

CREA

FONAPAS

INBA

*CON LA COLABORACION DE LA DIVISION
DE LA JUVENTUD DE LA UNESCO Y LA CASA
DE LAS AMERICAS.*

**1^{er} FESTIVAL 1^{er}
NUEVO CANTO
LATINOAMERICANO**
FORO

*RESEÑA Y PONENCIA
DE
NICOMEDES SANTA CRUZ GAMARRA
(PERU)*

México, D.F.
del 30 de Marzo al 4 de Abril

1982

CREA - FONAPAS - INBA

CON LA COLABORACION DE LA DIVISION DE LA JUVENTUD DE LA UNESCO
Y LA CASA DE LAS AMERICAS.

MEXICO, D.F.

DEL 30 DE MARZO AL 4 DE ABRIL

PRIMER FESTIVAL Y FORO DE LA
NUEVA CANCION LATINOAMERICANA

RESEÑA Y PONENCIA
DE
NICOMEDES SANTA CRUZ GAMARRA
(PERU)

LA NUEVA CANCION EN EL PERU

(R E S E Ñ A)

BREVE RESEÑA DEL DESARROLLO Y LA SITUACION ACTUAL DE LA NUEVA CANCION EN EL PERU

I. INTRODUCCION

Más que una breve reseña de la Nueva Canción en el Perú nos gustaría historiar la "Nueva Canción Peruana" pero de ella, hasta el momento, sólo conocemos los múltiples intentos aislados, sin desembocar en un verdadero movimiento coherente. Por tanto y en concordancia a la seriedad de este FORO DE LA NUEVA CANCION LATINOAMERICANA, mayor aporte será ofrecer un objetivo balance de nuestro proceso que nos lleve a esclarecer si esta Canción existe o, de lo contrario, establecer qué causas se oponen a que en el concierto latinoamericano brille con luz propia la Nueva Canción Peruana.

II. LOS ANTECEDENTES

Remitiéndonos a los antecedentes tradicionales, espigamos algunos temas calificables como "canción rebelde" y que se dan en los sectores explotados de nuestra población -urbana y rural- en forma de airados huaynos, desgarrados yaravíes, quejumbrosos panalivios, irónicas mulizas y sarcásticos tonderos. La fuerza que originalmente tuvieron estas canciones perdió su agresiva denuncia a causa del deterioro que en sus letrillas produjera la transmisión oral.

Referencias más cercanas son los valsos criollos de crítica social, sentidas páginas de los años treinta y cuarenta que incorporadas posteriormente al repertorio profesional para consumo de la frivolidad peñística fueron gradualmente neutralizadas hasta su total consumación. A fines de los años sesenta, un compositor criollo rescató parte de este material en un disco de larga duración, que intituló "Canción Protesta".

III. PERIODO GERMINAL

Al comenzar la década del sesenta residía en Lima Alfredo Zitarrosa, joven uruguayo que a poco de retornar a su tierra Oriental destacaría como cantautor comprometido. Eran los años de la Primera Declaración de La Habana y de la Victoria de Playa Girón. El grito de "¡Cuba sí. yanquis no!" vibraba en las calles limeñas, en los patios universitarios y en los locales políticos de izquierda. Por las ondas de Radio Habana Cuba nos llegaba la voz de Fidel y luego la inspiración de Eduardo Saborit en "Qué linda es Cuba" y la de Carlos Puebla, pinchando a la OEA.

Entre los escritores que viajaran a Cuba invitados por la Casa de las Américas estaban los poetas peruanos que alternarían con Zitarrosa. Ellos dieron mi nombre cuando se les comunicó que la Casa preparaba un Primer Festival de la Canción Protesta; supongo que lo hicieron en atención a que mi poesía popular ("América Latina") y mis glosas y décimas ("Ritmos Negros", "Indio", "Talara, no digas yes") era lo más cercano a una "Canción protesta" hasta entonces desconocida en el Perú. Así fue como en 1967 estuvimos en dicho Festival.

