

ESTAMOS VIVOS DE MILAGRO
10 AÑOS DESPUÉS DE MORENTE

© LOS AUTORES
© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

Edita: Editorial Universidad de Sevilla
C./ Porvenir, 27. 41013 Sevilla
Telfs.: 954 48 74 47 - 48 74 51 • <https://editorial.us.es>
Catalogación Editorial Universidad de Sevilla
Colección Flamenco. Núm. 8

ISBN Editorial Universidad de Granada: 978-84-338-6944-9

ISBN Editorial Universidad de Sevilla: 978-84-472-2356-5

Depósito Legal: Gr./38-2022

Maquetación: CMD. Granada

Ilustración de cubierta: La tijera y el papel - Marjorie Nastro

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote. Granada

Printed in Spain / Impreso en España

NOTA: A petición expresa del autor, la página 123 aparece con un giro de 180°.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Pedro Ordóñez Eslava (ed.)

ESTAMOS VIVOS DE MILAGRO
10 AÑOS DESPUÉS DE MORENTE

GRANADA, 2022

COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

— ESTUDIOS —

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Gemma Pérez Zalduondo

CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)
Christopher Collins (University of Aberdeen)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Gembero Ustároz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)
Javier Marín López (Universidad de Jaén)
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Este libro ha sido editado en colaboración con el Grupo de Estudios Flamencos de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada.

Flamenco

DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego.

Prof.^a Dr.^a Rocío Plaza Orellana.

CONSEJO DE REDACCIÓN DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla.

Prof.^a Dr.^a Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Prof.^a Dr.^a Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. David Florido del Corral. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Joaquín Mora Roche. Universidad de Sevilla.

Prof.^a Dr.^a Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada.

Prof. Dr. Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya.

Prof.^a Dra. Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.^a Dra. Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 – Paul Valéry.

Prof.^a Dra. Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de Cartagena.

Prof.^a Dra. Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.^a Dra. Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid.

Prof. Dr. Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa.

Prof. Dr. Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

D. Javier Osuna García. Flamencólogo.

Prof. Dr. Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia.

D. Antonio Zoido Naranjo. Biental de Flamenco.



Editorial Universidad de Sevilla

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena. *Directora de la Editorial Universidad de Sevilla*

Elena Leal Abad. *Subdirectora*

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Sumario

Introducción. Pedro Ordóñez Eslava	11
La cultura del flamenco en Granada en tiempos del Niño Morente. La visita de Alan Lomax y Jeanette Bell (1952). Ascensión Mazuela-Anguita	17
Genealogía y memoria en el cante de Enrique Morente. Carlos van Tongeren	55
«Si mi voz muriera en tierra». Poesía de exilio en los cantes de Morente. Iván López Cabello y María Fátima Rodríguez	77
Enrique Morente y su relación con las artes. Una aproximación interdisciplinar. Francisco Bethencourt Llobet	99
7.000 gallinas o un cante. Apostar por el abismo. Pedro Ordóñez Eslava	123
Enrique Morente y la guitarra flamenca. Entre memoria y heterodoxia. Norberto Torres Cortés y David Monge García	145
Comunidades de sentimiento. Memoria, intimidad y presencia sonora en el flamenco. Joshua Brown	177

Escrito a máquina. Las grietas del legado de Enrique Morente en las músicas populares urbanas. **Ugo Fellone y Ricardo de la Paz Ruiz Morón** 197

El compromiso político de Enrique Morente. **Ana Ruiz Mármol** 223

Antropología y Morente: aproximación a un genio simbólico. **Soledad Castellero Quesada** 257

La voz rota de una España rota. Los discursos de la escucha en el presente y futuro del flamenco. **Carlota Aguilar González** 277

Introducción

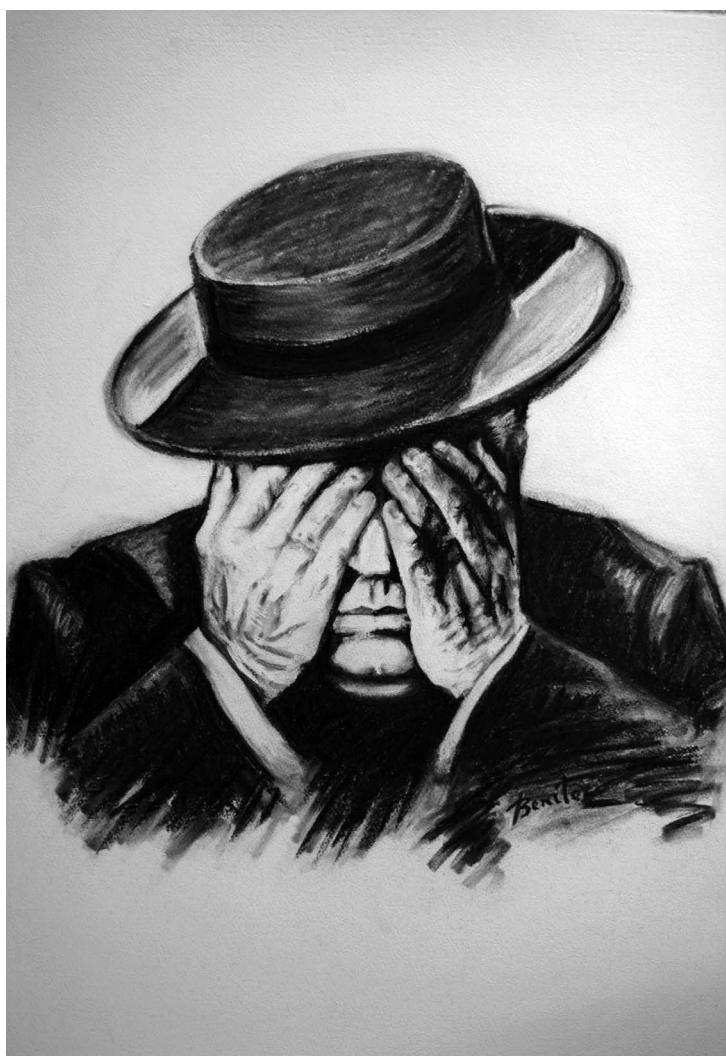
PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA

PARA
escuchar,
investigar,
observar,
o cuestionar
la
obra de
Enrique Morente
ES
necesario
ubicarse,
disponerse,
hallarse en y compartir
una brecha, una grieta.

Por ejemplo
Í
U
Q
A,
AQUÍ
o

A
Q
U
Í¹.

Quizás, también sería deseable
D E S P E R E Z A R S E
(D E S P E D A Z A R S E)



▲ Figura: Miguel F. Benítez, *Cuitas del flamenco* (2021), carboncillo sobre papel.

puesto que solo
así
es
posible
acercarse a
lo que sin duda

podemos considerar como una obra abierta a —y, al mismo tiempo, resultado de— una búsqueda permanente y sostenida, un ahondamiento en la genética flamenca puramente experimental que, en el caso del cantaor de Granada, le condujo en no pocas ocasiones a la quiebra del *sentío* canónico y convencional. El libro que tienen entre sus manos intenta, a su manera, ser una particular respuesta al desafío artístico, estético y político propuesto por Enrique Morente pero también quiere encarnar una suerte de incitación al flamenco de hoy, desde una metodología contemporánea y una perspectiva multidisciplinar, crítica y adherida a los tiempos que nos ha tocado vivir —ahora sería estupendo si pudieran saltar rápidamente al índice para repasar los contenidos del libro y comprobarlo. ¿Ya? En ese caso, continúo—.

Dicha respuesta es colectiva —por las voces que la formulan y que configuran la autoría de cada uno de los capítulos en este volumen— y múltiple.

Por un lado, y desde que Marcel Duchamp nos invitara a atravesar con nuestros ojos la mirilla de su *Étant donnés* —instalación y triple ficción pensada y realizada entre 1946 y 1966—, existe en la creación contemporánea una formulación conceptual y material de la grieta, rendija o resquicio, entendido como límite aparentemente infranqueable. Desde nuestra posición, seguros y a salvo a este lado de la mirilla, podemos contemplar de manera clandestina un simulacro tan fascinante como perturbador: el cuerpo de una mujer yace sobre un lecho de ramas y flores muertas mientras sostiene en su mano izquierda una vieja lámpara de gas. Tras ella se abre un luminoso paisaje, con nubes de otoño en un cielo rosado bajo el que surge sorprendente una breve cascada de agua.

¿Pero qué tiene que ver esto con Enrique Morente?

La obra del cantaor *granatino* se instala precisamente en esa misma grieta, intersticio o corte que Duchamp nos hace ver, justo antes de advertir lo que hay al otro lado, donde se instala el eterno objeto de nuestro deseo. La grieta entonces no es solo el efecto de un impacto de este arte de hender la tierra, en palabras de Georges Didi-Huberman, sino que resulta ser el espacio exacto donde se ubica la única posibilidad de lo flamenco. Y aquí Morente es el cantaor-frontera, el artista-grieta, la voz-límite.

