Aurelio Tello
(Pasco, 1951)



Musicólogo, compositor y director coral. Desde 1982 radicó en México donde realizó trabajos para el CENIDIM y publicó los tomos III, IV, VII, X y XII de la serie Tesoro de la Música Polifónica en México y preparó en 5 tomos la transcripción del *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*. Ha sido redactor del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y del *Diccionario Iberoamericano del Cine*. Fundó en 1989 la Capilla Virreinal de la Nueva España. Realizó el programa radial ECOS DE UN PASADO SONORO: LA MÚSICA COLONIAL AMERICANA. Participó en congresos, cursos y conferencias en México, América Latina, Estados Unidos y Europa y obtuvo reconocimientos y distinciones, entre los que se cuentan el Premio de Excelencia Académica del INBA, el Premio de Musicología "Casa de las Américas" de Cuba y la cátedra de musicología "Jesús C. Romero" (2008). Sus obras se han presentado en diversidad de foros, festivales y ciclos de conciertos de música contemporánea. Ganó los concursos de obras corales "Ciudad Ibagué" (1982) y Banco Central de Reserva del Perú (1987). En 2007 obtuvo su maestría en musicología por la Universidad Veracruzana. Cursa el doctorado en musicología en el posgrado de música de la UNAM. En el 2014 fue designado Exalumno Ilustre del Colegio Nacional "Daniel A. Carrión", de Cerro de Pasco, Perú, y Profesor Honorario del Conservatorio Nacional de Música del Perú y en el 2025 la Universidad Nacional de Música "Daniel Alomía Robles" lo nombró Profesor Honorario. En el 2016 recibió el premio Personalidad Meritoria de la Cultura por parte del Ministerio de Cultura del Perú. Desde ese año es profesor de la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y de la Universidad Nacional de Música (ex Conservatorio), donde es editor de publicaciones. Dirige el Coro de Madrigalistas de la PUCP. Condujo en Radio Filarmonía de Lima la emisión radial PROGRAMA DE MANO: MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA LATINA (2018-2024).

ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical , Vol. 10, N° 1, enero–junio, 2026. ISSN: 2521–8565/ E–ISSN: 2616–681X

El surgimiento de la Cantata Popular en el Perú: el caso de *Donde nacen los cóndores* de Celso Garrido-Lecca

The emergence of Popular Cantata in Peru: The case of Celso Garrido-Lecca's *Donde nacen los cóndores*

Aurelio Tello
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
aureliotell@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7974-7101

Resumen
Donde nacen los cóndores es la única obra emblemática del género de las Cantatas Populares creadas en el Perú. Compuesta por Celso Garrido-Lecca en 1976, como música para la película *Kuntur Wachana* de Federico García, surgió en un momento de dramáticos cambios políticos y sociales en el continente que el compositor conoció de primera mano: el ascenso al poder por la vía democrática del líder de la Unidad Popular en Chile, Salvador Allende, y el proceso de cambios en la sociedad peruana que fomentó el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas bajo el liderazgo del general Juan Velasco Alvarado. El golpe de estado en Chile en septiembre de 1973 propició el retorno de Garrido-Lecca a su país, donde se involucró con la creación de un Taller de la Canción Popular en la Escuela Nacional de Música, haciendo acopio de la experiencia ganada en la gestación de la Nueva Canción Chilena, su cercanía artístico-musical con Víctor Jara y el grupo Inti Illimani y su participación en la composición tendiendo puentes entre lo culto y lo popular. En este artículo se revisan las condiciones que hicieron posible la creación de *Donde nacen los cóndores* y se intenta un acercamiento a la obra a partir de una revisión de los modelos que le sirvieron de punto de partida, un repaso del contexto social del Perú de los años 70, un breve análisis de la obra para dar cuenta de sus razones, a la vez que se recogen las mínimas fuentes historiográficas que dieron noticia de la obra.

Palabras clave
Cantata Popular; Garrido-Lecca; canción popular; Nuevo Canto Chileno; Donde nacen los cóndores

Como citar: Tello Malpartida, A. (2026). El surgimiento de la Cantata Popular en el Perú: el caso de Donde nacen los cóndores de Celso Garrido-Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 213–245.

CC BY NC ND

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.317

Abstract
Donde nacen los cóndores is the only emblematic work of the genre of Popular Cantatas created in Peru. Composed by Celso Garrido-Lecca in 1976 as music for Federico García's film Kuntur Wachana, it emerged during a time of dramatic political and social changes on the continent, which the composer witnessed firsthand: the democratic rise to power of Salvador Allende, leader of the Popular Unity coalition in Chile, and the process of change in Peruvian society fostered by the Revolutionary Government of the Armed Forces under the leadership of General Juan Velasco Alvarado. The coup in Chile in September 1973 prompted Garrido-Lecca's return to his country, where he became involved in the creation of a Popular Song Workshop at the National School of Music. He drew upon the experience gained during the development of the Nueva Canción Chilena (New Chilean Song) movement, his artistic and musical affinity with Víctor Jara and the group Inti Illimani, and his participation in composition, bridging the gap between high and popular music. This article examines the conditions that made the creation of *Donde nacen los cóndores* possible and attempts to approach the work by reviewing the models that served as its starting point, examining the social context of Peru in the 1970s, and briefly analyzing the work itself to explain its underlying motivations. It also compiles the few historiographical sources that mention the work.

Keywords
Popular Cantata; Garrido-Lecca; Popular Song; Nuevo Canto Chileno; Donde nacen los cóndores

Recibido: 30 de enero / Revisado: 6 de febrero / Aceptado: 31 de marzo

Introducción necesaria
Escribo desde la memoria, desde el recuento de hechos de los cuales fui testigo y de la persistente colaboración entre el compositor y yo desde su reinserción a la vida musical del Perú, un país donde no existe una musicología que se ocupe de la creación de nuestros compositores académicos. La cantata *Donde nacen los cóndores* de Celso Garrido-Lecca se estrenó en 1977, estuvo vigente en diversos escenarios hasta 1979, mientras existió el Taller de la Canción Popular de la Escuela Nacional de Música (luego otra vez Conservatorio y en la actualidad Universidad Nacional de Música). Los nuevos tiempos la silenciaron hasta el año 2015 y desde entonces hasta hoy sólo es posible escucharla en la única grabación que se hizo en 1980. Por diferentes razones: políticas, sociales, culturales, musicales, es una obra que sólo conocieron quienes tuvieron la oportunidad de escucharla durante el par de años (1977-1979) en que se interpretó en Lima o viajó a algunos conciertos en vivo dentro del Perú. Ahora es ajena a las nuevas generaciones, también por diferentes causas: porque el problema de la tenencia de la tierra a la que alude ha cambiado de discurso; por el silenciamiento de hechos que registra la historia de nuestro país –como la reforma agraria de 1969–, que ciertos sectores prefieren no tener presente; por su ausencia en los medios de comunicación masiva y porque los nuevos investigadores musicales prefieren otros temas. Lo poco que se ha escrito sobre esta cantata popular es de manera tangencial, –como en la tesis de Ramos Rodillo– y no va más allá de subrayar su exotismo y su transnacionalidad en la medida en que se creó

bajo modelos ideados en otros países de la región. En el capítulo sobre la música popular del libro *La música en el Perú,* publicado en 1985 y reeditado en 2007, no se le dedica ni una línea al movimiento del canto nuevo en el Perú y sólo cobra presencia una mínima mención a la cantata *Donde nacen los cóndores* en las páginas dedicadas a los compositores de la Generación del 50. Se trata, pues, de echar una mirada al pasado reciente (los últimos 50 años), a los anhelos de traer aires frescos a nuestra música popular que representaran una opción estética no manoseada por el espíritu comercial y melodramático, a la creación de una obra de formato mayor nacida del compromiso de su autor con un arte nuevo que reflejara los nuevos tiempos que se respiraban en Latinoamérica, de refrescar la memoria de actores y voces vivas que tienen ligas con esta cantata y ver en dónde estamos a la hora de hacer historia.

Garrido-Lecca y la Nueva Canción Chilena

El revelador texto "La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida" (1995) de Luis Advis –el autor de la imprescindible *Cantata de Santa María de Iquique*–, actúa como puerta de entrada a un universo musical por el que Celso Garrido-Lecca (1926-2025) transitó de manera fecunda durante un tramo de su vida de compositor: Desde los años en que, al calor de los movimientos populares que llevaron a la presidencia de Chile a Salvador Allende y se tradujeron musicalmente en el surgimiento de un contingente de instrumentistas y cantantes cuyo radio de acción se extendió desde los ámbitos folclóricos hasta los académicos (González, 2000), hasta aquella época en que derivó en una peculiar etapa creadora, en los años inmediatos a su retorno al Perú en 1973. Ese universo al que aludo líneas arriba se conoció como el movimiento de la Nueva Canción Chilena (Torres, 1980; Advis, 1996; Godoy, 2000; Rodríguez Aedo, 2016), que marcó una diferencia sustantiva con el repertorio considerado tradicional, recopilado por diversos folkloristas y neofolkloristas, caracterizándose por el compromiso político de sus compositores e intérpretes frente al rumbo que tomaba la historia de Chile a fines de los años sesenta (Da Costa, 2016).

Este movimiento formaba parte de una corriente musical que recorría América del Sur, por lo menos, desde los años 50, signado por cuatro corrientes fundacionales que mostraron una reorientación en las expresiones folclóricas y le imprimieron un fuerte sello de compromiso político: el Nuevo Cancionero argentino, el Canto Popular Uruguayo, [la] Nueva Canción Chilena y [la] Nueva Trova Cubana. Para Ignacio Ramos Rodillo:

> Esta reorientación hizo suyas nuevas apelaciones a lo latinoamericano y un discurso crítico e ideológico, alcanzando además una proyección hemisférica que abarcó Sudamérica, Centroamérica, el Caribe, México, Estados Unidos y Europa Occidental. En sintonía con los "sesenta globales", estas escenas latinoamericanas trabarían contacto con movimientos afines como el Folk Revival estadounidense y otros de Alemania Oriental e Italia y posteriormente emprenderían su diáspora tras las ofensivas reaccionarias de la década de 1970 hacia ciudades como Lima, La Habana, Ciudad de México, Managua, París, Berlín Oriental o Roma. (2023, pp. 252-253)[1]

1. En la cita del artículo de Ramos Rodillo, he omitido las referencias bibliográficas a que alude el autor, según el citado parentético, para referirse a las fuentes que dan cuenta de todos estos movimientos emparentados con la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo en el Perú.

La Nueva Canción fue el recurso político, pero también estético, que se empleó para difundir la ideología que habría de encaminar a la sociedad a los Nuevos Tiempos que se anunciaban en los años sesenta y procurar la formación del Hombre Nuevo, el que haría la revolución socialista y reivindicaría a las clases tradicionalmente oprimidas (Velasco, 2007). Por lo tanto, contribuiría a construir un nuevo futuro con su capacidad de convocar a otros sujetos a realizar las transformaciones sociales que necesitaban nuestros pueblos (Karmy, 2014).

