

# CONVERSACION CON ENRIQUE MORENTE

## CURRITO DE LA CRUZ

FRANCISCO GUTIERREZ CARBAJO

FOTOS: JERONIMO NAVARRETE

ENRIQUE MORENTE lleva varios meses encerrado en un estudio grabando la música de la película *Currito de la Cruz*. No es ésta una actividad inhabitual en el maestro granadino. La ilustración musical de esta versión resulta sobrecogedora y sorprendente:

— *Una de las ilustraciones que voy a poner en la película es un toque de Manolo de Huelva... todas las partes musicales de la película van un poco tipo documento, aparte del alegre soleá y de la fantasía que ya están grabadas, van también algunas de esas «degeneraciones más progresivas» que he grabado a guitarra. Voy a utilizar grabaciones de Marchena, de Caracol, de Matrona, toda gente de Sevilla, la Niña de los Peines... y me ha buscado Gamboa una cosa de Manolo de Huelva, unas sevillanas...*

El recopilador de estas conversaciones, que ha transitado más las bibliotecas y las «letras» que los estudios de grabación, pero que ha recorrido también muchas tabernas y tablaos, y que ha escuchado en innumerables noches y madrugadas las palabras llenas de sabiduría de Pepe de la Matrona, Bernardo de los Lobitos, Pericón de Cádiz, Antonio Mairena, Caracol... oye ahora con el mismo respeto y sobrecogimiento la voz inconfundible de Enrique... la misma voz que le ha acompañado otras noches en la Peña de Charlot, en Gayango, en los Gabrieles... en la Universidad de Madrid —en el San Juan, en el Isabel de España—, en la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla—, en Roma, en París... y, de nuevo, en la capital del Estado con motivo del proceso 1001 —voz entonces prohibida por la autoridad gubernativa y sancionada con una multa de cien mil pesetas—... voz siempre antigua y siempre renovada, que ilustra en estos momentos la película de una vieja historia española.

La película incorpora además músicas de clásicos españoles y franceses:

— *Tenemos que pedir permiso a las casas de discos para que nos dejen poner a Debussy, y a Falla y a Turina y Albéniz.*