Por otro lado, esta misma grieta abre un horizonte a la percepción y, con ella, al riesgo necesario de ser percibidos. *Esse est percipi* o ser es ser percibido, breve sentencia formulada por el filósofo irlandés Georges Berkeley e ilustrada

de manera exquisita por Buster Keaton² en el cortometraje *Film* (1963-1965) de Samuel Beckett, se convierte en axioma para lo flamenco: el cantaor —así como cualquier otro artista y quizás el resto de todxs nosotrxs— se enfrenta a la percepción que se tiene sobre él y acerca de él, convive con y coexiste al tiempo que es percibido por la comunidad y el campo de producción del que forma parte. La historia de lo flamenco es también y sin duda el relato de todo aquello que se ha pensado, sentido, manifestado o escrito sobre él. El artista flamenco persigue por lo tanto una suerte de grito existencial a través de una práctica que sin embargo y de forma quizás subconsciente se encuentra condicionada por diálogos políticos, flujos socioeconómicos y dilemas estructurales o sistémicos de orden global —empleando expresiones propias de la perspectiva decolonial o la teoría crítica de la raza—. Lo flamenco cierra así los ojos, preocupado por sus cuitas, y evita verse reflejado en los ojos del otro —como ocurre en la ilustración de Miguel Benítez que acompaña a esta introducción— pero no lo consigue. De hecho, vive y perdura en esta mirada, que es (im)pura ficción y, de nuevo, simulacro. Si intervenimos y nos apropiamos de las palabras que la escritora argentina val flores emplea en *romper el corazón del mundo. modos fugitivos de hacer teoría*, el artista aborda lo flamenco con “el impulso vital de un pensamiento que ejerce la insolencia y la ironía contra sí mismo, una modalidad para trazar líneas de desplazamiento y de fuga de lo ya constituido, la emergencia de una fluidez que se vuelve contra el yo establecido, contra un orden de la subjetividad modulada por las disciplinas del cuerpo y los discursos normativos”. Morente, y la imprescindible genealogía que condiciona su creación, es sin duda un ejemplo paradigmático de todo lo afirmado aquí, como podrán comprobar a lo largo de la lectura de este volumen.

Por último, es imprescindible decir que *Estamos vivos de milagro. 10 años después de Morente*³ recoge parte de las comunicaciones —en forma de respuesta al desafío que encarna el cantaor— que constituyeron el Congreso Internacional *Enrique Morente. Memoria y heterodoxia en el Flamenco*, celebrado de manera telemática entre los días 10 y 12 de diciembre de 2020 y 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. Centro de Cultura Contemporánea de la misma Universidad. Quiero dar las gracias a todxs aquellxs que trabajaron de manera incansable para hacer real —si esto es posible— lo que parecía, sin duda y teniendo en cuenta las circunstancias, una auténtica quimera.

2 Figura que inspira la ilustración que cierra esta introducción.

3 Quiero agradecer a Ratíl Comba que me pusiera en la pista de esta expresión que Enrique Morente utilizaba con frecuencia.

Mi madre nunca cantó mal. Era aficionada. Pero vengo de una familia sin raíces flamencas. Canto por una extraña ley de la Naturaleza. Yo era un muchacho de la parte baja del Albaicín. Vivía en una calle en cuesta, que era como la Gran Vía del barrio, por donde la gente pasaba para ir a Graná. Por entonces se cantaba en las tabernas y ahí estaba yo, atento. Recuerdo mucho esos cantes y también me acuerdo de El Cigarrón, un borracho que asustaba a las mujeres porque subía toda la cuesta gritando: «¡Viva el Rey!» y «¡Muera Franco!». Te estoy hablando de los años 50... Aunque yo el *pasao* no lo echo de menos. Y la infancia es mejor olvidarla.

ENRIQUE MORENTE

Cita tomada de la entrevista de
Antonio Lucas a Enrique Morente publicada en
El Mundo el 9 de marzo de 2008

La cultura del flamenco en Granada en tiempos del niño Morente

La visita de Alan Lomax y Jeanette Bell (1952)

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA

EN 1950 el folclorista norteamericano Alan Lomax (1915-2002) se mudó a Londres y pasó ocho años haciendo trabajo de campo en Europa y colaborando con la BBC. Columbia Records le había encomendado reunir una colección de música folclórica en 18 álbumes con grabaciones que debían ser fruto del trabajo de campo. Uno de ellos estaría dedicado a España¹, por lo que Lomax contactó con el British Institute en Madrid y con Walter Starkie (1894-1976), músico y escritor irlandés residente en Madrid como representante del British Council en España, solicitando orientación para localizar un folclorista español con el que trabajar en la zona, pero no logró encontrar a ninguno con las características y el equipamiento que demandaba². Por este motivo y para establecer contactos, acudió al Congreso y Certamen Internacional de Folclore celebrado en Palma del 21 al 28 de junio de 1952³. Lomax comentaría posteriormente en un artículo su encuentro con Marius Schneider (1903-1982), coordinador del festival y director de la Sección de Folclore del Instituto Español de Musicología, y explicaría que cuando le habló de su proyecto de grabar en España, Schneider le aseguró que «se encargaría personalmente de que ningún musicólogo español» le ayudase, instándole incluso a abandonar el país⁴. Tras este encuentro, Lomax se prometió a sí mismo que grabaría la música tradicional española, aunque le llevase el resto de su vida⁵, y desde Palma emprendió un viaje de ocho meses por

1 Lomax, 1955 (publicación original en LP); Lomax, 1999 (reedición en CD).

2 Carta de Alan Lomax al British Institute en Madrid (18 de abril de 1951); Carta de Alan Lomax a la Irish Folklore Comission (7 de mayo de 1951); Carta de Walter Starkie a Alan Lomax (16 de mayo de 1951). Washington D. C., Library of Congress, American Folklife Center (en adelante, AFC) 2004/004: MS 03.05.51.

3 Un ejemplar del programa del congreso y certamen se conserva en AFC 2004/004: MS 03.02.69.

4 Lomax, 1960; reimpresso en Lomax, 2003: 181: «When I told him [Marius Schneider] about my project, he let me know that he personally would see to it that no Spanish musicologist would help me. He also suggested that I leave Spain».

5 Lomax, 1960; reimpresso en Lomax, 2003: 181: «I had not really intended to stay. I had only a few reels of tape on hand, and I had made no study of Spanish ethnology. This, however, was my first experience with a Nazi and, as I looked across the luncheon table at this authoritarian idiot, I promised myself that I would record the music of this benighted country if it took me the rest of my life». Es necesario

casi todo el país, grabando en torno a 1.500 piezas⁶. Los resultados materiales de este viaje se conservan en The American Folklife Center de la Library of Congress (en adelante, AFC) en Washington D. C. e incluyen, además de la cinta magnética con la música, fotografías, las cajas originales de las cintas con anotaciones, cuadernos de campo, facturas, mapas anotados, correspondencia, folletos, tarjetas de visita, guiones para programas de radio, diarios e incluso el manuscrito de parte de un libro que Lomax planeaba publicar en colaboración con Eduardo Martínez Torner (1888-1955).

La falta de colaboración por parte de los musicólogos y etnomusicólogos españoles a la que Lomax aludía constantemente lleva a preguntarse cómo consiguió tejer una red de contactos que le permitió recorrer el país entero y completar su proyecto. También es fascinante analizar cómo la aproximación de Lomax al trabajo de campo era diferente a la de los folcloristas que trabajaban en España en esa época. El objetivo de mi investigación entre enero y septiembre de 2017 en The John W. Kluge Center de la Library of Congress, gracias a una beca postdoctoral que me concedió esa institución, fue responder a estas preguntas, analizando las grabaciones realizadas por Lomax en España y la documentación relacionada con su viaje, utilizando la historia oral como marco conceptual y la tecnología como herramienta. Los resultados de esta investigación se presentaron en una monografía (Mazuela-Anguita, 2021a), la cual se complementa con el proyecto cartográfico «Alan Lomax's journey across Spain (1952-1953)», accesible online y que presenta el itinerario de Lomax sobre un mapa interactivo que relaciona cada ubicación con imágenes, comentarios y grabaciones⁷. La aplicación está vinculada a la base de datos *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, a la que incorporé información completa de todos los documentos tanto escritos como sonoros de la colección de música española de Lomax⁸. Esta base de datos permite, además, establecer conexiones entre las canciones grabadas por Lomax y otras colecciones de música tradicional española compiladas en la misma época, como la conservada en la Institució Milà i Fontanals (IMF) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona, institución heredera de los fondos del antiguo Instituto

aclarar que una carta dirigida en 1953 por Schneider a Higinio Anglés testimonia que el investigador alemán «nunca había pertenecido al partido nazi, lo que le ocasionó dificultades en su trabajo»; véase Pelinski, 1997: 23. Véanse también Godwin, 1989: 33; y Bleibinger 2005a y 2005b.

6 Sobre las grabaciones de Alan Lomax en España, véanse Lomax, 1960; Cohen, 2002 y 2011b; Cohen *et al.*, 2004; Pizà, 2006; y Szwed, 2010: 268-276. Acerca de las grabaciones realizadas en Islas Baleares en particular, véanse Pizà, 2006; y Cohen, 2011a. Con respecto a las realizadas en Aragón, véase Serrano, 2000; y sobre las de Castilla y León, véanse Casado, 2003; Porro, 2010; Porro *et al.*, 2011; y Casado y Porro, 2011 y 2012.

7 «Alan Lomax's journey across Spain (1952-1953)», aplicación online, <http://arcg.is/2x1K6u0>.

