartado (Etapa 2: Estudio Performativo).

6.5 Consideraciones éticas

La investigación se desarrolló respetando los principios éticos propios de los estudios cualitativos y de la investigación artística.

En la etapa cualitativa, las entrevistas realizadas a las creadoras se llevaron a cabo con su consentimiento informado (véase Anexo I), en el cual se les explicaron los objetivos del estudio, el uso exclusivamente académico de la información y el carácter no comercial de la investigación.

Las participantes fueron informadas de que sus aportaciones podrían ser citadas en el trabajo final y de que tendrían la posibilidad de revisar o matizar cualquier fragmento, si así lo solicitaban. También se les comunicó que sus voces formarían parte de la pieza escénica y que el material recopilado durante las entrevistas estaría disponible en la página web del proyecto, concebida como cuaderno de la artista y accesible únicamente mediante contraseña con fines exclusivamente académicos. Todas las participantes dieron su consentimiento para ello.

Los registros audiovisuales y sonoros fueron almacenados en entornos digitales privados y utilizados de forma exclusiva en el marco del presente TFG.

7. RESULTADOS

Los resultados de la investigación se derivan del análisis de todas las informaciones obtenidas en cada una de las fases del proceso. Para una mejor comprensión, se presentan organizados según las dos etapas y las fases que conformaron el diseño metodológico del estudio (Figura 18).

Figura 18

Representación gráfica de los resultados organizados siguiendo el diseño metodológico del estudio



Nota. Elaboración propia.

7.1 Resultados de la Etapa 1: Estudio Cualitativo

Los resultados del estudio cualitativo están organizados en función de las dos fases que la componen.

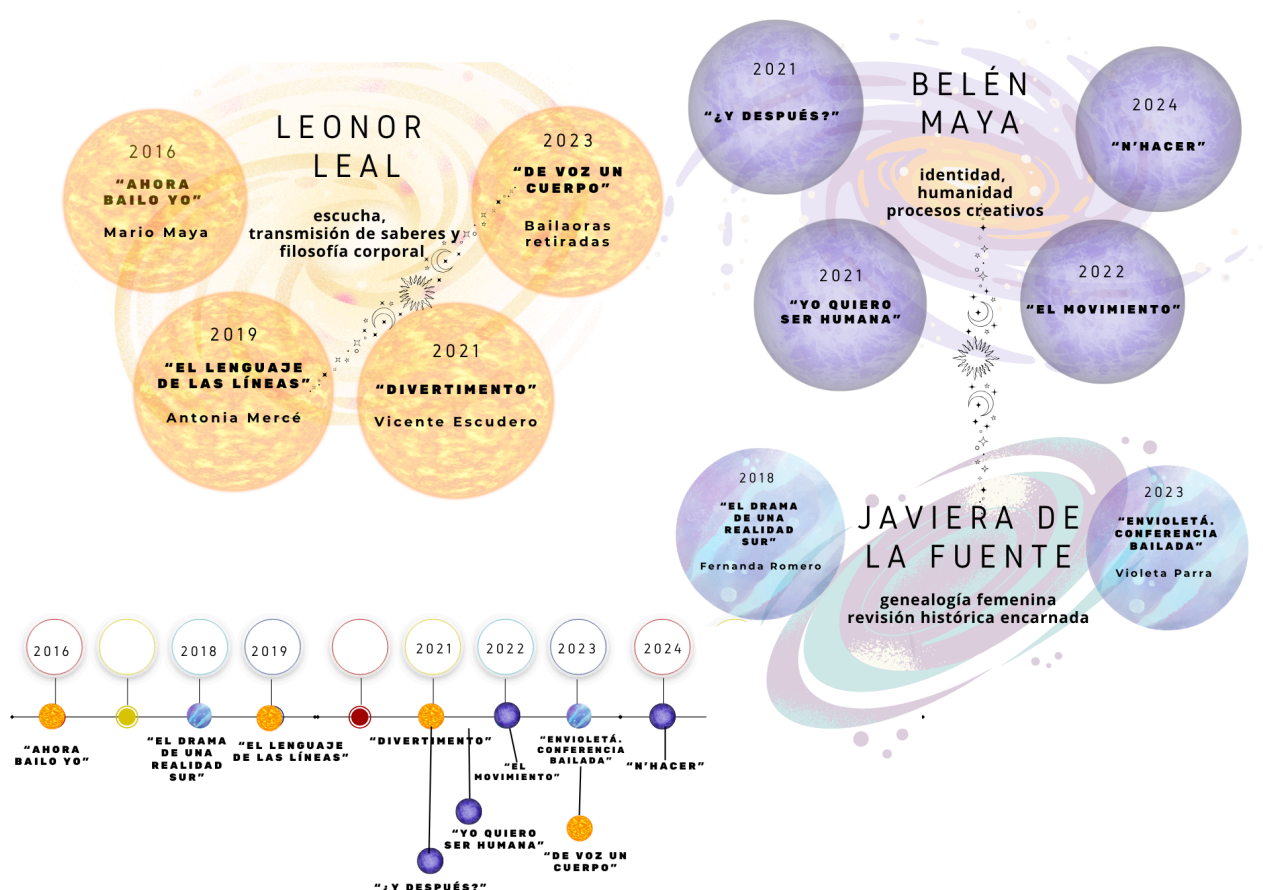
7.1.1 Resultados de la Fase I: Documentación

A medida que fui recopilando información sobre las conferencias bailadas y las trayectorias de las artistas participantes, construí una cartografía visual que reunía las piezas identificadas durante la investigación y algunas de las relaciones existentes entre ellas (ver Figura 19).

Esta cartografía puede consultarse en detalle en la web asociada al proyecto (Etapa 1: Estudio Cualitativo > Fase Documentación > Cartografía Visual Documentación).

Figura 19

Extracto de la cartografía visual en forma de galaxias de las conferencias bailadas con línea temporal de estrenos



Nota. Elaboración propia.

A partir de toda la información registrada y analizada, fue posible identificar las diferentes líneas de interés presentes en sus conferencias bailadas escénicas:

- Belén Maya utiliza la conferencia bailada para reflexionar sobre la identidad, la humanidad y los procesos de creación.
- Leonor Leal la emplea más como una herramienta de investigación en torno a la escucha, la transmisión de saberes y el conocimiento corporal.
- Javiera de la Fuente recurre a ella para recuperar genealogías femeninas y revisar críticamente relatos históricos desde una perspectiva artística.