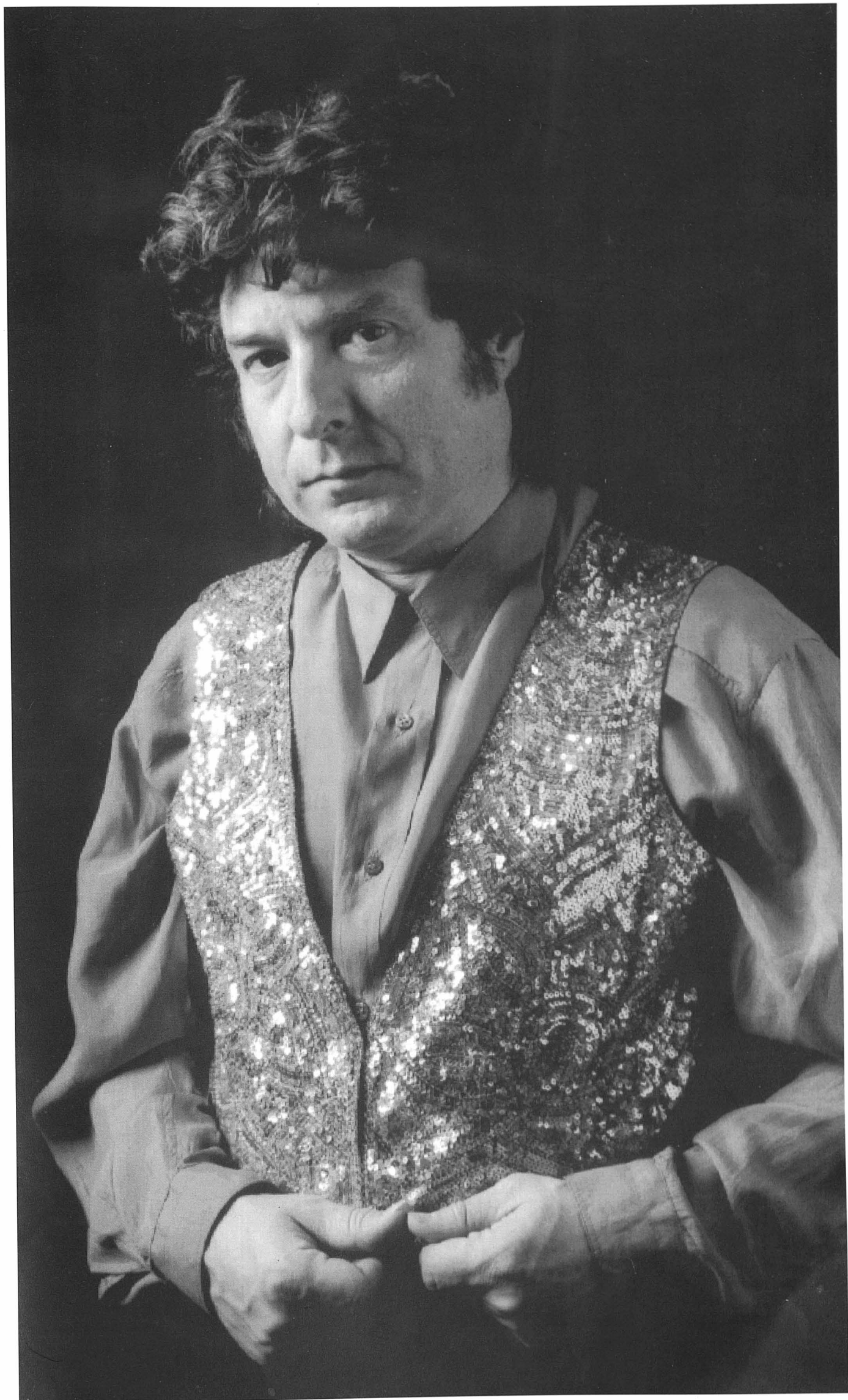
UN DOBLE COMPROMISO

Y junto a estos nombres, otro clásico, que cantó ya en 1964 en el Pabellón español de la Feria mundial de Nueva York, que es el primer cantaor de flamenco que actúa —allá en el año 1970— en una institución cultural de tanta tradición como es el Ateneo de Madrid, y que disfruta ahora de uno de los mejores momentos de fecunda creación artística. La actividad de este artista singular se nos muestra siempre determinada por un doble compromiso: un compromiso político asumido de forma muy consciente y un compromiso radical con el arte:

— *Mi cabeza va derecha siempre a complicarse y a comprometerse con algo, sin tener necesidad de comprometerse con nadie ni con nada, pero si fuéramos a pensar así, nadie haría entonces nada... los artistas y los profesionales de cada cosa siempre tienen que adquirir una responsabilidad propia... hay que crearse compromisos para poder hacer algo.*

El compromiso esencial con el arte, y en concreto con el arte popular, del que el flamenco —a pesar de las opiniones de Demófilo— forma parte, implica a su vez un doble proceso: una actividad de recuperación de la tradición y un trabajo de renovación permanente, es decir, una doble labor de recuperación y de transformación: si nos limitamos a reproducir los códigos tradicionales, nos quedamos estancados en una actitud mimética y empobrecedora. Pero, si intentamos crear sin tener en cuenta el pasado, sin contar con la tradicionalidad, nuestro esfuerzo puede ser baldío:

— *Estoy de acuerdo contigo. Para mí, sin esas dos visiones, difícilmente me veo tirar p' adelante, y más en el flamenco, aunque yo creo que en todo. En el flamenco, si partes de cero, empiezas a hacer «canciones» y todo lo más que puedes realizar son unos ritmos flamencos más o menos; si no conoces lo anterior, partes de cero. Y por otra parte, si te dedicas, como tú dices, a reproducir lo que está grabado en los discos de pizarra, no avanzas nada, porque no lo vas a ejecutar mejor que lo hicieron ellos, que lo tienen ya grabado.*



La trayectoria artística de Enrique puede compararse —salvadas las diferencias lógicas del género— con la del escritor mexicano Carlos Fuentes: este premio Cervantes, después de publicar un libro de corte tradicional, escribe otro absolutamente innovador y experimental; y cuando el público ya está en esa onda y espera una nueva obra rupturista, nos sorprende con otra de corte clásico. En el fondo no debe tratarse de un intento de desconcertar al receptor sino de uno de los retos que se impone el artista. *Me encanta la comparación, y además, los cambios yo creo que se dan, porque si no se dieran, no hay sorpresa, no hay nada. Y quizá también por necesidad vital... Realmente, siempre es necesidad vital.* Me parece que el impulso que guía a Carlos Fuentes es ese: cuando sus imitadores escriben libros siguiendo la audaz e innovadora novela *La región más transparente*, él está ya con *Las buenas conciencias*, y cuando tratan de hacer una novela tradicional como esta última, Fuentes escribe *La muerte de Artemio Cruz*.

— *Claro, salvando las enormes diferencias con el ejemplo que me pones, cuando de buenas a primeras haces un disco del tipo ¿cómo te diría yo? como Se hace camino al andar, con Manzanita, Luis Habichuela y Amador, a la guitarra, y al siguiente paso se supone que vas a ir más hacia adelante... sí, es verdad que di un paso hacia atrás y grabé el Homenaje a Chacón. Sí, son los pasos hacia adelante y hacia atrás que, como explicaba alguien que ya no está de moda, había que dar. La vida un poco es así, es tirar hacia adelante y tirar hacia atrás... Como decía el de la Matrona, ¿te acuerdas?, que decía: vamos a ver, señores, ¿no le estoy diciendo a ustedes que para saltar de aquí a allí tienen que coger carrerilla y poder saltar más lejos?, si no se prepara, no llega usted ni de aquí a la mesa. Sí, y también decía —lo recuerdo una vez que me lo contaba viniendo de Archidona—: hay algunos que quieren corren, antes de aprender a andar. «Aprender a hacer la trampa antes de aprender a jugar» tenía ejemplos de esos muy graciosos.*

#### LOS GRANDES MAESTROS Y LA CASA DE CARMEN AMAYA

Siguiendo con Matrona, yo creo que fue éste uno de los primeros cantaores con los que tú te relacionas cuando llegas a Madrid por los años sesenta: —*Sí, fue al primero que conocí, y lo conocí gracias a Antonio Villanueva, que me llevó a la peña El Charlot, donde tú también has ido muchas veces.*

— Una peña sólo para hombres en los primeros años que yo iba.