El musicólogo chileno Rodrigo Torres, propone una caracterización de la Nueva Canción Chilena como una expresión expandida, que rebasaba sus ámbitos habituales: lo "tradicional" o lo "regional" o lo "folclórico":

> Con la Nueva Canción se inició en nuestro país un proceso de decantación de una nueva manera de hacer que[,] a partir de la elaboración de formas de la tradición popular y el creciente y progresivo ensanchamiento de su marco regionalista[,] integrándolo a elementos y procedimientos musicales extranjeros[,] sin distorsionar su esencia, resultó en una nueva síntesis de elementos diversos en una canción chilena actual[,] distinta[,] en nuevas formas de instrumentación y nuevos modos de interpretación[,] en nuevos estilos en la música popular chilena. (1980, p. 49)

Sus representantes más conspicuos fueron "Isabel Parra (1939), Ángel Parra (1943-2017), Rolando Alarcón (1938-1973), Patricio Manns (1938-[2021]), Tito Fernández (1942-[2023]), Osvaldo Rodríguez (1943-1996), Víctor Jara (1932-1973) y las agrupaciones Quilapayún (1965), Aparcoa (1966) e Inti-Illimani (1967)" (Cerda Moya, 2017, p. 8). El movimiento de la Nueva Canción alcanzó su punto culminante de realización en los festivales de 1969, 1970 –donde se estrenó la *Cantata Santa María de Iquique*– y 1971 (Advis, 1996).

La actividad que desarrollaron estos artistas coadyuvó a desencadenar en el campo de la creación musical hechos trascendentes en el desarrollo de la Nueva Canción, como los festivales enunciados arriba, y en el de la música chilena y latinoamericana en general. Su excelente nivel de interpretación y la extensa gama de recursos que aportaron a la canción popular, atrajo la atención de compositores académicos como Luis Advis, Sergio Ortega, Celso Garrido-Lecca y Gustavo Becerra quienes "escribieron obras de mayor envergadura, de formas y texturas más elaboradas y complejas" (Torres, 1980, p. 53) para grupos como Inti Illimani y Quilapayún.

Garrido-Lecca en Chile

Nuestro compositor arribó a Santiago en 1950 para estudiar con Domingo Santa Cruz primero y con Fré Focke, después. Durante sus años en Chile, estuvo ligado, entre 1954 y 1964, al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile donde colaboró con Víctor Jara, uno de los más reconocidos creadores de la Nueva Canción (Torres, *DMEH*, 1999), con quien participó en el álbum *El derecho de vivir en paz* (1971), aportando su canción "Vamos por ancho camino", sobre una letra del propio Jara, y la marcha "B.R.P." –homenaje a la Brigada Ramona Parra– en coautoría con Jara y Víctor Rojas (sello DICAP, JJL 11, 1971) y trabajó como asesor de Inti Illimani (1971 a 1973) (González, *DMEH*, 2000), uno de los grupos de mayor proyección y trascendencia durante la presidencia (1970-1973) de Salvador Allende, líder de la Unidad Popular. Fue en ese lapso, entre mediados de los años 60 y 1973, año en que cae el gobierno de Allende, que se dio en el país del sur un intenso acercamiento entre la música culta –la académica, la de tradición escrita, la de formación conservatoriana– y la música de raigambre popular –la que vive en la oralidad, en la herencia tradicional de saberes, en la creación

no teórica– que derivó en la aparición de un género inédito: la Nueva Canción Chilena. Cirilo Vila, en una entrevista que le hizo Rodrigo Torres recuerda que figuras como Eduardo Carrasco del grupo "Quilapayún" estudió en el Departamento de Música con profesores como Celso Garrido Lecca, Sergio Ortega y Hugo Sepúlveda (Varas y González, 2005).

En sus tempranos años en Lima, Garrido-Lecca había sido alumno de Rodolfo Holzmann e integrante de la Asociación Espacio que aglutinó a los artistas de los años 50 para impulsar las tendencias vanguardistas que entonces estaban en boga en el mundo occidental (Gutiérrez, 1988; Tello, 2022). En la década del 60, ya establecido en Chile, se había convertido en una de las voces de mayor perfil en la música de vanguardia latinoamericana, como lo demuestran la *Elegía a Machu Picchu* para orquesta (1965), *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas (1966) y *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo (1968), obras que resumían una nueva postura estética e innovaciones de técnica y de lenguaje (Tello, 2001). A la vez, Garrido-Lecca mantuvo un acercamiento a la música de raíz folclórica y popular, nutrido de un claro compromiso político revolucionario. Así lo veía en 1977 el musicólogo brasileño Luis-Heitor Correa de Azevedo, en una contemporánea evaluación del movimiento musical en nuestro continente:

> […] no son muchos, hoy en día, los compositores latinoamericanos que ponen su música al servicio de la ideología política que adoptaron. Se pueden citar, no obstante, los cubanos Fernández Barroso, Leo Brouwer, y Sergio Vitier, los peruanos Celso Garrido-Lecca y César Bolaños, el uruguayo Ariel Martínez y el chileno Fernando García. (1977, p. 69)

En el Encuentro de Música Latinoamericana realizado en La Habana en 1972 –en los tiempos en que el compositor estaba vinculado a Inti Illimani–, organizado por la Casa de las Américas en el marco de las protestas por la guerra de Vietnam y la conmemoración del quinto aniversario de la muerte del Che Guevara, Garrido-Lecca manifestó su posición de manera contundente:

> En América Latina tenemos que buscar las raíces de nuestros pueblos y expresarlas a través de un compromiso político. Si es necesario hacer música para un acto político, hay que hacerla; o escribir una marcha, o trabajar con un conjunto folclórico. No debe haber división en la música. (Gaceta informativa del Encuentro, 1972, p. 6)

El propio compositor lo ratificó en una entrevista concedida al tesista Ignacio Ramos Rodillo, a propósito de su trabajo con el Taller de la Canción Popular:

> Siempre he tenido esta dualidad ¿no? Yo creo que un compositor no puede ser tan exquisito… en nuestro medio latinoamericano… en un inicio de desarrollo musical… tan exquisito, de dedicarse a una especulación sonora dejando de lado todo lo que es la tradición de la canción, del folclor. Entonces, lo difícil y lo terrible para un compositor es cómo puedes tender puentes entre ambos sentidos. Estas dos fuentes ¿no? Porque no se trata de copiar una cosa ni otra. Entonces, esa fue un poco mi orientación. Por eso a veces hice música muy sencilla. Puede parecer tonta. Pero también, por otro lado, ya había hecho obras orquestales. Ya en 1964 […] me habían estrenado la *Elegía a Machu Picchu*. [Esta y otras] ya eran obras de búsqueda sonora. Como tengo esta dualidad… porque yo no me sentía ni disminuido ni prejuiciado. Yo podía hacer una canción y después una obra más elaborada, especulativa. (Ramos Rodillo, 2019, p. 226)

La proyección de Garrido-Lecca en el Perú de los años 70

De regreso al Perú en noviembre de 1973, Garrido-Lecca se abocó a trabajar en diferentes frentes que tuvieron como eje la música popular: por un lado, la creación en 1974 del Taller de la Canción Popular en el seno de la entonces Escuela Nacional de Música donde replicaría su experiencia chilena e impulsaría un movimiento renovador nacional (Ramos Rodillo, 2023), la asesoría a los grupos que surgieron en ese taller o se integraron a él: Korillacta, Tarpuy, el Dúo Adagio, Puka Sonqo y, al amparo de la Oficina Central de Información –organismo del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas–, Tiempo Nuevo; por otro, la creación de obras y piezas inscritas en el rubro de la música basada en elementos provenientes de la cultura popular: la cantata *Donde nacen los cóndores* (1977), la *Pequeña suite peruana* (1979), las *Danzas populares andinas* (1980) y los *Retablos sinfónicos* para orquesta (1981).

Garrido-Lecca dictó cursos de instrumentación y composición en la ENM en el último periodo de 1973, colaboró con el concierto final del taller de composición que dictaban Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel y en 1974 se integró formalmente como profesor de composición, instrumentación y orquestación (Petrozzi, 2024) a la vez que organizaba el Taller de la Canción Popular. Entre 1976 y 1979 ejerció como director de la institución y su remoción del cargo se produjo por los cambios políticos que se dieron en torno a la salida de los militares que habían instaurado el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1968 y el retorno al sistema democrático. La reinserción de Celso Garrido-Lecca a su país se dio en el marco de las acciones transformadoras del *status quo* peruano que caracterizaron al gobierno que presidió el general Juan Velasco Alvarado.

Un poco de contexto

En ese 1968, con Fernando Belaúnde en el gobierno, el Perú encaraba muchas dificultades económicas y sociales: La represión de los movimientos obrero-campesinos que implicaban numerosas huelgas de trabajadores así como la toma de tierras y haciendas, el alzamiento y liquidación de los grupos guerrilleros que tomaron las armas siguiendo el ejemplo de la Revolución Cubana, los permanentes desacuerdos del poder ejecutivo con la oposición parlamentaria que lideraba la coalición APRA-UNO, la traumática devaluación de la moneda en 1967, la corrupción en el aparato de gobierno, el nepotismo y la discutible nacionalización del petróleo, habían enturbiado el ambiente político y abrieron paso a que, una vez más a lo largo de nuestra historia republicana, las sectores militares del país tomaran las riendas del gobierno. La diferencia estuvo en que, entonces, se constituyó un Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, integrado por militares formados en el Centro de Altos Estudios Militares CAEM (Neira, 2022) que, apoyado en el principio de construir una sociedad distinta de los sistemas capitalista y comunista, encarnaciones de las ideologías de la Guerra Fría, propugnó una serie de medidas tendientes a transformar las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales del país.

Durante este periodo (1968-1975), se promovieron transformaciones como la reforma agraria –bajo el lema, "La tierra es de quien la trabaja", propiciando la creación de las SAIS (sociedades agrícolas de interés social)–, la creación de la propiedad social y las comunidades industriales para la gestión de las empresas, la nacionalización de los medios de producción (petróleo, minería), el impulso de la banca de fomento, la consolidación de empresas estatales de servicios (teléfonos, correo, aviación, puertos, alimentos, etc.), la entrega de los medios de comunicación a diferentes gremios de la sociedad organizada, la activa participación del Perú en el movimiento de países no alineados (Grupo de los

77), el establecimiento de relaciones diplomáticas, comerciales y culturales con los países del orbe socialista. En el campo cultural se dio la oficialización del quechua, la creación del Instituto Nacional de Cultura y de elencos estatales como el Teatro Nacional Popular, el Ballet Moderno de Cámara y el Conjunto Nacional de Folklore así como la realización de festivales como Inkarri, con participación de cultores folclóricos de todo el país (Valcárcel, 1983; Pinilla, 1985). A partir de 1970 se echó a andar, como parte de los cambios estructurales del Perú, una reforma del sistema educativo que involucró a los centros de formación artística a fin de convertirlos en genuinos centros de preparación de artistas profesionales.

Ese mismo año, el compositor José Malsio asumió la dirección del todavía Conservatorio Nacional de Música. Al frente de una comisión de maestros de dicho centro elaboró un proyecto de restructuración de las opciones profesionales, separó los niveles educativos (sección de niños, sección de jóvenes y sección profesional), definió los años de estudios de acuerdo con cada especialidad y evaluó a todo el alumnado, reubicando a unos y separando a otros. Se pretendía hacer del Conservatorio un centro de formación profesional que preparara a los artistas que el nuevo Perú requería conforme lo enunciaba el informe de la Reforma de la Educación (Tello, 1986; Sánchez Málaga, 2012). Malsio se mantuvo como director del CNM entre 1970 y 1972. Al año siguiente, el Instituto Nacional de Cultura, del cual dependían entonces las escuelas de arte, designó como nuevo director al compositor Enrique Iturriaga.

