¿Hacia un flamenco finlandés?
La construcción del flamenco en la enseñanza del baile en Finlandia

Autora: Tove Djupsjöbacka

Asignatura:
Trabajo Fin de Máster. Máster en flamenco: itinerario flamencología.

ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya), 2017.
http://www.masterflamenco.com

Director: Guillermo Castro Buendía

Extracto bilingüe

Esta investigación trata la enseñanza del baile flamenco en Helsinki, Finlandia. Sus objetivos son caracterizar los contenidos del baile flamenco en 2017 y los profesores de baile flamenco: su educación y su actitud hacia el terreno de arte y la cultura española. La investigación está realizada a través de entrevistas. Entre las conclusiones están el equilibrio necesario entre la pedagogía de la danza y el conocimiento del flamenco tanto en la propia educación como en la enseñanza, que la ausencia de educación formal puede tener consecuencias, que hay una tendencia de definir el flamenco contemporáneo como un subgénero, que las influencias decisivas son artistas nacidos en los 1970 y 1980 y que la sinceridad es un valor fundamental.

This investigation focuses on the teaching of flamenco dance in Helsinki, Finland. Its aim is to characterise the content of flamenco dance in 2017 and the flamenco teachers: their education and their attitudes towards the art scene and Spanish culture. The investigation is carried out by interviews. Among the conclusions is the necessity to maintain a balance between dance pedagogy and flamenco knowledge both in one's own education and teaching, that the missing formal education can have consequences, that there is a tendency to define contemporary flamenco as a sub-genre, that the crucial influences come from artists born in the 1970s and 1980s and that honesty is highly valued.

Índice

1. Introducción.....5

2. Flamenco: “el otro”, “lo nuestro” y lo universal.....11

2.1. Etapas de la historia.....11

2.2. Estereotipos y modernismo.....13

2.3. La construcción de una tradición.....16

2.4. Nuevo flamenco y la vanguardia de hoy.....19

2.5. ¿Universal o andaluz?.....21

2.6. El flamenco fuera de España.....22

3. La enseñanza del flamenco en un mundo global.....29

3.1. Maestros y discípulos.....31

3.2. Tratados y codificación.....32

3.3. Autodidactas y academias.....35

3.4. Cambio de enfoque en la pedagogía de danza.....38

3.5. El flamenco en las instituciones.....41

3.6. Enseñanza por el mundo.....47

3.7. Transmisión de contenido cultural.....49

3.8. Un caso especial: Dans- och cirkushögskolan en Suecia.....51

4. El flamenco en Finlandia.....58

4.1. Nacionalismo e hispanismo en el siglo XIX.....58

4.2. España en el mundo del ballet clásico.....60

4.3. Especialización del flamenco.....65

4.3.1. Anneli Uronen y la primera escuela de flamenco.....66

4.3.2. Reima Nikkinen y la filosofía gitana.....72

4.3.3. Los pioneros de la guitarra flamenca.....76

4.3.4. El flamenco en los escenarios – y en la prensa.....77

4.4. El terreno del flamenco crece.....85

4.4.1. El baile.....85

4.4.2. La música.....89

4.4.3. Peñas y festivales.....92

4.4.4. La enseñanza del baile.....96

4.4.5. Buscando información.....98

4.5. Horizontes abiertos.....99

4.5.1. Canela y coreografías por encargo.....101

4.5.2. Kaari Martin y el lenguaje contemporáneo.....104

4.5.3. Katja Lundén, desde cuadros a la sauna.....108

4.5.4. Festivales y escuelas.....109

4.5.5. Fusión y tradición.....110

4.5.6. Entre Finlandia y España.....112

4.5.7. Panorama actual.....114

5. La enseñanza del baile flamenco en Helsinki 2017.....117

5.1. Mis informantes.....118

5.1.1. Las entrevistas.....118

5.1.2. Investigadora, colega y amiga.....120

5.1.3. Presentaciones.....122

5.2. Educación.....126

5.2.1. Baile/danza como hobby.....126

5.2.2. Baile/danza como profesión.....129

5.2.3. Experiencia dancística.....132

5.2.4. Maestros y discípulos.....134

5.2.5. La ausencia de una educación formal de flamenco.....139

5.2.6. Supliendo carencias.....142

5.2.7. Aprendizaje vitalicio.....144

5.2.8. Un caso de educación formal.....146

5.3. Estilos y subgéneros.....147

5.3.1. Flamenco tradicional.....149

5.3.2. Flamenco contemporáneo.....150

5.3.3. Cambios de estilo.....153

5.3.4. Estilos de enseñanza y escenario.....155

5.4. Clases y contenidos.....160

5.4.1. Técnica.....162

5.4.2. Terminología.....165

5.4.3. Coreografía.....167

5.4.4. Herencia.....168

5.4.5. Libertad y creatividad.....171

5.4.6. Flamenco para niños.....172

5.4.7. Sevillanas.....173

5.4.8. Música.....175

5.4.9. Cultura española.....178

5.5. Arte y sociedad.....181

5.5.1. Legitimidad.....184

5.5.2. Sindicatos.....185

5.5.3. Becas y CVs.....187

5.5.4. Sueldos y empresas.....190

5.6. El flamenco finlandés.....191

6. Conclusiones.....195

Fuentes y bibliografía.....204

Anexo: Cuestionario y guión de entrevistas.....230

1. Introducción

Esta investigación trata la enseñanza del flamenco en Finlandia, en una sociedad muy diferente de aquella donde nació el flamenco. ¿Qué caracteriza el baile flamenco de los profesionales de baile flamenco en Finlandia 2017? ¿Qué tipo de baile flamenco están transmitiendo a sus alumnos? ¿Hay diferencias estéticas entre su trabajo artístico y pedagógico? ¿Qué tipo de educación tienen los profesionales de flamenco en Finlandia? ¿Cual es su posición en el terreno de arte y en la sociedad?

Mi hipótesis es que en Finlandia existen varios tipos de baile con la etiqueta “flamenco” – desde flamenco definido como tradicional hasta vanguardia. Los profesionales eligen de forma bastante libre qué tipo de flamenco quieren pasar a sus alumnos. El profesionalismo es muy diversificado y faltan instituciones de flamenco y educación formal. Según mi hipótesis se puede percibir estilos diferentes en los escenarios y en la enseñanza.

Mi investigación está dirigido a todas las personas interesadas en el flamenco y su enseñanza, con intención de realizarla de una manera que sea aplicable a cualquier país fuera de España con actividades de flamenco. También forma parte de una discusión más extensa del terreno de la música – la enseñanza de músicas tradicionales o *World music* en un mundo global, una discusión que veo más activa en el terreno de la música que de la danza. No he descubierto tanta investigación concreta de la enseñanza actual del baile flamenco en España tampoco, así que mi investigación puede también interesar a profesores españoles. Mi intención es presentar la situación concreta de hoy.

Mi investigación tiene enfoque en un terreno del cual formo parte yo misma, siendo yo también una profesional del baile flamenco en Finlandia. Durante los últimos años me he concentrado más en investigar, actuar y escribir críticas que en enseñar. Estudiando flamenco desde 1995 conozco personalmente

bastante bien a todos mis informantes, lo que puede considerarse como un riesgo pero también una ventaja – puedo llegar a un nivel más profundo que una persona que viene totalmente fuera del entorno.

Quedan muchas cosas para investigar en el terreno del flamenco finlandés. No existía una historia escrita, así que en lugar de incluir una versión comprimida, como había pensado, terminé haciendo una investigación bastante amplia solamente para aclarar la base histórica del flamenco en Finlandia. Lo que pasa hoy es resultado de la historia. Detalles históricos que me interesaban era el cambio de conocimiento de danza española a especialización de flamenco, su papel en el movimiento de gitanos en los años 1960–1970 y en todas épocas su aprendizaje y enseñanza. ¿De quién y cómo aprendieron los pioneros de flamenco en los años 1970? ¿Cómo trataban el concepto de coreografía? La visión del flamenco por parte de los críticos fue tan interesante que al final realicé una mini-investigación analizando críticas de actuaciones españolas y finlandesas desde los años 1960 hasta hoy. Es un tema que hay que seguir investigando. Dentro de esta investigación no llego a analizar si las críticas han tenido un impacto en decisiones artísticas, pero es una posibilidad. Si las críticas siempre se quejan de que a los bailaores finlandeses les falta temperamento, fuego y la apariencia española es posible que influya en la elección de otra dirección artística y la relación a veces ambivalente hacia la cultura española. Dentro de esta investigación me concentro sobre todo en el baile, en la música queda mucho por investigar y profundizar. La historia del flamenco en Finlandia también merece ser presentada para los finlandeses mismos por ejemplo en un libro en finés.

Tengo ya un examen de nivel Máster de musicología y en esta investigación mi punto de vista está conectado con la etnomusicología, considerando la música como parte de una cultura, una sociedad. También me acerco a ideas de la investigación de danza y la pedagogía. Mi método se concentra en entrevistas profundas y en este caso es más cualitativo que cuantitativo, porque tengo que concentrarme en pocos casos para llegar a un nivel suficientemente profundo

pero no hacer un trabajo demasiado amplio para el Máster de flamencología. Mis informantes están activos en la enseñanza de hoy y para completar la imagen quedan muchas entrevistas por hacer con profesores de épocas anteriores. Me han inspirado muchos investigadores, en la etnomusicología sobre todo Huib Schippers (2015) y Mantle Hood (1971), además los finlandeses Hannu Saha (1996), Heikki Laitinen (p.ej. 1991), Alfonso Padilla (p.ej. 1997) y Heidi Haapoja (2017).

Dentro del mundo del flamenco sobre todo Gerhard Steingress (p.ej. 2007), William Washabaugh (1996, 2012), Faustino Nuñez[1] y Michelle Heffner Hayes (2009) son nombres fundamentales para mí. Considero también importante acercarme a la investigación realizada tanto en español como en inglés – a veces me parecen dos mundos un poco separados. No he encontrado tanta investigación concreta sobre la enseñanza del baile flamenco. Una tesis muy informativa es la de Estefanía Brao Martín (2014) sobre el taranto y sus coreografías de enseñanza y actuación. En Finlandia Marjaana Siljamäki (2013) ha realizado una tesis muy interesante sobre el interés cultural como parte del baile como hobby, el flamenco siendo uno de sus casos. La investigación que existe sobre el flamenco fuera de España se concentra bastante a los casos de Japón o Estados Unidos (Yolanda van Ede, 2014a, 2014b; Yoko Aoyama, 2007, 2009), o al papel de los emigrantes españoles (Fernando Ruiz Morales, 2011). En Suecia hay algunos artículos informativos sobre flamenco y sobre todo su en la Escuela Superior de Danza en Estocolmo (Jennie Berggren, 2011), algo que al final ha incluido de forma bastante amplia en mi investigación. De punto de vista finlandés es un ejemplo de lo que puede pasar invitando al flamenco de formar parte de una investigación local, con sus ventajas y desventajas. En Noruega hay también investigación por parte de Diane Oatley (2015).

En Finlandia todavía hay pocas investigaciones académicas del flamenco, la fuente más leída es un libro no académico sobre el flamenco (Lindroos, 1999),

1 Su página de web es indispensable. [En línea] http://www.flamencopolis.com [Consulta 30 de septiembre 2017]

que es de alta calidad. El filosofo Juha Varto también ha escrito un libro sobre el flamenco (Varto & Attar, 2006). Hasta hoy solamente hay una tesis doctoral que trata el flamenco (Siljamäki, 2013). En nivel Máster quiero mencionar el análisis de la identidad de una cantaora de los Países nórdicos (Murtola, 2017), el análisis del flamenco aplicando teorías de la danza (Lundén, 2004) y mi propia tesina de musicología (Djupsjöbacka, 2006) donde traté la estructura del baile flamenco y los papeles de músicos en aquella. En otros artículos anteriores he tratado la improvisación en el flamenco (Djupsjöbacka, 2015) y el concepto de flamenco nuevo a través de un disco de Ketama (Djupsjöbacka, 2003). En la formación profesional de grado superior hay varios tesinas tratando el flamenco, últimamente semiótica interior del flamenco (Paasivirta, 2012) y turismo flamenco (Saalpo, 2016). Los dos trabajos finales de pedagogía de danza – Anu Silvennoinen (2016) de nivel Máster y Marja Rautakorpi (2016) en formación profesional de grado superior – son contribuciones importantes, lo mismo si su tema es sobre todo el proceso de preparar su actuación final. En la actuación de Silvennoinen formé parte del equipo y fue un proceso interesante, también aportando ideas a esta investigación.

Un tema que menciona Silvennoinen y que yo he elegido de no tratar aquí es el tema muy actual de apropiación cultural (*cultural appropriation*), que durante los últimos años ha sido muy discutido en Finlandia. Se trata de extraer y usar elementos sueltos de otra cultura sin reflejar a su contexto cultural. Se convierte en política cuando se trata de relaciones de poder – por ejemplo una persona blanca prestando elementos de la cultura negra o, como ha sido el caso en Finlandia, una finlandesa por ejemplo vestirse en el traje tradicional de nuestro pueblo indígena (Sápmi) sin entender que el traje es algo sagrado para ellos. (véase Ziff & Rao, 1997; Mattanen, 2017).

En la investigación de la sudafricana Carolyn Holden (2012) se acentúa esta temática – como extranjera, ¿tengo el derecho de bailar flamenco, usarlo y desarrollarlo hasta formas nuevas? Soy consciente de esta temática pero en

esta investigación he elegido no concentrarme en este tipo de preguntas, sino de sin preguntar por permiso limitarme a describir la escena de hoy y sus antecedentes históricos.

Varias personas me han ayudado en el proceso. Agradezco a todas mis informantes por asistir y por tener el coraje de expresar sus opiniones de forma sincera. Agradezco a Maija Lepistö, Erika Alajärvi, Marja Rautakorpi, Anu Silvennoinen y varios otros colegas por soportarme y por todas las discusiones interesantes sobre esta temática durante la última década. Agradezco a Eija-Liisa Linnapuomi-Kanerva por presentarme el flamenco de los tiempos antes que nací y por siempre ser tan amable. Agradezco a mi primera maestra Katja Lindroos por presentar el flamenco de una manera que me fascinó tanto que todavía estoy cautivada. Agradezco a mi querida hija y a todas las personas que se cuidaron de ella mientras estudiaba y trabajaba. Agradezco especialmente a mis padres por su ayuda insustituible y por siempre tener confianza en mí no importa qué quiero hacer, empezar a bailar flamenco en 1995 o realizar esta investigación en 2017. Gracias también a mi director Guillermo Castro Buendía por su ánimo y su paciencia corrigiendo unos cuantos fallos gramáticos. Español no es mi lengua materna y mi español escrito es todavía bastante sencillo comparado al español académico, pero intento comunicar el contenido lo mejor que puedo.

En el segundo capítulo de mi investigación presento al flamenco desde el punto de vista de la globalización, discutiendo el tema de arte universal y a las actividades de flamenco fuera de España. También hago una presentación básica de la construcción de la tradición, ¿qué es lo que se llama flamenco ”tradicional”?

En el tercer capítulo presento teorías e investigación sobre la enseñanza del flamenco, también encajándolo en el tema de la enseñanza de músicas y danzas en un mundo global y discutiendo el papel de las instituciones.

En el cuarto capítulo presento la historia del flamenco en Finlandia. Presento

sus raíces en el romanticismo y las danzas de carácter, a los pioneros especializándose en el flamenco, al terreno del flamenco creciendo y a las nuevas tendencias que se percibe hoy. También presento el flamenco en la prensa, desde grupos españoles en los 1960s hasta flamenco contemporáneo de hoy, analizando sus actitudes hacia el flamenco con sus diferentes estilos. Sin esta información no se puede entender el trabajo de los profesionales de flamenco hoy en Finlandia.

En el quinto capítulo presento los resultados de mis entrevistas, presentando la educación de mis informantes y sus pensamientos sobre la enseñanza y una gran pluralidad de temas. También presento su relación a la cultura española y su actitud hacia el flamenco en la sociedad y el terreno de danza.

En el sexto capítulo presento mis conclusiones del proyecto y algunas sugerencias para desarrollar el terreno del flamenco en Finlandia.

2. Flamenco: “el otro”, “lo nuestro” y lo universal

La historia del arte flamenco empieza en España, Andalucía. Su historia se cuenta de varias maneras y con varios ingredientes. Antes se acentuaba su antigüedad, “dado que cuanto mayor sea la antigüedad dada a un cante mayor será su 'valor flamenco'” (González Martín, 2008: 387) pero hoy se ve como un arte nacido en la época del romanticismo. No es fácil contar su historia, y veo interesante la indicación de William Washabaugh (1996: 38–48) que la ironía es un elemento esencial en la historia del flamenco, y que los momentos cruciales de su historia han sido los momentos que incluyen fuerzas múltiples, contrarrestantes y paralelas.

No voy a ofrecer una historia entera del arte flamenco, pero quiero pasar por su historia buscando detalles que son interesantes considerando mis enfoques: el baile flamenco, la enseñanza y el flamenco fuera de España.

2.1. Etapas de la historia

Desde la profesionalización en los cafés cantantes a la ópera flamenca, desde el Concurso de cante jondo buscando por “lo auténtico” hasta el neoclasicismo de Antonio Mairena y hasta el nuevo flamenco, la historia del flamenco contiene varias etapas diferentes. La historia del baile flamenco forma parte de la historia de la danza española, según Rocío Espada (1997: 111) consiste de cuatro estilos: la escuela bolera, los estilos regionales, la escuela flamenca y la danza estilizada.[2]

El desarrollo del baile flamenco es ligado a los éxitos de la danza española durante el romanticismo. Más tarde el flamenco es afectada por las conexiones y la competencia con otras artes escénicas, bien explicada por Silvia Calado Olivo (2007) en su investigación sobre el negocio del flamenco[3]. También

2 Probablemente algo clarísimo para un español pero hoy día menos conocido fuera de sus fronteras. Vuelvo a la tema de la danza española y sus formas en el capítulo 4.

3 Véase por ejemplo la entrevista con Miguel Marín, fundador del Flamenco Festival USA, quien dice: “La competencia en la oferta cultural es fuerte, es parte del show business” (Calado Olivo, 2007: 49).

quiero mencionar la investigación de Lola Segarra Muñoz (2012) sobre el desarrollo de la danza española en EEUU en 1938–1949, explicando los efectos de varios tipos de escenario y comentarios de críticos, sobre todo a Carmen Amaya y Antonio Ruiz Soler.

Gerhard Steingress (2007: 106–122) explica la historia del flamenco como un serie de fusiones, terminando con la época de globalización y el flamenco formando parte de la industria global de *World Music*. “Una vez convertido en un poderoso elemento expresivo a nivel global, ha transgredido los anteriores límites locales, nacionales, sociales y culturales, para convertirse en un factor capaz de sustituir la comunidad social o política por una comunidad música virtual” (ibid: 114).

Otro esquema de la historia presentado por el mismo Steingress (2002a: 176–184) cuenta con cinco periodos de hibridación, cada uno empezando con una transgresión del estilo popular y terminando con la imposición de una nueva fórmula estética. El primer periodo empieza con el rechazo del folclore tradicional y la escuela bolera, y con gran influencia de la ópera italiana – como resultado nace el flamenco de los cafés cantantes. El último periodo termina en los años 1990 con la ruptura entre el nuevo flamenco y el flamenco clásico. “Since then, public discussion and the polemics surrounding flamenco have become more intense at the same time as flamenco-fusion and creativity have grown” (ibid: 184).

Según mi opinión las obras de Gerhard Steingress son entre los más importantes de la flamencología moderna. Su visión del flamenco es muy abierta y acentúa de manera fuerte la esencia híbrida de este arte. “El flamenco no sólo produce híbridos, sino que nació como un híbrido, es un híbrido, y parece que seguirá siéndolo en el futuro próximo” (Steingress, 2007: 163).

Todos los investigadores no están totalmente de acuerdo con el tema de hibridación. Personalmente veo muy interesante la crítica de Enrique Baltanás

(2002: 157) que el concepto de hibridación no es explicación suficiente para explicar el nuevo flamenco de hoy. Sobre todo su análisis sobre grupos étnicos cerrados y naciones (en el sentido de entidades políticas) abiertas es fascinante y muy de actualidad. También acentúa el papel del individuo. "Indeed, the emphasis is placed on racial and ethnic aspects of the genre, negating the role of the individual artist or the classical musician whose influence on flamenco may be no less important than that of Moorish, Hebrew, or Greco-Mediterranean ethnicities" (ibid: 163).

La mayoría de las investigaciones citadas aquí sobre el flamenco de nuestros días se concentran en la música. La música y el baile tienen mucho en común, pero también hay diferencias y detalles que se acentúan de manera diferente investigando el baile flamenco. Personalmente veo que en el desarrollo del baile flamenco la importancia del individuo es muy grande. La difusión de la música es algo que ha influido el flamenco entero, pero en el baile hay también otro tipo de difusión: el flamenco de escenario con un público presente en el momento, donde lo experimental se acerca al terreno de arte vanguardista, lejos de lo comercial. Pero la difusión discográfica y audiovisual también son partes integrales del desarrollo del baile.[4]

2.2. Estereotipos y modernismo

Carmen, la bailaora, la mujer española, la pasión y el fuego – los estereotipos nacieron temprano. Kathy Milazzo (2015) describe como ya los padres jesuitas en los siglos XVII y XVIII conectaban los bailes de su época a las viejas historias de las *puellae gaditanae* de la época romana: "I am aware that this dance from Gades has been famous forever for its obscenity" (ibid: 36). Durante la época del romanticismo esta imagen fue exportada en todo el mundo como algo exótico, también famosa gracias a las Guerras Napoleónicas y los Cortes de Cádiz. España fue "el otro" en Europa y muchas actitudes ante la hispanidad son influídas por el orientalismo, analizado en profundidad por Edward W. Said

4 Vuelvo a este temática en el apartado 3.

(2003) en su obra clásica. Michelle Heffner Hayes (2009: 17–25) examina muy bien los estereotipos hispanos, sobre todo la conexión de la figura de Carmen y tanto el orientalismo como el colonialismo, el deseo y la fantasía exótica.

Un momento importante en la historia del flamenco como arte universal fue la popularidad de la danza española en los escenarios de París en el siglo XIX[5]. No vivió en un vacío, había influencias entre los artes en esta ciudad cosmopolita. Marina Grut (2002: 7) menciona por ejemplo que el ballet clásico ha importado sus movimientos circulares de brazos del mundo de la danza española. El estilo llamada escuela bolera fue conocida en toda Europa, no solo bailado por españoles sino por artistas internacionales como Fanny Elssler, de origen austriaco y la estrella de la época. Famosa por su interpretación de *la Cachucha*, según Grut (ibid: 91) también fue responsable de la transformación de este baile desde baile en parejas a baile solista. Steingress (2006: 100–101) acentúa las influencias de India en los bailes de Elssler, su interpretación dando impulsos hasta una “bayaderización” de la Cachucha.

Un personaje importante era Marius Petipa, quien estudió la escuela bolera en España y más tarde trabajó en Rusia, incluyendo danzas de carácter con sabor español en sus ballets clásicos[6]. Sin el gran éxito de *El Lago de los cisnes* y *El cascanueces* (también gracias a la música de Tchaikovsky) las características de la danza española no serían tan conocidas en el mundo global[7].

En el principio de siglo XX el flamenco estaba en contacto con el modernismo, a través de artistas como el poeta Federico García Lorca, el compositor Manuel de Falla y el coreógrafo ruso Léonide Massine[8]. También vale mencionar que el flamenco tenía un papel importante en los primeros experimentos de grabar películas, por ejemplo en “Danse espagnole de la feria. Cuadro flamenco” de

5 Véase por ejemplo Steingress, 2006 y Plaza Orellana, 2013.
6 Para más información sobre Petipa y España, véase Hormigón, 2010. Petipa es también mencionado en el libro de Espada (1997: 143) entre artistas célebres contribuyendo de forma decisiva a la difusión de la escuela bolera.
7 Vuelvo a esta temática en capítulo 4.
8 Más sobre la obra de Massine en apartado 2.6.

Hermanos Lumière, grabada ya en 1900[9].

William Washabaugh (2012: 62–68) acentúa el papel del modernismo analizando las actitudes formando la visión del flamenco como arte transcendental, después de la época afectada por el krausismo[10] viendo el flamenco como un tesoro nacional. También es interesante notar el cambio en el público, acercándose a lo universal:

> Ninetheenth-century audiences were typically driven by a voyeuristic curiosity about exotic people, that is, about others rather than themselves. However, by the 1930s audience-interest had shifted, becoming self-centered and universalistic… Audiences looked at flamenco as if into a mirror that revealed their own selves (ibid: 68).[11]

Las tendencias vanguardistas de esta época se nota sobre todo en la obra de dos artistas: Antonia Mercé "La Argentina" y Vicente Escudero. Ninotchka Devorah Bennahum (2015) acentúa la invención del *gesamtkunstwerk* de flamenco, danza y música española, inventado por La Argentina, también "developing a codified dance technique that synthesized the many forms of Spanish dance into a single, unified expression" (ibid: 197). Según Corinne Frayssinet-Savy (2015: 40) La Argentina fue la inventora de la forma de recital de bailes, cuando Escudero se acercó más al surrealismo y cubismo. Un detalle interesante es que La Argentina no fundó escuela ni tuvo discípulos, así que tuvo gran impacto en el desarrollo del flamenco pero su carrera se quedó aislada, sin seguidores directos (Segarra Muñoz, 2012: 94).

Gran parte de estas invenciones fueron realizadas fuera de España: Argentina en París y EEUU y Escudero en París. Durante la Guerra Civil y la época de Francisco Franco un gran número de artistas españoles trabajaban fuera de España (por razones económicas o directamente políticas[12]), un fenómeno

9 [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=bsY9GV9jZR8 [Consulta 30 de septiembre 2017]

10 La ideología del krausismo es bien explicado por Washabaugh (2012: 55-62).

11 Es interesante también que los textos de Lorca sobre el concepto del duende son de esta época acentuando el carácter transcendental del arte.

12 En algunos casos estas dos razones son complicados de separar, pero según Murga Castro (2015: 72–73) La Argentinita era una artista abiertamente republicana, que durante la guerra también actuando para recabar apoyos para la república.

influyendo tanto la fama internacional del flamenco como su desarrollo artístico. Francisco Aix Gracia (2014: 402–403) divide el baile en ballet flamenco y baile tradicional, empezando la historia del primero con *El amor brujo* 1915, y acentúa la importancia de los foros internacionales en el ballet flamenco de los años 1950 y 1960, “están libres del corsé de la revalorización, por lo que tienen más abierta la puerta de la creación” (ibid: 406–407).

Durante la época de Francisco Franco, el flamenco se usó de forma propagandista para el desarrollo de una identidad común para todos los españoles, y también en el desarrollo del turismo, desvinculándolo con el andaluz y convirtiéndolo en una supuesta cultura española (Gómez González, 2002: 53). Las consecuencias para el flamenco de la época franquista fueron varias, pero un ejemplo interesante es el artículo de Ryan Rockmore (2015) sobre la imagen de lo masculino en el baile flamenco[13]. Según Aix Gracia (2014: 406) había una diferencia interesante en relación con el turismo entre las dos concepciones antagónicas dentro del flamenco – la tradición y el arte. La dimensión artística sirve para atraer capital, pero para atraer turismo sirve la dimensión antropológica.

2.3. La construcción de una tradición

Muchas veces se trata el flamenco tradicional o flamenco puro como si sea totalmente claro que significa. Para Ricardo Molina y Antonio Mairena (1979: 35) el flamenco puro es el cante gitano y critican por ejemplo el trabajo de Don Antonio Chacón (no gitano) de varias maneras, por ejemplo definiendo su voz como falsete y “poco apta para los cantes básicos” (ibid: 83). Es interesante que entre los cantes básicos mencionan los tangos – hoy conocemos mejor la historia de los tangos y su conexión a América[14].

Todavía se cita el libro clásico de Molina y Mairena sin problematizar su

13 Sobre el nacionalflamenquismo véase tambien Goldbach, 2014.
14 Véase por ejemplo [En línea] http://www.flamencopolis.com/archives/324 [Consulta 30 de septiembre 2017]

contexto histórico ni su ideología gitanista[15]. El impacto de Mairena en la época de posguerra fue masivo. En la misma época nacieron muchas instituciones: los tablaos, el Concurso Nacional y se publicó la primera antología de cante flamenco en 1954 (en Francia, no en España!).[16]

Según Nadine Cordowinus (2008: 36) en los primeros tablaos se actuaban con "los grandes bailes jondos, como las seguiriyas y la soleá", sin notar que el baile por seguiriyas era una innovación bastante reciente, de Vicente Escudero en los años 1930. El baile por tarantos hoy forma parte del repertorio básico, según Brao Martín (2014: 119) "actualmente se incluye en casi todos los repertorios de las más destacadas figuras del baile flamenco y se recoge también en coreografías de grupo en algunas compañías". Pero se trata de una creación de Carmen Amaya estrenada en Carnegie Hall, Nueva York en 1941 (véase Hidalgo Gómez, 2010)[17]. Según Meira K. Goldberg (2015) los bailes de compás binario (tangos, farruca, garrotín) y también el sombrero y el bastón como complementos fueron incluidos al repertorio flamenco en los tiempos del éxito del Jazz/Cakewalk en el principio del siglo XX.

La tradición no es inmóvil. Manuel Lorente Rivas y José Antonio González Alcantud (2004) tratan la tensión entre estructura y creatividad, que según ellos resulta en categorías como pureza o autenticidad, porque la tensión es "móvil y no estática". Según Gerhard Steingress (2007: 42–43) "lo que hoy se considera como la tradición en el cante, realmente se construyó con la innovación." El neoclasicismo de Mairena quiso "purificar" el flamenco, pero los artistas no respondieron a la visión del purismo de aislar este arte. (ibid: 52–53). Steingress analiza muy bien los términos autenticidad y pureza y su uso en un contexto nacionalista, como "simples sinónimos de 'lo andaluz' y 'lo gitano' y casi siempre incompatibles e incluso inversos a la realidad" (ibid: 35). Lo auténtico se define a través del rechazo de lo que no es considerado auténtico,

15 Por ejemplo la alemana Nadine Cordowinus (2008) lo usa como un fuente principal en su libro sobre baile flamenco.

16 Un artículo interesante sobre la primera antología es Lefranc [s.a.], nótase por ejemplo la clasificación de cantes en la antología.

17 Hidalgo Gómez también presenta otras teorías de origen del taranto, hay quien atribuye su creación a Rosario, Antonio o Flora Albaicín. Puig Claramunt (1977: 134) por ejemplo lo atribuye a Rosario.

tanto como cualquier renovación de la tradición presupone su negación (ibid: 14, 30).

Sobre el termino auténtico Huib Schippers (2015: 139) da un ejemplo muy interesante, comparando su uso en la música antigua y la música rock:

> Paradoxically, [authenticity] had opposite meanings in the emergence of early music practice in the 1960s and 1970s ('Authentic is as close to the original as we can get') and in rock music of the same period ('Authentic is as far from copying existing models as possible'). Moreover, the reference for authenticity, the moment of 'authenticness,' may well be rather randomly or even self-servingly chosen by a self-proclaimed authority.

Francisco Aix Gracia (2014: 407) subraya que comparando al cante, el baile tenía más libertad frente a los críticos, porque los cánones de la revalorización eran más estructurados para el cante: “Menos para la guitarra y aún menos para el baile”. También describe las diferencias entre ballet flamenco y baile tradicional analizando sus ámbitos de producción y distribución. En el baile flamenco tradicional “el baile está presente como ejecución intercalada con el cante … o mayormente como número corto que en el espectáculo se alterna con el cante” (ibid: 403).

Es interesante estudiar las dicotomías que se usa analizando el flamenco, por ejemplo Donn E. Pohren (1990: 9) distingue entre auténtico-tradicional y popular-comercial, además dedicando su libro a los flamencos auténticos: “To the true flamencos, a rare breed in danger of extinction (ibid: 7). Timothy Dewaal Malefyt (1998) distingue entre flamenco público y flamenco privado, Corinne Frayssinet-Savy (2015: 45–47) entre flamenco familiar y flamenco de escenario, pero lo hace sin juicios sobre sus valores – comparamos esta actitud a las palabras de Pohren (1990: 9): “the authentic-traditional flamenco has lasting value, the popular-commercial little to no value”.

2.4. Nuevo flamenco y la vanguardia de hoy

El neoclasicismo de Mairena tuvo un gran impacto en el terreno del flamenco pero las innovaciones musicales no paraban. La música flamenca se ha acercado tanto al Qawwal y Hiphop, como al Jazz y música contemporánea[18]. En los años 1980 el termino *World Music* fue inventado en Inglaterra sobre todo como una categoría discográfica. En el flamenco pasó algo similar, cuando se inventó el término nuevo flamenco, según Steingress (2004) siguiendo el proceso de hibridación transcultural.

Entre los pioneros de nuevos caminos para el baile y un nuevo tipo de espectáculo fue Mario Maya, quien también integró vistas políticas sobre la situación de los gitanos en obras como *Camelamos naquerar* (1976)[19]. La influencia de Mario Maya ha sido grande en innovadores más jóvenes como Israel Galván (véase Frayssinet-Savy, 2015: 72–73).

La importancia de Antonio Gades sobre todo para el flamenco internacional fue masiva. Su trilogía de películas en colaboración con Carlos Saura (*Bodas de sangre* 1981, *Carmen* 1983 y *El amor brujo* 1985) tuve un gran impacto al público de todo el mundo, resultando en un *flamenco boom* en varios países. Gómez González (2002: 148) comenta que estas películas “exploran la paradójica relación de la identidad española con los estereotipos culturales de lo flamenco”. Más tarde Saura explora la de-construcción y re-invención del realismo flamenco con *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995), también con gran difusión internacional. Sobre el tema de su éxito internacional Washabaugh (2012: 111) nos recuerda que películas fácilmente cruzan la barrera idiomática.

Hoy el baile flamenco sigue existir en tablaos y fiestas familiares, pero por todo el mundo se ve compañías de flamenco en teatros grandes haciendo

18 Quiero mencionar la obra del compositor contemporáneo Mauricio Sotelo, siendo una forma de nuevo flamenco vanguardista que no se acerca al mercado de *World music*.

19 He encontrado varias alusiones (Holden, 2012: 123; Machin, 2013) sobre la influencia del coreógrafo americano Alvin Ailey en la obra de Mario Maya pero ninguna investigación más profunda sobre ese tema.

espectáculos narrativos o abstractos, entidades artísticas con baile y música, pero también con escenografía, ropa y luces. Francisco Aix Gracia (2014: 409) analiza el papel del Bienal de Flamenco de Sevilla en este proceso de desarrollo, subrayando sus dinámicas como reflejo y propuesta del terreno. Siendo el mayor festival flamenco global[20] funciona como referente para el resto de festivales.

José Luis Navarro García (2006) da una buena panorama del baile flamenco actual con críticas, según él se sufre de un proceso de uniformización y la globalización empobrecedora. En un nivel más concreto comenta por ejemplo que las diferencias entre baile masculino y femenino están perdiéndose[21] y que se admira la técnica y el baile efectista. Presentando a personajes importantes en el desarrollo no empieza con un bailaor o coreógrafo, sino con José Luis Ortiz Nuevo, según él teniendo gran impacto en la forma de hacer las actuaciones.

El baile vanguardista de Israel Galván es hoy famoso en España y fuera de sus fronteras, comentando en sus obras la historia del flamenco, como por ejemplo el Decálogo de Vicente Escudero en *Fla.co.men* (2014). Según Frayssinet-Savy (2015: 53, 78) Galván es un espíritu libre, quien quiere liberar al flamenco de todo exotismo. Aix Gracia (2014: 500–515) trata su historia y perfil artístico en detalle, siendo Galván hijo de bailaores flamencos y entonces representante de lo que Aix Gracia define como flamenco de segunda generación[22]. Cita a Pedro G. Romero, colaborador fundamental en la carrera de Galván comentando que los artistas flamencos “sólo se permiten (o se les permite) hacer aportaciones creativas significativas cuando han demostrado holgadamente su erudición en la disciplina” (ibid: 495).

Michelle Heffner Hayes (2015: 283) analiza las innovaciones de Israel Galván a través de dos conceptos con cuales los artistas contemporáneos suelen jugar:

20 Aix Garcia (2014: 388) diferencia entre festivales de verano, consagrados al culto del cante, y grandes festivales de flamenco globales, donde el baile está central.
21 Para más análisis sobre el baile masculino y femenino véase Ordoñez Flores, 2011.
22 Véase también el uso de este concepto en el apartado 3.5.

lenguaje y contexto, cambiando el vocabulario y sintaxis del baile flamenco, además haciendo cambios de escenario, tiempo o cuerpo. Si Galván no quiere ser un flamenco guapo ni un fogoso gitano, entre las bailaoras actuales hay tendencias similares. Heffner Hayes (2009: 167–186) presta una expresión de Belén Maya llamando a las bailaoras de la nueva generación “anti-guapas”, rechazando las expectaciones de lo bonito, de ser guapa.

Sobre el desarrollo y la libertad en el flamenco Steingress (2007: 109) comenta: “El flamenco sólo sobrevivirá como arte en proceso continuo. Todo aquello del flamenco que no se adapte a este requisito básico, se conservará como recuerdo etnológico en los museos musicales o en alguna manifestación del folclore.”

2.5. ¿Universal o andaluz?

El flamenco fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por Unesco en noviembre 2010. Un reconocimiento por el flamenco celebrado por mucha gente, pero también un gran peligro de convertir el flamenco en algo exclusivo, un marcador de identidad andaluza. Aix Gracia (2014: 374) analiza el proceso y cita entre otros al investigador Romualdo Molina, criticando este proceso y comentando que “se hace urgentísimo conocer quién se queda con la titularidad de esa propiedad, para controlar su vida y su vitalidad y apropiarse del porcentaje correspondiente”.

Un buen ejemplo del debate fuerte entre investigadores es el artículo escrito por Gerhard Steingress (2002b) como una respuesta crítica a Cristina Cruces Roldán. Además de criticar todo el concepto de marcador de identidad andaluza, Steingress protege la afición de los investigadores no-españoles: “la autora insinúa que sólo los andaluces son plenamente capaces de explicar realmente el flamenco”. Personalmente veo que los investigadores desde fuera han añadido vistas muy importantes a la investigación del flamenco[23]. En el

23 Además del austriaco Steingress, tenemos por ejemplo los franceses Philippe Donnier y Corinne

debate sobre autenticidad hay según Gerhard Steingress (2007: 30) una dimensión de fundamentalismo, etnocentrismo y proto-nacionalismo.

El punto de vista del flamenco como marcador de identidad andaluza todavía tiene sus protectores. Por ejemplo Agustín Gómez (2002: 110) inventa el concepto de “flamenglish” para describir el decadente mestizaje de hoy, que “no es nuestro”. En mi investigación intento mostrar las formas que toma el flamenco fuera de España, entonces no puedo estar de acuerdo con investigadores entendiendo el flamenco como solamente algo andaluz o declarando a mí como extranjera no capaz de explicarlo.

William Washabaugh (2012) dedica todo un libro al análisis del flamenco como marcador de identidad andaluza, desde la época de Demófilo hasta intentos recientes de incluir el flamenco en la educación. El investigador americano pregunta porque el flamenco se define más inclinándose a la historia que mirando al futuro, por ejemplo volviendo a documentales como a museos. Otra investigación interesante sobre el regionalismo es del inglés Matthew Machin-Autenrieth (2017), vinculado sobre todo a la situación de Andalucía Oriental en el discurso andalucista.

En los libros más antiguos es interesante ver como la procedencia catalana de Alfonso Puig Claramunt (1977) se nota en todo su libro, como cuenta la historia del flamenco subrayando la obra de artistas como Concha Borrull. También comenta sobre Manuel de Falla, que nació en Cádiz pero que es de procedencia valenciana y catalana, y que muchas veces no se menciona su nombre entero: Manuel de Falla y Matheu (ibid: 52).

2.6. El flamenco fuera de España

La presencia no española en el flamenco hoy es fuerte, por ejemplo en

Frayssinet-Savy, los americanos William Washabaugh, Michelle Heffner-Hayes y Ninotchka Devorah Bennahum, el inglés Timothy Machen-Autenrieth y muchos más.

festivales y academias. Según Yuko Aoyama (2009) 69,6% de los participantes del Bienal de Sevilla 2004 vinieron del extranjero. En su artículo también trata la importancia del turismo flamenco en Andalucía y su impacto al arte, aportando números concretos.[24] Aix Gracia (2014: 497) menciona las comunidades flamencas internacionales, realizando viajes de peregrinación a las mecas flamencas y comenta que "contra todo discurso esencialista y casticista en torno al flamenco, conviene reconocer la riqueza antropológica del flamenco internacional".

Pasando por la historia del flamenco he acentuado detalles que tienen que ver con el público y los aficionados fuera de las fronteras españoles. La historia empieza mucho antes de las películas de Saura. Del siglo XX vale mencionar al exitoso Ballet Ruso y *El sombrero de tres picos*, su ballet con temas españoles estrenado en Londres 1919 con música de Manuel de Falla y coreografía de Léonide Massine, con ayuda del bailaor sevillano Felix El Loco[25]. Dos años más tarde su director Sergei Diaghilev montó una obra llamada *Cuadro flamenco*, con decoraciones de Picasso y entre otros Estampío y María Albaicín como invitados (Puig Claramunt, 1977: 50).

Menos conocido es el Ballet Sueco, activo en París 1920–1925. Inspirado sobre todo de Michail Fokin hacía obras con sabor orientalista pero también obras muy vanguardistas. Su director artístico Jean Börlin había estudiado danza española en Sevilla con José Otero en 1919 y para el debut de su compañía montó *Iberia*, con música de Albéniz. Carina Ari, la bailarina estrella de la compañía, tenía gran éxito en los números españoles y también siguió con esta temática en su exitosa carrera de solista. En 1932–1934 era maestra de ballet en Opéra-Comique en París, haciendo también coreografías para operas y operetas, por ejemplo la opereta *Frasquita* con La Joselito de España como artista invitada. Rolf de Maré, el director y financiador del Ballet Sueco siguió viviendo en París dirigiendo un Music hall en los años 1930, donde

24 Para dar un ejemplo: en promedio, un turista concentrado al flamenco se queda en Andalucía 29 días, dirigiendo 27,7 % de sus gastos a actividades flamencos o mercancía flamenca.

25 Véase también el interesante artículo de Joan Aconcella (2015) sobre la recepción en la prensa de esta obra.

presentó por ejemplo a Vicente Escudero. Con estos detalles quiero añadir la imagen del terreno de arte durante el modernismo, que artistas procedentes de Suecia tenían éxito en París y también colaboraban con artistas españoles de primera fila.[26]

Durante la época de Franco tanto el turismo internacional a España como las giras mundiales de artistas españoles tenían un impacto en el conocimiento mundial de la cultura española. En la biografía de Bengt Häger[27] encontré un ejemplo interesante de tensión política en conexión con esto. Según Häger Antonio iba a actuar en el Teatro de Estocolmo en 1963, pero la Oficina de turismo de España decidió de usar al artista en sus comerciales, convirtiéndole entonces en un símbolo del régimen franquista. El partido comunista en Suecia[28] había recientemente comenzado acciones de protesta contra Franco y protestaron contra la actuación de Antonio. Porque iba a actuar en un teatro público (Stadsteatern, propiedad de la ciudad), los comunistas eran capaces de usar poder político para romper el contrato. Al final la visita era un éxito en otro teatro con tres funciones agotadas. (Westman, 2007: 97–99).

Poco a poco se empieza a investigar más el estado del flamenco fuera de España, sobre todo en los EEUU y Japón. Silvia Calado Olivo (2007: 163–184) incluye el flamenco internacional en su investigación sobre el negocio del flamenco, mencionando personajes e instituciones importantes como la japonesa Yoko Komatsubara, el manager neoyurquino Miguel Marín, Festival Mont-de-Marsan en Francia y la revista alemana *Anda.*

Lorente Rivas y González Alcatud (2004) analizan el desarrollo del flamenco de modelos simples a modelos más complejos, por ejemplo de oralidad a grabación y de proyección regional a internacional. Según ellos la

26 Más información sobre el Ballet Sueco y Carina Ari se encuentra en los libros de Erik Näslund (1984, 2008). Los archivos del Ballet Sueco son situados en el Museo de Danza de Estocolmo. Siendo Suecia el país vecino de Finlandia, lo que pasa en Suecia seguramente ha sido de gran importancia en Finlandia también.

27 Bengt Häger (1916–2011) fue un personaje muy importante para la danza en Suecia: critico, escritor, director de museo y empresario arreglando giras en Suecia con artistas internacionales.

28 Hoy día se llama el Partido de izquierda (Vänsterpartiet). En la elección al parlamento 1960 tuvieron 4,5 % de los votos – no se trata entonces de un partido de poder muy grande.

transformación del flamenco ha resultado en tres parámetros: la "electrodomesticación", la extranjerización y la feminización. Profundizando el tema de la extranjerización describen la existencia de los aficionados extranjeros entre dos mundos:

> Quieren ser aceptados en el ámbito local [español], y precisamente lo que más les afecta es que no se les reconozcan sus méritos ni aquí, ni tampoco en el extranjero. ... Sin embargo, en lo único que se les acepta es como transmisores; ahí practican el arte de la enseñanza y de la transmisión del flamenco. (ibid.)

Entre dos mundos está también Carolyn Holden (2012) investigando autenticidad y identidad flamenca en Sudáfrica. "The question 'Who may have the right to participate in flamenco, due to their cultural identity, nationality, context of performance, mastery of style, rhythm and techniques or pedigree of teachers?' remains open-ended" (ibid: 106). Aunque no llega a usar fuentes en español, su tesis es interesante y incluye un buen resumen de la situación del flamenco en un país con una historia dramática, llena de retos en la tema de identidad cultural y raza, donde el flamenco como arte ha tenido un sello de eurocentrismo y cultura para blancos (ibid: 108, 125–127). También menciona la posición a veces problemática del flamenco comparando al ballet:

> Spanish dance's 'Cinderella status' to ballet in the 'hierarchy' of dance forms suggested that dancers who demonstrated a talent for dance, but did not have the normative body shape or the arched feet required by the stringent physical parameters demanded by ballet, were presumed to have the potential to 'do nicely at Spanish'. (ibid: 136).

Un detalle interesante es la manera de de cambiar su nombre a un nombre artístico español, a veces cambiando toda la historia personal[29], algo común también por ejemplo en Japón. "A new set of parameters needs to be articulated in order to grant outsiders, such as South Africans, access to flamenco identity and to enable them to firmly establish themselves as flamenco practitioners in their own right, in their own countries, regardless of bloodline,

29 Me refiero a la historia de Mercyne Mavros, entrando en la compañía de Luisillo en los años 1950 con la identidad de Mercedes Molina, procedente de Sevilla (Holden, 2012: 132).

heritage or location” (ibid: 125).

La americana Michelle Heffner Hayes (2009: 13–16) presenta un análisis interesante sobre el aficionado americano, buscando por “el otro” cargado con herencia colonialista.

> The American flamencophile enjoys all the privileges of the stereotypical Western subject: couched in the ideology of the ruling or privileged class, American flamencophiles locate something essential and lost in the flamenco tradition... they love and practice flamenco, and they guard against any possible threat posed to the integrity of the tradition. (ibid: 16).

Maria Katalin Serrano (2012) analiza la situación del flamenco en New Mexico, EEUU, con enfoque a las actividades flamencas en Albuquerque. Llega a la conclusión que los consumidores afectan la producción del arte pero no inevitablemente su integridad y añade que en EEUU el flamenco se presenta casi solamente en teatros, cuando en España el flamenco tiene más pluralidad en sus formas: desde el ambiente familiar hasta los teatros grandes.

Susana Asensio (2004) divide el flamenco en dos formas: la tradicional y la transnacional (por ejemplo en EEUU), la segunda según ella con fuertes elementos de kitsch. “Será la impotencia de reproducirlo fielmente 'fuera de su entorno natural' lo que hará que se desarrolle a través de las particulares formas de la nostalgia como fenómeno kitsch” (ibid: 157) También comenta la dependencia del flamenco americano de su fuente española, y la dificultad de actualizar la forma americana, lejos del entorno del flamenco, cual mito de autenticidad no es exportable.

Asensio (ibid) también trata la paradoja que el flamenco se hace transnacional y que a la vez la vida de sus fuentes tradicionales sigue gracias a este fenómeno. Según Yuko Ayoama (2007) el flamenco necesita consumación global para sobrevivir. Compara el flamenco en EEUU y Japón, encontrando en el consumidor americano un tipo “cultural omnivore” y en Japón la ausencia de inmigración española.

Yolanda van Ede (2014a, 2014b) investiga el terreno del flamenco en Japón en detalle, conectando el interés por el flamenco con el deseo de tener un estilo de vida cosmopolita o transnacional. Entre los eventos inspirando a nueva gente de encontrar el flamenco menciona dos: la película *Carmen* de Gades y Saura y la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992[30].

La emigración española a otros países sigue siendo importante en la historia del flamenco, pero no es tan simple que el flamenco existe fuera de España gracias a inmigrantes residentes en estos países. Fernando C. Ruiz Morales (2011) analiza la situación del flamenco en Bélgica separando el campo en tres colectivos: flamencos de Andalucía y España, andaluces/españoles residentes en Bélgica y belgas. Parece que se trata más de investigar actitudes entre españoles que intentar a entender las belgas[31]. Hay una interesante dicotomía en el artículo entre aprendizaje natural y inclusión por nacimiento, comparando estos fenómenos a la necesidad de ganar legitimidad a través de trabajo y esfuerzo, no a través del origen.

El éxito del flamenco experimental fuera de España por ejemplo en el Bienal de Holanda es un tema interesante. Ernestina van der Noort, fundadora del Bienal comenta: "In fact, for several years the event adopted a strict 'no polka dot' policy. ... The artists we present, both in music and dance, have been chosen because of the artistic risk they take in pushing the envelope.[32]" El bienal de Holanda también invita a artistas para hacer nuevas colaboraciones para el festival.

Los artistas jóvenes a veces llegan a realizar proyectos experimentales fuera de España, algo que Ruiz Morales (2011: 295) conecta con la ganancia de espacio social, que artistas jóvenes a lo mejor no consiguen hacer en su país

30 El parte llamado "Tierra de pasión" incluyó una actuación de Cristina Hoyos y su compañía. Véase un extracto: [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=PWPzb3sZ_9A [Consulta 30 de septiembre 2017]

31 Ya el título de artículo describe sus actitudes: "La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras" y la investigación ha sido financiada por la Junta de Andalucía.

32 Maas, Ton: "Festival Pass: Dutch Flamenco Biennale". *Songlines* 123/2016.

natal. En el libro de Heffner Hayes (2009: 178) Belén Maya lamenta que proyectos más experimentales no se traen a escenarios más contemporáneos, que los representantes no quieren venderlo fuera. “Experimental flamenco still depends on an understanding of the form and its multiple codes, especially when they are being broken.” Según Pastora Galván lo que vende fuera es lo bonito: “What they want is guirilandia (the outsider's stereotype of flamenco)”. (ibid).

3. La enseñanza del flamenco en un mundo global

¿Cómo se aprende a bailar flamenco? Si había un tiempo cuando el flamenco se aprendía solo en contexto privado, hoy la situación es diferente. Hay academias y profesores de flamenco en todo el mundo, dando clases desde principiantes hasta profesionales, y posibilidades de aprender a través del internet.

La situación actual provoca varias preguntas, especialmente si analizamos la situación del flamenco en un contexto global. El terreno de enseñanza está cambiando tanto en la danza y el baile como en la música. Por ejemplo en Finlandia – en los años 1980 las opciones para hobbies fueron ballet clásico y música clásica, ahora se puede aprender casi cualquier cosa desde Buto a Reggaeton, desde canto de garganta a gamelán.

Con tantas opciones hay mucha competencia entre ellos y la pluralidad causa nuevos retos. ¿Como enseñar a todos estos géneros en cualquier esquina del mundo sin que algo fundamental se pierda? ¿Como arreglar formación profesional cuando la variedad es tan grande? ¿Como preparar bailarines y músicos para nuevos tipos de retos que van a encontrar en su carrera? La enseñanza del flamenco forma parte de esta temática.

En la sociedad de hoy tenemos posibilidad de aprender muchas cosas a través de discos y audiovisuales. YouTube está lleno de vídeos, también didácticas, y maestros lanzan clases por internet.[33] Las primeras grabaciones de flamenco se hicieron pronto después de la invención del fonógrafo en el principio del siglo XX. William Washabaugh (1996: 63) trata el cambio entre tradición oral y el mundo de los discos: “in the phonographic era the flamenco tradition suddenly acquired exemplars, canons, and prescriptions for how the art of flamenco should be performed.” Aprendiendo con ayuda de discos, la tradición

33 Por ejemplo el bailaor Alfonso Losa. [En línea] http://clasesdeflamencoonlinealfonsolosa.com [Consulta 30 de septiembre 2017]

de aprender directamente del maestro por suerte no se ha perdido totalmente. Washabaugh (2012: 128) nos recuerda que una grabación no es un evento real, solo un imagen de una actuación: “a performance is an event in which the artist is present to and in control of musical expression.” Escuchando un disco o mirando un video, el artista (o maestro) no está presente.

Un aspecto teórico en este discurso es el concepto de la música[34] como ecosistema, una discusión elaborada por el musicologista Huib Schippers (2015). Este concepto permite analizar una cultura musical como una entidad con varios factores influyendo su vitalidad musical. Se trata de ver la música como un organismo y no como un artefacto. Schippers comenta que hay una tendencia de imponer una estrategia estática y conservadora por ejemplo en las actividades de Unesco (ibid: 136), y que hibridización y transculturación no son excepciones sino la norma, cuando hay desarrollo orgánico (ibid: 140).

Si se discute el sostenimiento de una cultura musical, según Schippers (ibid: 138–139) hay que definir exactamente qué sea la intención de sostener. A través de grabaciones y actuaciones muy controladas y también a través de educación institucionalizada hay un riesgo de crear un sentido falso de seguridad y poco a poco un fallecimiento de la música.

Schippers (ibid: 141, 145) divide el análisis de una cultura musical en cinco sectores que considerar:

– Systems of learning music
– Musicians and communities
– Contexts and constructs
– Regulations and infrastructure
– Media and the music industry

Sobre todo sistemas de aprendizaje y infraestructuras son terrenos interesantes para una investigación de la enseñanza en flamenco. Entre los

34 Creado para música, el sistema se podría aplicar al baile también, al menos es interesante de punto de vista del flamenco como entidad.

temas investigados según la esquema de Schippers son los procesos de transmisión, el equilibrio entre educación informal y formal, aprendizaje de partituras y tradición oral, desarrollo de maestros y discípulos hasta tecnología moderna. Sobre instituciones comenta que: “higher music education runs the risk of canonizing and ossifying music through fixing repertoire and curricula, and highlighting measurable aspects of music learning over more ineffable ones” (ibid: 143). Es un interesante esquema que nos proporciona un instrumento para describir culturas musicales en extensión[35].

3.1. Maestros y discípulos

En la época medieval los artesanos aprendían sus profesiones como aprendices con un maestro. Después de una cantidad de años de aprendizaje, se hacía un examen de maestría o una obra maestra para poder ejecutar la profesión y convertirse en maestro. En el terreno de las artes la tradición de relaciones maestros-discípulos ha sido fuerte.

En la pedagogía de danza en los Países Nórdicos hay una discusión activa sobre el aprendizaje de maestros como método de enseñanza[36]. Según Grönlund & Wigert (2004: 21–30) es un buen método de aprender la profesión de bailarín. El maestro pasa su conocimiento, lo que él ha aprendido durante su carrera. El discípulo asimila el trabajo del maestro, incluso bastante conocimiento implícito y no verbal, sin cuestionar su estilo y competencia. En el terreno de danza es común trabajar también como asistente del propio maestro. Cuando el discípulo después empieza a trabajar o estudiar con otros maestros encontrará estilos diferentes. Según Grönlund & Wigert (ibid: 29–30) este fenómeno provocará un conflicto, desestabilizando el discípulo. Entonces acaba de copiar el estilo de un solo maestro y es obligado a crear su propio estilo. “Cada maestrillo tiene su librillo”, comenta Puig Claramunt (1977: 140).

35 Con este sistema Huib Schippers dirigió el proyecto *Sustainable Futures for Music Cultures: Toward an Ecology of Musical Diversity* (2009–2014), donde se llegó a comparar culturas musicales tan diversas como el *ca tru* de Vietnam y la ópera de Europa occidental. Más detalles en Schippers, 2015.

36 En español la relación entre maestro y aprendiz está incluido en el termino aprendizaje, pero según mi opinión falta un termino exacto para el acto de ser aprendiz o discípulo de un maestro particular. En sueco se utiliza el termino “mästarlära”, en finés “mestari-kisällimetodi”.

Según Grönlund & Wigert (ibid: 30) y Román (2004: 57) se nota que este método de aprendizaje es común en las artes por ejemplo en las entrevistas para sus artículos: los informantes cuentan sobre sus maestros y mencionan nombres de personas pero ningún método o escuela pedagógica.

Según Jannie Berggren (2004: 40) la manera de enseñanza recibida por un pedagogo tiene gran importancia para su método personal de enseñar – cada uno lleva la tradición consigo. Para la enseñanza de danza existen pocos métodos escritos o documentados. La tradición más antigua y más elaborada se encuentra en el terreno de ballet clásico, donde hay varias tipos de currículos (*syllabus*) para diferentes escuelas (por ejemplo la inglesa y la rusa), con ejercicios arreglados por grado de dificultad.