— *Y que al final siempre pagábamos por las consumiciones diez pesetas. En la peña y fuera de ella todo el mundo respetaba a Pepe. ¡Qué largo era Pepe por martinetes y por tonás! A mí, una de las cosas que más me llamaba la atención del de la Matrona era su concepto de la grandeza del cante...*

Las personas grandes engrandecen lo que tocan, ennoblecen el arte. Son seres absolutamente impresionables. Son hombres con los que la vida debería empeñarse en ser más respetuosa. Son maestros en el arte de saber hacer, como Sabicas, al que tú trataste en sus últimos momentos..., momentos que con gran acierto supiste rescatar para el flamenco:

— *Estuvimos casi un par de meses juntos, por esto del disco. Fuimos los dos invitados al Centro Carmen Amaya, que es la misma casa de Carmen Amaya, allí en Bagur, donde ella vivió, una casa preciosa. Por cierto que quisiera mandar un aviso, regañar un poco al alcalde de Bagur porque en la casa de Carmen Amaya ha puesto una pecera. ¡Después del éxito que tuvieron los actos organizados y de la concentración que hubo en esa localidad, con las actuaciones de Sabicas, de Manolo Sanlúcar...! Pero, como a ese señor —al alcalde del pueblo— no le gusta mucho el flamenco, ha puesto en la casa de Carmen Amaya una pecera, un acuario, para que vayan los niños allí a ver los peces...*

— ¡Con lo triste que resultan casi siempre los acuarios y otros tipos de cárceles por el estilo!

— *¡Hombre!, los acuarios hacen falta..., aunque a mí tampoco me gustan, ni las jaulas de los pájaros, ni tener a los animales encerrados; me parece uno de los defectos sádicos del ser humano, una de las mayores crueldades. Tener a un perro metido en una caja me parece un detalle de bastante mal gusto, aunque... en fin, quizá haya especies que los niños tengan que acostumbrarse a contemplar... el caso es que aquel hombre, que se dedica a criar pollos, ha puesto eso allí... En fin, que le manden mis más hondos desprecios...*

— Y tus profundos amores a Carmen Amaya, porque ya sabes que este número de la revista incorpora un monográfico dedicado a ella.

— *¿Ah sí?, pues entonces viene muy bien este pildorcillo al alcaldillo de allí...*

#### EL TRABAJO CON SABICAS

A pesar de lo anterior, resultó muy beneficioso para el arte flamenco este encuentro en Bagur entre Enrique y Sabicas, el maestro navarro, con motivo del homenaje a la genial bailaora gitana:

— *Con ese motivo conocí a Sabicas, entablamos relación de trabajo y se proyectó hacer el disco... fue p' delante. Yo pensaba en principio que iba a decir que no, porque era ya un hombre muy mayor. Yo lo había oído tocar para cantar en las fiestas: sabía que le gustaba el cante, no hablaba más que del cante, le pasaba lo que a Manolo de Huelva, no hablaba más que de cante. Y era una lástima que no tuviera un disco dedicado a una serie de grabaciones con cantaores extraordinariamente buenas y creí que era importante que grabara por tarantas y otros palos...*

— El era de Navarra, ¿no?

— *Nació en Navarra, pero realmente él era gitano de Castilla, de familia de Castilla —de Salamanca, Valladolid...— y desde niño ya estaba aquí en*

Madrid, donde se hizo guitarrista y trabajó con Ramón Montoya y con Palau, con los flamencos de Villa Rosa.

— Entonces, ¿él empieza en Villa Rosa y en otros ambientes flamencos de Madrid?

— *Hombre, él está hecho en esta escuela y está claro que su toque viene de Ramón Montoya, aunque actualizado y enriquecido con sus propios matices personales, es decir, el toque de Ramón Montoya, con interpretación de Sabicas, con variaciones de Sabicas..., influencias de Ramón Montoya y de los mejores flamencos de aquella época. El lidió con todas esas figuras; porque aquí está todo muy claro, aquí nadie inventa nada, se sabe bien de dónde vienen las cosas, todo es una consecuencia de algo.*

— ¿Tú llegaste a conocer el ambiente de Villa Rosa?

