


ARTICLE

La accidentada gestión de sonidos auténticos: Agendas intelectuales, desafíos institucionales y conexiones transnacionales en el Archivo Musical Folklórico del Perú, 1949–1952

Rodrigo Chocano¹ , Juan Carlos La Serna² and Pedro Roel²

¹John W. Kluge Center, Library of Congress, Washington, DC, USA, and ²Estado Peruano, Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio Inmaterial, Lima, Perú

Corresponding author: Rodrigo Chocano. Email: rodrigo.chocano@univie.ac.at

(Received 12 July 2023; revised 07 May 2024; accepted 22 August 2024)

Resumen

Entre 1949 y 1952, funcionarios del Ministerio de Educación Pública del Perú, encabezados por el intelectual peruano José María Arguedas, grabaron alrededor de doscientas piezas musicales vernáculas con miras a formar el primer archivo peruano de música tradicional. Esta iniciativa no logró sobrevivir a las adversas condiciones materiales e institucionales del sector cultural público a pesar de los esfuerzos de sus gestores. Este artículo estudia el proceso a través del cual folkloristas adscritos al Ministerio de Educación Pública construyeron el primer archivo nacional sonoro en el contexto de la temprana gestión cultural pública en el Perú. Tales esfuerzos incluyeron intercambios transnacionales de alto nivel y cooperación entre diversas instituciones culturales peruanas. Nuestro análisis abarca el periodo de 1945 a 1952 y se basa en fuentes administrativas, epistolares y hemerográficas revisadas en archivos institucionales del Perú y Estados Unidos. Argumentamos que la constitución de este archivo musical folklórico estuvo marcada por la precariedad del sector cultural estatal y por el anhelo de los folkloristas/funcionarios del ministerio por construir un repositorio sonoro a pesar de las condiciones adversas. Esta investigación ofrece significativos hallazgos históricos sobre las tempranas iniciativas oficiales de registro de música tradicional y sobre la gestión pública del folklore en el Perú de mediados del siglo XX.

Palabras clave: música; archivos; Perú; folklore; patrimonio cultural inmaterial

Abstract

Between 1949 and 1952, officials from the Peruvian Ministry of Public Education, led by the Peruvian intellectual José María Arguedas, recorded around two hundred vernacular musical pieces, aiming to create Peru's first archive of traditional music. Despite the efforts of those involved, this initiative was unable to overcome the adverse material and institutional conditions within the public cultural sector. This article examines the process through which folklorists from the Ministry of Public Education sought to establish the first national sound archive, in the context of early public cultural management in Peru. Such efforts involved high-level transnational exchanges and cooperation between various Peruvian cultural institutions. Our analysis focuses on administrative, epistolary, and journalistic sources from archives in Peru and the United States between 1945 and 1952. We argue that the precariousness of the state cultural sector and the determination of folklorists and ministry officials to establish a sound repository despite numerous obstacles shaped the creation of

this folkloric music archive. This research provides significant historical insights into the early official efforts to document traditional music and the public management of folklore in mid-twentieth century Peru.

Keywords: music; archives; Peru; folklore; intangible cultural heritage

A partir de 1949, armados con una grabadora “de la mejor marca del mundo”,¹ funcionarios del Ministerio de Educación Pública del Perú liderados por José María Arguedas registraron alrededor de doscientas piezas musicales vernáculas para formar el primer archivo musical folklórico nacional. Quince años después, cuando estos y otros materiales se transfirieron al recientemente creado Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura del Perú, su jefe, Josafat Roel, reportaría que “no recibimos ninguna grabación fonográfica u otros, excepto algunos acetatos en muy mal estado de conservación, no utilizables con fines artísticos”.² Casi tan importante como el gestar esta tarea pionera, es que se haya realizado ininterrumpidamente entre 1949 y 1952 en un contexto de escasez de recursos y precariedad institucional que terminó decidiendo el destino del archivo a pesar de los esfuerzos de sus promotores.