Al año siguiente (1968), los poetas César Calvo y Reynaldo Narango llevarían al disco de larga duración un manojo de canciones testimoniales: urgente fruto de sus esfuerzos por inaugurar la Nueva Canción Peruana. En vísperas del lanzamiento y en gesto que me honra, los poetas co-autores me confesaron haberlos motivado en la empresa, pero era innegable que en aquellos temas palpitaba la influencia creativa e interpretativa dejada por Alfredo Zitarrosa, proyectándose más adelante a otros beneficiarios.

Durante este período germinal, y motivando a compositores e intérpretes, también pasó por Lima el connotado cantautor chileno Angel Parra (1966), quien guitarra en mano entonó por doquiera sus canciones, las de Atahualpa Yupanqui y las de su madre Violeta. Otro tanto hizo César Isella (1968), notable cantautor argentino y ex integrante de "Los Fronterizos".

Esos vitales complementos en que se suelen convertir la radio el disco cuando son racionalmente utilizados, redondearon en Lima la confluencia de corrientes: cubana, chilena, argentina, uruguaya y brasilera; al mismo tiempo que se fue formando un público ad hoc. Finalizando la década reseñada, surgieron en Lima los primeros cantautores comprometidos: Raúl Vásquez y Diego Mariscal (Mario Campos); además del grupo "Manos Duras", integrado por Paco Guzmán, Andrés Soto, Hugo Castillo y Daniel "Kiri" Escobar. Los dos primeros -en coautoría- lanzan "El Alfarero", mientras que la agrupación estrena "Por ti, que nada vales".

IV. EL "FESTIVAL DE AGUA DULCE"

En 1972 se realiza el Primer Festival Internacional de la Canción Protesta, organizado por un diario limeño expropiado por los trabajadores con anuencia del gobierno militar. Se le recuerda como el "Festival de Agua Dulce" y a su playero escenario subieron figuras de la talla de Soledad Bravo, Isabel y Angel Parra, Víctor Heredia y nuestro ya conocido Alfredo Zitarrosa. El Perú estuvo representado por la solista Maruja Bromley y la agrupación "El Polen", que impactó al público asistente y televidente por el moderno tratamiento dado a los temas del folclore andino; pero fue el tema defendido por Maruja Bromley, "Canción de cuna para despertar" (en ritmo de guajira y reminiscencias guillenianas) el que conquistara uno de los premios otorgados por el jurado calificador.

Por eso quiero
cantarte una
canción de cuna
para despertar...

El hecho de dar a este festival una tónica competitiva (de concurso) nos parece lo menos político que pudo hacerse con las figuras invitadas y lo más nocivo para el movimiento local en ciernes, que se hizo presente con más de doscientas canciones y que fueron descartadas sin entrar a concurso.

V. EL "CICLO DE LA NUEVA CANCION"

Se imponía una orientación total y ese fue nuestro mayor aporte pues ese mismo año de 1972 iniciamos un programa radial

que bajo el título "AMERICA CANTA ASI" dedicaba una hora diaria a promocionar la Nueva Canción Latinoamericana, copando la sintonía nacional y estimulando en otros países crear espacios similares. Entre los grupos y cantautores que desfilaron por nuestro programa recordamos a Carlos Mejía Godoy (Nicaragua), Cecilia y Roberto Tood (Venezuela), Horacio Guarany (Argentina), el grupo "Manguaré" (Cuba), René Villanueva (México) y Ernesto Cavour (Bolivia). Este programa estuvo en el aire de 1972 á 1976.