La cartografía me permitió visualizar también la relación artística entre Belén Maya y Javiera de la Fuente, lo que me llevó a reflexionar sobre las formas de transmisión, legado y construcción de genealogías femeninas dentro del flamenco.

El análisis de la línea temporal me permitió observar diferentes formas de aproximación al formato. En el caso de Leonor Leal, la conferencia bailada surge en 2016 vinculada a un Trabajo Fin de Máster y continúa desarrollándose de manera sostenida en producciones posteriores. Belén Maya incorpora este formato principalmente a partir de 2021, mientras que Javiera de la Fuente lo hace de forma más puntual y espaciada en el tiempo. Estas diferencias sugieren modos diversos de integrar la conferencia bailada dentro de sus trayectorias artísticas.

En conjunto, estos resultados me permitieron comprender la conferencia bailada escénica como un espacio híbrido donde práctica artística y reflexión se articulan para generar conocimiento. A pesar de las diferencias entre las propuestas analizadas, aparecen preocupaciones compartidas relacionadas con la creación artística, la identidad, la memoria, la transmisión de saberes y la necesidad de ampliar los espacios de pensamiento y enunciación dentro del flamenco.

Además, las entrevistas realizadas a Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente responden también a una voluntad de construcción de genealogía. Más allá de la obtención de datos, la lectura de sus experiencias me permitió situar mi propia práctica en diálogo con otras artistas que habían transitado previamente inquietudes similares a las que yo estaba experimentando.

7.1.2 Resultados de la Fase II: Conceptualización

La cartografía comparativa elaborada a partir del análisis de las entrevistas (puede verse un extracto en la Figura 14 en la página 40) permitió identificar una serie de núcleos temáticos compartidos entre las participantes. Entre ellos destacan la incorporación de la palabra al baile, los procesos de creación, la presencia de genealogías femeninas, la relación con el público y la investigación como parte de la práctica artística.

 La cartografía visual en detalle puede consultarse, mientras se leen los resultados, en la web asociada al proyecto (Etapas 2: Estudio Cualitativo > Fase Conceptualización > Cartografía Visual Análisis Entrevistas).

A partir de estos núcleos temáticos fui identificando una serie de ideas compartidas por las participantes que, además de aportar información sobre la conferencia bailada, tuvieron una influencia directa en el desarrollo del laboratorio corporal y del *T-Hablao*.

En conjunto, estos resultados me ayudaron a comprender la conferencia bailada como un espacio donde la bailaora no solo baila, sino que también investiga, piensa, narra y toma la palabra desde su propia experiencia.

A continuación presento los principales núcleos temáticos que surgieron del análisis de las entrevistas y los resultados asociados a cada uno de ellos, en el orden en el que aparecen en la cartografía visual comparativa de las entrevistas (Figura 14).

Impulso - Origen de su necesidad de hablar y bailar

Aunque las motivaciones de cada artista son diferentes, en las tres aparece una necesidad común de ampliar los límites de la expresión exclusivamente corporal e incorporar la palabra como una parte necesaria de su práctica artística.

En el caso de Belén Maya, este impulso surge vinculado a una crisis de identidad y a la necesidad de recuperar un lugar desde el que tomar la palabra. Hablar aparece como una forma de reivindicarse como un cuerpo además de bailar también piensa y habla.

Para Leonor Leal, la incorporación de la palabra está relacionada con una necesidad constante de comprender y analizar aquello que hace. La palabra le permite profundizar en preguntas que el baile por sí solo no siempre consigue desarrollar, al tiempo que le ofrece un espacio propio de discurso y reflexión.

En Javiera de la Fuente, la necesidad de hablar y bailar nace del deseo de integrar diferentes dimensiones de su trayectoria. La palabra le permite unir su faceta artística con su formación como historiadora, encontrando una forma de expresión más cercana a quien es y a cómo piensa. En este sentido, tanto ella como Leonor Leal describen una sensación de mayor plenitud y equilibrio cuando pueden combinar ambos lenguajes.

Vamos a hablar de las mujeres

Uno de los hallazgos que más me interesó fue comprobar hasta qué punto la experiencia de ser mujer atravesaba los discursos de las tres participantes. Aunque desde lugares muy distintos, Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente coincidían en la necesidad de generar espacios donde las mujeres puedan hablar desde su propia experiencia, construir referentes y reconocer genealogías femeninas dentro del flamenco. De alguna manera, todas señalaban la importancia de hacer visibles historias y saberes que con frecuencia han quedado en segundo plano.

Junto a ello, apareció también una reflexión compartida sobre la representación y la agencia de las mujeres dentro de la práctica artística. Las participantes cuestionaban determinadas imágenes, expectativas o modelos asociados a lo femenino y reivindicaban la posibilidad de definirse y representarse desde sus propios términos.

En este sentido, la palabra surge como una herramienta para ocupar espacios de discurso, compartir experiencias de vida y contribuir a la construcción de nuevas perspectivas dentro del flamenco.

El proceso creativo

Otro aspecto que apareció de forma recurrente en las entrevistas fue la necesidad de respetar los tiempos propios de este tipo de procesos. Las tres artistas coincidían en

señalar que la incorporación de la palabra al baile exige una escucha atenta y una disposición a dejar que los materiales encuentren su propia forma.

Las entrevistas también me ayudaron a comprender que, para ellas, crear e investigar son procesos difícilmente separables. Las tres describen formas de trabajo basadas en la búsqueda, la recopilación de materiales, la formulación de preguntas y la experimentación constante. De esta manera fui entendiendo que la investigación no aparecía como algo externo a la práctica artística, sino como una parte fundamental de ella.

El cuerpo, la voz y la palabra

Las tres artistas describen la incorporación de la palabra como una experiencia que modifica la relación habitual con el cuerpo flamenco. En sus relatos aparecen sensaciones de vulnerabilidad, exposición y extrañamiento respecto a los códigos tradicionales del baile. Hablar en escena implica mostrarse desde un lugar menos protegido y asumir formas de presencia diferentes a las asociadas habitualmente a la figura de la bailaora.