— *Ya en sus últimas, no en los años de apogeo del flamenco. Cuando yo llegué, iban muy pocos, iba Matrona, iba Bernardo, iban unos cuantos guitarristas... pero los otros, los Montoya... cuando yo llegué, ya estaban en la «caja de ahorros»..., pero alcancé a conocer Villa Rosa antes de estropearse, antes de que se lo cargaran.*

Después vendría la citada Peña El Charlot, con Pepe de la Matrona como patriarca, y con aquellos otros personajes maravillosos, Onofre, Manolito Heras, Pepe Martos, Juanele:

— *Pepe era allí la autoridad, él decía: yo no me meto en nada, pero luego opinaba de todo y cuando algo estaba mal, lo decía, claro...*

«AL ESCENARIO HAY QUE SALIR A JUGARSELA»

Bastante distinto de la atmósfera cálida de una peña como la descrita, o de una reunión de amigos es el ambiente inicialmente frío del escenario que, sin embargo, hace temblar a todo artista que se precie. Cada actuación en público es un nuevo reto, una nueva ceremonia y el cantaor se entrega a ella como a

un rito de iniciación que puede salvarlo, pero que también puede perderlo. El cantaor, como el torero, sabe que hay públicos fáciles y públicos difíciles, y que no es buen síntoma mostrarse siempre complaciente. El que transcribe esta conversación ha visto al público universitario solicitar de Enrique los poemas de Miguel Hernández y, en respuesta, arrancarse el cantaor con una minera deliciosa: «Yo soy natural de Vera/ me llamo Perico el Morato/ y soy natural de Vera/ con mi guitarrica en la mano/ venga tela, vaya tela..., ¡ay! ¡vaya telica... de Verano!... Y ha visto también al público de Almería pedirle unos tarantos y responder el cantaor a esta solicitud con «Las nanas de la cebolla»...; y ha visto siempre, después de la ejecución de estos cantes, un público estremecido y entregado, que ha comprobado finalmente que ha recibido arte y que no se ha sentido defraudado.

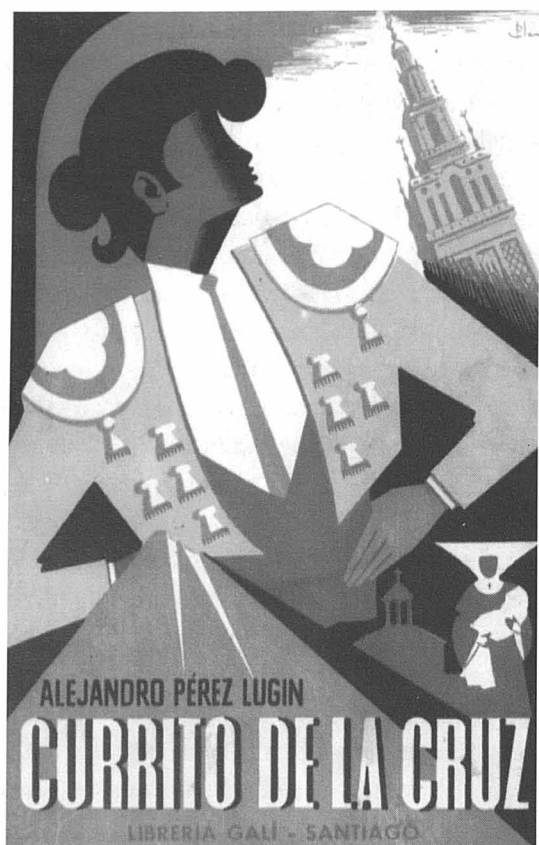
La interpretación de Enrique de este comportamiento suyo con el público tiene —como es habitual en él— una doble lectura: hay un primer acercamiento en tono lúdico y una segunda aproximación menos festiva:

— *Quizá esta falta de complacencia mía se deba a la mala fondinga de Graná... pero aparte de eso, cada vez que he visto que iba a tener asegurado el aplauso antes de empezar a cantar, cambiaba de cante, de letra y de programa sobre la marcha, porque si no, es como engañarte a ti mismo un poco: en el momento en que tú estás dando coba y jarilla al público, te la estás dando también a ti mismo... y eso no es ni honesto con los demás ni contigo mismo, y además, me aburre, esa idea me aburre...*

El artista sabe que el mayor reto es buscar siempre lo imposible, y en el caso de Enrique Morente hemos presenciado infinidad de veces esa lucha y ese triunfo final. El mismo lo confiesa así:

— *Yo me acuerdo cuando empecé a cantar la seguiriya esta de Manuel Molina, de los tercios estos ligados, difíciles... claro, como son tercios difíciles, en el*





*momento en que te encontrabas un poquito en forma, de voz, de pulmones, cuando terminabas el tercio sin respirar, la gente se entusiasmaba y tenías el aplauso ya ganado de antemano... eso puede ser útil en algunos momentos pero no se puede emplear como costumbre. En el escenario, en el cante, hay que salir a jugársela.*

Yo he visto a Enrique jugársela en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, ante un público que nunca había oído flamenco, que acababa de escuchar al grupo gallego *Voces ceibes*, y que inicialmente encontraba muy duro enfrentarse con un cantaor solo en el escenario; yo lo he visto jugársela y ganar, como lo he visto en Granada, en Córdoba, en Mérida, en Zamora..., como ha ganado en Nueva York, en Tokio y en Friburgo.