3.2. Tratados y codificación

El libro de Marina Grut (2002) sobre la escuela bolera termina con un currículo de ejercicios y bailes codificados. En el terreno de la danza española existen varios tratados de danza, entre ellos los de José Otero (1987 [1912]), Teresa Martínez de la Peña (1969) y Alfonso Puig Claramunt (1977). Otero describe varias coreografías de bailes andaluces, como indica el nombre del libro "Tratado de bailes: de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces". Describe algunos bailes de flamenco también, pero sin codificar sus pasos. La elección de bailes es interesante, por ejemplo faltan las alegrías, uno de los bailes más populares.

Martínez de la Peña (1969) y Puig Claramunt (1977) se concentran en el baile flamenco. La agenda de ambos parece desmitificar el flamenco, que tiene una técnica indispensable que es posible aprender – "...y respecto al maestro, le basta un conocimiento profundo de esta técnica para poder enseñar eficientemente, sin que sea necesario haber nacido gitano o andaluz" (Martínez de la Peña, 1969: 83).

En el libro de Puig Claramunt la bailaora Flora Albaicín presenta su sistema de enseñanza básica con posiciones de braceo, zapateados, maneras de mover la bata de cola, contratiempos y mucho más. Martínez de la Peña se concentra más en describir que tipo de contenidos existe en el flamenco – movimientos de tronco, cabeza, brazos, ausencia de salto y elevación... También analiza la dinámica de un baile, que consiste en punteado, desplante y zapateado (ibid: 56–57). Desplante es un término que se usa mucho en estos libros pero que según mi experiencia ha caído en desuso. En estos libros también se usa otra terminología de zapateados que muchos profesores de hoy.[37]

Los dos tratados acentúan las diferencias entre baile de hombre y mujer. Martínez de la Peña divide la historia del baile flamenco en tres etapas y describe en detalle características del baile de ambos sexos, en la tercera etapa "las mujeres rivalizan con los hombres e introducen largos zapateados en sus bailes" (ibid: 43). Puig Claramunt (1977: 160) opina que sería recomendable que al menos en el principio los chicos aprendieran de un maestro y las chicas con una maestra, "para evitar influencias contagiosas de carácter confusionario y equívoco, porque es tan desagradable ver a una mujer bailando en pantalones … como feo es ver a los hombres adoptando maneras refinadas ambiguas y delicuescentes de gusto dudoso". La explicación de Martínez de la Peña (1969: 40) que el flamenco se ha dividido en tres direcciones diferentes – estilización teatral, deformación del flamenco: flamenquismo y evolución del flamenco puro – todavía me parece posible de usarlo.

Hay muchos detalles interesantes en los dos libros. La forma de codificar movimientos es práctica para llegar a arreglar la enseñanza sistemática (como el ballet clásico) y clarificar sus contenidos. Pero ya estos dos métodos tienen

37 Por ejemplo veo diferencias en el uso de los términos planta, escobilla y carrerilla. La terminología se cambia con el tiempo, entonces es una interesante solución que Flora Albaicín también se refiere a anatomía concreta (metatarsos y calcáneo!) explicando diferentes tipos de zapateado (Puig Claramunt, 1977: 232). En el uso de terminología en el baile flamenco es también interesante comparar a la terminología de escuela bolera, por ejemplo el uso del término escobilla (véase Grut, 2002).

diferencias en nombres de posiciones y pasos, y al menos hoy el flamenco está mucho más amplio y complicado que el contenido de estos libros sugiere. Por ejemplo Martínez de la Peña incluye tres bailes, seguiriyas, soleares y zapateado. Las seguiriyas incluyen 12 pasos diferentes pero no tenemos ningún información escrita de la música (adjuntado en casete) y de la estructura general. Sobre la estructura la autora comenta: “Se combinan pasos de punteado con desplantes, que en este caso son fuertes redobles, y a estos se añade el zapateado llamado 'escobilla', que ocupa la parte media del baile” (ibid: 100). Hoy una llamada suele ser mucho más complicada que las sugerencias de Martínez de la Peña con solamente golpes en los acentos principales o un par de redobles, y en la estructura musical se necesita conocer partes diversas como letras y falsetas. “La técnica se complica en general”, comenta también la autora (ibid: 43) tratando la tercera etapa del historia del baile flamenco.

Durante mis 22 años estudiando baile flamenco no he encontrado el uso de posiciones básicas en ninguna clase de flamenco, solamente en clases de castañuelas. La terminología usada varia según el profesor – hasta la eternidad se puede discutir las diferencias entre llamadas, remates y cierres por ejemplo, términos que ni existen en estos libros. Flora Albaicín da información bastante clara sobre el orden recomendable de organizar ejercicios para zapatear (Puig Claramunt, 1977: 242–244), me acuerdo de haber los aprendido en el mismo orden cuando empecé a bailar. Pero además de nombrar pasos y ejercicios estos libros contienen poca información de la enseñanza en concreto – cómo enseñar.

El libro de Rocío Espada (1997) también es interesante, sobre todo porque presenta a todos los estilos de danza española en un solo libro. No es un tratado concreto y sobre los contenidos del flamenco solo repite la información de Martínez de la Peña. El parte interesante para el tema de enseñanza del flamenco es el texto sobre la base académica de la danza española (ibid: 99–109). Espada explica el contenido fundamental del ballet clásico – posiciones,

trabajo en la barra y en el centro y ejercicios de relajación – y explica con claridad que el conocimiento de danza clásica es fundamental para la danza española. “En metáfora pictórica podríamos decir que hay que aprender a dibujar muy bien (Danza Clásica), para desdibujar después con lograda maestría a través del color (Danza Española)” (ibid: 109).

El tesis doctoral de Estefania Brao Martín (2014) no intenta ser un tratado de baile flamenco, pero es interesante comparar su análisis del baile con los tratados más antiguos. Tiene un sistema claro de categorías como fundamento para su análisis, algo que nos da un buena imagen de los contenidos del baile flamenco en general:

– Uso de diferentes braceos
– Vueltas, Piruetas, Otros giros
– Tipos de percusiones del zapateado: Golpe, Planta, Tacones, Punteras, Chaflanes, Latiguillos
– Marcajes
– Movimientos de caderas
– Desplazamientos: Hacía delante, hacía atrás, lateral, diagonal, circular
– Expresión dramática (ibid: 151–156).

La terminología usada por Brao Martín está más cerca de la terminología que yo he aprendido durante mis estudios de baile flamenco. Se nota también que sus categorías incluyen varios tipos de zapateado que no existen en los tratados viejos – chaflanes y latiguillos – y que entra en el tema de desplazamiento, un tema no muy presente en el flamenco de pequeños escenarios.

3.3. Autodidactas y academias

La enseñanza del baile flamenco es diferente que la del cante o de la guitarra. Normalmente se enseña el baile en grupos, algo que es más complicado con el cante siendo un arte de solista. Eve Brenel (2006) trata el proceso de hacerse

cantaor y menciona tres vías principales a través de las cuales se aprende el cante: el estudio de discos, los contextos “privados” y el escenario. Su investigación es muy interesante y por partes se puede aplicar al baile también, sobre todo si pensamos al contexto del baile familiar, con bailecitos más cortos en fiestas, animando también a fuerte acentuación individual como menciona que es el caso con el cante.

Brenel (ibid: 60) comenta a la posibilidad de entrar en el mundo flamenco por herencia o siendo “apadrinado”, pero sin idealizar el concepto de aprendizaje en la familia o otro entorno de sitios flamencos. Menciona (ibid: 63) que los aficionados dan vida a la memoria colectiva flamenca y que la situación de los artistas explotados y pobres del siglo XIX y primera mitad de XX es una suerte de identificación social común para ellos. Pero lo hace sin idealizar esto y sin pretender que no se podría aprender flamenco en la sociedad de hoy.[38] William Washabaugh (1996: 96) también intenta evitar este tipo de idealización, comentando que competencia rítmica no es ni programada en los genes ni algo característico de la cultura andaluza: “Rather, it is the product of years of repetition”.

La investigación del folclorista americano William J. Wheeler (1993: 60, 73) trata el papel de enseñanza y ensayo en el terreno de la guitarra flamenca y observa frecuentemente idealización de autodidactas. Entre sus conclusiones menciona que el flamenco necesita trabajo aburrido y repetitivo (que no solamente sale “natural”) y que clases tienen un papel importante en el mundo flamenco profesional de hoy, también sirviendo como un punto donde entrar en este mundo, sobre todo si no has nacido en una familia flamenca (ibid: 173–174). Da también sus impresiones sobre la enseñanza de baile desde el punto de vista del guitarrista, y sobre las academias comenta que fundir una escuela de baile es una buena oportunidad para bailaores de pasar su estilo a la próxima generación (ibid: 122).

38 Evitando comentarios como lo del cantaor Agujetas: “Uno que sepa leer y escribir no puede cantar flamenco, porque pierde la buena pronunciación” (Grimaldos, 2010: 220).

Según Álvarez Caballero (1998: 309) los artistas normalmente alternan entre actuaciones y enseñanza y se dedican a dar clases muy pronto, cuando se creen preparados. Calado Olivo (2007: 147) subraya el valor económico de la enseñanza: “Más que dedicarse por entero a la enseñanza, los artistas flamencos han encontrado en la docencia un complemento económico y una forma de asegurar el sustento cuando las tablaos ya se resisten.” Menciona también que no es nada nuevo: ya en el siglo XIX había academias de baile en Sevilla arreglando “ensayos públicos extraordinarios de bailes nacionales” (ibid: 147–148).

Un ejemplo famoso de hoy es Matilde Coral, quien no solamente ha fundado una academia de baile 1967 pero creado la escuela sevillana surgiendo de la conservación de un estilo de baile muy admirado por ella, el estilo de Pastora Imperio. Su biografía (Coral et al., 2007) viene combinado con un tratado de la bata de cola, codificando el repertorio de movimientos con bata de cola de Coral. Es interesante que ese repertorio incluye también un parte llamado “pasos históricos” con marcajes típicos de Pastora Imperio, Rosario, Encarnación y Pilar López y la propia Matilde Coral.

Carolyn Holden (2012: 104–105) nos da información concreta sobre dos de sus maestras: María Magdalena y La Truco. Menciona el fuerte énfasis de técnica en las clases de María Magdalena, “una institución” en Amor de Dios en Madrid, y la inclusión por la primera vez de contracción y aislamiento (isolation) de La Truco, según Holden una de las pocas maestras que han elaborado una propia metodología basado solamente en flamenco, no conectada con enseñanza de danza española. Las maestras de Holden a veces dan consejos totalmente contrarios:

> Each teacher, depending on his or her personal history and experience, place of birth or childhood learning, and lineage in terms of teachers, has a slightly different set of style and technique requirements. (ibid: 104) ... for example, how the arms might move – with elbows lifted (Magdalena, 1990 - 2001), or with elbows dropped (Truco, 2001 – 2009). (ibid: 9–10).

Amor de Dios es un interesante ejemplo en la enseñanza del flamenco – un centro colectivo, donde un gran número de maestros dan clases y los alumnos entonces tienen posibilidad de aprender estilos diferentes en el mismo edificio. Calado Olivo (2007) cuenta la historia de la sede, nacida como estudio de ensayo para la compañía de Antonio en los años 1950. El director Joaquín San Juan comenta que “Madrid ha sido siempre una ciudad demasiado cara como para que un artista pudiera permitirse el lujo de tener un espacio propio” (ibid: 155), y en el momento de escribir aquel libro Calado Olivo cuenta que 35 maestros dan clases en los locales de Amor de Dios, sin organización formal de contenidos, los alumnos pagando directo a ellos (ibid: 156). Amor de Dios fue un pionero como centro de enseñanza, un ejemplo de una organización alternativa a la academia de una persona singular.

3.4. Cambio de enfoque en la pedagogía de danza

Desde el punto de vista sueco Jennie Berggren (2004: 41) comenta que en la pedagogía de la danza en general el enfoque ha cambiado durante las últimas décadas: desde el profesor al alumno, desde pasos concretos a la persona que baila y aprende. En su enseñanza intenta combinar una reproductiva, cuantitativa manera de aprender con una manera más cualitativa, más enfocada al entendimiento más profunda de la danza (ibid: 46).

En el terreno de la danza folclórica en Suecia hay investigación sobre la manera de transmisión del conocimiento, detalles que son interesantes en un contexto de flamenco también. Margareta Liljegren (2004: 77–86) distingue entre aprendizaje por imitación y aprendizaje con asistencia de un profesor de danza. En el primero, se aprende imitando, normalmente con conocimiento anterior de al menos la música y sin alguien que examina y corrige. En el aprendizaje transmitido por un profesor el conocimiento anterior no es necesario, se puede empezar desde cero. El profesor explica el material en palabras y términos exactos, deja su sello en el estilo con el riesgo de que todos se convierten en copias similares al profesor. Según Liljegren (ibid: 87) la

danza folclórica podría ganar mucho acercándose otra vez a la aprendizaje a través de la imitación o inventar una tradición artificial de imitación. “El resultado podría ser un baile con muchas variantes y formas, donde jóvenes y viejos podrían participar en sus propias condiciones y donde placer, sensualidad y creatividad serían esenciales” (ibid: 88).

También un género de danza tan conservativo como el ballet clásico está siguiendo el desarrollo general de la danza hasta acentuar más la propia creatividad. Paula Salosaari (2001) ha investigado métodos para ampliar la parte creativa en la enseñanza del ballet, algo que también sirve para que los bailarines estén mejor preparados para trabajar con ballet neoclásico, donde hay que alejarse de los pasos codificados y mostrar creatividad propia.

> By being controlled but not determined by the cultural past and situationality of the dancer, the experience has the potential to develop the dancer's artistic authority in ballet. By being open to and inviting agency (divergent teaching) multiple embodiment of classical ballet not only bridges the gap between traditional ballet teaching and the artistic practices in the present ballet field, but remains sensitive to new developments in the art form. (ibid: 108).

En su investigación sobre la enseñanza de coreografía, Soili Hämäläinen (1999) intenta inventar modelos para enseñar algo que mucha gente dicen que “no se puede enseñar”. Da un buen resumen de ideologías adjuntados a la danza, por ejemplo los pensamientos de la americana Margaret H'Doubler (activo ya en los años 1920) que la danza es un arte creativo, no una colección de movimientos y pasos (ibid: 48). La americana Alma Hawkins también subrayó el desarrollo de la creatividad y fue una gran influencia en la enseñanza de la danza en los años 1960 (ibid: 62). Según Hämäläinen (ibid: 73) no son solamente la enseñanza y el profesor pueden formar un artista, el estudiante tiene que participar en el proceso como un aprendiz activo. Ella considera también importante que se dirige a los estudiantes hasta un trabajo independiente y el desarrollo de ellos mismos como personas. Hämäläinen elabora dos modelos concretos para enseñar coreografía: un modelo con enfoque a conocimiento y afición con más análisis de herramientas y elementos

de la danza (ibid: 81–93). El otro modelo tiene enfoque en el proceso, con gran presencia de imágenes y sentidos (ibid: 94–105). Igualmente si la investigación trata la enseñanza de una coreografía, veo probable que este tipo de ideología está siempre más presente en la enseñanza general también.

Analizando la enseñanza de danza en general vemos entonces un desarrollo hasta acentuar más la creatividad. Volviendo a la enseñanza de maestros a discípulos Gun Román (2004: 67–73) comenta que tiene riesgos, pero acentúa que es importante no alejarse del método en sí, sino ampliar el conocimiento de aquel. Alejarse de los métodos usados por ciertos maestros sería recomendable, maestros que acentúan sumisión y opresión. Según Román el método se caracteriza por ser conservador. Del maestro se aprende más que pasos, también valoraciones y ética, pero sin tantas oportunidades de discutir estos temas de forma abierta.

Estefania Brao Martín (2014: 122) abre la discusión sobre baile flamenco con punto de vista de ciencias del deporte: “Bailar depende en gran parte de las aptitudes del/a bailarín/a, pero también del correcto desarrollo que alcancen esas aptitudes, a través del esfuerzo que supone el trabajo y desarrollo de la técnica, lo que potencia la condición física del/a mismo/a.”

Según Brao Martín (ibid: 122) la enseñanza del flamenco ha evolucionado, pero no tan rápido como la actividad física y el deporte.

> La enseñanza del baile flamenco no debe quedarse obsoleta y arcaica para no perder su esencia, al contrario debe adaptarse a los nuevos tiempos y buscar nuevas vías, teniendo siempre presente, que aunque sus inicios no precisaron de normas establecidas, al contrario, brillaba lo espontáneo, ahora se puede buscar esa esencia, pero partiendo de un cuerpo preparado técnicamente, que aportará más riqueza y versatilidad de movimientos al intérprete actual, además de su capacidad artística e interpretativa, tan inherente e imprescindible en este tipo de baile. (ibid: 201).

Brao Martín se acuerda de sus propios inicios, cuando el único estilo de enseñanza era el mando directo, aprender imitando y copiando al profesor.

Acentúa una buena formación de profesores, “ya que la experiencia profesional no es lo único necesario para ser un buen docente, y del mismo modo, ser o haber sido un buen bailarín o bailarina, tampoco implica ser un buen docente” (ibid: 124).

La investigadora define tres tipos de estilos de enseñanza para el baile flamenco:

> – Tradicional-Positivista. Donde se recoge el estilo de mando directo en su vertiente más pura. Aquí el profesor es el experto que posee el conocimiento y marca las directrices a seguir a los alumnos, los cuales simplemente se dedican a realizar lo que se le ordena, sin intervenir como sujeto activo dentro de su proceso de aprendizaje.
>
> – Interpretativo-Práctico. Este aglutina todos los estilos que no sean mando directo, ni creativo. Partiendo de las directrices que el profesor marca en el aula, los alumnos son “cómplices” de su propio aprendizaje y mantienen una posición activa, en diferentes grados, dentro de del propio proceso de enseñanza-aprendizaje.
>
> – Crítico-Creativo. Recoge el estilo creativo y da total libertad al alumno para gestar su propio proceso de enseñanza-aprendizaje, donde el profesor es un mero espectador que no interviene. (ibid: 128)

3.5. El flamenco en las instituciones

El baile flamenco se ha enseñado frecuentemente en escuelas privadas y fundaciones y a través de clases particulares. En estas circunstancias el currículo puede variar mucho, y cada sitio tiene su estilo. Durante los últimos años veo tendencias de escuelas privadas también de presentar planes de estudios más formales.

Una escuela que ya pasa décadas con planes de estudios claros es la Fundación Cristina Heeren en Sevilla, con programas anuarios de baile, guitarra o cante de tres niveles. Por el momento el curso de nivel avanzado incluye estudios de técnica corporal, técnica zapateado, coreografía obligatoria y libre, teoría y historia del flamenco, tablao y optativas. Como complementos se usan bata de cola, mantón, abanico, palillos, abanico árabe, bastón y

chinchines[39]. “Al terminar sus estudios, un/a alumno/a de 3º de Baile Flamenco debería ser capaz de improvisar, montar coreografías sencillas y dirigir el acompañamiento musical (cante y guitarra) de sus bailes”, se menciona sobre los objetivos.[40]

Además de programas anuales parece que hay una tendencia hasta ofrecer programas concentrados con planes de estudios para estudiantes de baile flamenco, con dos ejemplos diferentes en Amor de Dios en Madrid. *Amalgama Flamenca*, una producción de Manuel Reyes, se arregló por la primera vez en 2013, incluyendo clases con tres maestros principales y tres maestros invitados. En el programa de *Amalgama 2017* se informa que su objetivo es “transmitir al alumno diversos conceptos, formulas [sic] y mecánicas, que le permitan autónomamente [sic] recolectar su propio fruto en cuanto a la cosecha del conocimiento dancístico se refiere.” Se ofrecen dos periodos de estudios, dos semanas cada uno.[41] Del mismo tipo es *Veranos flamencos de Amor de Dios*, fundido en 2014 con duración de dos semanas o un mes entero y programa fija con maestros principales y invitados.”[42]

Me refiero a estas iniciativas porque representan un nuevo tipo de organización dentro de un centro como Amor de Dios, donde lo normal ha sido combinar clases de forma libre. Está claro que para estudiantes extranjeros son de gran interés, porque ofrecen la oportunidad de venir a España y concentrarse en sus estudios durante un periodo intensivo.

El nivel más oficial de estudiar el flamenco es el mundo de los conservatorios, donde hay un currículo oficial común para todas las instituciones. En el mundo flamenco, la guitarra fue la primera de establecerse en conservatorios (en 1979/1980 en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”). El baile flamenco se fijó en los estudios oficiales según el Real

39 Se nota la inclusión de palillos, algo que en los años 2000 no estaba en el programa.
40 [En línea] http://www.flamencoheeren.com/es/cursos/curso-anual/baile.html [Consulta 30 de septiembre 2017]
41 [En línea] https://www.facebook.com/events/1908277746057946/ [Consulta 30 de septiembre 2017]
42 [En línea] https://www.facebook.com/Veranosflamencosenamordedios/posts/660321514134815 [Consulta 30 de septiembre 2017]

Decreto del 2007 (85/2007)[43], y en este momento se puede estudiar baile flamenco profesionalmente en varios conservatorios de España. También está incluido en las enseñanzas básicas para niños, por ejemplo en el Conservatorio Profesional de Danza de Sevilla Antonio Ruiz Soler, donde los niños estudian baile popular, castañuelas, folclore andaluz, baile flamenco, danza española, escuela bolera, danza clásica, danza contemporánea y educación musical aplicada a la danza.[44]

Los objetivos y currículos son fijos para todos los conservatorios profesionales. Las enseñanzas profesionales de danza se organizarán en un grado de seis cursos de duración y las especialidades entre cuales elegir son baile flamenco, danza clásica, danza contemporánea y danza española, según este esquema[45]:

Especialidad	Asignaturas
Baile flamenco	Danza española Baile flamenco
Danza clásica	Danza clásica
Danza contemporánea	Técnicas de danza contemporánea
Danza española	Escuela bolera Danza estilizada Flamenco

Para todas las especialidades las asignaturas comunes son anatomía y fisiología aplicada a la danza, historia de la danza, interpretación y música. Las asignaturas propias del especialidad de baile flamenco son técnicas básicas de danza, danza española, baile flamenco, estudio del cante de acompañamiento y estudio de la guitarra de acompañamiento.[46]

En el nivel superior hay posibilidad de estudiar flamenco en dos conservatorios

43 [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2007/02/13/pdfs/A06249-06262.pdf [Consulta 30 de septiembre 2017]
44 [En línea] http://www.conservatoriodanzasevilla.com/index.php/ensenanzas/ensenanzas/ensenanzas-basicas [Consulta 30 de septiembre 2017]
45 [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2010/07/13/pdfs/BOE-A-2010-11090.pdf [Consulta 30 de septiembre 2017]
46 [En línea] http://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/182/5 [Consulta 30 de septiembre 2017]

superiores de danza: en Madrid (María de Ávila) y Málaga (Ángel Pericet),[47] eligiendo entre pedagógica de la danza o coreografía y interpretación. En Málaga se subdivide en las mismas especialidades que el nivel profesional[48], pero en Madrid hay una diferencia entre pedagogía de danza con cuatro especialidades y coreografía/interpretación, que se subdivide en dos líneas: danza clásica y danza contemporánea o danza española[49].

Si analizamos los contenidos del examen en Conservatorio Superior de Danza en el itinerario de pedagogía de danza incluye ciencias de la salud aplicadas a la danza, técnicas de la danza y movimiento, psicopedagogía de la danza, didáctica y metodologías para la enseñanza de la danza, herramientas de creación, análisis y práctica de las obras coreográficas y del repertorio, música y lenguajes sonoros aplicados a la danza, organización, gestión y elaboración de proyectos educativos, además prácticas y trabajo fin de grado.[50]

Personalmente lo que veo interesante es que en todos los conservatorios la asignatura de danza española es juntada a la especialización de flamenco, sobre todo en coreografía e interpretación. Se puede entonces establecer que cada profesional de baile flamenco con examen profesional de conservatorio está educado en el terreno de danza española también. Una discusión interesante en la formación oficial es también el estado de sus profesores – ¿quien tiene competencia para ser profesor en un conservatorio? Para enseñar cante de acompañamiento está suficiente tener una carrera larga como cantaora o los profesores son obligadas a hacer exámenes oficiales también?[51]

Francisco Aix Gracia (2014: 489) comenta que la formación profesional oficial

47 En el Conservatorio Superior de Danza Institut del Teatre en Barcelona también se estudia la danza en nivel superior, pero con especialización a la danza española, clásica o contemporánea, no al flamenco. [En línea] http://www.institutdelteatre.cat/thm22/escoles-i-centres-territorials.htm [Consulta 30 de septiembre 2017]

48 [En línea] http://www.csdanzamalaga.com/?page_id=52 [Consulta 30 de septiembre 2017]

49 [En línea] https://www.csdma.es/estudios/planes-de-estudios [Consulta 30 de septiembre 2017]

50 [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2010/06/05/pdfs/BOE-A-2010-8956.pdf [Consulta 30 de septiembre 2017]

51 Por información personal sé que esta discusión existe en los conservatorios, sobre todo en el caso de enseñanza de música flamenca.

es algo muy reciente y que hasta hace poco los estudios se realizaban “a caballo entre la autodidacta y la enseñanza privada”. Acentúa que la generación joven tiene un mayor nivel de educación general y que “la preparación – en términos de amplitud y cantidad de conocimientos – de la nueva generación de profesionales del baile es bastante más alta que la de sus maestros” (ibid: 490). Según Aix Gracia (ibid: 495) la trayectoria profesional de los bailaores incluye un creciente nivel de formación, trabajo en tablaos como importante espacio de formación profesional y por último, distinguirse de los otros para hacerse un sitio propio, con la excepción de lo que llama flamencos de segunda generación, quienes pueden saltar alguno de estos pasos.

Sobre la enseñanza del flamenco en los conservatorios hay poca investigación, si queremos conocer sus métodos y resultados de forma más concreta. Una excepción notable es Estefania Brao Martín (2014) con su análisis del baile del taranto y las diferencias entre coreografías de conservatorio y de artistas de diferentes décadas. Entre sus conclusiones son que la duración total de los tarantos profesionales y académicos actuales se ha puesto más larga que antes y que en todas sus formas el taranto se convierte cada vez más complejo. Los tarantos académicos usan más vueltas, piruetas y giros tanto como diferentes desplazamientos que los tarantos profesionales. (ibid: 211–213).

Personalmente veo interesante que Brao Martín encuentra muchas similitudes entre los tarantos académicos y los tarantos profesionales más antiguos:

> La escobilla de los tarantos académicos son más extensas que las de los tarantos profesionales, pareciéndose más a los tarantos profesionales de los años ochenta. ... El final de los tarantos profesionales actuales, de los años dos mil, son más largos que los de los tarantos académicos, pareciéndose estos últimos, en cuento [sic] a la duración del final, a los tarantos profesionales hasta los años setenta y a los de los años ochenta. ... A nivel de expresión, los tarantos del ámbito académico, se parecen a los tarantos hasta los años setenta, del ámbito profesional, desde la salida hasta la escobilla, mientras que en su parte final se asemejan a los tarantos de los años ochenta. ... Los golpes y las plantas, han sido las percusiones básicas en los zapateados de los tarantos desde los inicios de los tarantos profesionales y así se aprecia también en los tarantos de ámbito

académico. (ibid: 211–213) .

Esto no se acentúa de forma abierta en la tesis, pero me parece que estas conclusiones también cuentan de que la enseñanza de conservatorio puede tener tendencias conservadores, sus coreografías manteniendo características de baile más antiguo. A lo mejor está también conectada a la responsabilidad del profesor de enseñar un repertorio básico, comparando al artista profesional que tiene más libertad para construir su baile como quiere.

Quiero añadir un detalle más que Brao Martín (ibid: 202) solamente menciona de forma corta: la ausencia de transcripciones musicales de baile flamenco, citando a Rafael Hoces quien comenta que “ni si quiera instituciones como los conservatorios de danza recurren a este procedimiento” (véase ibid: 202). Sería un iniciativo interesante enseñar transcripción musical en el mundo de baile también, un iniciativo que podría ayudar en la comunicación entre músicos y bailarines.

Fuera de España existe también interés para incluir el flamenco en currículos de instituciones oficiales. El caso pionero es el currículo de guitarra flamenca en Rotterdam Codarts[52], fundado en 1985 de Paco Peña, que todavía hoy es su director. Es un ejemplo único de una institución europea ofreciendo oportunidades de profundizar su conocimiento de música turca, tango argentino, flamenco, música latinoamericana y música india[53]. Aquí el flamenco es ligado al departamento de *World Music*, un concepto que encontramos con frecuencia discutiendo diversas culturas de todo el mundo. Según Lance D'Souza (2009: 371) normalmente se define como música del mundo pero no incluyendo los países industriales en Europa occidental. También menciona la posibilidad de dividir el concepto en cuatro categorías: música clásica, música tradicional, música popular y fusión.

52 En 1985 se llamó el Conservatorio de Rotterdam, hoy es Codarts. [En línea] http://www.codarts.nl/worldmusic/ [Consulta 30 de septiembre 2017]
53 Véase tambien Kors, 2009 y Tournier, 2009.

Codarts en Rotterdam tiene metodología y enfoque bien explicados en su página de web[54]. La enseñanza se da sobre todo en clases particulares pero también en grupos de varias guitarras flamencas, en colaboración con cante y baile y también buscando nuevos caminos con estudiantes de otros departamentos. La combinación de tendencias conservadoras y innovadoras parece interesante.

Hay algunos ejemplos de baile flamenco como itinerario en instituciones oficiales (por ejemplo el Bachelor of Fine Arts con especialización de flamenco en University of New Mexico[55], EEUU) o sistemas de examinación de profesores (Spanish Dance Society en Sudáfrica)[56]. Un interesante caso para mi investigación es el itinerario de flamenco en la Escuela superior de danza y circo (Dans- och cirkushögskolan) en Estocolmo, Suecia, a cuál dedico el apartado 3.7.

3.6. Enseñanza por el mundo

Fuera de España el flamenco se encuentra en otro contexto que en España, como un género en un amplio territorio de danza. El aficionado extranjero muchas veces tiene que luchar por su legitimidad y por el fenómeno de idealizar la sangre y la natural ("todos los andaluces tiene el ritmo en la sangre").

Según Carolyn Holden (2012) de Sudáfrica una de las pocas maneras de asegurar legitimidad como artista extranjera es a través de los propios profesores. Explica bien la genealogía de maestros de su país en una esquema (ibid: 134) – cada maestro tiene sus discípulos, que parecen seguir su trabajo[57].

54 [En línea] http://www.codarts.nl/flamenco/ [Consulta 30 de septiembre 2017]
55 [En línea] https://finearts.unm.edu/academics/departments/theatre-dance/dance/ [Consulta 30 de septiembre 2017]
56 Véase Grut, 2002: 209 y [En línea] http://www.spanishdancesociety.org [Consulta 30 de septiembre 2017]
57 La esquema no da información de si los discípulos siguen en la línea de sus maestros o si se rebelan y inventan nuevos estilos.

Es interesante que para los sudafricanos Londres ha sido el centro principal donde estudiar danza, primero en general, más tarde con especialización a danza española y flamenco (ibid: 129). Españoles residentes en Sudáfrica también han aportado a la enseñanza, como Luisa Gitanilla hasta los años 1970 (ibid: 82). Sudáfrica es un caso especial en su gran actividad en el terreno de danza española, estableciendo ya en los años 1960 una sistema de examen (*examination*) para profesores de danza española a través de Spanish Dance Society (véase Grut, 2002: 209[58]).

Mirando el esquema con varias generaciones de maestros sudafricanos es interesante que según Holden (2012: 4) es difícil de tener financiación para estudios en España, porque hay afición en el propio país: “Funding bodies have little knowledge of the value of learning at the source and appear dubious about granting bursaries to South African flamenco dancers applying to study in Spain, as they believe that learning from South African teachers who have already studied there is sufficient”.

Yolanda van Ede (2014a & 2014b) nos presenta detalles sobre la enseñanza del baile flamenco en Japón. Según ella la enseñanza se concentra en pasos sin música ni interacción y que en los zapateados se acentúa volumen más que musicalidad. Pero al final descubre que la música es muy importante para los aficionados japoneses y que el sonido en el flamenco es algo diferente comparando a su vida normal - “The footwork, the stomping, gives them yet another mode to contest two particular Japanese values of feminity and traditional culture, namely silence and silencing” (van Ede, 2014b: 18). Sobre la enseñanza sigue comentando que primero se enseña la técnica, más tarde viene la expresión (ibid: 14). En general no se toca al alumno, que aprende a través de imitación sin demasiada intelectualización (ibid: 9).

La jerarquía de la enseñanza en Japón es muy estricta. Cada una estudia en su escuela y el sistema de pago impide los alumnos de cambiar un profesor por

58 [En línea] http://www.spanishdancesociety.org [Consulta 30 de septiembre 2017]

otro (van Ede, 2014a: 162, 164). Un detalle interesante es la actitud de profesores españoles: “It was remarkable that the instructors were very reluctant to mention the names of their Spanish instructors, both to me during my field research and in media interviews. Many explicitly refused to call their teachers of the past their role models, in dance or otherwise.”. (ibid: 30). Van Ede (2014b: 22) termina mencionando que las japonesas enseñan más y más en otros países en Asia: “Whether their style of flamenco will become the source of other localized flamenco worlds remains to be seen”.

Un ejemplo concreto de como una clase de baile flamenco puede ser construida fuera de España está incluida en la obra de Michelle Heffner Hayes (2009: 160–162). En la clase investigada en Anaheim, California en 1995 la improvisación tiene una fuerte presencia. La clase sigue a su profesora en braceo y taconeo, pero ella también da su sitio a algún alumno después moviéndose en el estudio para dar correcciones. Al final están todos haciendo palmas por bulerías y cada alumna sale para dar una pataíta. Es una clase interesante porque integra improvisación en la estructura básica. Heffner Hayes también comenta que los movimientos de la profesora “serve as a template for copying and interpretation. The students constantly refer to the 'original' image of the instructor, or the advanced student, in order to adhere to the flamenco style” (ibid: 161). La investigadora comenta también los retos de la improvisación y sus riesgos, como perder esencia: “But the choices available always stem from recognizable structures within the tradition, and only 'work' when the decisions are recognizable by the community of participants” (ibid: 162)

3.7. Transmisión de contenido cultural

Es un reto enseñar géneros de baile que incluyen mucha información cultural. Según la experiencia de Holden, las clases de flamenco normalmente consisten de estudios técnicos en grandes grupos: “the material taught in academies is of a technical nature, and not as much a cultural one, with classes

filled to the maximum (sometimes as many as 40 people in a class) by rows of (mostly) foreigners at the receiving end of a formulaic delivery of technical exercises or an entire choreographed dance.” (Holden 2012: 103).

Van Ede (2014b: 12) pregunta a una profesora japonesa si explica el contento de las letras y tiene por respuesta: “Why? The lyrics are of no importance! It doesn't matter whether a singer sings about a tree or a child. It is not that they have to mime the song. Flamenco is not about miming, it is about compás.” Gunnel Gustafsson (2004: 120) menciona el problema de establecer un diálogo más amplio en la clase, porque los músculos se ponen fríos mientras hablando.

En su tesis de doctorado la finlandesa Mariana Siljamäki (2013) trata la enseñanza de tres géneros transnacionales: el baile africano oeste, el flamenco y la danza oriental. Analiza las maneras de enseñar, compartiendo los profesores según tres maneras principales: métodos con enfoque al maestro combinados con constructivismo, pedagogía holística y orientación somática.

Los profesores de flamenco que participaron en la investigación formaban todos parte del primer grupo. Veían su género como una forma de arte y acentúan técnica y expresión individual. Su enfoque era disminuir y cuestionar los estereotipos y la información limitada de flamenco y cultura española. “También animaban a los alumnos a una reflexión propia tanto en el aprendizaje del baile como en el aumento del conocimiento cultural”. No dejaban tanto espacio para el propio pensamiento de los alumnos pero a veces también aplicaban principios de pedagogía holística. (ibid: 112).

Siljamäki ve los profesores como importantes agentes de educación cultural, expandiendo la imagen cultural de los alumnos, aumentando su conocimiento cultural, observando simplificaciones, estereotipos y exotismo. Los profesores se sentían por ejemplo responsables de describir el país de procedencia de su género de baile. Los profesores de flamenco comentaban que enseñando coreografías hay buenas oportunidades de familiarizarse con los palos/estilos y

profundizar su conocimiento cultural conectado con éstos. (ibid: 81–87).

Uno de los profesores de flamenco explica lo siguiente:

> Hay un respeto inherente a la cultura flamenca, que se respeta lo que generaciones anteriores han hecho. Se puede hacer cosas de su manera, pero nunca se puede borrar éste, que no sería importante el pasado. Como profesor me siento parte de esa cadena y si no hablaría de lo que ha sido, de donde ha venido todo eso, de los contenidos, me sentiría como que no enseño flamenco, sino algún tipo de danza española exótica con movimientos peculiares. (ibid: 88)

Según Siljamäki todos sus profesores informantes habían llegado a ser profesores a través de muchos años bailando su género, sin educación formal. También comenta que parece que hay un consenso entre los profesores sobre cómo enseñar su género. (ibid: 97)

Una sorpresa para la investigadora era que había tantas experiencias del "otro", que los alumnos de estos géneros transculturales se comparaban a los bailaores del país de procedencia y se sentían peores como extranjeros, faltando por ejemplo el idealizado ritmo en la sangre. También encontrando problemas con movimientos de cadera o pecho pensaban que era culpa de ser finlandeses, cuyas danzas folclóricas no incluyen este tipo de movimiento. (ibid: 99–100).

Para los alumnos su profesor finlandés era un intérprete entre culturas y consideraban importante que saben dividir los movimientos en detalles pequeños, explicar ritmos y también enseñar lento si hace falta. Pero algunos mencionaban que no quieren que el material sea "finlandesizado" o sea simplificado, que lo exigente era interesante (ibid: 103–104).

3.8. Un caso especial: Dans- och cirkushögskolan en Suecia

Dans- och cirkushögskolan (DOCH, La Escuela superior de danza y circo) en Estocolmo (capital de Suecia) merece una presentación especial aquí, siendo un caso especial en los Países Nórdicos. En esta parte de Europa era durante

40 años la única posibilidad de estudiar flamenco en una institución oficial, teniendo diploma como pedagoga de danza con especialización de flamenco. Porque esta institución sirve para entender la historia del flamenco en Finlandia, presento aquí partes de su historia, gracias a la investigación realizada por Jannie Berggren (2011).

La institución se fundió en 1963 con el nombre de *Koreografiska Institutet* (Instituto de Coreografía) y antes de su existencia la única institución para estudios profesionales de danza era la Opera Nacional y su escuela de ballet. En 1978 la institución tuvo estatus oficial y cambió nombre a *Danshögskolan* (Escuela superior de danza). Después de la integración del circo en 2006 cambió su nombre a *Dans- och cirkushögskolan* (Escuela superior de danza y circo) en 2010. En 2014 se unieron las escuelas superiores de danza, teatro y música sobre el nombre de *Stockholms konstnärliga högskola* (Universidad de artes Estocolmo). Para ser lo más claro posible, utilizo aquí la abreviatura DOCH para toda la historia de la institución.

Cuando se fundió el itinerario de pedagogía de danza en 1964 incluyó el ballet clásico y "géneros que se encuentran en el ballet escénico: danza de carácter, danza española[59] y danza histórica". En 1971 se presentó una nueva asignatura principal: "danza folclórica y estilizada" (folk- och stildans), incluyendo danza histórica, danza de carácter, danza española y danza folclórica sueca. (Román 2011: 11–12). Es interesante también ver el desarrollo en la especialización de danza folclórica (sueca) paralelo con el flamenco en la misma institución. En 1985 se nota que no se han aceptado ningún estudiante para esta especialización, porque faltaba afición de las otras formas de danza (Persson 2011: 42) "La danza folclórica ha cambiado, antes trabajemos con conservación de la tradición y enseñanza de las danzas, ahora estas danzas son para divertirse pero también forman una posibilidad de expresarse" (ibid: 48).

59 Durante toda la historia de la institución el término danza española incluye flamenco, danza folclórica, escuela bolera y danza estilizada, acentuando sobre todo los dos primeros subgéneros.

Durante los primeros años de danza española en la institución era importante aprender repertorio montado según modelos españoles. Especialmente en los años 1970 se hacían compendios con todos los pasos incluidos y se enseñaban danzas adaptados para uso pedagógico, también para niños. En 2011 se ofrece una base de afición para que los alumnos hagan propios bailes: "¡Un tientos propio!" (Berggren 2011: 51–52).

Durante la existencia del flamenco en DOCH cada profesora principal[60] ha tenido su propia visión del flamenco, que se refleja en su enseñanza. Pero también han seguido la visión de enseñanza y aprendizaje de su tiempo. Pero según Bergggren (ibid: 53) el trabajo con repertorio siempre ha sido la parte basica de la enseñanza.

Se puede preguntar porque la danza española tenía un papel tan importante en la educación de pedagogos de danza, y tan temprano. Según Berggren (ibid: 54) había personas dominantes ya en los años 1960, y en los años 1970 el flamenco no era algo tan extraño. Las mujeres marcando la pauta con gran afición eran Lilian Runestam, profesora de danza folclórica y también rector de la institución 1971–1976, y Barbro Thiel-Cramér, profesora de flamenco. Thiel-Cramér también fue autora a un libro sobre el flamenco en sueco (Thiel-Cramér 1990). Traducido a varios idiomas (al menos inglés y alemán) era bastante popular entre los aficionados no hispanohablantes.[61] Ya en los años 1960 había también afición sueca en el terreno de música flamenca, sobre todo la guitarrista Eva Norée (Möller) quien iba a giras extensas en las escuelas, presentando el flamenco para una generación de suecos.[62]

Jannie Berggren (2011: 54–55) compara la enseñanza en España de los años 1970 con la de los años 2010: antes clases particulares en estudios muy pequeñitos, en contacto con un artista individual en un ambiente intimo, hoy se

60 Profesoras principales de flamenco: Barbro Thiel-Cramér, Micaela von Gegerfelt, Jannie Berggren y Beata Alving.
61 En su libro sobre el arte flamenco Alfonso Puig Claramunt (1977: 106) tambien menciona a Barbara (!) Thiel-Cramér entre las figuras extranjeras de este arte.
62 Radiodocumental en el radio nacional sueco P2, 4.9.2016.

estudia flamenco en versión académica de conservatorios. Entre adultos suecos en los años 1970 mucha gente apreciaban la enseñanza de danza española no tan autoritaria que en ballet clásico o danza libre. En estas clases se “llegaban a bailar” y gran parte de la gente que asistió tenía también ganas de actuar. ¿Por que se enseñaban danzas folclóricas españolas para niños suecos en los años 1970? Nadie preguntó por qué, solo se hacía (ibid: 55–56).

En una clase de Barbro Thiel-Cramer en los años 1970 se incluían ejercicios de castañuelas, pasos, ejercicios de braceo con y sin castañuelas, ejercicios en la diagonal y diferentes tipos de repertorio. Según Berggren (ibid: 55) los géneros de danza española no estaban todavía tan separados y cita a Anna Karin Ståhle (más tarde profesora de danza folclórica española), quien hasta irse a España no entendía que se trataba de (sub)géneros separados. El repertorio era recopilado por las profesoras, no se trataba de trabajar con material “auténtico” (ibid: 57).

Desde los años 1970 se invitó también profesores de España, José Udaeta fue el primero. En 1975 se inició una colaboración con Mercedes y Albano. Estos dos artistas visitaron la institución con frecuencia y según Berggren tenían gran impacto enseñando tanto ejercicios como bailes, que se convirtieron en repertorio básico de la institución. La música de los bailes se grabó en casetes. (ibid: 57).

En los años 1980 se introdujo la música como una parte importante de la enseñanza. La guitarrista Eva Norée (Möller) era una profesora importante de música y de todo lo que rodea el flamenco, filosofía, conceptos y cultura. El joven guitarrista Erik Steen empezó a trabajar en la institución, abriendo posibilidades de trabajar con música en vivo. La herencia de Mercedes y Albano se quedó en el repertorio pero profesores enseñaron nuevos bailes también. El terreno de danza folclórica se concentró ahora más en bailes “auténticos”. En todos los géneros se usaba castañuelas. Durante esa época se empezó a hablar del flamenco como un arte, algo que antes no era

acentuado. (ibid: 58–59).

En los años 1980 toda la escuela tuvo un fuerte enfoque en el desarrollo de métodos. Poco a poco se intentó animar los estudiantes a hacer repertorio propio, pero sin herramientas concretas de cómo hacerlo. Berggren tiene la impresión que en esta época la danza española fue un itinerario pequeño pero importante en la institución. (ibid: 59).

En los años 1990 el terreno de flamenco se amplió. La institución ya había producido varios pedagogos que se iban a España para estudiar con nuevos profesores – y volvían a Suecia con nuevas visiones. Jannie Berggren empezó a trabajar como profesora principal en 1996. Además de estudiar en DOCH y España tiene también examen de una institución de ballet clásico de Toronto y de pedagogía en la Universidad de Estocolmo. Intentó llegar a una combinación del aprendizaje intuitivo y la enseñanza personal y impulsivo que había visto en España con la conciencia física y exactitud que llevó de Toronto. Con gran interés para desarrollar la enseñanza, se intentó por primera vez tener más enfoque en la creación de propias coreografías o bailes. El vocabulario se concentraba en flamenco relativamente tradicional, sirviendo como una buena base del género. Según Berggren varios profesores han tenido visiones diferentes sobre las proporciones entre tradición y innovación. (ibid: 60–63).

En los años 1990 se introdujeron planes de estudios más estrictos, que según Berggren era un apoyo pero también una restricción. En esta época nació la primera relación continua con un cantaor español viviendo en Estocolmo, Rogelio de Badajoz. Rogelio huyó de la España de Franco y llegó a Suecia en 1975, siendo una gran influencia en los círculos flamencos pero también trabajando con teatro, sobre todo como profesor de voz.[63] Gran importancia para la comunidad flamenca tenía la *Peña Sacai*, fundada en 1999 y por primera vez ofreciendo un foro vivo y activo en Estocolmo además de la

63 Radiodocumental en el radio nacional sueco P2, 4.9.2016.

educación en DOCH.

> Comparando a los demás Países Nórdicos percibo que Suecia, con la presencia del flamenco en la Escuela superior, era distinto a los otros países donde el flamenco vivió más en peñas o asociaciones, entre aficionados que se iban a España para ensayar y después se reunieron para bailar, tocar y cantar en fiestas arregladas por agrupaciones más o menos fijas. (ibid: 63-64).

En los años 2000 la danza española estuvo por primera vez en igualdad con los otros itinerarios. Los estudiantes eligieron una asignatura principal en la cual se concentraban durante toda su carrera: ballet clásico, danza libre, jazz, danza infantil y danza española/danza de carácter. En 2006 la danza española cambió su nombre a “flamenco”. En 2008 se acabó la enseñanza de jota y bolero y se introdujo un trabajo fin de examen, entre los cuales algunos fueron bastante experimentales también. (ibid: 64, 162)

La especialización de danza de carácter terminó en 2011 y los cursos en 2007. Berggren comenta que la danza de carácter no encontró su sitio en la sociedad de hoy, luchando con discusiones de autenticidad y por el equilibrio entre danzas folclóricas estilizadas del siglo XIX y las nuevas tendencias estilizadas en la danza folclórica de hoy. (ibid: 70-73).

Beata Alving, profesora principal desde 2007, comenta que el flamenco de hoy es más universal. Antes era algo más exótico para los estudiantes y como bailaora sueca no eras digna de confianza (ibid: 68). Un buen ejemplo de la confianza en ella es que bailó en la Compañía de Israel Galván en el estreno de *Metamorfosis* en la Bienal de Sevilla 2000. Ella y sus colegas siguieron trabajando con repertorio tradicional pero también había impulsos para componer propios bailes e improvisar, intentando dar instrumentos para desarrollar el flamenco. (ibid: 65).

En 2011, Berggren (ibid: 69) sospechó que la especialización del flamenco estaba cerca de terminar su época en DOCH, y tenía razón. Publicando el libro en 2011, la época del flamenco en DOCH terminó. Algún estudiante de

flamenco siguió al programa de Máster de coreografía “Nuevas practicas performativas”, pero además no queda más que cursos básicos de flamenco en DOCH.

Según Beata Alving[64] tenía que ver con los cambios en la institución, que amplió su oferta educativa hacia incluir también educación de nivel Máster y investigación. Con una cantidad más grande de itinerarios con la misma financiación, era decidido que solamente se podría establecer grupos más grandes. La formación de dos o tres personas en pequeños itinerarios como el flamenco entonces ya no era posible.

> Las dos últimas veces que había posibilidad de enviar solicitud para pedagogía de danza con especialización de flamenco no tuvimos una cantidad suficiente de personas competentes... y entonces era lógico no lanzarlo más... Mi impresión era también que quien quería dedicarse al flamenco se iba a España... para estudiar allí de forma intensiva, algo que parecía competir con estudios en una escuela superior en Suecia.[65]

Quería presentar toda esta historia para dar un ejemplo del desarrollo del flamenco durante 40 años en un entorno académico. La existencia de una institución como la especialización de flamenco en DOCH ha influido mucho las actitudes del baile flamenco en Suecia, y la falta de este tipo de institucionalización ha influido a Finlandia. Suecia es el país vecino de Finlandia, pero los contactos entre Finlandia y DOCH parecen ser sorprendentemente modestos. Conozco solamente una finlandesa pasando este examen (Anu Silvennoinen, 2004–2006) y una finlandesa trabajando como profesora invitada (Kaari Martin, 2005–2006). Un detalle interesante es que muchos profesionales de flamenco en Suecia son de procedencia finlandesa[66], pero no cuento con ellas como parte de la historia del flamenco en Finlandia, porque siguen trabajando en Suecia.

64 Comunicación por correo electrónico a la autora, 19.9.2017.
65 Ibid.
66 Por ejemplo Tanja Tuurala, nacida en Suecia de familia finlandesa, y Pia Pohjakallio “Pia del Norte”, nacida en Finlandia pero viviendo en Suecia desde que tuve 10 años. Empezó sus estudios de baile con Anneli Uronen en Helsinki, Finlandia.

4. El flamenco en Finlandia

En Finlandia los primeros profesionales de baile flamenco se establecían en los años 1960 y 1970. En el mismo tiempo surge un gran interés también para la guitarra flamenca. Desde los años 1980 había flamenco en Helsinki de forma regular, sobre todo clases de baile flamenco y actuaciones. En los años 1990 se nota la actividad de una generación nueva, bailaores y músicos estableciéndose de una forma más amplia y fundiendo peñas flamencas y festivales. En el siglo XXI el flamenco está ya establecido como arte en Finlandia. También ha sido visible en España. Esta investigación se concentra sobre todo en el baile, pero la música siempre sigue su camino. Un detalle interesante son también las actitudes hacia el flamenco en la prensa.

¿Pero cómo empezó todo? ¿Por qué tenemos profesionales de flamenco en un país tan lejos de España? Notamos que los pioneros del flamenco en Finlandia no fueron inmigrantes españoles sino finlandeses enamorados del flamenco. Tampoco más tarde la inmigración dejaba su marca, con la excepción de algunos cantaores. La historia del flamenco no se ha escrito antes de forma resumida, así que eso es un primer intento – queda mucho para hacer. Contiene muchos nombres, pero intento que se vea poco a poco una red, como las figuras están conectadas entre ellas, como pasan las influencias de unos a otros.

4.1. Nacionalismo e hispanismo en el siglo XIX

El flamenco en Finlandia no empezó con las películas de Carlos Saura. Hay que buscar sus orígenes mucho más temprano. Volvemos al tema del hispanismo, al interés por la cultura española durante el romanticismo (véase también apartado 2.2.). Durante el siglo XIX había en Finlandia, como en toda Europa, una tendencia fuerte al romanticismo nacional, que en Finlandia resultaba por ejemplo en la epopeya nacional *Kalevala*, publicada en 1835 por Elias Lönnrot. Un evento interesante fue la primera actuación de bailes

folclóricos finlandeses, presentada en 1866 como una celebración del pueblo finlandés, dando casi más importancia a los trajes tradicionales que a los bailes (Biskop, 2012: 54–76). Durante esta época Finlandia fue todavía un gran ducado de Rusia, ganando independencia en 1917.

Finlandia no estaba tan lejos de lo que pasaba en Europa como se podría imaginar. Las modas del continente llegaban hacia el norte también, a través de Estocolmo o San Petersburgo. Por ejemplo el *minueto* vino del corte francés del Luis XIV, desarrollándose hasta ser un baile folclórico que se bailaba en el campo de Finlandia en las bodas, en algunos lugares hasta los años 1950 (Biskop, 2015: 153–161).

En la Finlandia del siglo XIX se bailaba el minueto francés, pero la danza española no fue desconocida tampoco. En la prensa[67] encontramos ya la cultura española: artículos sobre la música española[68] y la pasión española por la música y la danza[69]. También se publicaron cuentos de viaje[70], folletines románticos sobre gitanas[71] y relatos cortos de por ejemplo Emilia Pardo Bazán[72] traducidos en sueco. Los periódicos comentaban también lo que pasó en Europa, también eventos absurdos, como que en París se expone un oso vestido como mujer – bailando la *Cachucha*[73]!

La Cachucha parece ser la forma más famosa de danza española y del siglo XIX hay bastantes datos sobre su existencia en Finlandia. Los profesores de danzas y bailes en Helsinki enseñaban minuetos, *pas de shawl* y *gavotes* – pero también la Cachucha[74]. Las tiendas de música a menudo publicaban anuncios de sus partituras, entre ellos notamos también arreglos de la

67 La mayoría de estos periódicos eran en sueco, la segunda idioma nacional de Finlandia, en esta época la idioma dominante en la prensa.
68 Loti, Pierre: “Spansk musik”. Nya Pressen, 23.8.1898.
69 “Spaniorernes passion för musik och dans”. Borgå Tidning, 8.12.1838.
70 “En dag i Sevilla, Bref av en resande svensk”. Ilmarinen, 13.11.1850.
71 “Zigenerskan La Cuenca”. Tammerfors Aftonblad, 6.5.1892.
72 “En sällsynt tur”. Hufvudstadsbladet, 22.11.1896.
73 “Pot-Pourri”. Helsingfors Tidningar, 2.9.1840.
74 Por ejemplo Caroline Tybrong [?], Helsingfors Tidningar, 21.8.1839 y Tyron, maesto de danza de Dorpat, Estonia, Helsingfors Tidningar, 24.3.1841.

Cachucha para piano[75]. En las programaciones de teatro encontramos la cachucha bailada por ejemplo por Mademoiselle Jenny Hjort, una alumna del Teatro Real de Estocolmo[76]. Varias veces se menciona también la Cachucha bailada por Mademoiselle Alina Frasa[77], una de las primeras bailarinas profesionales en Finlandia, nacida en Baviera y actuando en lugares de entretenimiento en los 1850s (véase Vienola-Lindfors & af Hällström, 1981: 14).

España era popular entre los viajeros en el siglo XIX. Entre ellos no fueron solamente Théophile Gautier, Gustave Doré, Richard Ford y Washington Irving, sino también el pintor finlandés Albert Edelfelt[78], que visitó España durante la primavera 1881: Madrid, Granada, Sevilla, Córdoba y Toledo. Uno de sus cuadros famosos de este viaje se llama *Gitana bailando*. Edelfelt también contó sobre su viaje en la prensa finlandesa, por ejemplo de su gusto por los bailes: "Los bailes españoles son tan fascinantes. He intentado hacer croquis y fue valiente pintando una gitana bailando, pero el boceto que llegué a hacer no era más que una imagen pálida de lo que sentí y quería retratar." Entre los bailes menciona jaleros [sic!], boleros, peteneras y Cachucha[79]. (Véase también Lundström, 2007).

4.2. España en el mundo del ballet clásico

La poca distancia entre Finlandia y Rusia es un factor importante para la danza finlandesa, que se desarrolló bastante tarde comparado con otros países europeos. En la escuela rusa del ballet las danzas de carácter tenían un fuerte papel y quien estudiaba ballet clásico, también estudiaba diligentemente ese repertorio.

75 Por ejemplo "Till Salu finnes". Helsingfors Morgonblad, 23.9.1839.
76 "En Soirée". Åbo underrättelser, 20.8.1852.
77 "Musikalisk-dramatisk soaré". Helsingfors Tidningar, 11.8.1853.
78 Albert Edelfelt (1854–1905), uno de los escasos pintores finlandeses de fama internacional. Residió en París en los años 1880 y pintó por ejemplo el retrato de Louis Pasteur.
79 "Brev av Albert Edelfelt". Helsingfors Dagblad, 25.8.1881.

Un personaje importante fue Toivo Niskanen[80] con estudios de danza clásica en Marinski, San Petersburgo en principio del siglo XX, y después en varias ciudades en Europa Central. Su afición de las danzas de carácter era reconocida en Finlandia. Tocaba también las castañuelas y montó por ejemplo las danzas españolas por la producción de la ópera *Carmen* en Helsinki de los años 1910. En marzo de 1911 dio una actuación que según Makkonen (2003) fue una de las primeras actuaciones importantes de danza en Finlandia, con enfoque a las danzas de carácter.