En estas circunstancias nacieron el Taller de Composición (1972), el Taller de la Canción Popular (1974), el Taller Experimental de Ópera de Cámara y el Taller de Investigación Musical (1976) y se incrementó la labor de proyección social, creándose una oficina encargada de un programa de extensión a la comunidad (Sánchez Málaga, 2012).

Marco general de la Cantata Popular

La cantata (del italiano *cantata*, y éste del latín *cantata*) forma parte de los géneros que se desarrollaron en el periodo barroco. Se la ubicaba como una "obra vocal de cámara", en el decir de Wendy Heller (2014). En el terreno de la música vocal para solistas que se cultivó durante los siglos XVII y XVIII se establecieron las cantatas sacras (obras vocales en varios movimientos), los oratorios (obras dramáticas no escenificadas sobre textos religiosos) y las pasiones (representaciones del juicio y la muerte de Cristo) (Heller, 2014). En sus orígenes, se cultivó a *solo* (como monodia acompañada) y por su uso se distinguió entre cantata de iglesia y cantata de cámara, diferenciándose en ellas el *recitativo* del *aria* (Sobrino, 2000). Mucho del desarrollo del *aria* como forma cantada ocurrió en la cantata de cámara (Crocker, 1986). Waldemar Axel Roldán explica que una cantata "consta de ariosos, arias, recitativos, coros, corales sin que se pueda establecer una forma prototípica" (Roldán, 1996, p. 60) y "sobre un bajo continuo", específica Mariano Pérez (1985, p. 237). El famoso *The Concise Oxford Dictionary of Music* de Percy A. Scholes, uno de los más fiables recursos lexicográficos de la música occidental, aporta algunas precisiones:

> A word of rather different meanings, according to the period as to wich it is employed. (1) In the 17th c. and often in the 18th it meant an extended vocal solo (with recitatives and arias) of the kind then popular in cultured It. society. A secular composition of this type was called a *Cantata da camera* ('Room Cantata'); a sacred one, *Cantata da Chiesa* ('Church Cantata'). (2) In the 18th c., however, the term came to be applied to a work for several solo voices, chorus, &c.,

> much like a short oratorio or an opera without scenary or acting (e.g. Bach's *Coffee Cantata* and *Peasant Cantata* and his many church cantatas). This latter is the sense in wich the word was used in 19th c. Britain and is still used.[2]

¿Qué definía a una cantata popular? Era un género de música que aspiraba a tender un puente entre la música académica y la indígena, folklórica y popular (Padilla, 1985), combinando instrumentos autóctonos sudamericanos con otros de la tradición europeo-occidental y dando curso a la alternancia de narraciones y piezas musicales signadas por su temática de índole social (Niño, 2010).

Luis Advis estaba consciente de las innovaciones que imprimió al género recogidas en su cantata *Santa María de Iquique*. Alguna vez declaró haber modificado lo siguiente respecto del modelo histórico:

(1) aspectos temático-literarios: relato social y realista;
(2) aspectos estilístico-musicales: mezcla de la tradición europea con giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz latinoamericana;
(3) aspectos instrumentales: inclusión simultánea de bajo armónico orquestal con instrumentos autóctonos americanos;
(4) aspectos narrativos: relato hablado en lugar de cantado. (Advis, 1999, citado por Becerra González, 2023, p. 7)

Para Rodrigo Torres la repercusión que el movimiento de la Nueva Canción Chilena tuvo en el surgimiento de la Cantata Popular fue muy amplia, de tal suerte que abrió caminos inexplorados tanto en la música académica como en la creación popular:

> El caudal creativo de la Nueva Canción ha ido progresivamente ensanchando y multiplicando sus cauces de expresión. La trayectoria creativa de este movimiento, desde Violeta Parra hasta los compositores actuales, presenta una tendencia a abarcar una gama de géneros y estilos cada vez más amplia y nutrida. Además del género canción con acompañamientos instrumentales cada vez más elaboradas, incursionan algunos creadores en expresiones de la música vocal de mayor extensión y complejidad formal como las Cantatas Populares, y otros en el campo de la música puramente instrumental, terreno prácticamente inexplorado diez años atrás por los compositores populares. La contribución de la Nueva Canción en estos nuevos derroteros, las obras vocales de formas más desarrolladas y la música instrumental, además de enriquecer su ámbito expresivo, marca un hito de considerable importancia en la evolución de nuestra música popular. Con ello se conquista para la expresión popular un terreno de extraordinarias proyecciones, como bien lo demuestran obras como la *Cantata Santa María de Iquique* (1969), *La fragua* (1972) y piezas instrumentales como "Charagua", "La partida", "Tatati". (Torres, 1980, pp. 54-55)

2. Una palabra con significados bastante diferentes, según el período en el que se emplea. (1) En el siglo XVII y a menudo en el XVIII significaba un extenso *solo* vocal (con recitativos y arias) del tipo entonces popular en la culta sociedad italiana. Una composición profana de este tipo se llamaba *Cantata da camera* (Cantata doméstica); una sacra, *Cantata da Chiesa* (Cantata de iglesia). (2) En el siglo XVIII, sin embargo, el término llegó a aplicarse a una obra para varias voces solistas, coro, etc., de forma muy similar a un oratorio corto o una ópera sin escena ni actuación (por ejemplo, la *Cantata del café* y la *Cantata del campesino* de Bach y sus numerosas cantatas de iglesia). Este último es el sentido en el que se usaba la palabra en la Gran Bretaña del siglo XIX y que aún sigue en uso (Traducción propia).

Santa María de Iquique, con música y texto del propio Advis, fue la Cantata Popular que "marcaría un hito definitivo dentro de la corriente [del Nuevo Canto Chileno] y de la música latinoamericana", asentaba convencido el compositor chileno (Advis, 1995). En los siguientes quince años se compuso un número considerable de Cantatas Populares latinoamericanas. Algunos de sus rasgos más notorios saltan a la vista:

a) Su fuerte filiación con la cantata ortodoxa como una composición que contrasta números a *solo* con otros de tipo coral e, incluso, con partes puramente instrumentales.
b) Su temática de carácter político, de denuncia, de rememoración histórica, de recuperación patrimonial, de revitalización de hechos o personas, de afirmación de derechos, de apologías en favor de la paz, de identificación con demandas populares que en el continente llevan siglos.
c) La sustitución del *recitativo* por secciones habladas a cargo de un narrador (masculino, o a veces, femenino).
d) La inclusión de secciones puramente instrumentales, infrecuentes en la música popular.
e) El uso de elementos provenientes de la tradición popular latinoamericana –rural o urbana– que se traducía en inusuales combinaciones instrumentales (*v. g*. charango, quena y bombo legüero), variado tipo de golpes de guitarra haciendo de soporte rítmico-armónico, emisiones vocales específicas, formas y géneros de raíz folclórica.
f) Su basamento armónico fuertemente tonal o de tonalidad ampliada y, en muchos casos, modal o pentafónico, pero aprovechando recursos como la modulación para introducir dramatismo en la obra, el uso de tríadas o tétradas, cromatismos y acordes de paso.
g) Su cariz diatónico, que se entronca con las sonoridades cotidianas de los escuchas.
h) Su distanciamiento de la música "comercial" como concepto –canciones de sesgo melodramático cuya temática central es el amor y la relación de pareja–, aunque sus canales de difusión fueran los convencionales en el sistema capitalista: los medios de comunicación masiva (radio, tv, discos) y los conciertos y presentaciones en una amplia heterogeneidad de espacios, desde salas de concierto hasta peñas, clubes, estadios o plazas públicas.
i) La creación de una sonoridad específica que se sustenta en el uso de instrumentos populares e, incluso, autóctonos (quena, zampoña, pututo, percusiones de diverso tipo), el empleo de melodías ligadas a las características del canto popular (diatónicas, tonales, modales, pentáfonas), la participación de instrumentos de origen europeo, pero ya afincados en la región (guitarras –y sus variantes como charangos, tiples colombianos, cuatros venezolanos–, arpas diatónicas, violines, chelos, acordeón, percusiones tipo tambor o bombo, cajón peruano, marimba), emisiones vocales ajenas al *bel canto*, pero siempre asentadas en el sistema bien temperado, la apelación a patrones rítmicos asociados a las formas populares (huayno, cueca, joropo, coplas, marcha, por citar algunas). Asociar timbres que solían emplearse por separado, timbres que no se encontraban en una misma obra usualmente, era en sí un uso y puede afirmarse que constituyó una de las características sonoras de la Cantata Popular (Becerra González, 2023). Además, cuando fue posible, las cantatas se escribieron para conjuntos híbridos donde se reunían estos instrumentos con una sinfónica o una orquesta de cámara y las voces populares con coros a cuatro voces; alguna obra incluyó piano.
j) Las cantatas populares fueron ampliando sus recursos (instrumentales, vocales, formales, texturales –como el contrapunto imitativo o el canto en canon–), según el lugar donde se componían y el momento cuando surgían, como respuesta al contexto y como una forma de construcción de una identidad particular.

La influencia de la cantata de Advis fue significativa. Se dejó sentir en compositores académicos que también escribieron cantatas, así como en creadores populares que entendieron el alcance que tenían las composiciones basadas en aires tradicionales o folclóricos, pero dotándolas de contenidos ajenos al melodramatismo de las canciones comerciales y a sus frecuentes simplicidades armónicas. Algunas fueron contemporáneas de *Santa María de Iquique*; otras se escribieron durante los años 70-80; unas más, trascendieron a los gobiernos militares de Latinoamérica y al retorno a las democracias de los años 80. Álvaro Becerra (2024) señala una docena de cantatas populares compuestas bajo el influjo de la de Advis, influencia que se dejó sentir en otros países de la región: Bolivia, Uruguay, Argentina y Perú. Muestro aquí una lista de Cantatas Populares, entre las que ocupa un solitario lugar la de Celso Garrido-Lecca (ver Tabla 1), simplemente para hacer notorio que, en el Perú, el Canto Nuevo y la única Cantata Popular, sólo cuajaron después del retorno de Garrido-Lecca a su país en 1973.

Tabla 1
Cantatas populares

Título	Autor	País	Año de comp.
Cantata popular Santa María de Iquique	Luis Advis	Chile	1970
Vida, pasión y muerte de Juan Cutipa	Alfredo Domínguez	Bolivia	1970
Cantata a José Artigas	Aníbal Sampayo	Uruguay	1970
Vivir como él	Luis Advis y Frank Fernández	Chile	1971
Canto para una semilla	Luis Advis	Chile	1972
Cantata sudamericana	Ariel Ramírez-Félix Luna	Argentina	1972
Cantata del pueblo	Federico García Vigil	Uruguay	1972
La fragua	Sergio Ortega	Chile	1973
Donde nacen los cóndores	Celso Garrido-Lecca	Perú	1976
Llaqta Kantata Kanata	Marco Lavayén	Bolivia	1977
Allende, cantata popular	Gustavo Becerra-Schmidt	Chile	1978
Caín y Abel. Cantata de los derechos humanos	Alejandro Guarello	Chile	1978
Américas	Gustavo Becerra-Schmidt	Chile	1979
Ordalía inconclusa	Matías Sorel/Marco A. García	Bolivia	1980
Indio, cantata popular	Raúl Ruiz Siles	Bolivia	1981
Un canto para Bolívar	Juan Orrego Salas	Chile	1982
Oficio de tinieblas por Galileo Galilei	Patricio Wang	Chile	1984
Dialecto de pájaros	Patricio Wang	Chile	1984
Explicación de mi país	Taller Arawi	Bolivia	1984
Cantata riojana	Ramón Navarro	Argentina	1985
Los tres tiempos de América	Luis Advis	Chile	1986

Origen de la cantata *Donde nacen los cóndores*

La cantata *Donde nacen los cóndores* se inscribe en la corriente que, desde años antes, cobró impulso en Chile para que compositores de formación académica, Celso Garrido-Lecca entre ellos, irrumpieran en la escena de la música popular y folklórica, aportando composiciones que se enmarcaban en lo formal de una cantata con contenidos de connotación popular.