Cada una de ellas se acerca a la voz o a la palabra de diferente forma: Belén Maya utiliza el sonido de la voz o la memoria del cuerpo para encontrar las palabras; Leonor Leal habla de una relación muy inmediata con la palabra y resalta la corporalidad de la voz; mientras que Javiera de la Fuente cuenta como la palabra con el baile se vuelve menos lógica, menos concreta.

A pesar de sus diferencias, las tres coinciden en algo fundamental: la palabra sólo cobra sentido cuando nace de la experiencia. El cuerpo habla de aquello que ha vivido, de aquello que reconoce y de aquello que lo mueve. Por eso, en sus propuestas, voz y movimiento aparecen estrechamente ligados a la memoria y a la experiencia personal.

El formato de la conferencia bailada

Las entrevistas me ayudaron a profundizar en una distinción en los tipos de conferencias con baile en el flamenco que ya había empezado a observar durante la búsqueda de materiales. Tanto Belén Maya como Leonor Leal hablaban de dos maneras

diferentes de relacionar palabra y baile: una en la que el movimiento acompaña o ilustra aquello que se explica verbalmente y otra en la que ambos lenguajes se construyen conjuntamente y participan de un mismo proceso de pensamiento.

Escucharlas me ayudó a poner nombre a intuiciones que ya estaban presentes en mi investigación y reforzó mi interés por aquellas conferencias bailadas en las que palabra y movimiento comparten un mismo plano de significación. Este tipo son las que yo he llamado como conferencias bailadas escénicas frente a las conferencias ilustradas con baile, donde es la palabra la que explica y el movimiento el que ilustra.

Leonor Leal y Javiera de la Fuente insistieron en que, una vez sabes qué necesitas decir, hay que dejar que los materiales hablen. Esta idea fue importante para mí porque me permitió dejar de preocuparme por si la pieza era o no una conferencia bailada. Terminé entendiendo que la forma no tenía que parecerse a la de otras artistas ni responder a una categoría previa, sino encontrar su propio camino a partir de las preguntas y materiales que la hacen nacer.

La relación con el público

También me llamó la atención la importancia que otorgaban al público. Las tres describen la conferencia bailada como un formato capaz de generar una relación más cercana y reconocible con las personas espectadoras. La palabra permite compartir experiencias, dudas o preguntas que normalmente permanecen ocultas, favoreciendo una implicación distinta por parte del público. En varias ocasiones apareció la idea de abrir grietas: pequeños espacios desde los que reflexionar, comunicar, afectar y conectar a partir de experiencias de vida compartidas.

Aportes de las entrevistas al desarrollo del T-Hablao

Además de todo lo que aprendí sobre las conferencias bailadas, los encuentros con las participantes tuvieron un impacto importante en mi propia manera de situarme como artista e investigadora.

Belén Maya me transmitió una sensación de legitimidad y permiso para hablar que resultó decisiva en mi proceso. También de ella me llamó la atención, por resonancia con mi propia vivencia, la transición de la reivindicación a la integración,

donde la experiencia artística puede ser un lugar en el que lo que hago, lo que digo y lo que siento se pongan en juego como material creativo. El concepto de acercarse a la creación como un acto de humanidad cargado de vida.

Leonor Leal me ayudó a profundizar en preguntas que ya estaban presentes en mi práctica, especialmente aquellas relacionadas con la necesidad de comprender y nombrar la experiencia artística más allá del movimiento. Leonor insistió mucho en la escucha, en la conversación como fuente de conocimiento, tanto con ella misma, con su cuerpo, con su baile o con otras personas. Además, de Leonor extraje una recomendación que me acompañó durante todo el proceso que fue el de evitar la palabra como huida, es decir, que la parte teórica no debía alejarme del verdadero lugar de encuentro con el conocimiento de una bailaora: el cuerpo, el movimiento, el compás.

En el caso de Javiera de la Fuente, me inspiró especialmente su capacidad para sostener un posicionamiento político desde la propia práctica artística, sin necesidad de convertir la reivindicación en un discurso explícito. Ella además me transmitió con fuerza la necesidad de combinar la apertura a vivir el proceso con la máxima libertad posible, sin condicionamientos respecto a lo que es o no es flamenco, pero siempre bajo una mirada rigurosa, en cuanto a la investigación teórica como a la práctica corporal.

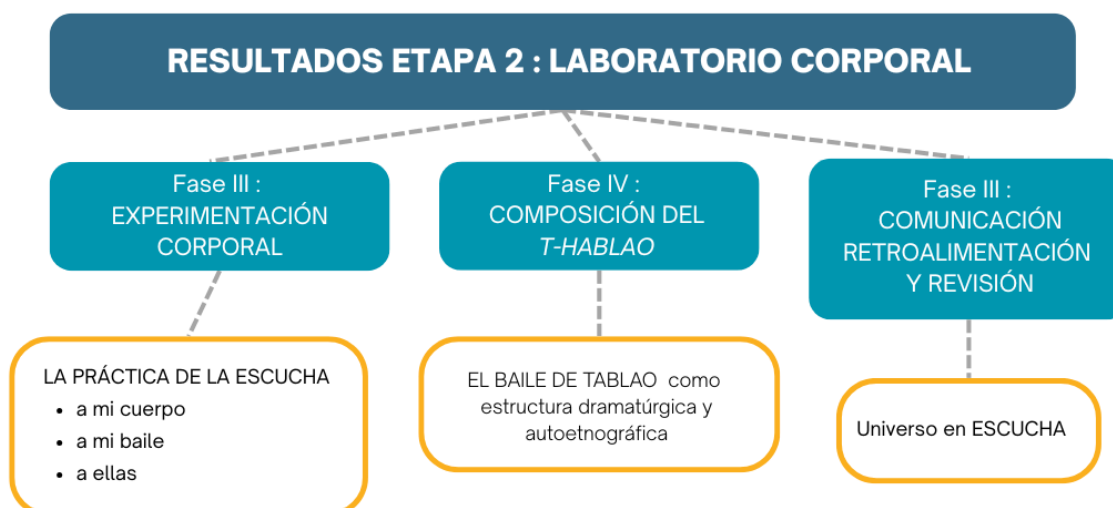
Todos estos aprendizajes terminaron configurando algunos de los ejes que orientaron el laboratorio corporal y la construcción del *T-Hablao*.