Niskanen era un profesor importante, impartiendo clases de salón pero también ballet clásico y sobre todo danzas de carácter. La tragedia personal de su vida era que no fue elegido a maestro de ballet o profesor cuando se fundó la primera compañía de ballet en la Opera Nacional, el futuro Ballet Nacional, en 1921. Según su alumna, la bailarina y profesora Airi Säilä era una pena, porque su conocimiento de danzas de carácter era maravilloso (véase Räsänen 1986: 31, Vienola-Lindfors & af Hällström 1981: 16–18). Una posibilidad es que se consideró un pedagogo con buen conocimiento de varios estilos pero que faltó la afición de coreografía creativa y entendimiento de grandes formas que se esperaba (véase Suhonen, 1992). Siguió su carrera como bailarín por ejemplo como miembro del Ballets Suédois en los años 1920 (véase apartado 2.6.).

Había finlandeses estudiando ballet clásico en Rusia ya antes de la revolución 1917, pero después de la revolución la cantidad de profesionales rusos estableciéndose en Finlandia fue más notable. La influencia rusa se notó en la enseñanza de la danza, por ejemplo Boris Strukov de Moscú fue un profesor conocido de danzas de carácter (véase Vienola-Lindfors & af Hällström 1981: 22).

En 1921 se arregló la primera actuación de ballet clásico en la Opera Nacional, y la compañía de ballet se fundó oficialmente en 1922[81]. La primera obra

80 Toivo Niskanen (1887–1961), bailarín, coreógrafo, profesor. Propias actuaciones desde 1911. Ballets Suédois en París 1922–1924, Chicago City Ballet 1924–25.

81 Poco a poco se empezó a utilizar el nombre Ballet Nacional, o sea llamada el ballet de la Opera Nacional. La Opera también cambió su nombre varias veces, desde Kotimainen Ooppera en 1911 a

elegida fue *El Lago de los cisnes* incluyendo también un “pas espagnol” en el tercer acto. La coreografía del ballet fue arreglada por el maestro de ballet George Gé según Marius Petipa. Gé no tenía mucha afición de danzas de carácter pero la danza española bailada por Elo Kuosmanen y Iris Salin fue un gran éxito, y era repetida en cada función, en total 54 funciones[82]! Los bailarines de la compañía fueron alumnos de varias escuelas de danza en Helsinki, entre ellos Airi Säilä quien había estudiado con Toivo Niskanen. (Vienola-Lindfors & af Hällström 1981: 21–26, Räsänen 1986: 25–27).

Buscando por indicios de la danza española en la historia del Ballet Nacional encontramos varias referencias a aquella. Gran parte del repertorio de ballet clásico venía a través de San Petersburgo, con danzas españolas incluidas en por ejemplo *El cascanueces* y *Don Quijote*. Poco a poco se cristalizaron bailarines con gran interés y afición por la danza española, entre ellos el bailarín Into Lätti[83], que estudió también en España con Realito y Enrique El Cojo y así llegó a conocer el baile por farruca, algo que enseñó a los pioneros del flamenco, sobre todo a Reima Nikkinen. Airi Säilä cuenta una historia graciosa sobre Into Lätti en su autobiografía Airi Säilä: Realito había llevado a su alumno a asistir a un concurso de talento, presentándolo como un turista que había ensayado la farruca por solamente dos semanas, pero después de verlo bailar el público gritó que ¡no es turista, sino artista! (Véase Räsänen 1986: 208).

La bailarina Airi Säilä[84] fue alumna de Toivo Niskanen y miembro de la primera compañía de ballet en la Ópera Nacional, donde siguió bailando hasta retirarse en 1950. Como alumna de Niskanen tenía una buena base en las danzas de carácter y actuó a menudo con danza española, húngara o gitana, por ejemplo

Suomalainen Ooppera en 1914 y a Suomen Kansallisooppera en 1956. Son complicados traducir porque Kotimainen Ooppera y Kansallisooppera se traducirían “opera nacional” en español.

82 Durante esta época era común repetir números sueltos si el público lo pidió con fuertes aplausos.

83 Into Lätti (1913–1985). Bailarin y coreógrafo del Ballet Nacional 1937–46, 1951–63, maestro asistente 1960–63. Coreografías para entre otros El sombrero de tres picos. También bailarín en el Teatro de Malmö, Suecia 1946–49 y el ballet cáucaso de Alex Gourdjin 1950–51.

84 Airi Säilä (1907–1991). Bailarina, profesora, coreógrafa. Bailarina del Ballet Nacional 1926–34, 1936–50, pedagoga 1937–50, maestra asistente 1963–64. Directora del ballet para niños y jóvenes 1947–50. Escuela propia de ballet 1950–81.

en 1934 cuando se marchó de la Opera y pasó un año actuando en restaurantes y giras en todo el país, según su autobiografía cobrando cuatro veces el sueldo de la Ópera (ibid: 111–112). En el Ballet Nacional bailó varios números españoles con bailarines con enfoque especial a lo español, primero Robert Nikko en los años 1930, que había estudiado danza española con Dolores Morena en París, aprendiendo entre otros una jota graciosa (ibid: 154). Después de la muerte de él en la guerra en 1941, Säilä bailó con Into Lätti, quien según ella tenía un temperamento fuerte y buena técnica (ibid: 187).

Durante sus últimos años en la Opera Airi Säilä fundó una compañía de ballet para niños y jóvenes. Entre los miembros era una chica de 16 años con el nombre Anneli Salmi, que más tarde sería Anneli Uronen, fundadora de la primera escuela de flamenco en Finlandia. Después de retirarse Airi Säilä fundó su propia escuela de ballet. No era hasta su retiro del Ballet Nacional que tenía la posibilidad de viajar a España, pero en 1952 al final lo hizo y estudió con el maestro viejo Realito. En su autobiografía cuenta como fue tratada en la escuela de Vicente en Valencia, donde nadie había esperado que una mujer mayor y extranjera supiera algo del baile. Pero después de haber bailado por sevillanas en el pasillo con un asistente joven al final pudo asistir la clase del maestro también. (ibid: 207–209) El hijo de Säilä Ari Salin vamos a encontrar entre los pioneros de la guitarra flamenca (véase apartado 4.3.3.).

En el Ballet Nacional había números de danza española en varias obras de Marius Petipa. En el caso de *Don Quijote* (1930), arreglado por George Gé según Petipa, Vienola-Lindfors y af Hällström (1981: 41) comentan que se trata de “una hispanidad estilizada, muy lejos del folclore auténtico”, explican que Petipa había vivido en Madrid pero siguen: “Gracias a estos años Petipa montó danzas españolas en Rusia durante toda su vida. Se trata de un tipo de danza pseudo-española, lejos del flamenco”. Así se acentúa el dualismo entre lo auténtico y lo estilizado que se nota en las críticas que se escriben en Finlandia sobre compañías de danza española y flamenco.

También obras nuevas siguieron el modelo de Petipa incluyendo danzas de carácter, por ejemplo el primer ballet con música finlandesa (*Sininen helmi*, 1931) incluyó baile holandés, *krakowiak* y por supuesto danza española (ibid: 43). Varias obras tenían acento español, por ejemplo *El amor brujo* (1938, coreografía Alexander Saxelin): “La emoción explosiva era tan auténtica y serio, que el público se sintió convencido de la hispanidad del ballet, aunque Saxelin nunca había visitado España y en realidad no conoció más que la coreografía pseudo-española de Petipa y su escuela de San Petersburgo (ibid: 57)”.

Una coreógrafa inspirada por lo español era la finlandesa Irja Koskinen. Su coreografía *Bolero* (1951) era considerada un gran éxito y se comentó “Se nota que la visita en Finlandia de José Greco la primavera pasada y sus clases para el ballet han sido fructíferas... había fuego retenido, pasión española a fuego lento” (ibid: 85). Sobre la interpretación de Into Lätti según Vienola-Lindfors y af Hällström (ibid: 86) bailó “como un andaluz auténtico, flexible y rápido en el compás de farruca”. Entre las coreografías con sabor española también se puede mencionar la versión de *El sombrero de tres picos* con coreografía de Into Lätti (1960).

En los escenarios de Helsinki se presentó también danza española y más tarde flamenco. La Ópera Nacional fue entre los primeros de invitar a artistas internacionales. José Greco visitó la Ópera Nacional enseñando y actuando en el Teatro Sueco 1950, algo que tuvo gran impacto en la carrera de Anneli Uronen. También visitaron Finlandia Antonio (1963) y Luisillo (1964, 1966 y 1970). A lo mejor el programa de Luisillo incluyó también números de flamenco, según Vienola-Lindfors y af Hällström (1981: 145) “la bailarina más maravillosa de la compañía Conchita Anton actuó con flamenco acompañado por cante jondo y guitarra. Del flamenco surgió choque jondo, místico y un brillante sentido de la vida.”

El otoño 1970 Luisillo se quedó en Helsinki para trabajar con el Ballet Nacional y ensayar con ellos su obra *Don Quijote*, con música de Federico Moreno

Torroba[85]. En las primeras actuaciones Luisillo mismo interpretó el papel de Sancho Panza y se menciona que la bailarina Seija Silfverberg también tocó castañuelas. “Luisillo había creado entusiasmo entre nuestros bailarines, que se movían de forma enérgica, fresca, con apetito a la vida y alegría del sur. Para la Ópera la visita de Luisillo era un gran éxito – especialmente si se considera que la alegre forma de danza española era un gran reto para nuestro ballet.” (ibid: 187–188).

4.3. Especialización del flamenco

Gracias al ballet clásico y sus danzas de carácter, gracias a las compañías visitando Finlandia en sus giras, llegamos al momento de los primeros profesionales finlandeses de baile flamenco: Anneli Uronen, Reima Nikkinen y Mia Vasara. Ya entre ellos podemos percibir estilos e ideologías muy diferentes. Anneli Uronen tenía una base fuerte en la danza clásica y un sistema estructurado de enseñanza. La cultura española parece haber sido importante en sus actuaciones. Los gitanos Reima Nikkinen y Mia Vasara acentuaban la expresión libre y la filosofía del flamenco, algo que seguramente ha tenido un gran impacto entre las generaciones más jóvenes. Durante los primeros años como profesionales Uronen y Nikkinen colaboraban y actuaban juntos, pero después iban por caminos separados. Estos pioneros trabajaban en la zona capital, a veces también dando cursillos en otras ciudades. También fuera de Helsinki había algunos pioneros sueltos, como la bailaora Anita Heinonen, activa en el norte de Finlandia ya en los años 1980.

En un artículo sobre los pioneros Uronen y Nikkinen Leena Virtanen analiza sus diferencias:

85 Las obras anteriores con el mismo nombre usaron la música de Ludwig Minkus.

Anneli Uronen y Reima Nikkinen representan dos vistas un poco diferentes de lo que puede ser el flamenco fuera de España. Anneli habla por separado del 'flamenco primitivo', que según ella no puede aprender nadie más que los españoles. 'No vale la pena intentar esto. La expresión emocional es tan diferente', siempre lo pensé después de haber visto actuaciones españolas de flamenco. También Reima entendió desde el principio que en Finlandia se vive de una manera muy diferente que en España, pero según su opinión no lo limitó a la expresión de emociones. 'Nuestra fuerza no podía ser en la virtuosidad, pero hemos entendido algo sobre la parte mental.' Reima también nota que en los años 60 y 70 se conocía un solo tipo de flamenco. Anneli ha observado que hoy se vive de un modo diferente. 'Ya no hay fronteras. La expresión emocional está lo mismo en todos los sitios. A lo mejor tiene algo que ver con que nuestra crianza está más libre.[86]

Imagen 1. Los Flamencos 1978. Reima Nikkinen, Anneli Uronen, Ari Salin, Manolo Uriel.

4.3.1. Anneli Uronen y la primera escuela de flamenco[87]

Anneli Uronen[88] empezó con estudios de ballet clásico y bailó en actuaciones de ballet y operetas, pero poco a poco se enamoró tanto del flamenco que se decidió a concentrarse a este arte. Su altura (solo 152 centímetros) no era tan adecuada para compañías de ballet clásico tampoco. El amor hacia lo español se despertó con la visita de José Greco con el Ballet Nacional en 1950 y

86 Virtanen, Leena: “Suomalainen flamenco ennen Sauran elokuvia”. Letra, 3/1996.

87 Agradezco muchísimo a Eija-Liisa Linnapuomi-Kanerva para mostrarme sus archivos y vídeos de los años 1980, y siempre discutir conmigo sobre las actividades de Anneli Uronen.

88 Anneli Uronen (1931–). Nacida Anneli Salmi, después se casó y fue Anneli Uronen, ahora está Anneli Salmi-Grandén. Sigue usando Anneli Uronen como su nombre artístico.

llegando a bailar la “danza gitana” de la obra *Bolero*. Anneli Uronen se fue a España por la primera vez en 1961 y empezó sus estudios verdaderos de flamenco en 1972. En 1975 ya estaba actuando con Reima Nikkinen.

Animada por la bailarina Irina Hudova, entonces profesora artística de la danza en Finlandia[89], decidió fundir su propia escuela en 1975, dando clases en la sede de Suomen Tanssitaiteilijain Liitto (STTL), el sindicato de la danza[90]. En una entrevista mucho más tarde, cumpliendo 70 años, contó que la decisión estaba también conectada con el deseo de arreglar actuaciones: “Fundé una escuela para que tengamos actuaciones de forma regular. Al público le encanta el flamenco y las danzas españolas.”[91]

En 1978 fundó su propia compañía y aquel año consistió de cuatro alumnas avanzadas además Anneli Uronen y Reima Nikkinen como solistas, siendo según la información que he encontrado su última colaboración. Como músicos asistieron el cantaor Manolo Uriel y los guitarristas Ossi Aaltonen, Esko Paaja y Ari Salin. En 1980 Anneli Uronen empezó a organizar actuaciones de forma regular: un par de veces cada año, con 8–14 bailarinas en la compañía y siempre con música en vivo (con la excepción de algunos números sueltos con música clásica grabada). Desde 1988 participó también su grupo de jóvenes, así que en las actuaciones en 1990 y 1991 había hasta 22 bailarines en el escenario.

En 1982 se fundó la asociación apoya (*Anneli Urosen flamencokoulun kannatusyhdistys ry*) para cuidarse de las actividades de escenario, en total 24 actuaciones entre 1980 y 1992. La mayoría de éstas fueron en Helsinki, pero algunos visitas se hicieron también en otras ciudades como Turku (1981), Tampere (1985), Kuopio (1980) y Kotka (1980). Además de arreglar sus propias

89 Profesora artística es un titulo especial en la forma de una beca de cinco años, no se trata entonces de un trabajo en una institución. Hudova fue la primera en el terreno de la danza recibiendo esta beca. Sobre el sistema de becas en Finlandia, véase apartado 5.5.3. Sobre el trabajo de Hudova, véase Hudova, 2002.

90 STTL más tarde se unió con otros sindicatos de artes escénicas para formar TeMe, véase apartado 5.5.2.

91 Räsänen, Auli: “Balettitanssija syttyi flamencoon”. Helsingin Sanomat, 12.6.2001

actuaciones la compañía actuaba en otros eventos, por ejemplo en varios eventos con temática española, las celebraciones del aniversario del Estadio Olímpico de Helsinki en 1988 y como bailarinas invitadas con la Orquesta Sinfónica del Radio Nacional en 1993[92]. Los alumnos más jóvenes participaron también en eventos de arte para jóvenes (Nuorison taidetapahtuma), el flamenco siendo parte de la categoría 'danzas de carácter'. Anneli Uronen también fue colaborando con otras instituciones como coreógrafa invitada para obras de teatro u opera con sabor español (*Carmen*, *Don Quijote* etc.).

Es interesante que el grupo se anunciaba siempre como la compañía finlandesa-española de Anneli Uronen, acentuando que había miembros españoles. El español más fundamental era el cantaor Manolo Uriel[93], que tenía un repertorio versátil desde coplas españolas hasta el musical *Jesus Christ Superstar*[94], y también era famoso por cantar música popular finlandesa en español.[95] Cuando Uriel volvió a España en 1989 debutó Antonia Martín, la mujer de Raúl Mannola, como cantaora de la compañía, desde 1992 utilizando el nombre Antonia de Córdoba (véase apartado 4.4.2.). Entre 1989 y 1992 hay también algunos finlandeses cantando (Jaana Seppänen y Mikko Halonen). Ossi Aaltonen fue el guitarrista de la compañía en todas las actuaciones entre 1978 y 1992. Además tocaban Ari Salin (1978–1982), Antonio Rodríguez (1984) y Raúl Mannola (1985–86, 1989–1992).

Además del cantaor, se acentúa el ingrediente español en algunos bailarines que tenían padres españoles pero que eran todos educados por Anneli Uronen. En el comunicado de prensa 1982 se explica: “La representación española incluye el cantaor flamenco Manolo Uriel y los bailarines Pepe Ruiz, Dori Rico y Emilita Castejón”. Más tarde se acentúa también que el vestuario español y los complementos, siempre mencionados en los programas de las actuaciones: “Vestuario Keiko y Maty, Madrid. Zapatos Gallardo, Madrid. Castañuelas

92 Radion Sinfoniaorkesteri 20.2.1993, con música de Manuel de Falla.
93 Manolo Uriel (1950–1995), vivió en Finlandia entre 1970 y 1989.
94 Cantó el papel de Judas en el Teatro de Kotka en 1980.
95 Por ejemplo la canción de tango Liljankukka y la canción famosa Sininen ja valkoinen.

Galiano, Madrid. Mantones, abanicos, flores Gil, Madrid”[96] Sobre los complementos también hay que mencionar que durante sus primeros años actuando Anneli Uronen usaba siempre una peluca negra[97].

La compañía de Anneli Uronen tenía un repertorio bastante amplio. Incluyó bailes de flamenco, por ejemplo alegrías, soleares, fandangos y sevillanas, casi siempre terminando las actuaciones con rumba flamenca. Pero las otras formas de danza española también fueron representadas: jotas aragonesas y coreografías con música clásica, entre otros *Capricho Español* con música de Rimski-Korsakov y *Bolero* con música de Ravel. El repertorio siempre incluyó toque de castañuelas.

El *Bolero* de Ravel (estrenado en 26.10.1986) es un ejemplo interesante de las coreografías de la compañía: construida como un popurrí de las formas de danza española: escuela bolera, jota, flamenco y danza estilizada, usando toda una compañía grande de forma muy elegante. Sobre la coreografía se informa en la programa que es de Anneli Uronen según Martín Vargas. En el repertorio de la compañía de Anneli Uronen había coreografías de tres tipos: coreografías llevando solamente su nombre, coreografías de maestros españoles y arregladas por Anneli Uronen para el grupo y coreografías de maestros españoles, las últimas siendo bailes solistas coreografiadas entre otros por Martín Vargas, María Magdalena, Paco Fernández y Teresa Martínez.

En la prensa Anneli Uronen siempre contó de sus profesores españoles, seguramente siendo un sello de legitimidad para ella, que había estudiado de forma amplia. Cada verano fue a España (Madrid, Jerez y Valencia) para estudiar y aprender nuevas coreografías. En sus aplicaciones y declaraciones para becas hay información en detalle sobre su manera de estudiar en España. A veces también organizó viajes para sus alumnos, pero parece que era más para disfrutar el ambiente español por ejemplo en la feria de Sevilla que para tomar clases.

96 Programa de actuación de la compañía Anneli Uronen, 21.10.1984.
97 Se nota en los fotos al menos hasta 1985. Véase también Imagen 1.

En una declaración de becas en 1983 da un relato extensivo sobre sus estudios en Madrid, contando que ha tomado clases generales y privadas, y que muchos alumnos internacionales llevan a sus propios guitarristas para que aprendan el acompañamiento del baile a la vez. En clases privadas con el bailaor Ciro estudió ideas coreográficas para *Orgia*, una obra clásica española para cinco bailarines, y combinaciones de zapateados para diferentes bailes flamencos. Las clases generales consistieron de toque de castañuelas, técnica flamenca, variaciones de clásico español tocando castañuelas y bailes flamencos. En las clases privadas había que pagar extra para tener un guitarrista, pero había entonces posibilidad de grabar cante y toque para usarlo en casa. Las clases de Paco Fernández eran tan caras que tomaba clases en grupos de 2–3 personas en vez de clases privadas.

En una entrevista para la revista Tanssi Anneli Uronen cuenta sobre sus profesores: “Ciro y Paco enseñan flamenco auténtico. Las combinaciones de zapateado de Ciro son muy difíciles, para Paco técnica de pies no es tan importante.” Y el artículo sigue:

> Según Anneli Ciro representa un flamenco más moderno que los otros profesores que conoce. El estilo de Paco es fácil para quien tiene ya una técnica clásica y su técnica de zapateado se ha quedado lo mismo durante muchos años. Las clases de Ciro duran varias horas. Primero una hora de calentamiento con diferentes movimientos, después braceo y toque de castañuelas y al final bailes... La Tati inspiró a Anneli de bailar tientos. Anneli tiene la intención de enseñar este baile con ritmo en 4/4 a sus alumnos en Finlandia también.[98]

Tanto en la prensa como en las aplicaciones de becas se menciona siempre los trajes, que en el principio se pidieron de España para toda la compañía, algo que costaba mucho dinero. Varias veces Anneli Uronen pidió y recibió becas para costes del vestuario. También necesitaban zapatos de flamenco, castañuelas, mantones, abanicos etc. Uronen tenía también bata de cola, pero según la información que tengo no daba nunca clases con ese complemento – ¿a lo mejor era demasiado complicado pedir batas para un grupo entero?

98 Ahokas, Hannele: “Flamencon jäljillä”. Tanssi 3/1982.

En una carta al Ministerio de educación en 1988 reclama que alquilar un estudio en Helsinki es demasiado caro en Helsinki, y que es un problema para todos que quieren enseñar danza. Según esta carta ofrece la educación y los ensayos de la compañía y del grupo de niños de forma gratuita. En la misma carta presenta su programa de enseñanza, incluyendo en este momento todos los cuatro géneros de danza española. Danza folclórica parece significar sobre todo jotas. Algo que es muy interesante es que a lo que hoy llamamos danza estilizada allí se llama “clásico flamenco”, entonces ampliando el uso del término flamenco.

Durante todos los años dirigiendo su escuela de flamenco Anneli Uronen también tenía un trabajo fijo de oficina en Kansaneläkelaitos/Kela (Instituto Nacional de Seguridad Social). Tres veces recibió becas de larga duración del estado – medio año en 1984 y 1987, un año en 1992[99], además varias becas pequeñas. En la prensa muchas veces se menciona su trabajo “civil” y también que agradezca a su madre para ayudar a la familia. Estos artículos dan una imagen interesante de su personaje: la combinación de un trabajo normal con estadística y una gran pasión por la danza y el flamenco.

Anneli Uronen hacía un gran esfuerzo para que el flamenco sea visible en la sociedad finlandesa. Era la primera que ofrecía clases de flamenco de una forma estructurada y regular. También fue profesora de varias profesionales futuros de flamenco, entre las bailarinas se nota por ejemplo Hannele Tuomipuu y Katja Lindroos. Poco a poco se ha retirado de la enseñanza, pero todavía hoy sigue teniendo un par de alumnas de forma privada.

Durante sus años más activos en los 1980 daba color y sabor española a muchos eventos teniendo que ver con aquella cultura. También colaboraba de forma activa con la Sociedad Finlandia-España (Suomi-Espanja-Seura), que incluyó varios artículos sobre Anneli Uronen en su revista y entre la cual

99 Véase apartado 5.5.3. para más detalles del sistema de becas.

también se podía contratar a su compañía. Uronen también tenía mucho contacto con la embajada española y concedió el orden Al Mérito Turistico del Ministerio español de turismo en 1996.

En una entrevista cumpliendo 70 años Anneli Uronen cuenta cómo según ella nace un estilo personal de flamenco: “De experiencia de la vida y de las emociones. Pero primero cada uno tiene que tomar influencias de otros bailaores. Paco Fernández me influyó mucho. Él me daba coraje, me decía que hay que sacar sus emociones bailando y ser orgullosa de mí misma.”[100]

4.3.2. Reima Nikkinen y la filosofía gitana

El otro pionero principal Reima Nikkinen[101] tiene un perfil totalmente distinto. No hay tanta documentación de su carrera comparando a Anneli Uronen, pero intento presentar algunos datos importantes. Después de haber visto la película *Vacaciones para enamorados* (1959) y el baile por farruca de José Greco en aquella, Reima Nikkinen se volvió loco por el flamenco. Vio la película muchas veces y decidió aprender a bailar flamenco. Llamó al Ballet Nacional para tener consejo y así llegó a estudiar con Into Lätti.

Reima Nikkinen empezó a actuar como bailaor flamenco ya en los años 1960. En 1968 bailó la farruca en la gala del sindicato de la danza (STTL). En el mismo año fue el primer miembro aceptado por este sindicato como profesional de danza de carácter, sin tener ninguna educación clásica. Desde las primeras críticas publicadas se acentúa su identidad gitana:

> Bailó su farruca de forma ingeniosa, con sentido de ritmo. Totalmente como si hubiera estudiado en España. Pero nunca ha visitado España.... En España el flamenco es en gran parte dominado por los gitanos auténticos. De forma honorable Reima representa el resplandor y la pasión artística de nuestro pueblo gitano. Solamente hay que levantar la cabeza – los españoles son orgullosos, no miran hacia la

100 Räsänen, Auli: “Balettitanssija syttyi flamencoon”. Helsingin Sanomat, 12.6.2001
101 Reima Nikkinen (1944–), artista y activista. Hijo de Ferdinand Nikkinen “Ferdinand Gaalo”, músico y activista.

tierra.[102]

Nikkinen no visitó España hasta 1970. Daba clases de flamenco durante varias décadas, pero no de forma tan estructurada como la escuela de Anneli Uronen. En el principio de los años 1970 colaboraba con Uronen pero después de 1978 sus caminos se separaban. Nikkinen siguió actuando con una pareja femenina, colaborando con Mia Vasara y más tarde con Anna Haaranen y Katja Lindroos. Según el programa de su actuación con Anneli Uronen en 1978 siempre bailó coreografías propias, no menciona ningún maestro español. Muchas veces intentó aprender algo de artistas españoles visitando Helsinki, pero además se presentó como autodidacta. Según la información que tengo no recibió muchas becas, el único ejemplo que conozco es del comité del estado por artes escénicas en 1975. Retirándose en 2006 tuve una pensión de artista por parte del estado.

Fundamental para entender la actividad flamenca de Reima Nikkinen es que es artista y es gitano. Además de bailar también pinta, así que tiene un perfil artístico más amplio que solamente de bailaor flamenco, y combinado con un perfil político de activista.

Reima Nikkinen inició su carrera de flamenco en la misma época que los gitanos en Finlandia se pusieron en marcha, siguiendo un corriente internacional de activismo en las minorías. En los años 1960 la manera tradicional de vivir por los caminos al final resultó imposible para los gitanos finlandeses, en el mismo tiempo que la vida campesina en general se cambió radicalmente. En esta época los gitanos empezaron a demandar derechos, alojamiento, educación – y también respeto hacia su cultura. En 1970 vino la primera ley prohibiendo su discriminación. Por primera vez los medios de comunicación empezaron a presentar gitanos individuales, entre ellos varios artistas. (Tervonen, 2014: 166–168, 191–193). Reima Nikkinen fue bastante activo en todos los asuntos gitanos, entre otros como presidente del concilio nórdico de gitanos (Pohjoismainen Romanineuvosto) en los 1970s.

102 Af Hällström, Raoul: “Leikitään koreografeja”. Helsingin Sanomat, 26.11.1968.

En 1967 se fundó la asociación gitana (Suomen Mustalaisyhdistys) acentuando el significado de su propia cultura. Nikkinen fue activo en este círculo y también fue uno de los redactores de los primeros programas de televisión donde los gitanos mismos fueron presentando su cultura y su situación[103].

Según Risto Blomster (2014: 293–294, 310–311) desde los años 1960 los artistas gitanos poco a poco llegaban a tener fama nacional en Finlandia. Uno de los grupos conocidos fue Hortto Kaalo, cantando canciones de los gitanos finlandeses pero también de otras culturas, abriendo puertas para los gitanos con sus actuaciones y discos. También colaboró con grupos de otras músicas gitanas, entre ellos Reima Nikkinen y Los Flamencos. Una manera de colaboración fue combinar baile flamenco y guitarra con recitación de poemas.[104] Nikkinen también era miembro del Teatro gitano de Finlandia (Mustalaisteatteri) en los años 1970 juntos con Mia Vasara y el guitarrista Ari Salin.

En 1994 Reima Nikkinen arregló una actuación jubilando sus 26 años actuando y en una entrevista para la televisión explicó su filosofía de flamenco de esta manera: “Soy autodidacta, o sea, se supone que tengo talento natural. La filosofía del flamenco está muy cerca de la filosofía gitana... pensamos que la vida está ahora y aquí, no es mañana. Lo esencial es sentir, eso no se puede estudiar... y nosotros, los gitanos somos expertos de sentimientos.”[105]

En una entrevista cuando cumplió 50 años cuenta que “el flamenco es el rey de las danzas y está muy importante conocer su paisaje histórico y mental.[106]” Parece que una gran herencia dejada por Reima Nikkinen es la acentuación de la filosofía en el flamenco. En varios artículos de la revista *Letra* explica sus

103 Ruotsi, Tapio; Nikkinen, Reima et. al.: Suomen romanien kulttuuri ja historia, 1972–86.
104 En un video de Reima Nikkinen y Mia Vasara bailando por siguiriyas se puede ver como Marko Putkonen, el cantante de Hortto Kaalo, participa recitando poemas de Lorca para acompañar al baile. [En línea] https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/09/18/flamencon-filosofiaa-ja-tunnetta-andalusiasta-suomeen [Consulta 30 de septiembre 2017]
105 Ibid.
106 Tulonen, Hannele: “Mustalaisleirin palava pensas”. Helsingin Sanomat, 16.8.1994.

pensamientos sobre aquella, definiendo el flamenco como una manera de vivir. Y mismo si se considera un activista gitano no parece acentuarlo hablando del flamenco, al menos no separando a los flamencos de razas diferentes.

> Un verdadero humano flamenco (esta raza todavía no está registrada) se define entre otros por saber que significa el orgullo, no solamente de forma física... pero de forma más profunda, como una consciencia de su propio valor y también como respeto hacia sus iguales...[107]
>
> No creo que vayamos a ver otro gran ascenso del flamenco, pero lo que seguramente va a subir es el nivel. Espero que sea sobre todo en el nivel mental.[108]

El acento gitano es fuerte también en la trayectoria de Mia Vasara, la prima de Nikkinen y empezando junto con él, enamorados de la misma película en 1959. Vasara es una figura importante sobre todo como profesora, enseñando en Helsinki pero también dando cursillos en otras ciudades, con gran importancia para el nacimiento de actividades flamencas en Oulu y Kuopio. Entre los profesionales futuros de flamenco que han empezado a estudiar con ella son Anna Niinimäki, Maria Kause y Erika Alajärvi, y colaboraba por mucho tiempo con los guitarristas Seppo Lindy y Juha-Matti Pesonen. Mia Vasara estudió varias veces en Amor de Dios y actuó con Reima Nikkinen y con su propio grupo Gitano Maro, teniendo un repertorio de varias músicas y danzas gitanas, no solamente de flamenco. Durante décadas tenía su propio estudio La flamme noire, pero últimamente se ha concentrado a la danza gitana[109]. Tiene también pensión de artista del estado.

El acento gitano del flamenco finlandés también ha sido visible en el festival internacional de música gitana en Porvoo, fundado en 1995, presentando a artistas gitanos de España y Finlandia. En la generación joven sigue la presencia gitana con la bailaora Sari Pikkarainen y la cantaora[110] Anette Åkerlund, la última haciendo también fusión entre flamenco y canciones gitanas (véase apartado 4.5.7.).

107 Nikkinen, Reima: “Flamencomainen elämäntyyli”. Letra, 2/1995.
108 Niinimäki, Anna: “Reima Nikkinen – 25 vuotta suomalaista flamencoa”. Letra, 2/1993.
109 [En línea] https://mustalaistanssi.wordpress.com/mia-vasara/ [Consulta 30 de septiembre 2017]
110 Soy consciente de que varias cantaoras nórdicas tienen tanto respeto al término que no lo usan en español (véase Murtola, 2017: 14–15), pero por razones prácticas lo uso en este trabajo. Según mi opinión también lo merecen.

4.3.3. Los pioneros de la guitarra flamenca

Durante la época de especialización al flamenco en el baile se presentaban también los primeros músicos y aficionados de flamenco. Entre las figuras claves hay que mencionar Tor Pulkkis[111], un gran aficionado de la guitarra que se enamoró del flamenco ya en los años 1950 y realizó varios viajes a España desde 1957. En los años 1960 fundó un club de flamenco conectado con la Sociedad Finlandia-España y a menudo invitó a otros aficionados a colaborar y estudiar juntos en su casa. Viajando en España visitó entre otros al americano Donn E. Pohren en Morón de la Frontera y asistió en los cursos de guitarra que organizó la Cátedra de flamencología en Jerez cada verano[112]. Según Ari Salin los miembros del círculo de guitarristas no tenían mucho interés para el cante ni el baile, pero escuchaban los discos de guitarra con gran interés, por ejemplo a Sabicas y Mario Escudero (véase Linnavuori, 2001: 10).

Ari Salin[113] descubrió el flamenco a través de un disco de Juan Serrano en 1962 y se puso a estudiar la guitarra. Encontró bastante temprano a Reima Nikkinen y crecían juntos como artistas. También fue acompañante de Anneli Uronen en varias actuaciones. Visitó España por la primera vez en 1967, pasando por pequeños pueblos, estudiando y también visitando el famoso Pohren. Según Linnavuori (ibid: 9) era uno de los pocos que ya en los años 1970 sabía definir diferentes ritmos y estilos flamencos, algo muy valioso, “porque no había tantos finlandeses capaces de analizar el ritmo de bulerías y los profesores españoles no corregían tanto.” Según Salin (véase ibid: 10) estudiar flamenco durante esta época era experimentar y adivinar, porque no había profesores. Varios guitarristas habían estudiado guitarra clásica, así que tenían una base de técnica del instrumento. Ari Salin dejó de tocar en los años 1980 pero en los años 2010 empezó de nuevo y por el momento está activo acompañando clases de baile flamenco.

111 Tor Pulkkis (1916–1982), licenciado en derecho.

112 Gracias a Meri Jalonen, he tenido la oportunidad de leer sus apuntes del curso en 1981, donde cuenta sobre las conferencias dado por varios expertos y sobre sus clases de guitarra con Parrilla de Jerez, un profesor que también daba el material enseñado en partitura de cifras y grabado.

113 Ari Salin (1944–). Hijo de la bailarina Airi Säilä.

Desde los años 1970 Salin también ha tocado con el grupo Taljanka, que interpreta canciones de todo el mundo traducidas en finés, desde canciones rusas y francesas a temas españoles. El grupo actuó con la canción *Café de Chinitas* ya en los años 1980, grabó algunos temas flamencos en los años 1990, pero no publicó un disco entero con tema flamenco hasta 2006. Contiene varios temas interesantes, por ejemplo una soleá cantada en finés y una versión de *Anda jaleo* cantada en el dialecto de Savo (en Finlandia Oriental)[114]. Taljanka, fundado por la pareja Anja y Timo Tyrväinen, sigue activo hoy en día, y su herencia en el mundo flamenco también sigue con su hija, la cantaora Taija Tyrväinen (véase apartado 4.5.7.).

Un personaje fundamental en la época de los pioneros era también el guitarrista Ossi Aaltonen, quien "empezó a tocar flamenco cuando en Finlandia había nada más que dos personas y medio sabiendo del flamenco (expresión de Reima Nikkinen)"[115]. Encontró el flamenco a través de los discos de Manitas de Plata y Paco de Lucía. En los cursillos de Jerez con Parrilla de Jerez conoció también a Gerardo Nuñéz. En el círculo de Tor Pulkkis conoció a Ari Salin y así terminó acompañando a bailaores, primero casi quince años con Anneli Uronen y en los años 1990 en Flamenco Shop. Más tarde también empezó a construir guitarras flamencas. En su primer disco, Raúl Mannola toca algunos temas con una guitarra construida por Aaltonen (véase apartado 4.4.2.).

4.3.4. El flamenco en los escenarios – y en la prensa

Artistas de flamenco habían sido invitados a los escenarios de Helsinki ya en los años 1950 y poco a poco el terreno se amplió. De los años 1960 solo tengo un ejemplo de critica de actuaciones de flamenco, Raoul af Hällström comentando en Helsingin Sanomat (el periódico principal) sobre la compañía

114 Taljanka: *Tarara* (Titirimundi Records, 2006)
115 Vilhonen, Laura: "Ossi Aaltonen – soittajasta kitaranrakentajaksi". Letra, 2/1996.

José Greco:

> Eso es flamenco alegre, superficial. Lo que quieren es sobre todo quedar bien al publico, llegar a tener risas y aplausos... Pero nadie entre los veinte bailarines pone su alma en el baile olvidando todo lo demás. Después de haber visto el programa voluminoso, bonito y también cautivando lo veo todo como flamenco de forma americana. No llegamos a ver la ferocidad, el pena y el brillo del flamenco.[116]

Un interesante detalle es que el crítico en el mismo texto también comenta a algunos montajes, que ya se han visto en la actuación de Pilar López y su compañía, y mejor bailados. En la visita de Antonio Gades y su compañía en 1973 también había críticos quejándose de que actuaron con el mismo programa que el año anterior: "Algo se pierde cuando se actúa con el mismo programa, todos los años en todas los ciudades. A lo mejor gana en elegancia y ensayo pero la chispa y el entusiasmo se pierden fácilmente.[117]"

Después de las visitas de compañías grandes vinieron actuaciones con grupos más pequeños: Lucero Tena con sus castañuelas en 1976 y Queti Clavijo en 1977. Las críticas no fueron muy buenas, ya parece que los críticos tienen una impresión muy pertinente de lo que es bueno, lo que es el flamenco y lo que se espera de programas con esta etiqueta. Las programas incluían también otra cosa que baile flamenco: en el caso de Tena un concierto de castañuelas con piano, en el caso de Clavijo poemas y canciones.

En su crítica sobre Lucero Tena, Antti Halonen del periódico Uusi Suomi acentúa que las castañuelas no forman parte del flamenco: "Originalmente las castañuelas no formaban parte del flamenco. Bailaoras de verdad lo reniegan. Cada uno que ha visto la grande Pastora Imperio o el incomparable Vicente Escudero entienden el significado de esta autenticidad absoluta..."[118] Sobre Queti Clavijo comenta también sobre las castañuelas: "la cháchara de castañuelas parecen como un intento de *show*. Cuando también falta una

116 Af Hällström, Raoul: "José Grecon iloinen ilta". Helsingin Sanomat, 23.9.1966. José Greco fue anunciado como español, queda por aclarar si en esta época se conoció en Finlandia que fue criado en EEUU.

117 Aminoff, Torsten: "Spansk flamenco". Hufvudstadsbladet, 30.9.1973.

118 Halonen, Antti: "Kastanjettien iloinen show". Uusi Suomi, 29.11.1976.

pareja [de baile], se queda con un efecto diluido."[119]

Algo que se comenta mucho en las criticas son la pasión, el fuego – sobre todo entre hombre y mujer. Irma Vienola-Lindfors, la crítica de danza del periódico principal Helsingin Sanomat, comenta el erotismo casi cada vez que escribe sobre el flamenco. Sobre Lucero Tena por ejemplo: "Por supuesto el efecto habría sido más fuerte con una pareja de baile. Entonces la pasión retenida de la inhibición erótica habría complementado el ambiente, que ahora tenía más enfoque hacia la jocosidad."[120]

Ya hay un sabor crítico en los textos por ejemplo ironía hacia los visitantes y sus presentaciones: "[Queti Clavijo] es famosa en todo el mundo como casi cada uno viniendo aquí."[121] En Uusi Suomi Mirja Sylander se queja de que al publico finlandés le gusta cualquier cosa: "Una vez más he notado que a los finlandeses le gusta cualquier actuación con artistas extranjeros, presentados como famosos. La actuación no fue de buena calidad y estuve seduciendo al público. Había un intento de copiar flamenco pero sin éxito."[122] Aquí hay que añadir que seducir al público (yleisönkosiskelu) en Finlandia se entiende como algo negativo, una diferencia de cultura que a veces se nota analizando al flamenco también.

Las actuaciones de los pioneros finlandeses de flamenco fueron también criticadas en la prensa. Otra vez se nota que los críticos tienen una imagen fuerte de lo que esperaban del estilo, de la expresión y del temperamento. La primera crítica que he encontrado sobre Anneli Uronen es bastante positiva: "Al final Nikkinen tiene una pareja de su nivel: la pequeñita y obstinada Anneli ha aprendido el estilo auténtico en poco tiempo... movimientos correctos de los brazos y zapateados agudos, además tiene suavidad y flexibilidad de mujer totalmente según el modelo de las españolas."[123]

119 Halonen, Antti: "Zapateadon sankaritar". Uusi Suomi, 18.4.1977.
120 Vienola-Lindfors, Irma: "Ilotulitus Espanjasta". Helsingin Sanomat, 29.11.1976.
121 Vienola-Lindfors, Irma: "Hymyilevä Queti Clavijo". Helsingin Sanomat, 17.4.1977.
122 Sylander, Mirja: "Flamencoa vai pellehyppyjä?". Uusi Suomi, 17.12.1976. No conozco el nombre de la autora, así que es posible que se trata de una carta de lector.
123 Vienola-Lindfors, Irma: "Vapaita ryhmiä raikkaasti". Helsingin Sanomat, 2.12.1975.

Pero algunos años más tardes las críticas ya empiezan a ser más peyorativas: “La ejecución, correcta en sí, falta todavía la electricidad ardiente conectada con la relación entre hombre y mujer en este tipo de danzas españolas, que empieza ya mirando a los ojos.”[124]

Es interesante también ver que de Nikkinen no se esperó baile al modelo español, sino que se aprecia su temperamento gitano (véase apartado 4.3.2.). Después de una actuación de Uronen, Nikkinen y su compañía en 1978 Irma Vienola-Lindfors analiza las diferencias entre los caracteres nacionales:

> No hay quien puede competir con Manolo Uriel, nacido natural, y no se puede esperar tampoco, siendo las diferencias nacionales en carácter diferenciados... ya desde nacimiento... Pero los gitanos tienen mucho más conexión con lo español, calor, pulso y vitalidad. A Reima Nikkinen no se puede considerar caliente pero su técnica de zapateados es invencible y su sentido de ritmo más claro y impresionante que los otros bailarines del grupo.[125]

La compañía de Anneli Uronen y sus alumnas a menudo son bastante criticadas por faltar temperamento y emoción, también por ser demasiado jóvenes: “Dori Rico es demasiado joven para entender el contenido del flamenco, no siendo esto un baile para niños, ni para novatos...”[126] En varios artículos se comenta a la exterior de las bailarinas – a sus trajes pero también su pelos negros y su forma de ser[127]. En comentarios como este se hace claro que la crítica y el público se esperan una forma específica de flamenco: “El público de la generación mayor ha sido malcriado hasta conocer la danza española en su forma mejor.”[128]

La comparación con los españoles siguió por mucho tiempo, como también los comentarios sobre pelo negro y apariencia española. En varias entrevistas y

124 Vienola-Lindfors, Irma: “Vieraat ryydittivät tanssin juhlaa”. Helsingin Sanomat, 29.3.1977. Sobre esta actuación, una gala de danza en la Opera se puede añadir que al menos a alguien le encantó – en una carta fechada 31.3.1977 el Presidente de Finlandia Urho Kekkonen expresa sus sinceros saludos y gracias de la actuación: “Había fuerza, puntualidad y hermosura.”
125 Vienola-Lindfors, Irma: “Flamencon kipunoita”. Helsingin Sanomat, 21.3.1977.
126 Ibid.
127 Por ejemplo “Flamencoa elokuun yössä”. Helsingin Sanomat, 17.8.1979.
128 Vienola-Lindfors, Irma: “Vetistä flamencoa”. Helsingin Sanomat, 18.4.1982.

otros artículos también se pregunta si es posible para finlandeses de aprender a bailar flamenco y se acentúa que es un baile muy difícil. En una entrevista para el periódico Etelä-Suomi Anneli Uronen comenta:

> Me salgo de mis casillas siempre cuando se expresa estas sospechas, que el flamenco no sea adecuado para los finlandeses de presentar. Bueno, a lo mejor no tenemos el famoso 'fuego español', pero no es necesario. Describimos nuestros sentimientos personales de una manera tan auténtica como podemos. Filtramos el flamenco a través del propio temperamento finlandés, y para ser sinceros, no es posible hacerlo de otra manera."[129]

La época más intensa de guitarristas famosos visitando a Finlandia se inició con Manitas de Plata (1977), siguiendo con Paco Peña (1980) y Paco de Lucía, John McLaughlin y Al di Meola (1980), todos bien recibidos por la prensa. Sobre Paco de Lucía no he encontrado ninguna crítica mala, parece haber sido siempre admirado por todos. Volvió dos veces: con el sexteto en 1985 y con su trío en 1989.

Las instituciones conectadas con España también organizaban visitas de guitarristas. La Sociedad Finlandia-España celebró su 25 aniversario con un recital solista de Victor Monge Serranito en 1982, y en 1986 invitaron a Rafael Riqueni junto con el Ministerio de Asuntos Exteriores de España y la Embajada de España en Helsinki.

Entre visitas del baile vale mencionar Paco Romero, Ana Gonzalez y Juan Mata, solistas del Ballet Nacional de España actuando en una gala de danza en 1983, una oportunidad para nuevas generaciones de ver las coreografías de Antonio. El festival de Helsinki (Helsingin Juhlaviikot) invitó a Compañía Manuela Vargas en 1986, y las criticas no estuvieron tan positivas, mismo si Irma Vienola-Lindfors menciona que había duende[130]. Auli Räsänen de Uusi Suomi otra vez menciona el aspecto erótico, pero de forma más consciente que antes: "...su expresión era severa y en llamas frías, sin matices más sensuales, y su oponente Juan Qintero [sic] no era capaz de desarrollar la chispa sexual

129 [kn]: "Käyntikortti: Anneli Uronen". Etelä-Suomi, 29.10.1980.
130 Vienola-Lindfors, Irma: "Flamenco – ilon ja tuskan tansseja". Helsingin Sanomat, 31.8.1996.

necesaria – o sea que el paralelo, *Carmen* de Gades, se quedaba en la memoria?" [131]

El festival de danza de Kuopio (Kuopio tanssii ja soi) en Finlandia oriental parece haber sido de gran importancia para el interés de flamenco y la posibilidad de percibir una pluralidad de estilos dentro de este arte. En el verano 1987 organizó un seminario sobre danza gitana y según el tema invitó a varias compañías gitanas, entre ellos la compañías de Mario Maya y Cumbre Flamenca, el último con varias figuras importantes, entre ellos Cristóbal Reyes, La Tati, Carmen Cortés, Gerardo Nuñez y Antonio Canales. También se arregló un cursillo de baile flamenco con la bailaora mexicana Margarita Gordon, según mi información uno de los primeros cursillos organizados en Finlandia con profesores invitados de fuera[132]. Sobre todo Cumbre Flamenca ha tenido un gran impacto al público, y por ejemplo Riittakatriina Manninen-Louhensalo de la revista *Tanssi* describe a Mario Maya como ascético pero frío[133]. Margarita Gordon volvió para enseñar a Kuopio también en 1988 y 1992.

Entre las artistas que visitaron a Helsinki vale mencionar la compañía de Carmen Lucena en 1989. Es de gran interés porque se trata de una artista basada en Suecia con bailarines suecos en su compañía, probablemente una de las primeras posibilidades de ver a conocimiento nórdico sobre los escenarios de Finlandia. Entre las bailarinas Katariina Hyttinen era de procedencia finlandesa, un ejemplo de que se podría bailar flamenco con españoles. Suzanne Järnefelt comenta en Hufvudstadsbladet: "Con danzas étnicas interpretadas por otros que personas crecidos en el país o la zona en cuestión se pone fácilmente escéptica, el auténtico es lo más valioso... Pero bueno, cerca también vale si se hace con emoción y respeto hacia lo original."[134] Jukka O. Miettinen en Helsingin Sanomat se pregunta si de verdad es posible aprender "esta extraña, casi espantosa intensidad" y está también

131 Räsänen, Auli: "Kylmää ja kuumaa flamencoa". Uusi Suomi, 31.8.1986.
132 Me refiero a cursos abiertos al público, la enseñanza del Ballet Nacional por ejemplo con José Greco y Luisillo no lo era.
133 Manninen-Louhensalo, Riittakatriina: "Flamenco kipunoi Kuopiossa". Tanssi, 3/1987.
134 Järnefelt, Suzanne: "Tekniskt men glödlöst". Hufvudstadsbladet, 28.2.1989.

muy confundida con la inclusión de números de zarzuela y ópera[135]. Pero sus lectores al final llegan a estar bien informados sobre el tema, porque una respuesta al crítico escrito por Rodrigo Gutiérrez López fue publicado en el periódico más tarde. Gutiérrez López quería explicar las diferencias entre flamenco, danza clásica española y también escuela bolera, una de las pocas veces que este género se menciona en la prensa finlandesa.

> El flamenco de playas de turistas es desafortunadamente la única conexión con este arte para gran parte de los extranjeros. Flamenco para turistas se baila a menudo con el pelo abierto y descalzo, y da la impresión que el flamenco sea cultura de la pobreza. Es triste que esto llegue a ser el criterio con el que compara otras experiencias estéticas conectadas con esa cultura.[136]

Es interesante poco a poco percibir la aceptación de estilos diversos, no solamente críticas buscando estilo correcto y auténtico – y pasión. Criticando al grupo de Victor Monge Serranito (y sus bailaores Beatriz Martín y Javier Barón) en 1989 Auli Räsänen los compara de forma más analítica: "Ya me empecé a desearme el fogoso temperamento de Cumbre Flamenca o el clasicismo fresco pero caliente de Mario Maya: esta actuación colocaría entre medio. Pero siempre es interesante ver cuántas visiones caben en el concepto flamenco."[137] En su crítica de la actuación de Los Varga [sic] en 1992 Jukka Hauru da nombre a un gran cantidad de estilos, también algunos sorprendentes: "Los Varga presentaron entre otros buroburo-flamenco con influencia árabe y flamenco gitano con sus ritmos de rumba."[138]

Un evento importante fue la visita de Ballet Cristina Hoyos en el festival de Kuopio en 1990. Además de críticas muy positivas casi todos los periódicos importantes publicaron entrevistas con Hoyos, y entonces sus opiniones seguramente tenían un impacto en la vista general al flamenco, acentuando temas como profesionalidad y ambiente, más que gitanismo o autenticidad. Cumbre Flamenca volvió a Kuopio en 1991 y esta vez Irma Vienola-Lindfors deja sus comentarios del erotismo, comentando a lo salvaje y el temperamento:

135 Miettinen, Jukka O.: "Flamencoa ja fantasioita Ruotsista". Helsingin Sanomat, 27.2.1989.
136 Gutiérrez López, Rodrigo: "Flamenco on filosofia". Helsingin Sanomat, 13.3.1989.
137 Räsänen, Auli: "Tyylikästä flamencoa". Uusi Suomi, 8.10.1989.
138 Hauru, Jukka: "Repäisevää flamencoa". Helsingin Sanomat, 14.2.1992.

“Tan fieras, con tanto fuego bailaban las mujeres de la compañía, que parecían gatos salvajes.”[139] Las actividades de flamenco en Kuopio continuaban con la actuación de Dinastía de los Pelaos en 1992 y se organizaron cursillos de flamenco cada año, también con las finlandesas Anneli Uronen (1991), Anna Niinimäki (1993) y Anna Haaranen (1994).

Desde los años 1990 una artista visitando frecuentemente a Helsinki fue Gabriela Gutarra, una bailaora de procedencia peruana que después de estudiar flamenco en España se estableció en Suecia, presentándose normalmente como sevillana en sus relatos de prensa. Actuó en Finlandia casi muchas veces con varios proyectos como *Gabriela Gutarra y sus gitanos de Sevilla* (1993), *Flamenco puro* (1994), *Gao Caló* (1997) y *Flamencokvinnan* (2001). Las críticas eran bastante positivas, con excepción de quejas por la ausencia del erotismo, porque la compañía no incluyó ningún bailaor[140].

En el terreno de la música se nota poco a poco más afición en las criticas, siguiendo la línea general – en los años 1980 se estableció el concepto de *World music* y poco a poco había críticos inclinados en varios tipos de música del mundo. En 1988 Helsingin Sanomat dedicó casi una página entera al análisis discos de música flamenca, también explicando el concepto de flamenco nuevo y presentando grupos como Ketama[141]. La muerte de Camarón de la Isla también se notó en las páginas del periódico principal[142]. Según la información que tengo la visita de Carmen Linares en el festival Etnosoi! en 1992 fue la primera visita de una cantaora de primera fila como solista, no cantando para baile. “El cante jondo flamenco emitiendo pena reprimida y existencial con su acompañamiento intenso de guitarra creció hasta ser un arte”[143], se comenta en Helsingin Sanomat.

Cuando la prensa empezó a escribir críticas sobre los conciertos del guitarrista

139 Vienola-Lindfors, Irma: “Flamenco villitsi Kuopiossa”. Helsingin Sanomat, 13.6.1991.
140 Vienola-Lindfors, Irma: “Flamencoa – ilman miestanssijoita”. Helsingin Sanomat, 29.5.1992.
141 Kotirinta, Pirkko: “Flamencon uudet perilliset”. Helsingin Sanomat, 3.12.1988.
142 Virtanen, Leena: “Laulaja Camarón de la Isla – Nykyflamencon elävä legenda uudisti ikivanhaa perinnettä”. Helsingin Sanomat, 2.7.1992.
143 Kotirinta, Pirkko: “Etno soi monella tavalla”. Helsingin Sanomat, 29.11.1992.

Raúl Mannola eran ya críticas serias con respecto hacia su trabajo y afición (véase apartado 4.4.2.). “Cordoba Mora[144] es un grupo de alta calidad artística y con una técnica excelente. Los flamencos ya no necesitan irse a España o esperar un año o dos para visitas de artistas famosos por allí, ahora hay un grupo de cualidad también en este país.[145]” Y un año más tarde sigue el mismo critico Jukka Hauru: “Cordoba Mora no quiere hacer un impacto con 'fuego efervescente' o sea con un estilo turístico ruidoso y robusto, sino se esfuerzan por un toque elegante y musical.[146]” Es también interesante que junto con estas palabras tan respetuosas el crítico da una patada hacia los bailaores finlandeses: “Se podría arreglar un *show* entero, porque según ellos mismos los bailaores finlandeses tienen más competencia que los gitanos de los mercadillos de España. Podría ser que la ausencia de sentido de ritmo ya sería un problema resuelto entre los bailaores de Finlandia?”[147]

4.4. El terreno del flamenco crece

Uronen, Nikkinen y Vasara tenían varios seguidores en el terreno del baile flamenco y poco a poco sus alumnos siguieron sus estudios en España y empezaron a actuar y enseñar. En los años 1990 ya se puede percibir un terreno del flamenco más amplio creciendo en Finlandia, no solamente con enfoque a algunos individuos. Las películas de Antonio Gades y Carlos Saura resultaban en un *flamenco boom* en los años 1980 y siguió en los años 1990 con la película *Flamenco*.

4.4.1. El baile

Entre los nombres importantes de lo que se podría llamar la segunda generación del baile flamenco son Anna Haaranen, Anna Niinimäki (hoy

144 En Finlandia su nombre se ha escrito sin tilde en la palabra Córdoba.
145 Hauru, Jukka: “Syvää laulua ja iskevää rytmiä”. Helsingin Sanomat, 22.5.1992.
146 Hauru, Jukka: “Kiehtovaa kamariflamencoa”. Helsingin Sanomat, 12.2.1993.
147 Hauru, Jukka: “Syvää laulua ja iskevää rytmiä”. Helsingin Sanomat, 22.5.1992.

Palmio), Maria Kause, Soili Heikkinen (hoy Moilanen), Hannele Tuomipuu y Katja Lindroos. Marianna Stråhlmann y Milena Urmas también empezaron a dar clases en el principio de los años 1990 y vamos a encontrar ellas entre mis informantes del capítulo 5. Algunos de estas figuras se trasladaron a otros ciudades en Finlandia, siendo fundamentales para las actividades flamencas allí – Anna Haaranen en Tampere 1988 y Soili Heikkinen en Oulu. Maria Kause[148] vivió muchos años en Andalucía pero cuando volvió a Finlandia en 1996 se trasladó a Pori, abriendo allí su propia escuela. Kause ha sido también de importancia general por el flamenco finlandés introduciendo varias artistas españoles gracias a sus buenos contactos en España.

Anna Haaranen[149] empezó a enseñar flamenco ya en 1985, justo después de las primeras películas de Gades y Saura. Estudió en Andalucía por primera vez ya en 1979 y entre sus influencias importantes menciona a Angelita Gómez, María Magdalena, Belén Fernández y más tarde Belén Maya y Rafaela Carrasco (véase Linnavuori 2001: 8). Ha trabajado como actriz y directora de teatro sobre todo en la zona de Tampere. Es un personaje fundamental para la escena del flamenco en Tampere y su festival. Desde 2000 vive en Hämeenlinna, pero todavía sigue enseñando tanto allí como en Tampere.

En una entrevista que realicé con Anna Haaranen en 2006 me contó que se iba a España la primera vez teniendo solamente 17 años y que en esta época casi la única posibilidad de aprender allí como extranjera era irse a los cursos de verano en Jerez.

> No había más cursos para nosotros o sea que no había ninguna información del flamenco, nada... El próximo verano me fui a Madrid y me imaginé que todas las puertas se abrirían si hablaba un poco de español... ¡Pero ningunas puertas se abrieron y no por muchos años! En el principio tomé clases privadas, era imposible de aclarar si habría otras posibilidades.[150]

148 Su nombre original es Sinikka Kause, pero lo cambió a Maria porque en España Sinikka no parecía un nombre muy gracioso ("cínica").