Cupo al Instituto Nacional de Cultura organizar en 1973 y con todo éxito el CICLO DE LA NUEVA CANCION, programado durante todo el año en actuaciones que cubrían escalonadamente el Teatro Municipal de Lima, Auditorio del Campo de Marte y Telecentro. Sin solución de continuidad ofrecieron sus recitales Víctor Jara, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Alfredo Zitarrosa, Soledad Bravo, Víctor Heredia y Omara Portuondo. Cerrando este ciclo se presentaron los solistas y cantautores peruanos Tania Libertad, Diego Mariscal, Raúl Vásquez y Víctor Merino. Al año siguiente Cuba nos envió a Carlos Puebla y sus Tradicionales, al dúo "Los Compadres", al espectáculo "Palmas y Cañas" y la arrolladora presencia del Conjunto Folklórico Nacional. Mientras que empresarios particulares contrataron a Joan Manuel Serrat y volvieron a traer a Mercedes Sosa.

VI. LOS "TALLERES DE LA NUEVA CANCION"

Se inicia entonces la proliferación de los grupos locales (1974-1976), cuyos pioneros fueran los machachos del ya citado "Manos Duras" (rebautizado ahora como "Vía Férrea"). Surgen también los llamados "Talleres de la Nueva Canción" que, bajo subvención estatal, aglutinan músicos, poetas, cantantes, instrumentistas, sociólogos y antropólogos; trabajando a puerta cerrada hasta conseguir afitamiento y repertorio.

El desarrollo de este proceso da a los grupos unas características comunes: conformados en sextetos o septetos, con una orquestación ecléctica de guitarras, charango, bombo "legüero", guenas y antaras, ejecutan un repertorio en base al folklore boliviano, la nueva canción chilena y algunos temas peruanos, como el folklórico huayno "Recuerdos de Calahuayo" ("Flor de Caluyo").

Estas características se debieron en gran parte a la presencia del músico y arreglista peruano Celso Garrido Leca (1974), que tras la positiva labor realizada en Chile con los grupos "Quilapayún" e "Inti-Illimani" hasta la caída del gobierno de Allende, llegaba a Lima para hacerse cargo de la agrupación "Tiempo Nuevo", fundada por Carlos Urrutia. La tónica que entonces le imprime Garrido Leca influye luego en otros grupos como "Ccori Llacta" (Pueblo de Oro), "Haylli", "Salcantay", etc.

Los grupos no oficiales logran una interesante obra de creación colectiva, pero huérfanos de apoyo económico deben recurrir a la vía pública y al óbolo voluntario del viandante, del sindicato, la cooperativa y los partidos políticos. Entre los "francotiradores" de esta fase se forma una organización cooperativa de la nueva canción bajo el nombre de "Music Forum Siglo XXI", cuya regular actividad redunda en éxito empresarial para los grupos que aglutina.

Más adelante, factores ideológicos, económicos y artísticos provocan un fenómeno desintegrador o de continua recomposición de elencos y sucesivos cambios de nombre en todos los grupos. Así, el elenco de "Manos duras" cuya conformación inicial de 1971 hemos reseñado líneas arriba, cambia a "Vía Férrea" cuando sólo quedan Paco Guzmán y "Kiri", para luego engrosar y tomar el nombre de "Venceremos" que a un nuevo cambio de elenco se transforma en "Tahuantinsuyo" y, finalmente rebautizarse "Cuesta Arriba" en la época que lo integraran José "Lolo" Reyes (quena), Oswaldo Marquina (percusión) y Daniel "Kiri" Escobar con Paco Guzmán (en canto, composición, charango y guitarras) a partir del año 1975, época en que viajan a Cuba, El Salvador, y la Unión Soviética, difundiendo lo mejor de su original repertorio de todas las épocas reseñadas:

"QUIEN HA LIMPIADO LA HISTORIA"

(L. y M.: Andrés Soto)

Quién ha limpiado de males
la historia que hoy conocemos.
Quién se encargó del matiz
de mil verdades.

Quién escribió tantos cuentos
de paladines ancestros.

Quién convirtiera héroes en cobardes
y valientes en criminales.

Quién ha ganado en bonanza
con esta burda enseñanza.

Quién convirtiera héroes en cobardes
y valientes en criminales.

Ya se ocultó la luz del sol
que brillaba entre los ojos
de alguien que preguntó
qué fue del niño aquel, lloroso.