En 1976, a sólo casi tres años de regresar al Perú, Garrido-Lecca compuso una obra poético-musical que se considera como el punto más alto del movimiento del Canto Nuevo peruano –un movimiento que no alcanzó a tener ni la fuerza ni el impulso de la Nueva Canción Chilena–: la Cantata Popular *Donde nacen los cóndores*, una partitura en la cual el compositor tomó como materiales esenciales los que empleó en la banda sonora de la película *Kuntur Wachana* dirigida por Federico García Hurtado (1976). El texto es de la autoría del director del film, complementada con la letra del final de la cantata que constituye el aporte de Alonso Alegría, a la sazón director de la compañía de Teatro Nacional Popular. Lo distintivo es que, en lugar de una obra "de concierto", nació una Cantata Popular, en el mismo sentido que las que compusieron Luis Advis (*Santa María de Iquique*), Sergio Ortega (*La fragua*) o Gustavo Becerra (*Allende*) en Chile. Es una creación de largo aliento, que mantiene una unidad orgánica de principio a fin a partir del uso de un tema –*leitmotiv*– esencial que se sostiene con cambios de *tempo*, de timbre, de carácter y reelaboraciones diversas.

En una entrevista concedida a Saúl Acevedo Raymundo, el compositor dio una amplia explicación del surgimiento de su cantata:

> —¿Ese mismo fenómeno se comienza a replicar en el Perú cuando Ud. regresa al CNM y crea el Taller de la Canción Popular (TCP), del que luego salió Tiempo Nuevo?
>
> —Cuando regreso al Perú por el golpe militar encuentro que aquí habían ciertos factores de iniciación de la música como búsqueda de cambio. Yo llego y con la experiencia de Chile entro al CNM y se me ocurre fundar inmediatamente el TCP. Primero para darle un sentido más musical a la canción y también un contenido social más importante. Comienzo a convocar a jóvenes que tenían una actitud más positiva hacia la nueva música, pero en el CNM no había conciencia, salvo en el momento en que yo comienzo a trabajar con un grupo aparte llamado Tiempo Nuevo. Reuní a jóvenes que tenían inclinaciones y un cierto conocimiento musical. El resultado es que saqué cuatro músicos varones y cuatro chicas. Dije: "Voy a conformar un conjunto que se distinga de los grupos chilenos, que son de puros hombres". Con Tiempo Nuevo trabajamos un año antes de salir a escena en el Teatro La Cabaña. Hicimos unas presentaciones con repertorio que yo había oído en Santiago de Chile. Comencé a hacer los arreglos de acuerdo a las posibilidades técnicas e instrumentales que el conjunto tenía. Fue muy exitoso y sorpresivo para el medio limeño. No se había descubierto todo ese desarrollo de la canción latinoamericana.
>
> —En esta misma corriente de mezclar la música académica con la popular se encuentra la cantata *Kuntur Wachana* (*Donde nacen los cóndores*). ¿Cómo fue el proceso de composición?
>
> —Yo estaba inmerso en estos grupos, tanto así que el TCP en 1980 tenía 50 personas y formé al interior otros grupos. Aparte que Tiempo Nuevo ya había tomado vida propia creando su propia organización. Pero en el CNM, al ser yo director, impuse un poco a la fuerza esto que fue muy mal visto por los profesores[,] porque tuvieron una reacción negativa ya que decían: "La música del Conservatorio es para la gran tradición de la música europea y aquí no puede[n] entrar el charango, la guitarra, la quena". Pero como en ese momento asumo la dirección[,] un poco como que impongo el Taller y quizá por eso duré poco, hasta el año 1979. Ahora, le puse

> Taller y no el nombre de un grupo porque albergaba a muchos jóvenes. De ahí salieron Avelino Rodríguez, Cecilia Bello y otros. Federico García, director de cine, al escuchar al Taller me pide que haga la música incidental para una película que iba a hacer, titulada *Kuntur Wachana*. Le dije [“]cómo no[”] y comencé a componer la música con la gente del Taller de la Canción Popular e incluso tuvimos un viaje al Cusco para conocer Calca, lugar donde transcurre la historia. Posteriormente tomo esta historia, que me parecía extraordinaria –además allá conocí a Saturnino Huillca que[,] desgraciadamente[,] ahora la gente ignora– y se me ocurre hacer una cantata, [como las] que en Chile ya eran conocidas. Tomo esa forma musical para hacer una cantata nuestra[,] con el contenido social de la lucha campesina del Cusco de 1950. Entonces, los personajes eran de la historia que narra la película de Fico García. Hice la obra y la presentamos en el Teatro La Cabaña. (Acevedo, 2013, pp. 26-29)

La cantata: una lectura

Me parece necesario tener aquí el texto completo de la obra y fragmentos sustanciales de la partitura. Con la anuencia de los herederos de la letra (Pilar Roca) y la música (Gonzalo Garrido-Lecca) y la autorización de Alonso Alegría, autor del recitado previo a la canción final, reproduzco fragmentos de la música y el texto que apareció en la grabación realizada en 1980, la cual puede escucharse en Soundcloud[3] (*Donde nacen los* cóndores, LP s/n, 1980).

Figura 1

Portada del Lp Donde nacen los cóndores



Nota. Colección particular Aurelio Tello.
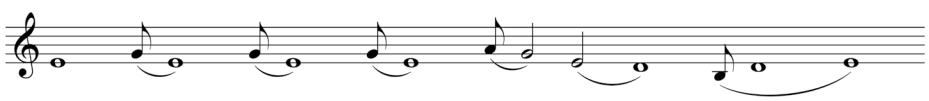
3. https://soundcloud.com/julio-d-az-14/sets/kuntur-wachana-donde-nacen-los-condores

La cantata está integrada por dieciséis secciones, dos de las cuales son sólo instrumentales: el preludio y un pequeño interludio ubicado hacia el medio de la cantata. Hay en ella narraciones solas (que reemplazan a los *recitativi secchi*), narraciones con fondo instrumental (como *recitativi accompagnati*) y algunas canciones interpretadas con una voz solista y acompañamiento instrumental o en algunas secciones con coro masculino e instrumentos. Presento aquí un acercamiento a la obra con breves comentarios para cada una de las secciones.

1. Introducción (Instrumental)

La obra se inicia con un *leitmotiv* pentafónico que presenta la quena, en una rítmica libre, cuyo propósito es situar lo que se narra en el mundo campesino indígena de los Andes cusqueños.
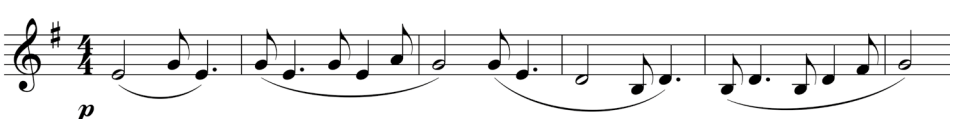
Figura 2
Leitmotiv de la cantata



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Acompañado por acordes tremolados del charango, arpegios de la guitarra y golpes de la percusión, el *leitmotiv* entra con una configuración rítmica definida, representando el universo de los protagonistas. Muy breve, como para presentar de manera sonora el ambiente –social, humano, cultural– en el cual ocurrirán los hechos que se narran en la cantata.

Figura 3
Leitmotiv de la cantata



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

2. Narrador

El primer recitado alude a la ancestral cultura que se forjó en el Cusco, en una suerte de abreviado trazo histórico que cubre el reinado de los incas, un imperio que periclitó cuando se produjo la conquista española. Aquí se sintetiza el largo lapso que media entre la fundación (la tácita alianza de collas y waris), la obra de Ñaupamachos y Runas y la disolución de esa cultura ante la invasión extranjera.

> *En el Kuntur Wachana, alto país de nieve en la cordillera del Urubamba, allí, junto a las aguas violentas que bajan de la altura y van a morir al apacible Vilcanota, se instalaron los hombres sabios bajo la atenta mirada de los cóndores. Ellos fueron los constructores del*

Sacsayhuamán, los que dominaron el arte del tiempo de la piedra y fueron capaces de vivir en paz con el universo… Pero fueron aniquilados por el fuego. Luego llegaron los Ñaupamachos, seres de la oscuridad y de la confusión, pero fueron aniquilados por el agua y de su paso por la tierra no quedó sino el miedo y las pequeñas tumbas de barro escondidas al pie de la montaña. En la tercera época aparecieron los Runas, criados por el dios Wiracocha, que habitaron las ciudades de piedra que los hombres sabios dejaron para siempre, junto a las aguas que bajan de la altura y van a morir al Vilcanota, el más viejo y sabio de los ríos. Largo tiempo duró la comprensión entre la tierra y el hombre; largo tiempo, durante el cual, los rebaños cubrían la meseta de Chitapampa y el confín de la planicie de Maras… Pero el tiempo de los Runas también llegó a su fin. Un extranjero llamado Pizarro, designado por el fuego y el agua que aniquilaron a los antepasados, llegó para iniciar la noche que no cesa desde entonces. De los grande rebaños no quedó más que polvo, de la Pachamama[,] apenas el jugo amargo y del hombre[,] una sombra difusa doblada sobre el surco.

3. Canción "Kuntur Wachana"

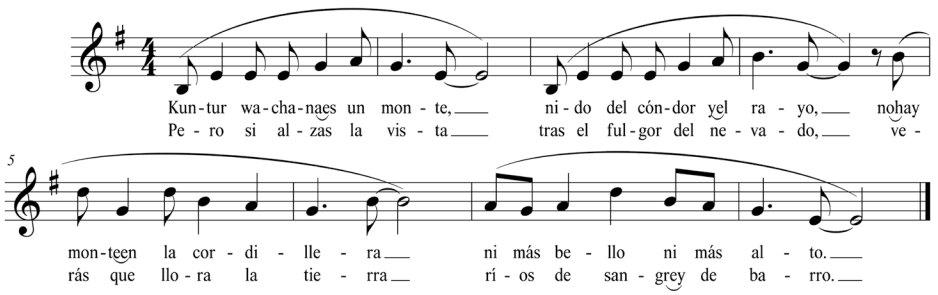
El *leitmotiv* pentafónico combina los aires de un triste (entrada) que da paso a un huayno (canto), expresado la primera vez en un coro al unísono: los campesinos describiendo sus dolorosas condiciones de vida, a pesar de la belleza del paisaje y la fuerza del agua que corre por sus valles.

La letra del canto está tejida en un romance octosílabo, con rima asonante *a-o* en los versos pares, que se canta con una línea melódica de estructura simétrica (ocho compases, dos frases de cuatro compases y cada una de ellas subdividida en dos semifrases):

Kuntur Wachana es un monte
nido del cóndor y el rayo
no hay monte en la cordillera
ni más bello ni más alto.

Pero si alzas la vista
tras el fulgor del nevado
verás que llora la tierra
ríos de sangre y de barro.