#### LOS MUNDOS DEL TEATRO Y DEL FLAMENCO

Un nuevo reto supone para el artista atreverse a transitar territorios que antes el cante nunca había frecuentado. Si obras como *Las arrecogías de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda, —por su concepción del espacio escénico como lugar de realización del teatro como espectáculo total, por su integración de las estructuras poética, plástica y musical, y por la atmósfera épica-andaluz que la envuelve— parece exigir el fondo trágico del flamenco, trasladar ese mismo fondo al universo clásico de Sófocles o Esquilo podría resultar una tarea mucho más complicada. Y sin embargo, Enrique Morente ha sabido iustrar *Edipo rey* con la misma maestría que años atrás había hecho con *La casa de Bernarda Alba*. Con este nuevo tratamiento de la estética teatral y del arte flamenco, se han visto enriquecidos el cante, el teatro y el propio cantaor:

— *Yo he tenido mucha suerte porque me han planteado trabajos que han sido especies de retos en mi carrera profesional. En el momento en que un director de teatro le plantea a un cantaor hacer la música de una obra es algo muy importante en su carrera: esos trabajos solían ofrecérselos a algún pianista o a algún compositor. Y como yo soy un cantaor al que siempre le ha gustado hacer giros personales en el flamenco y crear músicas —no limitarme a interpretar— y crear ritmos personales, ha debido ser por esto por lo que algunas personas me han encomendado estas empresas. Todo lo que he hecho me ha enriquecido, y lo que siempre he pretendido es que todo lo que hiciera sonara al cante. Lo demás no me interesa porque no es lo mío.*

— Sin embargo, has trabajado con los mejores hombres de teatro:

— *Sí, he trabajado con Jesús Campos, con Martín Recuerda, con José Luis Gómez, con Balaguer, con Angel Facio, con Miguel Narros, con Adolfo Marsillach.*

Un lugar importante en esta difícil tarea lo ocupan las intervenciones en el Teatro Romano de Mérida, donde Enrique Morente ha acudido varios veranos:

— *A Mérida he ido varias veces. Estuve con lo de Edipo rey y en más ocasiones. Lo de Edipo rey fue maravilloso. Es una pena que no se grabara: para mí fue un error que eso no se grabara en directo. Después he ido con los de Fedra, con Manuela Vargas, en el verano pasado, y este verano he ido también al festival flamenco.*

#### EL METROPOLITAN MUSEUM OF ART DE NUEVA YORK

Cuando el corazón artístico de Norteamérica, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, acoge una gran exposición o da cabida a un famoso intérprete, los seleccionados saben que han contraído una de las mayores responsabilidades de su vida. El Museum quiere ofrecer siempre un derroche de talento artístico y el que actúa sabe que se espera de él este tipo de grandeza. Las actuaciones en lugares como éste, sin embargo, no son las más difíciles:

— *En estos lugares muchas veces es casi mejor, porque la gente está más fresca, menos dogmatizada, está menos viciada y tiene los oídos más sensibles y más despiertos. Por lo tanto, encuentra a veces uno en el público una contestación, una respuesta, que te hace cantar mejor. Pasa en este lugar y pasa en otros, como me pasó en Friburgo, que tuve que hacer un bis de más de media hora, y que, según se comprobó, el público alemán supo sintonizar muy bien con el flamenco. En la seguiriya la gente se ponía de pie. Siempre hay un público que lo que quiere es escuchar cosas que le lleguen. Lo importante es que guste. Después viene si se entiende o no se entiende. Es como le decía Picasso a una coleccionista que no entendía sus cuadros: —«¿Te gustan las almejas? Sí. ¿Las entiendes?».*

#### LA OPORTUNIDAD, NUNCA EL OPORTUNISMO

El compromiso político al que se ha aludido más arriba, o si se quiere, el simple compromiso civil, de-

termina que el artista conciba a veces sus creaciones como una respuesta significativa a una situación particular. El artista, consciente de que vive inmerso en una sociedad, consciente de que el universo de su arte establece una red de interrelaciones con otras manifestaciones artísticas y culturales, gracias a las cuales sus creaciones contraen precisamente un significado, no puede dejar de entablar con la cultura y con la sociedad este diálogo significativo.

En el decurso de la historia reciente se han producido acontecimientos de tal magnitud que silenciarlos hubiera sido no sólo un acto de cobardía, sino una tremenda falta de sensibilidad. El artista, aunque sólo sea por un acto de consideración, de respeto con los ciudadanos, sabe que tiene que dar su versión de estos hechos. Enrique ha sabido responder siempre a ese compromiso, ha participado en las huelgas de actores, ha intervenido en diversos actos con la dictadura, y vio la oportunidad un día de diciembre de 1973, cuando el suelo de Madrid retumbaba bajo el coche funeral de un almirante, de interpretar por fandangos: Pa ese coche funeral/ yo no me quito el sombrero/ que la persona que va dentro/ me ha hecho a mí de pasar/ los más terribles tormentos.