7.2 Resultados de la Etapa 2: Estudio Performativo - Laboratorio Corporal

Los resultados de la segunda etapa los he estructurado también en base al diseño metodológico: la práctica de la escucha, la creación del *T-Hablao* y los procesos de comunicación, retroalimentación y revisión. Esta organización me permitió comprender el proceso como un recorrido que parte de la escucha y culmina en la construcción de un universo escénico propio (ver Figura 20).

Figura 20

Extracto de la Figura 18 centrado en los resultados de la Etapa 2



Nota. Elaboración propia.

7.2.1 La Experimentación Corporal: La Práctica de la Escucha

Los resultados de la fase de experimentación corporal pueden agruparse en tres ámbitos de escucha que fueron apareciendo por este orden: la escucha de mi cuerpo, la escucha de mi baile y la escucha de las voces de las artistas entrevistadas.

La escucha del cuerpo me ayudó a identificar aspectos significativos de mi relación con el flamenco que hasta entonces no había pensado de manera consciente. Entre ellos apareció el interés por la dimensión sonora del cuerpo flamenco, el placer asociado al trabajo de manos y zapateado, la importancia del trabajo colectivo y la presencia constante de la voz dentro de la práctica flamenca, como jaleo. Algo muy importante que descubrí fue la confirmación de la afinidad que sentía hacia la combinación de palabra y movimiento, uno de los hallazgos más relevantes de toda la investigación.

La escucha del baile se centró en la exploración de aquello que, a partir de la entrevista con Leonor Leal, denominé *la voz de mi baile*. A través de prácticas de observación de la respiración, los sonidos corporales y la verbalización de la experiencia mientras bailaba, comprendí que el movimiento ya contiene una dimensión

discursiva propia. Esta exploración me amplió la noción de voz más allá de la palabra hablada y consolidó la escucha como una práctica de la atención.

En la Tabla 3 pueden apreciarse los elementos que fui encontrando que aparecían en mi mente al bailar y que podían ser traducidos mediante la voz a modo de subtitulación del baile o del movimiento.

Tabla 3

Materiales descubiertos en la escucha a mi baile, en la voz de mi baile

Categoría	Ejemplos
Sonidos y voz	respiración, jaleos, onomatopeyas
Movimiento	acciones de Laban (golpear, presionar, retorcer, teclear, etc.), nomenclatura flamenca (marcar, zapatear, girar, etc.)
Cuerpo	partes del cuerpo, anatomía (flexión/extensión, anterior/posterior, etc.)
Espacio	direcciones, trayectorias, niveles, distancias...
Tiempo	velocidad, volumen, contar números...
Imágenes	árbol, dinosaurio, alas, tortuga...
Sensaciones y pensamientos	sensaciones corporales, pensamientos espontáneos

Nota. Elaboración propia.

En las primeras sesiones de *la voz de mi baile* fui subtitulando por separado las diferentes posibilidades que iban apareciendo (por ejemplo, centrar la atención únicamente en las acciones de Laban o en distintas partes del cuerpo). Posteriormente, comencé a combinarlas entre sí hasta que la verbalización fue volviéndose

progresivamente más libre, permitiendo que la atención viajara de un elemento a otro sin decidir previamente hacia dónde dirigirla.

 En el diario de proceso digital de la página web puede consultarse la organización completa de este tipo de sesiones donde exploro la *voz de mi baile* (Etapa 2 > Fase III: Experimentación Corporal > Diario de Proceso).

Otro de los descubrimientos apareció mientras intentaba coordinar palmas y zapateado. Es una tarea que normalmente me resulta complicada porque requiere atender a muchas cosas a la vez. Sin embargo, observé que cuando llevaba mi atención a la respiración todo ocurría con mucha más facilidad. El compás se mantenía, el zapateado fluía y mi atención permanecía más estable. Esta experiencia me hizo comprender la respiración como una especie de punto de apoyo desde el que organizar la atención y sostener la acción.

En un momento dado, sentí la necesidad de volver a escuchar las entrevistas y empecé a querer dialogar con ellas desde el cuerpo en las sesiones del laboratorio corporal, improvisando con sus voces. La escucha reiterada de las voces de Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente transformó las entrevistas de materiales de análisis a materiales de creación, generando nuevas preguntas y decisiones compositivas. Este proceso amplió mi comprensión de la voz más allá de la palabra hablada y la consolidó como uno de los ejes conceptuales y dramáticos del *T-Hablao*.

7.2.2 La Composición del *T-Hablao*

El resultado principal de esta fase fue la creación del *T-Hablao*, una conferencia bailada flamenca que reúne los principales hallazgos de la investigación a través de una estructura inspirada en el baile de tablao flamenco. Durante el proceso de composición fueron apareciendo distintos descubrimientos que terminaron configurando la dramaturgia final de la pieza.

La estructura del T-Hablao

La estructura final de la conferencia bailada a la que yo he llamado como *T-Hablao* sigue las distintas partes de un baile de tablao flamenco e incorpora una sección inicial de presentación que me permite desarrollar diferentes roles. Esta

organización me permitió integrar muchos de los temas que habían ido apareciendo durante la investigación y establecer relaciones entre ellos. Fui comprendiendo que el propio baile de tablao podía funcionar como una arquitectura dramática capaz de sostener preguntas relacionadas con la voz, la escucha, las mujeres, la investigación artística o la memoria personal.

La elección del formato de conferencia bailada y los descubrimientos derivados de las entrevistas también fueron orientando decisiones relacionadas con la puesta en escena, la iluminación, el vestuario y los diferentes lugares desde los que me dirigía al público.

Las voces de las entrevistadas

Uno de los hallazgos más importantes fue la incorporación de las voces de Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente a la dramaturgia de la pieza. Tras escuchar repetidamente las entrevistas, fui seleccionando fragmentos relacionados con las mujeres, la voz, el cuerpo flamenco y la necesidad de ocupar espacios de palabra.

A medida que avanzaba la composición comenzó a establecerse un diálogo entre estas voces, el cuerpo, el espacio y el tiempo. La incorporación posterior de una base de compás ayudó a integrar los audios dentro de la estructura flamenca que estaba construyendo.

Durante este proceso terminé descubriendo que de alguna manera las voces de las entrevistadas ocupaban el lugar que tradicionalmente corresponde al cante dentro del baile de tablao. Las palabras de otras mujeres pasaban a acompañar y sostener el baile, generando una nueva forma de relación entre voz y movimiento.