149 Anna Haaranen (1962–). Actriz, directora de teatro, bailaora, profesora. Hoy también tiene una tienda de accesorios flamencos y abanicos.

150 Djupsjöbacka, Tove: "Anna Haaranen – Parasta opettamisessa ovat ihmiset". Letra, 2/2006.

Cuando Anna Haaranen empezó a trabajar en Tampere siguió dando clases en Helsinki también: “Los lunes tenía día libre del teatro y vine a Helsinki para enseñar. Daba clases por siete horas y media enseguidas, en tres sitios diferentes, así que tenía que correr de un sitio a otra con mi mochila – ¡en mi día libre!”[151]

En Tampere fundó su escuela propia en 1990 y daba clases hasta 25 horas cada semana.

> Cuando empecé no había ningún modelo, tenía que inventarlo todo yo misma. Pero dando clases aprendes un montón – hay que aclarar cosas que para ti misma son totalmente claras. No tenía ninguna educación para ser profesora, claro que habría sido bueno. Hace poco vi un anuncio de curso... analizando como se enseña en relación con la guitarra y el cante. Me ha dado un poco de pena que no he enseñado este tipo de cosas para mis alumnos. Pero ya en el principio decidí que no puedo concentrarme en lo que no tenemos, voy a concentrar en lo que hay... y no tuvimos guitarrista ni cantaor... Hoy día en Finlandia se sabe tanto y se hace todo, algo que es muy bueno, se toca el cajón y canta y se mete completamente en el flamenco. En aquella época lo que hicimos era bailar y hablar un poco de español.”[152]

Anna Niinimäki (hoy Palmio)[153] estudió primero con Mia Vasara y Reima Nikkinen, después en Madrid entre otros con Carmen Cortés y Antonio Canales. Fue profesora de flamenco en varias instituciones en Helsinki, por ejemplo Studio Sacromonte, Tanssityttö y Helsingin Tanssiopisto (véase apartado 5.2.1.) y también tuve su propio estudio por algunos años en los 1990. En la misma década actuó a menudo con artistas españoles invitados, muchas veces con Heikkinen y Kause, usando el nombre artístico Anna Blanca. Realizó varias giras junta con el bailaor Andrés Marín, bien recibidas en la prensa:

> En los movimientos de Anna Blanca la claridad y las líneas cuentan también a alguien no siendo experto del flamenco que se trata de un talento excepcional – y es indudable que ha tenido buenos profesores y modelos. Pero lo que para mí la convierte en una artista es su sensibilidad y el alma de su expresión... Anna Blanca no reniega a su origen nórdico y no intenta convertirse en una española, hasta acentuar su ser rubia y su pálida cara de Madonna con trajes blancos y negros.[154]

151 Ibid.
152 Ibid.
153 Anna Niinimäki (1968–). Bailaora, coreógrafa, profesora. Hoy se llama Anna Palmio, también ha usado el nombre artístico Anna Blanca.
154 Räsänen, Auli: “Anna Blanca tanssii sielukasta flamencoa”. Helsingin Sanomat, 13.4.1996.

Anna Niinimäki fue entre los fundadores y la primera presidenta de la Peña flamenca de Helsinki. Su primera obra más amplia como coreógrafa fue *Despertar* para cinco bailarinas en 1996 (véase apartado 4.5.) y después ha realizado varias obras, entre ellos las obras solistas *Soledad* (1997) y *Bronce* (2003)[155]. También ha bailado en obras de danza contemporánea como *Mr & Mrs. Betlehem* (2000, coreografía Jyrki Karttunen). Un detalle interesante es sus estudios de danza kathak en India, visibles por ejemplo en la obra *Kalyani* (1999). A Anna Niinimäki se puede considerar una artista con una posición fuerte dentro del terreno de la danza, recibiendo varias becas tanto del estado (un año 1998) como de otras fundaciones como Suomen Kulttuurirahasto y Pro Dance. En los años 2000 fundó la compañía Canela (véase apartado 4.5.1.) y poco a poco se retiró de la enseñanza, siendo hoy profesora de español en educación secundaria. En los últimos años de vez en cuando ha actuado en proyectos pequeños, por ejemplo *España en la maleta* (2015), un espectáculo para niños presentando España, en colaboración con la pianista Laura Havu.

Entre otros profesores de la segunda generación Katja Lindroos[156] ha tenido un impacto sobre todo en la afición, escribiendo artículos sobre flamenco y también siendo redactor del primer libro del flamenco en finés (véase apartado 4.4.5.). Estudió con Uronen y Nikkinen y en España, sobre todo con Antonio Canales, Carmen Cortés y Angelita Vargas. Daba clases entre 1990 y 2000 y en su enseñanza también incluyó temas como el ambiente de diferentes palos y como hacer su propia coreografía. Hoy se ha retirado totalmente del flamenco.

Hannele Tuomipuu también tiene una larga carrera sobre todo en la enseñanza. Ha actuado de forma regular durante mucho tiempo, por ejemplo como solista en la primera actuación de la Peña flamenca en Helsinki 1994 y en el papel de Bernarda Alba en *La casa de Bernarda Alba* 2001 (véase 4.5.2.), pero no realizó su primera obra propia como coreógrafa hasta 2009: *Sta*

155 Anna Palmio en el base de datos de la danza: [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/tanka-en-US/Artist/146 [Consulta 30 de septiembre 2017].
156 Katja Lindroos (1969–). Bailaora, profesora, coreógrafa, periodista.

Existencia, combinando flamenco con circo. Sobre su enseñanza hay que mencionar su trabajo con flamenco para personas con silla de ruedas. También enseño varios años en Estonia en los años 1990.

4.4.2. La música

También el terreno de la música flamenca se amplió mucho en los años 1990. Un personaje fundamental y dominante es el guitarrista Raúl Mannola[157], levantando la afición finlandesa de la música a otro nivel que antes. Estudió guitarra de jazz pero empezó con flamenco inspirado por Paco de Lucía, pero sobre todo por un disco de cante con Chato de la Isla y Ramón de Algeciras. Se fue a España en 1986, allí estudió con Manuel Cano en el conservatorio de Córdoba y fue muy activo en el acompañamiento del cante. Con su mujer Antonia Martín Alcoba "Antonia de Córdoba" vivió entre Finlandia y España desde 1989, también trabajando en otros países. Después de su separación volvió a España en 2003, viviendo en varias ciudades, entre otros cinco años en Montoro (provincia de Córdoba) antes de establecerse en Madrid.

157 Raúl Mannola (1963–). Guitarrista, compositor, profesor. En finés su nombre se escribe sin acento (Raul) pero uso la ortografía española como hace el mismo.

Imagen 2. Raúl Mannola.

En varias entrevistas ha contado sobre su primera estancia en España, viniendo en autobús con nada más que su mochila y la guitarra pero poco a poco estableciendo buenos contactos sobre todo con cantaores.

> Cuando vine a Córdoba pasé mi primero mes en un hostal que tenía una terraza con una pequeña tabla. Toqué allí todas las noches y una noche viene [El Sevi]... Cuando había tocado por un ratito, vino a sentarse a mi lado y me dijo de poner el capo al cinco y tocar por soleá.[158]

Durante esta época no había otros extranjeros en Córdoba tocando flamenco y muy pocos guitarristas, así que había buenas posibilidades para acompañar a cantaores. Dos personajes importantes para Mannola han sido Vicente Amigo y Manolo Sanlúcar. Conoció a Vicente ya en 1987 y aprendió varias de sus temas antes de que empezara a grabar discos. Era algo diferente, más melódico que otros guitarristas. “Para mí seguramente el personaje más importante en el flamenco ha sido Manolo Sanlúcar. También como persona es uno de lo más sinceros y honestos.”[159]

El establecimiento de Raúl Mannola en Córdoba y sus contactos allí seguramente tenían un gran impacto a todo el flamenco finlandés en los años 1990. De Córdoba vino Rafael Sánchez “Chencho” en 1995, teniendo solo 17 años, para enseñar en Finlandia, de Córdoba vino también Vicente Amigo para actuar muchas veces y ser una influencia grande en la música. A Córdoba iban

158 Alajärvi, Erika: “Musiikki edellä”. Letra, 3/2013.
159 Ibid.

también varias bailaoras finlandesas para participar en los cursillos de baile durante el Festival internacional de la guitarra. A través de Mannola y Antonia de Córdoba también se ha aprendido algunos estilos de cante que a lo mejor no es algo tan común, por ejemplo las alegrías de Córdoba.

Cuando Mannola se estableció como guitarrista flamenco profesional en los años 1990 no tocó solamente flamenco antiguo, sino composiciones suyas también. En 1992 fundó el grupo Córdoba Mora con Antonia de Córdoba en el cante, Kai Olander en la flauta y Mongo Aaltonen en la percusión (véase apartado 4.3.4.). Más tarde Aaltonen fue remplazado por Rauli Rantanen, un guitarrista tocando también cajón. El grupo también colaboraba con bailaores como Chencho y Anna Niinimäki. También presentó de forma regular a cantaores con quien colaboraba, entre ellos Manuel Burgos en los años 1990 y más tarde por ejemplo Antonio Porcuna El Veneno[160].

Grabó su primer disco *Sonidos negros* en 1996, siendo el primer disco de flamenco publicado en Finlandia y después ha publicado una docena de discos, la mayoría con sus composiciones de flamenco pero también con influencias de jazz y otras músicas. Vale mencionar por ejemplo *Montoro* (2008), donde toca también la guitarra de 12 cuerdas en su cuarteto con Timo Lehto (guitarra), Kai Olander (flauta, saxofono) y Rafael Tejada (percusión). En *Guitarra adentro* (2009) colaboran Jorge Pardo, Rafael Jiménez Falo y Antonio Porcuna El Veneno. En *Inner Visions of Flamenco* (2011) presenta varios grupos, un sexteto pero también un proyecto con el guitarrista innovador finlandés Raoul Björkenheim. En 2015 publicó un disco retrospectivo de su carrera.[161]

Volviendo a España en 2003 estudió de nuevo en Córdoba, obteniendo con sobresaliente el título de Profesor Superior de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco". En 2007 ganó el primer

160 Mannola toca en el disco de Antonio Porcuna El Veneno: *El calor de mi gente* (Estudio Andaluz, 2008).

161 *Sonidos negros* (Raul Mannola, 1996). Raul Mannola Quartet: *Montoro* (Rockadillo Records, 2008). *Guitarra adentro* (Sonidos Negros, 2009). *Inner Visions of Flamenco* (Sonidos Negros, 2011). *40 años de guitarra* (Sonidos Negros, 2015).

premio para guitarristas de "otras nacionalidades" en el II Concurso de Guitarra Flamenca "Niño Ricardo". Hoy en día trabaja como profesional en Madrid, también ha sido profesor de guitarra y acompañante de baile en conservatorios. En 2012 fundó el festival Helsinki Universal Guitar Festival, donde han actuado entre otros Antonio Rey y David Carmona. También tiene grupos de fusión, por ejemplo Mahavishnu Flamenco Project, y ha publicado un método interesante de creatividad en el toque.[162]

> Antes pensaba que molesta si no has escuchado flamenco desde pequeño, pero más tarde entendí que es una ventaja conocer otras músicas también. Tengo mucho más conocimiento de harmonía, acordes y escalas de guitarristas de flamenco [en España]. Hoy mucha gente se interesa por combinar flamenco con otros elementos como jazz. Si no tienes mucha afición, la fusión se queda superficial y se nota.[163]

Además de Raúl Mannola había otros músicos trabajando con flamenco también en los años 1990, entre otros los guitarristas Rauli Rantanen y Jouni Meriläinen, y el guitarrista holandés Ramón Maronier.

La cantaora Antonia de Córdoba vivía en Finlandia por varios años en los años 1990 y volvió en los años 2000. No había cantado flamenco antes que Raúl Mannola le daba coraje hacerlo, y su primer concierto estuve en Finlandia en 1989.

> Una de mis memorias más bonitas es de mi primer concierto. Estuve cantando tangos de Triana y en un momento se me olvidaron las palabras! Había que muy rápido inventar nuevas y al final canté: Las mujeres se ponen caliente cuando toman aguardiente... El flamenco es parte de mi cultura y al menos la mitad de mi vida tiene algo que ver con el flamenco. Cantar para mí significa vivir.[164]

En los años 1990 también se presentaron los primeros finlandeses cantando flamenco, entre ellos Kari Heljasvaara en Oulu y Gunilla Fabritius en Helsinki.

Un personaje interesante activo en el terreno del flamenco de los años 1990

162 Véase Mannola, 2014.
163 Bayaz, Ailin: “Raul Mannola – Paras on kuulla sisäistä ääntä.” Letra, 1/2006.
164 Vilhonen, Laura: “Antonia de Cordoba”. Solea, 5/1998.

está Jukka Orma, uno de los más famosos guitarristas de rock en Finlandia, que se interesó también para el acompañamiento de baile, colaborando mucho con Anna Niinimäki. En los años 2000 colaboró también con Roni Martin en música con sabores de rock y flamenco.

4.4.3. Peñas y festivales

En los años 1990 se empezó a fundir propias instituciones para el flamenco en Finlandia, muchas activas hasta hoy. Se fundaron asociaciones de flamenco, empezando con Pohjoinen flamenco ry en Oulu en 1989. En Finlandia las asociaciones de flamenco han elegido usar la traducción “peña flamenca” en español mismo si no son totalmente lo mismo que peñas flamencas en España. Por ejemplo, la mayoría de las peñas flamencas finlandesas no tienen una sede propia, y quien lo tiene normalmente tiene la forma de un estudio de baile, no de un bar o una sede para actuaciones. Por el momento hay peñas al menos en Helsinki, Jyväskylä, Turku, Tampere, Kouvola/Kotka, Oulu y Rovaniemi[165].

La peña flamenca de Helsinki se fundó 30.1.1993. Entre sus actividades durante los primeros años fueron noches de sevillanas, de fiesta o de vídeos, una exposición y un seminario sobre el flamenco y una actuación, intentando unir a todos con interés al flamenco. En la primera actuación organizada en octubre 1993 actuaron Anneli Uronen, Hannele Tuomipuu, Al Ajillo (Helsinki/Tampere), Contratiempo (Oulu) y Cordoba Mora con Anna Niinimäki. Durante su primer año la peña ya tenía 134 socios.

En 1994 empezó a organizar cursillos con profesores españoles, primero invitando al bailaor Fernando Galán y el guitarrista Salvador “Rubin” Vega de Jerez. Entre las actividades organizadas por la peña quiero también mencionar *Encuentro flamenco* (1998), por la primera vez invitando a todas las peñas

165 [En línea] http://www.flamenco.fi, http://www.flamencojyvaskyla.fi, http://www.turunflamenco.fi, https://www.tampereenflamencoyhdistys.fi, http://www.kymenflamenco.fi, http://www.palonuevo.com, http://www.flamencoartico.com [Consulta 30 de septiembre 2017].

flamencas de Finlandia a Helsinki para actuar juntos.

Directamente se empezó a publicar la revista Letra con Katja Lindroos como redactora jefa, siendo una fuente fundamental de conocimiento sobre el flamenco. En Letra se presentó y se ha presentado hasta hoy la historia del flamenco, artistas importantes, noticias actuales, reportajes de festivales y cursillos, entrevistas, reseñas de discos y mucho más. Sin Letra esta investigación habría sido muchísimo más complicada, pero a través de sus artículos está posible tener un imagen del terreno del flamenco desde 1993.[166]

En 1997 la peña abrió su primera propia sede, dos pequeños estudios de baile flamenco en el sótano del Teatro Sueco en el centro de Helsinki. Era organizada según el modelo de Estudios de Amor de Dios, ofreciendo cada profesor oportunidades de alquilar estudios y organizar sus propias clases. Entre los primeros dando clases allí como empresarios independientes fueron Katja Lindroos, Erika Alajärvi, Anna Niinimäki y Hannele Tuomipuu. La primera sede se cerró en 2007, después la peña ha tenido varias sedes pero sin ningún contracto de larga duración. Por el momento se queda sin sede, después de haber sido echado en 2016 por problemas con los vecinos – el ruido causado por el baile flamenco siempre es un reto.

El primer festival de flamenco fundado en Finlandia fue Tampereen Flamencoviikko (Festival flamenco de Tampere). En 1993 empezó con cursillos de guitarra y baile, impartidos por José Luis Montón y Timo Lozano, y en 1994 se convirtió en un festival verdadero, ofreciendo actuaciones y cursillos durante de una semana de verano cada año. Empezó en colaboración con la Universidad de verano de Tampere y la Sociedad Finlandia-España, pero hoy se organiza por una asociación independiente. El festival ha presentado artistas españoles de la talla de Eva Yerbabuena y Israel Galván, la mayoría por la primera vez en Finlandia, y varios artistas antes de convertirse en estrellas grandes. El padre del festival fue el guitarrista y periodista Markku Huotari, un

166 La autora también fue redactora jefe de la revista entre 2005 y 2007, escribiendo para aquella de forma activa ya desde 2000 hasta hoy día.

personaje fundamental en el terreno del flamenco de Tampere, con asistencia de la bailaora Anna Haaranen. En los años 2000 sobre todo la bailaora Anu Silvennoinen ha sido activo en la organización. Entre las peculiaridades del festival hay que mencionar las sevillanas en dialecto de Tampere, inventados en 1996 por Katariina y Tiina Kallio según el ejemplo de corraleras de Lebrija y siempre recitados en coro durante el festival.[167]

El festival flamenco de Helsinki se empezó organizar en 1997 y ha presentado a una lista impresionante de artistas españoles y también varios estrenos finlandeses. Está en febrero para no competir con el festival de Tampere y. Desde 2002 también ha organizado una bienal de flamenco para niños, para invitar a niños de toda Finlandia bailando flamenco una oportunidad de actuar y encontrarse. En Helsinki las actuaciones principales del festival se organizan en Teatro Savoy, cuyo escenario no cabe una compañía grande, algo que influye las elecciones de artistas.[168]

Además de los festivales especializados al flamenco otras instituciones han seguido de invitar artistas de flamenco, poco a poco más durante los años 2000 también: festivales como April Jazz, Jyväskylän Kesä, Kaustinen Folk Music Festival y Tampere Guitar Festival. El festival de danza en Kuopio sigue invitando artistas de flamenco y organizando cursillos de vez en cuando, pero no de forma regular.

Si analizamos la lista de artistas actuando y enseñando en los dos festivales con especialización al flamenco y en Kuopio, es interesante ver que el enfoque está en un flamenco más inclinado a lo contemporáneo y experimental, en grupos más pequeños y en artistas jóvenes, nombres que vamos a encontrar entre las influencias de mis informantes en capítulo 5 también. Seguramente esto tiene también motivos económicos – los dos festivales de flamenco se organizan casi totalmente de forma independiente, sin apoyo público con

167 Las letras se publicaron en Letra 3/1996.
168 La autora ha sido activo en la organización del Festival Flamenco de Helsinki desde 2000, formando parte de la junta artística desde 2012 a 2014.

excepción de pequeños subvenciones de la ciudad. La embajada de España no ha colaborado mucho con los festivales, con excepción de algunos años en los 2000s cuando el embajador Antonio García Abad fue andaluz y muy inspirado del terreno local del flamenco.

Varios artistas han sido invitados a los festivales solamente una vez. Algunos artistas han visitado los dos festivales, entre ellos Mercedes Ruíz y Rafael Campallo. Antes de que empezara el festival de Helsinki, Carmen Cortés y Antonio Canales visitaron Tampere y Kuopio. Rocío Molina ha actuado dos veces en Tampere y una vez en Kuopio, Belén Maya dos veces enseguidas en Helsinki. Andrés Marín es un caso interesante porque ha sido invitado como profesor en Tampere y Helsinki pero actuado solamente una vez, en Helsinki 2006. Ángel Rojas y Nuevo Ballet Español también son visitantes muy visibles, con NBE en Tampere 1999 y en Kuopio 2001 y 2009, además con Carlos Rodríguez en Helsinki 2003, de solista en Tampere 2013 y con Rojas y Rodríguez en Kuopio 2014. Dando cursillos cada vez en Helsinki y Tampere, se puede considerar una gran influencia.

Un caso muy interesante es también Rafaela Carrasco, actuando en todos tres festivales: en Helsinki 2002 y 2008, en Tampere 2005 y 2010 y en Kuopio 2003, además de visitar Helsinki de forma independiente el otoño 2003. La influencia de Carrasco puede considerarse más grande aún si analizamos la cantidad de artistas que han actuado primero en su compañía y después con sus propios proyectos. En la compañía Rafaela Carrasco 2003 bailaron Marco Flores, Concha Jareño y Olga Pericet, en la compañía 2005 Manuel Liñán – todos han vuelto para actuar con sus compañías y para enseñar. Liñán ha también actuado tanto en Helsinki, Tampere como Kuopio.

4.4.4. La enseñanza del baile

En los años 1990 había enseñanza de flamenco en varias escuelas de danza como Helsingin Tanssiopisto, Tanssityttö y Tanssivintti, pero algunos profesores

también tenían propios estudios. Por algunos años Studio Sacromonte era un centro importante, dirigido por Jaana Härkönen-Wahlgren y Jussi Wahlgren, con entre otros Reima Nikkinen y Anna Niinimäki impartiendo clases. La escuela Baila Baila fue especializada en salsa y flamenco, con entre otros Kirsi Kannas y Marianna Stråhlmann[169] impartiendo clases..

Una empresa con especialización de flamenco era Flamenco Shop, una combinación de escuela de baile flamenco y tienda/taller de costura, vendiendo vestuario, zapatos y otros complementos, dirigida por la costurera Ritva Rautavaara. Varios profesores impartieron clases allí, entre otros Marianna Stråhlmann, Kirsi Kannas, Laura Vilhonen, Katja Lundén y Emilia Aho. El impacto de Raúl Mannola también fue grande, muchas veces acompañando a las actuaciones de alumnos. Las actividades de enseñanza de Flamenco Shop terminaron en 1999, pero el taller de costura sigue activo hasta hoy, mismo que la mayoría del trabajo no tiene conexión con el flamenco.[170]

Después que cerró Flamenco Shop, Laura Vilhonen siguió su enseñanza en Helsingin Tanssiopisto y de forma independiente, organizando cursos especiales de cómo hacer una coreografía propia y también educación para profesores de principiantes. Su enseñanza muy estructurada y conocimiento del repertorio tenía un impacto a varios alumnos. Todavía sigue dando clases de flamenco para los estudiantes en la escuela del Ballet Nacional (véase apartado 5.2.2.).

Por varios años había también profesores españoles en Helsinki invitados de escuelas de danza para quedarse más tiempo, hasta por varios años dando clases regulares cada día. Ya en 1988–1989 Martha López de Barcelona residió en Helsinki para dar clases en Tanssityttö. La mayoría de los españoles trabajaban en Flamenco Shop, varios también Helsingin Tanssiopisto, y esta iniciativa seguramente tenía un gran impacto para el nivel de baile flamenco en Helsinki. Profesores como Rafael Sánchez “Chencho”, Eva Rojano, Leonor

169 Durante esta época Marianna Verdecia.
170 [En línea] http://www.saunalahti.fi/~flamenco/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Moro, Sergio del Popolo y otros trabajaban con alumnos finlandeses de forma regular, significando algo más que cursillos sueltos, educando a una nueva generación de profesores, entre ellos Laura Vilhonen, Katja Lundén y Emilia Aho.

4.4.5. Buscando información

Durante los años la cantidad de personas estudiando en España siempre crecía. Estudios Amor de Dios en Madrid siguió siendo un centro fundamental. Los cursos internacionales en Jerez de los años 1970–1980 fueron sustituidos por el Festival de Jerez en los años, atrayendo a visitantes finlandeses desde el principio. Otros lugares populares de estudiar fueron los cursillos del Festival internacional de la guitarra en Córdoba y los cursos internacionales de verano en Sanlúcar con Carmen Cortés y Gerardo Nuñéz, artistas visitando a Finlandia varias veces durante los años 1990. Especialmente después del Bienal de Sevilla en 2000 parece ser un centro más y más importante de estudios, el mismo año empezaron los primeros finlandeses en Fundación Cristina Heeren también[171].

Durante los años 1990 todavía no era tan fácil tener información de escuelas y cursillos. La revista Letra publicó direcciones a escuelas, tiendas y otros sitios de interés, y desde 1999 también enlaces de internet. La peña flamenca de Helsinki inició su primera página de web en 2000. En el calendario de Letra se incluyó información sobre cursos en España y otros países, información que no era fácil obtener de otra manera. Los finlandeses estudiando en España también solían escribir de sus experiencias en Letra, algo que seguramente influyó a otros de visitar los mismos cursos y lugares.

Obtener libros o discos no era tan fácil tampoco. En Flamenco Shop se vendía discos y también en Digelius Music, una tienda de discos especializada en *World music*. Por experiencia propia sé que en los años 1990 la librería

171 Según mi información los primeros fueron Kati Vyyryläinen y Tatiana Solovieva “Tatiana Naranja”.

principal de Helsinki (Akateeminen Kirjakauppa) vendía al menos cuatro libros sobre flamenco, escritos por Donn E. Pohren (1988, 1990), Barbro Thiel-Cramér (1990) y Claus Schreiner (1990) – pero ningún libro en español. Durante su primer año de existencia, la peña flamenca de Helsinki organizó una exposición sobre flamenco, y sus materiales se publicaron también como un paquete de fotocopias apto para vender a los miembros. En 1999 se publicó el primer libro sobre flamenco en finlandés (Lindroos, 1999), un libro bastante amplio y adecuado todavía hoy, con fotos tomadas especialmente para este libro en España y una gran variedad de letras traducidas a finés. Entre 1997 y 1999 Ritva Rautavaara de Flamenco Shop amplió sus actividades hasta publicar la revista *Solea*, pero después terminó.

Antes de la época de YouTube casi las únicas posibilidades de ver vídeos fundamentales, con excepción de lo poco que se trasmitió en la Televisión Nacional de Finlandia, era a través de la Televisión Española o en el Centro Andaluz de Flamenco en Jerez. Quien tenía Televisión Española a menudo grabó programas en video para después compartir con otros aficionados.[172]

4.5. Horizontes abiertos

En el siglo XX se empezó a notar nuevas tendencias en el terreno del flamenco finlandés, iniciando estos experimentos ya en los años 1990. La primera obra de baile flamenco que fue tratado por un crítico de danza como una verdadera obra de danza fue *Despertar* para cinco bailarines y música en vivo, con coreografía de Anna Niinimäki (véase apartado 4.4.1.) y estrenada en 1996. Como hemos notado, había críticas ya antes pero desde aquí empezó una nueva época, criticando al flamenco como obras de danza no solamente como actuaciones exóticas y a lo mejor eróticas.

> Nuevas obras creadas en una base de danza étnica se puede dividir bruscamente en dos grupos: obras teatrales y danza pura. En el caso primero se presenta un tema en una forma dramática, en el segundo

172 Entre ellos la incansable Eija-Liisa Linnapuomi-Kanerva, distribuyendo copias a todos los aficionados que querían.

> hay confianza en la expresión del movimiento. En su primera coreografía para un grupo, la bailaora Anna Blanca elige como punto de partida el movimiento y la expresión personal de cada bailarina.[173]

En 1997 la Peña flamenca de Helsinki organizó *Flamencon muodot* (Las formas del flamenco), una actuación innovadora con baile flamenco acercándose a direcciones diversas inspiradas por la historia del flamenco, desde India (Anna Niinimäki), sabores orientales (Katja Lindroos) y africanos (Kaari Martin y Marika Kalenius) hasta danza contemporánea (Erika Alajärvi). Es interesante comparar el programa de esta actuación con el programa de la noche de flamenco finlandés en el primer Festival Flamenco de Helsinki, arreglados el mismo año. En el festival se presentaron artistas por supuesto bailando propias coreografías, porque ninguno de ellos menciona el término "coreografía" en el programa. En *Flamencon muodot* cada obra tiene una temática clara y una coreógrafa, y la mayoría de ellas no bailan. Parece simbolizar un interesante cambio en el concepto de coreografía dentro del flamenco.

El conocimiento de los otros géneros de danza española empieza a tener menos espacio en el terreno del flamenco, casi nadie enseña toque de castañuelas por ejemplo. Anneli Uronen siguió con su enseñanza y participó en las dos actuaciones mencionadas en 1997. En 1995 el Ballet Nacional estrenó una nueva interpretación del ballet clásico *Don Quijote* y José de Udaeta fue invitado para montar las danzas españoles. Es interesante que Udaeta fue presentado sobre todo como bailaor flamenco, no como experto de danza española.

Un complemento que se podría considerar más clásico pero que se ha popularizado en el siglo XXI es la bata de cola. Belén Maya usó la bata de cola en su coreografía para Canela (véase apartado 4.5.1.) y según el modelo de su bata de cola muchas costureras hacían sus versiones. Bailaoras como Soili Heikkinen, Laura Vilhonen y Maija Lepistö han aportado mucho en la enseñanza de la bata de cola. Hoy es mucho más fácil comprarse una bata de

173 Räsänen, Auli: "Modernia flamencoa Vanhalla", Helsingin Sanomat 18.5.1996.

cola que en los años 1990 y hay gran interés para aprender a bailar con este complemento.

4.5.1. Canela y coreografías por encargo

En las críticas se siguió tratando obras nuevas de flamenco como obras de danza y obras contemporáneas, hasta pedir que se rompa la relación entre baile y música. Sobre la actuación *Ganivet, Kirjeitä Satumaasta* en 2006, donde colaboraban varias figuras del baile flamenco, comenta Jussi Tossavainen en Helsingin Sanomat: "El nivel de las bailaoras finlandesas es tan alto, que ya no me sorprende... Se usa con buen gusto la libertad de romper visiones puristas... Pero cuando se sabe tanto y se hace flamenco contemporáneo, ¿por qué se sigue bailando tan junto con la música y el ritmo?"[174]

Una de las figuras importantes en la época de nuevas tendencias es Erika Alajärvi[175], con varias coreografías propias empezando con *Al golpe* en 1999, una obra para seis bailarines, cante y cajón. Después Alajärvi ha presentado nuevas obras de forma regular, tanto para grupo (*memento*, 2009, *Gaia*, 2013) como obras solistas (*Ánimal triste*, 2015), algunos con música clásica, desde Manuel de Falla (*7 canciones*, 2004) a la compositora finlandesa contemporánea Kaija Saariaho (*Lonh*, 2011). En su página de web resume su filosofía de esta manera: "Como bailaora y coreógrafa mi objetivo está crear una obra de danza usando el flamenco como movimientos y inspiración, sin perder lo que caracteriza el flamenco y su dramaturgia de una manera lista."[176] Ha enseñado desde los años 1990 en Helsinki y varias ciudades de Finlandia pero hoy vive en Madrid. Todavía da cursillos sueltos en Finlandia y también ha desarrollado un sistema de enseñanza a través de internet.

174 Tossavainen, Jussi: "Hyvää flamencoa, turhaa tauhkaa". Helsingin Sanomat, 19.2.2006.
175 Erika Alajärvi (1970–). Bailaora, coreógrafa, profesora. En el base de datos de la danza: [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/tanka-en-US/Artist/1373 [Consulta 30 de septiembre 2017].
176 [En línea] http://hierbabuena.fi/fea/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Imagen 3. Canela (Anna Palmio (Niinimäki), Erika Alajärvi y Annatuuli Saine) en Sola, coreografía de Rafaela Carrasco. Foto: Sakari Viika.

Erika Alajärvi, Anna Palmio (Niinimäki), Soili Heikkinen[177] y Annatuuli Saine fundieron la compañía Canela en 2001. Su punto de partida era el deseo de trabajar con coreógrafos españoles, llegar a bailar, no solamente hacer coreografías y trabajar solas cada una. Su primer serie de coreografías por encargo está una lista impresionante de colaboradores: *A flor de piel* (Belén Maya, 2001), *4 Jinetes* (Israel Galván, 2002), *Sola* (Rafaela Carrasco, 2004) y *Abstracciones* (Andrés Marín, 2005). La duración de cada obra era 15–20 minutos y trataron temas bastante fuertes: terrorismo, soledad, violencia hacia mujeres. Todas las obras incluyeron diseño de luces y vestuario con profesionales finlandeses. Canela intentó llevar el flamenco de forma más claro al terreno de la danza, presentarlo como danza. Más tarde realizaron otra serie de coreografías por encargo, tres solos hechos por coreógrafos finlandeses de danza contemporánea (Jyrki Karttunen, Alpo Aaltokoski, Arja Raatikainen, 2008). Los críticos no eran siempre a gusto, pero Jussi Tossavainen de Helsingin Sanomat tuve coraje de cambiar abiertamente su opinión, sobre todo en el caso de la obra de Galván:

> Primero tengo que decir que el grupo Canela... cumpliendo cinco años, tiene talento, está fascinante y versátil. La técnica y la expresión de las bailarinas son maduras. Además tengo que cambiar mi opinión. Cuando vi 4 Jinetes... por la primera vez lo rechacé totalmente... Ahora lo vi

177 Más tarde Soili Moilanen. Miembro fundadora pero dejó la compañía ya en 2003.

> totalmente diferente y era lo más impresionante esta noche. Está una obra fea y dura con sus antiestéticas y la luz en la sala añadiendo distancia. Pero si olvidas que estás mirando flamenco, los efectos de choque se convierten a ser los efectos verdaderos de la obra. El estilo es totalmente diferente de los movimientos de flamenco con cuales somos acostumbrados.[178]

4.5.2. Kaari Martin y el lenguaje contemporáneo

Una figura muy importante en la época de nuevas tendencias ha sido Kaari Martin[179], probablemente la figura más famosa dentro del terreno del flamenco en el siglo XX.

> Cuando tuve 16 años mi madre me llevó a ver la película *Bodas de sangre* de Carlos Saura. Su ambiente surrealista me fascinó directamente. Empecé las clases de flamenco con Anna Haaranen, tenía zapatos baratos y horrorosos, y lilas leotardos. Anna me di una mirada mala porque no quería ponerme una falda. Me moría por los ritmos del flamenco, pero el movimiento era totalmente secundario." (Martin, 2011: 136).

Como sus más grandes influencias menciona Antonio Canales, Ángel Rojas y Rafaela Carrasco. En los años 1990 actuó entre otros con el grupo Al ajillo, donde fue bailando y cantando, así que su perfil desde el principio ha sido versátil y inclinado a la música también. Tenía que dejar el baile por algunos años por causa de problemas con zumbido de oídos[180], pero en 2000 volvió a los escenarios con su primera obra amplia – *Flamencotanssijattaren muotokuva* (Retrato de una bailaora) con música grabada. En 2001 colaboró con Katja Lundén en *La casa de Bernarda Alba*, una obra narrativa de flamenco para 14 bailarines basada en la historia clásica de Federico García Lorca. Era uno de los primeros intentos en Finlandia de contar una historia concreta con el lenguaje de flamenco.

En 2003 tuve un gran éxito con *La Kalevala*, una obra también narrativa basada

178 Tossavainen, Jussi: "Canela hurmaa ja kriitikko kääntää takin". Helsingin Sanomat, 8.10.2006.
179 Kaari Martin (1972–). Bailaora, coreógrafa, profesora. En el base de datos de la danza: [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/home/Artist/752 [Consulta 30 de septiembre 2017].
180 Véase Repo, Päivi: "Kovasta melusta alkava tinnitus vaivaa loppuelämän". Helsingin Sanomat, 28.12.1998.

en la epopeya nacional de Finlandia, con un punto de vista femenino[181]. La música fue compuesta por el guitarrista finlandés Rauli Rantanen con la colaboración especial de Miguel Poveda en el cante, las actuaciones realizadas con la música grabada de antemano. Una compañía de diez bailarinas interpretó la obra, que al final tuvo dos coreógrafas, Kaari Martin colaborando con la autora de esta investigación.

Después de La Kalevala Kaari Martin empezó su colaboración intensiva con el compositor Roni Martin, que no tenía experiencia previa de flamenco pero una educación amplia de música, tocando entre otros piano y guitarra eléctrica. Juntos han realizado obras grandes como *Kerro minulle sade* (Cuéntame lluvia, 2006), *Peppi Pitkätossu* (Pepi Calzaslargas) (2009), *Korppi ja kello* (El cuervo y el reloj, 2010) y *Punainen nainen* (La femme en rouge, 2013). La música de las obras incluye por ejemplo canciones en finés, freestyle-rap, vocales de estilo *scat* y un tema compuesto en 7/4[182]. Hoy la pareja de artistas dirigen la compañía juntos, y desde 2012 se llama Compañía Kaari & Roni Martin.

> Quien baila flamenco tiene que ser un músico bueno y entender la música, sea ésta de cualquier género. En el flamenco se realiza la unión perfecta entre música y danza... Muchas veces acercarse la música sin oído musical se expresa como si trabajar contra la música sea algo de moda. Hay que ser consciente de todo lo que pasa en la música – sus ambientes, intensidades y direcciones. Solo en este punto trabajar contra la música es una elección consciente." (Martin, 2011: 137).

181 Por esto la obra se llama *La Kalevala* y no *El Kalevala,* como normalmente se refiera a esta epopeya en español.

182 Parte de la música de estas obras está grabada en el disco Roni Martin: *4 movements for movement* (Pretzl Beats & Compañía Kaari Martin, 2011).

Imagen 4. Kaari Martin en *El cuervo y el reloj*. Foto: Kim Laine.

Kaari Martin también ha colaborado bailando en las composiciones por Roni y Jukka Orma con poesía de Pentti Saarikoski, un poeta finlandés famoso[183]. Kaari Martin también ha colaborado con la bailarina clásica más famosa de Finlandia, Minna Tervamäki, en una interpretación del concierto de violín de Jean Sibelius (*On a string*, 2011), siendo la coreografía de ambas.

Compañía Kaari & Roni Martin ha colaborado con bailaoras finlandésas pero también de Suecia, Griega y España, durante los últimos años especialmente con los españoles Mariana Collado y Carlos Chamorro. La música compuesta por Roni Martin ha sido interpretada por músicos españoles de primera fila como el cantaor Rafael Jiménez Falo, el guitarrista Juan Antonio Suárez Cano y el pianista Pablo Suárez.

> En España me parece que el contenido de obras de flamenco muchas veces se limita a la cultura española. En tal caso nosotros observando desde lejos tenemos una buena posición... de presentar visiones totalmente diferentes al flamenco. Encontrar colegas en España con pensamientos similares entiendo esto para mí ha sido una parte importante del trabajo... Según ellos mismos son *bichos raros*."
> (Martin, 2011: 137)

183 El repertorio está grabado en el disco Roni Martin & Jukka Orma Band: *Maailmasta* (Pretzl Beats, 2004).

La compañía también ha sido muy exitosa en el Certamen de coreografía de danza española y flamenco en Madrid, con tercer premio por *Cuéntame lluvia* en 2006 y primeros premios por coreografía, música y vestuario por *El cuervo y el reloj* (bailado por Mariana Collado) en 2012. En el certamen 2016 Roni Martin fue miembro del jurado.

KILL Carmen, la última obra grande realizada por Kaari y Roni Martin fue estrenada en el festival de Helsinki en 2015. Se trata de matar el estereotipo de Carmen, tomando influencias de varias direcciones como las películas de Quentin Tarantino. Sobre todo las últimas obras de la compañía han sido señaladas tanto en la prensa como en el terreno de la danza, por su lenguaje personal. *KILL Carmen* fue presentado en el festival Flamenco Madrid en 2016.

> Kaari Martin, como coreógrafo de flamenco actual, es personal e impredecible, se trate de la interpretación de la base del relato o de los propios solos. Ahora también el poderoso flamenco de Collado, con el de Carlos Chamorro como apoyo, quien encarna el personaje del torero Lucas, se funde suavemente en una sugerente expresión de danza contemporánea cercana al absurdo. No falta un humor incisivo, que nace en parte de incorporar a algún espectador ligeramente como parte del transcurso del relato. En la música, compuesta fundamentalmente por Roni Martin, se aúnan con destreza el flamenco, el funk y los ritmos balcánicos."[184]

En varias entrevistas la pareja explica su filosofía de hacer flamenco, usándolo como su lenguaje de expresión, una forma de hacer arte contemporáneo. Según Roni Martin: "Flamenco se podría hacer con motosierra o martillos o bailarines desnudos, la estética no es esencial. Pero hay muchas que tienen una opinión totalmente diferente de esto. Para muchas, flamenco significa faldas de lunares y rosas en el pelo." Y Kaari Martin añade: "El ritmo no es negociable, además puede haber muchas visiones diferentes."[185]

Kaari Martin ha obtenido un gran número de becas, entre ellos becas de un año de la fundación Suomen Kulttuurirahasto (2007, 2009, 2011) y varias becas del

184 Jyrkkä, Hannele: "Nykyajan Carmen leikittelee kuolemalla". Helsingin Sanomat, 30.8.2015. Traducción en español de la página de web de Compañía Kaari & Roni Martin: [En línea] http://www.killcarmen.net/kill-carmen-1-1/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

185 Vuori, Suna: "Suomalaispari uudistaa andalucialaista flamencoperinnettä". Helsingin Sanomat, 23.3.2013.

comité de estado de artes escénicas (1 ano 2008, 5 años 2012–2016, 3 años 2017–2019). Por el momento Kaari Martin también trabaja como jefe de programación en el proyecto Tanssin talo (véase apartado 4.5.7.).

4.5.3. Katja Lundén, desde cuadros a la sauna

La bailaora y coreógrafa Katja Lundén[186], una de mis informantes en capítulo 5, colaboró con Kaari Martin en *La casa de Bernarda Alba* (2003, véase apartado 4.5.2.) pero después siguió como coreógrafa independiente. Lundén ha realizado varias obras con temas tan distintas como el pintor noruego Edvard Munch (*Elämän tanssi*, 2003), máscaras (*La máscara!,* 2005) y elefantes (*Norsun elämää – La vida de un elefante*, 2012), la última inspirada por su residencia en el instituto cultural Villa Karo en Benin. También ha colaborado con bailarines de otros géneros, por ejemplo Reija Wäre en *Com2Pas* (2012). Su compañía *Machina Flamenco* tuvo bastante atención actuando en *Pakko tanssia* (2013), un concurso de danza en la televisión, llegando hasta el final. Después del concurso ha realizado tres obras con su propia Katja Lundén Company, últimamente *FlamencoSauna* (2017), explorando la temática muy finlandesa de la sauna. En sus obras ha utilizado música grabada en gran parte de ella, desde Enrique Morente hasta el acordeonista finlandés Kimmo Pohjonen.

186 Katja Lundén (1976–). Bailaora, coreógrafa, profesora. En el base de datos de la danza: [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/tanka-en-US/artist/751/ [Consulta 30 de septiembre 2017].

Imagen 5. Sampsa Peltonen y Katja Lundén en *Edvard Munch – Elämän tanssi*. Foto: Mervi van Veldhoven.

Katja Lundén también colabora con la bailaora Emilia Aho en Aho & Lundén Company, trabajando sobre todo con coreografías por encargo de importantes artistas españoles. Han realizado una trilogía con obras de Manuel Liñán y Rafaela Carrasco (2008–2010), con música de entre otros Pablo Suárez y Antonio Campos, actuando algunas veces también en vivo. Últimamente han colaborado también con Concha Jareño (*Alfa-Beta*, 2014) y Olga Pericet (*Extremos*, 2016).

4.5.4. Festivales y escuelas

En el terreno de festivales dos iniciativas nuevas se presentaron en el siglo XX. Compañía Kaari Martin y Canela se fundó *Flamingo*, el festival para flamenco contemporáneo en 2007, y después ha sido organizado tres veces más por Compañía Kaari Martin, que también ha colaborado con otros festivales con proyectos de flamenco contemporáneo, últimamente la convocatoria abierta *Absolutely Tampere* presentando flamenco en las calles en el festival de flamenco de Tampere 2015.

En 2005 se organizó el Festival flamenco nórdico, un proyecto bastante amplio

que hasta hoy no se ha repetido. En Estocolmo 2005 actuaron Eva Yerbabuena, Gerardo Nuñez, Falo y Rocío Molina, los últimos también enseñando. Pero a lo mejor lo más interesante fueron las cuatro noches con artistas nórdicos, un panorama de varios estilos desde un garrotín con sombrero hasta tendencias más experimentales y una colaboración nórdica más grande que nunca. Finlandia fue representada por Kaari Martin en la dirección artística y en los escenarios por Raúl Mannola, Katja Lundén & Emilia Aho, Canela, Grupo Ramón Maronier y Maija Lepistö.

En el terreno de la enseñanza en el siglo XX se ve la tendencia a siempre más empresarios independientes. En el capitulo 5 la situación de la enseñanza se profundiza más. Aquí quiero solamente mencionar la escuela *Blue Flamenco*, fundada en 1997 para ofrecer enseñanza flamenca a personas retrasados, presentando con ellos varias actuaciones impresionantes, colaborando con Katja Lundén en *Kromosomi 47 flamenco* en 2007 y con DUV-teatern y la Opera Nacional en *Mustien siipien lintu – Carmen-variaatio* 2010. Entre 1999 y 2012 la escuela tenía también una oferta amplia de baile flamenco con Katja Lundén y Emilia Aho como sus profesores principales. La enseñanza de flamenco en *Baila Baila* se terminó, cuando Marianna Stråhlmann abrió su propia escuela *Fiesta flamenca* en 2010.

4.5.5. Fusión y tradición

En el terreno de la música flamenca Raúl Mannola ha ya sido presentado, hoy en día vive en Madrid. Desde 2007 el percusionista Karo Sampela también vive en España, por el momento en Madrid, colaborando allí con entre otros José Torres Trío, Camerata Flamenco Project, Carmen Linares, Compañía Rafaela Carrasco y Nuevo Ballet Español/Rojas y Rodríguez[187]. También sigue colaborando con artistas en Finlandia como Compañía Kaari & Roni Martin y

187 Entre los discos españoles donde toca se puede mencionar entre otros: Camerata Flamenco Project: *Avant Garde* (Nuba Records, 2012), José Torres Trio: *José Torres Trío* (Youkali Music, 2013), Rojas y Rodríguez: *Titanium* (Rojas y Rodriguez y Glocal Sound, 2014) y Carmen Linares: *Verso a verso* (Salobre, 2017).

Joonas Widenius Trio.

El guitarrista Joonas Widenius ha sido muy activo durante los últimos años, después que mudó desde Oulu a Helsinki en 2010. Por el momento tiene su propio grupo, Joonas Widenius Trio, que toca música con base de flamenco pero fuerte tendencia experimental. También tiene un dúo con el guitarrista clásico Petri Kumela, tocando entre otros material de Sabicas & Escudero[188]. Widenius también ha colaborado con otros artistas, por ejemplo el coreógrafo de danza contemporánea Alpo Aaltokoski en la obra *Navigatio* (2016). Además de discos ha publicado una partitura de seis solos de guitarra flamenca, la primera partitura conteniendo música flamenca finlandesa.[189] Sobre la estética que ha elegido comenta en una entrevista que realicé con él en 2014: "Hay que hacer lo con lo que te sientes bien... El corazón te dirá... Aunque soy guitarrista de flamenco no tengo que ser como un gitano de Sevilla. Calle Nueva y todo esto, no lo conozco. Para mí el flamenco es mi lenguaje de expresión. Aun así puedes conocer la cultura y apreciarla."[190]

En la próxima entrevista en 2016 cuenta también del proyecto con Petri Kumela donde toca por ejemplo solos de Niño Ricardo: "Para mí era de muchas maneras como volver a mis raíces... Hay mucha gente imaginándose que puede empezar a tocar con repertorio de Paco. ¡En clases de piano no se empieza con el concierto de piano de Mozart!"[191]

Un perfil importante ha sido también el guitarrista Ramón Maronier, un holandés que estudió guitarra flamenca en su país y se instaló en Finlandia en los años 1990. Ha trabajado con la mayoría de los artistas de flamenco y también de otros géneros, como por ejemplo la cantante india Peali Mitra. En 2006 presentó la actuación propia *Ganivet, Kirjeitä Satumaasta* con un gran

188 Discos importantes: Joonas Widenius Trio feat. Perico Sambeat: *Guitarra Utopia Musica* (Joonas Widenius, 2014), Joonas Widenius Trio: *Arktik Traktor Konspirazy* (Rockadillo Records, 2016), Petri Kumela & Joonas Widenius: *Fantasía andaluza* (Alba Records, 2016)

189 Véase Widenius, 2015.

190 Djupsjöbacka, Tove: "Joonas Widenius ei yritä miellyttää ketään". Letra, 1/2014.

191 Djupsjöbacka, Tove: "Kitaraklassikoista atonaalisuuteen – Joonas Widenius pitää mielensä virkeänä". Letra, 2/2016.

grupo de bailaores, músicos y otros artistas (vídeo, performance). Otro guitarrista importante es Toni Jokiniitty, con residencia en la zona de Tampere pero trabajando con artistas de Helsinki también, publicando su primero disco de solista en 2015.[192]

Por periodos el terreno del flamenco en Finlandia también ha sido enriquecido de inmigrantes españoles, entre ellos el guitarrista Juan Manuel Jiménez "Chiqui" en los años 2000, acompañando clases de baile y organizando un club mensual con su trío. La cantaora Antonia de Córdoba también volvió a vivir en Finlandia por algunos años en los 2000, colaborando sobre todo con Ramón Maronier. En el principio de los 2000 el cantaor danés Thierry Boisdon visitó Finlandia frecuentemente para actuar. Desde 2010 el jerezano Agustín de Cantarote ha vivido en Finlandia por periodos, actuando y enseñando cante y guitarra. Desde los años 1990 también la cantautora Cinta Hermo vive en Finlandia. Fue conocida como cantante del grupo de *World music* Piirpauke, añadiendo su sabor español a la música. Hoy día se concentra más a una carrera solista componiendo sus próximas canciones.[193]

4.5.6. Entre Finlandia y España

En el siglo XXI varias bailaoras también han estudiado en España, algunas hasta quedándose allí. Maija Lepistö, una de mis informantes en capitulo 5, reside en Sevilla desde 2002, estudiando baile y desde 2013 teniendo una empresa de vestuario flamenco de su diseño, Fábrica Flamenca[194]. Sigue teniendo un impacto en Finlandia a través de sus proyectos de educación, organizados desde 2008 (véase apartado 5.2.1.). También ha actuado en Finlandia con varios proyectos de colaboración, en obras de Kaari Martin y con obras propias, sobre todo *El Guadalquivir no pasa por París* (2013) con el cantaor David Lagos y el guitarrista José Torres.

192 Toni Jokiniitty: *Promesa* (Toni Jokiniitty, 2015).
193 Véase Saksala, 2017. Discos por ejemplo Cinta Hermo: *El canto de la sirena* (Rockadillo Records, 2008).
194 [En línea] http://www.fabricaflamenca.com [Consulta 30 de septiembre 2017]

Kati Vyyryläinen reside en Sevilla desde 2004 y trabaja allí como bailaora con el nombre artístico de La Zíngara. Ha actuado de forma regular en lugares como La Carbonería y Esencia de Sevilla y también en proyectos combinando flamenco con danza oriental y danza zíngara. Sobre su vida diaria de bailaora cuenta por ejemplo que ha sido obligada a colorar su pelo, porque una bailaora rubia no vale:

> Para mi primera actuación en La Carbonería me llamaron una hora antes, porque el bailaor no había venido. Cuando llegué, los músicos habían ya empezado. Nada más que elegir que palo, y a bailar... He bailado en yates de lujo en Nizza, en el Tren Al-Andalus, en un palacio moro en Ronda... ¡El festival Poroferia en Oulu [en Finlandia del norte] era también muy exótico! Salió vapor de la nariz bailando fuera en 20 grados bajo cero.[195]

Eleonora Bayaz (antes Aylin Bayaz) reside en Madrid y actúa a menudo en los proyectos de Raúl Mannola. También hay que mencionar la bailaora-activista Henna-Elise Selkälä (también usando el nombre artístico Elise Ventovirta), que reside en Berlin y trabaja con la compañía suiza Flamencos en Route, entre otros en *Quisieran oír el sonido de una Kalashnikow*, que fue invitado para el Certamen de coreografía de danza española y flamenco de Madrid 2017 como parte de la categoría experimental *Explosivos*[196].

En la época del internet y vuelos baratos es más fácil que nunca visitar España para aprender más flamenco. Las ciudades más populares parecen ser Madrid, Sevilla y Jerez, también según Minna Saalpo (2016: 40), que ha investigado los factores de motivación en el turismo flamenco en Finlandia. Sobre todo se busca profundización de la propia afición, experiencias autenticas, pasar tiempo con gente con los mismos intereses.

195 Helin, Suvi: “Kati Vyyryläinen 'La Zingara' – flamencotanssijan elämää Sevillassa”. Letra, 2/2009.
196 [En línea] http://www.contrabando.ch/Unterseiten/Kalaschnikowa_us_de1.html [Consulta 30 de septiembre 2017]

4.5.7. Panorama actual

El panorama actual del flamenco en Helsinki tiene varias caras. Hay tendencias de experimentalismo pero también un fuerte enfoque a la tradición. El capitulo 5 se concentra en el estado de la enseñanza, así que no entramos en este tema aquí.

Lo más notable en la música es una nueva generación de cantaoras. Taija Tyrväinen (también usa el nombre artístico Taija Robalta) ha estudiado en Sevilla sobre todo con Esperanza Fernández, así como también Ulla Mäkilä y Anette Åkerlund. Åkerlund también estudia música tradicional en *Sibelius-Akatemia*, la Escuela Superior de Música de Helsinki. A menudo combina su afición de música gitana finlandesa con flamenco, y ha colaborado entre otros con Camerata Flamenco Project.

Anna Murtola tiene un examen del programa Global Music de Sibelius-Akatemia en colaboración con la Escuela superior de música en Aarhus, Dinamarca. Su trabajo final (Murtola, 2017) trata la transmisión del cante flamenco en los países nórdicos, técnica e interpretación, pero también discusiones de identidad. Incluye entrevistas interesantes con sus colegas de los Países nórdicos, también discutiendo el derecho de cantar flamenco siendo extranjera. La cantaora sueca Ellen Pontara comenta: “There is a difference between respect and owning. Art is free!” (ibid: 16).

Un detalle interesante es el uso del término cantaor/cantaora en español. En su propio idioma sus informantes lo usan pero varios de ellos tienen tanto respeto al término que reniegan usarlo en español: “When the Nordic flamenco singers are in Spain or speaking with Spanish flamenco insiders they tend to not call themselves cantaor/a. In their own countries they might use this term but even then they do not take this respected title lightly.” (ibid, 14–15).

Taija Tyrväinen enseña cante flamenco y colabora con el guitarrista Otso

Paasivirta (usa también el nombre artístico Otso Krunasta), educado en Fundación Cristina Heeren en Sevilla. Su enfoque está en el flamenco tradicional y trabajo de estilo tablao, organizando por ejemplo el club Brindamos flamenco desde 2014, donde acompaña a artistas invitados de Sevilla y de otros países. Otso Paasivirta también enseña guitarra flamenca y palmas.

Entre otros guitarristas se puede mencionar Juho Koskimies, Petri Lahtinen y Okko Meinilä, el último tocando en el grupo Bajo Cero[197] con acento flamenquito, realizando también la obra *Replaying Silence* (2015) combinando flamenco con *looping* en colaboración con el bailaor Rodrigo González y el percusionista Sami Rönkä.

Un concepto importante para el cante es también el coro flamenco Mira que mira, fundido en 2009 y dirigido por Marianna Stråhlmann y el jerezano Agustín de Cantarote. Hay un gran interés por estudiar cante flamenco y llegar a actuar cantando juntos. Varios miembros del coro también han seguido sus estudios hasta cantar de solistas también.

El cajón también interesa. Según mi información el primer curso de cajón impartido en Helsinki era en Flamenco Shop 1998, impartido por Ricardo Espinosa. Después han dado clase entre otros Ángel Sánchez “Cepillo” y últimamente Karo Sampela. Entre los percusionistas se puede mencionar Ricardo Padilla siendo muy versátil, y también Sami Rönkä y Pauliina Kauppila, la última también estudiante en GloMas. Un acento español a la escena da también Javier Sánchez Pérez, un bajista con examen de GloMas, residente de Helsinki y activo en el proyecto World Music School, donde empiezan clases de flamenco este otoño.

En el terreno de la danza vale mencionar el proyecto de un nuevo centro de la danza (*Tanssin talo*), que se construirá en Helsinki con planes de abrirlo en

197 Bajo Cero: *Óyela* (Bajo Cero, 2012)

2020[198]. Helsinki es el último capital de los Países nórdicos que se queda sin un escenario especializado a la danza, y es una interesante iniciativa desde el punto de vista del flamenco, porque intenta juntar varios géneros de danza en el mismo sitio. Por el momento Kaari Martin trabaja en el proyecto como jefe de programación. Para incluir varios géneros hay una variedad de embajadores para estar en contacto con cada terreno y Marja Rautakorpi, una de mis informantes, es embajadora para el flamenco.

198 [En línea] https://tanssintalo.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

5. La enseñanza del baile flamenco en Helsinki 2017

Desde el principio de mis estudios de flamencología era claro que la temática que voy a investigar es el flamenco en Finlandia. Pero qué punto de vista iba a elegir no era tan claro. Al final decidí que para poder tener resultados más claros debía concentrarme totalmente en el baile y también solamente a la situación en Helsinki, en la capital. Hay varias ciudades en Finlandia con actividad flamenca pero está claro que en Helsinki la pluralidad es más grande que en otros sitios.