Figura 4
Canción "Kuntur wachana"
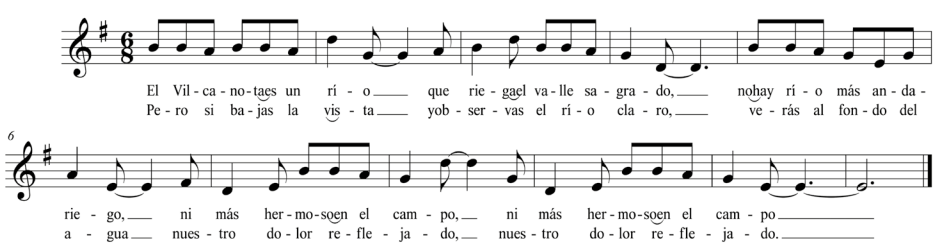


Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Sigue un aire de huayno, escrito en $\frac{6}{8}$ (un compás binario de tiempos compuestos, que da fluidez melódica y sirve para el canto, no para el baile, para la queja, no para el jolgorio), con una nueva introducción. La segunda parte de la canción cobra vuelo en el timbre de un solista bajo, transformado simbólicamente en portavoz de la comunidad.

El Vilcanota es un río
que riega el valle sagrado
no hay río más andariego
ni más hermoso en el campo.

Pero si bajas la vista
y observas el río claro
verás al fondo del agua
nuestro dolor reflejado.

Figura 5
Huayno en 6/8



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

La simetría de la primera parte queda rota por la reiteración del verso final de cada cuarteta, pero eso le da impulso a la parte instrumental que sigue, con el tema principal de la cantata. La forma ternaria, trabajada en una textura polifónica, da cauce al creciente espíritu comunitario de los campesinos. El *leitmotiv* hace un *ritornello*; en seguida, se canta la primera cuarteta en dúo en terceras y la segunda cuarteta fluye en la voz del solista, acompañado por breves motivos derivados del tema principal. En los compases cadenciales se juntan todas las voces.

4. Narrador con [fondo] instrumental
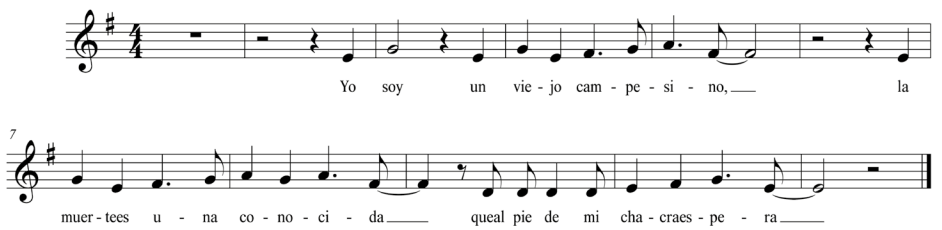
El *leitmotiv* se vuelve una melodía de tono festivo, transportado una 4.ª alta, en el timbre de la zampoña, para situarnos en el tiempo presente, como marco al narrador que relata la historia de Mariano Quispe. Con el cambio de carácter –"aprende a tocar la quena"– vuelve el *leitmotiv*, en el aire de huayno en $\frac{6}{8}$ que se escucha precisamente en este instrumento. Cuando el relato ubica a Quispe en su edad adulta, cuando conoce el amor, nuevamente está presente el *leitmotiv* con su carácter festivo. El cierre de esta parte está confiado a la mamaquena, que rememora la introducción con su sonido grave, sostenido por un juego de acordes extendidos. La cadencia final, de tipo plagal (IV-I) le da énfasis a las inquietantes preguntas de Mariano Quispe sobre la vida y la muerte.

> *Un niño se levanta con el día, va al cerro a recoger chamisa para el fuego, camina hasta el puquial a llenar el cántaro con agua y pastorea los borregos en la altura. Aprende a tocar la quena para vencer la soledad y hablar con los Auquis; aprende a distinguir la voz del viento y de la tempestad, abuelos del rencor y de la cólera. Pero la pampa es ajena; las ovejas que él cuida son ajenas; hasta los perros que guardan la majada son ajenos; y quien sabe… también el viento y aún la soledad. Tan sólo son suyos sus pies denudos, su piel quemada por el frío, sus ojos donde el fuego y el agua marcaron huellas invisibles, su miedo y su hambre. De joven conoce el amor, tiempo de capulíes en los huertos del Urubamba, agua para el surco, maíz en quemazón, lluvia de antaras. En agosto la cosecha ya está en el tendal, la alegría en la casa del patrón y la pobreza en el bolsillo del campesino. También el nuevo niño se mece en la nueva rama, para reiniciar el ciclo del padre y del abuelo hasta la consumación del tiempo.*
>
> *Ya hombre, Mariano Quispe, doblado sobre el surco, vuelve a sembrar cosechas nuevamente ajenas, y vuelve a pastorear rebaños, nuevamente numerosos y amargos. Cree que la desgracia es parte de su carne y de su sangre, rumia su condición de sombra y se pregunta por qué habrá de extinguirse un día como el aire, en medio de la soledad. ¿Es vida, o tal vez muerte, esta noche larga de dolor y de silencio? Mariano Quispe busca una respuesta antes que el tiempo doble sus rodillas para siempre.*

5. Canción "No hallo respuesta"

Encarna la voz de Mariano Quispe. La conforman una introducción –donde el campesino habla de sí y de sus preguntas sobre la vida y la muerte– y tres estrofas que se cierran con el estribillo "Es vida, acaso, o tal vez muerte". La rítmica es cambiante y pasa de aires de triste a huayno o a marcha. El *solo* del bajo cantante tiene, entre frase y frase, un pequeño "codo" en la mamaquena, construido sobre un juego interválico de terceras descendentes y ascendentes, como eco de la voz doliente de Mariano Quispe. Luego de la tercera estrofa, se produce un *ritornello* a la introducción, que se enlaza a los versos de cierre. Allí se expresan la desesperanza y el sufrimiento del viejo campesino.

Figura 6
Canto de Mariano Quispe I



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Yo soy un viejo campesino
la muerte es una conocida
que al pie de mi chacra espera
por eso el miedo es apenas
un perro que ladra en la distancia.

Yo me pregunto
acerca de la vida y la muerte (id)
y no hallo respuesta.

Trabajar en las haciendas
con el dolor resignado
hasta que las estrellas
brillen altas en el cielo.
Es vida acaso
o tal vez muerte (id).

Sembrar la tierra ajena
con la camisa hecha jirones
disimulando el hambre
con la madre coca.
Es vida acaso
o tal vez muerte (id).

Ver los pies de nuestros hijos
rajados por el frío altureño
sin poder calzarlos
de ojotas siquiera.
Es vida acaso
o tal vez muerte (id).

Yo soy un viejo…

Alguna vez hallaré
respuestas a mis preguntas.
Alguna vez…
Antes que el tiempo doble
mis rodillas para siempre.

6. Narrador

El relato presenta a un hombre que trae una palabra diferente a las que Quispe conoce. Es el dirigente campesino Saturnino Huillca, pionero de la formación de sindicatos y de la toma de tierras en las haciendas del Cusco y viejo luchador social.

> *Pero un día llega un hombre hasta su puerta para rendir su cansancio. Es un antiguo caminante de la montaña y del llano, un viejo como él de poncho y ojotas, como los punarunas de Paucartambo. Se llama Saturnino Huillca y es un hombre del común, mas no es común, su palabra es nueva y viene arrastrándose desde el fondo del tiempo. Entonces, Mariano Quispe, viejo pastor de ovejas, sabe que algo definitivo ha llegado a su vida.*

Un amplio acorde arpegiado remata el relato de la llegada de Huillca a la vida de Mariano Quispe. Ese arpegio da paso a una melodía derivada del *leitmotiv* que sirve de marco al diálogo que sostienen los dos hombres.

> *Quispe pregunta: "¿Podrías decirme tú, compañero Huillca, que eres un gran maestro, qu[é] cosa es la muerte?" Y Huillca le responde: "En los tiempos antiguos, los cóndores habitaban estos riscos, respirando el viento, comiendo nieve y observando a los hombres. Por esta razón nuestros antepasados llamaron a esta montaña KUNTUR WACHANA 'Donde nacen los cóndores'. Cuando el gran tiempo acabó por causa de un tal Pizarro, también los cóndores se perdieron; en la mano de la muerte se perdieron, escupiendo sangre, enceguecidos".*
> *"Ahora pregunto a tu sabiduría: ¿Qué cosa es la vida, compañero?" Huillca afirma solamente: "Un día los cóndores han de volver haciendo sonar sus grandes alas", y agrega de inmediato: "Nada en verdad nace o muere; todo es un perpetuo fluir como las aguas de un río. Lo verdaderamente importante no es el nacimiento o la muerte[,] sino la calidad de los días que vivimos. La verdadera muerte es la resignación ante la fatalidad, la mudez ante la injusticia. La vida, en cambio, es la fraternidad de los pobres, la decisión de vencer. Día habrá en que nuestros cuerpos surjan nuevamente de la propia ceniza".*

7. Narrador

En este punto de la cantata, el dirigente campesino busca despertar la conciencia de los oprimidos, acabar con su resignación incubada por largo tiempo y salir de su condición servil. Su palabra queda prendida en el espíritu de Mariano Quispe.

> *Saturnino Huillca reúne a los principales de la comunidad en la choza de Quispe y les habla sobre su condición de siervos, "que no es mandato de Dios como afirman el cura, el juez y los hacendados, sino voluntad del hombre". El viejo luchador sigue su marcha a otras comunidades, en busca de nuevos corazones que despertar, pero ya en el de Mariano Quispe ha dejado un luminoso Wamani.*

8. Interludio (Instrumental) (“Kuntur Wachana”)
Vuelve la canción “Kuntur Wachana” (zampoña, charango y guitarras sobre una nota pedal del violonchelo), pero transportada una 4.ª arriba. Responde el violonchelo (“Kuntur Wachana”) que actúa en contrapunto con la quena en su registro agudo (el *leitmotiv* que abrió la cantata). La armonía en las cuerdas yuxtapone las síncopas del charango contra el juego de seisillos de la guitarra, dando vida a una textura contrapuntística de repercusiones dramáticas.

9. Narrador
Se cuenta la actitud del patrón de la hacienda al enterarse que Mariano Quispe ha hablado con Saturnino Huillca, lo que acarrea que lo lleven a prisión.

> *Retumban las palabras de Huillca en los oídos del patrón de la hacienda, llevadas por un traidor que estuvo en la reunión como zorrillo en la majada. El patrón reúne a los llaqta taytas, señores del valle y de los hombres, y les dice: “Tenemos ya aquí, la semilla que destruirá nuestras haciendas, peligra nuestra forma de vivir occidental y cristiana. Hay que hacer un gran escarmiento sobre el culpable para que nunca más abra su puerta a los desconocidos”. Y Mariano Quispe, viejo pastor de ovejas es perseguido y encarcelado, un día cualquiera de mil novecientos cincuenta y ocho.*

Calla la voz del narrador y se impone la música que resulta elocuente, por sus líneas, por sus timbres, por sus *tempi* retenidos, para expresar el dolor del campesino por la pérdida de su libertad.

10. Narrador con [fondo] instrumental
Un ritmo entrecortado en el tom-tom anuncia la prisión de Quispe. Los patrones rítmicos de la tinya y el bombo crean una polirritmia angustiante y oscura. El largo sonido del pututo y el coro de tarkas crean un clima de congoja e intranquillidad y preludian la protesta de los campesinos que buscan la libertad del líder campesino. Las tarkas presentan una variante del *leitmotiv*, primero lamentando la prisión de Mariano Quispe, pero, en la segunda parte, expresando el júbilo por su liberación.