La revisión de los fragmentos seleccionados me llevó también a identificar aquello que cada una de ellas había dejado en mí. En Belén Maya predominaba la reivindicación de la palabra y del derecho de las bailaoras a ocupar un lugar de enunciación propio; en Leonor Leal aparecían la escucha y la necesidad de comprender; y en Javiera de la Fuente destacaban la ocupación del espacio, la visibilización de las voces de las mujeres y la dimensión política de la práctica artística.

Además, compuse un último audio a partir de mi propia voz durante la entrevista con Belén Maya. Este fragmento funciona como cierre de la pieza y aparece sin compás, ocupando el lugar de un cante libre con el que se concluye este «tablao habla».

La aparición de la genealogía familiar

Durante la composición apareció una asociación inesperada entre las distintas partes del baile de tablao y mi propia familia. De manera gradual fui relacionando cada sección de la estructura con una persona concreta dentro de mi estructura familiar cercana, convirtiendo la dramaturgia en una forma de narrar mi propia genealogía.

Este hallazgo autoetnográfico me permitió integrar materiales personales dentro de la pieza y conectar las reflexiones sobre las genealogías femeninas aparecidas en las entrevistas con mi propia historia familiar. Sin haberlo planificado inicialmente, el *T-Habla* terminó convirtiéndose también en un espacio donde podían encontrarse la investigación, la memoria y la experiencia vivida.

7.2.3 La Comunicación y Retroalimentación: Universo en Escucha

Las muestras realizadas durante esta fase me ayudaron a contrastar la propuesta con diferentes públicos y recoger impresiones externas sobre la pieza. La retroalimentación recibida confirmó la capacidad del formato para generar identificación, reflexión y diálogo en torno a las cuestiones abordadas.

Una de las partes que más llamó la atención fue la *escobilla*, el momento autoetnográfico en el que relaciono las distintas partes del baile de tablao con las figuras de mi familia. Esta reacción reforzó la idea de que las experiencias más personales pueden convertirse también en espacios de reconocimiento compartido.

Las muestras también me ayudaron a comprender que la pieza funcionaba mejor cuanto más cerca se situaba de un formato sencillo y directo. A partir de la observación del público fui simplificando el diseño de luces hasta acercarlo a una estética más desnuda, coherente con el carácter de conferencia que había ido adquiriendo el *T-Habla*. En esa misma línea, confirmé la pertinencia del vestuario elegido, que se alejaba de determinadas imágenes estereotipadas de la bailaora para favorecer una relación más cercana y humana con el público.

Además, decidí incorporar las propias indicaciones técnicas dentro de la pieza. En lugar de ocultar los cambios de audio o iluminación, comencé a verbalizarlos en escena, dirigiéndome directamente a la persona encargada de ejecutarlos. Esta decisión contribuyó a hacer visible el dispositivo escénico, evidenciando el proceso y reforzando la sensación de cercanía. Me di cuenta de que no me interesaba construir una ilusión teatral cerrada, sino compartir con el público los mecanismos que hacían posible la propia conferencia bailada.

Esta fase también me hizo ver que el *T-Hablao*, igual que la investigación, se va transformando a medida que aparecen nuevas preguntas.

7.2.4 La Construcción Dramatúrgica del *T-Hablao*

Tras presentar los principales resultados de cada una de las fases del estudio performativo, considero importante mostrar brevemente cómo todos ellos terminaron dando forma al *T-Hablao*.

La dramaturgia de la pieza no surge de una idea cerrada previa, sino que fue construyéndose a partir del diálogo entre investigación y creación. Las distintas decisiones escénicas respondieron a una red de relaciones en la que fueron encontrando su lugar las preguntas de la investigación, los hallazgos del laboratorio corporal, las voces de las artistas entrevistadas, la memoria familiar y la propia experiencia artística. En este sentido, la dramaturgia se convierte en un espacio donde la investigación también produce conocimiento.

Todo este proceso quedó registrado mediante diferentes materiales de trabajo que, dada su extensión, se presentan organizados en el cuaderno de la artista. Estos documentos permiten seguir la evolución de la pieza y comprender cómo fueron apareciendo muchas de las decisiones que terminaron creando el *T-Hablao*.

La Figura 21 sintetiza la dramaturgia final del *T-Hablao* y las distintas capas de significado que van apareciendo durante el proceso y que conviven todas en la pieza.

La estructura del baile de tablao (la salida, las letras, el silencio, la escobilla, las bulerías y el cante libre para terminar) funciona como soporte sobre el que se organizan las asociaciones surgidas durante la investigación: mi genealogía familiar vinculada a

cada una de las partes del baile, las distintas voces (la voz del cuerpo, la voz del baile, las voces de las artistas entrevistadas y mi propia voz), los principales legados de las artistas, las fases del estudio y los temas que atraviesan toda la pieza.

Figura 21

Cartografía visual de la estructura y dramaturgia del T-Hablao



Nota. Mapa del pensamiento dramático donde cada color representa una parte del *T-Hablao* organizado cronológicamente y relacionado con las diferentes capas de significado que conviven en la pieza. Elaboración propia.

En la web del proyecto (Etapa 2 > Estudio Performativo) pueden consultarse todos estos documentos que registran la evolución de la construcción de la conferencia bailada flamenca:

- las primeras ideas escénicas hasta la aparición del *T-Hablao*.

- El diario de proceso digital con la descripción de cada sesión.
- Una tabla con la selección y justificación dramática de los fragmentos de las entrevistas, así como un enlace a los diferentes audios que conforman la pieza.
- Los registros sonoros de los ensayos de voz de algunos de los textos.
- La evolución de los distintos guiones (estructura escénica, movimiento, palabra, espacio e iluminación) que me ayudaron a organizar tanto los textos como los movimientos de la pieza.
- Las cartografías visuales que muestran el desarrollo de la dramaturgia y de las relaciones entre las distintas capas de significado, entre ellas, la presentada en la Figura 21.

8. CONCLUSIONES

He organizado las conclusiones siguiendo las distintas fases de la investigación, ya que cada una de ellas me permitió responder a preguntas diferentes y fue dando forma, poco a poco, tanto al proceso creativo como al *T-Hablao*.