Me interesan los estilos de flamenco que se pueden observar en Helsinki y decidí de concentrarme en la enseñanza para poder dar una imagen a estos estilos y cómo se pasan a una nueva generación[199]. Una opción habría sido (y será si sigo con la temática) tener más enfoque en los escenarios, analizar las obras que se estrenan y las actividades en forma de conciertos y actuaciones.

Pero según mi opinión la enseñanza es una temática donde se nota bastante bien los contenidos que tiene el flamenco de Helsinki, Finlandia, en el momento actual. A través de analizar la enseñanza de varias personas llegamos también a analizar otros temas conectados con ésta: el concepto de coreografía, la comunicación con la música, la relación del arte con la sociedad y muchos más se encadenan con el tema de la enseñanza. El punto de vista es de los profesores, si sigo con la temática investigar a los alumnos y sus pensamientos será una posibilidad en el futuro.

Desde el principio mi plan era hacer entrevistas. Por un momento dejé esta idea e intenté hacer un cuestionario para que todos que enseñan flamenco en Helsinki pudieran participar. Pero bastante rápido abandoné la idea de un cuestionario – había pocas cuestiones cuyas respuestas se podrían medir. Mi interés no era de tener respuestas de estilo si/no. También había una gran

199 Me refiero a una nueva generación con interés para el flamenco, más que a la edad de los alumnos. La mayoría son adultos.

oportunidad de confusión a través de un cuestionario y escribiendo preguntas me di cuenta que lo que me interesaba eran los detalles y los pensamientos.

5.1. Mis informantes

Al final elegí entrevistas como mi método de investigación, pero lo que se quedó de la idea de cuestionario era un cuestionario introductivo, que mandé a mis informantes antes de la entrevista. A través de este cuestionario recibí información básica que me sirvió, sin perder mucho tiempo durante la entrevista preguntando por datos como “¿cuántos años has dado clase de flamenco?”. Siendo una entrevista profunda, con mucho análisis y reflexiones personales, también quería dar a mis informantes la oportunidad de ver mi guión de entrevista de antemano para poder prepararse mejor y saber qué tipo de contenidos estoy buscando.

5.1.1. Las entrevistas

Al final realicé mis entrevistas a final de agosto y principio de septiembre 2017. Elegí seis informantes para las entrevistas y todos me daban permiso de utilizar sus nombres en la presentación de la investigación.

He trabajado mucho como periodista así que hacer entrevistas no era nada nuevo para mí. Me gusta mucho hacerlo y comunicar con personas diferentes, creo que mi experiencia de periodista me ayudó mucho en este trabajo, pude sentirme bastante tranquila y tener confianza en mí. Lo único que me ha puesto nerviosa en nivel práctico era que tenía que grabar todas las entrevistas. En mi trabajo de periodista nunca grabo entrevistas y fue un poco nerviosa por motivos técnicos y también que la gente se cambie y comunique de manera diferente cuando estoy grabando nuestra conversación. Pero tuve éxito grabando todas las entrevistas sin problemas (en computadora y móvil) y parecía que mis informantes no se sentían muy afectadas de los aparatos.

Diferente del trabajo de periodista era también la idea de seguir un guión, el mismo guión en todas las entrevistas. Era más fácil que pensaba, pero decidí darme la libertad de preguntar también otra cosa, detalles que me interesaban y preguntas que tenían que ver con los cuestionarios rellenados.

Algo que influyó la situación de las entrevistas era los sitios donde hacerlas. Tres entrevistas realicé en la casa del informante y una en su trabajo (en un estudio de baile en silencio total). Dos realicé en cafés y estas dos son los más cortas, seguramente que la localización influyó la situación. También noté que en las ultimas entrevistas me sentí más seguro a la dirección de la investigación, así que no perdí mucho tiempo discutiendo temas que en este momento no consideré tan relevantes. Las entrevistas duraban desde 56 minutos a 99 minutos.[200]

Cinco de las entrevistas las realicé en finés y una en sueco. Sueco es la lengua materna de mí y de Marianna Stråhlmann, así que fue natural hablar con ella en aquel idioma. El cuestionario fue bilingüe en finés-español para que las informantes puedan ver las preguntas en el idioma del trabajo finalizado también. Todas las citas las he traducido de finés/sueco a español. He intentado mantener la manera informal de hablar, pero sin exagerar. A lo mejor no he llegado a traducir expresiones muy personales o raras, porque mi nivel de español no es suficiente para encontrar expresiones correspondientes. En estas situaciones he preferido una traducción más sencilla, para comunicar la esencia de forma clara.

La selección de informantes era una tarea interesante. Mirando el programa de enseñanza de baile flamenco en Helsinki para el otoño 2017 tenía varias opciones quien elegir. Según la información que tengo, 17 profesores enseñan flamenco en Helsinki este otoño, algunos cada semana, algunos en cursos sueltos[201]. Todas son mujeres excepto uno, pero tan interesante que sus

200 Duraciónes y locaciones de las entrevistas: Maija Lepistö (casa, 99.00), Katja Lundén (café, 56.11), Marja Rautakorpi (casa, 89.20), Laura Rintamäki (casa, 76.52), Marianna Stråhlmann (café, 56.12), Milena Urmas (trabajo, 87.41).

201 Emilia Aho, Erika Alajärvi (cursos), Joanna Gefwert, Rodrigo González, Sanna Iranta (cursos), Irja

opiniones habrían sido para este trabajo decidí que su procedencia mexicana le da un papel un poco diferente en el terreno y sobre todo no pude comparar sus estudios y su historia con otros informantes. Un caso particular habría sido también la enseñanza de flamenco para retrasados, impartido por la escuela *Blue Flamenco* desde 1999, que merecería la pena investigar como un caso separado.[202]

Al empezar realizando las entrevistas no sabía todavía cuantas entrevistas iba a hacer. Mi plan era de realizar al menos cuatro y ver qué tipo de material tengo, si es suficiente o si necesito alguno más. Al final me quedé con seis informantes y con buena diversidad. Quería incluir punto de vistas tanto de diferentes estilos (tradicional/experimental), como de empresarios y profesoras en escuelas de danza. Sabía que quería incluir también a dos casos especiales: Marja Rautakorpi con su examen finlandés en pedagogía de danza concentrándose al flamenco y Maija Lepistö, quien reside en Sevilla y por eso tiene un punto de vista diferente en muchos temas. Una pregunta a la cual tuve respuestas un poco sorprendentes era la temática del terreno del arte y de la danza – ya en las primeras entrevistas me di cuenta que voy a tener respuestas a esta pregunta que primero no me esperaba, porque varias informantes me respondieron que no se sienten parte de ese terreno. Por esto también quería ampliar mi número de informantes un poco más para ser seguro de que llego a profundizar esta temática con casos diferentes.

5.1.2. Investigadora, colega y amiga

Mi posición como investigadora en este proyecto fue bastante interesante. Estoy investigando un terreno de lo cual yo misma formo parte. Por el momento no doy clases, pero he colaborado en proyectos y obras importantes en la historia del flamenco, en las entrevistas también se mencionó por ejemplo *La*

Kajander-Vierkens, Maija Lepistö (cursos), Anja Loikala, Katja Lundén, Sari Pikkarainen, Marja Rautakorpi, Anne Riikola-Sarkkila, Laura Rintamäki, Elina Robinson (Elina Lehtola), Marianna Stråhlmann, Milena Urmas, Laura Vilhonen

202 [En línea] http://www.kolumbus.fi/blue.flamenco/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Kalevala (véase apartado 4.5.2.). He asistido a cursos sobre cuales se refirió en las entrevistas, sé exactamente a cual ejercicio de Manuel Reyes se refiere Marja Rautakorpi, porque fue en el mismo cursillo aprendiéndolo:

> MR: Pero algunos ejercicios son muy difíciles de cambiar, por ejemplo un ejercicio de coordinación de Manuel Reyes donde primero se mueven el brazo y el pie del mismo lado y después cruzado...

Conozco bastante bien a todas las informantes, alguno a nivel más personal que a otros. He actuado con casi todas, hemos tenido proyectos juntos, he tomado clases con varias de ellas, he salido con ellas para fiesta, somos todas amigas en Facebook, así que mi relación con ellas se puede considerar bastante personal.[203]

Para esta investigación no tenía suficiente tiempo para hacer observaciones en sus clases, algo que seguramente habría sido interesante, pero he tomado clases con casi todas, sustituido a sus clases, visto sus alumnos actuar, observando sus clases trabajando en el mismo sede...

> LR: Y bueno, he inventado todo tipo de imágenes para que entiendan...
> TD: ¿Te refieres a la estatua de Paavo Nurmi por ejemplo?[204]
> LR: [risa] ¡Si, si, justamente esto tipo de cosas!
> TD: Te he escuchado en secreto... [risa]

Me quedaba un poco nerviosa de que mi relación personal afectaría mi posición como investigadora, pero creo que al final resultó algo positivo. Soy segura que mis informantes me daban respuestas que no habrían dado a cualquier persona. Pero aún más importancia tenía el hecho que sabía bastante bien qué preguntar a ellas y a qué tipo de temática entrar. Me alegro

---

203 Mis colaboraciones más importantes con las informantes: *Zakatín Live* (2001, coreografía y baile Tove Djupsjöbacka, Maija Lepistö), *La casa de Bernarda Alba* (2001, coreografía Katja Lundén y Kaari Martin, baile TD, KL, ML), *Aquelarre flamenco* (2003, coreografía ML, baile TD, ML), *Camaronéo* (2004, coreografía y baile TD, ML), *Ganivet – Kirjeitä satumaasta* (2006, coreografía y baile TD, ML, KL), *Contrastes* (2006–2007, coreografía Marianna Stråhlmann, cajón y violin TD), *Kromosomi 47 flamenco* (2007, dirección KL y Kari Heiskanen, baile TD, KL), *Almas Flamencas & Flamenco Nórdico* (2009, 2013, 2015, baile TD, KL), *Kuuran kosketus* (2011, coreografía y baile Riina Korhonen & Marja Rautakorpi, palmas TD), *Décadas – flamencon voimaa* (2016–, baile TD, MR), *Al golpe* (2016, coreografía Erika Alajärvi, baile Milena Urmas, cajón TD). Cursillos con ML, KL y MS. Profesora invitada de teoría y historia flamenca en cursillos de ML. Sustituyendo a clases de KL y Laura Rintamäki.

204 Paavo Nurmi (1897–1973), atleta finlandés, nueve medallas olímpicos de media y larga distancia. La estatua en Helsinki de Nurmi corriendo es muy famoso.

de que todas mis informantes colaboraban con una actitud bastante positiva, mucha veces comentando por ejemplo “¡Buena pregunta!” o “¡Muy buena pregunta!” y intentaban responder todas mis preguntas en serio. Varias de mis informantes expresaban después de la entrevista que fueron contentas de haber tenido la ocasión de tener una conversación profunda sobre su trabajo y también a veces pasando por temas bastante personales.

Durante los años que he conocido a estas personas también he entrado en muchísimas discusiones con ellas y he escuchado a ellas contar historias, así que algunas veces conocía detalles ya de antemano. He intentado evitar preguntas capciosas durante las entrevistas pero muchas veces sabía ya a qué tipo de temática sería útil entrar con cual persona. Mis informantes eran también conscientes de mi afición sobre su trabajo y el flamenco en general, así que en sus respuestas se puede notar referencias a mí también, algo que acentúa que no están hablando con cualquier persona que no conocen.

> ML: Conocer la música, es un tema tan grande que muchas veces es mejor desprender y acercarse en clases separadas... como seguramente sabes, contratada para hacer esto...
>
> LR: El año pasado trabajamos con bulerías en el nivel avanzado... y tú también me estabas sustituyendo allí...

5.1.3. Presentaciones

Aquí daré presentaciones muy cortas de mis informantes. En el cuestionario pregunté “¿Cómo describirías tu propio estilo (de bailaora)?” y las citas son las respuestas de cada informante.

Maija Lepistö (*1980)

“Abierta a distintas propuestas, con intención de variar formas y contenidos según entorno/escenario, dando importancia a técnicas (corporales) y a conocimiento de bases dancísticas/musicales."[205]

Katja Lundén (*1976)[206]

“Me dejo inspirar de la tradición flamenca pero mi estilo es mío, una mezcla de diversos géneros y influencias.”

Marja Rautakorpi (*1991)[207]

“Como bailaora[208] respeto las tradiciones, pero no intento imitar una bailaora española, sino intento encontrar la jondura del flamenco en mi mismo. Al mismo tiempo estoy sensible y fuerte, sensual y con *groove*, preciso y pintando. Como bailarina soy adaptable y receptiva a influencias que me rodean. Quiero aprovechar todo mi trasfondo dancístico en mi baile flamenco. Al

205 Versión original de ML (en español).
206 Página de web: [En línea] http://www.katjalunden.com [Consulta 30 de septiembre 2017] Foto: Mervi van Veldhoven.
207 Foto: Monica Sihlén.
208 En finés hay solamente una palabra para bailaora/bailarina (tanssija), intento traducirlo de forma apropiada según el contexto.

lado de la tradición quiero buscar nuevas direcciones, innovaciones y maneras de hacer flamenco, aprovechando diversos géneros de música y danza y otras artes (por ejemplo *spoken word* o cine).

Laura Rintamäki (*1976)[209]

"Durante el último año lo que he buscado es un estilo que respeta a la tradición y busca movimiento/respiración fuerte, y que sea musical :-)!"

209 Página de web: [En línea] https://laurarintamaki.com [En línea 30 de septiembre 2017]

Marianna Stråhlmann (*1969)[210]

“Yo bailo flamenco porque me encanta la música flamenca y me siento muy feliz bailando, no necesito otra razón para bailar. Mi estilo es tradicional y muy sencillo en el sentido de que hago la coreografía con salida de cante, letras, remates y cierres y un final por bulerías o tangos o lo que sea y uso movimientos muy básicos que no tienen mezcla con la danza moderna u otros bailes.”[211]

210 Página de web: [En línea] http://www.fiestaflamenca.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]
211 Versión original de MS (en español).

Milena Urmas (*1973)[212]

“Crazyflamenco”

Próximamente voy a reunir algunos datos generales sobre mis informantes:

- edad: 26–48 años
- años estudiando flamenco[213]: 12–29 años
- años dando clase de baile flamenco: 4–26 años
- tipo de clases por el momento:

clases semanales 5/6 (4,5–15 horas cada semana)

cursos intensivos 6/6

otro tipo 2/6 (clases particulares por ejemplo).

- enseñanza en la región capital de Helsinki 6/6

en otras regiones 3/6

en otros países 0/6

- trabajando solo con baile flamenco y su enseñanza 4/6

trabajando también con otra cosa 2/6

- empresarios 4/6

5.2. Educación

212 Foto: Selfie de MU.

213 Contando desde el año que empezaron sus estudios.

Antes de presentar la educación de mis informantes quiero dar algunos datos generales para entender mejor el sistema de educación de Finlandia. Sin información básica es difícil dar una imagen más completa del papel del flamenco en la educación de danza. Doy una presentación corta de los alternativos para aprender a bailar como hobby y para tener una educación profesional, con enfoque al flamenco – no entro por ejemplo a los contextos de aprender baile folclórico finlandés, que en parte es un sistema distinto.

5.2.1. Baile/danza como hobby

En la enseñanza de baile en Finlandia el núcleo es el sistema que se llama "enseñanza básica del arte", con reglas generales determinadas por la Agencia Nacional de Educación.[214] El sistema tiene enfoque para niños y jóvenes. Una escuela que da enseñanza básica del arte está liberada de añadir IVA a sus precios[215]. Para poder dar enseñanza según ese reglamento hay que aprobar el plan de estudios de la escuela con las autoridades. En el decreto del estado sobre competencia de profesores también se trata profesores en la enseñanza básica del arte, que necesitan algún tipo de competencia formal – un examen oficial o suficiente experiencia trabajando[216].

Escuelas dando enseñanza básica del arte pueden también unirse a la organización de escuelas de danza de Finlandia STOPP ry (Suomen Tanssioppilaitosten Liitto)[217]. Estos dos sistemas son un tipo de estatus oficial para escuelas de danza. STOPP tiene 83 miembros en toda Finlandia y la mayoría de ellos incluyen su plan de estudios en su página de web. Dos escuelas con especialización de flamenco tienen derecho de dar enseñanza básica del arte: *Porin Baletti- ja Flamenco-opisto* (Pori) y *Tanssikoulu Un dos tres* (Lohja), ninguna en Helsinki. El plan de estudios de Tanssikoulu Un dos tres es interesante estudiar, notar por ejemplo que menciona conocimiento de

214 [En línea] http://www.oph.fi/koulutus_ja_tutkinnot/taiteen_perusopetus/tanssi [Consulta 30 de septiembre 2017]
215 Una empresa con cifra de negocios menos que 10 000 euro cada año también está liberada de IVA.
216 [En línea] http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1998/19980986 [Consulta 30 de septiembre 2017]
217 [En línea] http://www.stopp.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

la cultura gitana entre sus objetivos.

> Los objetivos de las clases [de flamenco] son que el alumno:
> – conozca la historia del flamenco, su forma de movimientos, música flamenca y diferentes estilos conectados con el flamenco
> – desarrolle su expresión técnica y artística
> – desarrolle su coordinación
> – desarrolle su sentido de ritmo
> – entienda características especiales de los españoles y de la cultura española (también la cultura gitana)
> Contenidos esenciales:
> – movimientos y terminología de flamenco
> – técnica (zapateados, palmas, diferentes formas de ritmo = palos, movimientos de muñecas y brazos, control de cuerpo, vueltas, paseos)
> – expresión artística típica para el flamenco, estado emocional fuerte
> – cultura de costumbres y aprendizaje conectado al flamenco (también lengua española!)
> – historia de danza y especialmente de música conectada al flamenco
> – actuaciones juntos con músicos de flamenco [218]

En Helsinki no encontramos ninguna escuela de danza aprobada con especialización de flamenco ni plan de estudios detallado. La escuela de danza más grande de Helsinki es *Helsingin Tanssiopisto*, fundada en 1968 y ofreciendo clases de todos tipos de baile y danza: ballet clásico, danza infantil, Jazz, danza contemporánea, danza africana, danza oriental, Streetdance, Dancehall etc[219]. Es una escuela conectada con varias de mis informantes. Por el momento Marja Rautakorpi y Milena Urmas son profesoras de flamenco en esta escuela, Katja Lundén y Laura Rintamäki han trabajado allí en el pasado. La educación dancística de Lundén y Rintamäki también es de allí, en el caso de Lundén como alumna en su clase especial de danza para alumnos elegidos a profundizar su conocimiento en el mundo de la danza.

Además existen escuelas privadas de danza y baile sin ningún sello oficial. Varios tipos de danza y baile se enseñan en este tipo de escuelas: por ejemplo Street dance, Show dance, danza oriental y salsa. La escuela Fiesta Flamenca de Marianna Stråhlmann forma parte de este grupo, mismo si por el momento no hay otros profesores de baile flamenco que ella[220]. Antes había varios

218 [En línea] http://www.undostres.fi/taiteen_perusopetuksen_opetussuu/yleinen-oppimaara [Consulta 30 de septiembre 2017]
219 Helsingin Tanssiopisto, folleto 2017–2018.
220 [En línea] http://www.fiestaflamenca.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

profesores en la escuela pero ahora trabajan cada uno con su propia empresa, alquilando estudios de Stråhlmann[221].

Organizaciones también pueden ofrecer enseñanza en diversos géneros de baile. La Peña flamenca de Helsinki [véase apartado 4.4.3.) no organiza clases de flamenco, solamente algún cursillo con profesores invitados de vez en cuando[222]. En otras ciudades de Finlandia es común que la enseñanza de flamenco se organice por peñas flamencas[223].

La Peña flamenca de Helsinki por el momento no tiene sede, pero hay un par de salas/estudios que se puede alquilar para organizar clases de flamenco[224]. El flamenco necesita un suelo especial y insonorización para no ser demasiado ruidoso, entonces no se puede enseñar en cualquier estudio de baile. Las informantes con empresa (KL, LR, ML) alquilan salas para enseñar. Maija Lepistö vive en Sevilla pero organiza cursos sueltos y también proyectos de enseñanza, donde encadena varios cursillos de fin de semana para construir una entidad pedagógica. Por el momento tiene un proyecto con enfoque a la bata de cola y diferentes estilos de usarla.

Algunas clases de danza y baile se organizan también en los ”institutos obreros[225]” (työväenopisto), instituciones con financiación pública que dan todo tipo de cursos a un precio económico. A veces también hay enseñanza de danza y baile en gimnasios o en institutos de música (normalmente dan enseñanza básica del arte concentrada a la música, pero algunos amplían su programa hasta incluir la danza).

Instituciones como escuelas de danza o institutos obreros normalmente siguen las recomendaciones de sueldo de los sindicatos o al menos tienen alguna

221 [En línea] http://www.elinalehtola.fi, http://www.vuelta.fi, http://gonzalezrodrigo.wixsite.com/flamenco [Consultas 30 de septiembre 2017]
222 [En línea] http://www.flamenco.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]
223 Por ejemplo en Tampere, Jyväskylä y Turku.
224 Por ejemplo DanceMakers. [En línea] http://vuokraatanssisali.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]
225 En español el término parece usado en el tiempo de la Segunda Republica. En Finlandia no tiene connotación de izquierda – los institutos se administran de juntas con representantes de todos partidos políticos.

clasificación oficial de sus sueldos, una temática que encontraremos en apartado 5.5.4.

5.2.2. Baile/danza como profesión

En Finlandia se ofrece estudios profesionales de danza en tres diferentes niveles:

– Examen básico de bailarín, igual a formación profesional de grado medio. Se puede también combinar con estudios de Bachillerato. Dado por cinco instituciones (Helsinki, Outokumpu, Tampere, Rovaniemi y Helsinki/Ballet Nacional) con especialización (varias según la escuela) de danza contemporánea, métodos somáticos, danza folclórica, ballet clásico, ballet contemporáneo, Jazz, danza popular.[226]

– Examen de pedagogo de danza, igual a formación profesional de grado superior. Termina con examen con estatus igual a nivel Grado universitario. Dado por tres instituciones (Kuopio, Turku, Oulu) con especialización (varia según la escuela) de ballet clásico, jazz, danza contemporánea, danza folclórica, Showdance, danza de pareja. También hay posibilidad de completar su examen para ser igual a Máster universitario.[227]

– Examen de danza (nivel Grado), examen de bailarín, coreógrafo o pedagogo de danza (nivel Máster), estudios universitarios. También posibilidad de examen Doctorado. Dado por una institución, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, abreviatura Teak (La Academia de Teatro de la Universidad de Artes) en Helsinki.[228]

– Además existen cursos anuarios de danza en cinco institutos, que dan oportunidad de concentrarse a la danza por un año, son populares como cursos preparativos para estudios profesionales.[229]

226 [En línea] http://www.danceinfo.fi/infobank-category/perustutkinnot/ [Consulta 30 de septiembre 2017]
227 [En línea] http://www.danceinfo.fi/infobank-category/korkeakoulutus/ [Consulta 30 de septiembre 2017]
228 [En línea] http://www.uniarts.fi/teak [Consulta 30 de septiembre 2017]
229 [En línea] http://www.danceinfo.fi/infobank-category/muut/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Según mi información en los estudios profesionales de danza hay poco flamenco por el momento. El examen de bailarín en la escuela del Ballet Nacional incluye una asignatura de danza carácter o flamenco[230]. En los institutos con curso anuario de danza de vez en cuando se incluye cursos sueltos de flamenco también.

Un importante detalle conocer es la sistema de financiación de estudios de Finlandia. Estudiantes pueden pedir un subsidio educativo para estudios de jornada completa, además garantía para un préstamo educativo y apoyo de alojamiento. Para obtener estas subvenciones los estudios tienen que ser para un examen concreto y en una institución aprobado de Kansaneläkelaitos, abreviatura Kela (la Institución de Seguridad Social). Normalmente no es suficiente para vivir, la mayoría de estudiantes trabajan a la vez que estudian.

Conocer la existencia de este sistema es esencial para entender las conversaciones con varias informantes. Kela aprueba subvenciones para estudios en el extranjero también, en algunas condiciones. La institución educativa necesita ser controlada por autoridades locales y los estudios deben terminar con un examen. También se concede para un intercambio internacional (por ejemplo Erasmus) si los estudios en el extranjero son aceptados como parte de un examen finlandés.[231]

En las entrevistas encontramos por ejemplo discusiones sobre las posibilidades de estudiar a Teak y rencor porque Kela no ratifica estudios de flamenco en España, siendo Fundación Cristina Heeren la única excepción con su estatus oficial aprobado y examen. Durante algunos años en los años 2000 Academia de Flamenco Manuel Betanzos fue ratificada también, gracias a las negociaciones infatigables por parte de Maija Lepistö, pero este sistema no duró mucho tiempo. Estudios en un conservatorio español tendría que ser

230 [En línea] http://balettioppilaitos.fi/app/uploads/sites/2/2017/06/AK_OPS_Päivitetty-2017.pdf [Consulta 30 de septiembre 2017]
231 [En línea] http://www.kela.fi/opintotuki-ulkomaille [Consulta 30 de septiembre 2017]

posibles de ratificar a través de Kela, pero según mi información algunos casos no se ha aprobado, por ejemplo en el caso de músicos.

Entre mis seis informantes, Marja Rautakorpi es la única con un examen finlandés de danza, pedagoga de danza de formación profesional de grado superior (Savonia AMK, Kuopio, itinerario de Jazz) con un intercambio en el Conservatorio Superior de Danza Madrid “María de Ávila” incluido. Maija Lepistö tiene examen del curso avanzado de Fundación Cristina Heeren y ha estudiado en Academia de Flamenco Manuel Betanzos con subsidio educativo finlandés. Mismo si no está entre mis informantes, quiero también mencionar que Anu Silvennoinen de Tampere tiene examen de pedagoga de danza nivel Grado de *Dans- och cirkushögskolan* en Estocolmo (veáse apartado 3.8.) y nivel Máster de Teak en Helsinki, siendo la primera persona con especialización de flamenco estudiando en esta institución.

Entre mis seis informantes, tres tienen un examen universitario de nivel Máster: Katja Lundén de filosofía de arte (estética), Laura Rintamäki de pedagogía y Milena Urmas de lengua y literatura rusa. Durante sus estudios Katja Lundén también tuve la posibilidad de pasar un año en intercambio en Sevilla, seguramente importante para sus estudios de flamenco también.

Según Laura Rintamäki, su examen de pedagogía no ha afectado tanto a su trabajo actual con el flamenco, pero la experiencia del trabajo concreto de profesora si:

> LR: No sé si he tenido ventajas por este examen en sí pero por mi experiencia de enseñar en la educación primaria seguramente que si... Tengo una identidad de pedagoga, por eso seguramente me siento más profesora que bailaora dentro del flamenco también.

Katja Lundén tiene examen de nivel Máster de filosofía de arte (estética) y su tesina trata el flamenco (Lunden, 2004) del punto de vista de varias teorías de arte y danza (por ejemplo el análisis de Rudolf Laban y la fenomenología), incluyendo también un análisis de su propia obra de danza sobre el pintor

noruego Edward Munch.

> TD: ¿Y cómo te han influido tus estudios de estética?
> KL: Espero que muchísimo.
> TD: ¿En la clase se habla de las teorías dancísticas de Laban [risa]?
> KL: Bueno, de esta manera no... [risa] Pero seguramente han afectado mi forma de ser artista y a mi voluntad de percibir que es una obra, por ejemplo... Es más difícil decir cómo han influido a mi forma de enseñar... Creo que son presentes todo el tiempo de forma insidiosa... no es que me veo muy intelectual... pero a lo mejor tengo... al menos un interés de analizar.

5.2.3. Experiencia dancística

Cada informante tiene su experiencia dancística previa. En mi cuestionario han rellenado los temas que han estudiado y el resultado era que todos tienen experiencia de ballet clásico, al menos poco. Otras asignaturas importantes han sido técnicas corporales (por ejemplo Pilates y Yoga se han mencionado) y danza contemporánea. Jazz, música en general y pedagógica en general también son incluidos. Muy pocos mencionan los otros tres tipos de danza española: danza estilizada, danza folclórica y escuela bolera.

Experiencia dancística de mis informantes:

Ballet clásico	5 + 1 “muy poco”
Técnicas corporales	4 + 1 “poco”
Danza contemporánea	3 + 1 “muy poco”
Danza Jazz	3
Música (en general)	3
Pedagógica (en general)	3
Pedagógica de danza	2
Danza estilizada/clásico español	2
Danza africana	2
Danza oriental	1 + 1 “poco”
Danza folclórica finlandesa	1
Danza folclórica española	1 “poco”
Escuela bolera	1 “muy poco”
Danza gitana	0

Otros mencionados por ejemplo: Cante flamenco, Tapdance, danza de carácter, Bodypercussion, Finnish gymnastics, improvisación corporal.

Una de las historias dancísticas más amplias la tiene Katja Lundén, empezando sus estudios de danza con tres años y muy activa por ejemplo en la clase especial de Helsingin Tanssiopisto. Le pregunté cómo ha afectado su forma de

ser flamenca.

> KL: Creo que me ha afectado así que no quiero ser etiquetada... pero el flamenco es 80 % de lo que hago, consciente del peligro de mencionar números... Hay todos tipos de influencias, no lo he analizado siempre... Seguramente hay cosas que gracias a estas experiencias han sido más fáciles, por ejemplo la coordinación del flamenco es algo muy difícil y sin haber estudiado muchos géneros podría haber ralentizado en esto... Para mí es importante existir en el mundo de la danza, no importa lo que bailas si bailas algo y te mueves.

Según Katja Lundén, lo que se ve en su enseñanza son más que nada influencias de profesores, no tanto de géneros.

> KL: Algo importante es que he tenido tantos profesores en géneros diversos... sus formas de ser profesores es algo que me ha influido, en bueno y malo... sé cómo quería ser y lo que seguramente no voy a hacer... Es algo muy bueno que he tenido tantos profesores de varios géneros y también de varias nacionalidades.

En sus estudios de pedagogía de danza Marja Rautakorpi ha estudiado varios géneros de danza, pero su primera forma de moverse era el estilo de gimnástica llamado *Finnish gymnastics*.

> MR: Creo que siempre lo llevo conmigo. ¿Cómo afecta a mi baile flamenco?... Continuidad, partiendo del centro, extensión pero no demasiado... Durante mis estudios [profesionales] estudiamos ballet, danza contemporánea y Jazz y lo que [estos géneros] me han traído es sobre todo consciencia del cuerpo. Enseñando observo las líneas y la posición correcta del alumno.

5.2.4. Maestros y discípulos

Pregunté a todos mis informantes sobre sus influencias decisivas. Lo que no he preguntado es cómo las influencias han llegado a mis informantes. Analizando los nombres veo que por un lado se trata de relaciones largas e intensivas, pero también de encuentros cortos como cursillos intensivos sueltos. Entre los españoles en la lista no hay nadie que habría quedado más tiempo en Finlandia por ejemplo. Mirando a los CVs de mis informantes se ve una cantidad grande de cursillos y profesores. La oferta de clases y actuaciones de flamenco en general es muy amplia y de allí cada una elige lo que ve

importante.

En el cuestionario pregunté por “tres artistas/profesores que han sido influencias decisivas para tí”. La mayoría de los nombres mencionados son artistas de una generación más joven, activos como artistas sobre todo desde los años 2000. La única excepción era Marianna Stråhlmann, dando mucha importancia a sus primeros profesores, activos en los años 1980 y 1990.

Había gran variación entre los nombres. La única influencia mencionada por tres personas (la mitad de las informantes) era Rafaela Carrasco. Dos mencionaban también a Marco Flores. Además cada una tenía sus influencias propias y si analizamos los años de nacimiento de estos artistas vemos que es un grupo bastante joven, con varias artistas nacidos en los años 1980. Es interesante leer la lista a la luz del análisis de Gerhard Steingress (2007, 25–28) partiendo de la investigación estadística de Eve Brenel. Steingress compara dos grupos de artistas flamencos: los mayores de 50 años y más cercanos al modelo mairenista y los artistas flamencos menores de 30 años, acercados al flamenco en los años 1980 y 1990. Llega a la conclusión que vemos una significativa regeneración del cante, una feminización o democratización y una gitanización del flamenco. (ibid).

En la lista de influencias decisivas de mis informantes, concentrando en las figuras de baile de España no he tenido éxito en encontrar todos los años de nacimiento, pero según mi información la mayoría nacieron entre 1966 y 1981, así que representan el grupo segundo de Steingress. No lo he clasificado según perfil étnico. En esta lista las figuras femeninas no son dominantes – solamente 4/13 son mujeres, aunque todas mis informantes lo son. Madrid, Sevilla y Jerez parecen ser sus centros artísticos.[232]

Influencias decisivos para mis informantes:

232 No es el tema de esta investigación profundizar en temas como origen de artistas o sus estilos locales. Algunos entre estos artistas están activos en varias ciudades así que son difíciles de clasificar según geografía. En este caso veo más importante por ejemplo que Manuel Liñán trabaja en Madrid que es de origen granadino.

– Artistas españoles (baile):
Ángel Atienza
Adela Campallo (*1977)
Rafaela Carrasco (*1972)
Marco Flores (*1981)
Israel Galván (*1973)
Nino González
Juan Carlos Lérida (*1971)
Manuel Liñán (*1980)
Alfonso Losa (*1981)
Andrés Marín (*1969)
Belén Maya (*1966)
Manuel Reyes (*1974)
Mercedes Ruíz (*1980)
– Artistas finlandesas (baile):
Laura Vilhonen
Anna Haaranen (*1962)
– Músicos:
Ramón Maronier (*1968, holandés, viviendo en Finlandia)
Agustín de Cantarote (*1965, español, visitando Finlandia de forma regular)

Entre mis informantes, Marja Rautakorpi era la única que se sintió obligada de separar sus influencias en pedagógicas y artísticas.

> MR: Ángel Atienza y Rafaela [Carrasco] han pensado muchísimo en la pedagogía, Ángel da muchas clases de técnica... hablando con él, me ha dicho que toma influencias de la danza clásica pero aplicándolos al flamenco. Estuve mirando su clase de nivel básico... y era muy interesante por ejemplo como llegó a descoyuntar un chaflán en piezas, chaflán que es algo muy difícil de enseñar.

Siendo una persona alta puede también influir a la elección de influencias:

> MR: Marco Flores tiene extremidades largas y es un bailaor con líneas elegantes... para mí su material pareció fácil porque mi cuerpo tiene una construcción un poco similar. También tengo extremidades largas y muchos profesores son tan pequeñitos... También he encontrado ideas de cómo combinar danza clásica y flamenco, en su baile flamenco se ve muy bien su técnica clásica.

Las influencias de Laura Rintamäki son claramente influencias pedagógicas también. El nombre de Alfonso Losa es mencionado varias veces durante la entrevista.

> LR: De él he aprendido claridad, tranquilidad, lógica, es que siempre estoy luchando contra la prisa. Es como si tengo que hacer mucho material para que la gente puedan bailar, como si eso tendría algo que ver con la cantidad de material! De él he aprendido que lo que necesitas es saber lo que estás haciendo, poder hacerlo bien y saber por qué. Y

> por ejemplo hacerlo rematando y después en otro sitio del baile – y parece diferente. Entonces a lo mejor llegas a profundizar un movimiento en vez de montar dos letras en tres semanas. Cuando empecé a dar clases la gente siempre acentuaba que el flamenco es tan difícil, que los ritmos son tan difíciles y que nunca voy a aprender este... ahora esto tipo de hablar se ha acabado, porque yo estoy más tranquila.

Rafaela Carrasco fue la primera profesora española de Laura Rintamäki y se nota el proceso de ampliar su estilo después de clases solamente con una maestra:

> LR: [Rafaela] era totalmente contraria a [Laura] Vilhonen. [Laura] nunca me había obligado a seguir su estilo pero no había visto nada más que material muy clásico, si referimos al cuerpo. Rafi estuvo más abajo, más dinámica, pero con bonitas líneas... y con musicalidad en todo el cuerpo.

Milena Urmas menciona a Belén Maya como una figura de cambio para ella y a Manuel Reyes como un profesor actual muy admirable.

> MU: Belén Maya daba varios cursillos aquí más o menos en 2000. En este momento [su estilo] fue algo muy moderno, una revolución para el baile de mujer... El enfoque no era solamente en el zapateado, también utilizaba el cuerpo... ella me daba mucha energía nueva.
>
> MU: En la clase avanzada de Manuel Reyes hace poco trató cosas básicas, como estar de pie, brazos, rodillas, simetría... era como volver a lo básico... y está tan simpático... una estrella como él dando también clases para principiantes con todo respeto posible a sus alumnos. A lo mejor las cosas han cambiado en España también, que no hay solamente estrellas grandes sino también talento pedagógico.

Katja Lundén ha trabajado mucho con Manuel Liñán y Rafaela Carrasco (véase apartado 4.5.3.). No es sorprendente entonces que estas dos figuras son influencias decisivas para ella.

> KL: Son virtuosos del flamenco pero también tienen la capacidad de pensamiento conceptual. Sus obras son obras verdaderas, de una manera intelectuales pero también con frescura y aire... Tienen su base en la hispanidad pero por otro lado sus obras son universales y humanos. Les admiro. Entienden el flamenco de una manera bastante amplia... Y como profesores... tienen un estilo muy cristalizado, saben lo que piden.

Para Maija Lepistö Andrés Marín y Rafaela Carrasco han sido influencias por

mucho tiempo. Según ella Andrés Marín se acerca al trabajo contemporáneo desde la tradición.

> ML: De Andrés he aprendido sobre todo a delimitar: qué es esencial y qué no. Con algunos otros puede ser que trucos adicionales representen la tradición... me refiero a formas o ornamentos, sean visuales o musicales, pero cosas que tienen que ver con la forma, no con el contenido en sí.

En Rafaela Carrasco es más la forma de movimientos en sí y también la forma de usar la música que son importantes para Lepistö. Durante los últimos años Juan Carlos Lérida ha también influído su forma de pensar.

> ML: De una manera es una figura contradictoria para mí... pero hay cosas que has empezado a dudar... para mí Lérida ha puesto todo el paquete a temblar... como se puede acercarse al flamenco desde su exterior o también como se puede partir del flamenco y seguir hacia fuera... No siempre sus ejemplos o ejercicios me sirven, ni estoy de acuerdo con todo lo que hace, pero hay cosas que puedo aplicar a mi propio trabajo.

La mayoría de las influencias fueron nombres españoles, algo que causó que en las entrevistas empecé a preguntar por influencias finlandesas también, porque me interesaban las relaciones entre maestros y discípulos. Laura Rintamäki quería mencionar a su primer maestra Laura Vilhonen entre sus influencias decisivas y refiere a ella muchas veces durante la entrevista, contando qué ha seguido haciendo como ella y qué no.

Marianna Stråhlmann fue la única que daba gran importancia a sus primeras influencias.

> MS: Anna Haaranen era mi primera profesora, quien echó leña al fuego. Y Nino González fue mi primer profesor en Madrid... entre 1988 y 1992... era tan positivo y me daba confianza en mí misma... Ahora cuando me acuerdo de su enseñanza... es probable que no era el mejor profesor del mundo... pero era muy importante en el principio, de tener confianza en sí misma.

Sobre sus influencias finlandesas, Marja Rautakorpi comenta que seguramente habría mencionado nombres diferentes siete años antes, antes de sus estudios de nivel profesional, por ejemplo Maija Lepistö. Empecé a bailar flamenco con solamente siete años y tenía la misma profesora durante casi diez años, Sinikka Vainio. Después de avanzar a clases para adultos tenía una fase de

criticar todo lo que anterior había aprendido.

> MR: ¿Porqué no me han enseñado esto, porqué no conozco la terminología, porqué no sé nada de los palos y las diferencias entre aquellos?... pero ahora cuando yo misma soy profesora entiendo que hay que elegir que vas a enseñar, sobre todo con los niños... No puedes pararte para analizar las alegrías [con ellos], hay que acercarse al flamenco de una manera diferente.

Milena Urmas quería mencionar tres figuras españolas, pero tenía la finlandesa Katja Lindroos como su opción cuarta.

> MU: No era mi primera profesora... Ella me daba muchísimo pero también me ha dejado con traumas... pensando que no soy suficientemente buena... Creo que estas experiencias también han i nfluido que me he movido hacia direcciones totalmente distintos. A principio de los años 1990 venían muchas españoles para dar cursillos y también allí me he quedado con traumas de que no soy suficientemente buena... había un ambiente de que tendrías que ser mejor, pero ¡por favor! – me voy a cursillos para aprender, para descubrir cosas nuevas."

Cuando pregunté por influencias anteriores, que no sean de los últimos años, Katja Lundén mencionó a las finlandesas Anna Haaranen y Anna Niinimäki. En Niinimäki veía ya la personalidad completa de un artista, algo que para ella parece importante de sentir. Durante la entrevista con ella nos entramos varias veces al reto de separar los papeles del artista y del profesor.

Durante varios años en los años 1990 había profesores españoles dando clases semanales en Helsinki, quedándose hasta por años enteros (véase apartado 4.4.4.). Katja Lundén y Milena Urmas tienen buenas memorias de esta época, sobre todo del joven bailaor cordobés Rafael Sánchez "Chencho". Había buenas oportunidades de tomar clases diarias con españoles, algo que se acabó en los años 2000.

Intenté buscar por relaciones claros entre maestros y discípulos en la historia de mis informantes, pero no era tan fácil encontrarlos[233]. Parece que en el principio, empezando a dar clases las informantes siguieron los modelos de sus profesores pero después los han cambiado. Vuelvo a esta temática en el apartado 5.3.3.

233 No soy capaz de dibujar una geneología como por ejemplo Carolyn Holden (2012: 134).

5.2.5. La ausencia de una educación formal de flamenco

Como se nota analizando la lista de influencias decisivas, cada informante tiene su propia combinación de aquellas. Faltando oportunidades de entrar en instituciones para tener educación formal de flamenco, cada una se ha cosido su propio paquete de profesores e influencias.

> KL: Creo que al final ha sido un paquete bastante bueno pero claro, hay que apuntarse en todos cursillos posibles y este tipo de cosas... tenía suerte porque por ejemplo Chencho se quedaba aquí y tenía la posibilidad de tomar muchas clases durante esa época... Pero según mi opinión hay que irse a España por periodos más largos y ponerse retos uno mismo de forma regular, para que el desarrollo propio no pare... quedándome solamente en Finlandia no habría podido hacerlo.

De diferentes bloques cada uno construye su paquete de estudios y es la responsabilidad de cada uno cómo llegar a una unidad buena, qué estudiar próximamente, dónde buscar información. Lo que según Maija Lepistö habría hecho falta era algún tipo de persona o tutor tomando responsabilidad de dar consejos, de orientación durante los estudios. Ni en sus estudios más formales en Fundación Cristina Heeren llegó a ver esto.

> ML: Necesitas algún tipo de orientación desde afuera, que algún profesional toma responsabilidad... Se pierde mucho tiempo intentando percibir lo que es importante para ti misma, qué es necesario estudiar... Había profesores que tomaban una responsabilidad más amplia, dentro de las líneas generales de su estilo y visión. Si solamente hay un profesor responsable [de todo] el área de enseñanza se queda muchas veces bastante estrecha.

Maija Lepistö comenta que habría querido estudiar algunos temas más temprano en su vida.

> ML: En algún momento intenté entrar al conservatorio en España y me molestó que no accedieron abrir el camino en este momento. Requirieron algunas habilidades básicas [de otras disciplinas] que no tenía y no era posible llegar a estudiar éstos... y estuve demasiado vieja.

“Según ellos me había pasado de edad ya con veinte años”, aclaró después de la entrevista[234]. Varias informantes mencionaban Teak, siendo la única posibilidad en Finlandia de una educación de danza de nivel Máster.

> KL: Si, de vez en cuando estoy considerando exámenes, Teak por

234 Comunicación por correo electrónico a la autora, 28.9.2017.

> ejemplo... me interesaría mucho... pero estudios de pedagogía habrían sido útiles más temprano... he aprendido trabajando, es una buena opción también.

Laura Rintamäki es quien más ha luchado contra las autoridades para poder estudiar algo de forma más formal. Es muy criticona del sistema finlandes y las instituciones como Kela. También menciona la edad como algo que ha afectado sus posibilidades de formación.

> LR: Lo primero que habría necesitado es tiempo, porque empecé tan vieja, con treinta años. Ahora tengo cuarenta años y mi cuerpo empieza a colapsar...

Laura Rintamäki soñaba de estudios más amplios en España cuando su rodilla todavía era en buena forma, pero al final no lo veía posible porque Kela no soporte este tipo de estudios.

> LR: La única posibilidad habría sido [Fundación] Cristina Heeren y mi rodilla ya empezó a ser en tan mala condición, que ocho horas diarias no iba a resultar muy bien.

Laura Rintamäki intentó buscar otras posibilidades, considerando también Teak, sobre todo para tener posibilidades de intercambio en España.

> LR: Si habría ido [a Teak] para completar mis estudios no hay más que el departamento de danza contemporánea y la opinión de ellos era que tengo que estudiar danza contemporánea, me dijeron que me va a servir, pero por favor, ¡no me digas que me va a servir! … El terreno de la danza parece muy estrecho... seguramente que habría también cosas generales allí... pero ya tengo un examen de pedagogía general.

Lo que según Rintamäki le hacía falta era una posibilidad de después haber enseñado 1/2–1 año tener la posibilidad de parar y profundizar.

> LR: No busqué un examen... pero después de algunos años dando clase estuve un poco jodida, que habría necesitado ayuda de algún sitio, la posibilidad de ir a España o a lo mejor a Suecia, pero se acabó allí, y en Finlandia no hay nada, era todo muy irritante.

Intentó negociar con Kela para tener soporte para estudios en Amor de Dios por ejemplo, que habría sido su alternativo preferido.

> LR: Allí conozco a la gente y sé que habrían sido capaces de darme apoyo pedagógico... Pero no era posible porque no es un lugar ratificado de la municipalidad y no tiene un examen final. Era inútil intentar explicar al sistema finlandés que no se trata de hacer un examen sino de educación terciaria... En el flamenco los sitios donde te

> pueden ayudar no son necesariamente escuelas oficiales.

Según Milena Urmas su gran deseo sería más conocimiento de anatomía y de cómo funciona el cuerpo.

> MU: Me da pena decir esto pero también tiene que ver con la edad, que mi cuerpo envejece y no funciona tan bien como antes... por eso siento que es aún más importante saber corregir a los alumnos... de una manera que beneficie a ellos.

Actualmente Milena Urmas trabaja en una escuela de danza grande, encontrando a muchas colegas con educación formal y más conocimiento de anatomía.

> MU: Cuando escucho a mis colegas de ballet clásico por ejemplo... tienen un conocimiento del cuerpo humano que es totalmente distinto de lo mío. Pero todo el tiempo se puede aprender cosas nuevas y a través del yoga puedo encontrar mucho para aplicar a la enseñanza de baile.

Después del liceo Milena Urmas envió solicitud a Teak, al itinerario de pedagogía de danza, pero no fue aceptada.

> MU: Ya en las pruebas de acceso entendí que no es algo para mí. Extendimos los brazos y corrimos a través de la sala gritando tan fuerte como pudimos.

Urmas dejó sus planes de estudiar danza, empezó otros estudios académicos y siguió dando clases de flamenco. En los años 1990 pasó más tiempo en España ensayando pero después ha más o menos parado de ir a España. Según ella obtiene lo que necesita de otras fuentes, y también es posible apuntarse en cursillos en Helsinki. En los cursos con profesores españoles ha visto varios cambios durante sus años bailando. En los años 2000 empezando más o menos con Belén Maya Milena Urmas empezó a tener experiencias más positivas de cursillos.

> MU: Ya no se trató solamente de hacer movimientos maravillosos, se cambió toda la manera de enseñar. Pero creo que se nota en muchos géneros de danza, los tiempos se han cambiado... hoy día sería imposible por ejemplo de tratar a niños como se trataban en mi escuela de ballet, era violencia física y mental... Los tiempos se han cambiado en cuanto a castigar, tanto a niños como adultos.

También Marianna Stråhlmann envió solicitud a Teak ya antes de empezar a

bailar flamenco, con una base de ballet clásico, pero no fue aceptada.

> MS: Después vi [la película] Carmen y ¡vamos!, me iba a España... en los años 1980 no había internet ni nada, no sabía ni si existe una educación formal de profesora de flamenco o bailaora... en Madrid alguien ha mencionado que hay un conservatorio, pero que no hay tanto flamenco, más bien clásico, bolero, castañuelas... seguro que habría sido interesante... pero lo que quería era bailar flamenco y aprender para que pueda actuar... aquí en Finlandia la pedagogía de danza no sería conectado al flamenco, entonces sería clases de otros géneros de danza... y al final pensé que lo que voy a hacer es tomar clases de flamenco y intentar aprender más de ese tema.

5.2.6. Supliendo carencias

Si no llegas a construir un paquete perfecto de estudios desde el principio, serás obligado de suplir carencias más tarde. Esta temática estaba presente en la discusión con varias informantes, tener que buscar más tarde por educación que hace falta, que antes no había tenido ocasión de estudiar algo o no había entendido cuales son las cosas importantes.

Maija Lepistö habría agradecido en algún momento el consejo de estudiar ballet clásico, técnicas corporales o trabajo con líneas y músculos. Pero en aquel momento no entendió que sería tan útil, vino más tarde.

> ML: Durante los estudios mi experiencia era que hay tanto que aprender dentro del flamenco... que no hay tiempo ni recursos por ejemplo para ensayar [ballet] clásico de verdad.

También era difícil de encontrar posibilidades o clases buenos para su situación:

> ML: Nunca he querido ser bailarina clásica, si quiero hacer ballet clásico para apoyar el flamenco es totalmente diferente que enseñanza que apunta hacia ser bailarín.

Según Laura Rintamäki habría sido una maravilla obtener más conocimiento del flamenco siendo más joven o yéndose a una buena escuela desde el principio, Fundación Cristina Heeren por ejemplo.

> LR: Me refiero a la base, conocer el cante, la música, la historia, la estructura del baile, cosas que faltan aquí en Finlandia. Sería estupendo estudiar flamenco con el punto de partida correcto, a través de saber y entender. Creo que mucha gente ha estado haciendo pasos y bailes sin

> saber por qué. Y cuando han empezado a dar clases han tenido que clarificar cosas... Me he sentido muchas veces como que he subido en el árbol con el culo primero [risa].

A Marianna Stråhlmann también le molesta que no había posibilidades de conocer mejor la música en el principio.

> MS: Habría querido saber en el principio que la música es tan importante... el ritmo siempre era muy difícil para mí y en España nadie lo explicaba... ¡vamos, por tientos! y no sabía ni lo que era.

Según Stråhlmann, en España de los años 1980 no había mucho enfoque en entender, contar o explicar por qué. Casi siempre había guitarra pero cante solamente de vez en cuando.

> MS: Nadie explicaba cosas como el compás o lo que es un cierre, poco a poco iba entendiendo lo que es, y una llamada... y ¡mira, en este baile también existen!

Habría seguramente sido posible de tomar clase en ritmo o cante pero primero necesitas entender que hace falta.

> MS: En el principio mi enfoque era de mejorar mi técnica tanto que puedo, a lo mejor habría tenido que concentrarme en otra cosa."

5.2.7. Aprendizaje vitalicio

Se nota que la mayoría de las informantes están siempre buscando, todavía estudiando, aprendiendo nuevas cosas, apuntándose en todos los cursos posibles. En Helsinki no hay ninguna clase regular de nivel profesional. Katja Lundén menciona la importancia de los retos, seguramente una razón para artistas españoles para hacer coreografías por encargo. Se ve claro que ella cree en aprendizaje vitalicio.

> KL: El flamenco es un buen ejemplo... es un cliché antiguo pero cuanto más sabes, menos sabes.

Maija Lepistö comenta que hay varias maneras de aprender, no solamente en clases.

> ML: De vez en cuando he tenido periodos sin estudios muy activos, al menos no con clases cada día... pero el proceso de aprender siempre sigue y las influencias vienen de cualquier cosa… Veo una actuación y

> allí aprendo más que habría aprendido en medio año de clases... o surge un nuevo punto de encuentro para algo que he aprendido hace muchos años – así puedo aprender la misma cosa de nuevo.

Estando lejos de España y todas sus oportunidades, hay que buscar otras formas de aprender también. Un tema que discutí con las informantes era el internet y las posibilidades de usarlo para sus propios estudios. Hoy en día está lleno de oportunidades. Se nota una diferencia entre informantes por ejemplo en si se busca vídeos de forma activa o no. Gracias por ejemplo a Facebook también puedes encontrar vídeos de una manera fácil. Ninguna de las informantes tenía mucha experiencia de enseñanza a través de internet, clases *online* por ejemplo, pero varias eran activas buscando videos.

> LR: He sido loca de YouTube por años ya... Después de ocho por la tarde es prohibido buscar cosas de flamenco, sino me quedo toda la noche mirando... Cuando voy a enseñar algún palo, antes que empiezo normalmente busco información para poder contar algo sobre aquel... [En YouTube] veo muchas actuaciones enteros, a veces miro cosas de enseñanza también... ¡anda, esto sería guay!.

Marja Rautakorpi también usa internet preparándose por un tema nuevo.

> MR: Por el momento tengo un plan de bailar una caña... y por eso he escuchado mucho material tradicional y sería muy interesante ver versiones de ese palo, a través de aquellas podría formarse un imagen de como es el mundo de la caña.

También si hace falta más ideas o ambiente, YouTube puede ayudar.

> MR: Normalmente hago mis propias variaciones... pero si alguna vez me faltan ideas, intento mirar vídeos... Casi es obligatorio si no puedes tomar clases, y el mundo flamenco no está presente todo el tiempo, la expresión flamenca y todas las variaciones tradicionales, a veces los vídeos me ayudan a entrar ese mundo y [jalea] ¡que maravilla!... aquí hay también tan pocas actuaciones.

Además de internet varias informantes han usado también literatura. Milena Urmas menciona dos libros (Pohren, 1990; Thiel-Cramér, 1990), clásicos para quien no habla español, libros que compró en Madrid, pero al menos en los años 1990 estaban disponibles en tiendas de Helsinki también (véase apartado 4.4.5.). Casi en todas entrevistas se ha mencionado el libro finlandés de flamenco (Lindroos, 1999), porque todas no se sienten cómodas leyendo libros en español, mismo si hablan español con fluidez.

> LR: El libro [finlandés] de flamenco he leído de cabo a rabo muchas veces pero además la idioma es un obstáculo.

Varias de las informantes han tenido un periodo de curiosidad, cuando querían saber todo, leer todo, ver todo.

> MU: Los primeros años estuve como ardiente, quería saber todo y no existía YouTube ni internet, leí todos los libros, me compré todas las cartas postales... maravillosos carteles de ferias antiguas... Creo que de todas estas imágenes entró algo... mirando las posiciones y extensiones y imitándolos. Pero no seguí haciéndolo.

> KL: Antes sí he leído muchos libros... antes de cumplir treinta años había una fase apasionada cuando quería saber todo... un hambre por información básica... Hoy en día enseñar también significa que tienes que buscar información todo el tiempo.

La fase de curiosidad de Maija Lepistö vino antes que de la época del internet, en principio de los años 1990.

> ML: Si hubiera tenido tantas posibilidades entonces... cuando quería chupar información de todo, lo que sea... cuando estudiaba español enrollando un casete de Paco Fajardo de acá para allá, si hubiera tenido internet y todos aquellos vídeos en esta época seguramente lo habría usado.

5.2.8. Un caso de educación formal

Entre las informantes hay un caso especial si consideramos la educación. Marja Rautakorpi es la única que tiene un examen oficial de pedagogía de danza. Mismo si no tenía tanta experiencia anterior de Jazz, lo ha elegido como su asignatura principal en Savonia AMK, una de las tres instituciones de educación profesional superior que tienen itinerarios de danza (véase apartado 5.2.2.), situado en el ciudad de Kuopio en Finlandia oriental. La institución estuvo abierta por su situación especial y para el flamenco, por ejemplo se arregló un intercambio con el Conservatorio Superior de Danza de Madrid María de Ávila y los estudios de flamenco allí fueron incluidos en su examen.

> MR: Lo que quería era tener hechos, no solo confiar a la intuición y los sentidos. Quería tener una base clara... para lo que cuento en la clase sobre el cuerpo... Ahora llego a corregir líneas y también esforzarme hacia un baile de flamenco ergonómico.

Para mí, el baile ergonómico fue un concepto nuevo. Marja Rautakorpi explica que según su opinión bailar flamenco incluye doblar, torcer y girar violentamente, tanto como golpear y pueden resultar desastrosos para el cuerpo.

> MR: Quiero creer que es posible controlarlo... En las clases de pedagógica de danza tuvimos mucho enfoque en lo que puedes enseñar a cual nivel. ¿Cuándo son preparados para hacer una pirueta con la pierna de soporte en *plié?* ¿Cuando hay suficiente fuerza en el tobillo?... ¿Qué se puede hacer con principiantes o en nivel medio?... Estas cosas voy aplicando al flamenco.
> TD: … Puedes clarificar lo que un flamenco no ergonómico significa para ti?
> MR: Para mí es arrancar violentamente, cosas que se hacen sin control... Con ergonómico quiero decir que... aunque habría momentos de peligro, bailo con consciencia y control... claro que pasan errores... pero según mi opinión el riesgo es más grande si no sabes cómo funciona tu cuerpo, que parte tienes que controlar... llegas a hacer también movimientos de alto riesgo de forma segura.