> *En la vieja prisión de Calca, Mariano Quispe comprende que la resignación es el otro nombre de la injusticia, que la humildad ante el poderoso no es virtud[,] sino vicio, la pobreza una costumbre de culpa, y el miedo una herramienta del patrón para sepultar su grito. Pero sabe también que hay hombres que luchan por sacar de las condiciones de siervos a sus hermanos y que han sido[,] como él, escarnecidos y perseguidos. Por ellos conoce la solidaridad de los que luchan.*
>
> *Desde el Cusco viene a buscar su libertad, obligando a la justicia a liberarlo sin cargos. Y así[,] el viejo pastor sale de la cárcel, con la convicción de que debe unirse a la lucha de estos hombres y llevar su palabra a otros hermanos campesinos.*
>
> *Su vieja inquietud sobre la vida y la muerte, tiene ahora respuesta porque un día, golpeando la noche y arañando el silencio, los cóndores volverán haciendo sonar sus grandes alas para quedarse en la montaña para siempre. Ahora es tiempo de sembrar ideas y cultivar hombres libres para reconquistar la tierra.*

11. Canción "Un día volverán"

Una canción que combina una suerte de lamento sostenido por acordes de la guitarra y un contracanto de la quena. En los versos que cierran la estrofa, con el aire de una vigorosa marcha, las voces se desdoblan en un coro, como metáfora de que la antigua queja, la ausencia de los cóndores, proviene de tiempos antiguos. La segunda estrofa es el anuncio de nuevos tiempos, marcado por los acordes modulantes en las guitarras y por el carácter combativo de la música. La tercera estrofa toma el aire de un huayno en el cual las voces proceden en forma de canon, enlazándose a la repetición de la segunda estrofa, que culmina en un acorde mayor, para enfatizar el espíritu triunfal del canto.

Los cóndores ancestrales
dejaron la cordillera
comenzó la noche larga
en el dolor y el silencio.
De entonces, Mariano Quispe,
la Pachamama está enferma.

Pero un día volverán
los cóndores a sus riscos
haciendo sonar sus alas
como tambores de guerra
ese día, viejo Quispe,
será de fuego y de tormenta.
Ahora es tiempo del arado,
del rejón y de la siembra;
hay que esperar trabajando
el tiempo de la cosecha.
Haces bien, Mariano Quispe,
abriendo las sementeras.

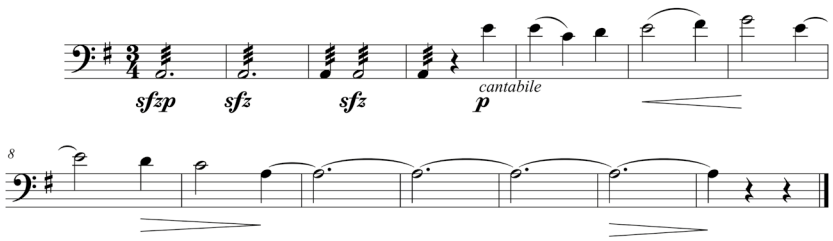
Más necesario que el trigo,
que el maíz y la madera,
es cultivar hombres libres
y reconquistar la tierra.
En cada surco, Mariano Quispe,
deberás sembrar ideas.

Pero un día volverán…

12. Narrador con [fondo] instrumental

Sobre la melodía pentáfona que canta la quena, la voz del narrador evoca las palabras de Mariano Quispe. Al tono meditativo del comienzo, le sucede una melodía de regocijo por la proyección que cobra el verbo encendido de Quispe en sus hermanos comuneros. El chelo tiene un *solo* que enmarca las esperanzadoras frases finales del viejo campesino.

Figura 7
Parte de chelo de la sección XIII



Nota. Dibujo propio (Con permiso de Gonzalo Garrido-Lecca).

Muchas cosechas pasan y la voz de Mariano Quispe se une a la de Huillca. Trata de hacer entender a sus hermanos lo que él había comprendido en su estadía en la prisión. Así, reflexionando[,] les dice a sus compañeros: "Porque hay que entender ciertas cosas, camino de sol a sol y en la noche estrellada, limpiando el polvo que oscurece el corazón de las gentes. Algunos ya comprenderán río arriba, hacia Calca y los quebraderales. También en Urubamba y las tierras altas. Escuchan en silencio y se reúnen despertando de un largo sueño. Otros huyen en cambio, como las Wiscachas en los roquedales cuando escuchan el rumor del trueno. Pero mi corazón de viejo está contento. Nada hay mejor para mí, que otro pobre reciba mi palabra como la lluvia. Felizmente soy hombre de altura, encorvado pero duro como un lloque y el cansancio no toca mis pies en el camino. Pasarán muchas aguas todavía, antes que la muerte me invite a tomar chicha en su cántaro".

13. Narrador

El último recitado de la cantata relata la dramática muerte de Mariano Quispe por un envenenamiento producido por la ingesta de un bebedizo que le da el patrón de la hacienda. Este recitado prepara el final de la obra, un final abierto, que no reproduce el *lieto fine* de la película, sino que manifiesta la esperanza de tiempos mejores. Mariano Quispe está muerto, pero su palabra vive y alienta la lucha de los campesinos.

La palabra de Mariano Quispe y de Huillca va uniendo y fortaleciendo los corazones de los campesinos, pero carcomiendo la turbia conciencia del patrón, que en su ira acrecentada, prepara su venganza.

Un día Quispe y Huillca, camino de la altura, van por uno de tantos senderos arbolados y pasan cerca de la casa del mayordomo de la hacienda. El mayordomo, con astucia, los convence a entrar en la casa, pese a la sospechosa resistencia de Quispe; les convida un vaso de chicha, los obliga a no hacerle desaire y los hace brindar como es costumbre. Ya en camino por las tierras altas Mariano Quispe comienza a sentir un fuego en las entrañas que lo devora y lo debilita cada vez más. El curandero que Huillca llama les dice: "el mal no es ley de la naturaleza, sino de la mano del hombre". Camino al Cusco donde lo llevan, poque su mal se agrava de hora en hora, a Mariano Quispe lo abandona por fin el dolor y el sufrimiento y encuentra a su vieja conocida que lo ha esperado tantas lunas al pie de su chacra. La muerte de Mariano Quispe quizás ahora adquiera, su último significado y sus preguntas en el otro lado del lindero tengan la respuesta que siempre quiso saber.

14. Coral

Las quenas toman, en *tempo* lento, el tema principal de la cantata sobre el cual el coro –representación de la voz colectiva, del sentimiento comunal–, entona las frases "Kuntur wachana" o "nido del cóndor y el rayo" o "llora la tierra", como un lamento fúnebre que se cierra sobre un largo melisma con la sílaba "ah", una polifonía doliente que expresa el pesar por la muerte de Quispe. Las zampoñas evocan el soplo triste del viento.

Kuntur Wachana (id.)
nido del cóndor (id)
y el rayo.
Llora la tierra, la tierra (id)
Kuntur Wachana (id)

Pero la rebeldía campesina, la indignación de los comuneros, da paso a la música vigorosa, impetuosa, de la canción-marcha "Pero un día volverán".

15. Narrador, coro [y fondo] instrumental

(Texto: Alonso Alegría)
Mariano Quispe, has muerto
traicionado
por manos venenosas
pero has dejado un surco ya
sembrado
de ideas luminosas.
Jamás podrán la cárcel ni el
veneno
amordazar tu aliento,
tu canto estalla y llega ya sereno,
remece como el viento.
Volverán, volverán grita Mariano
como las torrenteras
volverán repite el eco, desde el llano
retumba en cordilleras.
Regresarán los cóndores
ancestrales
resurgirán de la tierra
haciendo sonar sus alas inmortales
como tambores de guerra
Guiados por tu bandera
ya están volviendo Mariano Quispe
Renace la cordillera
vienen volando Mariano Quispe

Ya llegan los cóndores de tu
quimera
invencible y temprana
ya termina tu espera
porque ya anidan en el
Kuntur Wachana

Pero un día volverán
los cóndores a sus riscos
haciendo sonar sus alas
como tambores de guerra
ese día, viejo Quispe,
será de fuego y de tormenta.

La cantata *Donde nacen los cóndores* cobró vida independiente de la película *Kuntur Wachana* de Federico García. La cinta tiene como eje la lucha campesina por la tenencia de la tierra y las luchas de Mariano Quispe frente a la prepotencia del hacendado de Charán. Quispe conoció a Saturnino Huillca, el incansable organizador de los sindicatos campesinos en los primeros años de la década de 1960 (Neira, 1974).

El compositor tomó para su obra sólo aquellos elementos que él había aportado a la cinta. No integró las danzas o cantos folclóricos que se ven en el filme y tampoco abordó, en su parte literaria, otros aspectos que se exponen en la película, como la llegada de José Zúñiga Letona, la toma de la hacienda Charán o la creación de la Cooperativa Agraria de Producción, bautizada con el nombre de Zúñiga Letona, asesinado a instigación de los antiguos hacendados. En la cantata de Garrido-Lecca, la figura central es la de Mariano Quispe, el pastor que escuchando a Huillca, toma conciencia de que sólo la lucha contra el gamonalismo dominante les devolvería la tierra, la libertad y una vida digna. Sucesos como la organización de los campesinos, la prisión y liberación de Quispe, y el sentido simbólico de su muerte se hilvanan de modo elocuente en la cantata.

La obra se puso en escena en 1977 por los integrantes de los grupos Tarpuy y Korillacta del Taller de la Canción Popular de la Escuela Nacional de Música en el Teatro La Cabaña. Luego, entre ese año y 1979 se presentó en algunos escenarios, apoyados por la proyección de un *set* de diapositivas. Actuaban juntos, indistintamente, integrantes de los grupos Tarpuy y Korillacta formando un solo conjunto. En una presentación en la ciudad de La Oroya estos músicos decidieron adoptar el nombre de Vientos del Pueblo y con esa denominación llevaron la obra a La Habana, al Festival Mundial de la Juventud de 1978, donde no alcanzó a ponerse en escena (A. Catter, comunicación personal, 21 de marzo, 2026).

Figura 8

Nota de prensa anunciando el estreno de la cantata



E 1977 Cultural Pág. 23

Cantata estrenarán el 30 en La Cabaña

El martes 29, se estrenará en el Teatro "La Cabaña",la Cantata Popular del compositor Celso Garrido Lecca, "Donde Nacen los Cóndores". Esta obra es basada en la música incidental que el compositor creó para la película "Kuntur Wachana". Será interpretada por los Conjuntos "Tarpuy" y "Korillacta". La Dirección Escénica estará a cargo de Alonso Alegría, Director del Teatro Nacional Popular. La Cantata Popular es una forma musical que ha surgido en muchos países de América, teniendo como temática un hecho histórico-social del cual da testimonio e incorpora, elementos musicales del acervo folklórico y popular

Nota. Colección de materiales en posesión de Carla Levy.