8.1 Conclusiones Fase I: Documentación.

La revisión documental y, sobre todo, las conversaciones con Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente me hicieron entender la conferencia bailada como el espacio que yo andaba buscando donde investigar, crear y pensar forman parte de un mismo proceso.

Las principales líneas de interés de cada una de ellas (la humanidad, la escucha, el posicionamiento político) me afectaron profundamente por resonancia o por descubrimiento y terminaron convirtiéndose en algunos de los principales ejes que orientaron mi propio proceso creativo y la dramaturgia de la pieza.

Escuchar a otras mujeres artistas también me permitió reconocer que muchas de las preguntas que me acompañaban no empezaban conmigo. Descubrir sus recorridos y sentirlos como referentes confirmó la importancia de construir y reconocer genealogías femeninas dentro de mi propia práctica artística.

8.2 Conclusiones Fase II: Conceptualización.

El análisis de las entrevistas me ayudó a ver que la incorporación de la palabra no responde solo a una cuestión formal. En las tres artistas aparecía ligada a la necesidad de investigar desde la propia experiencia, ocupar espacios de enunciación y ampliar las posibilidades del baile. He comprendido que esa misma necesidad también atraviesa mi propio proceso.

Una de las conclusiones de esta fase es que las entrevistas anticiparon muchos de los procesos que viviría posteriormente en el laboratorio corporal. Escuchar a las artistas hablar de la paciencia, la vulnerabilidad, la crudeza o la incertidumbre propias de este tipo de creación me permitió comprender y sostener mejor esas mismas experiencias cuando aparecieron en mi propio proceso.

Durante esta fase descubrí también una forma muy personal de investigar a través de hacerme preguntas constantemente y de organizar el conocimiento.

Por un lado, he comprendido que las preguntas no solo inician el camino, sino que lo organizan y lo guían, independiente a si aparecen o no las respuestas.

Por otro lado, constantemente he necesitado organizar el conocimiento a través de cartografías visuales. Esta herramienta me sirvió para establecer relaciones entre ideas, personas y experiencias, y casi desde el principio comenzaron a aparecer imágenes del universo, galaxias y constelaciones como una metáfora de mi manera de pensar. Esta forma de representar el conocimiento dialoga con propuestas de cartografía conceptual como *El Universo de las Emociones* (Bisquerra et al., 2015), donde la comprensión surge precisamente de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos.

8.3 Conclusiones Fase III: Experimentación Corporal

Fue durante la práctica donde aparecieron muchas de las respuestas que llevaba tiempo buscando. El laboratorio corporal me permitió descubrir el cuerpo como un lugar desde el que pensar y producir conocimiento, mientras que la escucha, entendida también como una práctica de la atención, comenzó a atravesar todo el proceso.

He podido comprobar cómo la respiración organiza el movimiento y favorece una presencia más estable durante la práctica.

Con el tiempo fui viendo que la palabra no sustituye al baile, sino que hace visibles algunos pensamientos que ya estaban presentes en él, a lo que, inspirada por Leonor Leal, llamé *la voz de mi baile*. Descubrir la cantidad de cosas que suceden en mi cuerpo mientras bailo ha supuesto una enorme expansión y ha cambiado mi manera de percibir mi cuerpo en movimiento.

8.4 Conclusiones Fase IV: Composición

La composición me hizo comprender que investigar consiste en hacerse preguntas, buscar respuestas y también en relacionar materiales y escuchar lo que sucede entre ellos. Fue durante ese proceso cuando entendí que muchas veces no investigo para después crear, sino que creo para poder investigar. Algunas respuestas (y

muchas preguntas) aparecieron leyendo, otras entrevistando y muchas surgieron directamente mientras componía y trabajaba con el cuerpo.

He comprobado que la subjetividad, lejos de ser una limitación para investigar, se convierte en una fortaleza cuando la pregunta deja de ser si una pieza será suficientemente artística o académica y pasa a ser si es auténtica y coherente conmigo misma. Esto permitió que el *T-Hablao* terminara convirtiéndose en un espacio donde podían convivir sin conflicto la persona, la bailaora, la investigadora, la docente y la creadora.

En algún momento dejé de querer construir una pieza sobre las artistas entrevistadas y apareció una necesidad distinta: dialogar con ellas y dejar que sus propias voces estuvieran presentes en escena.

La estructura del baile de tablao fue dando unidad a todo aquello que había ido apareciendo durante la investigación: las genealogías femeninas, la memoria familiar, la escucha, la palabra, la voz o la práctica artística. De alguna manera, la pieza no cuenta la investigación, sino que la investigación construye la pieza. La dramaturgia termina siendo la forma en la que la investigación se organiza, se hace visible y se comparte.

8.5 Conclusiones Fase V: Comunicación y Revisión.

Las muestras confirmaron algo que ya habían anticipado las entrevistadas: cuando palabra y movimiento conviven, la relación con el público cambia. Aparecen la curiosidad y el reconocimiento, facilitando la conexión con la propuesta.

Las devoluciones también me ayudaron a simplificar la puesta en escena e ir acercándome a la idea de conferencia bailada como un espacio más desnudo, cercano y transparente.

Al terminar esta fase tuve la sensación de que el *T-Hablao* no era una obra cerrada, sino un proceso que seguirá creciendo cada vez que aparezcan nuevas preguntas.

8.6 Conclusión General

Al mirar hacia atrás, siento que esta investigación me ha transformado como persona y como artista.

Muchas de las cosas más importantes que me llevo no aparecieron cuando estaba buscando respuestas, sino cuando me permití escuchar lo que estaba ocurriendo. Las conversaciones con Belén Maya, Leonor Leal y Javiera de la Fuente, el laboratorio corporal, la creación del *T-Hablao* y el propio recorrido de aprender a investigar desde la práctica artística han ido dejando una huella inmensa que intuyo seguirá influenciándome para siempre.

Durante este proceso también he descubierto una forma muy personal de investigar. He comprendido que las preguntas no solo inician el camino, sino que lo organizan y lo guían. Son ellas las que me ayudan a relacionar materiales, conectar experiencias y seguir avanzando, incluso de manera independiente a si aparecen o no las respuestas.

Hoy siento que he encontrado un lugar donde pueden convivir el flamenco, la palabra, la escucha, la creación, la reivindicación y el deseo de compartir conocimiento con otras personas. Más que un punto de llegada, lo vivo como el comienzo de un camino que quiero seguir recorriendo.