En este artículo estudiamos los esfuerzos de folkloristas de la administración pública peruana por crear un archivo musical folklórico nacional. Revelamos cómo las agendas de investigación musical se relacionaron con las condiciones materiales e institucionales del momento. Nuestro análisis, realizado desde la historia cultural, la antropología y la etnomusicología aplicada, abarca el periodo de 1945 a 1952 y se enfoca en las cerca de doscientas grabaciones musicales realizadas por la Sección de Folklore y Artes Populares del Ministerio de Educación Pública (MEP) entre 1949 y 1952. Este proceso tuvo lugar en medio de relaciones interinstitucionales e intelectuales transnacionales entre los sectores público, académico y empresarial. Dentro de este complejo ecosistema, investigadores como Luis Valcárcel, José María Arguedas, Francisco Izquierdo Ríos y otros, desplegaron estrategias, tomaron decisiones y enfrentaron problemas que, finalmente, decidirían el destino del archivo. Sostenemos que la constitución de este archivo estuvo marcada por la precariedad material e institucional del sector cultural estatal y por la lucha de los folkloristas/funcionarios del MEP por construirlo a pesar de las adversidades. La investigación se basa en la pesquisa documental realizada en archivos del Perú y Estados Unidos entre 2022 y 2023, y brinda hallazgos históricos sobre la gestión pública del folklore en Perú durante la primera mitad del siglo XX.

La experiencia de constituir un archivo musical etnográfico debe comprenderse dentro de un contexto global de registro no comercial con fines de investigación, distinto del de las grabaciones comerciales. Casi desde su inicio, los registros sonoros y sus archivos derivados acompañaron el trabajo etnográfico y de recolección musical (Hochman 2014, xii). A partir de 1890, etnógrafos como Franz Boas, musicólogos como Erich Von Hornbostel o folkloristas como John y Alan Lomax vieron en el fonógrafo una herramienta para llevar el campo al laboratorio a través de la materialización del sonido.³ Estas grabaciones y archivos—largamente impulsados desde Estados Unidos, Europa central y algunos centros académicos en países periféricos— acercaban sonidos de tierras lejanas y tiempos pasados a especialistas urbanos y permitían preservarlos, una posibilidad atractiva en el marco de la etnografía de rescate (Hochman 2014, xiii; Minks 2021, 7–8). Los registros/archivos musicales etnográficos perdieron vigencia metodológica con el giro

¹ Arguedas, carta a Augusto Soriano, 04/02/1949, caja 7, paquete 26, Archivo Central del Ministerio de Cultura (ACMC), Fondo Ministerio de Educación Pública serie Temporales (MEP-T).

² Roel, Informe al director de la Casa de la Cultura del Perú, 25/02/1969, caja 1103, APMC, Fondo Casa de la Cultura Peruana/Instituto Nacional de Cultura (CCP/INC).

³ Sobre la historia de las grabaciones etnográficas ver Brady (1999), Hochman (2014) y García (2023a).

antropológico de la etnomusicología durante los años sesenta (García 2023b, 19), pero mantienen importancia como repositorios de tradiciones musicales y herencia patrimonial.

Dadas estas características, las grabaciones musicales etnográficas y sus archivos son objeto de reflexión académica. Ambos son entes difíciles de separar: dado que siguen objetivos de investigación y clasificación predeterminados, bien puede decirse que la construcción de archivos comienza en el campo (Seeger 1986, 269) o que incluso lo precede (García 2023b, 73). Su creación implica actos de representación que separan a los sonidos de sus cultores y los recontextualizan en el marco de saberes intelectuales, objetivos académicos y marcos institucionales ajenos a sus comunidades de origen. Herederos de lógicas coloniales donde los objetos culturales se transportaban a los centros de poder y se articulaban en narrativas de dominación (Seeger 1986, 266; García 2011, 46), estas grabaciones y archivos permiten estudiar la cultura expresiva del país y estructurarla en narrativas de identidad alineadas con las políticas de patrimonio cultural. En tanto repositorios, las grabaciones en los archivos convierten interpretaciones musicales en ejemplares “originales” (Mendívil 2022, 35) que con el tiempo y la distancia adquieren un carácter de autenticidad que emerge de los marcos epistemológicos según los cuales se realizaron y archivaron (Minks 2024). En su dimensión material, sin embargo, las grabaciones etnográficas y sus archivos son corpus de carácter fragmentario cuya creación, manejo y sostenibilidad depende de la confluencia de personalidades, agendas particulares, recursos y marcos institucionales que construyen, en muchos casos, redes de intereses transnacionales (Fox 2017, 208; García 2011, 46; García 2023b, 66; Minks 2024).