Cuando pregunto por contenido de sus estudios que lleva consigo en concreto, Marja Rautakorpi menciona por ejemplo la estructura de una clase.

> MR: Normalmente tengo un esquema claro, calentamiento, después un poco de braceo, algo de coordinación, activamos el cerebro para aprender lo más efectivo posible, después algunos marcajes, zapateados, variaciones de danza y una parte final estirando. En los marcajes... intento hacer cosas que después uso en las variaciones, pero a los dos lados. En el flamenco es bastante común de hacer cosas solamente a un lado.
>
> MR: Siempre intento incluir 5 minutos de calentamiento y 5 minutos estirándose al final... muchas veces el próximo día el cuerpo está atascado, si estiramos un momentito se nota que el cuerpo se arregla mejor... en otros géneros de danza cuidarse de su cuerpo es una parte tan vital del género... pero en el flamenco muchas veces se olvida.

5.3. Estilos y subgéneros

Analizando la oferta de clases de flamenco se nota que todos tienen la etiqueta “flamenco”. Los anuncios de clases incluyen pocas explicaciones de que estilo de flamenco se enseña, con excepción del nivel, si es técnica o coreografía y si se usa algún complemento. Maija Lepistö ofrece cursillos de estilos diferente, por ejemplo bata de cola y mantón según la escuela sevillana o bata de cola

contemporánea. Una de las clases de Katja Lundén tiene la etiqueta ”más tradicional”. Ella puso la etiqueta después de tener preguntas sobre el tema.

> KL: Antes daba clases sin etiquetas, pero una más tradicional y progreso muy rápido... Hay gente que han visto algo de aquí... y estado muy entusiasmado, ¡Oye, eso quiero!... Y hay otros que quieren apuntarse a mis clases más contemporáneos, donde trabajamos con la música actual de Joonas [Widenius][235]... Lo mejor sería que encargarse de los dos [estilos], sea en mis clases o en clases de otros profesores... pero lo veo importante que puedo ofrecer los dos estilos...
> TD: Pero a las otras clases no has dado etiqueta... ahora me dices que es contemporáneo... ¿La gente solo saben cómo son las clases de Katja Lundén?
> KL: Probablemente, pero es peligroso dar nombre porque no son siempre... depende totalmente de la música... a veces la música me lleva en una dirección y a veces no, para mí es muy difícil manifestar que estilo hago.

En el cuestionario pregunté si las informantes preparan sus alumnos para actuaciones también y la respuesta de todas era que sí. Este tema no hemos profundizado en las entrevistas, pero podemos comentar solamente que actuar parece ser una parte de la enseñanza de flamenco.

También pregunté que tipo de clases dan las informantes. Todas incluyen técnica de baile flamenco en su enseñanza o tienen también clases separados de técnica. Otros temas bastante populares eran palmas y también improvisación, un término que seguramente se puede interpretar de muchas maneras.

Temas de enseñanza de mis informantes	
Técnica de baile flamenco	6
Palmas	6
Mantón	6
Abanico	5
Improvisación	4 + 1 “poco”
Taller de coreografía[236]	4
Bata de cola	4
Bastón	4
Cante y música flamenca	4
Teoría y historia del flamenco	4
Flamenco experimental	4

235 Véase apartado 4.5.5.

236 Quería referirme a talleres concentrando en creación de propias coreografías, pero parece que el término era mal explicado y no llegó a clarificarlo con todas las informantes, así que se queda sin profundizar.

Sevillanas	3 + 1 “por el momento no”
Técnicas corporales	3
Flamenco para niños	1
Sombrero	2
Castañuelas	1
Danza estilizada/clásico español	0
Rumbita[237]	0

Otros temas mencionados: Improvisación corporal, Jazz...

Entre los complementos de baile el mantón es más popular, seguido por la bata de cola, después el abanico y el bastón. Marianna Stråhlmann es la única que da clase de castañuelas y ella me contó que en estas clases a veces incluye también material cercano al clásico español, pero no lo ha mencionado en su cuestionario. Marja Rautakorpi acentúa que es importante no empezar con complementos, sino con una buena base.

> MR: Pies, brazos, coordinación, hay tantos retos... pero por ejemplo con niños he usado el mantón porque me sintió como que no perciben las líneas de sus brazos. Pero cuando tienen un mantón encima de los brazos da un contacto físico y llegan a entender mejor los movimientos de sus brazos y a lo mejor llegamos a purificar las líneas. Así les engaño a aprender los movimientos de brazos.

5.3.1. Flamenco tradicional

Todas las informantes tenían que responder la misma pregunta: “¿Para ti, qué significa flamenco tradicional?”. Era seguramente una pregunta difícil, algo que me decían de forma abierta. Pero al final todas me daban buenas respuestas, y para todas la música tenía un fuerte papel en su definición de lo tradicional, como también la estructura del baile.

> MS: Hacer flamenco con música flamenca, flamenco puro... algo que no es fusión.... no me molesta la fusión pero me encanta tanto el flamenco y no me aburro con aquel... Hacer coreografías con música flamenca, coreografías totalmente tradicionales, no necesitan tener un tema más profundo, ni necesitan historia, teatro, poesía o algo como aquí voy interpretando pensamientos profundos de la mujer...
> TD: Solamente hacer un baile por alegrías?
> MS: Si, un baile por alegrías, lo estoy disfrutando y me encanta como suenan las alegrías. Para mí es suficiente.
>
> ML: Principalmente se define según las estructuras de música y baile...

237 Una forma de ejercicio con acento flamenquíto, marca registrada, inventada por la finlandesa Kirsi Kannas. [En línea] http://ww.kirsikannas.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

> El baile está determinado por la música y el cante. El [baile] flamenco tradicional es un lenguaje de movimientos, un lenguaje de forma... cada estilo de flamenco tiene su propia cualidad de movimiento, pero puede ser muy diverso, depende de intérpretes y épocas... No hay una sola forma concreta que lo haga tradicional.
>
> LR: Creo que para mí tradicional es consciencia del cante y de la música e historia. Si pensamos en movimientos tradicionales... es muy difícil definir qué es tradicional y qué inventado, la discusión no para.
>
> MU: La música, el baile y la ropa sigue el marco tradicional, pero hay una gran variedad de cosas que caben en lo tradicional... Por ejemplo, si bailas en sujetador no es suficiente para en sí convertirlo en flamenco contemporáneo... o experimental... no se trata solamente de cosas exteriores.
>
> MR: Incluye la interacción entre música y baile, tienes que entender la estructura del baile y cómo el baile y la música comunican a través de llamadas, remates y otros... también el lenguaje de movimientos tiene una forma especifica, algo muy claro y tradicional, en las soluciones no voy buscando cosas raras, sino hago cosas dentro del marco de flamenco.
>
> KL: Cante, guitarra, cajón... La pregunta más difícil hasta ahora... Una estructura tradicional en el baile, le ha privado de todos los trucos adicionales y solo se queda de por sí... También las líneas del cuerpo y de los brazos, detalles técnicos... se quedan más dentro del flamenco... Creo que el flamenco tradicional actual también se ha ampliado... en el flamenco tradicional no se nota tantas influencias de otros géneros de danza... Tendría que ser consciente... de cómo empieza la letra por ejemplo... llegar a escuchar a otros... saber que parte de mí es muy dependiente de otras personas... Además hay algunos movimientos que tendría que controlar para poder llamarte flamenca... por ejemplo algunas vueltas quebradas o posturas en combinación con marcajes.

Sobre todo Maija Lepistö acentúa su responsabilidad hacia los alumnos. Se ve obligada de compartir su conocimiento, aunque a veces tiene un deseo de trabajar con temas más experimentales. Como profesora se siente responsable de que los alumnos entienden estructuras y teoría.

> ML: Podría enseñar solamente pasos y variaciones, desarrollar el trabajo dancístico en varias direcciones, pero por ejemplo me veo obligada de establecer una relación entre baile y música. Por ejemplo, si durante el calentamiento pongo un disco de liviana y hago alguna variación con esta música, para mí no es lo mismo como enseñar liviana.

Pero también comenta que ahora siente menos el peso de la responsabilidad que algunos años atrás, que a lo mejor ahora hay más afición y se puede

esperar que los alumnos tengan un conocimiento básico. En esta problemática la posición de Maija Lepistö está distinta de los otros, porque no da clases semanales, solamente cursos intensivos. Entonces tiene que asumir que otras personas hagan el trabajo básico.

> ML: Los alumnos están también muy lejos de situaciones donde pueden ver o sentir [el flamenco], su punto de encuentro está muy limitado, una hora o una hora y media cada semana... se podría usar todo ese tiempo para escuchar música y llegar a bailar un par de años más tarde."

5.3.2. Flamenco contemporáneo

Según mi opinión, flamenco contemporáneo empieza a ser un término común en Finlandia, hay artistas utilizando ese término y también un festival para ese subgénero del flamenco (véase apartado 4.5.4.). Pero no he encontrado clases de flamenco que se anuncian con ese término, con excepción de un cursillo de "bata de cola contemporánea" con Maija Lepistö. Es interesante comparar por ejemplo con la danza africana – en Helsingin Tanssiopisto hay clases de afro y de afro moderno.[238] Intenté también encontrar definiciones de flamenco contemporáneo de las informantes.

Milena Urmas define su estilo como flamenco contemporáneo.

> MU: Pero por otro lado, todo lo que hacemos hoy es flamenco contemporáneo comparando con lo anterior, ¿verdad? Nunca será lo mismo que antes, ni lo que se hacía el año pasado... Si quieres hacer una copia de flamenco de los años 1960, 1970 o 1980, será sin embargo diferente, porque no somos los mismos humanos que entonces.

Milena Urmas comenta que a veces enseña coreografías de nuevo, y ni estos son los mismos que antes, siempre se cambian. Un garrotín montado en 1997 no es el mismo cuando vuelve a hacerlo en 2017. Intentando definir su estilo, Urmas se refiere a la música que usa, a los movimientos, a las fuentes. Y a la ropa y complementos – casi siempre baila con pantalones, a veces lleva también chandal, peluca o mostacho.

> MU: También la ropa importa, no llevo falda de lunares... Estos elementos convierten mi flamenco en algo diferente, no sé si lo

238 Helsingin Tanssiopisto, folleto 2017–2018.

> convierten en flamenco contemporáneo pero al menos a mi estilo de hacer flamenco.

Katja Lundén se siente casi obligada de utilizar el término flamenco contemporáneo.

> KL: Son cosas más libres... para mí significa que la base es en el flamenco... Por ejemplo el peso está a tierra, llevas zapatos y a lo mejor lo usas también, y lo combinas con algún tipo de postura... como en el flamenco... Puedes usar cualquier tipo de música pero la música se trata de una manera flamenca.

Katja Lundén también acentúa la ausencia de músicos flamencos en Finlandia durante mucho tiempo, algo que ha empujado también a colaborar con músicos de otros géneros. Como coreógrafa Lundén da gran importancia a la música y deja la música llevar. Pero cada coreografía tiene su lógica y sus soluciones.

> KL: Haciendo una coreografía dentro del flamenco contemporáneo se trata de resolver problemas. No significa que todo sea libre, que puedas hacer cualquier cosa... Existe un tipo de mapa. Eliges un camino y llegas a un cruce de caminos. Allí hay que elegir entre varias soluciones. Algunas soluciones son buenas, a lo mejor hay una o dos soluciones magnificas o solamente una, además hay soluciones que más tarde te dirigen a algo peor. O es peor porque el movimiento anterior no te lleva allí de verdad, que te metes allí con violencia... Es muy importante escuchar o sino todo va destruyéndose poco a poco, pierde su esencia.

Según Marja Rautakorpi depende mucho del artista, como quiere llamar a lo que hace. En el flamenco contemporáneo se puede por supuesto usar música que no es flamenco. Rautakorpi trabaja también en Pori, una ciudad en sudoeste de Finlandia. La escuela de ballet y flamenco allí (Porin Baletti- ja Flamenco-opisto) tiene mucha enseñanza para niños y jóvenes y también grupos que participan en concursos de danza. Allí se puede sentir bastante periférico bailando flamenco. Normalmente participan en la serie de Latino-Show o a veces de danza contemporánea.

> MR: Por supuesto hay que hacer otra cosa [en concursos] que flamenco tradicional... En Pori tengo clases donde hago flamenco experimental, pero también doy clase de flamenco tradicional a la misma gente... Para mí parece una división lógica: que existen dos clases, que los alumnos entiendan que eso es flamenco y eso es otra cosa... En las clases de niños a veces hacemos cosas más experimentales, nos echamos al suelo y zapateamos allí, o hacemos volteretas para atrás... Ya quien tiene 9–11 años piensa que es algo raro... tienen su imagen de lo que es el flamenco.

Para Marianna Stråhlmann el flamenco más experimental también es una manera de buscar atención.

> MS: Entiendo que hay mucha gente en España buscando cosas nuevas, hay tanto flamenco allí que a lo mejor son obligados de inventar cosas nuevas para tener una posición, para hacer algo suyo... pero yo no me aburro con lo tradicional.

Laura Rintamäki primero piensa en flamenco contemporáneo como una mezcla de géneros pero después profundiza el tema en un sentido más positivo.

> LR: Creo que en el futuro el flamenco contemporáneo será el único alternativo, porque se trata de un arte vivo. Si entramos en el museo y cerramos las puertas según mi opinión el arte o el flamenco muere. Pero si sacamos información del museo, lo llevamos al momento actual y lo usamos como una herramienta de nuestras propias experiencias o emociones, entonces está vivo, y si el flamenco contemporáneo significa esto, estoy de acuerdo.

Maija Lepistö analiza las vías de cómo se separa lo contemporáneo de lo tradicional.

> ML: Si traemos la cualidad de movimientos tan lejos que se separa de las formas establecidas o se manipula la danza y la música en una relación diferente que la esencia básica de algún palo.

Lepistö siente un dualismo entre lo experimental-abierto y casi una sobrerreacción en el respeto a lo tradicional.

> ML: Según mi opinión se apega de forma casi ciega a lo que se ha definido como tradicional, sin que esta definición sea muy precisa. Tanto en Finlandia como en España y otros países veo una fuerte ideología... o dos ideologías contrarias y fuertes en el terreno del flamenco.

5.3.3. Cambios de estilo

El flamenco cambia y los humanos cambian. Durante una carrera larga pueden caber varios cambios de estilo. Entre mis informantes hay profesoras que llevan más que 20 años enseñando. Estos dos casos han encontrado un cambio claro en su estilo. En las entrevistas llegamos a acercarnos a estos cambios y sus motivos. Para Marianna Stråhlmann el cambio más grande ha sido conocer a su pareja actual Agustín de Cantarote y empezar a trabajar junto con el en 2010.

> MS: Gracias a él he aprendido tantas cosas sobre... digamos la base del flamenco... él nació en calle Nueva de Jerez y me cuenta siempre tantos detalles interesantes... y gracias a él he visto mucho flamenco improvisado... flamenco auténtico. Lo más importante ha sido tener posibilidad de trabajar con música en vivo todo el tiempo.

Durante los años Marianna Stråhlmann ha sido en unos cuantos cursillos pero muy concentrada a la coreografía y los pasos. Ahora siente que llega a pensar más a través de la música.

> MS: Antes no tuvimos oportunidades de trabajar con música en vivo en Finlandia, sobre todo no con cante. Todas las actuaciones eran solamente con guitarra... más o menos jugando donde serían las letras... pero no había cante. Hoy en día la gente dice que es imposible hacer cosas sin cante.

Marianna Stråhlmann tiene mucha más confianza en trabajar con la música que antes, y también tiene más enfoque en ese tema. Estudia también cante flamenco y tiene un coro de sevillanas en su escuela de baile (véase apartado 4.5.7.).

> MS: Durante los últimos años he aprendido mucho más sobre la improvisación, teniendo música en vivo, no me quedo pensando solamente en cuántas veces había que hacer este marcaje... sino escucho a la música.

El cambio de estilo de Milena Urmas es mucho más radical si miramos a sus coreografías en los años 1990 y ahora. Me cuenta de forma muy honesta de su carrera y sus puntos de inflexión – cómo se ha desarrollado su estilo de ahora, a lo cual ha dado el término “crazy flamenco”.

> MU: Cuando había dado clases por 10 años o algo así empecé a aburrirme con el modelo tan agotado y estrecho del flamenco... No quería seguir con los marcos que había aprendido yo. Hasta ese momento había más o menos repetido los modelos de mis primeros profesores... Me faltaba la educación formal y no había visto muchas maneras diferentes de ver las cosas, quería algo más que hacer siempre los zapateados así, utilizar siempre el mismo tipo de música.

Ya entonces, Milena Urmas no visitaba España de forma regular y admite que a lo mejor no tenía tanto material para llegar a desarrollar su flamenco en una dirección tradicional. Un punto de inflexión era el encuentro con la obra de Israel Galván. Galván había hecho una coreografía por encargo de la compañía

finlandesa Canela (véase apartado 4.5.1.) y Urmas tuvo la oportunidad de sustituir en la obra *4 Jinetes*, estrenado en 2002.

> MU: Entonces entendí que no tengo que seguir todas las reglas que había aprendido, que puedo hacer algo totalmente diferente y bueno también. ¡Sky is the limit! Todo lo que invento puedo usar y desde ese momento... uso todos tipos de música en clase... Todavía me apunto a cursillos de vez en cuando pero la mayor parte de mis ideas vienen de fuentes totalmente distintos, por ejemplo vídeos musicales... Este otoño estoy montando una coreografía para *When doves cry* de Prince por ejemplo... ¡Cualquier cosa se puede hacer! También invito la alegría en la clase.

5.3.4. Estilos de enseñanza y escenario

Preguntando a cada una si su estilo de baile en la enseñanza es diferente comparando a su propio estilo como bailaora, Laura Rintamäki me sorprendió con su fuerte identidad de profesora, estando más perdida con su identidad de bailaora.

> LR: Si tengo que definir si soy más bailaora o más profesora, soy profesora... Para mí es muy difícil verme como bailaora, tengo dificultad de percibir mi estilo, cómo soy... Soy muy despiadada con mi misma, muy perfeccionista... si subo al escenario tengo que ser capaz de ser yo misma allí, desnuda de una forma, sincera.

Analizando sus estilos de enseñar, varias informantes se refieren a sus propios profesores, así que se puede notar relaciones entre maestro y discípulos.

> LR: Creo que lo que enseño trae el recuerdo de mis profesores, pero por supuesto procesado a través de mi filtro. Mi material es bastante tradicional... Cuando doy clase no busco algo guay o diferente o algo contracorriente, sino intento montar material lógico... Cosas sencillas funcionan, también cuando estoy actuando yo misma.

Según Marianna Stråhlmann enseña más o menos el mismo estilo en que está bailando.

> MS: Doy muchas clases de principiantes y niveles más básicos... Las coreografías para mi misma a lo mejor son un poco más complicadas, pero muchas veces he bailado coreografías hechas para mis alumnos también... Con principiantes hay que simplificar cosas... no incluir por ejemplo pequeñitos detalles de hombros o cosas así, hay que desvestir el material primero para que puedan entenderlo.

Marja Rautakorpi cuenta que durante sus estudios en Madrid había discusión sobre ese tema con su profesora Rafaela Carrasco.

> MR: En [el conservatorio de] Madrid había una chica que hacía cosas muy personales, cosas que no parecían tan tradicionales, dentro de un baile tradicional... A lo mejor no está bien presentar movimientos muy raros para principiantes, porque su imagen del género puede tomar una dirección diferente, más al estilo de la profesora... Personalmente intento usar material bastante tradicional para los niveles más bajos, en niveles más altos se puede aplicar otras cosas también.

En los estudios de pedagogía de danza se acentuaba que hay que tener un motivo para cada ejercicio.

> MR: Nos decían que podéis hacer lo que queréis en la clase, si podéis dar un motivo a los alumnos o por ejemplo a los padres de los niños... no seguir haciendo cosas inútiles, zapatear por que en un clase de flamenco hay que zapatear y así se ha siempre hecho... Sigo haciéndolo si veo que es esencial.

Analizando su estilo de enseñar, Marja Rautakorpi ve una gran diferencia entre sus primeros años y ahora.

> MR: Cuando volví de Sevilla en 2012 era todo tradicional tradicional tradicional, pero después me iba a Kuopio para estudiar y allí no había casi nadie haciendo flamenco. Si quiero colaborar con alguien, y no hay tantos músicos ni bailaores de flamenco, tengo que ir adaptándolo... Y Kuopio es un lugar muy de arte contemporáneo... así empecé a experimentar.

Según Katja Lundén hay una diferencia entre lo que enseña y lo que baila ella misma, por ejemplo en sus obras.

> KL: El artista es más libre aún, no tiene límites. Cada obra también opera según sus condiciones... y el flamenco toma el papel que toma... En la enseñanza trabajo según las condiciones de los alumnos. Tengo muchos alumnos que han estudiado mucho tiempo conmigo... y intento pensar a que tendrían conocimiento versátil... Tengo responsabilidad de esto... pero quiero también quedarme totalmente libre como artista.

Milena Urmas a veces monta coreografías para ella misma y si salen bien las presenta en clases. Entonces actúa de forma regular con las mismas coreografías que enseña.

> MU: Pero también hay cosas con que no actuaría nunca... Por ejemplo para los principiantes normalmente hago una rumba, y está solamente para ellos.

Hablando de complementos Milena Urmas me comentó que no se encuentra

bien ni con bata de cola ni con faldas normales. Vuelvo a la pregunta hablando de diferencias entre el artista y la profesora. Como muchas profesoras, da clase en pantalones.

> TD: Me has dicho que nunca usas la falda... transmites esto a tus alumnos también?
> MU: Si, lo hago. Siempre hay personas que quieran usar la falda no importa como se viste la profesora, porque hay mujeres quien quieren convertir su sueño de ser princesa a realidad, o su sueño de ser bailaora flamenca, a veces vienen a clase con flores, muy bien arregladas... Pero en algunos actuaciones usamos la falda también.

Preguntando por los cambios de estilos en la enseñanza se nota otra vez los casos de Marianna Stråhlmann y Milena Urmas con carreras muy largas. La historia personal de Urmas es un interesante ejemplo de lo que se demanda en diferentes épocas. Empezó a dar clases muy joven y muy temprano, después de solamente un medio año de estudios de flamenco.

> MU: Qué maravilla es ser adolescente... eres totalmente invencible y puedes hacer cualquier cosa y si alguien te pregunta... si puedes dar clase dices que ¡sí!... En el final de los años 1980 era posible, ¡hoy no! … [Entonces] pregunté a mi profesora si ella cree que puedo hacerlo y ella me dijo que bueno, puedes enseñar las sevillanas bastante bien, nada complicado... pero tantas cosas habría que saber... empecé imitando, enseñando a los alumnos lo que justo había aprendido yo misma.

Milena Urmas me contó de forma muy honesta de todas sus experiencias y intentemos analizar porque enseñanza de este tipo era posible en los años 1980 y porque parece imposible ahora. El flamenco se ha cambiado pero también se exige más del profesor.

> MU: Hoy sería imposible. Si yo por ejemplo necesitaría un sustituto, no preguntaría a una alumna, sino a alguien que sé... que tiene experiencia.

Ya hemos analizado el nacimiento del ”crazy flamenco”. Además Milena Urmas me cuenta de cambios a un nivel más práctico.

> MU: En el principio seguramente fue mucho más estricto... que [los alumnos] estaban obligados venir a la clase de forma regular... ahora con el 'crazy flamenco' intento buscar algo que sea gracioso para la gente... y que cualquier persona pueda venir, no es tan pretencioso, intentamos disfrutar.

Según Milena Urmas también hay cambios que tienen que ver con la edad. Su

cambio de estilo vino más o menos cumpliendo treinta años y también tenía que ver con la situación en la clase.

> MU: En este momento ya no me quedó más en la situación de una profesora joven quien necesita ser tan competente delante sus alumnos adultos, imagínate con 16–17–18 años enseñar a mujeres de mediana edad... ahora tengo más o menos la misma edad que gran parte de mis alumnos.

Marianna Stråhlmann daba sus primeras clases en España en 1991 sustituyendo a su profesor. En 1992 empezó a dar clases en Helsinki.

> MS: Ahora me siento mucho más relajada, disfruto el baile aún más ahora cuando entiendo la música, a lo mejor conozco la letra y su melodía y no hay tanto estrés de cuándo hacer un cierre o una llamada o algo... Antes tuve que ensayar los bailes tantas veces solamente para llegar a bailarlos bien, contar compases... Ahora ya puedo improvisar cosas fáciles.

Marianna Stråhlmann nota una diferencia en su estilo de dar clases también. Durante muchos años de enseñanza cosas se cambian en la manera de enseñar o en el enfoque.

> MS: En el principio fue como... que todo el mundo tiene que hacer exactamente como digo. Ahora sé que todos somos diferentes, algunos aprenden más rápido, otros más lento... En el principio me concentraba mucho a la técnica correcta, a la forma... con los principiantes trabajábamos mucho tiempo solamente con los brazos, después solamente con los pies... ahora intento llegar más rápido a bailar, ya en la primera clase hacemos algunos pasos de baile... A lo mejor monto material más sencillo ahora pero estoy combinando pies y brazos desde el principio... para que los alumnos noten que vamos adelante, quiero que disfruten... la mayoría de mis alumnos vienen una vez cada semana solamente para disfrutar. No van a ser bailaores, no tienen tanto estrés si no saben si es alegrías o guajira... lo importante para ellos es relajarse y olvidar su trabajo y cosas así.
>
> TD: Pero si dices trabajar con muñecas media hora, era la manera en la cual aprendiste tu misma?
> MS: Hace tanto tiempo... Pero creo que sí, con Nino [González] teníamos que mover las muñecas hasta que eran perfectas, pero cuando llegamos a bailar no funcionaba. Combinar las cosas es muy difícil, por eso intento ahora combinar desde el principio... Con Nino estuvimos haciendo las mismas cosas cada día, cada día, y me sentí como que no hay ningún progreso, pero bueno, aprendí muchas cosas de él, antes que cambié a otros profesores.

Lundén supone que durante los primeros años daba clases con gran respecto a la tradición, de forma más estricta.

> KL: Creo que era muy bueno porque así llegaba poco a poco a ser más segura... está bien seguir algún tipo de líneas generales. Por algún tiempo lo hacía, hasta observar... ¿Por qué no se podría hacer también así? ¡Así me quedaría mejor!

Preguntando de donde vino su modelo Katja Lundén piensa que al menos por parte vino de la escuela Flamenco Shop, donde se arregló un curso de cómo enseñar flamenco para principiantes en los años 1990 (véase apartado 4.4.4.). Los profesores fueron Rafael Sanchez ”Chencho” y Laura Vilhonen. Vilhonen fue la maestra primera de Laura Rintamäki.

> LR: En el principio [dando clases] fue una copia de [Laura] Vilhonen, tanto en el cuerpo como en los ritmos... Ahora tengo más coraje y experiencia, creo que poco a poco encuentro mi personalidad. También tengo una cantidad más grande de profesores de quien aprender cosas y filtrar ese material.

Laura Rintamäki ve la responsabilidad de no producir copias de ella misma, sino preparar a sus alumnos para que puedan algún día tomar clases en España y ser capaz de aprender cosas allí.

Según Maija Lepistö, el cambio más grande para ella son sus alumnos. Ahora tienen más información, saben más del flamenco que antes, entonces llega más rápido a enseñar cosas concretas, al baile en si.

> ML: En algún momento era difícil encontrar a un alumno capaz de analizar una letra por taranto antes que empezamos a trabajar con aquella... si no sabes estas cosas, es inútil estudiar pasos.

En su propio estilo de dar clase la diferencia más grande es intentar mostrar menos de forma concreta.

> ML: Antes siempre me ponía hacia el espejo enseñando, me esperaba que bailen según el modelo que doy, ahora intento evitar esto. Puedo dar clases... donde no bailo mucho... quizás muestro algo o expreso de forma verbal lo que quiero.

5.4. Clases y contenidos

En el cuestionario pregunté también por el repertorio de estilos flamencos de cada una, para ver si puedo encontrar algunas tendencias interesantes. Di una lista bastante amplia de estilos (también estilos que normalmente no se bailan)

para abrir todas las puertas posibles. Lo que no definí era si me refería a trabajar con música en vivo o grabada y habría sido mejor concretar, o a lo mejor separar estos dos. Hay una gran diferencia entre hacer una coreografía de livianas con una grabación que hacer un baile por livianas con músicos, dando también instrucciones a ellos. Primero había pensado también dar algunos limites de cantidad, que sea máximo 20 estilos para cada persona o algo similar, pero al final no quería limitar a mis informantes de esta manera tampoco. Había una gran diferencia entre cuantos estilos consideran parte de su repertorio, desde 11 a 36 estilos diferentes.

El repertorio básico de mis informantes parece ser más o menos el mismo, no había grandes sorpresas. Les pedí de marcar a cada estilo de su repertorio si lo consideran importante o solamente lo enseñan de vez en cuando. En las listas publicadas aquí los estilos importantes son marcados con un asterisco (*). Entre los estilos importantes para todas no había grandes sorpresas y también había varios estilos mencionados por todas, importantes o no.

Alegrías	6*
Bulerías	6*
Soleá	6*
Soleá por bulerias	6*
Tangos	6*
Farruca	5* + 1
Siguiriyas	5* + 1
Tientos	5* + 1
Guajiras	4* + 2

Pero solamente estos nueve estilos eran incluidos en las listas de todas las informantes. Después había muchos estilos considerados importantes por uno o dos informantes, y para el resto no, a lo mejor no enseñaban este estilo nunca.

Tarantos	1* + 4
Fandangos de Huelva	4*
Cantiñas	3* + 1
Caña	2* + 2
Martinete	2* + 2
Sevillanas	2* + 2
Liviana	1* + 3
Garrotín	2* + 1

Romeras	1* + 2
Bamberas	1* + 2
Colombianas	1* + 2
Rumba	1* + 2
Tanguillos	1* + 2
Zorongo	1* + 2
Caracoles	3
Rondeñas	3
Verdiales	3
Jaleos	1* + 1
Zambra	1* + 1

En este listado tenemos ya más variación entre las elecciones. Solamente un informante considera el taranto como un estilo importante y esto creo que es explicado por siendo un estilo donde el cante es tan esencial – prácticamente es imposible si trabajas con música grabada y también un reto si no tienes cantaor. Estilos más festeros como rumba y tanguillos no tienen gran popularidad. Me sorprendí la gran popularidad de la liviana, personalmente no lo he usado como un baile en sí, más como introducción para la serrana. Creo que esta popularidad tenga que ver con la gran popularidad de un tema particular, la liviana *Si me vieras...* grabada por Miguel Poveda[239], porque he visto tantas coreografías con esta música. También el zorongo me acuerdo haber visto casi solamente con la versión por tangos de Carmen Linares[240]. Estos detalles no los puedo probar como parte de esta investigación, pero es algo que se podría seguir investigando.

Además tenemos una gran cantidad de estilos mencionados solamente una vez cada una. Aquí se ve una pluralidad muy grande, muchos palos que no me había esperado que se bailen. Supongo que tiene que ver con el uso de música grabada. Por ejemplo, he visto la coreografía de saeta que ha montado Milena Urmas para sus alumnos de nivel básico, un cante en combinación con ritmo de marcha, seguramente una música muy apta en ese nivel. Si hay algo sorprendente en esta lista, es que varios estilos muy bailables tienen poca popularidad, como mirabrás, serranas, romances y zapateado.

Granaínas	1*
Mirabrás	1*

239 En el disco *Zaguán* (2001).
240 En el disco *Canciones populares antiguas* (1994).

Saeta	1*
Fandangos naturales	1
Malagueñas	1
Mineras	1
Petenera	1
Polo	1
Romances	1
Serrana	1
Tarantas	1
Tonás	1
Villancicos	1
Zapateado	1

5.4.1. Técnica

Todas las informantes acentúan la importancia de la buena técnica en el baile flamenco, imparten clases separadas de técnica y la incluyen en sus clases. De todo pregunté por lo que significa una buena técnica. Las respuestas en general tenían un enfoque hacia la consciencia en sí mismo, al conocimiento de los propios límites de cada uno. También se ve un pequeño intento de codificar, anotar los elementos incluidos en el baile flamenco.

> LR: Estar consciente, entender cómo se construye un sonido, cómo se hace un movimiento y cómo puedes controlarlos y usarlos. Que tengas herramientas para hacer cosas... Lo único y lo impactante con este género es que la técnica es tan difícil, al menos para mí la técnica muchas veces ha sido un obstáculo.

> MU: Desde el punto de vista de la enseñanza por ejemplo saber controlar zapateados básicos, por ejemplo golpe-tacón-tacón, poder hacerlo correctamente, cada uno en su velocidad, saber cuándo es demasiado rápido y cuando hay que desacelerar. También controlar una posición básica respirando, que no es demasiado rígida, con brazos y codos colocados en estilo típico de flamenco... Según mi opinión no es por ejemplo hacer cosas rapidísimas, sino saber si son correctas.

> MS: Que los movimientos de los brazos, manos y muñecas sean puros, de los pies también, a lo mejor conocer su propio nivel para no hacer cosas demasiado difíciles... claro que cada uno tiene que expandir sus límites pero baile puro y rítmica exacta, creo que es lo más importante en el flamenco... Si miras a españoles bailando... los buenos tienen movimientos muy exactos, rápidos y exactos, y esto es muy difícil para los finlandeses y para mí misma también.

Marianna Stråhlmann acentúa que no se trata solamente de velocidad por ejemplo.

> MS: No sé si es tan importante tener pies rapidísimos y una técnica buenísima, había un tiempo cuando eso era muy importante para mí... Pero hoy en día creo que la técnica que tengo es suficiente y hago todo lo mejor que puedo. No tengo tanto estrés si no puedo hacer cosas rapidísimas.

> KL: Entendimiento de cómo sostenerse, no una postura tan rígida que el torso no se mueve. Además se podría anotar que hay que conocer algunos marcajes, paseos, ritmos y cómo tradicionalmente se mueve con aquellos... líneas de brazos, líneas lógicas y movimientos continuos... palmas también... Muchas cosas no tienes que controlar de forma muy complicada sino que algunas cosas haces bien. Por ejemplo que llegas a hacer bien un zapateado de golpe-tacón-tacón, con caderas relajadas y peso bueno, tirando para abajo desde los pies, y para arriba del torso...

Maija Lepistö era la única que se sintió obligada de definir si se trata de alumnos teniendo el flamenco como hobby o de estudiantes profesionales. Pero en general se acerca las mismas temas que los otros.

> ML: Llegar a hacer cosas sin hacer daño a ti misma, sin dolor, realizar lo que quieres hacer dentro de un baile. Si quieres incluir una pirueta o una vuelta en la coreografía, la vuelta tiene que ser una vuelta y no por ejemplo un tambaleo. Si quieres hacer una escobilla necesitas capacidad de comunicar con músicos, una técnica de pies que los músicos llegan a entender para que puedan interpretar tu música.

Marja Rautakorpi también se acerca la pregunta por una buena técnica flamenca, trabajando con bailarines de otros géneros y a veces intentando ”flamenquizar”.

> MR: Zapateados... son algo tan especifico, hay que controlarlos para bailar flamenco... Una gran diferencia entre diversos disciplinas [de danza] es cómo usan la fuerza... en el flamenco se busca intensidad y continuidad, y súbitamente contraste, crecer y soltar... este tipo de energía muchas veces falta [a bailarines de otras disciplinas]... Y en la danza contemporánea puede a lo mejor la cara no expresa nada... en el flamenco la cara siempre está viva, a veces exagerada... a veces mis alumnos preguntan si es obligatorio fruncir el ceño o algo así... pero hay que acercarse más a través de su cuerpo que a través de la forma exterior... Les digo, imagínate que alguien te mete un puñal al estomago, no puedes quedarte con la cara expresando nada.

Además los pensamientos de Marja Rautakorpi sobre buena técnica se acercan a lo que comentan sus colegas.

> MR: Claridad en lo que haces... tiene que ver con la danza en general, que eres consciente de lo que haces... que no hay solamente varias

> partes del cuerpo moviéndose de forma rara, sino algún tipo de control y conexión entre las partes del cuerpo... técnica de pies, equilibrio... postura... y hay que entender la música y la conexión con aquella.

Laura Rintamäki comenta que lo que enseña se concentra mucho en la técnica, en el control del cuerpo, de los músculos. Contenido básico, pero también en nivel avanzado encuentra a alumnos para quienes estas cosas no están claras.

> LR: Cuando se levanta el brazo no se inicia el movimiento del brazo... entonces falta la fuerza. En el flamenco no hay tanta consciencia de la dirección del movimiento y el uso de los músculos. Entre lo más exigente en ese género es la combinación de brazos y pies, si falta el torso no hay ninguna lógica. Si al menos bailas con el torso y los pies, es mucho más completo.

Laura Rintamäki también tiene una clase especial que se llama “técnica sudorosa”, una clase donde se busca fuerza y técnica básica trabajando más fuerte, no parar tanto para discutir y analizar.

Veo una tendencia entre las informantes de una consciencia más grande del bienestar del cuerpo, algo que se nota en su enseñanza de técnica. Por propia experiencia Marianna Stråhlmann por ejemplo ha notado como la respiración influye al zapateado. En las clases de técnica impartido por Milena Urmas acentúa el bienestar del cuerpo en particular. La Yoga le interesa cada vez más y las clases de Yoga también tienen un gran impacto a su enseñanza de flamenco, pero también hay explicaciones en su historia personal.

> MU: Cuando empecé a bailar flamenco, vine del ballet clásico donde las técnicas corporales son un parte esencial del género. En las clases de flamenco [de los años 1980] no hicimos ningún calentamiento, ni estiramos al final, nada. Después de dos-tres años ya tuve las primeras lesiones... Para mí era algo bastante fuerte... tienes veinte años y tus rodillas se están rompiendo... Los problemas se quedaban por mucho tiempo, tenía osteoartritis y no sé qué... hasta que entendí que tenía que fortalecer los músculos circundantes. Después de todo esto empecé con más calentamiento de principio y estirar al final, para cuidarme que mis alumnos tuvieran sus cuerpos en buena condición.

En España muchas veces falta calentamiento en clases de flamenco pero en el clima finlandés es casi una obligación. Si entras a una clase desde afuera, a lo mejor desde 20 grados bajo cero, calentar y cuidarse del cuerpo es importantísimo. Milena Urmas incluye un calentamiento de 20–30 minutos,

haciéndolo sin zapatos y con métodos más gimnásticos: flexión de brazos, ejercicio de abdominales, posturas en tabla y también movimientos prestados de Yoga, estirar respirando y cosas similares.

> MU: Cuando después empezamos con ejercicios de flamenco nuestros cuerpos están calientes y evitamos lesiones... [En los años 1980] entramos, nos pusimos nuestros zapatos, no hicimos marcajes ni muñecas ni nada, empecemos a zapatear inmediatamente... Sala fría, cuerpo frío...

Este otoño Milena Urmas presentó una nueva clase de técnica, donde las influencias del Yoga y otras técnicas corporales son mencionadas en la descripción de la clase en el folleto de Helsingin Tanssiopisto (2017–2018).

> MU: Algo interesante en las clases de Yoga es que lo que has hecho en una clase no tiene importancia en la clase siguiente. Es complicado aplicarlo al baile porque siempre seguimos con la coreografía y si no te acuerdas de lo anterior es un problema. Pero quería aplicarlo en una clase de técnica.

Según Urmas las clases de yoga han ofrecido ayuda fundamental para su baile – es mucho más agradable bailar cuando llegas a abrir la espalda, el muslo posterior, los hombros etc. La nueva clase de técnica se organiza una vez cada semana y cada clase tiene su tema: por ejemplo equilibrio, brazos y torso. Milena Urmas presenta ejercicios conectados con ese tema, para después analizar si afecta al baile flamenco en concreto.

> MU: Esta semana concentramos a las caderas, la semana que viene a los pies, hacemos ejercicios y probamos si notamos una diferencia, si nos ayudan. A lo mejor no se nota directamente pero de larga duración sí.

5.4.2. Terminología

La terminología del flamenco es un tema al que no me acerqué con preguntas específicas, pero es un tema en el que hemos entrado con casi todas las informantes en diferentes contextos. Marianna Stråhlmann intenta incluir terminología en sus clases, pero el enfoque principal es el baile en sí.

> MS: Intento hablar de terminología pero se nota que algunos alumnos no llegan a registrarla, a lo mejor sería mejor darle información por escrito... a veces han pasado cosas como que hay gente tomando una clase durante dos meses y ni saben con qué palo estamos trabajando!...

> ¡por dios! que lo he dicho tantas veces, pero para mucha gente no es tan importante... si les pregunto qué han bailado antes a lo mejor no lo saben.

Según Laura Rintamäki términos como llamada, remate y cierre son términos básicos, pero además está inventando palabras propias en finés o imágenes, como la referencia a la estatua de Paavo Nurmi (véase apartado 5.1.2.).

> LR: A mis alumnos les encantan [mis imágenes]... la caída del árbol por ejemplo... los alumnos se acuerdan mejor de ese tipo de cosas... el control del cuerpo, lo intento hacer más concreto.

A Maija Lepistö pregunté si usa terminología como panadero, carrerilla, desplante o cosas que personalmente veo más conectados con la danza estilizada.

> ML: Utilizo los términos que se usa hoy dentro del flamenco, por ejemplo panadero no es un paso de flamenco sino de clásico español, pero si estudias con profesores que han bailado también clásico seguro que les salen palabras como éstas.

A veces en la enseñanza ayuda también terminología de otros géneros de danza, en el ballet clásico por ejemplo hay una terminología muy definida y partes de ésta son conocidas en el mundo de la danza en general.

> ML: No he estudiado a través de estos métodos, por eso para mí es más fácil explicar por ejemplo una cuarta posición grande a través de un ejemplo o analizando el peso del cuerpo, usando mis propias palabras y imágenes en vez de decir 'cuarta posición grande'.

En su enseñanza Marja Rautakorpi usa algunos términos de ballet y también de jazz, por ejemplo las posiciones básicas de estos géneros.

> MR: Por ejemplo si los pies son en primera posición [de ballet] lo digo, o que empezamos la escobilla de alegrías de tercera posición ligera... A veces digo *pas de bourrée* o algo así, esto se usa en ballet y Jazz... o *contraction* y *release* del mundo de la danza contemporánea.

5.4.3. Coreografía

El concepto de coreografía es algo cual uso dentro del flamenco varía mucho, depende de la persona si usa el término coreografía para un baile tradicional por ejemplo. Katja Lundén y Milena Urmas hacen coreografías propias para sus

alumnas y en el apartado 5.3.2. sobre flamenco contemporáneo ya hemos presentado algunas de sus ideas. Lundén acentúa que es algo muy importante para ella, enseñar su propia coreografía.

La opinión de qué significa hacer una coreografía varía según la informante. Marianna Stråhlmann dice que baila solamente flamenco tradicional y de ella intentó preguntar cómo percibe la frontera entre lo tradicional y hacer una coreografía.

> MS: Es difícil inventar pasos totalmente nuevos, diferentes combinaciones si se puede. En coreografías para alumnos estoy utilizando una estructura normal porque tienen que aprenderla... Pero en mis propias coreografías y a lo mejor para niveles más avanzados... puedes jugar más con la música, por ejemplo... prestar algún cante de otro palo o hacer muy lento algo que normalmente se hace rápido.

La combinación de elementos es lo que define una coreografía en contexto tradicional para Marianna Stråhlmann.

> MS: Haciendo una coreografía se trata sobre todo de combinar. Si ves alguien bailando por alegrías y después otra persona bailando por alegrías, se nota que usan movimientos del mismo tipo... pero la combinación de aquellas, para mí es la coreografía.

A Maija Lepistö no le gusta mucho hablar de coreografía en la enseñanza.

> ML: Prefiero hablar de variaciones o de partes de una coreografía... normalmente enseño partes de una coreografía o de un baile, enseño por ejemplo una letra de un determinado estilo, o una escobilla... partes más cortas que se pueden usar como piezas, cambiando sus sitios. De este material más tarde se puede construir una coreografía.

Laura Rintamäki tiene la impresión que los alumnos quieren aprender coreografías y que a través de éstas los alumnos aprenden a entender música y baile. Otra vez se notan las influencias de Alfonso Losa.

> LR: Me acerco más al estilo [de enseñanza] donde cada uno llega a entender dónde rematar, enseño más trozos y [los alumnos] pueden improvisar... Esta es la manera que Losa da clases. Durante una semana enseña dos llamadas y un remate, después viene el cantaor y hay que poner [los remates] en sus sitios y mientras tanto marcar improvisando. He notado que en algún momento esto es más útil que preparar un paquete listo.

5.4.4. Herencia

Un detalle que quería discutir con todas las informantes era la herencia de otros bailaores y profesores, si su material se usa en la enseñanza o no. Laura Rintamäki usa este tipo de material enseñando pero actuando como bailaora se siente obligada de hacer sus propias coreografías.

> LR: Hemos hablado de coreografías, que es muy típico prestar remates y letras de otros y eso, pero no me doy permiso de hacerlo... me siento como que tengo que expresarme a mi misma haciendo coreografías propias... de forma sincera... También [Alfonso] Losa dice que ¡*come on*, vamos!... tomas este remate y lo ensayas durante dos semanas y después es tuyo, no es mío porque ya lo has cambiado y lo bailas de tu forma... Sé que no se puede reinventar la rueda y que este arte es herencia oral y corporal. Es un tema con el cual tengo que trabajar.

Comparando a la enseñanza, a lo mejor el problema es que no llega a decir que ha tomado prestado de alguien.

> LR: Me siento culpable después de alguna actuación de tablao por ejemplo, habría querido decir que en la segunda letra había algo... Pero hay una diferencia entre tablaos y obras de escenario.

Hay profesores que le gustan hablar de bailaores conocidos o de sus propios maestros en clase, contando de quien ha aprendido un paso. La actitud en este tipo de costumbres era diferente entre las informantes. Los alumnos de Laura Rintamäki van a conocer al menos los nombres de sus profesores.

> LR: Uso varios ejercicios de otras personas pero tienen nombres, son 'Juncal' y 'Losa' por ejemplo... Es importante que [los alumnos] sepan, siempre digo que esto no es algo mío... sería injusto de robar su honor. A veces uso marcajes también, menos remates, a lo mejor llamadas por bulerías pero allí también uso nombres... ¡Hoy empezamos con 'Maldonado', después hacemos 'Losa'![241]

Letras enteras no usa, pero se deja inspirar por ejemplo de vídeos.

> LR: Por ejemplo si voy a trabajar por tientos veo muchos vídeos de tientos y escucho, no sé si algo se queda en el cuerpo a través de YouTube o algo así... A veces estoy prestando ideas de estructuras... un baile guay... cuando entró directamente del silencio, cosas de este tipo puedo prestar.

Marja Rautakorpi intenta no usar tantos ejercicios de forma directa.

> MR: Pero puedo tomar un ejercicio, cambiarlo, aplicar algo mío o por ejemplo meterlo en un compás diferente... pero algunos ejercicios son muy difíciles de cambiar, por ejemplo un ejercicio de coordinación de

241 Se refiere a María Juncal, Alfonso Losa y José Maldonado, bailaores españoles con quienes LR ha estudiado.

> Manuel Reyes donde primero se mueven el brazo y el pie del mismo lado y después cruzados... es muy reveladora, un ejercicio importante para la coordinación en el flamenco y este [ejercicio] por ejemplo he usado, al menos en el principio contando de quien lo he aprendido.

Según la opinión de Rautakorpi se puede usar citas de diferentes profesores en la enseñanza.

> MR: Pero no voy a copiar una clase entera o un baile entero o algo así... normalmente preparo mis propios ejercicios... a veces me siento como contar de quienes son es es un poco demasiado información [para los alumnos]... podría mencionarlo con más frecuencia. De ninguna manera quiero plagiar a alguien, así que aprendo nuevo material por allí [en España] y vuelvo a Finlandia y lo enseño así como era, esto no quiero hacer. Pero en el caso de coreografías quiero explicarlo de forma clara, que esta coreografía es mía pero que contiene elementos o influencias de otros profesores, no voy a explicarlos todos porque todo nos influye!

A Marja Rautakorpi le interesa mucho acercarse a diferentes palos a través de la experiencia corporal. A veces también usa vídeos para explicar y profundizar, por ejemplo la farruca de Antonio Gades.

> MR: En la farruca es difícil [para los alumnos] de encontrar la majestuosidad sin exagerar o ser demasiado suave... A veces he contado de palos diferentes y los hemos probado, haciendo por ejemplo los mismos movimientos, primero cómo se haría por tangos, cómo se haría por tientos, cómo se bailaría por farruca, para que sea una experiencia corporal.

Maija Lepistö a veces enseña material de otros profesores, pero no bailes enteros. A menudo tiene que modificar detalles que por ejemplo son demasiado difíciles para los alumnos. Si hace variaciones o ejercicios de otros en sus clases, quiere contar de donde vienen. También acentúa que el proceso de enseñar algo de propia creación es muy diferente comparando a enseñar algo que no lo es.

> ML: Si tengo material que alguien me ha enseñado analizándolo parte por parte, tengo un paquete preparado que pasar hacia delante, a través de mí propio filtro, por supuesto. Pero si hago material propio a lo mejor no he pensado en movimientos tan exactos o ni establecido una sola versión. Si enseño algo de mi propio repertorio de actuación probablemente hago los movimientos de varias maneras diferentes, depende de la situación y también de la velocidad. A lo mejor no tengo solamente una versión y por tanto un análisis exacto de cómo tienen que hacerlo.

Contar de las figuras de quien ha aprendido el material es muy importante para

Maija Lepistö, porque según ella aquellas son presentes en lo que hace ella y no las puede olvidar. También forman parte de la historia del flamenco y hay detalles interesantes que se puede analizar. Para Lepistö es información importante saber si un movimiento es de Andrés Peña o de Eva Yerbabuena. A lo mejor el material aprendido ha también pasado por varias personas antes de entrar en su repertorio.

> ML: Siempre son procesos. Si por ejemplo Rocío Coral me enseña movimientos que ella ha aprendido de su madre, cuando yo después enseño este material quiero que se note todo esto. No puedo enseñarlo como material de Rocío ni como material mío. Es un continuo, un camino donde cada intérprete deja su marca.

Maija Lepistö comenta que se trata de tradición oral de movimientos. Las cosas se van cambiando en el camino.

> ML: Pocos movimientos o pasos son algo mío de 100 %... puede tener 5–6–7 autores diferentes. Al final es una sopa que es resultado de tantos autores que no se puede intentar desmontarlo.

Milena Urmas comenta que nunca enseña coreografías de otras personas, las sevillanas siendo la única excepción. A veces utiliza material de algún cursillo pero lo cambia para quedar con su estilo – y me empieza a demostrar como un movimiento de Manuel Reyes se convierte en algo inspirado por Freddie Mercury[242].

> MU: Utilizo material de cursillos si me enamoro de algún movimiento, pero cuando entran mis coreografías no se quedan los mismos. Hay una chispa debajo pero ya está otra cosa. Ejercicios de otros no uso tampoco... pero a veces puede ser que no me acuerdo de quien he aprendido algo.

5.4.5. Libertad y creatividad

Preguntando por influencias decisivas, también intentó encontrar influencias o profesores que han sido de importancia esencial o causado cambios. Pero Katja Lundén acentúa algo bastante importante:

> KL: Pienso más en comentarios sueltos que han sido de gran apoyo... de alguna manera has entendido que estás en el camino correcto... puede tener mucho impacto que el profesor dice algo en voz alta, que

242 Freddie Mercury (1946–1991), cantante del famoso grupo de rock Queen.

> ahora estás haciéndolo bien.

El flamenco de Katja Lundén se concentra mucho en obras, un concepto muy importante para ella.

> KL: Para mí [este tipo de trabajo] es algo esencial, es lo que quiero hacer: analizar obras, cuando son completoa y al final si alguna vez lo son... Las obras siempre son vivas y cada actuación es diferente del otro. A lo mejor en esta temática se nota mis estudios de estética.

Milena Urmas se da bastante libertad en sus creaciones. Su estilo actual también incluye que inventa historias que contar con sus coreografías.

> MU: Por ejemplo montábamos una farruca de Vicente Amigo... y al final contó la historia de un hombre con calcetines de tenis, confundido en una cita a ciegas... A través de estos personajes la coreografía no está solamente una coreografía sino una historia que contamos en siete minutos. Buscamos el amor pero el hombre no llega a encontrarlo, pero no acaba de creer... Citamos a Beckett y a la coreografía dimos el nombre *Mañana vendrá*.[243]

La discusión del flamenco como baile solista no era un tema de las entrevistas, pero a Milena Urmas pregunté cómo usa el grupo en sus coreografías. ¡Hay una clase entera con muchas personas que usar! Intenta usar el grupo en varias formaciones, muchas veces inspirada por la música, a donde lleva.

> MU: Mis grupos no son muy grandes... desde siete... hasta quince o veinte. Sería algo un poco raro si habría que trabajar con baile solista cuando hay tanta gente... Pero más importante que el tamaño del grupo es la música, algunas músicas te invitan a quedarte en tu sitio, otros a moverse... Monté una coreografía con mantón con la música de *Game of Thrones*... el vals te lleva... y era evidente que hay que moverse mucho.

En el cuestionario pregunté si se incluye improvisación en la enseñanza y algunas informantes me contaron más de sus experiencias sobre este tema. Laura Rintamäki ha dado clases de bulerías donde se invita a la improvisación y este año presenta por primera vez una clase especial en colaboración con una cantaora y un guitarrista, concentrándose en el estilo de trabajar en tablaos, bailando un baile entero sin ensayos previos. Maija Lepistö también ha realizado varios talleres de tablao con improvisación según la lógica del flamenco – cada uno en su turno trabajando con diferentes guitarristas y

243 Se refiere a Esperando Godot, la obra de teatro muy famosa de Samuel Beckett. En finés su título es *Huomenna hän tulee* (Mañana vendrá).

cantaores sin ensayo previo. Su curso de bata de cola contemporánea también incluyó ejercicios de improvisación.

5.4.6. Flamenco para niños

Marja Rautakorpi era la única que por el momento enseña flamenco a niños. Algunas informantes habían dado clases para niños antes pero no lo hacen por el momento. Rautakorpi tenía la posibilidad de estudiar danza infantil como parte de su educación.

> MR: En mis estudios de danza infantil he aprendido... que los estudios de un género específico sería bien no empezar antes de cumplir diez años, antes de esto sería recomendable que la enseñanza sea... tan versátil como sea posible. Gatear, trepar, moverse en diferentes direcciones. Si es una clase que se llama flamenco hay también elementos de flamenco y ritmos... pero aprenden a través de intentar y bailar... Si de niño empiezas... con solamente flamenco puede ser que no tengas tanta facilidad para hacer también otra cosa... es bastante unilateral.

Además de hacer ejercicios básicos como se hace con adultos introduce elementos más cercanos a juegos.

> MR: Por ejemplo jugamos a espejo, uno dirige los brazos y el otro sigue... o uno guarda los codos, que no se mueven, mientras el otro mueve los brazos.

Con los niños Marja Rautakorpi no quiere analizar tanto, por ejemplo contar. Para compases de doce inventa ruedas infantiles para poder usarlo en vez de contar, por ejemplo “HAA-ruk-ka/HAA-ruk-ka/VEIT-si/VEIT-si/VEIT-si”[244].

> MR: Así se recuerdan mejor y pueden repetir estas palabras cuando zapatean... pero a veces es mucho trabajo inventar diferentes palabras.

No usa solamente música flamenca, sino intenta usar también otros tipos de música y muchos ritmos diferentes, no siempre tan fáciles.

> MR: Los niños empiezan automáticamente a moverse con la música, comparando con los adultos, que a veces se congelan cuando les doy información... [A los adultos] les digo que no piensen tanto en los números... Con los adultos se puede repetir la misma cosa muchas

244 Dos palabras en finés, haarukka (tenedor) y veitsi (cuchillo) combinadas para ensayar el compás de amalgama de doce tiempos.

> veces pero con los niños tiene que haber más variación, no pueden concentrarse tanto tiempo.

Con sus alumnos jóvenes también usa ejercicios de improvisación.

> MR: Por ejemplo les doy alguna variación. Después digo que elijan una parte de ocho tiempos, lo repiten, añaden variaciones... pausas, más lento... así pueden producir material ellos mismos y a lo mejor entender que de esta manera se puede bailar también, sin pensar tanto en los pasos y su orden.

También usa improvisación para encontrar diferentes calidades en los movimientos.

> MR: Si quiero que acentúen más, puedo hacer un ejercicio de improvisación... moverse solamente en un tiempo y esperar hasta ocho... también se trata de claridad en los movimientos, cuando te paras el movimiento no está tan suave... o cambiamos movimientos de una parte del cuerpo a un otro, por ejemplo si es un movimiento para el brazo, qué pasa si lo hacemos con el pie... cómo se puede hacer ritmos en el suelo... o que aquí tengo una mariposa y ahora se va volando... para trabajar con las muñecas... está más a través de la fantasía y ejercicios más libres.

Lo que Marja Rautakorpi hace con niños a veces intenta probar en clases de adultos también, pero a menudo es difícil.

> MR: Para muchos adultos es muy exigente... también están acostumbrados a un cierto estilo de clase de flamenco... Me gustaría incluir más improvisación... para que sientan el material en su propio cuerpo en vez de solamente imitarlo.

5.4.7. Sevillanas

Durante las entrevistas empecé a interesarme por la enseñanza de sevillanas. Ya lo había incluido en el cuestionario, donde cuatro entre seis había marcado que dan clase de sevillanas pero desde la entrevista con Laura Rintamäki empecé a preguntar de forma separada detalles de la enseñanza de ese tema. Cuando yo empecé a bailar flamenco en los años 1990 casi todos los profesores empezaron con sevillanas en clases de flamenco para principiantes.