— *Son letras que venían como oportunas..., sin oportunismos también, pero de rechazo... son cosas que caen en gracia... venían a cuento, son un poco contadoras de lo que pasa.*

#### LA MISA FLAMENCA

La historia del flamenco cuenta con más de una misa flamenca. Entre ellas, el transcriptor de estas conversaciones prefiere la grabada por Philips bajo la dirección de Fernández de Latorre y José Torregrosa, y esta última de Enrique Morente. En aquélla participaban viejos amigos con los que Enrique y yo compartimos innumerables noches de tertulia y de cante: «Pericón de Cádiz», Rafael Romero, Pepe «El Culata». El

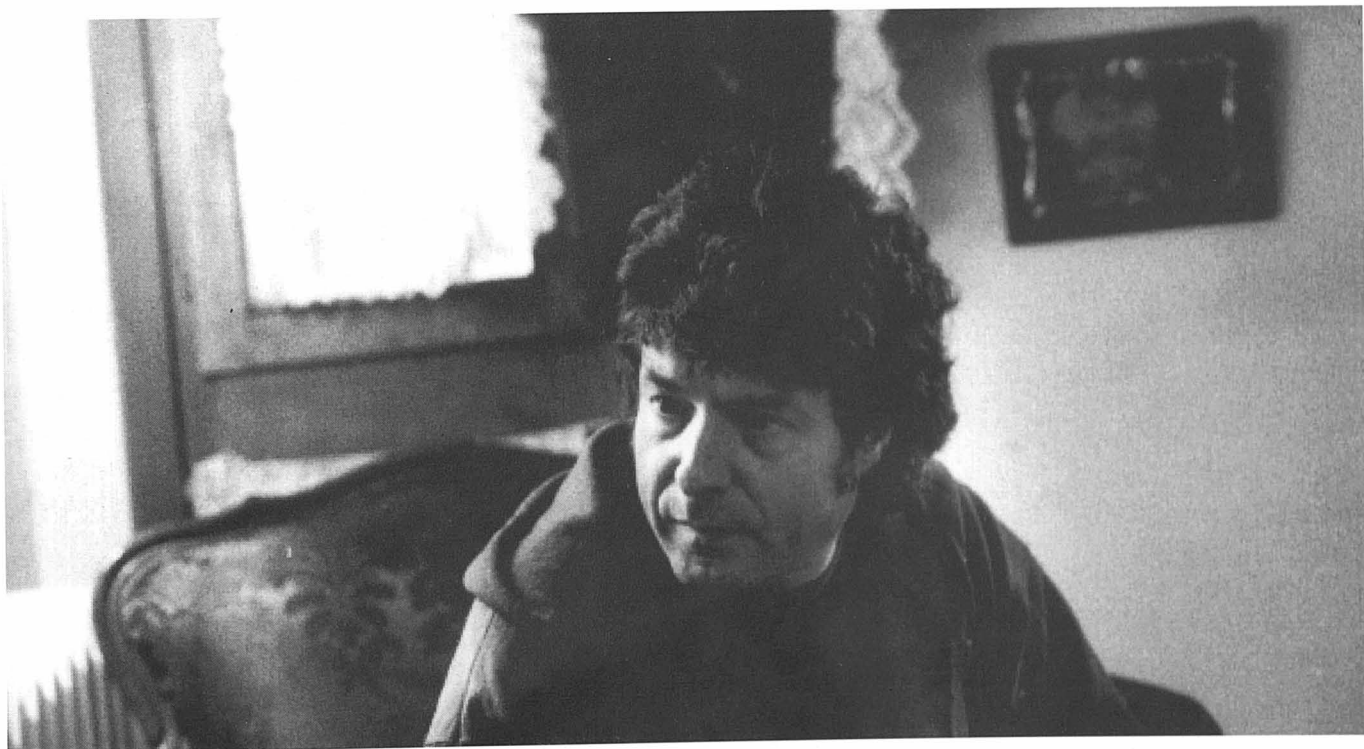
seno de la Tierra o del Cielo sea benigno con ellos. Ya sólo nos queda la estremecida siguiyria del Culata, la toná de Rafael Romero, la trillera de Bernardo...

En la Misa Flamenca de Enrique, los ritmos de un *Kirie* gregoriano y personal a la vez se combinan con los versos de Fray Luis de León para el *Gloria* y el *Sanctus*, o con los de San Juan de la Cruz o Lope de Vega para el *Credo* y el *Intrito* respectivamente. De la misma forma tienen cabida en la *Salve* la tradicionalidad de Juan del Encina y la modernidad de Pedro Garfias...