Quién escondió tras su pluma
las injusticias, las muertes,
las represiones y los maltratos
de tanta gente...

Aún en 1976, año de la desintegración de "Cuesta Arriba", habría un nuevo cambio al ingresar el cantor, guitarrista y charanguista chileno Pepe Fariña.

VII. SITUACION ACTUAL

En el desbande de cantautores y compositores, los que no partieron al exterior volvieron a sus antiguas actividades laborales. Y de los mejores temas logrados en creación colectiva nos informan que o han salido de la circulación o bien "tras prudentes retoques en sus versos y previo registro autoral a nombre propio" están siendo llevados al disco comercial, so pretexto que la "canción-protesta" ya pasó de moda...

Nosotros creemos que sólo el triunfo de una verdadera revolución popular (como en Cuba y Nicaragua) puede dejar atrás la protesta, y aún así, vendría entonces el canto al trabajo constructivo, la canción al amor, el canto a los que cayeron en la lucha revolucionaria y la canción de auto-crítica revolucionaria, tan necesaria en todo proceso honesto. Pero donde no ha pasado de "moda" la explotación del hombre por el hombre, es cobarde complicidad acallar la protesta.

Afortunadamente y en estos últimos años, se va dando en el Perú un interesante fenómeno de traslación vanguardista: el folklorismo apolítico en base a temas estrictamente instrumentales o de canciones inocuas lo va haciendo suyo el sector pequeño burgués que incursionara en la "protesta" por snobismo. En tanto que de las barriadas marginales (villa-miserias llamadas eufemísticamente "Pueblos Jóvenes") va surgiendo una nueva canción comprometida, original, realista y coherente con las luchas y esperanzas reivindicatorias de sus mismos desposeídos cantautores. Es probable que allí se esté gestando la definitiva Nueva Canción Peruana. De ser así, cuando mañana se tenga que historiar nuestro proceso, será de justicia reconocer la labor precursora y pionera de aquellos abnegados que hicieron de la canción un arma y de sus versos un himno a "los pobres de la tierra", como lo quisiera José Martí. Discriminando, claro está, a los que cantan a los pobres para vivir como ricos.


NICOMEDES SANTA CRUZ G.

Madrid, 19 de febrero de 1982.

IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA

Y NUEVA CANCION

(P O N E N C I A)

- I. IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA Y NUEVA CANCION.
- II. EL PROBLEMA DE LA PENETRACION CULTURAL EXTRANJERA.

Por Nicomedes Santa Cruz G.
(PERU)

I.1. IDENTIDAD CULTURAL Y DESCOLONIZACION

"Cubano es más que blanco, más que negro,
más que mulato". (JOSE MARTI)

Problema crucial para el hombre de esta gran parte del continente que Martí llamara "Nuestra América" es la búsqueda de una identidad cultural que le escamoteara el colonialismo esclavista. Esta identidad se gesta en el proceso histórico que funde la cultura aborigen con la europea y la africana, y su síntesis dialéctica es la americanidad. Paradójicamente, es en aquellas latitudes donde el indio fuera exterminado masivamente y el negro sigue siendo discriminado y segregado, donde precisamente estos descendientes de anglosajones han logrado arrogarse el gentilicio de americanos en forma exclusiva, y el resto del mundo ya los reconoce como tales. En tanto, al sur del Río Bravo, el hombre sigue a la búsqueda de sí mismo.

En actitud contestataria se establecieron, tentativamente, denominaciones étnicas (Indoamérica y Afroamérica) que entrañaban connotaciones excluyentes, sin que jamás los argumentos racialistas en que se sustentaran ni las corrientes literarias y pictóricas que generaron devolvieran su identidad cultural a poblador alguno de las aludidas designaciones, vale decir

a indocamericanos y afroamericanos. ¿Por qué? Sencillamente porque indio y negro son meros conceptos, categorías sociales emanadas del colonialismo esclavista. Y de lo contrario, pretender identificar la cultura a partir de la raza es seguir hundido en la alienación, porque esa trampa hace mucho que la armó el colonizador en su propio beneficio.