Es importante detenernos en este último punto. Si bien es tentador pensar en las grabaciones etnográficas y sus archivos como proyectos monolíticos para producir verdades musicales sobre un otro etnográfico, en la práctica las condiciones materiales e institucionales en las que se construyen estos repositorios musicales constriñen las agendas y deseos de las/los investigadores. El respaldo institucional, los recursos o el acceso a intérpretes dependen solo parcialmente de las/los investigadores, pero impactan significativamente sus resultados. El caso de las grabaciones musicales etnográficas del MEP es un ejemplo trágico de cómo investigadores pioneros peruanos trataron de alinear sus objetivos académicos a las condiciones materiales e institucionales del momento, con limitado éxito. Nuestro análisis revela las fuerzas que moldearon el acervo de grabaciones musicales del MEP entre 1949 y 1952. Sostenemos que las agendas académicas de los investigadores estuvieron sujetas a sus esfuerzos por maximizar recursos en un contexto de precariedad material e institucional para garantizar la existencia y sostenibilidad de grabaciones musicales etnográficas peruanas. Este trabajo contribuye a la literatura sobre grabaciones tempranas no comerciales de música folklórica en el Perú (Romero 2001; García 2012, 2017; Núñez 2015; Salazar 2021; Mendívil 2022) introduciendo una perspectiva materialista en el análisis de las grabaciones y archivos etnográficos peruanos.

Asimismo, este artículo aborda una arista poco conocida del trabajo de intelectuales como Luis E. Valcárcel, José María Arguedas y otros, esta vez desde la historia de la gestión cultural y las políticas patrimoniales. Luis E. Valcárcel, reconocido antropólogo indigenista cusqueño, fue un actor fundamental en el proceso de definición de las políticas culturales en el país. Desde la dirección de los museos nacionales (Museo Nacional y Museo Nacional de la Cultura Peruana) y como ministro de Educación Pública, planificó y ejecutó iniciativas de investigación, rescate patrimonial y propaganda que cimentaron las instituciones culturales públicas del siglo XX, con especial énfasis en la valoración de la herencia cultural andina e indígena. José María Arguedas fue un reconocido escritor indigenista y etnólogo que, entre las décadas de 1940 y 1960, trabajó en diversas instituciones culturales nacionales, esencialmente en el ámbito del estudio y rescate del folclore y la música tradicional andina, desde el Ministerio de Educación Pública, el Instituto de Estudios Etnológicos y la Casa de la Cultura del Perú. Además de ellos, otros reconocidos

intelectuales —como Jorge C. Muelle, Francisco Izquierdo Ríos, Pedro Benvenuto o César Miró— también asumieron funciones en los diversos organismos de gestión cultural creados en el Ministerio de Educación Pública en la década de 1940.

¿Cómo surgió la idea de un archivo musical folklórico?

En 1942, ante una consulta del director del Instituto Indigenista Interamericano, Manuel Gamio, por “grabaciones sobre música indígena peruana realizados por musicólogos, etnólogos, u otros expertos,⁴ el compositor e investigador de música peruana Andrés Sas respondió que “entendiendo que se refiere Ud. a grabaciones de música folklórica no ‘arreglada’, hechas sin fin comercial pero sí con intenciones ilustrativas, debo de participarle que no existe desgraciadamente ningún disco peruano de esta índole”.⁵ En su respuesta, Sas desestima desarrollos anteriores relevantes. Ya existían para entonces las grabaciones de campo del ingeniero Hans Heinrich Brüning para el Archivo Fonográfico del Real Museo Etnológico de Berlín entre 1910 y 1924 (Yep 2017, 196), así como grabaciones comerciales de tonderos, huaynos y otros aires vernáculos cercanos al campo de interés de Gamio, en un momento en que la diferencia entre música folklórica y popular en la industria musical no era aún tan clara (Minks 2024). Así, tal ausencia de grabaciones etnográficas puede entenderse no como la inexistencia de registros, sino como el hecho de que estos no fueron realizados por recolectores expertos siguiendo métodos y objetivos musicológicos, etnológicos y/o archivísticos.