— *La primera misa que salió fue la de Philips, después se grabaron unas cuantas, pero yo encontré oportuno hacer otra..., me apeteció, la verdad es que yo inicialmente lo pensaba sólo como actuación, por un encargo en Francia para una abadía de Narbona. Luego se llevó a París y tuvo mucho éxito. Más tarde la hice aquí, en Fuenlabrada... y no pensaba grabarla, lo que pasa es que la casa de discos Arriola me la pidió y ya la grabé. Pero vamos, al principio me parecía que estaba bien para unas cuantas actuaciones y para una televisión. Pero, en fin, gracias a la casa de discos he aprovechado para terminar el Boceto para una misa flamenca que es como debería haber sido el título... En un momento pensé dedicársela al Papa Clemente, el del Palmar de Troya, pero luego me acordé que el tío había canonizado a Franco y a Primo de Rivera y a Carrero Blanco y a todos éstos, y aunque por una parte me hacía todavía más gracia, por otra pensé que podía interpretarse la broma de una forma extraña y ya no lo hice; aunque estuve a punto de hacerlo. Pero el disco estaba hecho con una sinceridad y con una intención de verdad, independientemente de lo que luego fueran los resultados, y me parecía estropearlo un poco por la broma... y ¡hasta ahí podíamos llegar!*

#### LORCA Y LA PASION POR GRANADA

En uno de los viajes que Enrique realizó a París en los años sesenta me trajo el libro editado en Ruedo



Ibérico, *Lorca y la represión nacionalista en Granada*. La historia de esta obra y su evolución posterior ya es sobradamente conocida. Conocido es también el amor de Morente por Lorca, y por su tierra, Granada. Enrique se soltó a leer en las obras de Federico García Lorca y en una de las primeras piezas teatrales que leyó, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, encontró una de las mejores muestras de la poesía de su tierra, de la blancura de sus calles, de la música de su gente...

— *En mi afición por Lorca yo creo que también influye el hecho de que los dos seamos granadinos ¿para qué voy a decir que no? Porque la primera obra que yo leí de Lorca —no sé si te lo han contado— y tal vez la primera obra teatral que yo he leído en mi vida fue Doña Rosita la soltera, y era aquí ya en Madrid, recién venido de Granada cuando todavía leía las novelas de Corín Tellado, las del oeste y los T.B.O. Y entonces me cayó Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores y allí fue donde realmente me solté yo a leer. Y en la contraportada, si mal no recuerdo, ponía la biografía de Lorca, y en esa edición —yo no sé de dónde sería esa edición— decía que había muerto en el año treinta y tantos en accidente de automóvil. Y entonces empecé yo a leer esa obra y vi como muy reflejado todo mi barrio, todo mi Albaicín, todo «muy Granada», todo muy Pinos Puente... y me llegó mucho esa obra ¿no?... y como es tan romántica —todo lo cursi que quieras— pero con mucho sentimiento, a mí me impresionó muchísimo. Además, es un gran poema toda la obra.*

El artista sabe de sobra que muchas veces lo más local es lo más universal; que no porque una historia se circunscriba a un escenario o a un ambiente concreto es menos simbólica o menos llena de referencias al sentido global de la vida:

— *Si está bien hecho, por supuesto. Y en el caso de Lorca, a pesar de todos los detractores, eso que tú dices lo tiene, y muy fuerte.*

La pasión de Enrique por Lorca no se limita al último disco dedicado al poeta. Su interés por la vida, la obra literaria y musical de Lorca le viene de antiguo:

— *Sí, hace ya tiempo, cuando coincidí en París con otros artistas, y Paco Ibáñez cantaba un tema, Carlos Cano otro..., entonces me dijeron que si quería interpretar algo suyo, y canté un fragmento de Doña Rosita la soltera. Años más tarde Miguel Narros me encargó lo de Yerma y el proyecto de hacer el disco fue madurando... y sí, influye el que sea granadino, pero si no me gustara, aunque fuera de Granada, no lo cantarí; no soy «chauvinista» y además, uno es ya de tantísimos sitios que no se puede andar con estas cosas. A mí, Lorca sigue sin defraudarme y cuando abro un libro y leo un poema suyo, me sigue gustando.*

#### LOS CANTES DE IDA Y VUELTA

Lorca fue a América y volvió, pero si algo no se aviene bien con su poesía es el calificativo de «ida y vuelta». Yo creo, además, que ni siquiera los cantes que algunas veces así se denominan responden con propiedad a tal acepción, y es que incluso la misma denominación resulta bastante desafortunada:

— *A mí las palabras de ida y vuelta me suenan a billete de autobús, yo nunca he oído eso: «cantes de ida y vuelta»...; yo he oído hablar que si la milonga, que si la colombiana, que si la guajira... el nombre ya lo dice: guajira, colombiana... no hace falta ser muy culto ni muy entendido en música: se sabe que la guajira no va a ser de Estrasburgo. Se sabe que la guajira viene de Cuba y que la milonga es argentina, que nació en los bailes populares de Buenos Aires y Montevideo.*

Enrique, que es sensible a este tipo de música, ha interpretado algunos de estos cantes, y ha escuchado, como he escuchado yo, a Pepe de la Matrona interpretar con el mismo arte la soléa «*Te tengo compa-*

**Enrique Morente (arriba a la derecha) en la Peña Charlot con un grupo de aficionados. Preside Pepe el de la Matrona. (Foto: Archivo Blas Vega)**