La identidad cultural no es otra cosa que la identificación de nuestras respectivas culturas. Y cultura es la suma de todos los recursos a que apelan nuestros pueblos para vivir, así como las múltiples formas como manifiestan su existencia, generación tras generación. El cúmulo de vivencias en este cotidiano ejercicio, va creando las historias locales cuyo conjunto orgánico es nuestra común historia continental. Entonces, para rescatar nuestra identidad cultural tenemos que recurrir a nuestra historia. (Quizás de este posesivo se desprende la adjetivación que preconiza Martí al decir Nuestra América).

I.2. HISPANOAMERICA - IBEROAMERICA - LATINOAMERICA

Nuestra historia está en el nostálgico harawi que musitaba el secuestrado mitimae y no en el victorioso haylli que se entonaba en loor del ejército imperial de los Incas. Nuestra historia está en los cabildos de nación, en los palenques de cimarrones, en el calpulli y la milpa, en el ayllu y la marka; y no en los tratados de antropología, etnología, etnografía, etnomusicología y etnohistoria de la biblioteca del señor rector universitario. Porque nuestra historia está en los versos del punto guagiro, de la payada, del huapango, del son, de la mejorana y no en el antiguo romancero español ni en el mester de juglaría. Y porque, finalmente, nuestra verdadera historia está en las rebeliones campesinas y guerrillas de liberación nacional y no en la estatua ecuestre ni en la misma historia oficial que fundara William Prescott (con un minuto de conquista "supermánica" y trescientos años pax hispanica).

La historia que comienza con los Reyes Católicos y el descubrimiento, para seguir con Pizarro y Cortés, la historia de la evangelización en las reducciones y encomiendas de indios,

la del Santo Oficio y el Tribunal de la Santa Inquisición, la vida y milagros de los empolvados cuarenta virreyes y los republicanos enjuagues de los ciento cincuenta presidentes (ocho de ellos constitucionales), esa es la historia de los gobernantes y no de los gobernados; de esa historiografía nace la vocación hispana, ibero y latinoamericana.

I.3. RAZA Y CULTURA - CLASE Y RAZA

Las teorías eurocentristas del siglo XVIII, sustentadas en una historiografía racializada (al amparo cómplice de la antropología), tras negar todo valor histórico al desarrollo de nuestras culturas, erigieron sobre sus despojos el más soberbio y demencial monumento a su enciclopédico orgullo. Del liberalismo europeo de aquel entonces surgieron los ideólogos de nuestra independencia política así como las leyes estatutarias de estas nacientes repúblicas; ello, no por simple emulación de lo que ocurría en Europa sino por clara conciencia de que América estaba unida a ella por un mismo proceso histórico del capitalismo emergente. Por algo los criollos se abstuvieron de apoyar la rebelión de Túpac Amaru (1780-1784) cuando su "república de indios" se alzó contra la "república de españoles".

Instaurada la República (de criollos), se plantea la antonimia "civilización y barbarie", vale decir Europa vs. América; trampa semiótica que el etnocentrismo europeo traducía en "blanco e indio" o "blanco y negro". Así pues, la república no cancela tales categorías sociales surgidas del modo de producción esclavista en sus relaciones de amos y esclavos; porque en la mente de muchos ilustres pensadores del siglo XIX se insistió en disfrazar los hechos sociales bajo factores raciales, falsificación de cuyos resultados nace esta crisis de identidad que hasta ahora padecemos.

El concepto de negro -insistimos-, es una categoría social nacida de la esclavitud africana en América; porque primero fue la esclavitud y después la discriminación racial. Pero la lucha de razas no elimina la lucha de clases sociales, por más que de la liza salga vencedora la raza oprimida. Esto lo recuerda muy bien Haití, primera "República Negra" y primera nación latinoamericana en alcanzar la independencia política. Y también debieran recordarlo los indigenistas a ultranza, que hacen sino-

nimia de indígena e indio, sin considerar -por ejemplo- que la población haitiana, mayoritariamente negra, bien pudiera reclamar para sí ese indigenismo tras de poblar, defender y fecundar la misma tierra insular durante medio milenio.