9. LIMITACIONES DEL ESTUDIO

Como en todo proceso de investigación-creación, este trabajo también ha tenido sus límites y ha ido abriendo nuevas preguntas que quedan pendientes.

Me habría gustado poder contar con la participación de Rocío Molina, que formaba parte del grupo de artistas previsto inicialmente. Su incorporación habría enriquecido el estudio con otra manera de entender la conferencia bailada y habría permitido contrastar los resultados desde una trayectoria artística diferente.

Las entrevistas fueron grabadas inicialmente como material de documentación y no pensando en su utilización escénica. Cuando decidí incorporar las voces de las artistas a la dramaturgia del *T-Hablao*, la calidad sonora de algunas grabaciones condicionó las posibilidades de edición e integración dentro de la pieza.

El tiempo también ha sido una de las principales limitaciones de este trabajo. Tanto la práctica de la escucha como la creación de una conferencia bailada necesitan procesos largos de maduración, algo que las propias artistas entrevistadas señalaron durante las conversaciones. Aunque siento que el *T-Hablao* recoge los principales objetivos de la investigación, me habría gustado disponer de más tiempo para seguir experimentando, dejar reposar algunos materiales y realizar más muestras con público. Creo que la pieza todavía tiene recorrido y que cada nueva presentación seguiría transformándola, abriendo nuevas preguntas y nuevas posibilidades de creación.

10. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Siento que este trabajo deja muchas preguntas abiertas y, sobre todo, muchas ganas de seguir investigando desde la práctica artística.

Una de las líneas que más me interesa tiene que ver con las genealogías femeninas dentro del flamenco. Me gustaría seguir explorando cómo la conferencia bailada puede contribuir a recuperar voces y trayectorias que durante mucho tiempo han permanecido en un segundo plano, favoreciendo nuevas maneras de transmisión entre mujeres artistas.

También me gustaría seguir profundizando en la relación entre palabra, voz, cuerpo y conocimiento. Creo que hay todavía muchas preguntas por explorar.

Otra línea que me interesa especialmente es la escucha. A lo largo del proceso he descubierto que atraviesa no solo la creación artística, sino también la investigación y la docencia. Me gustaría seguir investigando sus posibilidades como herramienta metodológica y como forma de generar conocimiento desde la experiencia.

Por otra parte, me gustaría que el *T-Hablao* siguiera creciendo. Lo siento como una pieza abierta, capaz de incorporar nuevas experiencias, materiales y colaboraciones. En esa misma dirección, la página web asociada al proyecto puede seguir ampliándose como un archivo vivo donde documentar el proceso y compartir nuevos hallazgos.

También creo que sería interesante explorar la posibilidad de desarrollar una nueva versión del *T-Hablao* en la que la pieza dialogue con la explicación de su propio proceso de creación e investigación. La conferencia bailada se convertiría así en un espacio para compartir tanto el resultado artístico como el conocimiento generado durante su construcción.

Por último, creo que la conferencia bailada tiene un gran potencial en el ámbito educativo. Me interesa explorar cómo este formato podría incorporarse tanto a la enseñanza del flamenco como a otros contextos donde el cuerpo, la palabra y la experiencia puedan convertirse en herramientas para aprender y compartir conocimiento.

11. CIERRE

Toda esta investigación nace de una pregunta muy sencilla:

¿Por qué hablar cuando puedo bailar?

Si algo me ha enseñado este proceso es que la pregunta que lo inició sigue completamente viva, como una *escobilla* infinita. Quizá esta investigación no tenía como objetivo responderla definitivamente, sino aprender a seguir habitándola desde otros lugares.

Hoy creo que la respuesta más honesta es que hablo porque también bailo. Porque ambas acciones forman parte de mi manera de ser, de crear, de pensar y de relacionarme con el mundo.

Durante mucho tiempo he sentido que debía elegir entre la Irene que piensa y la Irene que baila. Este trabajo me ha mostrado justamente lo contrario: que ambas pueden convivir, complementarse y potenciarse mutuamente, tanto fuera como dentro de la escena.

Ya no siento que hablar me aleje del baile, ni que bailar me aleje del pensamiento. Al contrario. He descubierto que hay cosas que necesito decir con palabras para que el baile pueda seguir hablando.

Porque me encanta hablar,

me encanta bailar,

pero más me gusta hablar y bailar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artículos científicos

- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts.
https://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf
- Fernández Guerrero, O. (2012). Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo. *Thémata. Revista de Filosofía*, (46). 361-368.
<https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/409/375>
- Fernández Núñez, L. (2006). ¿Cómo analizar datos cualitativos? (Ficha 7). Butlletí LaRecerca, Institut de Ciències de l'Educació, Universitat de Barcelona. ISSN 1886-1946.
- Leal, L. (2024). Una conferencia bailada: El lenguaje de las líneas. *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, (4), 174–186.
<https://doi.org/10.12795/enclaves.2024.i04.10>
- López-Sáenz, M. C. (2018). Fenomenología de la danza: M. Merleau-Ponty versus Sheets-Johnstone. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 467-481.
<http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57686>
- Radrigán, V. (2012). Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza. *Telón de fondo* (15). 92-108.
https://www.academia.edu/3093323/Cuerpo_y_voz_uni%C3%B3n_y_separaci%C3%B3n_en_la_historia_del_teatro_y_la_danza
- Toro Colanje, A., & López-Aparicio Pérez, I. (2018). Narrativas corporales: la danza como creación de sentido. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, (143), 61-84. <https://doi.org/10.15178/va.2018.143.61-84>

Documentos

- Bisquerra, R., Punset, E., y PalauGea. (2015). *Universo de emociones*. PalauGea Comunicación.

Herrero-Simón, A. (2020). Diseño metodológico cualitativo-performativo [Documento interno de trabajo no publicado].

Libros

Bartolomé, F. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Mahali Ediciones.

Castellanos, N. (2025). *El puente donde habitan las mariposas: Biosofía de la respiración* (3.^a ed.). Siruela.

Lerner, G. (2021). *La creación del patriarcado* (3.^a ed.). Katakarak. (Obra original publicada en 1986)

López Rodríguez, F. (2021). *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)* (4.^a ed.). Egales

López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; Escola Superior de Música de Catalunya.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato. (Obra original publicada en 2014).