8 Mazuela-Anguita, «Z1952-1953 LOMAX», en Ros-Fábregas, 2021, <https://musicatradicional.eu/Lomax>. Esta plataforma contiene información completa e interconectada sobre 100 localidades, 665 personas, 1.480 piezas musicales y 254 documentos (diarios, correspondencia, cuadernos de campo, etc.) de la colección de música española de Alan Lomax.

Emigrantes andaluces,
lástima que un tren os lleve.
¡Quién os pudiera esconder
entre olivaritos verdes!

ENRIQUE MORENTE

Variación por peteneras de Enrique Morente sobre el poema
Andaluces de Jaén de Miguel Hernández
(Almazán, 1969: 11-12).

Genealogía y memoria en el cante de Enrique Morente

CARLOS VAN TONGEREN

«UN uso casi mágico de la memoria. [...] Morente es uno de los archivos vivos más extraordinarios de la música. [...] Arte de la memoria basado en el poder de la imaginación [...]» (Gutiérrez, 2018: 106). Estas son algunas de las palabras con las que el compositor Mauricio Sotelo, el 16 de mayo de 1994, introdujo un recital de Enrique Morente en la Residencia de Estudiantes en Madrid. Al enfatizar la conexión entre la memoria y la vida, la memoria y la imaginación, Sotelo da una pista importante sobre el poder de la creatividad, la imaginación y la innovación para la preservación del legado musical del pasado. En los debates sobre estas cuestiones, con frecuencia se habla de la importancia de preservar el pasado para que este no se pierda. Y aunque la importancia de recordar, respetar y salvaguardar el pasado de por sí no resulta tan cuestionable, sí lo son las formas en las que tal trabajo de preservación debería llevarse a cabo. ¿Cómo, exactamente, se debe expresar el respeto por el pasado? ¿Debemos ir en busca de un origen y tratar de recuperarlo? ¿Existió ese origen alguna vez? Desde otro punto de vista —quizá más fructífero— podríamos pensar sobre ese proceso de preservación como un trabajo de adaptación creativa. Visto así, el pasado solamente se puede preservar a través de su transformación y actualización. Hay raíces, sí; pero como ha observado Georges Didi-Huberman en un ensayo sobre el baile flamenco, esas raíces también están animadas por el movimiento (2017: 197).

El presente ensayo analizará algunos fragmentos de la obra de Morente que invitan a pensar en la memoria como un proceso vivo y creativo. El concepto principal que informará nuestra metodología es el de la *genealogía*, que se refiere a una particular mirada sobre la historia y sobre los complejos procesos de transmisión de los saberes desde una época a otra. Aplicando esta mirada genealógica a algunos episodios en la trayectoria de Morente, nuestro objetivo es demostrar de qué formas la memoria del pasado —especialmente la memoria colectiva de la Guerra Civil y la dictadura franquista— se manifiesta en su obra a través de la adaptación creativa de una serie de fuentes artísticas.

La noción de la genealogía ha sido trabajada a fondo por Michel Foucault y, en el campo de los estudios de la *performance*, por Joseph Roach, ambos

inspirados a su vez por la filosofía de Friedrich Nietzsche. Según Foucault, la transmisión del conocimiento, de las costumbres y de los comportamientos a lo largo de los siglos no es un proceso lineal, sino uno que carece de un origen y final claros. La genealogía es un método de análisis que cuestiona, por lo tanto, aquellas historiografías tradicionales que consideran la historia como un proceso acumulativo —las generaciones anteriores nos transmiten su conocimiento; nosotros lo conservamos y lo pasamos a la generación siguiente, etcétera. Según las aportaciones de Foucault, cualquier evento histórico se conecta con muchos otros eventos contingentes, y ninguno de ellos constituye un solo eslabón en una cadena única. Así pues, el análisis genealógico va en busca de otros tipos de conexión entre los eventos históricos y restaura su relación con otras circunstancias consideradas como de menor importancia —y que no pocas veces han sido silenciadas— en el pensamiento hegemónico sobre las relaciones entre el pasado y el presente. En palabras de Foucault, la investigación genealógica debe esforzarse por acercarse a los acontecimientos «in their proper dispersion» (1984: 81); es decir, debe mostrarse sensible ante aquellas rutas menores del devenir histórico que no llegaron a erigirse como un verdadero camino, pero que sin embargo pueden llevarnos a descubrir una serie de potencialidades escondidas o no realizadas (*Ibid.*: 76). Una vez que pongamos en el punto de mira este carácter mucho más disperso de la transmisión del conocimiento, podemos empezar a identificar todo tipo de memorias alternativas, o «contra-memorias» (Arac, 1987: 292; Ordóñez Eslava, en prensa), sobre lo que el pasado es, o fue, y cómo nos sigue influyendo.

De este modo, la genealogía resulta de provecho para acercarnos de manera crítica a los debates sobre los presuntos *orígenes* de los fenómenos históricos. Según Foucault y otros teóricos, el intento de revelar algún tipo de identidad inviolable para aquel supuesto origen no solo es un proyecto imposible, sino que también lleva frecuentemente a la construcción de un problema falso (Roach, 1996: 20; Didi-Huberman, 2017: 202). No pocas veces, la reconstrucción de esos orígenes desde la perspectiva del presente revela más sobre las preocupaciones que marcan nuestro tiempo que sobre el objeto de análisis mismo¹. Además, cualquier trabajo historiográfico que pretenda reconstruir tales orígenes necesariamente debe enfrentarse con la limitada disponibilidad de las fuentes. Dichas limitaciones no son consecuencia solamente del paso del tiempo, sino también de los criterios de selección que se han utilizado en diferentes contex-

1 Aunque los siguientes ejemplos son muy diferentes entre sí, ilustran el mismo punto. Por un lado, Judith Butler ha utilizado una perspectiva genealógica para examinar los intereses políticos implicados en la construcción de los “orígenes” de la feminidad (1990: viii-ix). Por otro lado, en el campo del flamenco, diferentes estudiosas han observado que la lectura de los orígenes del flamenco a partir de las experiencias de marginación de distintas comunidades socio-étnicas en la Iberia del siglo xvi, puede ser un reflejo de ciertos intereses políticos en la España postfranquista, o sea, del repunte de los debates y luchas en torno a los nacionalismos regionales (Cruces Roldán, 2014: 6; García Gómez, 2017: 309-310).

Cuento con una serie de eminentes flamencólogos y señoritos, como son los de alguna peña que hay por ahí abajo, y otros núcleos y clanes. Gracias a todos estos señoritos que hablan tanto de cante y les gusta presumir con el flamenco y que se hacen llamar flamencólogos en vez de flamencólicos, he llegado a lo que soy. Lo que hace esta gente, en vez de promocionar los valores nuevos sin localismos ni partidismos, es cortar la afición, la inspiración y la iniciativa. Al mismo tiempo son totalmente antiguos en todas sus ideas y en todo lo que ellos promueven sobre el cante. En el momento que ven a un cantaor que se sale de un detallito de un cante de «La Trini» o de «El Canario» ya están criticándote y echándote abajo, ¡como si tuviera yo que estar cantando toda la vida sin variar ni media nota ni nada!

ALMAZÁN, 1970: 58

«Si mi voz muriera en tierra»

Poesía de exilio en los cantes de Morente

IVÁN LÓPEZ CABELLO
MARÍA FÁTIMA RODRÍGUEZ

A Antonio Badía

FLAMENCO, POESÍA, POLÍTICA, EXILIO

«QUE Enrique es un fuera de serie lo sé yo desde 1967, la cuestión es que el flamenco va por un sitio y él por otro» (Gutiérrez, 1996: 157). Esta frase del pintor sevillano Antonio Badía, buen amigo de Enrique Morente y temprano admirador de su obra, explica bien una característica esencial de este artista: la de su heterodoxia en el flamenco. «Heterodoxo», nos dice el diccionario de la Real Academia Española, es aquel que es «disconforme con hábitos o prácticas generalmente admitidos». En este mismo sentido podríamos hablar también de «disidencia», que es «separarse de la común doctrina, creencia o conducta». Este es sin duda el caso de Enrique Morente, como bien apuntaba Badía, desde los inicios de su carrera artística y en relación al flamenco imperante en los años sesenta, setenta y ochenta. Nos referimos, claro está, al flamenco custodiado por aquellos «guardianes de la pureza» de los que hablaba Balbino Gutiérrez al denunciar el acecho que sufrió este cantaor durante aquellos años (2014: 241-245). «Flamencólicos», los denominó el propio Morente en la entrevista de 1970 concedida a Francisco Almazán para la revista *Triunfo*:

Cuento con una serie de eminentes flamencólogos y señoritos, como son los de alguna peña que hay por ahí abajo, y otros núcleos y clanes. Gracias a todos estos señoritos que hablan tanto de cante y les gusta presumir con el flamenco y que se hacen llamar flamencólogos en vez de flamencólicos, he llegado a lo que soy. Lo que hace esta gente, en vez de promocionar los valores nuevos sin localismos ni partidismos, es cortar la afición, la inspiración y la iniciativa. Al mismo tiempo son totalmente antiguos en todas sus ideas y en todo lo que ellos promueven sobre el cante. En el momento que ven a un cantaor que se sale de un detallito de un cante de «La Trini» o de «El Canario» ya están criticándote y echándote abajo, ¡como si tuviera yo que estar cantando toda la vida sin variar ni media nota ni nada! (Almazán, 1970: 58)

Balbino Gutiérrez llega a caracterizar este fenómeno de «antimorentismo», pero la cosa cambió bastante a partir de los noventa (1996: 153-165).