II.1. DE LO NACIONAL Y LO EXTRANJERO

Cuando nuestras jóvenes repúblicas sintieron la necesidad de elegir los símbolos representativos de sus valores culturales, aflorando los racismos latentes, se buscó blanquear en lo posible esa imagen nacional. Cuba recuerda ahora burlescamente la gallega figura de "Don Liborio", escogida como símbolo de cubanidad por la república mediatizada. Y todos recordamos también la ingrata tarea que voluntariamente se impusiera Eduardo Sánchez de Fuentes por ocultar la ascendencia africana en la música de Cuba, declarando pesaroso y dramático:

Nosotros, que nunca hemos negado la presencia del factor rítmico africano en nuestro folklore, estimamos, serenamente, que no debemos subvertir el verdadero concepto del mismo (...). Aceptamos su influencia, pero cuidémonos, a la hora de utilizar diseños originarios para nuestras composiciones, de no dignificar, con nuestra elección, esos elementos, por interesantes que sean, porque corremos el peligro, queriendo ser nacionalistas, de resultar exóticos y nos exponemos al aparecer como africanos, a que se nos acuse de lamentable extranjerismo (...). Aunque el vulgo guste de escuchar los cantos africanos, creo, firmemente, que es censurable caer en el error de hacerlos figurar en programas de conciertos llamados música nacional.

(E. S. de F.: Conferencia en el Teatro Prado. La Habana, 13 de marzo de 1927).

Otro tanto haría y diría en Lima y por la misma época el nacionalizado profesor peruano Andrés Sas, y al igual que Sánchez de Fuentes, su gratuito antinegrismo tendría en contrapartida un indigenismo proporcionalmente apasionado. La lista llega hasta el presente, porque en 1970 se publica un álbum con "La Historia del Vals Criollo" en cuyo folleto, el poeta peruano de turno dice del vals limeño ser una "respuesta criolla a la extranjerizante presencia de la música negroide".

Afortunadamente en estas mismas tierras nacieron los genios que pusieron las cosas en su lugar científico, ellos también forman larga lista que comienza con Don Fernando Ortiz Fernández y continúa con José Luciano Franco, Arthur Ramos, Alejo Carpentier, Emilio Roig de Leuchsenring, Odilio Urfé, Argeliers León, Paulo de Carvalho-Neto, René Depestre, Descóderes Dos Santos y baste como ejemplo. Igualmente, los infundios europeístas no impidieron que de las sobrevivencias africanas surgieran las bellas páginas que Gonzalo Roig, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla entregaran a la cultura universal; así como de las raíces nativas -azteca y quechua- asombraron al mundo los poemas sinfónicos de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Daniel Alomía Robles. Todo ello sin mencionar al genial brasilero Heitor Villa-Lobos, que no por vanidad sino para demostrar el mito antropológico de la creación colectiva, pronunciara su rotundo: "¡El folklore soy yo!".

II. 2. TRADICION O RUPTURA

El maestro Daniel Alomía Robles (n. Huánuco 1871, m. 1942) es, a nuestro entender, el padre de la moderna música peruana. Su obra de investigación del acervo musical andino legó al Conservatorio Nacional más de seiscientas partituras de temas folklóricos debidamente clasificados y codificados. Su labor de compositor, recreador y arreglista, dejó a nuestra cultura más de trescientas obras que abarcan desde el preludio a la sinfonía, pasando por la ópera; citamos su "Himno al Sol" y su magistral Poema Sinfónico "Amanecer Andino".