Tales registros recién aparecieron en la década de 1940, en un contexto de interés por el estudio de la cultura viva en Perú. Este contexto fue tributario de la tradición de estudios de música indígena incaica desde finales del siglo XIX (Mendivil 2018), de colectivos de rescate del folklore como los Institutos de Arte Americano en Cusco y Puno, y del creciente interés de los intelectuales indigenistas por la cultura expresiva de los pueblos originarios. A su vez, aquellas corrientes emergieron de las tensiones históricas entre la costa moderna y el mundo serrano, agudizadas por el proceso migratorio del campo a la ciudad que se fue acelerando con el avance del siglo XX. Tales tensiones fueron proyectadas también al ámbito cultural, donde se encontraron corrientes que defendían el carácter criollo y costeño de la música nacional por un lado, y su carácter incaico, indígena y mestizo por el otro. Es a raíz de estas tensiones que aparece el interés por registrar música desde una perspectiva folklorística. Antes de 1940, el compositor Theodoro Valcárcel presentó a la Escuela de Música “Alcedo”—hoy Universidad Nacional de Música—un plan de trabajo para su departamento de Folklore donde menciona “musicología” y “grabaciones” como acciones a desarrollar, con resultados desconocidos (Smith 1940, 242).⁶ A inicios de los cuarenta, el Museo Nacional—dirigido por Luis E. Valcárcel—impulsó iniciativas de recolección y archivos de cultura viva, como las colecciones fotográficas elaboradas por el Servicio Fotográfico del museo y las acuarelas de arte popular y trajes tradicionales elaboradas por el Instituto de Arte Peruano (La Serna 2022; Villegas 2020). Pero es con la emergencia de la antropología cultural en el Perú durante la década de 1940 bajo el liderazgo de Luis E. Valcárcel (Degregori y Sandoval 2007; Flores 2018) y la penetración de perspectivas antropológicas como el relativismo cultural y la etnografía de rescate al estudio del folklore que cambia el paradigma del registro y estudio de música folklórica andina. Hasta entonces, tal tarea se realizaba a través de transcripciones que buscaban

⁴ Gamio a Andrés Sas, 08/10/1942, Archivo del Instituto Indigenista Americano (AIIA), cortesía de Amanda Minks.

⁵ Sas, carta a Manuel Gamio, 24/10/1942, AIIA, cortesía de Amanda Minks.

⁶ Según los descendientes de Luis E. Valcárcel, no existe relación de parentesco entre este y el compositor puneño Theodoro Valcárcel (comunicación personal entre los descendientes de Luis E. Valcárcel y Juan Carlos La Serna).

revelar sistemas musicales nativos para descubrir sus raíces incaicas y realizar composiciones académicas. El nuevo paradigma permitió concebir grabaciones etnográficas que reflejaban la música de sujetos contemporáneos auténticos en su contexto originario (Hochman 2014; Minks 2024). Tal labor recaería en especialistas estatales a quienes designamos como folkloristas/funcionarios, cuya labor pública de preservar el patrimonio folklórico era indisociable de su formación y quehacer académicos.