Páginas web

Atlas.ti. (s. f.). *Guía fundamental de la investigación cualitativa – Parte 1: Recogida de datos*.

<https://atlasti.com/es/guias/guia-investigacion-cualitativa-parte-1/recogida-de-datos>

Ayuntamiento de Alhama de Murcia. (s. f.). *Javiera de la Fuente y Francisco Vinuesa: flamenco, teatro y danza*.

<https://www.villadealhama.es/noticia.asp?id=1117307254>

Gran Gala Flamenco. (2022, 25 de mayo). *El arte del jaleo flamenco*.

<https://www.grangalaflamenco.com/blog/jaleo-flamenco/>

Jodar, T., & Daniel, B. (s. f.). *Una conferencia bailada*. Explica Danza.

<https://explicadanza.com/una-conferencia-bailada/>

La Virreina Centre de la Imatge. (s. f.). *El drama de una realidad sur*. Ajuntament de Barcelona.

<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/actividades/el-drama-de-una-realidad-sur/263>

Leal, L. (s. f.-a). *Bio*. Leonor Leal. <https://leonorleal.com/bio/>

Leal, L. (s. f.-b). *Conferencias bailadas*. Leonor Leal.

<https://leonorleal.com/conferencias-bailadas/>

López, F. (s.f.). *Biografía*. Fernando López. <https://lrparrafernando.com/biografia/>

Marín, M. (s. f.). *Biografía de Vicente Escudero: vida y obra*. Archivo Vicente Escudero. <https://vicenteescudero.org/biografia>

Pérez Galí, A. (2015). *Sudando el discurso: una crítica encuerpada*.

<https://aimarperezgali.com/pages/sudando.html>

Steingress, G. (s. f.). *Flamenco: neo-tradicionalismo y post-modernidad*. Pie Flamenco.

<https://archivo.pieflamenco.es/flamenco-neo-tradicionalismo-y-post-modernidad>

Tesis Doctoral

Cabrera Fructuoso, M. (2019). *Baile flamenco: hibridación hasta la actualidad*.

Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos].

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Organización cronológica del estudio	23
Tabla 2. Extracto de las primeras anotaciones en el diario digital de proceso	44
Tabla 3. Materiales descubiertos en la escucha de mi baile, en la voz de mi baile	59

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Captura de pantalla de la página de inicio del cuaderno de la artista: la página web	8
Figura 2. Representación gráfica del diseño de la investigación	21
Figura 3. Belén Maya en un cartel promocional de su conferencia bailada escénica: “ <i>Yo quiero ser humana</i> ”	26
Figura 4. Leonor Leal en un cartel promocional de su conferencia bailada escénica: “ <i>El lenguaje de las líneas</i> ”	26
Figura 5. Javiera de la Fuente en un cartel promocional de su conferencia bailada escénica: “ <i>Fernanda Romero y El drama de una realidad sur</i> ”	27
Figura 6. Ejemplo de preguntas organizadas en principales y secundarias siguiendo indicaciones de López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014)	30
Figura 7. Extracto de una cartografía visual de la fase de experimentación corporal donde se abordan preguntas y reflexiones.....	31
Figura 8. Fotografía de algunos de los materiales consultados en la fase I del estudio cualitativo junto al cuaderno de campo en libreta.....	33
Figura 9. Cartografía visual del proceso inicial de investigación	34
Figura 10. Ejemplo del mapa del universo de conferencias bailadas junto al resto de creaciones escénicas de Belén Maya	35
Figura 11. Ejemplo de la línea del tiempo de la trayectoria artística de Belén Maya ...	36
Figura 12. Guión de las entrevistas	37
Figura 13. Mapas conceptuales de cada una de las entrevistas, impresos y subrayados	39
Figura 14. Extracto de la cartografía visual compuesta a partir del análisis comparativo de los discursos de las transcripciones de las entrevistas	40
Figura 15. Fragmento del diario de la artista en libreta	45
Figura 16. Capturas de pantalla de algunos de los registros audiovisuales de diferentes fases del laboratorio corporal	46

Figura 17. Representación gráfica de la recogida y análisis de información del estudio completo	48
Figura 18. Representación gráfica de los resultados organizados siguiendo el diseño metodológico del estudio	50
Figura 19.Extracto de la cartografía visual en forma de galaxias de las conferencias bailadas con línea temporal de estrenos	51
Figura 20. Extracto de la Figura 18 centrado en los resultados de la Etapa 2	58
Figura 21. Cartografía visual de la estructura y dramaturgia del <i>T-Hablao</i>	64

ANEXOS

ANEXO I. MODELO CONSENTIMIENTO INFORMADO



El estudio sobre las conferencias escénicas creadas por mujeres bailaoras coordinado por la alumna Irene Chuliá Lizondo forma parte del Trabajo de Fin de Grado en formato performativo que lleva por título “*Mi primera conferencia bailada: por qué hablar cuando puedo bailar*” del Conservatori Superior de Dansa de València Nacho Duato, el cual tiene como objetivo crear una conferencia escénica flamenca a partir de la síntesis de los resultados artísticos y conceptuales obtenidos del estudio y análisis de otras conferencias bailadas pertenecientes al mismo ámbito y creadas por mujeres flamencas.

Durante la entrevista la investigadora grabará la sesión (cuando proceda). Las entrevistas serán nominativas y la información o los datos obtenidos de las mismas se utilizarán exclusivamente para fines académicos.

El tratamiento, comunicación y cesión de estos datos se hará conforme a lo dispuesto por el Reglamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo y del Consejo de 27 de abril de 2016 relativo a la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos (RGPD) y en la Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal y garantía de los derechos digitales (LOPDGDD). En todo momento, podrás acceder a tus datos, oponerte, corregirlos o cancelarlos, solicitándolo a la alumna: ire_chuliz@alu.iseacv.gva.es

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo

con DNI nº

Declaro que:

He leído la información sobre el estudio y acepto participar en él. Se me han explicado las características y el objetivo del estudio.

Se me ha garantizado la confidencialidad de mis datos y que estos serán almacenados bajo la custodia de la alumna.

Soy consciente que el trabajo académico derivado de este proyecto/estudio será almacenado en la biblioteca del CSDV.

Sabiendo que soy libre de retirarme del estudio en cualquier momento y sin ningún perjuicio doy mi consentimiento voluntariamente.

Fecha y firma de la participante:

