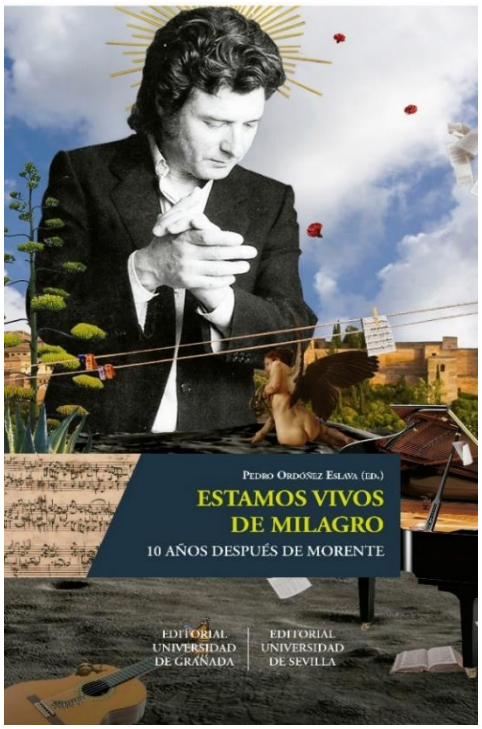
ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro (Ed.): Estamos vivos de milagro. 10 años después de Morente. Granada, Editorial Universidad de Granada y Editorial Universidad de Sevilla, 2022, ISBN: 978-84-338-6944-9.

MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ PÉREZ
Universidad de Granada



En diciembre del año 2020 se cumplían diez años de la muerte de una figura esencial en el flamenco: Enrique Morente. El aniversario dio lugar al *Congreso Internacional Enrique Morente: Memoria y Heterodoxia en el Flamenco*, organizado por el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, en colaboración con el Grupo de Estudios Flamencos de la Madraza, y celebrado los días 10, 11 y 12 de diciembre de 2020, de manera telemática.

El volumen aquí presentado, cuyo título repite una expresión que solía decir Enrique Morente, recoge las ponencias y otros textos generados en torno al Congreso y versan, precisamente, sobre la memoria y heterodoxia presentes en el trabajo del cantaor, a través de la aplicación de distintas disciplinas como la historia del arte, la musicología, la literatura y la antropología. De esta manera, la vida y trayectoria de Morente son abordadas desde múltiples perspectivas, dando lugar a una visión holística que nos acerca a la figura del creador, fundamental en la historiografía del flamenco.

Si bien la estructura del libro se divide en una introducción y once capítulos escritos por varios autores y precedidos por citas del propio Morente o personas relacionadas con él y el flamenco, de alguna manera, todas las partes se ajustan, sobre todo, a tres parcelas: el genio creador, la revolución y renovación en el flamenco, y el compromiso político de Morente. No obstante, se hace pertinente señalar los aspectos más destacables de cada capítulo, para alcanzar una conclusión global.

La introducción, a cargo del editor Pedro Ordóñez Eslava, nos pone en relación con el marco del arte conceptual y con el concepto de obra abierta aplicado a lo flamenco. En este momento ya imaginamos que la obra morentiana es abierta y se posiciona contra lo hermético, desde una creación múltiple que cuestiona lo normativo, cosa que, por cierto, fue una constante en el artista granadino. De la misma manera que Marcel Duchamp revisó los límites del arte, aquí se propone abordar el trabajo de Morente como una grieta, como una frontera, en definitiva: cuestionarse, a partir del cantaor, lo asumido como flamenco. Así, la introducción precede las líneas de acción del libro.

El primer capítulo, firmado por Ascensión Mazuela-Anguita, trata sobre la cultura del flamenco en la Granada de Morente niño, según la visita en 1952 del folclorista Alan Lomax y su asistente Jeanette Bell, con motivo de un estudio sobre música tradicional española. En ese viaje pasaron cinco días en Granada, donde grabaron 104 piezas de las que muchas estaban vinculadas al flamenco. Resulta interesante cómo la autora manifiesta la distinción entre el método y motivación de Lomax frente a otros folcloristas de la época, por ejemplo, grabó en sitios que no habían sido estudiados antes, caso del barrio de Las Conejeras, del que documentó, además de la música, las costumbres, alimentación y vida de los habitantes. Cierra este capítulo una serie de apéndices dedicados a las piezas grabadas y notas sobre Granada, así como la correspondencia de Lomax con otros colaboradores granadinos.

Por su parte, Carlos van Tongeren aplica el concepto de genealogía —en sus palabras: "mirada sobre la historia y la transmisión de los saberes de una época a otra"— en el análisis de la producción de Morente relacionada con la memoria colectiva de la Guerra Civil y la dictadura franquista, a partir de la adaptación de la poesía de Miguel Hernández en la década de 1970, y al tiempo de su vinculación con el círculo universitario. En esa época imperaba el *establishment* flamenco, ligado a la pureza propuesta por Antonio Mairena. Van Tongeren nos habla de cómo algunas composiciones de Morente, caso de *Aceituneros (Andaluces de Jaén)*, propiciaron una reactivación del sentimiento de lucha obrera andaluza a partir de la recreación de la poesía de Hernández, y también de la importancia del vínculo pasado-presente en la obra del cantaor, que generó nuevas propuestas creativas a partir de la memoria colectiva.