Las grabaciones etnográficas en Perú emergen también en un contexto transnacional de desarrollos similares. Carlos Vega (1933) en Argentina, Mario de Andrade (1938) en Brasil, y otros especialistas ya realizaban proyectos monumentales de recolección y archivo musical folklórico (Suárez y Velo 2008, 115; Sandroni 2022, 206). En la década de 1940 el Instituto Indigenista Interamericano buscaba construir un archivo continental de música etnográfica indígena (Minks 2021). Pero tal vez el desarrollo más relevante para este artículo fueron las acciones de intercambio académico y diplomacia cultural impulsadas por Estados Unidos como parte de la Política del Buen Vecino entre 1939 y 1945, con las cuales buscaba ampliar su influencia en Latinoamérica en el contexto de la segunda guerra mundial (Hart 2013; Salvatore 2016; Palomino 2020). Esta política llevó a Perú ideas, especialistas y recursos críticos para la formación de la antropología cultural nacional en el país. Asimismo, dio lugar al Panamericanismo Musical, un conjunto de iniciativas que, sustentadas en una retórica americanista, constituyeron el brazo musical de la Política del Buen Vecino (Palomino 2020). El Panamericanismo Musical brindó recursos a investigadores e instituciones latinoamericanos en forma de financiamiento y cooperación técnica, y respaldó a especialistas e instituciones estadounidenses para investigar y construir colecciones musicales latinoamericanas. En este periodo, investigadores y archivos musicales de países como Brasil, Chile y México recibieron recursos significativos, e instituciones e investigadores estadounidenses construyeron vastas colecciones musicales.

En lo musical, Perú se insertó tardíamente en las redes de cooperación del Panamericanismo Musical y alcanzó ínfimo apoyo estadounidense, el cual se redujo dramáticamente al terminar la guerra. Sin embargo, la emergencia de registros musicales etnográficos en Perú se nutrió más bien del apoyo a la etnología peruana durante la Política del Buen Vecino. Estados Unidos tenía no solo una academia pionera en el uso etnográfico de grabadoras, sino una larga experiencia de recopilación de música folklórica informada por la antropología cultural norteamericana (Filene 2000). Estas experiencias llegaron a aquellos folkloristas/funcionarios peruanos de diversas formas. En 1940, el folklorista estadounidense Ralph Steele Boggs sugirió a un grupo de intelectuales que incluía a Luis Valcárcel, Jorge Muelle y Pedro Benvenuto Murrieta establecer un archivo de folklore en Lima y conectarse con la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos para intercambiar discos folklóricos.⁷ En 1941, Valcárcel fue invitado a Estados Unidos para visitar diversos centros de investigación, donde conoció a Franz Boas, director del programa de antropología de la Universidad de Columbia y pionero del uso etnográfico de grabadoras (Valcárcel 1981, 315; Brady 1999, 65–66). En una carta de 1945 a la Embajada de Estados Unidos, Valcárcel reporta haber conversado ese mismo año con George Herzog, pionero de la etnomusicología estadounidense y colega de Boas en Columbia, acerca de enviar investigadores musicales al Perú.⁸ En ese viaje menciona también haber planeado acciones para recopilar “testimonios musicales autóctonos que corrían el riesgo de

⁷ “Excerpt from Ralph Steele Boggs: Notes on Folklore Trip around South America, June-December 1940,” en Seeger Family Collection (SFC), Music Division, Library of Congress (MD-LOC).

⁸ Embassy of USA in Peru, restricted dispatch 3364, 28/05/1945, “Peru Ministerio de Educacion Publica Collection of Folk Music”, Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, DC (AFC1951/018).

desaparecer” (Valcárcel 1981, 314). Estos recuentos demuestran la importancia de las grabaciones etnográficas para Valcárcel al menos desde 1941. Jorge Muelle, otro de los protagonistas de esta historia, tuvo una larga relación académica con el antropólogo cultural norteamericano Alfred L. Kroeber, y recibió una beca Guggenheim del gobierno estadounidense en 1941 (Kutscher 1975, 306). Asimismo, Arguedas se formó bajo la tutela de investigadores estadounidenses como John Rowe o George Kubler, quienes que llegaron al Perú para implementar proyectos del Smithsonian Institution y daban clases en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Rowe ya discutía en Perú el uso de grabadoras en el trabajo etnográfico a mediados de 1940 (Rowe 1944),⁹ y Kubler aparentemente contaba con un equipo de grabación (Arguedas y Guerrero [1967] 2000, 108).