Para la grabación en el formato de *long play* (1980) los intérpretes participaron ya como Vientos del Pueblo, con el refuerzo de músicos de otros conjuntos del TCP (*v.g*. Puka soncco), quienes sólo recibieron un crédito individual, y se formó un coro masculino *ad hoc*. Valga la pena citar aquí quién era quién en el elenco que dejó para siempre un registro que ya forma parte de la memoria sonora del Perú:

Vientos del Pueblo lo integraban los hermanos Luis y Ricardo Eyzaguirre, ambos con extraordinarios registros de bajo, Juan Russo, tenor que, además, tocaba percusiones, Fernando Torres, barítono, y Jaime Isa (que había suplido al original Luis Caballero). Todos tocaban algún instrumento (quenas, charango, la guitarra en su función de acompañante) y participaron con ellos en la grabación. Además, el elenco instrumental lo conformaron Rudy, Alfredo y Ricardo Rivera y con ellos David Díaz, integrantes de Puka Sonqo, que tocaron las tarkas, y Carlos Flores, ejecutante de charango, zampoñas y percusiones. Se sumaron Augusto Pasco (pututo), Héctor Valdez (chelo) y Hugo Amaya (contrabajo). Para la parte vocal no sólo se apeló a los integrantes de Vientos del Pueblo y Puka Sonqo (los de este grupo, sin créditos como tales), sino que se llamó a cantantes profesionales o músicos con amplia experiencia vocal: Luis Zumaeta, Víctor Chunga y Alfonso Bazo (tenores), Luis Craff, Augusto Pasco (barítonos) y Ricardo Eyzaguirre, Alberto Tapia y José Luis Torres (bajos). Varios eran directores de coro (Zumaeta, Craff, Torres); otros tenían una carrera

como cantantes (Pasco, Tapia, Torres) o experiencia coral (los hermanos Eyzaguirre, Bazo, Chunga). Los pasajes vocales solísticos recayeron en el bajo Ricardo Eyzaguirre García, miembro de Vientos del Pueblo. La narración de los textos quedó en la voz del actor Walter Zambrano.

En una entrevista concedida a la revista *Sikuri* de la UNMSM, el compositor relató las circunstancias que motivaron la creación de la cantata, luego de haber sonorizado la cinta *Kuntur Wachana*:

> Federico García, director de cine, al escuchar al Taller me pide que haga la música incidental para una película que iba a hacer, titulada: *Kuntur Wachana*. Le dije cómo no y comencé a componer la música con la gente del Taller de la Canción Popular e incluso tuvimos un viaje al Cusco para conocer Calca, lugar donde transcurre la historia. Posteriormente tomo esta historia, que me parecía extraordinaria –además allá conocí a Saturnino Huillca, que desgraciadamente ahora la gente ignora– y se me ocurre hacer una cantata, que en Chile ya eran conocidas. Tomo esa forma musical para hacer una cantata nuestra con el contenido social de la lucha campesina del Cusco de 1950. Entonces, los personajes eran de la historia que narra la película de Fico García. Hice la obra y la presentamos en el Teatro La Cabaña. (Acevedo, 2013, p. 29)

Garrido-Lecca manifestó, en alguna ocasión, que escribió la cantata con el deseo de plasmar un lenguaje peruano. Para ello estuvo en contacto con instrumentistas populares, lo que le dio una gran riqueza "en cuanto al espíritu de lo popular y lo folclórico. Lo folclórico es el de un acercamiento lateral para quien se forma en la gran tradición europea"(G. Andrade, comunicación personal, 25 de mayo, 2016).

Cuando Garrido-Lecca compuso su cantata, en el Perú se había dado la ley de Reforma Agraria que liquidó el latifundio y entregó la propiedad de la tierra a las comunidades campesinas en forma de cooperativas o sociedades agrarias de interés social (SAIS). La antigua hacienda Charán, donde se sitúan los hechos de la cinta *Kuntur Wachana*, se convirtió en cooperativa en 1972. Cuando Federico García decidió realizar su película, estaba fresca la historia de las luchas campesinas en las haciendas del Cusco y todavía se mantenía activo el legendario dirigente y organizador de los primeros sindicatos campesinos, Saturnino Huillca.

Para Garrido-Lecca la sonoridad de la cinta debía darse con medios que remitieran al espectador al universo de la cultura andina, indígena, campesina y quechua. Cuando el compositor observó los avances de la cinta de Federico García en una moviola, quedó profundamente conmovido (Pilar Roca, comunicación personal, 23 de marzo, 2026) y se comprometió a escribir la música para el filme, lo que implicaba poner en juego elementos característicos de diverso tipo: escalas pentáfonas (una con tónica en *mi*, otra con tónica en *la*, una 4ª más alta), instrumentos tradicionales (quenas, zampoñas, tarkas, pututo, tinya, bombo), armonizaciones que privilegian las terceras como doblajes melódicos, formas musicales ligadas a la tradición andina (canción, huayno, marcha, canto procesional), patrones rítmicos característicos de esas formas. Garrido-Lecca buscó, premeditadamente, una sonoridad vocal masculina que, simbólicamente, reflejara la participación de los hombres campesinos en su lucha por la recuperación de sus tierras –en la película el tema principal lo entona una voz femenina (la cantante Elena Pasapera que integraba el grupo Korillacta), pero en la cantata es un bajo–. En el mundo campesino del siglo pasado, las mujeres o cantaban o tocaban la tinya, pero nunca un instrumento de aliento o de cuerda.

Toda esta conjunción de elementos pasó por el tamiz de su oficio de compositor, volcado en una rigurosa composición que mantiene una unidad perceptible en el color tonal, en el uso de una armonía ampliada que rebasa la tonalidad de *mi* menor sin que se pierda el sentido de "lo popular", en el empleo de recursos contrapuntísticos como el canon o la imitación, en el juego de timbres instrumental –que implica un conocimiento de las posibilidades acústicas de cada fuente sonora, de sus tesituras y de su ensamblaje con otros instrumentos o voces–, en la apelación a la presencia de *ostinati* rítmico-armónicos que sostienen la discursividad, en la adecuación de la música que provenía de la cinta a las necesidades de la cantata (por ejemplo, la música que en la película acompaña el encuentro violento entre dos comunidades por la posesión de los terrenos de la haciendo Charán, en la cantata es la que expresa el dolor por la muerte de Mariano Quispe). De mutuo acuerdo entre Federico García y Garrido-Lecca, la cantata centró su mirada en el personaje de Mariano Quispe y tangencialmente en la de Saturnino Huillca y para el relato final, por estar García ausente del país (P. Roca, comunicación personal, 23 de marzo, 2026) se recurrió a la participación del dramaturgo Alonso Alegría.

La película tiene una tónica realista y un personaje clave de la organización de los campesinos como Saturnino Huillca se interpreta a sí mismo; en esa línea, miembros de la comunidad de Charán se convierten en actores que encarnan a los campesinos de esa hacienda. La música no. Ella tiene un aliento poético, donde ejercen un peso considerable el simbolismo del cóndor, cuyo vuelo representa la libertad, y la toma de conciencia de Mariano Quispe, que concuerdan con la narración hablada o cantada. El punto álgido es la muerte de Quispe, muerte que alimenta la esperanza de que los cóndores volverán a su lugar de origen batiendo sus alas como tambores de guerra.

La cantata en la musicografía peruana y latinoamericana

A pocos años de la aparición del film *Kuntur Wachana* de Federico García, musicalizado por Celso Garrido-Lecca, el editor Juan Mejía Baca le entregó al país su monumental *Historia del Perú,* cuya apartado dedicado a la música recayó en la versátil pluma del compositor Enrique Pinilla. Sobre la obra de Garrido-Lecca, Pinilla opinó:

> Una curiosa evolución ha tenido Garrido Lecca al escribir su cantata popular *Kuntur wachana* (Donde nacen los cóndores) para recitador, solistas, coro e instrumentos típicos peruanos, donde con elementos tomados de la música popular de la sierra, construye una obra muy cercana a la de la música culta. Celso Garrido Lecca ha sido quien ha introducido en la Escuela Nacional de Música los talleres de la Canción Popular. (Pinilla, 1980, pp. 584-585)

En esa misma dirección, Pinilla juzgaba la cantata de Garrido- Lecca como una creación que no correspondía a la música académica, sino a la música popular:

> Un curioso experimento resulta la cantata para coro e instrumentos folklóricos *Donde nacen los cóndores* que pertenece más bien a la música popular y que tiene su origen en la música incidental de la película *Kuntur wachana* de Federico García. (Pinilla, 1985, p. 174)

En el Perú no teníamos antecedentes previos a la cantata *Donde nacen los cóndores* y a Pinilla le llamaba la atención que, a pesar de sus sonoridades, el formato fuera el de una composición culta. Más que "curiosa evolución", quizá el musicógrafo tendría que haber

dicho "una experiencia inédita" en la música peruana. La Generación del 50 (Iturriaga, Valcárcel, Bolaños, Pulgar Vidal, los propios Pinilla y Garrido-Lecca) estuvo afiliada, en su mayoría, a la vanguardia internacional de los años 50-60, a corrientes como el dodecafonismo, el serialismo integral o el aleatorismo y buscó distanciarse del nacionalismo romántico de la primera mitad del siglo xx (Gutiérrez, 1988; Tello, 2022). Con su cantata, Garrido-Lecca marcó distancia de la vanguardia que había signado su primera época y daba un paso en otra dirección, guiado por su compromiso político revolucionario y una nueva estética concordante con los cambios sociales del Perú de los años 70.

Pinilla fue uno de los pocos musicógrafos peruanos que intentó trazar una periodización de nuestra música y así lo reflejó en el "Informe sobre la música en el Perú" para la *Historia del Perú* de Mejía Baca, pero también en uno de los pocos empeños historiográficos realizados en nuestro país: el libro *La música en el Perú*, publicado bajo el patrocinio del Patronato de la Música Popular y Porvenir. Enrique Pinilla intentó explicar cómo fue que se sucedieron en el tiempo las diversas corrientes que generaron composiciones con un sello "peruanista" o "indigenista" frente a diversos sucesos políticos del siglo xx y decía que:

> los compositores han permanecido casi indiferentes. En el periodo 1900-1918 sólo encontramos la *Elegía* para los héroes de la guerra con Chile de Valle Riestra y la opereta *El cóndor pasa* de Alomía Robles, que apunta contra el capitalismo norteamericano. En el segundo periodo 1919-1939 […] no hay ninguna obra relacionada con acontecimientos políticos o sociales. En el tercero (1940-1967) diríamos que sucede lo mismo que en el anterior […] Una excepción la constituiría la cantata popular *Donde nacen los cóndores* de Garrido Lecca, hecha en 1967 [*sic*, por 1976], sobre la revolución campesina en el Cusco. (Pinilla, 1985, p. 195)

Empero, no se abstuvo de darle voz al propio compositor que, entrevistado por Pinilla, explicaba su toma de postura y su cambio de estética y de poética:

> Por otro lado, hice incursión en el terreno de la música popular como una experiencia importante y que me ha llevado a la composición de muchas canciones para voces e instrumentos populares y la producción de una obra de mayor dimensión como la cantata popular *Donde nacen los cóndores*. No me he sentido disminuido o acomplejado por el empleo de un material folklórico concreto tal como Picasso o Dalí incursionaron en lo utilitario o en la artesanía. (Garrido-Lecca, comunicación personal, citado por Pinilla, 1985, p. 174).

El musicólogo chileno Nelson Niño hizo una resumida descripción de la obra y apuntó qué usos le daba el compositor a los instrumentos tradicionales, cómo éstos interactuaban con instrumentos occidentales como el chelo y el contrabajo y en qué medida la cantata popular era fruto de un trabajo compositivo que sintetizaba el encuentro de dos tradiciones (Niño, 2011).

En el mismo blog, Niño da un alcance a quienes, a más de medio siglo de haber sido compuesta la cantata *Donde nacen los cóndores*, quisieran tener un acercamiento más moderno, explicando que al no disponer de una partitura a la mano, él se decidió a realizar una transcripción de la versión grabada que estrenó en Valparaíso el 18 de octubre de 2011, en presencia del compositor (Niño, 2011).