Empezando a dar clases Rintamäki siguió con la línea de su maestra Laura Vilhonen con sevillanas para principiantes.

> LR: Pero noté que está tan difícil que la gente se ponen frustrada, porque en teoría llegan a bailar bastante rápido pero es un gran reto técnico. Llegué a la conclusión que hay cosas más importantes para principiantes que aprender la coreografía de sevillanas, que vamos directamente a temas como palmas, *groove*... peso, rematar y eso tipo de cosas.
> TD: ¿Por qué se enseñan las sevillanas?
> LR: ¡Buena pregunta! Hemos hablado sobre el tema con [Laura] Vilhonen. Aunque está un baile difícil presenta cosas básicas bastante bien – líneas, marcajes, direcciones, remates básicos y fáciles... y que [los alumnos] lo saben después, que puedan ir a fiestas... Pero no sé, decidió de dejarlo para más tarde.

Ahora Laura Rintamäki prefiere enseñar las sevillanas en cursos intensivos. Lo mismo hace también Milena Urmas.

> MU: En su manera es un baile fácil pro también difícil. Me gusta enseñarlo porque siempre puedes modificar... si alguien lo sabe de antes puedes siempre introducir algún elemento más. Y está genial porque lo puedes bailar sola, con pareja... hacia el espejo, con más vueltas, con menos vueltas, hay muchas variaciones.

Según Katja Lundén las sevillanas pueden ser un camino bueno para acercarse al flamenco.

> KL: Pero no sé por qué tendría que ser obligatorio... Si diera clases de nivel básico podría imaginarme empezar con sevillanas, pero también podría empezar con tangos o con lo que sea.

Marja Rautakorpi se acuerda de haber aprendido las sevillanas bastante temprano y que en las clases se usaba mucho como calentamiento.

> MR: Su significado no fue muy claro, hasta que llegué a la Feria para bailarlo... y entonces me quedé contento que lo había aprendido, me sentí parte de la comunidad... En Finlandia también se baila en muchos sitios... a lo mejor es una forma de bailar juntos que es más cercano al carácter de los finlandeses, una forma que tiene pasos fijos... todos saben los pasos y van a bailar juntos... No tienes que pensar a quién baila bien, todos bailan lo mismo... Pero para los alumnos quiero acentuar la diferencia, que no es flamenco. Si lo enseño en clase cuento sobre su historia, donde se baila y por qué sería bien saber bailarlo.

Marianna Stråhlmann está una persona muy enamorada de las sevillanas y a menudo da cursillos con este tema. También dirige un coro de sevillanas, donde se canta en grupo.

> MS: Siempre me ha gustado, es un baile maravilloso... y hay tantas variantes... Cuando la gente lo ve siempre quieren aprenderlo... Y si

> estás en España a lo mejor puedes escuchar unas sevillanas y salir a bailar, algo que no pasa mucho con otros palos, no vas a subir y bailar por alegrías en un bar o tal... Pero no sé si es obligatorio para aprender a bailar flamenco... al menos todos saben bailar por sevillanas.

Para Marianna Stråhlmann las sevillanas también era lo con que se empezó, el primer baile que ella aprendió empezando a bailar flamenco en los años 1980.

> MS: Antes siempre empecé con sevillanas para los principiantes pero después pensé que realmente es bastante difícil porque todo el tiempo incorpora los bracos. Para principiantes es más fácil montar algo por tangos por ejemplo, pueden meter los brazos en la falda de vez en cuando... y las sevillanas vienen más tarde, cuando tienen algún tipo de base.

5.4.8. Música

Analizando lo que es flamenco tradicional ya hemos encontrado varios comentarios sobre la música. La mayoría de las informantes tienen posibilidad de trabajar con música en vivo, solamente Milena Urmas no lo tiene y Marja Rautakorpi no en todas clases. Laura Rintamäki y Marianna Stråhlmann no usan música grabada, el resto si lo hace de vez en cuando (MU siempre), y no solamente música flamenca sino por ejemplo música clásica o africana (KL), Funk y música electrónica (MR) y Klezmer, vals y bandas sonoras de películas (MU).

En Finlandia no siempre ha sido posible de tener música en vivo, por ejemplo Marianna Stråhlmann ha enseñado muchos años con discos también.

> MS: Antes tenías guitarrista a lo mejor alguna vez y por las actuaciones... Por supuesto música en vivo da un ambiente totalmente distinto en la clase.

Con música en vivo llega a explicar cómo funciona la estructura de un baile.

> MS: El disco está siempre lo mismo y entonces la coreografía también siempre igual. Ahora [con música en vivo] tenemos situaciones donde hay que escuchar de verdad, por ejemplo que algo empieza después de un cierre, con el cante... pero a lo mejor Agustín se olvida y hay que esperar... y son cosas importantes.

Hoy día Marianna Stråhlmann da muchas clases junto con la guitarra y el cante del jerezano Agustín de Cantarote y también acentúa la música más que antes

en su enseñanza.

> MS: Frecuentemente noto que cuando... digo [a mis alumnos] de hacer algo solos no encuentran el sitio en la música, no tienen ni idea de cómo va el ritmo... Por eso intento incluir palmas en todas las clases, escuchamos a la guitarra, y estoy contando... También he puesto números en la pared para poder mostrar los acentos de forma visual, muchas veces entienden mejor si ven a las cosas... Claro que está difícil, y si vienen solamente una vez cada semana... Pero creo que se aprende mejor con música en vivo.

Según Marja Rautakorpi una diferencia grande en nivel práctico entre trabajar con música en vivo y música grabada es que no necesitas buscar todas estas músicas de antemano, puedes concentrar en otro tipo de preparación. Muchas veces hay que usar música grabada porque el empleador lo exige, que no permiten usar músicos – o sea que no hay dinero para pagar a ellos. Quien tiene su propia empresa puede elegir ella misma. Con música grabada MR intenta enseñar el material primero y analizar su estructura después. Si trabaja con material más tradicional intenta buscar varios discos que se pueden usar.

> MR: Con música en vivo está mucho más fácil de explicar por ejemplo por qué hay zapateados por aquí, por qué hago ese tipo de movimiento... con música grabada... el motivo de hacer remates o llamadas no está tan claro.

Varias informantes acentúan la colaboración con sus guitarristas. Ellas dan un gran papel a ellos en su enseñanza, cuando tienen la oportunidad de trabajar con música en vivo. No solamente tocan, trabajan como asistentes de la enseñanza, dando su punto de vista sobre la música.

> LR: Cuando tengo acompañantes le doy oportunidad de hablar, conocen su terreno. No puedo declararme experta de todos los cantes y los toques, por eso tengo estos expertos y hay mucha discusión... Con [los guitarristas] buscamos dinámicas, cómo suena cuando el guitarrista toca, cómo afecta al baile.

Los acompañantes también ayudan de explicar la terminología.

> LR: Muchas veces les pregunto cómo definen un remate por ejemplo, digo que yo hablo de un remate así, ¿cómo lo defines tu?... La terminología es muy viva y se usa de maneras diferentes. Hoy mi actitud es que ¡anda!, tenemos una persona nueva, vamos a preguntar cómo él lo define. Tener una discusión abierta es importante.

Katja Lundén se acerca a la pregunta de la misma manera.

> KL: Me gusta mucho que el guitarrista participe en la situación de otra manera que solamente tocando... como bailaor eres músico también, y un músico puede traer otra cosa a la clase que puedo hacer yo, ejercicios o pensamientos diferentes, o maneras de percibir el flamenco de una manera más amplia... Según mi opinión la situación si está muy diferente estar allí los dos, comparando a que si sería solamente yo.

Milena Urmas trabaja con música grabada y si está en compás binario normalmente lo usa como si fuera por tangos.

> MU: Se puede contar a la misma manera, por supuesto, pero la estructura también muchas veces queda bien con la rueda normal por tangos... *When doves cry* de Prince por ejemplo funciona bien como tangos muy lentos, monto variaciones y marcajes que quedan bien con esta música.

El repertorio de las clases de Milena Urmas este otoño incluye aquella canción de Prince, además *I'm going slightly mad* de Queen, *Shvarts un vays* de The Klezmatics y *Misirlou* de Ukulele Orchestra of Great Britain. Ella nunca ha dado clases con música en vivo y dice que para su estilo, un guitarrista no sería suficiente.

> MU: Por el momento es que me hace falta una orquesta entera... quiero una orquesta sinfónica o un grupo de klezmer con instrumentos de viento... En mis coreografías necesito... que la música me levanta del suelo... una guitarra, mismo si sería maravillosa o virtuosa... no es suficiente.

Después de tantos años trabajando con música grabada Milena Urmas sinceramente confiesa que no se siente cómoda en la comunicación con músicos.

> TD: … sabrías como hablar con ellos? Hablas la lengua de los músicos?
>
> MU: No, que no... Nunca he tocado un instrumento... no sé como leer partituras, no conozco terminología musical... Para dar instrucciones tendría todo el tiempo que buscar detalles de mis discos y decirle escucha eso que hace, ¡eso quiero, hazlo así!

5.4.9. Cultura española

En el cuestionario pregunté si mis informantes visitan España regularmente y si hablan español con fluidez. Cinco entre seis respondieron sí a las dos

preguntas. Sobre el tema del idioma no llegó a profundizar mucho en las entrevistas, pero está claro que hablar español significa posibilidades de profundizar mucho: entender todo lo que dicen los propios profesores, aprender de artículos o libros, entender los contenidos del cante... Según mi opinión hay también conceptos en la enseñanza que se entienden mejor con conocimiento del idioma. Conceptos como *llamada* o *cierre* son más fáciles de comprender si entiendes el significado exacto de la palabra española, y sobre todo conceptos como *pellizco* son casi imposibles a traducir. Zapateando, la calidad del *látigo* es diferente si piensas en la palabra concreta. Se puede comparar al ballet clásico y su terminología en francés. Muchas veces la calidad del movimiento está ya incluida en el término – si llegas a entenderlo, por ejemplo *jeté* (tirado), *frappé* (golpe), *pas de chat* (paso de gato), *chainé* (encadenado), *fondu* (derretido) o *grand battement* (golpe grande) (véase también Gustafsson 2004: 106).

En las entrevistas pregunté a todos por el papel de la cultura española en el trabajo de enseñanza. En esta temática Maija Lepistö es un caso particular, porque tiene su residencia en Sevilla desde 15 años y considera el idioma y la cultura como la suya. Pero según ella también existe la posibilidad de que a lo mejor no nota detalles que podrían ser interesantes de explicar o definir para los finlandeses, siendo para ella algo totalmente normal que ve cada día.

> ML. Mi enseñanza no existe sin la cultura española, no puedo separarlos... Para mí es algo tan natural, no puedo pensar que ahora tengo un punto de vista española, lo tengo todo el tiempo.

Según Marianna Stråhlmann aporta mucha cultura española para sus alumnos, con su colaboración con Agustín de Cantarote por supuesto pero también por ejemplo a través de su estudio de baile, un local decorado con detalles que se refieren a España, por ejemplo sillas típicas, capas de torero y un gran cartel de la Virgen en la pared. Stråhlmann acentúa el papel del cante y de entender las palabras. Para Katja Lundén la cultura española es también muy importante.

> KL: Pasar mucho tiempo en España me ayuda, puedo explicar cosas para los alumnos, una forma de ser... dando ejemplos o imágenes... a menudo las tías viejas de Jerez por ejemplo, su forma de ser, su peso... lo que es coraje... o buena confianza como mujer... Para mí [en España]

> hay una conexión directa a las propias emociones, no hay tantos filtros... Detalles como estos te pueden ayudar en la clase.

Katja Lundén da mucha importancia a las letras y sus significados y siempre lo intenta traducir.

> KL: A veces terminamos en situaciones bastante divertidas. Cuando traduces las letras a veces suenan muy patético y la verdad es que no lo son, en español no suenan así... es importante que la gente entienda lo que se dice en la letra... a veces es muy exigente [traducirlas] si son muy poéticas.

Laura Rintamäki también piensa en actitudes y una forma de ser.

> LR: Algo que intento introducir de [España] es la actitud... Que ahora estamos en una clase de flamenco y ¡vamos!, ¡a golpear!... que osen vivir en el momento y estar abiertos.... También creo que es algo que fascina a los finlandeses en clases de flamenco, algo lejos de su vida diaria... un tipo de libertad, lo mismo si los ensayos técnicos son muy exigentes.

Marja Rautakorpi sigue con el mismo tipo de pensamientos:

> MR: El pulso básico, el *groove,* la arrogancia, la belleza... pueden ser algo sorprendente extraño para los alumnos finlandeses. No los encuentran en sus cuerpos, es difícil enseñarlo... Intento pensar de su punto de vista. ¿Qué tienen en su vida que podría igualar a esto con que trabajamos?... Pero a veces hablo por ejemplo de toreros, trabajando con la farruca.

Según Rautakorpi ella no tiene tanto conocimiento de la cultura española que podría referir a la vida diaria. A veces menciona detalles históricos, por ejemplo la época de Franco en clases que acentúan más la teoría. A ella no le gusta enseñar cosas si no sabe exactamente de que se trata.

> MR: Muchas veces los cursos son tan cortos... hay que aprender los movimientos y no queda mucho tiempo por ejemplo para hablar del cante... pero si hay tiempo es interesante explicar lo que se canta... allí hay más conexión directa con la cultura española... o si buscamos motivos porque el carácter de la farruca es más majestuoso... entonces a lo mejor intento contar de la danza española y de clásico español, que tiene líneas más de este tipo.

En las clases de Milena Urmas la cultura española no tiene un papel grande, pero me cuenta que no era su punto de partida tampoco, que antes de sus primeras clases no había visto la película *Carmen* ni nada.

> MU: Hay ejemplos extraídos de la cultura española que son a veces divertidos de usar... el tema de machismo por ejemplo, pero muchas veces en mi clases aquel macho se convierte en algo un poco fracasado.

Si Milena Urmas visita España es más de vacaciones, y no necesariamente como turista de flamenco. Según ella se puede aprender mucho de los profesores que vienen a Finlandia también.

> MU: Para aprender flamenco no me siento obligado de ir a España, lo que si hay por allí es ambiente, si quieres ir a Amor de Dios... y sentir como si estás en el corazón, en la cuna del flamenco, o en algún sitio de Andalucía y ver la feria y eso. Así puedes llegar a sentir un ambiente español pero para aprender no lo veo obligatorio.

Con casi todas las informantes estuve obligada de especificar la pregunta sobre la cultura española, porque todas no entendían muy bien a qué me refiero o no podían separar el concepto de cultura española del flamenco. Seguramente es un concepto confuso y una pregunta vaga, pero decidí no definirlo de forma muy estricta de antemano – quería saber qué significa la cultura española para mis informantes, no limitarlo a un significativo muy estricto por mi parte. Pero con la ayuda de algunos comentarios más profundos creo que llegué a saber más o menos lo que esperaba. Para quien necesitó ayuda para profundizar en el tema, di los mismos ejemplos a todas: ¿Analizáis el cante y las letras, lo traducís para los alumnos? ¿Habláis de la geografía, por ejemplo de Cádiz si trabajáis con alegrías? Está claro que siempre falta tiempo para profundizar mucho en una clase de baile normal. Pero mencionando las alegrías y Cádiz todas asienten y mencionan las playas, traer sal, parece que este ejemplo es algo que todas conocen. Maija Lepistö da un suspiro – hay tanta información cultural, está complicado comprimirlo.

> ML: Si en la clase nos quedamos más tiempo con alguna letra específica intento dar un ejemplo musical y apunto las palabras y una traducción... lo preparo de antemano o traducimos en la clase... es muy interesante, pero traducir letras sueltas no siempre me ayuda en mantener el enfoque que tengo en ese momento.

Lepistö explica que en sus clases también se usa un gran cantidad de letras diferentes y varios cantaores también, así que no suele concentrarse en letras particulares, porque la próxima vez cambiarán. Marianna Stråhlmann siempre

intenta contar detalles sobre la historia y el contenido de los palos.

> MS: Si trabajamos con guajiras cuento que es un cante de ida y vuelta y a lo mejor algo sobre Habana o Cuba... [en las bulerías] también cuento sobre calle Nueva donde Agustin nació, es una calle que se menciona muchas veces en el cante.

A Stråhlmann le gustaría tener más tiempo para este tipo de información, aunque parece que todos no tienen interés.

> MS: Me gustaría explicar más sobre el cante, a lo mejor cantar con los alumnos, pero me parece que falta tiempo y que a todos no le interesan, parte de ellos vienen para el ejercicio, no les interesan las explicaciones... pero cuando entiendes el contenido de la letra es totalmente otro mundo, y esto es algo que quería compartir con mis alumnos.

5.5. Arte y sociedad

Con todas las informantes intenté acercarme a la situación del flamenco en la sociedad, analizar su sitio en el terreno del arte y de la danza en Finlandia. Me sorprendí de que había una tendencia a no ver al flamenco o a sí misma como parte de ese terreno. Por ejemplo Marianna Stråhlmann no sabe si el flamenco tiene algún papel en estos terrenos y personalmente no se siente formando parte de aquellos.

> MS: Nosotros, los flamencos somos algo separado, otra cosa que el terreno de la danza y del arte. Pero a mí no me importa tanto... no me siento de ninguna manera ajena... No tengo mucho contacto con otros bailarines por ejemplo... comparando a Kaari [Martin] que está muy dentro de todo esto y colabora con gente de la danza.

Laura Rintamäki se siente parte de estos terrenos como pedagoga pero no como artista.

> LR: Claro que el flamenco está en lo marginal... normalmente lo que se nota son las obras grandes y no las cosas más pequeñas, me encantaría que en el terreno del arte y de la danza hubiera más cosas pequeñas y íntimas, también en la música.

Muchas veces se mencionan dos nombres como los más activos en el terreno de danza: Kaari Martin y Katja Lundén. Para Lundén está claro que se siente como un parte del terreno.

> KL: Pues sí... y el flamenco también. El flamenco se conoce en varios

círculos y hay interés... por ejemplo entre músicos de aprender más... Está claro que el flamenco está aquí para quedarse y me gustaría que de una forma amplia... Grandes obras a lo mejor son las que más se ven... pero me gustaría que se vieran otros tipos de flamenco... Todavía existen muchos estereotipos, algo que significa que el flamenco a lo mejor no ha traspasado a todos... Queda mucho trabajo por hacer... para nosotros y para las próximas generaciones.

Milena Urmas ve al flamenco como parte de estos dos terrenos, no como algo excepcional.

MU: Personalmente estoy orgullosa de tener la posibilidad de hacer lo que hago formando parte del terreno finlandés de la cultura y del arte... Somos parte del todo como cualquier cosa lo es. Me alegro de que haya tanta actividad ahora, que casi cada año se presentan nuevas obras por ejemplo.

Algunas mencionan que el flamenco tiene sus propios festivales en Helsinki y Tampere y que también tiene una posición en el festival de la danza en Kuopio. Pero no hay que parar allí tampoco.

MR: Lo que según mi opinión falta en los círculos de flamenco de Finlandia es que no hay intento... mismo si se hace algo radical se queda entre los flamencos y parece que el terreno no se quiere abrir... Para mí es muy interesante trabajar con bailarines o músicos de otros géneros... Es como no se pensaría que el flamenco sea parte del terreno del arte en Finlandia, se queda en sus círculos pequeñitos... si haces una obra de flamenco las primeras opciones donde representarlo son los festivales de flamenco en Helsinki y Tampere o arreglar una propia actuación... porque la oferta no llega a otros sitios... claro, no sé si sería aceptada.

Según Marja Rautakorpi hay un fuerte énfasis al flamenco tradicional y que también en intentos más experimentales el flamenco tiene un color conservativo.

MR: La danza contemporánea... desarrolla antes de su tiempo y el flamenco no forma parte de esto... [Dentro del flamenco] hay quien tiene un estilo muy personal.. pero hay mucho interés por la tradición, ahora hay más músicos también... Al menos no se intenta copiar... por ejemplo que todos copien lo que hace Israel Galván.

Gracias a sus estudios, Rautakorpi tiene mucho contacto con otras disciplinas de danza, pero según ella los flamencos no participan mucho en foros de profesionales de danza por ejemplo.

MR: A veces [durante mis estudios] nos hemos preguntado si tiene ningún sentido enseñar solamente un género... ¿sería mejor que todos

> aprendan todos géneros? ¿Hay que especializarse? ¿Qué tipo de bailarines nacerían así?... El flamenco puede ser un callejón muy estrecho... A veces me siento como si fuera estirada entre dos mundos, tengo el flamenco aquí a la izquierda y el resto a la derecha y no sé en qué dirección seguir caminando.

Marja Rautakorpi también comenta el tipo de afición de baile flamenco que existe en Finlandia, que hay más bailaores que bailarines.

> MR: Mucha gente trabaja con un estilo suyo pero si empiezas a preguntarte cuántos bailarines tenemos, bailarines adaptables que tienen capacidad de trabajar en varios estilos, no hay tantos... Hacer algo individual es algo muy bueno... pero en Finlandia falta lo que en España hay un montón, bailarines de masa, a lo mejor faltan personalidad pero bailan muy bien y les puede usar en obras haciendo cualquier cosa... en Finlandia hay pocos profesionales de este tipo.

Otra vez Maija Lepistö es un caso particular, vive en Sevilla, en Finlandia va y viene para dar cursos y según ella misma no conoce muy bien el terreno del arte y de la danza en Finlandia. Ella ve el flamenco sobre todo como un género que la gente tiene como un hobby y que la mayoría de las actuaciones tienen más color de hobby también. Varias informantes comentan que el flamenco parece tener su propio público pero eso es un tema que tendría que profundizar de forma separada analizando al público.

La tendencia de encajar al arte en diversos géneros estrictos se muestra de muchas maneras: ¿En qué columna cabe el flamenco en calendarios de eventos: música o danza y qué tipo de danza? En la biblioteca de Teak todos libros sobre flamenco son en el estante de Bailes nacionales. Cuando arreglas tus seguros quieren saber qué género de danza representas y la opción flamenco por supuesto no existe. En círculos de danza el flamenco muchas veces se queda en lo marginal, por ejemplo en una escuela grande de danza como Helsingin Tanssiopisto.

> LR: No es que nadie me intimidaba, pero no entendían... Está una institución de danza contemporánea y ballet... De una manera no me sentí parte del conjunto de profesores, enseñando un género tan diferente... Era un gran paso empezar a dar clases en la Peña, colaborar con colegas del mismo género, también pude pedir ayuda.

5.5.1. Legitimidad

En el artículo de Ruiz Morales (2011) sobre el flamenco en Bélgica encontré el concepto de legitimación o legitimidad, de cómo llegar a tener prestigio en una sociedad. Según sus ejemplos siendo andaluz de Triana es más fácil tener legitimación en círculos flamencos. Siendo extranjero, hay que trabajar duro para legitimarse, porque no es algo que tienes ”en la sangre”.

> ...se guía por la 'autenticidad' y la identificación con la tradición: 'En Jerez siempre me han dicho: 'Tú eres del barrio de Santiago'... Esto otorga una legitimidad excepcional y con consenso por parte de todos los sectores. Otra bailaora española, también de la generación pionera, señala que aprendió a bailar con los gitanos de su localidad, en Asturias. (ibid: 307).
>
> Mientras tanto, los artistas que no participaban en los encuentros fabricaban también sus bagajes de vivencias cruzando otras fronteras: principalmente, belgas que recibían clases de renombradas bailaoras en Sevilla, en Jerez o en Madrid, que acudían a lugares del flamenco en Granada y que asistían a espectáculos de artistas de primera fila. (ibid: 309).

Este tema quería profundizar con mis informantes porque personalmente lo he encontrado un reto muchas veces. ¿Cómo probar su profesionalidad? ¿Cómo escribir su CV de una forma que se entiende tu nivel en Finlandia? En instituciones oficiales muchas veces se espera que los profesionales del arte tienen un examen y si no lo tienen, hay que buscar otras maneras de legitimarse. El concepto de legitimidad parecía nuevo para todas las informantes, así que había preparado algunos ejemplos concretos para poder identificar situaciones y problemas conectados a esta temática.

Siempre se puede entrar en el debate de quien es un profesional y también en qué tipo de papel lo es. En Finlandia la mayoría de los profesionales de baile flamenco usan hasta tres títulos: son bailaoras, profesoras y coreógrafas. Ser profesora es una profesionalidad bastante clara: das clases y los alumnos pagan por aprender. Pero los otros papeles no son tan fáciles de definir. En esta investigación el énfasis era en la enseñanza y había elegido informantes cuya profesionalidad fuese clara al menos en el terreno de enseñanza.

Marianna Stråhlmann menciona que varias veces ha tenido problemas con actuaciones, seguramente algo familiar entre profesionales del arte – que no se entiende que hay que pagar a los artistas. Entonces, a veces tienes que acentuar tu profesionalidad, para comunicar al empleador que haces arte en serio y para vivir.

> MS: A veces la actitud es que traiga tus zapatos y ven a bailar un poco y a lo mejor te pagamos algo... ¡oye!, hacemos esto como profesionales... hay que ensayar su programa también, no solamente subir al escenario haciéndolo.

Stråhlmann también ve una diferencia entre llamarse profesional en Finlandia y en España (compárase Murtola, 2017).

> MS: En Finlandia digo que estamos profesionales, porque lo estamos si miramos la oferta en Finlandia. Pero si estaríamos en España no sé si podría llamarme bailaora profesional... a lo mejor no tengo el nivel de allí. Pero aquí al menos puedo asegurar que me estoy cuidando de mi trabajo de manera profesional, lo mismo si mi nivel de técnica no es tan alto.

Marja Rautakorpi tiene legitimidad a través de su examen formal pero está pensando en cómo tener atención, como hacerte conocido como un joven profesional. Es la única entre las informantes que menciona los concursos.

> MR: La situación en el baile callejero por ejemplo es un poco similar, no tienen exámenes tampoco, pero tienen legitimidad cuando se nota quien tiene talento, tienen sus concursos y cursos donde se pueden presentar. En España también hay muchos concursos de flamenco donde te puedes presentar... En Finlandia no lo hay y entonces es un reto que la gente te conozca.

5.5.2. Sindicatos

Los sindicatos todavía tienen un fuerte papel en la sociedad finlandesa. Según una investigación del ministerio de trabajo y comercio de 2013, 64,5 % de los empleados eran miembros de un sindicato. Las tres coaliciones principales de sindicatos tienen más de 2 millones miembros.[245] Los sindicatos negocian sobre

245 Finlandia tiene 5,5 millones de habitantes. Liiten, Marjukka: "Poliisit harkitsevat siirtoa Akavaan – Suomessa palkansaajien järjestäytymisaste on yhä maailmanennätysluokkaa." Helsingin Sanomat, 24.1.2016.

contratos legales de cada campo y los empleadores siguen estos contratos. Los sindicatos también ofrecen seguridad en el caso de desempleo.

Las artes son un caso especial, porque gran parte de los artistas no son empleados en el sentido tradicional. Los profesionales de danza, teatro, circo y películas son miembros de *Suomen Teatteri- ja mediatyöntekijöiden liitto,* abreviatura TeMe, que tiene 4604 miembros (según los datos de 1.1.2017).[246] También estudiantes pueden inscribirse se en los sindicatos. Empresarios son un caso aparte, algunos son miembros en sindicatos, otros no. Por supuesto, los miembros empresarios no son afectados por las negociaciones de sueldos pero siguen gozando de otras ventajas como por ejemplo abogados o seguros arreglados por su sindicato.

Los sindicatos también tienen sus criterios, a quien aprueban como miembros. Antes a veces profesionales de flamenco han tenido problemas de ser aceptados, han necesitado explicarse más que profesionales quienes dan un diploma de examen y su estado está claro. Pero parece que la situación está cambiando, porque nadie de mis informantes han tenido problemas para entrar al sindicato. Cuatro entre seis son miembros del sindicato TeMe. Entre los que no son miembros, Laura Rintamäki antes lo era, pero después de fundir su empresa no lo veía tan útil.

Para ser aceptado como miembro profesional nadie ha tenido problemas. Para Maija Lepistö su CV era todo que necesitaban. Laura Rintamäki supone que su estatus como profesora en una escuela con prestigio (Helsingin Tanssiopisto) era suficiente. Para Milena Urmas también era suficiente haber enseñado ya por tanto tiempo y también tener un empleador de prestigio como es Helsingin Tanssiopisto.

246 [En línea] https://www.sak.fi/tama-on-sak/ammattiliitot/jasenmaarat [Consulta 30 de septiembre 2017]

5.5.3. Becas y CVs

El arte en Finlandia tiene financiación de varias fuentes diferentes, sobre todo del estado en forma de soporte para orquestas y teatros por ejemplo. El soporte del estado viene por parte a través de la empresa nacional de lotería (Veikkaus). Para los artistas el sistema de becas es algo fundamental. Según los datos de 2012 los consejos del arte del estado admitieron 33,6 millones para los artes (24 % para artes escénicas)[247], incluso becas para diferentes proyectos de arte y también becas personales para artistas. Cada año más que 600 artistas trabajan con becas personales admitidas por los consejos del arte. Se concede becas de ½ año, 1 año, 3 años o 5 años pero no son fáciles tener – solo uno entre nueve solicitantes es aceptado[248]. Entre ellos, uno entre seis tiene menos de 35 años. Los consejos son formados por expertos, la danza está incluida en el consejo de artes escénicas. Por el momento solo una persona con conexión al flamenco tiene una beca del estado, la coreógrafa-bailaora Kaari Martin 2018–2020 (véase apartado 4.5.2.).[249]

Además de las becas del estado, se pide becas sueltas de varias fundaciones privadas. En nivel europeo las fundaciones dan un soporte excepcional para el arte, 45–50 millones de euros cada año. Falta estadística sobre todas las fundaciones, pero la fundación más grande es *Suomen Kulttuurirahasto*, que en 2012 admitió becas de 14,6 millones euros en total (17 % para artes escénicas)[250]. Otros ejemplos de fundaciones importantes son *Fundación Alfred Kordelin*, *Fundación Jenny y Antti Wihuri* y *Svenska Kulturfonden*, dando el último apoyo especial para la minoría suecohablante[251]. También se puede pedir financiación de la ciudad, pero con tantas actividades en Helsinki no se admite muy grandes becas.

247 Rahan kosketus, página 31. [En línea] http://skr.fi/fi/ajankohtaista/rahan-kosketus-miten-taidetta-suomessa-rahoitetaan [Consulta 30 de septiembre 2017].
248 [En línea] http://www.taike.fi/fi/tietoa-taiteilija-apurahasta [Consulta 30 de septiembre 2017]
249 [En línea] http://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/1179878 [Consulta 30 de septiembre 2017]
250 Rahan kosketus, página 31. [En línea] http://skr.fi/fi/ajankohtaista/rahan-kosketus-miten-taidetta-suomessa-rahoitetaan [Consulta 30 de septiembre 2017].
251 En 2016, 5,3 % de la población finlandesa tenía sueco como su lengua materna registrada, entre ellos MS y la autora. [En línea] http://www.stat.fi/tup/suoluk/suoluk_vaesto_sv.html#struktur [Consulta 30 de septiembre 2017]

Los becarios normalmente se eligen por comités de expertos. Entonces para obtener una beca hay que probar su profesionalidad y su nivel para ellos, además de presentar un proyecto interesante de buena cualidad. Entre bailarines en general un examen de Teak o de la Escuela del Ballet Nacional por ejemplo son claros indicios que se trata de un verdadero profesional. Como se presentan los flamencos en estos círculos?

> KL: Una carrera larga... colaboraciones, en que países has actuado, a lo mejor críticas.
>
> MR: Referencias a obras donde he bailado o sea experiencia profesional, educación... por ejemplo mis estudios en Madrid, siendo en una institución más oficial dentro del flamenco.
>
> ML: Recomendaciones son la forma más clara, seguramente el CV da información concreta pero depende de quién lo interpreta y si sabe interpretarlo.

Maija Lepistö nos da también su perspectiva a la situación en España, que un examen de un conservatorio no es suficiente prueba de un buen nivel.

> ML: En España puede ser casi al revés, que si eres bailarina flamenca con papeles... el diploma puede estar en contra de ti. El flamenco es todavía terreno de maestros y discípulos.

Si escribes en tu CV que has colaborado con Israel Galván o Belén Maya no es algo que las instituciones finlandesas saben evaluar, de qué nivel de artista de flamenco se trata. Laura Rintamäki ve los CVs como un capítulo interesante y a veces muy frustrante.

> LR: [En tu CV] puedes contar cualquier cosa... como que sería un concurso entre profesionales de flamenco, quien se hace más competente es quien osa de inscribirse como lo más competente, no me gusta nada... y también páginas de web por ejemplo, lo que presentan es la visión del artista sobre sí mismo...

Según Laura Rintamäki sería bueno tener algún tipo de sistema transparente, una oportunidad de obtener o probar competencia formal, por ejemplo demostrar su conocimiento de forma pública. Sino, vamos según la ley de la selva.

A menudo los CVs tienen un énfasis en actuaciones y proyectos de escenario.

Los profesionales que tienen más enfoque a la enseñanza a veces sienten que su terreno no se considera tan importante. Pero según la opinión de Milena Urmas al menos un sello de calidad es el número de años de enseñanza.

> MU: También que [en mi caso] han sido en Helsingin Tanssiopisto y no en una escuela pequeña que va y viene... Es una sede con prestigio, que ha ofrecido enseñanza de buena calidad durante varias décadas... En mi CV intento mencionar también todas las actuaciones de alumnos que he arreglado durante los años... es mucho trabajo planear el arreglar 50 personas para una actuación de más de una hora.

Esperaba que todos mis informantes pidieren becas de forma activa y que son parte de lo que en Finlandia muchas veces se llama ”la rumba de becas”[252]. Pero muchas decían que han pedido o recibido solamente algunas becas sueltas, que por el momento no tienen proyectos de este tipo o que no vale la pena intentar.

> LR: Dinero y becas causan fricción. Está muy bien tener un sistema de becas pero me encantaría tener un sistema más abierto, me parece que son siempre los mismos expertos que evalúan o un circulo pequeño que dan becas y no se sabe por qué motivos.

Marianna Stråhlmann recibió becas para estudiar en España en los años 1980 y 1990.

> MS: En aquella época era algo exótico, estudiar en España... no sé si ahora [en los fundaciones] se considera un problema que tengo mi propia empresa... a lo mejor no es una combinación buena, ser empresario y pedir becas.

Maija Lepistö cuenta que entre las pocas becas aplicadas también ha recibido varias, pero ninguna suma muy grande. Por el momento no se considera parte del sistema de becas, prefiere ser independiente.

> ML: No he querido usar tanto tiempo para pedir becas. Según mi estimación la relación entre cuanto tiempo usas para pedir y cuanto puedes obtener no es muy buena... si no llegas a obtener sumas más grandes... Prefiero ser independiente... Para mí el camino natural es buscar trabajo y crear mi propio trabajo. No veo tanta necesidad de ser soportado por alguna institución pública.

5.5.4. Sueldos y empresas

252 El proceso de siempre estar pidiendo becas, en finés apuraharumba en finés. En lenguaje aún más familiar a veces se dice ”la loteria” - ” ¿has ganado en la loteria?”

Un detalle que quería discutir con las informantes era la existencia de categorías de sueldo. En sindicatos e instituciones oficiales hay un sistema estricto de sueldo – depende sobre todo de tu educación formal cuánto sueldo tienes. Culpa a la ausencia de exámenes formales, muchos profesionales de flamenco se quedan en la categoría más baja, comparando a colegas que tienen exámenes de nivel Bachelor o Máster del terreno de la danza. En algunos sitios (por ejemplo en institutos obreros) puedes llegar a una categoría más alta si tienes por ejemplo un examen de Máster de cualquier tipo, pero en escuelas de danzas normalmente es obligatorio que sea del terreno de la danza.

Laura Rintamäki tuvo problemas con eso, trabajando en una escuela de danza con sueldo muy bajo comparando a las colegas. Su examen de nivel Máster de pedagogía no tenía ninguna importancia. Según la impresión que tiene Marja Rautakorpi, varios profesores de flamenco piden mucho más sueldo que profesores de otros géneros de danza.

> MR: Cuando das clase fuera de las instituciones puedes pedir casi tanto el dinero que quieras... y profesores de flamenco a lo mejor pueden poner precios más altos porque es un género tan especial que no hay tanta oferta... entre mis compañeros de otros géneros de la danza... no sé cuantos podrían pedir el doble de precio comparando con las recomendaciones del sindicato.

Personalmente veo que parte de estos precios es que los profesores de flamenco muchas veces tienen pocas horas de enseñanza. Por ejemplo si vas a otra ciudad para dar un curso intensivo y tienes solamente dos horas de trabajo, un sueldo más alto puede servir como una compensación, comparando a un profesor de ballet clásico que venga para dar seis horas de clases.

Cuatro entre seis informantes tienen sus propias empresas y arreglan sus clases ellas mismas. Toman la responsabilidad y el riesgo pero pueden afectar a sus sueldos. También tienen la libertad de decidir si van a contratar músicos o no. En Helsinki por el momento hay más empresarios de flamenco que profesores contratados por escuelas.

5.6. El flamenco finlandés

Mi última pregunta en todas las entrevistas era ”¿Existe un flamenco finlandés – y si existe, cómo es?”. Es posible acercarse a la pregunta de muchas maneras, analizando si hay un estilo nacional común, una ideología en general, libertad de trabajar en varios estilos... Está una pregunta tan vaga como preguntar sobre la cultura española – ¿qué significa “finlandés” o “española”? Pero otra vez intenté preguntar de forma abierta para conocer los pensamientos de mis informantes. La opinión en general parece ser que hay algo propio en el terreno del flamenco en Finlandia.

> KL: Sí que existe [un flamenco finlandés]. Creo que es un organismo, una criatura diversa que está siempre en continuo movimiento... Ahora no se puede encerrar, porque ahora tiene buena velocidad y se está desarrollando.

Katja Lundén analiza las caras que tiene el organismo: por ejemplo obras con temas muy variadas.

> KL: Que se trata de un tema muy comodín... tengo la impresión de que todavía es algo escaso en otros países... Pero el flamenco finlandés, también se puede referir a la actividad que hay por aquí... también actuaciones de música en vivo por ejemplo.

Milena Urmas también considera que existe un flamenco finlandés, y se acerca la pregunta desde el punto de vista de no intentar ser española.

> MU: Podemos hacer flamenco personal, algo que tiene nuestra cara, pero claro, esto se puede hacer en cualquier país... Siempre digo a [mis alumnas] que no jueguen a ser españoles... que tú seas quien eres de verdad y hagas las cosas desde tu propio punto de vista, tan rubia que seas o cual color que tengas, como finlandesa...

Teniendo una carrera de varias décadas, Urmas recuerda los años cuando más gente intentaron buscar una sensación española, a lo mejor colorando sus pelos y también tomando influencias de imágenes españolas, intentando tener el mismo estilo.

> MU: Creo que esta forma de pensar iba cambiando en los años 2000... las cosas no siguieron como que la gente se iba a España para ensayar, copiar y traer todo aquí para pasar la palabra de Dios a otros... También con la llegada del internet tuvimos contacto con actividades de todo el mundo, todos tipos de cultura y danza... y puede ser que en este

> momento algo se abrió en el flamenco también, una posibilidad de ser otra cosa... También vimos más obras realizadas por bailaoras finlandesas... empezaron a hacer sus propias cosas, se introdujo una propia voz hablando en palabras de la danza, no nos quedamos detrás de susurros españoles.

Milena Urmas no ve ningún motivo de intentar ser muy española.

> MU: Que seas tan finlandesa que eres, es lo que lo hace interesante, el conflicto, pero también la combinación fascinante... de venir aquí del norte... con tendencia melancólica y intentar buscar en tu personalidad algo así... digamos fuego, o duende, o pasión... puedes ser como eres de verdad.

Marja Rautakorpi se acerca la pregunta comparando al ballet clásico, donde existe la escuela francesa, rusa o danesa.

> MR: Según mi opinión no hay una escuela finlandesa de este tipo... hay algunos que están montando coreografías experimentales con estilos muy suyos... pero si un par de personas tienen un estilo suyo, van a definir lo que es el flamenco finlandés?

Dejando el intento de definir un estilo nacional concreto, Rautakorpi sigue pensando en que se acentúa en cual país.

> MR: A lo mejor en España se agradece la técnica y el virtuosismo... que eres una bailarina flamenca tan diversa que es posible, que puedes trabajar en compañías. En Finlandia se acentúa más la personalidad, que tienes tu propio estilo... no hay una sola manera de trabajar, cada profesora tiene su camino hacia el flamenco.

Marja Rautakorpi está de acuerdo con sus colegas en que no quiere imitar a bailaores españoles.

> MR: A lo mejor sería más fácil acercarse al terreno español si estaría viviendo en España pero ahora estoy tan desvinculada de allí. Tengo más influencias de otras direcciones que solamente del flamenco y danza estilizada y eso... la danza contemporánea en Finlandia es una fuerte influencia para mí.

Rautakorpi no se describiría como un fanático hacia todas cosas hispánicas.

> MR: No quiero hacer todo como hacen los españoles... según mi experiencia tiene que venir de tu propia vida, sea el género de arte que sea, de mi vida y mi experiencia personal... si bailo por taranto no necesariamente pienso en las minas o el trabajo allí, sino intento buscar algo que sea más cerca de mi vida.

Las palabras honesto y sincero vuelve en varias entrevistas, parece que es un

valor importante para estas flamencas finlandesas.

> LR: Creo que un flamenco finlandés existe y que está por lo bueno. Sería raro... vestirse en volantes e intentar ser españoles, sería falso. Quería pensar así, que el flamenco es algo que puede ser un espejo de tu propia vida. Y si estamos en Finlandia el flamenco sale de la cultura finlandesa, mira a [Katja] Lundén y [Kaari] Martin, nos da obras de la sauna y de *Kalevala*[253]... ¿Cuándo sigue siendo flamenco y cuándo vamos fuera del terreno? Sobre esto siempre se puede discutir.

Muchas veces se habla solamente del propio país y de España, pero se hay actividad flamenca en muchos países, en todo el mundo y a lo mejor falta contacto entre países. ¿Qué sabemos del flamenco alemán, japonés o noruego? Laura Rintamäki menciona esta temática también.

> LR: Según mi opinión hay flamenco finlandés y flamenco de todo el mundo. Era interesante por ejemplo en Amor de Dios, fui en la misma clase como un bailaor de India... Allí estamos, el indio y la finlandesa lado al lado y en los movimientos se puede percibir las dos culturas pero todavía es flamenco. Me parece que en España también se empiezan a abrir puertas poco a poco, que no se defiende con uñas y dientes la tradición gitana, que hay interés también para otra cosa.

Entre las seis informantes, Marianna Stråhlmann está más confundida a la temática del flamenco finlandés que sus colegas. Ella tiene una relación fuerte con España y según ella afecta mucho que los finlandeses están tan lejos de España, que no hay mucho flamenco informal o festero.

> MS: La gente [de aquí] hacen cosas muy suyas, estamos lejos de España y por eso las influencias de allí no llegan tan fácil hasta aquí... Parece que a la gente le gusta el flamenco y quieren hacerlo, pero también quieren hacer sus propias cosas, buscar sus caminos... Pero si habría más flamenco aquí, posibilidades de escuchar guitarra y cante... hay tan pocos flamencos... si tendríamos este tipo de cultura seguramente habría más afición... pero ahora solamente agarramos cursillos cortitos y a lo mejor la gente se va a España alguna vez... El flamenco que se hace por aquí a lo mejor es más moderno, de fusión.

Con Maija Lepistö la discusión de flamenco finlandés se inclina más al porvenir.

> ML: Quisiera ver que un flamenco finlandés pueda existir, si se llega a mantener lo finlandés en relación apropiada [con la española]. La manera finlandesa de hacer cosas es muy diferente... Pero que [un flamenco finlandés] no signifique que nos alejamos de España y pensemos que en Finlandia no necesitamos a España... Todavía no veo que sea así, pero a ver cómo será el futuro.

253 Véase apartados 4.5.2. y 4.5.3.

Maija Lepistö también acentúa el desarrollo en España, que durante los últimos 10 años se ha presentado muchas nuevas perspectivas por allí.

> ML: En Finlandia las actividades se concentran todavía mucho en el flamenco como hobby, y sobre todo como un hobby para adultos, no una actividad que a lo mejor tiene trabajo profesional como su objetivo... pero si tenemos nueva generación y nuevos profesionales... hay bastantes buenas oportunidades para un viaje interesante... Aquí [en Finlandia] veo por un lado una gran voluntad de hacer cosas de una manera muy correcta, hay inseguridad, la gente se preguntan ¿puedo hacer eso? … Pero por otro lado hay un montón de coraje y valentía. A lo mejor tiene conexión con la ausencia de conocimiento... Si sabes poco puedes imaginarte que sabes mucho, y eso es algo que a nivel artístico puede ser un alivio... abre más puertas y entonces pueden pasar cosas interesantes.

Pero Maija Lepistö también ve riesgos en el desarrollo, si la conexión con España y la tradición llega a romperse.

> ML: Es posible que entramos a un camino donde el flamenco deja de ser flamenco. El terreno del flamenco en Finlandia es activo e innovador de una manera buena, pero hay un riesgo que saltamos fuera de lo que se han querido hacer... En España también veo que cuando ahora hay un punto de vista abierto y experimentalismo, también profesionales respetados hacen cosas exageradas... Pero en España no lo veo como un problema tan grande... los artistas allí tienen una base de conocimiento. Pero si el arte no está basado en conocimiento hay un riesgo que... se va demasiado lejos, repentinamente la conexión con el género [flamenco] se rompe y en este momento puede ser difícil repararlo... Para que algo nuevo pueda nacer hay que hacer fallos o cosas exageradas, para entonces poder encontrar nuevas formas y direcciones... a lo mejor como resultado de esto se puede desarrollar poco a poco la futura tradición, podemos suponer que la percepción de la tradición después de 50 años no será la misma que hoy.

6. Conclusiones

He elegido la enseñanza del baile flamenco como punto de vista para analizar la situación del flamenco en Finlandia para dar una imagen concreta de su situación en 2017 y a lo mejor descubrir tendencias sobre en que dirección se mueve y si hay asuntos concretos que se podrían desarrollar.

En Finlandia el flamenco es un género de danza marginal y normalmente considerado un género de danza étnica. Son sobre todo sus formas más contemporáneas que las que tienen visibilidad en el terreno de la danza. Flamenco contemporáneo es ya un término establecido y usado por varios actores profesionales del terreno para describir su estilo.

En la enseñanza varios profesores se sienten responsables de dar una buena base del género flamenco y también diferenciar su propio estilo según si están enseñando o actuando. El artista no tiene límites pero la profesora toma responsabilidad de que sus alumnos aprendan por ejemplo las estructuras de la música. En la enseñanza parece haber una tendencia de poco a poco diferenciar los subgéneros del flamenco, hacia definir si se trata de una clase de flamenco tradicional o flamenco contemporáneo, igualmente si sería recomendable estudiar los dos estilos. Existe un dualismo entre tradicional y contemporáneo y si hay interés para subdividir el género sería bueno profundizar en los conceptos. ¿Qué es el flamenco que enseñamos? En mi investigación la pregunta ¿qué significa flamenco tradicional para tí? era considerada una de las más difíciles.

Definiendo lo que es el flamenco tradicional se acentúa la música y la estructura del baile, más que el movimiento en sí. Hay un fuerte deseo de entender la música y sus estructuras y transmitirlo. Aquí se nota la tendencia al constructivismo observado por Siljamäki (2013), en el intento de transmitir a los alumnos el entendimiento, no solamente la forma física de bailar.

El estilo elegido (inclinado hacia tradicional o másexperimental) es una decisión muy conectada a la música. En épocas sin músicos flamencos disponibles el baile se ha buscado otras direcciones y todavía la música grabada o músicos de otros géneros abren nuevas puertas. En épocas sin cantaores disponibles, la música estaba limitada a la guitarra. Hoy hay mucho interés para aprender el cante.

En el flamenco definido como tradicional la colaboración con los músicos es fundamental, y quien tiene posibilidad de tener música en vivo en sus clases de baile utiliza los acompañantes también como asistentes en la enseñanza. Todos los profesores no se consideran expertos de la música, así que el punto de vista del acompañante puede enriquecer la enseñanza. También hay profesores que trabajan con música grabada, algo que abre diferentes posibilidades hacia otros géneros de música o estilos de flamenco normalmente no bailados.

La técnica tiene un fuerte papel en la enseñanza del baile flamenco, pero se trata sobre todo de una técnica definida como una consciencia en sí misma. También hay una ligera tendencia de codificar el lenguaje, definir un contenido básico para la técnica del baile flamenco.

La educación de cada uno está conectada al aprendizaje de maestro a discípulo sobre todo en los modelos de enseñanza, donde muchas veces se empieza dando clase siguiendo los modelos de los propios profesores para después cambiarlos y desarrollar un estilo propio. Está complicado establecer una genealogía de maestros y discípulos en forma de claras relaciones entre un solo maestro y un discípulo, se trata de una red más compleja, aprendiendo de varias fuentes y varios profesores.

Entre las influencias decisivas de la generación por el momento activa en la enseñanza dominan las figuras nacidas en los años 1970 y 1980 teniendo

visiones bastante abiertas del flamenco. Rafaela Carrasco es una influencia especialmente importante, además la mayoría de las influencias decisivas son hombres. Nadie resiste de nombrar maestros españoles (compárase van Ede 2014a), al contrario pocos mencionan sus maestros finlandeses entre sus influencias decisivas.

A la mayoría de los profesores de baile flamenco les falta una educación formal en el terreno de la danza. Cada profesional de flamenco aprende el género construyendo su propio paquete de estudios, sin director o ayuda, algo que requiere mucha autorreflexión y análisis – el propio estudiante siendo solo responsable. Parece haber una tendencia a la pluralidad, a beber de varias fuentes, en vez de estudiar por más tiempo con un solo maestro. Ya desde los años 1970 Amor de Dios ha sido una institución fundamental para los profesionales finlandeses, y a lo mejor su pluralidad de enseñanza es un modelo más familiar que una academia limitándose a un estilo más estricto. Una ventaja es la riqueza de influencias, una desventaja que las influencias pueden ser de nivel superficial, faltando una relación más intensa con el maestro, y de larga duración. Los profesionales de flamenco seguramente podrían profundizar su afición dancística estudiando otros géneros de danza como soporte para el flamenco, pero falta consejos qué estudiar y en cual momento. Falta también enseñanza de otros géneros vinculada a soportar el flamenco.

En Finlandia faltan posibilidades de obtener una educación formal de pedagogía de danza en general. Los flamencos fácilmente son aislados de las posibilidades de estudiar en instituciones de danza en Finlandia, porque falta afición o interés de concentrarse totalmente en otro género que el propio (danza contemporánea, ballet clásico o jazz por ejemplo). Las posibilidades de estudiar flamenco en España están afectadas por el sistema finlandés de subsidio educativo – los finlandeses están acostumbrados a tener subvenciones para sus estudios y entonces la burocracia les dirige hacia instituciones aprobadas por las autoridades – y dentro del flamenco son muy

pocas.

Enseñando flamenco habría que mantener el equilibrio entre afición en pedagogía de danza y afición del flamenco. Si falta afición hay que profundizar (suplir carencias) más tarde. Los principales contenidos de educación que habría faltado o que todavía faltan a los profesionales de flamenco son vinculados a estas dos áreas:
– pedagogía de danza en concreto, por ejemplo anatomía y técnicas corporales
– profundización dentro del flamenco: cante, música, teoría, comunicación entre baile y música

Faltando educación formal los profesores de flamenco en Finlandia aprenden trabajando. Durante una larga carrera están desarrollando sus propios métodos poco a poco, a lo mejor también encontrando cambios de estilo de su propio baile. También hay una consciencia de que en estudios de flamenco se trata de aprendizaje vitalicio, nunca se paran de estudiar y profundizar. Para estudios propios, el internet no se usa de forma tan amplia como se podría imaginar.

La enseñanza del baile flamenco forma parte de la enseñanza de la danza en Finlandia, y está afectada por tendencias generales en este sistema. Puntos de vistas como el bienestar del cuerpo o la creatividad del alumno a lo mejor no han tenido un gran papel en la educación propia de los profesores, pero como profesores, en el terreno de la danza ven la necesidad de desarrollar esa temática en su enseñanza o se sienten obligados de hacerlo. El flamenco no tiene una posición en la educación profesional de la danza, donde a lo mejor se requiera conocimiento profundo de un profesor, más que solamente afición específica en un género. Parece lógico que una persona enseñando a futuros pedagogos de danza tendría afición en la pedagogía de danza también. (La actitud hacia visitantes de España a lo mejor es diferente, no se espera educación formal.)

Por el momento no hay mucha enseñanza de flamenco para niños, un área que forma parte de la danza infantil y necesita metodología especial. Quien da

clases de flamenco para niños ha también desarrollado sus métodos trabajando. Sería un área importante de desarrollar para tener más profesionales de flamenco en el futuro. La mayoría de las informantes de esta investigación han empezado sus estudios de flamenco antes de cumplir 20 años. En la enseñanza para adultos es menos común que dé como resultado nuevos profesionales de flamenco.

La enseñanza del baile flamenco en Finlandia también forma parte del terreno del flamenco en general, y si quiere seguir siendo parte de aquel hay que transmitir también conocimiento concreto del flamenco, sobre sus estructuras, su música, su historia y su contexto cultural. En la enseñanza del flamenco en Finlandia no se puede requerir solamente conocimiento de pedagogía, hay que tener una base suficiente fuerte en el flamenco en sí, algo que si el flamenco entrara en el sistema de educación profesional sería difícil sw evaluar por parte de las instituciones finlandesas.

Finlandia está lejos de España y quien se interesa en el flamenco a lo mejor no tiene otro contacto que una clase cada semana. Los profesores ven la necesidad de transmitir información cultural pero no tienen tiempo para todo en una clase normal. Una opción es organizar clases o conferencias separadas para llegar a profundizar en el conocimiento del flamenco: la historia, los estilos, la terminología, las letras y una actitud corporal y mental, que los finlandeses parecen asociar con la cultura española.

La cultura española no tiene una fuerte presencia en Finlandia, y el terreno del flamenco nunca ha sido dominado por españoles, con excepción del cante. La presencia continua de profesores españoles tuvo un impacto solamente en los años 1990. La embajada no tiene un fuerte papel en las actividades de flamenco y falta la presencia de instituciones como la Junta de Andalucía o Instituto Cervantes. También significa que no tienen poder para presentar su vista del flamenco o influir por ejemplo elecciones artísticas de los festivales especializados al flamenco.

En Finlandia se nota la ausencia total del mundo de la danza española. No hay conocimiento ni enseñanza de escuela bolera, danza folclórica o danza estilizada y poca enseñanza de castañuelas. Así se va perdiendo el contacto entre el flamenco y los demás géneros de la danza española y también la base del flamenco dentro de la danza clásica. Mismo que casi todas informantes han estudiado ballet clásico no acentúan su papel en su enseñanza del flamenco. El único contacto con la danza española que queda son las sevillanas, que todavía forman parte del repertorio de la enseñanza del baile flamenco, más acentuando su uso de fiesta que por ejemplo su conexión con los estilos de escuela bolera. Por el momento las sevillanas no se enseñan siempre para principiantes como en décadas anteriores, sino en cursos separados.

La mayoría de los profesionales del flamenco no tienen una educación formal finlandesa de danza, así que a veces tienen dificultades de probar su legitimidad en círculos oficiales, con excepción del sindicato, donde no parece problemático. Por faltar educación formal los flamencos se quedan fácilmente en la categoría más baja de sueldo enseñando en las instituciones pagando según este sistema. Como empresarios pueden ajustar sus sueldos de forma más libre, hasta sueldos bastante altos, y también decidir ellos mismos sobre la contratación de músicos. Por el momento gran parte de los profesionales de flamenco dan clases como empresarios independientes.

Los profesionales del baile flamenco normalmente tienen papeles diferentes: de bailaor, coreógrafo y profesor. Cada uno elige cual papel se acentúa más. La enseñanza normalmente es la parte del perfil profesional con que se gana el pan y como profesor puede legitimarse poco a poco a través de mencionar la cantidad de años enseñando, a lo mejor también en escuelas con prestigio. Los CVs normalmente tienen más enfoque en las actuaciones. Para tener éxito en el sistema de becas hay que probar su calidad y gran parte de profesionales de flamenco no son muy activos pidiendo becas.

Entre las informantes todos no se consideran parte del terreno de la danza, al menos no en el sentido de artista, solamente de profesora. Hay personas que se acercan a otros géneros de danza y personas que ven el flamenco más como un arte aislado en su propio terreno. Jóvenes profesionales pueden tener dificultades estableciéndose porque faltan posibilidades para nuevos talentos de presentar sus calidades, como concursos por ejemplo.

En Finlandia los estilos individuales dentro del flamenco son fuertes y parece faltar un estilo común. Tener un estilo personal es considerado de gran valor, más que ser una bailarina flexible capaz de interpretar cualquier estilo. La combinación de estilos personales forma un arte con gran pluralidad y riqueza de estéticas. Hay visiones liberales y abiertas, con coraje de tratar temática a veces sorprendente en obras más dancísticas.

Honestidad y sinceridad son considerados valores muy importantes, además el coraje. Se acentúa la expresión personal y sincera en el flamenco, en contra de buscar solamente una forma exterior. Esto parece estar también conectad con una relación ambivalente hacia la cultura española. Aunque se considera importante, no se quiere quedar preso de la hispanidad, “jugar a ser española”. Ya los finlandeses no colorean su pelo ni usan nombres artísticos acentuando lo español, se defiende el derecho de ser una misma y bailar flamenco como finlandesa. El riesgo es perder el contacto con la cultura española o solamente conocer sus estereotipos.