Estos intercambios ocurrieron a la par del impulso gubernamental en favor de la gestión del folklore en el Perú. En septiembre de 1945 se creó, en la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública (DEAEC), la Sección de Folklore y Artes Populares (SFAP), dirigida por Francisco Izquierdo Ríos.¹⁰ Entre sus funciones estaban desarrollar investigaciones, recopilar expresiones musicales y crear archivos folklóricos.¹¹ En lo musical, la SFAP debía “estimular la formación [...] del Archivo Musical Folklórico, dependiente de la Academia Nacional de Música ‘Alcedo’”.¹² En febrero de 1946, Izquierdo escribió en una columna periodística que “dentro de un criterio estrictamente científico, el folklore debería ser recogido por técnicos” y que “la mejor forma de recoger la música es con aparatos de grabación, actuando en el propio terreno”,¹³ reflejando las metodologías de recopilación estadounidenses informadas por la antropología cultural. El archivo sería parte de un conjunto de iniciativas folklóricas que incluyen la elaboración de la Encuesta Nacional de Folklore a través de las escuelas, desde 1942, y al Registro de Músicos Folclóricos desde 1946. Si bien Arguedas menciona que las tareas de grabación folklórica de la SFAP se iniciaron en 1947,¹⁴ no encontramos evidencia de la existencia de aparatos de grabación en la DEAEC hasta finales de 1948, ni de registros sonoros hasta inicios de 1949.

El archivo musical folklórico, entonces, nace de un contexto transnacional donde confluyen agendas relacionadas a la música folklórica, ideas sobre tecnologías de grabación, debates académicos, expectativas internacionales y transferencia de funciones y recursos estatales. Si bien las primeras grabaciones no se realizaron hasta 1949, es desde 1945 que aquellas fuerzas moldearon los objetivos, métodos, herramientas y contenidos de la primera iniciativa oficial de grabación y archivo de música etnográfica en el Perú. Este punto de partida corresponde no a la creación de la SFAP, en septiembre de 1945, sino a un intercambio transnacional que ocurrió cinco meses antes.

Primeras gestiones y la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos

En abril de 1945, meses antes de la creación de la SFAP, el Archive of American Folk Song (AAFS) de la Music Division de la Biblioteca del Congreso (LOC) envió a diversas

⁹ Una copia mecanografiada inédita de este texto se utilizó en los cursos del Instituto de Etnología de la Universidad San Marcos.

¹⁰ Resolución Suprema 3479, MEP, 30/10/1945.

¹¹ Resolución Suprema 3479, MEP, 30/10/1945.

¹² Resolución Suprema 3479, MEP, 30/10/1945.

¹³ Francisco Izquierdo Ríos, “El folklore nacional y los maestros”, *La Prensa*, 01/02/1949.

¹⁴ Pensamos que Arguedas y Guerrero ([1967] 2000) se equivocan cuando mencionan que las tareas de grabación de la SPAP se iniciaron en 1947. No existe evidencia de la grabadora Presto antes de 1948 o de grabaciones antes de 1949. Asimismo, Arguedas menciona que Kubler le donó acetatos en 1947 cuando este recién llegó al Perú en 1948 (Cummins 2021, 82).