La más reciente alusión a la cantata es la somera referencia que da Clara Petrozzi en su reciente estudio sobre la música orquestal peruana:

> A mediados de los años 70, Garrido-Lecca inició un estudio de la música tradicional y popular de diversas zonas del Perú y de las posibilidades de instrumentos populares como el charango. Estas investigaciones dieron como fruto, entre otras obras, la cantata popular *Donde nacen los cóndores* para coro e instrumentos folklóricos (1977) que está basada en la música escrita para la película *Kuntur Wachana* de Federico García. Este estudio de los instrumentos populares influyó decisivamente en la actitud estética de Garrido-Lecca, haciendo posibles muchas obras posteriores. (Petrozzi, 2024, p. 317)

Consideraciones finales

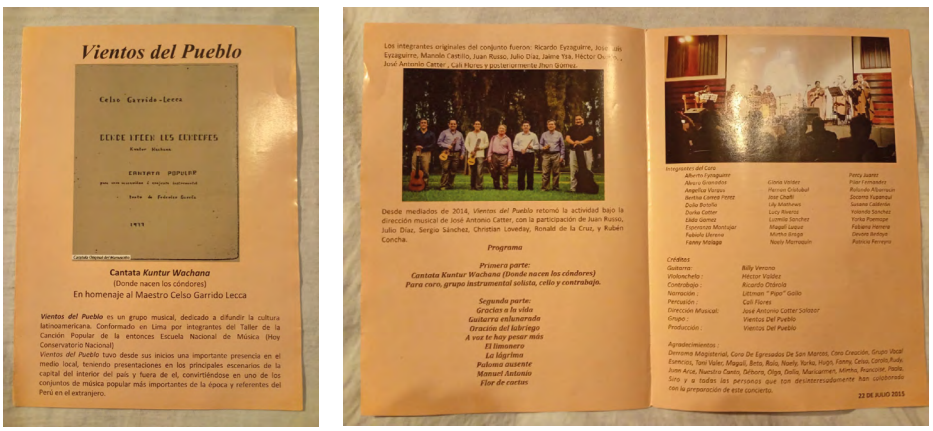
La composición de *Donde nacen los cóndores* constituye un caso único en la música peruana, en el que un compositor de formación y trayectoria académica, aborda la composición de una Cantata Popular en los términos en que este género se había dado antes en Chile u otros países de la región. La presencia de Garrido-Lecca en Chile (1950-1973), su identificación con el gobierno socialista de Salvador Allende y su exilio en su propio país tras el golpe de estado de Augusto Pinochet, dejaron sentir la influencia del modelo plasmado en la Nueva Canción Chilena en las sonoridades y formatos de los grupos del Taller de la Canción Popular (creado en 1974) y, en consecuencia, en la composición de la cantata (1977). El arribo del compositor al Perú se dio en el marco del proceso de transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales que impulsó el Gobierno Revolucionario de la FFAA –específicamente entre 1968 y 1975, cuando ejerció la presidencia el general Juan Velasco Alvarado– con las cuales se identificaba nuestro músico.

En el tono general de las cantatas populares, la de Garrido-Lecca daba fondo a una narración acerca del problema de la tenencia de la tierra, de la explotación de los campesinos por parte de los hacendados y gamonales y la formación de los sindicatos campesinos anteriores a la reforma agraria que promulgó el Gobierno Revolucionario de la FFAA en 1969. Así, el tratamiento musical, con sonoridades que se sienten como peruanas –tal como se lo proponía Garrido-Lecca–, remite siempre al mundo andino, indígena, campesino y quechua por el cual se habían impulsado algunos de los cambios que ocurrieron en el Perú de los años 70, como reflejo de una convulsa realidad política, pero también como el signo propio de una época que hacía patente la emergencia de una conciencia social, liberadora de la opresión económica, política y cultural, interna y externa, que padecían los pueblos de nuestro continente, expresada en formatos artísticos nuevos como la Cantata Popular.

Al estreno de la cantata *Donde nacen los cóndores* le siguieron muy pocas presentaciones en vivo: una funciones en el Teatro "Pardo y Aliaga" en febrero de 1978, la pequeña temporada (de jueves a domingo) que se hizo en la Alianza Francesa de Lima en abril de ese año y algunas versiones en 1979 (una en el auditorio de la Escuela Nacional de Música, una más en la Universidad Nacional de Ingeniería y otra en el Auditorio de Derecho de la PUCP), previas a la cancelación de las actividades del Taller de la Canción Popular en octubre de 1979 (A.Catter, comunicación personal, 22 de marzo, 2026). La comentada representación escénica en el Festival Mundial de la Juventud de 1978 en La Habana (Cine aparte, s.f.) nunca ocurrió. Vientos del Pueblo llevó la obra preparada, pero la saturación de actividades, recitales y conciertos no dejó espacio para que la cantata de Garrido-Lecca se mostrara a un público internacional (A. Catter y J.Russo, comunicación personal, 22 de marzo, 2026). Se grabó en un disco en 1980, con el elenco ya descrito líneas arriba y quedó como un documento sonoro para la posteridad. Sólo volvió al escenario cuando se efectuó un homenaje a Garrido-Lecca por sus 90 años de edad (2015), en el Auditorio de la Derrama Magisterial.

Figura 9

Programa de mano de la reposición de las cantata Donde nacen los cóndores *en 2015*



Nota. Colección particular Juan Russo Herrera.

Tras el estreno de 1977, en el Perú sobrevinieron momentos cruciales: el paro general del 19 de julio de ese año, la convocatoria a la Asamblea Constituyente de 1978, el cambio de autoridades en el Instituto Nacional de Cultura y en la Escuela Nacional de Música con la consecuente desaparición del Taller de la Canción Popular (1979), las elecciones de 1980 que devolvieron al defenestrado presidente Beláunde al Palacio de Gobierno y, ese mismo año, la insurrección de Sendero Luminoso. Los discursos, visiones y enfoques progresistas vigentes durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas, sobre todo del tiempo del general Juan Velasco Alvarado, se fueron dejando de lado. Las condiciones sociales, políticas o culturales de los años que siguieron no fueron propicias para que la Cantata Popular como género floreciera –como entre los años 1970-1986 en diversos países de la región– de tal manera que *Donde nacen los cóndores* existe hoy como una solitaria experiencia creadora, como el fruto del compromiso y los empeños de un artista revolucionario, que pervive como expresión simbólica de la realidad que vivió el Perú de los años 70.

Rol de autores CrediT

ATM	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*.

Referencias

Acevedo Raymundo, S. (2013). Celso Garrido-Lecca: "En el Conservatorio tuve que imponer el taller de la Canción Popular". *Sikuri / Revista Cultural*, *1*(2), 26–29.

Advis Vitaglich, L. (1996). La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *1*, 243-251.

Becerra González, Á. J. (2023). *Cantatas populares. Un estudio sociológico sobre su mundo y composición en Chile* [Tesis de grado inédita, Universidad de Chile].

Cerda Moya, J. (s.f). *La nueva canción chilena y la cantata popular.* Universidad de La Laguna. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/915/5908/1/La+Nueva+Cancion+Chilena+y+la+cantata+popular.pdf

Cineaparte. (s. f.). *Kuntur Wachana*. https://www.cineaparte.com/p/745/kuntur-wachana

Conjunto musical Vientos del Pueblo. (1980). *Cantata popular Donde nacen los cóndores, Kuntur Wachana de Celso Garrido Lecca* [Álbum LP]. CEPRODAR.

Correa de Azevedo, H. (1977). La música de América Latina. En I. Aretz (Relatora), *América Latina en su música* (pp. 53–72). Siglo XXI Editores.

Crocker, R. L. (1986). *A History of Musical Style.* Dover Publications.

Da Costa García, T. (2016). *La mirada, desde la música popular latinoamericana*. Universidad Nacional de La Plata. https://doi.org/10.35537/10915/53488

Gaceta informativa del Encuentro de Compositores Latinoamericanos. (1972). Casa de las Américas.

Godoy, A. (2000). Jara Martínez, Víctor. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 6, pp. 546–548). Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Gonzáles, J. P. (2000). Inti Illimani. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 6, pp. 438–440). Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Gutiérrez, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido.* Ediciones Sétimo Ensayo.

Heller, W. (2014). *La música en el Barroco*. Akal.

Karmy Bolton, E. (2014). La Cantata Popular Santa María de Iquique: representación del obrero pampino y del Hombre Nuevo. En *Palimpsestos sonoros* (pp. 51–116). Ceibo.

Neira, H. (1974). *Huillca, habla un campesino peruano*. Casa de las Américas.

Neira, H. (2022). Un indio inteligente, Huillca. Cómo un indio inteligente en el Cusco salvó a los indios y cholos del Perú. *El Montonero*. https://elmontonero.pe/columnas/un-indio-inteligente-huillca

Niño, N. (2010, noviembre). Cantata Popular "Donde Nacen los Cóndores" (Kuntur Wachana) de Celso Garrido-Lecca. *Kuntur Wachana*. https://kunturwachana.blogspot.com/2010/11/cantata-popular-donde-nacen-los.html

Padilla, A. (1985). Inti Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción. *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, (33-34), 49–51.

Pérez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos* (Vols. 1–3). Ediciones Istmo.

Petrozzi, C. (2024). *La música orquestal peruana 1945-2020*. Universidad Nacional de Música.

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía Baca (Ed.), *Historia del Perú* (Vol. 9, pp. 361–677). Editorial Juan Mejía Baca.

Pinilla, E. (1985). El siglo XX. En *La música en el Perú* (pp. 125–213). Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Ramos Rodillo, I. A. (2019). *La renovación folclórica latinoamericana y la nueva canción peruana. Folclor, música popular y política entre las décadas de 1950 y 1980* [Tesis doctoral inédita, Universidad de Chile].

Ramos Rodillo, I. A. (2023). Dilemas nacionales y populares en el movimiento de la Nueva Canción Peruana: casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974 - década de 1980). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, *36*, 251–274. https://doi.org/10.5209/cmib.92466

Rodríguez Aedo, J. (2016). La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973). *Resonancias*, *20*(39), 89–91. https://doi.org/10.7764/res.2016.39.

Roldán, W. A. (1996). *Diccionario de música y músicos*. El Ateneo.

Sánchez Málaga, A. (2012). *Nuestros otros ritmos y sonidos: La música clásica en el Perú*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Sobrino, J. (2000). *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Tello, A. (1986). Los nuevos compositores en el Perú: crónica de una inquietud. *Pauta*, (17), 72–80.

Tello, A. (2001). *Antaras* de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista Musical Chilena*, *55*(196), 7–26. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001

Tello, A. (2022). La Generación del 50: Vanguardia, tradición y modernidad. En J. Mendívil y R. R. Romero (Eds.), *Identidades, liderazgos, transgresiones* (pp. 219–260). PUCP.

Torres Alvarado, R. (1999). Garrido-Lecca Seminario, Celso. En E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 5, pp. 525–528). Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Torres, R. (1980). *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. CENECA.

Valcárcel, C. D., Markham, C. R., y Docafe, E. (1983). Capítulo X: El gobierno militar, primera fase (1969-1975) y segunda fase (1975-1980). En *Historia general de los peruanos. 3. El Perú como nación independiente* (9.ª ed., Vol. 3, pp. 293–510). Editorial Peisa.

Varas, J. M., y González, J. P. (2005). *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Cuadernos Bicentenario, Presidencia de la República.

Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, *12*(23), 139–153.