## UN BREVE RECORRIDO POR LA CARRERA ARTISTICA DE ENRIQUE MORENTE

raíta/ con el correo de Vélez/ que en cayendo cuatro gotas/ se te mojan las papeles» y la rumba: «De la Habana te traigo un recaó/ y me han dicho que yo a ti te lo dé»/. Y de poco vale hablar de simbiosis o de impurezas:

— *¿Qué es lo que es puro y qué es lo que es impuro? ¿Quién es la autoridad que tiene la capacidad para decirlo, sobre todo en cosas tan difíciles como éstas? Lo que importa siempre es el resultado: si es buena música y está bien ejecutada, y le agrada al oído, eso es lo único que importa.*

### LA TELEVISION, EL CINE, DE NUEVO «CURRITO DE LA CRUZ»

El oído se ha acostumbrado ya no sólo a oír la voz del cantaor sino también a escuchar su cante acompañado por un coro o con el fondo de una orquesta sinfónica. Y aquí tampoco hay impurezas que valgan. Hay música y buena música. Las ilustraciones de Enrique para una serie de la televisión o las que ahora mismo está realizando para la película *Currito de la Cruz* nunca son mixtificaciones del flamenco: siempre suenan a cante y a cante del bueno. Y los demás que digan lo que quieran: «¿Ladran? Luego cabalgamos».

— *En la serie ésa de televisión realicé la experiencia de ilustrar o «estropear» las escenas. Esta película, sin embargo, no la voy a estrenar así de esa forma, porque como es una película antigua que pasa de una escena a otra en dos minutos y es otra cosa... Esta película es un proyecto que empezamos hace ocho o diez años y sale ahora, pero ya está pensado desde hace mucho tiempo... después se ha puesto ya de moda hacer cosas con orquestas... pero nosotros, como tú ya sabes, estuvimos hace mucho en el Teatro Real y la experiencia no es nueva... Y entonces, no es que se esté haciendo una cosa para decir: el cante flamenco ahora va con orquesta, no, es un trabajo que se hace ahora para una película, pero que mañana sigues haciendo otro trabajo... ¡hombre!, en principio ha hecho una orquestación Antonio Robledo, que yo creo que es muy buena, y que hay que aprender de ahí para hacer cosas para el cante flamenco.*

— ¿Se parece algo este tipo de interpretaciones con orquesta a aquellas «canciones» con acompañamiento que grabó Manolo Caracol?

— *Hombre, como tú bien dices, aquello eran «canciones», ...canciones... que entonces eran muy comerciales, se vendían mucho... aquéllo tenía otra intención..., con todo tenía logros importantes, había canciones preciosas, extraordinarias. Esto lleva la intención de otra línea de música, más en el cante jondo. Son músicas nuevas y letras nuevas, muy ligadas a las tradicionales, pero nuevas, y una orquestación de un compositor como es Antonio Robledo. Y bueno, ya están hechas, ya están grabadas y ahora, a otra cosa.*

1965. Cursos Internacionales de Arte Flamenco. Jerez de la Frontera.

1967. Primer Premio Concurso Nacional. Cartagena.

1970. Actúa en el Ateneo de Madrid acompañado por Manolo Sanlúcar.

1972. Premio Nacional de Cante. Cátedra de Flamencología. Jerez de la Frontera. Recital en la Sede de la UNESCO. París.

1973. Actuaciones en el Lincoln Center y en el Spanish Institute. New York.

1978. Premio Nacional de Música Popular. Ministerio de Cultura.

1981. Presenta el espectáculo «Andalucía Hoy» en el Teatro Olympia. París.

1982. Actuación y música en Edipo Rey. Teatro Romano de Mérida.

1983. Interviene en el encuentro sobre el Tango organizado en Granada.

1984. III Bienal de Arte Flamenco de Sevilla.

1985. II Cumbre Flamenca. Madrid.

1986. Teatro Real de Madrid. Concierto Fantasía de cante jondo para voz flamenca y orquesta.

1987. Festival de Jazz de Madrid con el grupo brasileño Uakti.

1988. Abadía Fontroide. Francia. Estreno de su Misa Flamenca.

1990. Estreno en la V Bienal de Arte Flamenco de Sevilla del «Alegro Soleá», con la orquesta Ciudad de Granada. Música para «Fedra» de Miguel Narros. Festival de Mérida.

1991. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Interviene con sus obras dedicadas a San Juan de la Cruz dentro de los actos organizados por RNE-2 en el IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz.

Artista invitado en la II Muestra de Flamenco Joven organizada por el Instituto de la Juventud. Teatro Romano de Mérida. Actúa en la Sala Revólver de Madrid.

### DISCOGRAFIA

- Cante Flamenco (1967).
- Cantes Antiguos del Flamenco (1968).
- Homenaje Flamenco a Miguel Hernández (1971).
- Homenaje a D. Antonio Chacón (1977).
- Se hace camino al andar (1975).
- Despegando (1977).
- Sacromonte (1986).
- Cruz y Luna (1985).
- Esencias flamencas (1988).
- Enrique Morente en la Casa-Museo de Federico García Lorca (1990).
- Morente-Sabicas (1990).
- Misa Flamenca (1991).