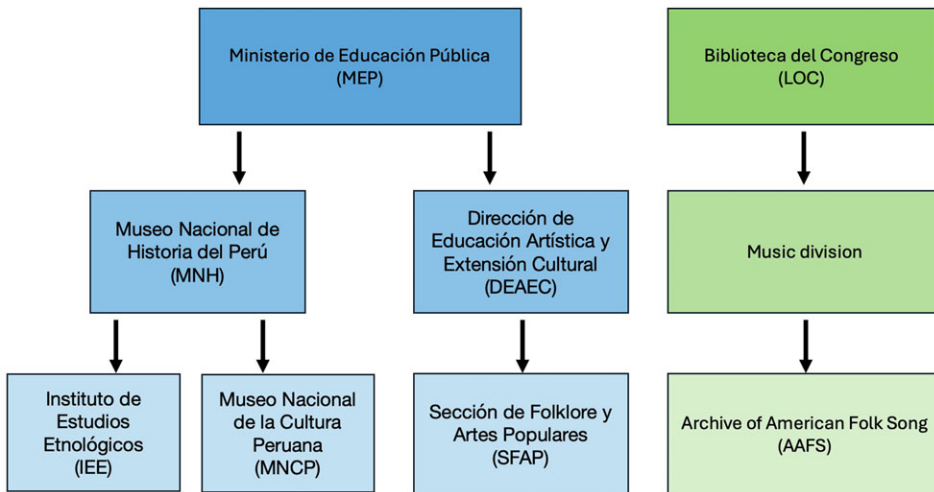


Figura 1: Organigrama de las organizaciones culturales peruanas (azul) y estadounidenses (verde) involucradas en el intercambio de grabaciones etnográficas entre 1949 y 1950.

instituciones culturales peruanas a través de la embajada estadounidense una serie de discos folclóricos grabados en los Estados Unidos a la espera de recibir a contraparte grabaciones locales similares.¹⁵ Durante el Panamericanismo Musical, el AAFS tuvo entre sus tareas la formación de colecciones de música latinoamericana, y una de sus estrategias fue un proyecto de intercambios con instituciones culturales de la región (Archive of American Folk Song 1943, 61).¹⁶ Un despacho de la embajada a LOC del 28 de mayo de 1945 confirma la entrega de los discos al Museo Nacional de Historia del Perú, entidad autónoma adscrita al MEP.¹⁷ En esta comunicación reporta que, ante la solicitud de intercambio, Luis Valcárcel—entonces director de aquel museo—dijo que “estaba dispuesto a ayudarnos a recolectar materiales [musicales], pero considera que éstos deben ser cuidadosamente escogidos”. En respuesta, el director de la Music Division, Harold Spivacke, mencionó que este no era el intercambio que esperaban y sugirió posponer la propuesta hasta después de la guerra, dada la poca disponibilidad de grabadoras y la dificultad de comprar nuevas.¹⁸

Este acercamiento sería el inicio de cuatro años de idas y venidas en los que el archivo musical folklórico del MEP germinó junto con la voluntad del AAFS de obtener grabaciones peruanas (Figura 1). En 1946 la SFAP contrató como Conservador General de Folklore a quien sería el principal gestor del archivo musical folklórico: José María Arguedas (Arguedas 1953, 104). Arguedas tenía ya no solo un profundo compromiso con el folklore y la música andina, sino también un creciente contacto con sus intérpretes, a cuyas presentaciones asistía de manera frecuente en los coliseos de Lima (García 2017). En octubre de 1946, el director del AAFS Duncan Emrich se comunicó con Luis Valcárcel, quien desde octubre de 1945 era ministro de Educación. Emrich narró que funcionarios peruanos en EE. UU. le transmitieron el interés del gobierno peruano en que LOC recolecte música folklórica peruana, tal como habían hecho en otros países latinoamericanos.¹⁹ En esta carta, Emrich menciona que el AAFS podía proveer una grabadora y discos en blanco, mas no

¹⁵ Embassy of USA in Peru, restricted dispatch 3364, 28/05/1945.

¹⁶ Si bien la política de colecciones de LOC era global, existían una serie de acuerdos y asignaciones específicos para intercambios con Latinoamérica (Archive of American Folk Song 1943, 61).

¹⁷ Embassy of USA in Peru, restricted dispatch 3364, 28/05/1945.

¹⁸ Spivacke, carta a Carl Sauer, 09/07/1945, AFC1951/018.