La divergencia que señala Badía entre el flamenco y Morente se observa muy pronto en la trayectoria del cantaor, no hay más que repasar sus primeros discos¹. Tras su colaboración discográfica para el ballet *La Celestina* aparece, en 1967, *Cante flamenco* y, en 1968, *Cantes antiguos del flamenco*, con adaptaciones morentianas de letras tradicionales de cante jondo o letras populares, como también se las conoce. Estos primeros discos mostraron que el cantaor era un «fuera de serie», y la Cátedra de Flamencología de Jerez le otorgaría, de hecho, el Premio Nacional de Cante poco después, en 1972. Pero el cantaor había publicado antes, en 1971, su *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, que fue un revulsivo para el flamenco de la época (Gamboa, 2014: 96). En este disco, que fue el resultado de recitales previos, encontramos su primera incursión en la llamada «poesía culta». Ponemos comillas a «poesía culta» porque el propio cantaor no la distinguía de la «popular», pudiéndose afirmar incluso que la obra morentiana en su conjunto es una simbiosis magistral entre «lo culto» y «lo popular». El cantaor incidió sobre ello en diversas ocasiones, como en la conversación mantenida con el poeta José Manuel Caballero Bonald en 2009, en el Centro Cultural Generación del 27 de Málaga: «[...] la poesía del cante y la poesía llamada culta para mí es la misma, al final está el corazón, en la expresión, y es donde está la verdad y donde está la pureza» (Generación del 27, 2012: sin página). Esta misma opinión expresó en otras ocasiones:

La poesía culta al principio era como un reto, sí es verdad. Pero yo me planteé: si a mí me gusta leer por ejemplo a García Lorca, que a todos nos gusta, y si yo soy cantaor, ¿por qué no voy a cantarlo, no? No veo ninguna razón porque, además, qué es lo culto y qué no es lo culto. Lo culto yo creo que es la calidad. Yo estoy seguro que hay muchísimas letras históricas del cante flamenco que están hechas por artistas cultos. Cultos sí, con una cultura, con una preparación, con unos estudios. Y a la inversa: hay muchísimo de letras de cante popular dentro de la poesía culta (*Tiempo flamenco*, 2020: sin página).

Su afición por la investigación de las letras del cante flamenco le llevó, como confesaría también, a interesarse y apasionarse por la poesía (Gamboa, 2014: 89), emprendiendo así un camino que marcaría el conjunto de su obra y que le llevaría a ser considerado uno de los cantaores de la historia del flamenco que más ha fusionado su cante con la también llamada «poesía de autor» (Gutiérrez, 2014: 247). Este camino, iniciado a finales de los sesenta y del que dan prueba sus recitales, es la mejor muestra de su alejamiento paulatino del canon flamenco imperante en aquella época: el flamenco iba por un sitio y Morente, en efecto, iba por otro.

1 José Manuel Gamboa ofrece un recorrido detallado de su discografía en *Universo Morente: Creación y vida de Enrique Morente* (2014: 82-231).

Enrique Morente y su relación con las artes

Una aproximación interdisciplinar

FRANCISCO BETHENCOURT LLOBET

LA imbricación entre el flamenco y las artes es indisoluble y uno de los pilares centrales de la asignatura que impartimos en la Universidad Complutense de Madrid y en el Institut Flamenco de Barcelona¹. La figura de Enrique Morente (Granada, 1942-Madrid, 2010) es esencial para entender esta relación. En este capítulo, tras realizar una breve contextualización sobre las artes en general, mencionaremos espacios performativos de su Granada natal², los bares de Madrid, como el Bar Candela, donde se reunía con flamencos y gente de las artes³, para a posteriori comprender el trabajo que realizó en su «taller» (*home studio*) y escenarios del Auditorio Alfredo Kraus (2005) y del Liceo de Barcelona (2010).

Entorno al 1959 Morente se traslada a Madrid, como hicieron otros muchos artistas, a «buscarse algo más que la vida» (Gutiérrez, 2006: 28)⁴. Allí entró en contacto con otros cantaores como Pepe *el de Matrona*⁵ y artistas como Pina Bausch, que le influirán en su puesta en escena hasta sus últimas creaciones en 2010. Como nos explicaba Gerardo Núñez, en la época en que ambos frecuentaban el Candela: «Enrique Morente tejió una red antes de que existieran las redes sociales e internet, muchos artistas-músicos nos conocíamos a través de él [...]»⁶. A día de hoy Enrique sigue estando presente en muchas conversaciones que giran en torno al arte⁷.

1 El curso «El flamenco y su relación con otras artes» fue ofrecido a los alumnos de la Universidad para Mayores (2020) y a los alumnos del Institut Flamenco Barcelona (2020-2021) dirigido por David Leiva, también director del área de flamenco del Taller de Músics.

2 Desde su casa, donde escuchaba a su madre, la catedral de Granada, peñas como la Charlot, el tablao Zambra, bares de Madrid como el Candela, el colegio mayor San Juan evangelista *El Jonny*, los seminarios organizados por Lluís Cabrera, fundador del Taller des Musics de Barcelona, teatros, festivales y auditorios que analizaremos a posteriori.

3 Más información en Verdú, 2015.

4 Más información en las distintas ediciones del libro *Enrique Morente: La voz libre* escrito por Balbino Gutiérrez, escritor granadino y biógrafo de Enrique Morente. Recuerdo estar con Balbino en la SGAE durante la presentación de la tercera edición de su libro sobre la vida y obra de Enrique.

5 Según Juan Verdú a Pepe *el de la Matrona* lo llamaban, Pepe *Gracias, perlasias*.

6 Entrevista a Gerardo Núñez (Jerez de la Frontera, 1966) en Las Palmas de Gran Canaria en 2005. También encontramos información sobre el Candela y Pina Bausch en *El jardín del flamenco* de Juan Verdú (2015) y en las entrevistas a Juan Verdú para la tesis de Sheila del Barrio sobre Eva Yerbabuena.

7 Exposiciones de pintura, escultura, fotografía y conciertos homenaje.

La música española de finales del siglo xx y principios del xxi le debe a Enrique Morente una amplitud de miras hacia las artes en general⁸. Aunque la relación con la literatura y la poesía sea fundamental para entender su obra⁹, también lo es su interés por las artes plásticas como veremos en los espectáculos *Las mil y una noches* (2005), *Pablo de Málaga* (2008) y *El barbero de Picasso* (2010). Para realizar este capítulo hemos tenido en cuenta las voces de sus familiares¹⁰, los músicos que le acompañaron: guitarristas como Juan Manuel Cañizares (Sabadell, 1966) o Mario Montoya (Madrid, 1974)¹¹, percusionistas, como José Manuel Ruiz Motos *Bandolero* (Madrid, 1976) y la productora, Dania Dévora (Las Palmas de Gran Canaria), con quien trabajó en las Islas Canarias, Egipto, Jordania y Nueva York.

Además, en estas páginas encontraremos fotografías inéditas de Nacho González y las propias palabras de Enrique Morente, al que pudimos entrevistar en su casa de Granada. De este modo, en este capítulo pretendemos seguir ampliando el conocimiento con respecto al maestro granaíno utilizando herramientas metodológicas de la etnomusicología y los estudios de producción musical¹² para comprender mejor la amplitud de su propuesta artística.

CONTEXTUALIZACIÓN

En el espectáculo de *Las mil y una noches* y los directos del álbum *Pablo de Málaga*¹³, Enrique se encuentra inmerso en su relación con la pintura¹⁴, aunque han existido innumerables encuentros entre el flamenco y otras artes con anterioridad. Sobre esta relación podemos remontarnos a finales del siglo XVIII y principios del XIX, donde encontramos los grabados de Gustave Doré, las ilustraciones de Francisco Lameyer, incluidas en las famosas *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón (1847)¹⁵, o *El Vito* de Francisco de Goya, que encontramos en la Biblioteca Nacional de España¹⁶.

8 Queda mostrado en la serie de conciertos, exposiciones, performances organizadas durante el ciclo *Morente Más Morente*, Madrid, 2013.

9 Hay que tener en cuenta la llegada de Enrique a México y lo que influyó.

10 Aurora Carbonell, Estrella, Soleá, Enrique hijo (alias Kiki Morente), Reme Heredia, Enrique Heredia Negri, etc.

11 Juan Habichuela, Pepe Habichuela, Gerardo Núñez, Riqueni, Juan Manuel Cañizares, Alfredo Lagos, Niño Josele, Mario Montoya, Cerreduela. Guitarristas analizados en este libro por Norberto Torres y David Monge, que son dos referentes de la investigación sobre la guitarra flamenca.

12 Como el realizado por Marco Antonio Juan de Dios y Jordi Roquer en sus jornadas de investigación sobre producción musical en la UCM y Mataró.

13 Adiós Málaga la bella/ voy a recorrer el mundo/ no pintaré más la flecha/ ni la hora escrita del columpio [...] incluida en el álbum *Pablo de Málaga* (2008) dedicado a Picasso e incluyendo samples del pintor.