En 1912 y ante un selecto auditorio, Alomía Robles presentó el fruto maduro y sazonado de su obra creativa e investigatoria, marcando un hito en la historia musical del Perú. Tras viajar por América y Europa, al promediar los años veintes compuso una ópera titulada "El Cóndor pasa". Su libreto -de un coautor- ubicaba la historia en un asiento minero de los andes centrales, donde el ingeniero yanqui de la empresa seducía a una india, naciendo un niño rubio, como su padre. Andando el tiempo y ya mozo, el rubicundo joven se torna líder sindical de los explotados mineros, a los que rebela contra la empresa que dirige su padre.

Estalla la huelga, viene la represión y en la lucha el hijo peruano mata al padre gringo.

El tema argumental y la fecha del estreno de esta Opera los consigna Jorge Basadre en su "Historia de la República del Perú", la que estamos citando de memoria. Pero es lógico suponer que esta obra operática no fuera muy promocionada porque ya en esos años el capital norteamericano disponía a sus anchas de nuestros recursos naturales. Mejor fortuna tuvo el tema central de esta obra "El cóndor pasa" (en ritmo de pasacalle con fuga de huayno), pues en versión instrumental pasó a engrosar el repertorio de los conjuntos folklóricos y años más tarde el de las "sopranos andinas" que seguían la escuela inventada por la exótica Ima Súnac (Emperatriz Chávarri), es decir; gorgoritos sin letra. En la década de los cincuentas nace en el Perú la industria del disco y "El cóndor pasa" se graba en decenas de versiones, orquestales y cantables.

Una de estas placas debió llegar a manos del dúo Simon y Garfunkel porque en 1970 este binomio norteamericano le pone nueva letra y lo lleva a un disco de larga duración que vendió más de diez millones de copias. El resto de la historia y las múltiples versiones posteriores pertenecen ya al mundo del "ranking", la "discomanía", y sus misterios editoriales, porque los herederos del autor peruano nunca cobraron un centavo de regalías por los derechos, enajenados a una casa canadiense.

Pero lo importante de nuestra historia es que una canción nacida en los años veintes, en un contexto operático de inspiración andina, triunfe medio siglo más tarde entre los fans europeos y yanquis de la música pop; atribuyéndosele una autoría anónima, localidad imprecisa y "cientos de años de antigüedad"... ¿No sería oportuno exhumar libreto y partitura de la Opera "El Cóndor Pasa" y reestrenarla en estos días? Total, su argumento no ha perdido actualidad y al dúo norteamericano le debiera interesar el origen de lo que canta.

II.3. LA PENETRACION CULTURAL EXTRANJERA

Hemos tomado como ejemplo el caso de "El cóndor pasa" porque en él se dan todos o casi todos los ingredientes que entra-

ña la problemática de la Nueva Canción Latinoamericana según el temario de este Foro: la difusión tradicional y los medios masivos, lo folklórico y lo culto, lo revolucionario y lo comercial, los derechos autorales y el timo editorial, la forma musical y la forma poética, y, por último, la identidad cultural a través de Daniel Alomía Robles y la penetración cultural extranjera en la inefable dupla "Simon-and-Garfunkel", artistas exclusivos del sello "CBS".

Curiosamente, en los países que más se ataca el internacionalismo y la solidaridad, se fomenta un género de música "internacional" que es la acaparadora en esos comercializados "Festivales de la Canción" auspiciados por disqueras y radioemisoras en promoción a sus artistas exclusivos. A la juventud de nuestros pueblos se le ha inducido a identificarse con esa música, y cada generación la dice suya, y la pone por encima de su música nacional. Esta misma juventud considera "extranjera" la música popular y folklórica de algún país vecino. Y es que en el juego de valores impuesto, la música "internacional" -por mala que ella sea, y en muchos casos lo es- tiene el raro privilegio de un internacionalismo per se. En cambio ninguno de sus fans consideraría internacional los mundialmente conocidos "Alma llanera", "Sombras" o "Guadalajara". Así pues y gracias a los "hits" discómanos, musicalmente hablando, Latinoamérica es un conglomerado de países "extranjeros" que consumen una misma música "internacional".



Madrid, 18 de febrero de 1982