Los profesores de flamenco en Finlandia acentúan la propia creatividad haciendo sus coreografías y ejercicios, para varios expresarse en coreografías propias es muy importante. Hay un deseo de no plagiar a otros. A veces esto se nota como ausencia de material definido como tradicional o aprendido de los propios profesores. Cuando se transmite material de otros flamencos la valorada honestidad se nota en intentos de anunciar que no se trata de material propio. El riesgo es perder contacto con el repertorio considerado tradicional y las figuras de la historia del baile flamenco, tanto como sentirse obligado de

siempre de crear material nuevo y propio.

Considerando opciones concretas para desarrollar el terreno de la enseñanza del baile flamenco en Finlandia propongo que:

– el terreno de la educación profesional de danza en Finlandia se abra para ofrecer algún tipo de educación formal combinando pedagogía de danza general con afición de un género específico (en el caso del flamenco a lo mejor en colaboración con instituciones en España). El resultado podría lograr profesionales con afición más amplia, más seguros en su trabajo, un estatus más alto para todo el género y mejores oportunidades de competir con enseñanza de buena calidad contra otros géneros de danza. Con educación formal aprobada en Finlandia el flamenco tendría mejores posibilidades para formar parte tanto de la educación profesional de la danza como la danza infantil.

– la oferta de enseñanza de flamenco en España se desarrolle hacia tener más instituciones oficialmente aprobadas, con planes de estudio y dirección de más grandes líneas de educación, no solamente concentrarse en dar clases sueltas. Así podrían colaborar con sistemas educativos en el extranjero y criterios estrictos de por ejemplo Kela (Instituto de Seguridad Social) en Finlandia. Los conservatorios de danza también podrían abrirse más hacia estudiantes extranjeros, ofreciendo por ejemplo un año preparatorio para completar estudios de géneros que a lo mejor no se ofrece fuera de España.

– en Finlandia se establezca una red de profesionales de baile flamenco para ofrecer oportunidades de profundizar su conocimiento de forma regular y para soportar nuevos profesionales de flamenco, por ejemplo a través de relaciones de *mentorship*.

– en Finlandia se profundice el conocimiento básico del flamenco, por ejemplo a través de discusiones de cómo definir el flamenco o el flamenco tradicional, para evitar definiciones estereotipadas. Los profesores necesitan afición y autorreflexión bara definir sus estilos de enseñanza y actuación, a lo mejor ampliando la etiqueta “flamenco” incluyendo subgéneros.

– en Finlandia se ofrezca suficiente enseñanza de música y afición general del flamenco, los círculos de baile podría buscar posibilidades de colaboración con educación de música. Desarrollar las actividades de música flamenca soporta también la situación del baile. Sería bueno ampliar las posibilidades de usar música en vivo también en escuelas de danza, según los deseos del profesor.

– el flamenco busque más contacto con otras danzas y músicas, siendo visible en eventos de cultura y arte en general. Aislado no llega a formar parte de la sociedad en cuanto a educación, financiación, actuaciones o asuntos similares.

– Finlandia siga en contacto el flamenco en tierras españolas. Sería también interesante colaborar más con otros países estando en la misma situación.

Fuentes y bibliografía

Bibliografía

ACONCELLA, Joan. 2015. “The critical reception of Le Tricorne”. En Goldberg, K. Meira; Bennahum, Ninotchka Devorah & Heffner Hayes, Michelle (ed.). 2015. *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives.* Jefferson: McFarland & Company. P. 157-165.

AIX GRACIA, Francisco. 2014. *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte.* Madrid: Fundación SGAE.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. 1998. *El baile flamenco.* Madrid: Alianza Editorial.

AOYAMA, Yoko. 2007. ”The role of consumption and globalization in a cultural industry: The case of flamenco”. En *Geoforum* Vol. 38 Issue 1. P. 103–113.

AOYAMA, Yoko. 2009. “Artists, Tourists and the State: Cultural Tourism and the Flamenco Industry in Andalusia, Spain”. En *International Journal of Urban and Regional Research* Vol 33.1 March 2009. P. 80–104.

ASENSIO, Susana. 2004. ”El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional” En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2. P. 145–159.

BALTANÁS, Enrique. 2002. “The Fatigue of the Nation. Flamenco as the Basis of Heretical Identities.” En *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization,* ed. Gerhard Steingress. Hamburg/London: Lit Verlag. P. 139–168.

BENNAHUM, Ninotchka Devorah. 2015. “Spanish Artists in Love and War, 1913–1945: Meditations on Female Embodiment and Populist Imagination.” En Goldberg, K. Meira; Bennahum, Ninotchka Devorah & Heffner Hayes, Michelle (ed.). 2015. *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives.* Jefferson: McFarland & Company. P. 193–209.

BERGGREN, Jannie. 2004. “Dansarens lärprocess”. En Grönlund, Erna & Wigert, Anne (ed.). 2004. *Röster om danspedagogik.* Stockholm: Carlsson Bokförlag. P. 39–55.

BERGGREN, Jannie. 2011. “Min berättelse om den spanska dansen och flamencon ...och om karaktärsdans”. En Román, Gun et. al. 2011. *Danspedagogik! Ursprung, uttryck och unika minnen*. Stockholm: Dans och Cirkushögskolan. P. 51–73.

BISKOP, Gunnel. 2012. *Dansen för åskådare. Intresset för folkdansen som estradprodukt och insamlingsobjekt hos den svenskspråkiga befolkningen i Finland under senare delen av 1800-talet.* Tesis doctoral. Universidad de Åbo Akademi, folclore. Publicado por Åbo Akademis förlag.

BISKOP, Gunnel. 2015. *Menuetten – älsklingsdansen. Om menuetten i Norden – särskilt i Finlands svenskbygder – under trehundrafemtio år.* Helsingfors: Finlands svenska folkdansring.

BLOMSTER, Risto. 2014. “Romanimusiikki rajojen vetäjänä ja yhteyksien luojana”. En Pulma, Panu (ed.): *Suomen romanien historia*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura. P. 290-374.

BRAO MARTÍN, Estefanía. 2014. *Baile Flamenco: Observación y Análisis del Taranto en los Ámbitos Profesional y Académico. Reflexión Metodológica.* Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Departamento actividad física y deporte. [En línea] http://www.tdx.cat/bitstream/10803/294999/1/TEBM.pdf [Consulta 30 de septiembre 2017].

BRENEL, Eve. 2006. “Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco”. En *Música oral del Sur* No 7. P. 59–69.

CALADO OLIVO, Silvia. 2007. *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

CORAL, Matilde et.al. 2007. *Tratado de la bata de cola. Matilde Coral. Una vida de arte y magisterio.* Madrid: Alianza Editorial.

CORDOWINUS, Nadine. 2008. *Tradición y experimentos en el baile flamenco: Rosa Montes & Alberto Alarcón.* Barcelona: Ediciones Carena. Traducido por José Rodrigo Espinosa.

DJUPSJÖBACKA, Tove, 2003. ”Flamencon uudet sukupolvet. Analyysi Ketaman *Y es ke me han kambiao los tiempos*-levyn tyylipiirteistä”. Trabajo de proseminario. Universidad de Helsinki, musicología. Sin publicar.

DJUPSJÖBACKA, Tove. 2006. *Flamencon muotorakenne ja muusikoiden roolit*. Trabajo fin de Master. Universidad de Helsinki, musicología. Sin publicar.

DJUPSJÖBACKA, Tove. 2015. “Improvisaatio flamencomusiikissa ja -tanssissa”. En Huovinen, Erkki (ed.): *Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin.* Turku: Utukirjat.

VAN EDE, Yolanda. 2014a. “Sounding contestation, silent suppression: cosmopolitics and gender in Japanese flamenco”. En *Dance Ethnography and Global Perspectives*. Editado por Linda Dankworth y Ann David. Palgrave McMillan. P. 154–171.

VAN EDE, Yolanda. 2014b. “Japanized flamenco: Sensory shifts in a transcultural relocation of a dance genre”. En *Journal of Dance & Somatic Practices Vol 6: Issue 1.* P. 61–74.

ESPADA, Rocío. 1997. *La danza española: su aprendizaje y conservación.* Madrid: Librerias Deportivas Esteban Sanz.

FRAYSSINET-SAVY, Corinne. 2009. *Israel Galván. Bailar el silencio*. Traducido por Idoia Quintana. Madrid: Continta me tienes.

GOLDBACH, Theresa. 2014. *Fascism, Flamenco, and Ballet Español: Nacionalflamenquismo*. Masters thesis, University of New Mexico. Dept. of Theater and Dance. [En línea] http://digitalrepository.unm.edu/thea_etds/9/ [Consulta 30 de septiembre

2017]

GOLDBERG, K. Meira. 2015. “Jaleo de Jerez and Tumulte Noir. Primitivist Modernism and Cakewalk in Flamenco, 1902–1917.” En Goldberg, K. Meira; Bennahum, Ninotchka Devorah & Heffner Hayes, Michelle (ed.). 2015. *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives.* Jefferson: McFarland & Company. P. 124–142.

GÓMEZ, Agustin. 2002. ”Flamenco y Flamenglish”. En *Actas del XXX congreso de arte flamenco Baeza*. P. 105–114.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Ángel Custodio 2002. *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura. Un análisis de la presencia del flamenco en las estructuras narratives cinematográficas*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.

GONZÁLEZ MARTÍN, Javier. 2008. ”El canon de autenticidad flamenco”. En *El patrimonio musical de Andalucía, y sus relaciones con el contexto ibérico*. Editado por Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González, Consuelo Perez Colodrero. Granada: Editorial Universidad de Granada. P. 383–392.

GRIMALDOS, Alfredo. 2010. *Historia social del flamenco.* Barcelona: Ediciones Península.

GRÖNLUND, Erna; WIGERT, Anne. 2004. “Röster om danspedagogik”. En Grönlund, Erna & Wigert, Anne (ed.). 2004. *Röster om danspedagogik.* Stockholm: Carlsson Bokförlag. P. 17–38.

GRUT, Marina. 2002. *The Bolero School*. London: Dance Books.

GUSTAFSSON, Gunnel. 2004. “Vad säger danspedagogen egentligen?”. En Grönlund, Erna & Wigert, Anne (ed.). 2004. *Röster om danspedagogik.* Stockholm: Carlsson Bokförlag. P. 105–126.

HAAPOJA, Heidi. 2017. *Ennen saatuja sanoja. Menneisyys, nykyisyys ja kalevalamittainen runolaulu nykykansanmusiikin kentällä.* Tesis doctoral. Universidad de Helsinki, folclore. [En línea] https://helda.helsinki.fi/handle/10138/172662 [Consulta 30 de septiembre 2017]

HEFFNER HAYES, Michelle. 2009. *Flamenco: Conflicting Histories of the Dance*. North Carolina: McFarland & Company

HEFFNER HAYES, Michelle. 2015. “Choreographing Contemporaneity: Cultural Legacy and Experimental Imperative”. En Goldberg, K. Meira; Bennahum, Ninotchka Devorah & Heffner Hayes, Michelle (ed.). 2015. *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives.* Jefferson: McFarland & Company. P. 280–292.

HIDALGO GÓMEZ, Francisco. 2010. “El nacimiento del baile por taranto”. En *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá* No 2 Junio. [En línea] http://revistas.um.es/flamenco/article/download/110021/104701 [Consulta 30 de septiembre 2017].

HOLDEN, Carolyn. 2012. *Flamenco in South Africa: Outsider in two places.* Masters thesis, University of Cape Town School of Dance. [En línea] http://hdl.handle.net/11427/11440 [Consulta 30 de septiembre 2017]

HOOD, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology, University of California, McGraw-Hill Book Company.

HORMIGÓN, Laura. 2010. *Marius Petipa en España (1844–1847). Memorias y otros materiales.* Madrid: Danzarte Ballet.

HUDOVA, Irina. 2002. *Maailmalla tanssien*. Ed. Leena Järstä. Helsinki: WSOY.

HÄMÄLÄINEN, Soili. 1999. *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista. Kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu: Acta scenica 4.

KORS, Ninja. 2009. “World music in Rotterdam”. En Clausen, Bernd et. al. (ed.). 2009. *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe.* Transcript / Transaction Publishers. P. 395–398.

LAITINEN, Heikki. 1991. “Oma perinne vieraana kulttuurina – 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena”. En *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*, ed. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-Kustannus/Sibelius-Akatemian julkaisuja 4. P. 59– 85.

LEFRANC, Pierre. [s.a.]. “La Antologia de 1954. Los cantes” En *Triste y Azul.* [En línea] http://www.tristeyazul.com/hinvestigacion/Antologia/Antologia_1954_Los_Cantes_Pierre_Lefranc.html [Consulta 30 de septiembre 2017]

LILJEGREN, Margareta. 2004. “Härmtradition och danslärartradition”. En Grönlund, Erna & Wigert, Anne (ed.). 2004. *Röster om danspedagogik.* Stockholm: Carlsson Bokförlag. P. 77–90.

LINDROOS, Katja (ed.). 1999. *Flamenco.* Helsinki: Like Kustannus.

LINNAVUORI, Lotta. 2001. *Tumma ja tulinen Suomi. Tutkimus espanjalaisen flamencotaiteen tulosta Suomeen*. Trabajo fin de educación profesional de grado superior. Turun taideakatemia, gestión cultural. Sin publicar.

LORENTE RIVAS, Manuel; González Alcantud, José Antonio. 2004. “Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva.” En *TRANS. Revista transcultural de música.* 8/Diciembre 2004.

LUNDÉN, Katja. 2004. *Tunteva ja liikkuva keho: flamenco taidetanssiteorioiden valossa.* Trabajo fin de Master. Universidad de Helsinki, estética. Sin publicar.

LUNDSTRÖM, Marie-Sofie. 2007. *Travelling in a Palimpsest. Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture.* Tesis doctoral. Universidad de Åbo Akademi, historia de arte. Publicado por Suomen Tiedeakatemian toimituksia 343.

MACHIN, Denise. 2013. *The Oppression Connection: Alvin Ailey and Mario Maya.* Thesis, Senior Seminar in Dance. Columbia University Academic Commons. [En línea] https://doi.org/10.7916/D8QR54FH [Consulta 30 de septiembre 2017]

MACHIN-AUTENRIETH, Matthew. 2017. *Flamenco, regionalism and musical heritage in southern Spain.* New York: Routledge.

MAKKONEN, Anne. 2003. *Suomen taidetanssin historiaa.* Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 57. [En línea] http://disco.teak.fi/tanssi/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa. 1969. *Teoría y práctica del baile flamenco.* Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones.

MALEFYT, Timothy Dewaal. 1998. "'Inside' and 'Outside' Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition". *Anthropological Quarterly*, April 1998.

MANNOLA, Raul. 2014. *El guitarrista flamenco creativo.* Madrid: Ediciones Oscar Herrero.

MARTIN, Kaari. 2011. "To flamenco or not to flamenco". En Jyrkkä, Hannele (ed.): *Nykykoreografin jalanjäljillä – 37 tapaa tehdä tanssia*. Helsinki: Like Kustannus. P.134–139.

MATTANEN, Tiina. 2017. *Saamenpukua omivat puhetavat ja niiden vastadiskurssit epäaitoa saamenpukua käsittelevissä verkkokeskusteluissa.* Trabajo fin de Master. Universidad de Oulu/Instituto Giellagas, cultura de Sámi. [En línea] http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201706012362.pdf [Consulta 30 de septiembre 2017]

MILAZZO, Kathy. 2015. "Ancient Dancers of Cádiz, Puellae Gaditanae and Creations of Myth". En Goldberg, K. Meira; Bennahum, Ninotchka Devorah & Heffner Hayes, Michelle (ed.). 2015. *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives.* Jefferson: McFarland & Company. P. 33–41.

MOLINA, Ricardo & MAIRENA, Antonio 1979 [1963]. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al-Andalus.

MURGA CASTRO, Idoia. 2012. “Escenarios del exilio. Danza española y redes culturales desde 1939.” En Murga Castro, Idoia et al. (ed.). 2012. *Líneas actuales de investigación en danza española*. Fundación Antonio de Nebrija. I Congreso Nacional de Investigación en Danza española. P. 69–91.

MURTOLA, Anna-Riikka. 2017. *With Knowledge and Heart. Transmitting Flamenco Singing in the Nordic countries.* Trabajo fin de Master. Royal Academy of Music in Aarhus, Global Music. Sin publicar.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. 2006. *Tradición y vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana.* Murcia: Nausicaä.

NÄSLUND, Erik. 1984. *Carina Ari. Ett lysande liv.* Stockholm: Interpublishing.

NÄSLUND, Erik. 2008. *Rolf de Maré: konstsamlare, balettledare, museiskapare.* Stockholm: Bokförlaget Langenskiöld.

OATLEY, Diane. 2015. “Becoming Gypsy: Tell Me What the Body Knows in Flamenco Dance”. En *Nordic Journal of Dance* Volume 6 (1) 2015. P. 23–35.

ORDOÑEZ FLORES, Eva. 2011. ”La perpetua reinvención de la identidad de los géneros en el baile flamenco. En *Arte, Individuo y Sociedad* No. 23. P. 19–28.

OTERO, José. 1987 [1912]. *Tratado de bailes: de sociedad, regionales españoles, esencialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlas.* Asociación Manuel Pareja-Obregón.

PAASIVIRTA, Otso. 2012. *Flamenco ja Saussure. Flamencon sisäistä semiotiikkaa.* Trabajo fin de educación profesional de grado superior. Metropolia Ammattikorkeakoulu, media/comunicación. [En línea] http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2012061312626 [Consulta 30

de septiembre 2017]

PADILLA, Alfonso. 1997. “Etnomusikologinen musiikkianalyysi”. En *Musiikin suunta* 2: 4–17.

PERSSON, Bert. 2011. “Nationaldans – folkdans – folklig dans – folkdans”. En Román, Gun et. al. 2011. *Danspedagogik! Ursprung, uttryck och unika minnen*. Stockholm: Dans och Cirkushögskolan. 34–50.

PLAZA ORELLANA, Rocío. 2012. *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX.* Editorial Almuzara.

POHREN, Donn E. 1988. *Lives and Legends of Flamenco. A Biographical History*. Madrid: Society of Spanish Studies.

POHREN, Donn E. 1990 [1962]. *The Art of Flamenco.* Madrid: Society of Spanish Studies.

PUIG CLARAMUNT, Alfonso. 1977. *El arte del baile flamenco.* Barcelona: Ediciones Polígrafa.

RAUTAKORPI, Marja. 2016. *Amalgama. Kohti muusikon ja tanssijan toimivaa vuorovaikutusta.* Trabajo fin de educación profesional de grado superior. Savonia Ammattikorkeakoulu, pedagogía de danza. [En línea] http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2016053111012 [Consulta 30 de septiembre 2017]

ROCKMORE, Ryan. 2015. “Dancing the Ideal Masculinity.” En Goldberg, K. Meira; Bennahum, Ninotchka Devorah & Heffner Hayes, Michelle (ed.). 2015. *Flamenco on the Global Stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives.* Jefferson: McFarland & Company. P. 234–243.

ROMÁN, Gun. 2004. “Dansens lärande – Minne, Mästarlära och Kropp”. En Grönlund, Erna & Wigert, Anne (ed.). 2004. *Röster om danspedagogik.* Stockholm: Carlsson Bokförlag. P. 55–74.

ROMÁN, Gun. 2011. “Danspedagogutbildningen från KI till DOCH.” En Román, Gun et. al. 2011. *Danspedagogik! Ursprung, uttryck och unika minnen*. Stockholm: Dans och Cirkushögskolan. P. 9–20.

RUÍZ MORALES, Fernando C. 2011. ”La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en Bélgica”. En *Revista de antropología iberoamericana* Vol 6. No 3 P. 289–314.

RÄSÄNEN, Auli. 1986. *Airi Säilä. Tanssi on elämäni.* Helsinki: Tammi.

SAALPO, Minna. 2016. *Flamencomatkailu on syventämistä ja aitouden etsintää.* Trabajo fin de educación profesional de grado superior. Haaga-Helia ammattikorkeakoulu, turismo. [En línea] http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2016121720890 [Consulta 30 de septiembre 2017]

SAHA, Hannu. 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39.

SAID, Edward W. 2003 [1978]. *Orientalismi.* Traducido por Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.

SAKSALA, Elina. 2017. *Sakari Kukko. Kaiken maailman pelimanni.* Helsinki: Like Kustannus.

SALOSAARI, Paula. 2001. *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet.* Helsinki: Theatre Academy: Acta scenica 8.

SCHIPPERS, Huib. 2015. “Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding 'Ecosystems of Music' as a Tool for Sustainability”. En Pettan, Svanibor; Titon, Jeff Todd (ed.). 2015. *The Oxford handbook of applied ethnomusicology.* New York: Oxford University Press. P. 134–156.

SCHREINER, Claus (ed.) 1990. *Flamenco*. Traduccido por Mollie Comerford Peters.

Portland, Oregon: Amadeus Press

SEGARRA MUÑOZ, Lola. 2012. “Bailarines españoles en los EE UU (1938–1949). Aportaciones al desarrollo de la danza española estilizada.” En Murga Castro, Idoia et al. (ed.). 2012. *Líneas actuales de investigación en danza española*. Fundación Antonio de Nebrija. I Congreso Nacional de Investigación en Danza española. P. 93–116.

SERRANO, Maria Katalin. 2012. *The Evolution of Flamenco in New Mexico as Compared to Spain: An Economic Perspective*. Bachelors Thesis, University of Arizona. [En línea] http://hdl.handle.net/10150/244796 [Consulta 30 de septiembre 2017].

SILJAMÄKI, Marjaana. 2013. *Kulttuurinen kiinnostus heräsi tanssiharrastukseni myötä. Flamenco, itämainen tanssi ja länsiafrikkalaiset tanssit tanssinopettajien ja -harrastajien kokemana.* Tesis doctoral. Universidad de Jyväskylä, sciencia de deporte. Publicado por University of Jyväskylä / Studies in sport, physical education and health 199.

SILVENNOINEN, Anu. 2016. *Dear F. Ryhmälähtöistä kumpuilua flamencosta, henkilökohtaisuudesta, autenttisuudesta ja toiseudesta.* Trabajo fin de Master. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, pedagogía de danza. [En línea] https://helda.helsinki.fi/handle/10138/165667 [Consulta 30 de septiembre 2017]

D'SOUZA, Lance. 2009. “World Music Center. The World Music Initiative in Aarhus, Denmark: Thoughts on Its Approach, Rationale and Operations”. En Clausen, Bernd et. al. (ed.). 2009. *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe.* Transcript / Transaction Publishers. P. 371–380.

STEINGRESS, Gerhard. 2002a. ”Flamenco Fusion and New Flamenco as Postmodern Phenomena: An Essay on Creative Ambiguity in Popular Music”. En *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization,* ed. Gerhard Steingress. Hamburg/London: Lit Verlag. P. 169–216.

STEINGRESS, Gerhard. 2002b. “El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza”. En *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*,

No. 1. P. 43–64.

STEINGRESS, Gerhard. 2004. “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)” en *Trans (Revista Transcultural de Música)* No. 8. [En línea] http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos [Consulta 30 de septiembre 2017]

STEINGRESS, Gerhard. 2006. ...y *Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865).* Editorial Almuzara.

STEINGRESS, Gerhard. 2007. *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura Ediciones.

SUHONEN, Tiina. 1992. “Mitä tapahtui ennen kuin kaikki alkoi? Kansallisbaletin alkuvaiheet” en *Kansallisbaletti 1922–1992.* [En línea] http://disco.teak.fi/tanssi/tiina-suhonen-mita-tapahtui-ennen-kuin-kaikki-alkoi-kansallisbaletin-alkuvaiheet/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

TERVONEN, Miika. 2014. “Romanit ja suuri muutos”. En Pulma, Panu (ed.): *Suomen romanien historia*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura. P. 166–197

THIEL-CRAMÉR, Barbro. 1990. *Flamenco. Flamencokonstens historia och dess utveckling fram till våra dagar.* Lidingö: Remark.

TOURNIER, Henri. 2009. “The Teaching of Indian Music in an Institutional Framework in Europe.” En Clausen, Bernd et. al. (ed.). 2009. *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe.* Transcript / Transaction Publishers. P. 399–406.

VARIOS. 1992. *Taidetanssi Suomessa – Koreografit, pedagogit, tanssijat.* Helsinki: Suomen Tanssialan Keskusliitto/Tanssin Tiedotuskeskus.

VARTO, Juha & ATTAR, Hakim. 2006. *Syvä laulu*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry / niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja.

VIENOLA-LINDFORS, Irma & AF HÄLLSTRÖM, Raoul. 1981. *Suomen Kansallisbaletti 1922–1972*. Helsinki: Musiikki Fazer.

WASHABAUGH, William. 1996. *Flamenco. Passion, politics and popular culture.* Oxford / Washington D.C.: Berg.

WASHABAUGH, William. 2012. *Flamenco music and national identity in Spain*. Surrey: Ashgate.

WESTMAN, Nancy. 2007. Dans med Häger. Stockholm: Lind & co.

WIDENIUS, Joonas. 2015. *Six solo pieces for flamenco guitar.* Helsinki: Global Music Centre.

WHEELER, William Jones 1993. *Practicing flamenco guitar in Madrid, Spain: An event-centered study of accompaniment and accompanists in guitar lessons and dance classes.* Tesis doctoral, Indiana University, Department of Folklore. Sin publicar.

ZIFF, Bruce & RAO, Pratima V. 1997. *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Hemerografía

Letra 1993–2017.

Solea 1997–1999.

Biblioteca Nacional de Finlandia. Periódicos finlandeses publicados entre 1839 y 1852. La colección está disponible a través de internet. [En línea] https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/search [Consulta 30 de septiembre 2017.]

Ahokas, Hannele: “Flamencon jäljillä”. Tanssi 3/1982. P. 20–22.

Alajärvi, Erika: “Musiikki edellä”. Letra, 3/2013. P. 16–21.

Aminoff, Torsten: “Spansk flamenco”. Hufvudstadsbladet, 30.9.1973.

Bayaz, Ailin: “Raul Mannola – Paras on kuulla sisäistä ääntä.” Letra, 1/2006. P. 18–22.

Djupsjöbacka, Tove: “Anna Haaranen – Parasta opettamisessa ovat ihmiset”. Letra, 2/2006. P. 18–22.

Djupsjöbacka, Tove: “Joonas Widenius ei yritä miellyttää ketään”. Letra, 1/2014. P. 24–26.

Djupsjöbacka, Tove: “Kitaraklassikoista atonaalisuuteen – Joonas Widenius pitää mielensä virkeänä”. Letra, 2/2016. P. 12–13.

Edelfelt, Albert: “Brev av Albert Edelfelt”. Helsingfors Dagblad, 25.8.1881.

Gutiérrez López, Rodrigo: “Flamenco on filosofia”. Helsingin Sanomat, 13.3.1989.

Hauru, Jukka: “Repäisevää flamencoa”. Helsingin Sanomat, 14.2.1992.

Halonen, Antti: “Kastanjettien iloinen show”. Uusi Suomi, 29.11.1976.

Halonen, Antti: “Zapateadon sankaritar”. Uusi Suomi, 18.4.1977.

Hauru, Jukka: “Syvää laulua ja iskevää rytmiä”. Helsingin Sanomat, 22.5.1992.

Hauru, Jukka: “Kiehtovaa kamariflamencoa”. Helsingin Sanomat, 12.2.1993.

Helin, Suvi: “Kati Vyyryläinen 'La Zingara' – flamencotanssijan elämää Sevillassa”. Letra, 2/2009. P. 27–29.

Af Hällström, Raoul: “José Grecon iloinen ilta”. Helsingin Sanomat, 23.9.1966.

Af Hällström, Raoul: “Leikitään koreografeja”. Helsingin Sanomat, 26.11.1968.

Jyrkkä, Hannele: “Nykyajan Carmen leikittelee kuolemalla”. Helsingin Sanomat, 30.8.2015.

Järnefelt, Suzanne: “Tekniskt men glödlöst”. Hufvudstadsbladet, 28.2.1989.

[kn]: “Käyntikortti: Anneli Uronen”. Etelä-Suomi, 29.10.1980.

Kotirinta, Pirkko: “Flamencon uudet perilliset”. Helsingin Sanomat, 3.12.1988.

Kotirinta, Pirkko: “Etno soi monella tavalla”. Helsingin Sanomat, 29.11.1992.

Liiten, Marjukka. “Poliisit harkitsevat siirtoa Akavaan – Suomessa palkansaajien järjestäytymisaste on yhä maailmanennätysluokkaa”. *Helsingin Sanomat*, 24.1.2016.

Loti, Pierre: “Spansk musik”. Nya Pressen, 23.8.1898.

Maas, Ton: “Festival Pass: Dutch Flamenco Biennale”. *Songlines* 123/2016. P. 78–79.

Manninen-Louhensalo, Riittakatriina: “Flamenco kipunoi Kuopiossa”. Tanssi, 3/1987. P. 4–6.

Miettinen, Jukka O.: “Flamencoa ja fantasioita Ruotsista”. Helsingin Sanomat, 27.2.1989.

Niinimäki, Anna: “Reima Nikkinen – 25 vuotta suomalaista flamencoa”. Letra, 2/1993. [s.p.]

Nikkinen, Reima: “Flamencomainen elämäntyyli”. Letra, 2/1995. [s.p.]

Pardo Bazán, Emilia: “En sällsynt tur”. Hufvudstadsbladet, 22.11.1896. Traductor desconocido.

Repo, Päivi: “Kovasta melusta alkava tinnitus vaivaa loppuelämän”. Helsingin Sanomat, 28.12.1998.

Räsänen, Auli: “Kylmää ja kuumaa flamencoa”. Uusi Suomi, 31.8.1986.

Räsänen, Auli: “Tyylikästä flamencoa”. Uusi Suomi, 8.10.1989.

Räsänen, Auli: “Anna Blanca tanssii sielukasta flamencoa”. Helsingin Sanomat, 13.4.1996.

Räsänen, Auli: “Modernia flamencoa Vanhalla”, Helsingin Sanomat 18.5.1996.

Räsänen, Auli: “Balettitanssija syttyi flamencoon”. Helsingin Sanomat, 12.6.2001

S.A. “Spaniorernes passion för musik och dans”. Borgå Tidning, 8.12.1838.

S.A. “En dag i Sevilla, Bref av en resande svensk”. Ilmarinen, 13.11.1850.

S.A. “Zigenerskan La Cuenca”. Tammerfors Aftonblad, 6.5.1892.

S.A. “Pot-Pourri”. Helsingfors Tidningar, 2.9.1840.

S.A. “Flamencoa elokuun yössä”. Helsingin Sanomat, 17.8.1979.

Sylander, Mirja: “Flamencoa vai pellehyppyjä?”. Uusi Suomi, 17.12.1976.

Tossavainen, Jussi: “Hyvää flamencoa, turhaa tauhkaa”. Helsingin Sanomat, 19.2.2006.

Tossavainen, Jussi: “Canela hurmaa ja kriitikko kääntää takin”. Helsingin Sanomat, 8.10.2006.

Tulonen, Hannele: “Mustalaisleirin palava pensas”. Helsingin Sanomat, 16.8.1994.

Vienola-Lindfors, Irma: “Vapaita ryhmiä raikkaasti”. Helsingin Sanomat, 2.12.1975.

Vienola-Lindfors, Irma: “Ilotulitus Espanjasta”. Helsingin Sanomat, 29.11.1976.

Vienola-Lindfors, Irma: “Flamencon kipunoita”. Helsingin Sanomat, 21.3.1977.

Vienola-Lindfors, Irma: “Vieraat ryydittivät tanssin juhlaa”. Helsingin Sanomat, 29.3.1977.

Vienola-Lindfors, Irma: “Hymyilevä Queti Clavijo”. Helsingin Sanomat, 17.4.1977.

Vienola-Lindfors, Irma: “Vetistä flamencoa”. Helsingin Sanomat, 18.4.1982.

Vienola-Lindfors, Irma: “Flamenco villitsi Kuopiossa”. Helsingin Sanomat, 13.6.1991.

Vienola-Lindfors, Irma: “Flamencoa – ilman miestanssijoita”. Helsingin Sanomat, 29.5.1992.

Vienola-Lindfors, Irma: “Flamenco – ilon ja tuskan tansseja”. Helsingin Sanomat, 31.8.1996.

Vilhonen, Laura: “Ossi Aaltonen – soittajasta kitaranrakentajaksi”. Letra, 2/1996. [s.p.]

Vilhonen, Laura: “Antonia de Cordoba”. Solea, 5/1998. P. 14–15.

Virtanen, Leena: “Laulaja Camarón de la Isla – Nykyflamencon elävä legenda uudisti ikivanhaa perinnettä”. Helsingin Sanomat, 2.7.1992.

Virtanen, Leena: “Suomalainen flamenco ennen Sauran elokuvia”. Letra, 3/1996. [s.p.]

Vuori, Suna: “Suomalaispari uudistaa andalucialaista flamencoperinnettä”. Helsingin Sanomat, 23.3.2013.

Discografía

Bajo Cero. 2012. *Óyela.* Bajo Cero IMPIRIA001.

Camerata Flamenco Project. 2012. *Avant Garde.* Nuba Records KAR7837.

Hermo, Cinta. 2008. *El canto de la sirena.* Rockadillo Records ZENCD 2116.

Jokiniitty, Toni. 2015. *Promesa.* Toni Jokiniitty TJJCD001.

Joonas Widenius Trio feat. Perico Sambeat. 2014. *Guitarra Utopia Musica.* Joonas Widenius JWCD 002.

Joonas Widenius Trio. 2016. *Arktik Traktor Konspirazy.* Rockadillo Records ZENCD 2163.

José Torres Trio. 2013. *José Torres Trío.* Youkali Music YOUKALI 056.

Kumela, Petri & Widenius, Joonas. 2016. *Fantasía andaluza.* Alba Records ABCD 391.

Linares, Carmen. 1994. *Canciones populares antiguas*. Auvidis B 6201.

Linares, Carmen. 2016. *Verso a verso (canta a Miguel Hernández).* Salobre SAL03.

Mannola, Raul[254]. 1996. *Sonidos negros.* Raul Mannola FNSN-8341.

Mannola, Raúl. 2009. *Guitarra adentro.* Sonidos Negros SNFN8344..

Mannola, Raúl. 2011. *Inner Visions of Flamenco.* Sonidos Negros SNFN-8346.

Mannola, Raúl. 2015. *40 años de guitarra.* Sonidos Negros SNFN8347.

Martin, Roni. 2011. *4 movements for movement.* Pretzl Beats & Compañía Kaari Martin PBCD-001.

Martin, Roni & Jukka Orma Band. 2004. *Maailmasta.* Pretzl Beats PBCD-002.

Porcuna, Antonio “El Veneno”. 2008. *El calor de mi gente.* Estudio Andaluz CDF-2126.

254 En este caso escrito sin tilde como en el disco.

Poveda, Miguel. 2001. *Zaguán.* Harmonia Mundi HME 987027.

Raul Mannola Quartet. 2008. *Montoro.* Rockadillo Records ZENCD 2117.

Rojas y Rodríguez. 2014. *Titanium.* Rojas y Rodriguez y Glocal Sound [s.c.].

Taljanka. 2006. *¡Tarara!* Titirimundi Records TECD 103.

Enlaces a páginas de web

Alajärvi, Erika – Flamencotanssija. [En línea] http://hierbabuena.fi/fea/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Amalgama Flamenca. [En línea] https://www.facebook.com/events/1908277746057946/ [Consultado 30 de septiembre 2017].

Asetus opetustoimen henkilöstön kelpoisuusvaatimuksista, 14.12.1998. [En línea] http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1998/19980986 [Consulta 30 de septiembre 2017]

Balettioppilaitos. “Ammatillisen koulutuksen opetussuunnitelma”. [En línea] http://balettioppilaitos.fi/app/uploads/sites/2/2017/06/AK_OPS_Päivitetty-2017.pdf [Consulta 30 de septiembre 2017]

Codarts University of the Arts Rotterdam. “Flamenco”. [En línea] http://www.codarts.nl/flamenco/ [Consultado 30 de septiembre 2017].

Codarts University of the Arts Rotterdam. “World music (BA)”. [En línea] http://www.codarts.nl/worldmusic/ [Consultado 30 de septiembre 2017].

Compagnie El Contrabando. “Kalaschnikowa”. [En línea] http://www.contrabando.ch/Unterseiten/Kalaschnikowa_us_de1.html [Consulta 30 de septiembre 2017]

Conservatorio Profesional de Danza de Sevilla Antonio Ruiz Soler. “Enseñanzas básicas”. [En línea] http://www.conservatoriodanzasevilla.com/index.php/ensenanzas/ensenanzas/ensenanzas-basicas [Consultado 30 de septiembre 2017].

Conservatorio Superior de Danza Madrid 'María de Ávila'. “Planes de estudios”. [En línea] https://www.csdma.es/estudios/planes-de-estudios [Consultado 30 de septiembre 2017].

Conservatorio Superior de Danza Málaga 'Ángel Pericet'. “Plan de estudios”. [En línea] http://www.csdanzamalaga.com/?page_id=52 [Consultado 30 de septiembre 2017].

Dance Info Finland. “Tanssin tietopankki / Korkeakoulutus”. [En línea] http://www.danceinfo.fi/infobank-category/korkeakoulutus/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Dance Info Finland. “Tanssin tietopankki / Muut”. [En línea] http://www.danceinfo.fi/infobank-category/muut/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Dance Info Finland. “Tanssin tietopankki / Perustutkinnot”. [En línea] http://www.danceinfo.fi/infobank-category/perustutkinnot/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Dance Makers Dance Studio – Vuokrataan tanssisali. [En línea] http://vuokraatanssisali.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

Fábrica Flamenca, Sevilla. [En línea] http://www.fabricaflamenca.com [Consulta 30 de septiembre 2017]

Flamenco Ártico. [En línea] http://www.flamencoartico.com [Consulta 30 de septiembre 2017].

Flamencokoulu Fiesta Flamenca. [En línea] http://www.fiestaflamenca.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

Flamenco Shop. [En línea] http://www.saunalahti.fi/~flamenco/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Flamencoyhdistys Palo Nuevo. [En línea] http://www.palonuevo.com [Consulta 30 de septiembre 2017].

Fundación Cristina Heeren. “Curso anual de baile”. [En línea] http://www.flamencoheeren.com/es/cursos/curso-anual/baile.html [Consultado 30 de septiembre 2017].

González, Rodrigo – Bailaor, flamenco dancer. [En línea] http://gonzalezrodrigo.wixsite.com/flamenco [Consultas 30 de septiembre 2017]

Helsingin Flamencoyhdistys ry. [En línea] http://www.flamenco.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

Hoyos, Cristina y compañía. “Tierra de pasión, apertura de los Juegos Olímpicos 1992”. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=PWPzb3sZ_9A [Consultado 30 de septiembre 2017].

Institut del Teatre. “Conservatori Superior de Dansa”. [En línea] http://www.institutdelteatre.cat/thm22/escoles-i-centres-territorials.htm [Consultado 30 de septiembre 2017].

Junta de Andalucía, Consejería de Educación. “Decreto 240/2007, de 4 de septiembre, por el que se establece la ordenación y currículo de las enseñanzas profesionales de danza en Andalucía.” [En línea] http://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/182/5 [Consultado 30 de septiembre 2017].

Jyväskylän Flamencoyhdistys. [En línea] http://www.flamencojyvaskyla.fi [Consulta 30 de septiembre 2017].

Kannas, Kirsi. [En línea] http://www.kirsikannas.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

Kela. “Jos opiskelet ulkomailla.” [En línea] http://www.kela.fi/opintotuki-ulkomaille [Consulta 30 de septiembre 2017]

KILL Carmen. “Críticas”. [En línea] http://www.killcarmen.net/kill-carmen-1-1/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Kymen Flamenco ry. [En línea] http://www.kymenflamenco.fi [Consulta 30 de septiembre 2017].

Lehtola, Elina – flamencotanssija. [En línea] http://www.elinalehtola.fi [Consultas 30 de septiembre 2017]

Losa, Alfonso. “Clases de flamenco online”. [En línea] http://clasesdeflamencoonlinealfonsolosa.com [Consultado 30 de septiembre 2017].

Lumière, Hermanos. “Danse espagnole de la feria”. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=bsY9GV9jZR8 [Consultado 30 de septiembre 2017].

Lundén, Katja. [En línea] http://www.katjalunden.com [Consulta 30 de septiembre 2017]

Matilainen, Ville / YLE Elävä arkisto. “Flamencon filosofiaa ja tunnetta andalusiasta Suomeen”. [En línea] https://yle.fi/aihe/artikkeli/2014/09/18/flamencon-filosofiaa-ja-tunnetta-andalusiasta-suomeen [Consulta 30 de septiembre 2017]

Ministerio de Educación. “Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.” [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2010/06/05/pdfs/BOE-A-2010-8956.pdf [Consultado 30 de septiembre 2017].

Ministerio de Educación. “Real Decreto 898/2010, de 9 de julio, por el que se modifica el Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica

2/2006, de 3 de mayo, de Educación.” [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2010/07/13/pdfs/BOE-A-2010-11090.pdf [Consultado 30 de septiembre 2017].

Ministerio de Educación y Ciencia. “Real Decreto 85/2007, de 26 de enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.” [En línea] http://www.boe.es/boe/dias/2007/02/13/pdfs/A06249-06262.pdf [Consultado 30 de septiembre 2017].

Nuñez, Faustino / Flamencopolis. [En línea] http://www.flamencopolis.com [Consulta 30 de septiembre 2017]

Nuñez, Faustino / Flamencopolis. ”Tangos”. [En línea] http://www.flamencopolis.com/archives/324 [Consulta 30 de septiembre 2017]

Opetushallitus. “Taiteen perusopetus / Tanssi”. [En línea] http://www.oph.fi/koulutus_ja_tutkinnot/taiteen_perusopetus/tanssi [Consulta 30 de septiembre 2017]

Rintamäki, Laura. [En línea] https://laurarintamaki.com [En línea 30 de septiembre 2017]

SAK. “Jäsenmäärät”. [En línea] https://www.sak.fi/tama-on-sak/ammattiliitot/jasenmaarat [Consulta 30 de septiembre 2017]

Spanish Dance Society. [En línea] http://www.spanishdancesociety.org [Consultado 30 de septiembre 2017].

Statistikcentralen. “Befolkning”. [En línea] http://www.stat.fi/tup/suoluk/suoluk_vaesto_sv.html#struktur [Consulta 30 de septiembre 2017]

STOPP ry / Suomen tanssioppilaitosten liitto. [En línea] http://www.stopp.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

Suomen Kulttuurirahasto. “Rahan kosketus – Miten taidetta Suomessa rahoitetaan?” [En línea] http://skr.fi/fi/ajankohtaista/rahan-kosketus-miten-taidetta-suomessa-rahoitetaan [Consulta 30 de septiembre 2017].

Taideyliopisto. “Teatterikorkeakoulu”. [En línea] http://www.uniarts.fi/teak [Consulta 30 de septiembre 2017]

Taiteen edistämiskeskus. “Tietoa taiteilija-apurahasta”. [En línea] http://www.taike.fi/fi/tietoa-taiteilija-apurahasta [Consulta 30 de septiembre 2017]

Taiteen edistämiskeskus. “Valtion taiteilija-apurahan sai joka yhdeksäs hakija”. [En línea] http://www.taike.fi/fi/uutinen/-/news/1179878 [Consulta 30 de septiembre 2017]

Tampereen Flamencoyhdistys. [En línea] https://www.tampereenflamencoyhdistys.fi [Consulta 30 de septiembre 2017].

Tanka – the Finnish Dance Database. “Alajärvi, Erika”. [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/tanka-en-US/Artist/1373 [Consulta 30 de septiembre 2017].

Tanka – the Finnish Dance Database. “Lundén, Katja”. [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/tanka-en-US/artist/751/ [Consulta 30 de septiembre 2017].

Tanka – the Finnish Dance Database. “Martin, Kaari”. [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/home/Artist/752 [Consulta 30 de septiembre 2017].

Tanka – the Finnish Dance Database. “Palmio, Anna” [En línea] http://tanka.danceinfo.fi/tanka-en-US/Artist/146 [Consulta 30 de septiembre 2017].

Tanssikoulu Blue Flamenco. [En línea] http://www.kolumbus.fi/blue.flamenco/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Tanssikoulu Un dos tres. “Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma / Yleinen oppimäärä”. [En línea] http://www.undostres.fi/taiteen_perusopetuksen_opetussuu/yleinen-

oppimaara [Consulta 30 de septiembre 2017]

Tanssin talo. [En línea] https://tanssintalo.fi [Consulta 30 de septiembre 2017]

Turun Flamenco ry. [En línea] http://www.turunflamenco.fi [Consulta 30 de septiembre 2017].

University of New Mexico. “Dance / The Department of Theatre and Dance”. [En línea] https://finearts.unm.edu/academics/departments/theatre-dance-/dance/ [Consultado 30 de septiembre 2017].

Vasara, Mia / La Flamme Noire [En línea] https://mustalaistanssi.wordpress.com/mia-vasara/ [Consulta 30 de septiembre 2017]

Veranos Flamencos en Amor de Dios. [En línea] https://www.facebook.com/Veranosflamencosenamordedios/posts/660321514134815 [Consultado 30 de septiembre 2017].

Vuelta – flamencotanssin opetus- ja esiintymispalvelut. [En línea] http://www.vuelta.fi [Consultas 30 de septiembre 2017]

Entrevistas y comunicación personal

Alving, Beata. 19.9.2017. Comunicación personal por correo electrónico.

Lepistö, Maija. 22.8.2017. Entrevista, grabación en la posesión de la autora.

Lepistö, Maija. 28.9.2017. Comunicación personal por correo electrónico.

Lundén, Katja. 6.9.2017. Entrevista, grabación en la posesión de la autora.

Rautakorpi, Marja. 7.9.2017. Entrevista, grabación en la posesión de la autora.

Rintamäki, Laura. 25.8.2017. Entrevista, grabación en la posesión de la autora.

Stråhlmann, Marianna. 5.9.2017. Entrevista, grabación en la posesión de la autora.

Urmas, Milena. 29.8.2017. Enrevista, grabación en la posesión de la autora.

Otros fuentes

Arhivo personal de Eija-Liisa Linnapuomi-Kanerva. Programas, anuncios, fotos, documentos 1975–1995.

Archivo personal de la autora. Programas, anuncios, folletes, fotos, documentos, apuntes 1995–2017.

“Flamencon i Sverige, del ½.” Radiodocumental en el radio nacional sueco P2, 4.9.2016. Redactor Jan Hammarlund.

Helsingin Tanssiopisto, folleto 2017–2018.

Anexo: Cuestionario y guión de entrevistas

Hyvät ystävät ja kollegat,
työstän parhaillaan lopputyötäni flamencologian maisteriohjelmassa Barcelonan musiikkikorkeakoulussa (ESMUC). Lopputyöni aiheeksi olen valinnut suomalaisen flamencotanssin opetuksen sisällön pääkaupunkiseudulla.

Ennakkokyselyn ja syvähaastattelun kautta kerättyjä tietoja sekä sitaatteja vastauksista julkaistaan lopputyöni osana. Lopputyöni kieli on espanja, joten kaikki sitaatit käännetään espanjaksi. Halutessaan saa mieluusti tarkistaa lausuntojensa käännökset.

Tarkoituksena on kartoittaa kenttää, löytää yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia ja tuoda esille sellaisia yksityiskohtia suomalaisesta flamencosta ja sen kehityksestä, jotka mahdollisesti kiinnostavat myös kansainvälisiä lukijoita. Flamencon olemusta eri maissa ei ole vielä kovinkaan paljon tutkittu. Tarkoitus ei ole arvostella kenenkään opetusta, eikä hakea oikeita tai vääriä vastauksia. Kaikki tieto on arvokasta!

Flamencologiaterveisin
Helsingissä 20.8.2017
Tove Djupsjöbacka

Estimados amigos y colegas,
estoy preparando mi trabajo fin de Máster para la programa de Máster de Esmuc, itinerario flamencología. Como temática he elegido la enseñanza del baile flamenco en Helsinki, Finlandia y sus contenidos.

La información recogida a través de cuestionarios y entrevistas en profundidad, y citas de las respuestas se publicarán como parte del trabajo final. Lo escribo en español, así que las citas se traducen desde finés a español. Tendrás oportunidad de controlar las traducciones antes de la publicación.

El objetivo de este trabajo es elaborar un mapa del terreno de la enseñanza del baile flamenco, encontrar similitudes y diferencias y presentar detalles sobre el flamenco finlandés y su desarrollo que pueden interesar un público internacional. Todavía no hay tanta investigación sobre la esencia del flamenco en países fuera de España. El objetivo no es criticar la enseñanza de nadie, no hay respuestas correctas o falsas. ¡Toda información tiene valor!

Saludos flamencológicos,
Helsinki 20.8.2017
Tove Djupsjöbacka

ENNAKKOKYSELY / CUESTIONARIO

1. *Opinnot* / Estudios

1.1. *Montako vuotta flamencotanssin opintoja on takana (laskien siis flamenco-opintojen aloitusvuodesta)?* ¿Cuantos años has estudiado baile flamenco?

1.2. *Oletko opiskellut myös joitain näistä lajeista?* ¿Has estudiado también estos temas?

Escuela bolera	Danza estilizada/clásico español
Espanjalainen kansantanssi / Danza folclórica española	*Suomalainen kansantanssi /* Danza folclórica finlandesa
Klassinen baletti / Ballet clásico	*Nykytanssi /* Danza contemporánea
Jazztanssi / Danza jazz	*Afrikkalainen tanssi /* Danza africana
Itämainen tanssi / Danza oriental	*Mustalaistanssit /* Danza gitana
Musiikkiopintoja (yleisesti) / Música (en general)	*Tanssipedagogiikka /* Pedagógica de danza
Pedagogiikka/kasvatustiede (yleisesti) / Pedagógica (en general)	*Kehonhuolto /* Técnicas corporales

Muuta maininnan arvoista / Otros temas que quieres mencionar:

1.3. *Miten kuvailisit omaa tyyliäsi flamencotanssijana? /* ¿Cómo describirías tu propio estilo (de bailaora)?

1.4. *Mainitse kolme tärkeää sinuun vaikuttanutta flamencotaiteilijaa/-opettajaa. /* Menciona tres artistas/profesores que han sido influencias decisivos para ti.

1.5. *Käytkö säännöllisesti Espanjassa? /* ¿Visitas España regularmente?
Kyllä / Si *Ei /* No

1.6. *Puhutko sujuvasti espanjaa?* / ¿Hablas español con fluidez?
Kyllä / Si *Ei /* No

2. *Opetus /* Enseñanza

2.1. *Montako vuotta olet opettanut flamencotanssia? (laskien siis opetuksen aloitusvuodesta)* / ¿Cuántos años has dado clase de baile flamenco?

2.2. *Mitkä ovat opetusmuotosi tällä hetkellä?* / ¿Qué tipo de clases das por el momento?
Säännölliset (viikko)tunnit / Clases regulares
Tiiviskurssit / Cursos intensivos
Muut opetusmuodot / Otro tipo
**Jos opetat säännöllisiä (viikko)tunteja, montako tuntia viikossa? /* Si das clases semanales, ¿cuántas horas cada semana?

2.3. *Missä sinulla on opetusta (suhteellisen säännöllisesti)?* / ¿Dónde das clases (de forma

más o menos regular)?
Pääkaupunkiseudulla / En la región capital de Helsinki
Muualla Suomessa / En otras regiones
Muissa maissa / En otros países

2.4. *Opetatko seuraavia aiheita (joko erillisinä tunteina/kursseina tai sisällyttäen opetukseesi)?* / ¿Das clases de o incluyes en tus clases algunos de estas temas?

Flamencotanssitekniikka /
Técnica de baile flamenco

Sevillanas /
Sevillanas

Koreografiaworkshops /
Taller de coreografía

Satuflamenco, flamencoa lapsille /
Flamenco para niños

Bata de cola (laahushame) /
Bata de cola

Huivi /
Mantón

Viuhka /
Abanico

Keppi /
Bastón

Hattu /
Sombrero

Kastanjetit /
Castañuelas

Clásico español /
Danza estilizada/clásico español

Improvisaatio /
Improvisación

Palmas (taputukset) /
Palmas

Laulu ja flamencomusiikki /
Cante y música flamenca

Flamencon teoria ja historia /
Teoría y historia del flamenco

Kokeellinen flamenco /
Flamenco experimental

Rumbita /
Rumbita

Kehonhuolto ym. /
Técnicas corporales (Pilates, Alexander etc.)

Muuta maininnanarvoista / Otro:

2.5. Työskenteletkö millaisen musiikin kanssa? / Trabajas con música

a) *Livemusiikki /*
Música en vivo

Nauhamusiikki /
Música grabada

b) *Flamencomusiikki /*
Música flamenca

Muu musiikki, esimerkiksi/
Otro tipo de música, menciona algún ejemplo:

2.6. *Sisältyykö opetukseesi esityksiä ja niihin valmistautumista?* / ¿Tu enseñanza incluye también preparación para actuaciones?
Kyllä / Si *Ei* / No

2.7. *Kuvaile elämäntilanteesi tällä hetkellä* / Describe tu situación de trabajo ahora:
a) *Työni koostuu pelkästään flamencotanssista ja sen opetuksesta /*
Solo trabajo con baile flamenco y su enseñanza
Työkuvaani kuuluu myös muuta. / También trabajo con otra cosa

b) Minulla on oma yritys. / Tengo empresa
Kyllä / Si *Ei* / No

3. *Ohjelmisto ja tyylilajit* / Repertorio de palos/estilos

Määrittele allaolevat tyylilajit seuraavasti:
* *tämä tyylilaji on tärkeä osa opetusohjelmistoani*
** *opetan tätä tyylilajia silloin tällöin*
(ei mitään) en opeta tätä tyylilajia

Marca los estilos de forma siguiente:
* los estilos que consideras importante en tu repertorio de enseñanza
** los estilos que enseñas de vez en cuando
(nada) los estilos que no enseñas

Alboreá	Alegrías	Bamberas	Bulerías
Cabales	Caña	Cantiñas	Caracoles
Carcelera	Cartageneras	Colombianas	Debla
Fandangos de Huelva	Fandangos naturales	Farruca	Garrotín
Granaínas	Guajiras	Jaberas	Jaleos
Levanticas	Liviana	Malagueñas	Marianas
Martinete	Milonga	Mineras	Mirabrás
Murcianas	Nana	Petenera	Polo
Romances	Romeras	Rondeñas	Rumba
Saeta	Serrana	Sevillanas	Siguiriyas
Soleá	Soleá por bulerias	Tangos	Tanguillos
Tarantas	Tarantos	Tientos	Tonás
Verdiales	Vidalita	Villancicos	Zambra
Zapateado	Zorongo		

Vastausteni yhteydessä saa käyttää nimeäni. /
Haluan pysyä nimettömänä.

Mis respuestas se pueden utilizar mencionando mi nombre. /
Quiero quedarme anónimo.

_____

Päivämäärä / Fecha *Paikka /* Lugar *Allekirjoitus /* Firma

Haastattelua varten voit miettiä etukäteen seuraavia kysymyksiä:
- Onko tyylillisiä eroja esiintymistyöskentelysi ja opetuksesi välillä?
- Onko tyylisi muuttunut ammattilaisvuosiesi aikana?
- Oletko tyytyväinen opintoihisi, olisitko kaivannut muunlaisia opiskelumahdollisuuksia?
- Mitä sinulle tarkoittaa perinteinen flamenco? Entä nykyflamenco?
- ”Hyvä flamencon perustekniikka” – mitä se sinulle tarkoittaa?
- Onko sinulle tärkeätä tehdä omat opetuskoreografiasi vai opetatko myös muiden tekijöiden koreografioita, askelia tai harjoituksia? Kerrotko siinä tapauksessa lähteistä?
- Minkälainen rooli espanjalaisella kulttuurilla on opetustyössäsi?
- Millaisena näet flamencon roolin suomalaisella taide- ja tanssikentällä?
- Millaisena näet ns. legitimiteettisi flamencon ammattilaisena, miten näytät sen toteen

virallisissa yhteyksissä? (esimerkiksi ammattiliitossa tai apurahahaussa)
- Onko suomalaista flamencoa olemassa – jos on, millaista se on?

Para la entrevista, te puedes preparar pensando en estas preguntas:

- ¿Hay diferencias entre tu estilo como artista actuando y como profesora?
- Durante los años que has trabajado profesionalmente, ¿has cambiado tu estilo?
- ¿Te quedas contenta con tus estudios o hay algo que has echado de menos?
- Para ti, ¿qué significa flamenco tradicional? Y flamenco contemporáneo?
- “Una buena técnica de base [de flamenco]” – ¿qué significa para tí?
- ¿Es importante hacer tus propias coreografías (para enseñanza)? o ¿también enseñas coreografías, pasos, ejercicios de otros personas? ¿Mencionas tus fuentes?
- ¿Qué papel tiene la cultura española en tu trabajo de enseñanza?
- ¿Cómo ves el papel del flamenco en el terreno de arte y de danza en Finlandia?
- ¿Cómo ves tu legitimidad como profesional de flamenco?, ¿cómo explicas o demuestras tu profesionalidad de manera formal? (Por ej. para un sindicato o pidiendo becas)
- ¿Existe un flamenco finlandés? – y si existe, ¿cómo es?