14 Vemos que en esa época Diego el Cigala sacó otro disco *Picasso en mis ojos* (2005).

15 Donde son representados *El Planeta* y *El Fillo*.

16 Libro sobre el patrimonio flamenco publicado por la Biblioteca Nacional.

7.000 GALLINAS O UN CANTE *

Apostar por el abismo¹

PEDRO ORDÓÑEZ ESTIABA

«Oculto al espectador, y en la vertical de las baldosas rojas, hay un puente o andamio colgante que permite el *desemburco* del director de orquesta cuando este sale por los aires».



▲ Ilustración 1. Enrique Morente «por los aires».

Llegué tarde a Enrique Morente. Tal y como se retrasa uno cuando sabe que tiene una cita inexcusable y no encuentra el momento para salir de casa y desplazarse, dejar atrás el entorno conocido y transitar un camino nuevo. Una vez que salí *sin ser notada, estando mi casa sosegada* y arribé al cante de Morente, él,

* Esta página se ha dejado deliberadamente del revés, tal y como salió Enrique Morente del escenario. Parte de la genealogía conceptual de este texto se encuentra definida en el libro del mismo autor (Ordóñez, 2020).

lamentablemente, ya no estaba. Es posible que a más de uno le haya ocurrido algo similar.

Sin embargo, tuve la fortuna de acercarme, escuchar e incluso interpretar parte del inagotable caudal sonoro de Enrique Morente gracias y a través de la afición íntima, abierta y generosa de Miguel Fernández Benítez, artista plástico y cantaor inquieto con el que abordamos en más de una ocasión la interpretación de algunos de los cantes morentianos más emblemáticos. Sirva esta confesión como agradecimiento y escueto preámbulo.

En esta comunicación, pretendo analizar la participación escénica de Enrique Morente en *7.000 gallinas y un camello* a partir, fundamentalmente, del material inédito cedido por el propio dramaturgo Jesús Campos García², pero también a través o desde la óptica que generan varias ideas fuerza que iré desgranando a lo largo del texto y que propongo como herramientas o útiles de trabajo.

El director del que habla Jesús Campos García (Jaén, 1938) en la cita de apertura de este capítulo, y que saldrá del escenario colgado por un pie, es Enrique Morente. A comienzos de los años setenta, el cantaor mantiene una intensa relación artística con Campos e interviene en dos de sus creaciones escénicas: *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (1973-75) y *7.000 gallinas y un camello*, estrenada en 1976 (Premio Lope de Vega, 1974). Esta última obra podría ser considerada como una suerte de *performance* escénica y teatral en la que, sobre un fondo visual y sonoro constituido por una «granja vertical» con varias decenas de gallinas, se puede observar la vida de Juan y Marta, junto a la de un grupo de personajes francamente peculiar entre los que se encuentra Tijeretas, encarnado por el propio Morente. La pieza teatral transcurre en la Almería de los años sesenta, en una granja de gallinas ponedoras cuyos gerentes, Juan y Marta, abordan la posibilidad de negocio que supondría adquirir un camello, de esos que quedaron vagando por la capital del levante andaluz una vez concluido el rodaje del épico film *Lawrence de Arabia* en 1962. Ante dicha posibilidad, que encarna lo que parece ser la actitud idealista e inconformista de Juan, Marta reacciona de manera cabal y sensata y propone continuar con el proyecto económico que emprendieron juntos hace ya años. La pareja se enfrenta además a la infidelidad —con probable huida de por medio— de Juan, que cree haber dejado embarazada a la hija de unos vecinos, todavía menor de edad³.

Más allá de la lectura costumbrista que pudiera realizar de una trama como esta y que desde luego sirvió de atajo para superar la censura franquista, me interesa abordar aquí *7.000 gallinas...* desde tres perspectivas analíticas que

2 Al que también agradezco profundamente su disponibilidad y generosidad para completar y enriquecer el estudio realizado.

3 Todo el material relativo a la obra (texto completo, ficha artística y técnica, cuaderno de bitácoras, notas del autor y algunas fotografías de documentación) puede consultarse en <http://www.jesuscampos.com/obras-de-teatro/7000-gallinas-y-un-camello.html>.

Enrique Morente y la guitarra flamenca

Entre memoria y heterodoxia

NORBERTO TORRES CORTÉS
DAVID MONGE GARCÍA

PRIMER ACTO: HACIENDO MEMORIA

Si repasamos la obra discográfica de Enrique Morente, podremos comprobar que fluctúa entre memoria y heterodoxia. A nombres clásicos del toque como Ramón Montoya o Manolo de Huelva, se unen los de Félix de Utrera, Niño Ricardo, Parrilla de Jerez, Perico el del Lunar, Sabicas, etc., familias gitanas del Sacromonte (los Habichuela y los hermanos Cortés), la de su entorno familiar y proximidad (Montoyita, El Bola, El Paquete, el Negri), los seguidores de Paco de Lucía (Tomatito, Juan Manuel Cañizares, Niño Josele, etc.), los discípulos de Manolo Sanlúcar (Rafael Riqueni, Vicente Amigo). Entre la variedad de propuestas y tocaores que acompañaron a Enrique Morente, destaca una en especial, la de Pepe Habichuela. Esta observación nos lleva a formular una serie de interrogantes. ¿Cuál ha sido la relación de Enrique Morente con la guitarra flamenca? ¿En qué medida los tocaores que intervienen en sus grabaciones obedecen a hechos circunstanciales, o están deliberadamente meditados y seleccionados para su proceso creativo? ¿Por qué no llegó a grabar con Paco de Lucía? Con nuestro texto, y a modo de ensayo, queremos, en primer lugar, aportar una reflexión sobre la relación de Enrique Morente con la guitarra flamenca, siguiendo el tema propuesto por el título del congreso, y observar esta fluctuación entre memoria y heterodoxia desde tres ejes: Enrique Morente, el aficionado al canto y al toque de acompañamiento, el Tío Enrique, protector de familias flamencas y de artistas, entre lo colectivo y lo singular, y Morente, el artista receptivo a la evolución del toque flamenco.

El aficionado al canto y al toque de acompañamiento: impresiones discográficas

ENRIQUE MORENTE Y NIÑO RICARDO

Comparando en 1996 las producciones discográficas del canto flamenco con las de los años 60, Balbino Gutiérrez Quesada comentaba lo siguiente sobre los dos primeros elepés de Morente:

Otra diferencia importante radica en el hecho de que, si ahora se espera de los jóvenes que sean modernos, innovadores y rupturistas —pese a que en el fondo las cosas sean distintas—, a los de antes se les exigía ser clásicos y respetuosos con el cante y el toque tradicionales. Y estas son precisamente las dos características que han quedado de manifiesto en los dos primeros discos de Enrique: madurez y clasicismo (Gutiérrez Quesada, 1996: 35).

Madurez, o sea conocimiento, y clasicismo, o sea estética, son dos referencias que nos permiten orientar inicialmente nuestro discurso sobre la relación de Enrique Morente con la guitarra flamenca. Podríamos relacionar la primera con un gesto vital y cierta actitud ante el flamenco, la de ser aficionado:

Al principio, yo no sabía en qué consistía la afición, me gustaba cantar y cantaba. Tuve conciencia de lo que es ser un aficionado mucho después. Porque ser aficionado no va siempre junto con ser cantaor. Creo que hay artistas buenos que no son aficionados, muchas veces no van juntos. Yo me considero, aparte de ser cantaor, *aficionao* (*Ibid.*: 25).

Enrique Morente ha vivido y ha estado rodeado por aficionados seguidores de su trayectoria, con quien compartió afición por el flamenco. Desde una perspectiva *emic/etic*, sería interesante reflexionar sobre este concepto de «aficionados», propio aparentemente del campo cultural flamenco, y ver hasta qué punto puede ser una de las constantes en la actitud de Enrique Morente frente al flamenco. La afición y los aficionados entendidos como grupo de personas que tiene conciencia de su propia identidad, que muestra un sentido común de solidaridad y realizar intentos organizados para promover y proteger sus intereses colectivos (Harris, 1996: 371), o sea «venerar el legado de sus mayores» para proteger y no perder la memoria. Aficionados que entendieron entonces el cante como expresión y liberación, como documenta Antonio Carrillo Alonso (1977). Expresión del regionalismo andaluz y liberación del yugo de la dictadura franquista centralista.

Este investigador lo entrevistó en 1973 en una encuesta de trabajo de campo, y le comentó que «el cante es para mí defensa de todo; de todo aquello que por justicia hay que defender» (1977:235). En este sentido, se podría entender al cantaor como defensor del flamenco, de su cultura, de su gente, empezando por el valor de lo clásico, el de la memoria testimonial de lo no escrito. Además del corpus de letras y de cantes grabados a lo largo de su vida, esta defensa de lo clásico se verá reflejada en gran parte de los tocares que le acompañaron y con quien grabó. Veamos.