En el capítulo tercero, Iván López Cabello y María Fátima Rodríguez hablan sobre la poesía de exilio en los cantes de Morente, que se tradujo en una combinación de poesía culta y popular motivada por el interés e investigación de Morente en la poesía y basada también en su condición de emigrante andaluz en Madrid. Además de cantar a Miguel Hernández y García Lorca, Morente entró en contacto con los poetas exiliados del círculo de Pedro Garfias. Con ello, mantuvo su compromiso político a lo largo de toda su trayectoria.

La relación de Morente con otras artes la aborda Francisco Bethencourt Llobet, centrándose en el proyecto conjunto de José María Sicilia, Juan Goytisolo y Morente. *Las mil y una noches*, celebrado en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria entre 2005 y 2006, supuso la imbricación de pintura, escenografía, proyecciones y música. La propuesta surgía del interés constante de Morente en la interrelación de las artes, dejando claro que se alejaba de la figura ortodoxa de cantaor, ajustándose más a su condición de artista por encima de todo.

Al hilo de la implicación con otras artes, Pedro Ordóñez Eslava se ocupa en el capítulo quinto de la participación escénica de Morente en *7.000 gallinas o un cante*, de Jesús Campos García. El análisis de la obra sirve para relacionar flamenco-teatro como algo emparentado con la verdad, pero también con la ficción, lo cual propicia la duda sobre la memoria e identidad del flamenco, planteando, pues, que siempre ha sido un arte vanguardista y abierto a la experimentación.

Norberto Torres Cortés y David Monge García escriben sobre los guitarristas que trabajaron con Morente, configurando con ello una historiografía de la guitarra flamenca actual. Porque si Morente revolucionó, fue también por la permanencia de códigos ortodoxos que mantenían la impronta del género y porque el toque de acompañamiento se iba

configurando a lo largo de su trayectoria como otro camino de experimentación. Los autores analizan determinadas piezas que designaron diálogos entre guitarra y cante, en perfecta armonía con los presupuestos artísticos de Morente.

Joshua Brown traza en el séptimo capítulo una relación entre sentimiento y memoria, a partir de un trabajo etnográfico. Así revisa la práctica flamenca en Sevilla y Morón de la Frontera, en función de los sentimientos y recuerdos compartidos entre agentes, lo que, según el autor, designa una expresión colectiva. También habla sobre lo local e íntimo atribuido al flamenco, muy vinculado al sentimiento y a la transmisión de valores entre generaciones. Lo expuesto se pone en relación con la comunidad afectiva generada en torno a Morente.

Ugo Fellone y Ricardo de la Paz Ruiz Morón manifiestan la influencia de Enrique Morente en las músicas populares urbanas actuales. Entre otras cosas, muestran la importancia de *Omega* y su inmenso legado, presente en propuestas como las de Califato ¾, Rosario la Tremendita, María José Llergo o Derby Motoreta's Burrito Kachimba. Analizan el uso del *samples* y otros recursos electrónicos asimilados en el flamenco, así como procesos de hibridación con otras músicas, caso del indie.

De nuevo el compromiso político aparece en el capítulo noveno de la mano de Ana Ruiz Mármol, que versa sobre la condición de niño de la posguerra y emigrante de Morente, y de su posicionamiento a través de las letras y el rescate de la poesía de Miguel Hernández, en contra del franquismo. De esta manera, Morente cantó siempre por el desconsuelo del pobre, por la libertad, contra la precariedad, por la reivindicación de la autonomía andaluza, por el feminismo, contra la represión, por la justicia social y, en definitiva, cantó por todas las luchas justas. Así se convirtió en una figura implicada contra las *fatigas* de su tiempo.

Desde la antropología, Soledad Castillero Quesada explica cómo se ha configurado la idea de Morente como genio creador a través de la mitificación flamenca, lo andaluz y la sociabilidad colectiva de Granada. Lo primero porque Morente siempre se consideró un discípulo de maestros flamencos antiguos, pero también un roquero motivado por los distintos territorios sonoros a los que podía llevar el flamenco; lo segundo, porque Morente *defendió Andalucía* siempre en sus cantares, y aún más cuando la Autonomía se estaba formando; y lo tercero, porque Morente estuvo unido a distintos lugares granadinos, creando espacios para el diálogo y la actuación, caso de La Tertulia, representativo en la vida cultural de Granada.

En el último capítulo, Carlota Aguilar González revisa, a través de diversos *juegos*, algunos asuntos que se han atribuido al flamenco a lo largo del tiempo, como su relación con el pueblo gitano y el andaluz, la pureza y fusión, lo ritual, colectivo e individual, la configuración de imaginarios y, en fin, todo lo mítico relacionado con el género. Concluye que el flamenco, tal y como lo entendía Morente, tan solo debería obedecer a una motivación de aprendizaje y cuestionamiento.

Después del desarrollo de los capítulos, podemos concluir que todos tienen un lenguaje que, dentro de lo académico, resulta accesible. Todos los capítulos son enriquecedores y están ajustados a una atmósfera morentiana en cuanto a heterodoxia, si bien todos están relacionados y forman parte de un propósito común: el estudio de la vida y obra de Enrique Morente desde la multidisciplinariedad. Con todo, la lectura de este libro es una buena forma de acercarse a la figura del artista, y también sirve para profundizar en algunas facetas. Sin duda, *Estamos vivos de milagro. 10 años después de Morente* es un perfecto homenaje a esta figura esencial que escapó de todos los cánones, alejándose de la figura arquetípica de cantaor para ser, por encima de todo, un artista que se dejó llevar por la motivación creadora. Un artista conceptual. Un artista puro. Un artista flamenco, a fin de cuentas.