Si por circunstancias primerizas grabó con Félix de Utrera, guitarrista oficial de la casa Hispavox, lo haría después con Niño Ricardo. Siempre nos llamó la atención esta grabación, no los asociábamos. Manuel Serrapí, para nosotros, sonaba a otra época, la de la ópera flamenca, la de la posguerra. Con perspectiva, podemos ver que formó parte de una excepcional antología, la de

Comunidades de sentimiento

Memoria, intimidad y presencia sonora en el flamenco

JOSHUA BROWN

EN las notas de la cubierta en la publicación del vigésimo aniversario del disco *Omega* (1996), la familia Morente declara que «“Omega” es mucho más que un disco. “Omega” es, ante todo, un sentimiento, una manera de vivir». El flamenco se describe y define frecuentemente en estos mismos términos. Mientras que la palabra *duende* se considera comúnmente como la palabra más difícil de traducir entre lingüistas e intérpretes, yo afirmaré que la palabra «flamenco» es igual de complicada de explicar. Por esta razón, el término flamenco aparece con frecuencia junto a una serie de calificadores como *gitano*, puro, casero, fusión, nuevo, y de verdad, así como en forma diminutiva, «flamenquito», e incluso como una repetición de la misma palabra para crear la frase «flamenco flamenco». En este capítulo, en lugar de desenredar estas palabras, centraré mi atención en la teoría del sentimiento y el afecto como un modo de explorar cómo las diferencias étnicas, generacionales, geográficas y, básicamente, ideológicas sirven para unir y dividir alternativamente a las comunidades de artistas y oyentes flamencos en formas que dan lugar a estas denominaciones. Voy a describir cómo el sentimiento no solo es empleado en prácticas de performance, sino que también es utilizado discursivamente y performativamente entre los actores sociales como una forma de situarse en relación con una variedad de comunidades flamencas del pasado y presente.

Basado en un trabajo etnográfico, este estudio aborda cómo las historias, los paisajes y los espacios de la performance en Andalucía influyen en las prácticas musicales y sociales de las comunidades flamencas de Sevilla. Considera también cómo la performance en el flamenco modela la solidaridad y la intimidad en comunidades con sede en Sevilla y Morón de la Frontera. En este capítulo, exploro cómo los sentimientos y los recuerdos son creados, conceptualizados y compartidos a través de las prácticas de escucha e interpretación entre músicos y miembros de las comunidades flamencas. Estas prácticas permiten a los intérpretes situarse eficazmente en relación con otros artistas, familias y lugares de origen. Ubicando la música de Diego del Gastor a través de genealogías específicas de escucha, demuestro cómo el estilo guitarrístico de Morón se ha enredado en grandes procesos de encuentros contraculturales y transnacionales

que convergen y se hacen audibles a través de la obra de Son de la Frontera. Partiendo del concepto de «acustemología» del antropólogo del sonido Steve Feld, exploro cómo estas afiliaciones tienen el potencial de generar vínculos fuertes y estrechos, pero también ponen en práctica intimidades divergentes que son vistas como amenazas a los vínculos locales en Andalucía. Este trabajo me ha llevado a varias preguntas con respecto a la tradición, performance y autoridad en el flamenco, que incluyen: ¿cómo se estructuran, emplean y acceden a los sentimientos en las comunidades flamencas? Además, ¿cómo se relacionan las expresiones cosmopolitas en el flamenco con las formas predominantes de participación y pertenencia? ¿Cómo las intimidades divergentes amenazan a las demandas existentes de propiedad y patrimonio en el flamenco? Finalmente, ¿qué demuestran estas amenazas sobre los individuos y las comunidades que las perciben? Para contestar a estas preguntas, y ojalá más, comenzaré por explicar algunos términos, definir mis fundamentos teóricos y elaborar los casos de estudio que aparecerán más adelante.

El flamenco es un arte íntimo que depende de la reciprocidad performativa, a lo que Lidia Rueda Gutiérrez, unas de mis consultoras del campo, se refiere como una «camaradería de complicidad». Utilizo esta expresión para describir cómo el flamenco se experimenta colectivamente y se ejecuta recíprocamente en Andalucía. Los miembros de las comunidades flamencas practican una forma de escuchar que sirve como un tipo de afirmación y testimonio. Esta manera de escuchar forma la base de prácticas de acompañamiento e incluso de pertenencia a la comunidad al guiar a los oyentes sobre cómo identificar y responder de manera apropiada a los sentimientos y referencias evocados a través del sonido. En el otoño de 2011, me convertí en miembro de la ahora desaparecida Peña Pies Plomo en la Calle Dársena de Sevilla. En el lado izquierdo del escenario, una serie de azulejos decía: «saber escuchar es un arte».

Comunidades como ésta dan mucha importancia a la forma de escuchar en que los oyentes hábiles pueden subir al nivel de aficionado, artista, o incluso cabal. Esto indica que el escuchar en el flamenco es una actividad que se pretende pulir durante toda la vida.

En castellano, las palabras «sentir» y «sentimiento» tienen una variedad de significados y, en el flamenco, aún más. Éstas se refieren a la emoción, la pasión, la pena y el dolor, por ejemplo. En el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, la entrada para «sentir» dice «percibir por los sentidos, refiriéndose al cante, escucharlo con máxima atención, percibiendo sus valores», y en la segunda definición, «emoción del intérprete al cantar» (1988: 691). En el *Diccionario de términos del flamenco* de José Manuel Gamboa y Faustino Núñez, «sentir», se define como «escuchar, percibir, enterarse, notar» (2007: 515). Así que, «sentir», como «escuchar», es una habilidad practicada y cultivada para acercar y conocer en el flamenco. Además, Gamboa y Núñez indican que los cantes iniciales fueron designados



▲ Peña Pies de Plomo, Sevilla (foto del autor, 2011).

por el carácter de su sentimiento, como por ejemplo las plañideras, a las que hoy llamamos seguriyas (*Ibid.*: 514-515).

Basándome en el trabajo reciente de la etnomusicóloga Denise Gill en *Melancholic modalities: Affect, Islam, and Turkish classical musicians*, utilizo el afecto para describir las maneras en que el conocimiento, incluida su producción y regeneración, está conectado a procesos cognitivos complejos y corporales que crean sentimientos y emociones (2017: 6, 16-17). En su etnografía, Gill escribe: «prosigo con el argumento de que el performance musical, las prácticas sonoras y los productos culturales pueden *apelar* a las emociones sin necesariamente *producirlas* en los individuos» (*Ibid.*: 17). En el flamenco, la calidad de una artista se mide *precisamente* por su habilidad de producir emociones en los oyentes y los espectadores. En una entrevista de 1988, Camarón habla sobre esta dinámica: «el flamenco na' más que tiene una escuela, transmitir o no transmitir». Este concepto de transmisión se enfatiza en la portada del disco *Directo*, del año 2015, del cantaor lebrijano José Valencia. En este caso, «directo» funciona como un doble significado que se refiere tanto al contexto del concierto de la grabación, como a la manera en que llega a sus oyentes—lo que se ilustra con una conexión directa entre una oreja y un corazón.

Los artistas flamencos emplean frecuentemente la comunicación directa al final de los conciertos poniéndose de pie y moviendo indiscretamente los micrófonos y las sillas para tocar hacia el frente del escenario. Conocida como

Escrito a máquina

Las grietas del legado de Enrique Morente en las músicas populares urbanas

UGO FELLONE

RICARDO DE LA PAZ RUIZ MORÓN

INTRODUCCIÓN

TRAS escuchar el inicio de la canción *Territory* de Sepultura mientras estaba siendo entrevistada por David Broncano en su programa *La Resistencia* (19/01/2021), María José Llergo consideró que si colaborase con músicos de ese tipo podrían salir «nuevas joyas como el *Omega* de Morente». Acto seguido, exigió al presentador que reprodujese *Manhattan*, cuyas similitudes con el comienzo de la canción de los brasileños sorprendieron tanto al presentador como al público, que decidieron aplaudirle por su buen oído. Ya fuese por el comienzo de ambas piezas con una batería sola o por la guitarra distorsionada utilizando sonoridades en modo frigio, tan flamenco como heavy (García Peinazo, 2019), lo que revela esta pequeña anécdota es que, casi veinticinco años después de su publicación, *Omega* (1996) sigue constituyendo uno de los principales prototipos del diálogo del flamenco con el rock.

En este artículo nos proponemos ahondar en una de las grandes grietas vinculadas a la figura de Enrique Morente: la capacidad de abrir el flamenco a otras músicas populares urbanas. Esta actitud se podría remontar a los años 70, cuando Morente colabora con Carlos Cano, Gualberto o Guadalquivir y, desde entonces, ha transitado por innumerables ramificaciones a lo largo de su carrera. Indudablemente, el evento de mayor impacto en ese sentido fue la publicación del álbum editado junto a Lagartija Nick, objeto de innumerables reflexiones (Galindo, 2011; Cruz, 2015), algunas lanzadas desde la propia musicología (Barrera Ramírez, 2014b). Sin embargo, Enrique Morente siempre se ha mostrado ávido a jugar con los límites del flamenco, como prueban sus colaboraciones con diversos grupos de pop-rock (Amaral, Los Planetas, Señor Chinarro, Sonic Youth...), músicos de jazz (Max Roach, Pat Metheny...), de tango (Rubén Juárez) o de *rai* argelino (Cheb Khaled). Es más, dos de sus últimos álbumes, *El pequeño reloj* (2002) y *Pablo de Málaga* (2008), acaban con fines de fiesta de marcado corte electrónico, apuntando un camino que, como veremos, ha sido retomado por numerosos artistas en la actualidad.

Para este artículo consideramos que el flamenco debe entenderse como parte de las músicas populares urbanas en igualdad de condiciones que el jazz,

el rock o el rap. Con ello, pretendemos alejarnos del anglocentrismo implícito en esta categoría, que se hace equivaler con la *popular music* angloamericana (Bethencourt, 2005; Fabbri, 2013)¹, para así reconocer a Enrique Morente como un dialogador entre diferentes músicas populares urbanas. Una persona capaz de tender puentes entre la cultura del flamenco y otras culturas de género (Frith, 1996; Negus, 1999; Holt, 2007), estableciendo un complejo diálogo entre el campo de las músicas locales y muchos de los campos que ha traído el cosmopolitismo estético contemporáneo (Regev, 2013). Este proceso de diálogo, que se extiende durante toda la trayectoria del cantaor, es el que le lleva a construir innumerables objetos fronterizos (Lena, 2012) que problematizan la imaginación clasificatoria de su época y desafían muchos de los compartimentos estancos contruidos en el mundo de la música (incluyendo el del purismo flamenco).

No obstante, sus logros deben ser leídos en su justa medida, ya que Morente no fue el primero en iniciar el contacto del flamenco con otras músicas populares. Así, los hitos de la hibridación del flamenco y el rock se pueden remontar a finales de los 50 del siglo pasado (García Peinazo, 2017; Barrera Ramírez, 2014a) y la fusión con el jazz, a pesar de tímidos intentos previos, empieza a tomar fuerza gracias a las exploraciones de Miles Davis o la colaboración de Pedro Iturralde y Paco de Lucía en los años 60 (Iglesias, 2005; Zagalaz y Díaz, 2012). Incluso, podemos decir que, cuando en la primera mitad del siglo xx el flamenco se nutre del tango, la guajira o el cuplé, ya se estaban produciendo retroalimentaciones entre diferentes músicas populares urbanas.

Bajo estas premisas, este artículo propone una doble lectura de los diálogos de Enrique Morente entre el flamenco y otras músicas populares urbanas: una más manifiesta y otra más velada, pero no por ello menos importante. Así, en primera instancia, exploraremos las conexiones explícitas que se establecen entre el legado del cantaor y otros artistas posteriores. Para ello, abordaremos el modo en el que estos reivindican su legado, haciéndolo propio por medio de citas u otro tipo de alusiones, y la manera en la que su producción musical se liga a la de Morente. Posteriormente, nos centraremos en cómo la obra del cantaor abre paso, gracias al uso de las máquinas eléctricas y electrónicas, a nuevas exploraciones por parte de otros artistas de dentro y fuera del flamenco.

Desde una posición radical, en la que todo forma máquinas atravesadas por flujos que se cortan entre sí (Deleuze y Guattari, 1985: 42 y sigs.), nuestro objetivo sería entender el modo en el que se producen diversos ensamblajes tecnológico-musicales alrededor de la obra de Morente. No obstante, para acotar al máximo nuestra propuesta nos centraremos en los ofrecimientos

1 Para Philip Tagg (1982), las músicas populares urbanas del siglo xx se caracterizaban por transmitirse mediante grabaciones, cimentarse en una sociedad industrial, financiarse mediante libre empresa, no ser común el discurso estético y tener un compositor/autor no anónimo. El flamenco participa de muchas de estas realidades al tiempo que problematiza otras, apuntando a algunos de los límites que plantea el hecho de que se definan con el punto de mira en manifestaciones principalmente estadounidenses.

El compromiso político de Enrique Morente

ANA RUIZ MÁRMOL

INTRODUCCIÓN

El carácter político es inherente a cualquier ámbito de la vida. Somos seres sociales y políticos porque vivimos en sociedad y convivimos bajo un conjunto de normas comunes. Con esta premisa, queremos dejar claro que nuestra intención va más allá de lo meramente partidista: pretendemos aquí amplificar el concepto de lo político y llevarlo al terreno de la actitud vital frente al mundo. En este sentido, vamos a discernir la doctrina o la militancia de partido del modo en el que nos posicionamos como seres sociales con una opinión o actitud consciente frente a la cultura dominante. He aquí el concepto de lo político entendido como la «actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto o de cualquier otro modo»¹.

Revisando el estado de la cuestión, encontramos que no son muchos los estudios que han abordado la cuestión social o política en el flamenco. Sin ánimo de realizar un análisis exhaustivo, podríamos citar algunas de las obras que consideramos más significativas, comenzando por el ensayo pionero de los hermanos Caba *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo* (1933)², donde se analiza por primera vez la temática de las letras flamencas, agrupadas en torno a tres ejes fundamentales: lo filosófico-religioso, el amor y lo social. Sobre este último, se ilustran con una serie de coplas motivos como la exaltación

1 RAE: <https://dle.rae.es/pol%C3%ADtico> [01/03/2021].

2 Caba Landa, Carlos y Pedro, *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo*, Sevilla, Renacimiento, 2008. Se publicó por primera vez en 1933 con el título *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. En 1988 la Universidad de Cádiz lo reeditó conservando el mismo título. Sin embargo, posteriormente su sobrino Rubén Caba aclara en el prólogo de la edición que manejamos (2008, pág. 9), entre otros motivos, que «al leer los capítulos “Pena andaluza” y “Andalucía, rebelde y comunista”, queda claro que los autores se refieren de manera expresa al comunismo libertario. En el individualismo exacerbado y rebelde —advierten en el capítulo “Lo social”— está “el motivo oculto de que el proletariado andaluz se haya orientado más hacia la CNT que hacia las organizaciones comunistas”, pues “en sus normas de táctica y disciplina (el comunismo) ahoga al individuo andaluz”. Y en el capítulo “Rusia y Andalucía”, al precisar sus diferencias, concluyen que “en Andalucía podrá algún día nacer un Dostoievski, pero no se espere un Lenin”». He aquí el motivo que explica la ampliación del título.

de la rebeldía individual, la solidaridad con los humildes, la rebeldía frente al trabajo precario y esclavo o el anticlericalismo, entre otros.

Autores posteriores que trataron la cuestión durante la transición fueron Julio Vélez en su obra *Flamenco: Una aproximación crítica* (1976), donde exponía cómo el régimen franquista utilizó políticamente el flamenco (entiéndase nacional-flamenquismo) para su afianzamiento; o Manuel Urbano Pérez, en *Pueblo y política en el cante jondo* (1980), quien consideraba la copla flamenca como «la expresión autóctona más genuina» de Andalucía, afirmando así que «la expresión de todo pueblo inexcusablemente es política y con un peculiar sentido y una visión propia de la historia, realidad y configuración social» (Urbano, 1980: 12).

A mediados de los ochenta, José Luis Ortiz Nuevo publicará *Pensamiento político en el cante flamenco: Antología de textos desde los orígenes a 1936* (1985), una compilación de letras comentadas de corte sociopolítico que ilustran distintos acontecimientos desde el siglo XIX a 1936.

En la década de los noventa, en la línea de los Estudios Culturales, cabría destacar la obra del antropólogo norteamericano William Washabaugh *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture* (1996)³, donde propone «analizar la cultura popular bajo un poder totalitario en busca de ideologías hegemónicas o resistentes» (Washabaugh, 2005: 12).

Para terminar, no podemos eludir obras relevantes como las del sociólogo austríaco Gerhard Steingress *Flamenco y nacionalismo: Aportaciones para una sociología política del flamenco* (1998), una compilación de artículos en los que se analizan conceptos como la instrumentalización política del arte, en general, y del flamenco, en particular, o *Sociología del cante flamenco* (Steingress, 2005), donde se propone el estudio de esta manifestación cultural como fenómeno social desde la sociología del arte. Por último, destacaremos la *Historia social del flamenco*, de Alfredo Grimaldos, «un valioso registro social», como diría Caballero Bonald (Grimaldos, 2010: 14), una suerte de intrahistoria de los protagonistas que va ampliando la mirada hasta, por ejemplo, la transferencia de los acontecimientos históricos a las letras del cante.

Tras esta breve revisión, perfilamos el concepto de música como medio de expresión y comunicación de sentimientos o ideas y, en este sentido, cabría decir que hacer flamenco es implícitamente hacer política, en cuanto que una persona, perteneciente a una clase social y con unas vivencias concretas, se manifiesta públicamente a través de la música en una coyuntura histórica determinada, como parte de un todo, convirtiendo su discurso individual en expresión solidaria y compartida con una colectividad. En un estudio reciente, Víctor Terrazas expone la siguiente reflexión sobre la dimensión política de otros géneros musicales, perfectamente extrapolable al flamenco:

3 Traducción al castellano publicada en 2005.

Antropología y Morente: aproximación a un genio simbólico

SOLEDAD CASTILLERO QUESADA¹

INTRODUCCIÓN

CON esta declaración de intenciones, Enrique deja plasmada su posición ante la incesante búsqueda histórica de los orígenes del flamenco. Tanto es así, que pone en duda teorías asentadas al respecto, planteando un preludio a lo que quizás aún esté por venir. Una posición que no tiene por qué ser estática y que rompería con la idea única y unívoca de un origen anclado a un tiempo por el cual seguir el tránsito. Así, el cantaor abre paso a un pluriverso posible que tambalea posiciones hegemónicas y binarias como vienen siendo lo puro/ lo impuro, lo jondo/ lo moderno, lo clásico/la mezcla. Quizás porque su propia figura no ha permanecido anclada en un solo espectro binario, sino en muchas oportunidades a la vez, posibilitando un arte difuminador de fronteras estilísticas e históricas. Ser purista y ser rockero no tienen por qué ser excluyentes, pues no se deja de ser lo uno por ser lo otro. El orden simbólico que Morente recrea en la presencia de *Omega* (1996) no es otro que ese: el cantaor que hace tambalear dos mundos aparentemente adversos y que finalmente muestra cómo hablan un lenguaje mucho más hermanado del que se creía. Si partimos de una evolución cíclica del cante, sin duda alguna la figura de Enrique sería cuanto menos representativa. Atendiendo a que el flamenco no es solo música, sino un ritual, una forma de ser y posicionarse en el mundo, no puede seguir considerándose estática, sino transformadora con las modificaciones respectivas según los tiempos, los cambios políticos, sociales y por supuesto las nuevas tendencias musicales (García Sánchez, 2012: 120). Y estos cambios habitan en la figura de quienes los portan, en este caso el cantaor flamenco. Por tanto, es una aventura vital la fortuna o la adversidad artística que se tenga en el flamenco, dependiendo de si sus necesidades expresivas tienen el grado de integración necesario en una determinada sociedad (Grimaldos, 2010: 13). El estatus quo de genio que hoy gran parte de la sociedad le atribuye a Enrique Morente, tiene que ver

1 Investigadora Instituto de Migraciones, Universidad de Granada. Docente FPU Departamento Antropología Social, Universidad de Granada.

directamente con la persona más allá del cantaor, que se integra en la sociedad del cante a través de las grietas que provocan sus necesidades expresivas. Esto es, como diría Rancapino, hacer flamenco «con faltas de ortografía» o, en el caso Morentiano, «con faltas de puratenía»².

El presente capítulo pretende apuntar algunas claves sobre cómo se ha ido construyendo la ideología de *genio* en torno a la figura de Morente. Para ello, vamos a dividir el texto en cuatro apartados. En un primer punto, desgranaremos algunas nociones sobre cómo se sitúa la figura de Morente dentro del espacio mitificado del flamenco. Dedicaremos un segundo punto a describir la territorialidad andaluza de Morente. En una tercera parte, se expone la sociabilidad colectiva del artista en un lugar que el propio Enrique consideró como su casa, La Tertulia de Granada, para concluir en un apartado discursivo a modo de conclusiones que engrane los tres puntos descritos.

MORENTE Y EL FLAMENCO, ESPACIO CONVULSO DE MITOS, ESTEREOTIPOS Y ARQUETIPOS

El flamenco ha sido visto, tratado, analizado, como un arte primitivo y visceral, misterioso, exótico, no racional y por tanto ajeno al conocimiento empírico (Cruces, 2002). Hablar de flamenco es hablar del corazón de lo andaluz y esto lleva consigo una doble carga simbólica: tierra de vagos y maleantes que a su vez posee una belleza indescriptible. Esta idea de lo irracional, visceral y periférico pero atrayente del cante constituye la bifurcación entre estigma e idealización «mitoestética»³ (Lorente, 2007).

La importancia de los argumentos utilizados en la creación de los mitos y arquetipos son vitales para cualquier tipo de narración puesto que permiten identificar y por tanto reconocer un tipo de personaje, un tipo de contexto o un tipo de historia y a la vez permite una identificación con el mismo. Cuando se habla de la pureza del flamenco, sin duda se está hablando del mito de la pureza del flamenco pues es una identificación colectiva construida social y culturalmente. La principal característica del mito es su condición de comunidad, es decir, es una creencia que no posee una autoría individual, sino que se representa a través del grupo social que lo comparte. Marcel Mauss lo define como una institución social, la cual implica una convencionalidad explícita o implícita. El mito es constructor de discurso y por tanto de interpretación y de ahí la centralidad de su poder. Representados en la mayoría de las sociedades,

2 Entiéndase como un juego de palabras, como símil a faltas de ortografía, falta de puratenía viene a referirse salir de lo estático, de lo concebido como único y válido, como puro.

3 Manuel Lorente en su obra *Etnografía Antropológica del flamenco en Granada*, señala que la mitopoética en el flamenco se desarrolla a partir del Concurso de Cante Jondo de 1922. Tomando el concepto, se transforma a mitoestética considerando que lo que se inicia en este punto es una mejora en la imagen convencional del flamenco. El mito pasa así de una estética no aceptable a una estética mitificada.

La voz rota de una España rota

Los discursos de la escucha en el presente y futuro del flamenco

CARLOTA AGUILAR GONZÁLEZ



▲ Escanear para acceder al juego de las escuchas.

El lugar donde empieza esta reflexión sobre la escucha se sitúa en el restaurante que acompaña al pequeño hotel de Benarrabá, un pueblo en el corazón de la serranía de Ronda. En ese lugar me encontré al final de la tarde de uno de esos días ociosos entre la navidad y el fin de año a mi llegada de los Estados Unidos. Aquel día, en la barra y a puerta cerrada, nos reunimos solo un *puñado* de caras familiares; aquellos que hicieron de la región su proyecto de vida y aquellos que, como yo, procedemos de los que decidieron marcharse. El flamenco florecía en una viva discusión que, acompañada de libaciones, alcanzaba a ser profundamente emocional: Rosalía acababa de publicar su último disco un mes antes¹ y, por tanto, los debates sobre flamenco, cultura y apropiación cultural dominaban el día a día de la nación. El flamenco, aquel día y en aquel lugar, cobró una magnitud que antes había obviado: en su potencia afectiva, de discurso y negociación se mostró la dimensión íntima que establece con nuestro ser, emergiendo en la cotidianidad del día a día a través de nuestras acciones, escuchas, palabras y sentimientos. Igual que otras infinitas instancias de lo flamenco, en ese evento, congregados en un espacio que tanto puede ser una barra como una nación, andaluces, gitanos y payos, españoles y catalanes, habitantes del norte y del sur, del centro y las periferias, se jugaban el turno de palabra para discutir sobre el arte popular sonoro, la identidad, la cultura

1 Para un estudio de caso de la figura de Rosalía los trabajos de Ricardo de la Paz Ruiz y Daniel Gómez para el congreso *Enrique Morente: memoria y heterodoxia en el flamenco* analizan este fenómeno.

y el derecho a la autodeterminación. Al final, el flamenco y la música popular emergen en el cuerpo, la mente, los gestos, las palabras, identidades, deseos, frustraciones y la política de la vida cotidiana, albergando la posibilidad de cambiar nuestra realidad.

Nadie ha conseguido dar una respuesta satisfactoria a la pregunta, o par de preguntas —*¿Cuál es el significado de la música?* y *¿Cuál es la función de la música en la vida humana?*— en la vida, que es, aquella de cada miembro de la especie. No existe una cosa llamada música. La música en ningún caso es un objeto, sino una actividad, algo que la gente hace. Ese objeto que tiene la apariencia de música es un producto de la imaginación, una abstracción de la acción, cuya realidad se desvanece en cuanto la examinamos de cerca². (Small, 1998: 2).

Como aquella conversación me recordó, la experiencia de la música y de las palabras con la que hablamos de ella es vital —como muestran estas palabras de Christopher Small. La intensidad emocional y la identificación personal y política formaron no solo una manera de discutir, de usar el lenguaje, y de sentir los afectos sino mucho más, una manera de ser y estar en el mundo. La escucha se elevó como fundamental a la hora de identificar e identificarse. Afirmaciones tan populares como «el arte no tiene ni dueño, ni límites», «el flamenco es propio del patrimonio cultural andaluz» o «el flamenco pertenece al pueblo gitano» emergieron como resultado de las trayectorias colectivas y personales que uno lleva consigo y construye a través de la vida y que, al fin y al cabo, definen quiénes somos y nos sitúan en este mismo presente continuamente performedo³.

En aquel momento pensé que el flamenco, en tanto evento de condición musical y auditiva, es algo más que un objeto, un corpus de letras, grabaciones, técnicas del cante, melodías o palos. Me atrevería a decir que es mucho más que un conjunto canonizado de maestros del cante, del baile y del toque. Incluso es

2 None has succeeded in giving a satisfactory answer to the question —or rather, pair of questions—What is the meaning of music? And What is the function of music in human life?—in the life, that is, of every member of the human species. It is easy to understand why. Those are the wrong questions to ask. There is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing ‘music’ is a figment, and abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely.

3 Tomo el sentido de la palabra performar desde los estudios de performance que Alejandro L. Madrid realiza para el dossier de Trans en 2009. Siguiendo a este autor, la noción de performatividad basada en el término inglés *to perform* representa un reto para los estudios musicales, ya que «no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después, en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente en su vida cotidiana» y que trabaja como contruidos «social y culturalmente por medio de la repetición de actos de lenguaje». El término performático se traduciría de manera diferente como la performance entendida como interpretación escenificada, un término que conlleva el entendimiento de la música como objeto y los binarismos excluyentes que se establecen en las relaciones entre intérprete/compositor/audiencia.