¹⁹ Emrich, carta a Luis Valcárcel. Washington, DC, 21/10/1946, AFC1951/018.

gastos de recopiladores o técnicos de grabación, y sugiere que el gobierno peruano adquiriera su propia grabadora para asegurar la continuidad del registro musical. Ante esta sugerencia, Valcárcel solicitó a los folkloristas norteamericanos su asesoría para la adquisición de una grabadora.²⁰ En respuesta, en enero de 1947, Emrich ofreció los discos en blanco que los recopiladores peruanos necesitasen y duplicados de todas las grabaciones, y mostró interés en editar un álbum recopilatorio a partir del material recolectado.²¹ No encontramos evidencia de seguimiento a esta última comunicación.

El proyecto no se retomaría hasta diciembre de 1948, cuando el Instituto de Estudios Etnológicos (IEE) del Museo Nacional de Historia recibió del AAFS un segundo lote de grabaciones folklóricas con motivo de intercambio.²² Al recibir las, el director del IEE, Jorge Muelle, agradeció a la embajada estadounidense aquel “regalo a nuestra institución”.²³ Este envío contenía discos de música folklórica estadounidense, pero también de países como Venezuela y México, similares al álbum recopilatorio peruano que Emrich sugirió en 1947.²⁴ Una noticia de enero de 1949 sobre estos discos enfatiza que, “como garantía de su autenticidad”, sus canciones “han sido ejecutadas por nativos en su propio ambiente”, y que “muchas autoridades en el campo folklórico han sido encargadas de la selección del material”.²⁵ Coincidentemente, también en diciembre de 1948, el MEP adquirió una grabadora marca Presto que puso a disposición de Arguedas (Pinilla 2007, 149) y, para el 4 de febrero de 1949, Arguedas ya había realizado grabaciones preliminares con ella.²⁶ En una carta Arguedas comentó que la grabadora era “de la mejor marca del mundo” y que “hemos tenido mucha suerte con ella, pues aun no siendo del mejor tipo por ser pequeña, en las primeras pruebas ha demostrado ser fidelísima”.²⁷ En esta comunicación compartió su entusiasmo y el del nuevo director de la DEAEAC, Pedro Benvenuto Murrieta, por iniciar las grabaciones. Pocos días después, la DEAEAC solicitó cotizaciones para discos vírgenes y agujas de grabado, documentos que revelan dificultades para adquirir estos materiales en Lima.²⁸ Puede que estos antecedentes motivasen que el 9 de febrero de 1949 Benvenuto se comunique con LOC a través de la embajada estadounidense para iniciar un intercambio de música folklórica:

Dr. Benvenuto menciona que su oficina tiene un número de grabaciones de música folklórica de las regiones Amazónica [sic] y Junín. Sin embargo, *estos discos son de calidad inferior y sólo se pueden tocar pocas veces. Dado que en Perú no se pueden hacer discos matrices para grabación continuada*, Dr. Benvenuto solicita se le permita enviar los discos hechos por su oficina a la Biblioteca del Congreso *para su re-grabación en matrices, y que estas matrices retornen al Perú*. De esta manera, el gobierno peruano podrá recopilar álbumes de las tradiciones musicales más ricas para grabación permanente.²⁹

²⁰ Valcárcel, carta a Duncan Emrich. Lima, 03/12/1946, AFC1951/018.

²¹ Emrich, carta a Luis Valcárcel. Washington, DC, 10/01/1947, AFC1951/018.

²² “Álbumes de canciones folklóricas de la biblioteca del congreso de E.E.U.U”, *La Prensa*, 13/01/1949.

²³ Muelle, carta a la Embajada de USA en Lima, 15/01/1949, en Archivo del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP), archivo s/n, “Instituto de Estudios Etnológicos” (IEE).

²⁴ Muelle, carta a la Embajada de USA en Lima, 15/01/1949.

²⁵ Muelle, carta a la Embajada de USA en Lima, 15/01/1949.

²⁶ Pinilla extrae estos datos de una carta de Arguedas a la Guggenheim Foundation sin fecha, que estima es de 1947. En la carta de Arguedas a Soriano del 8 de febrero de 1949 Arguedas mencionó que el MEP acababa de adquirir la grabadora marca Presto y que estaban realizando las primeras grabaciones. Esta nueva información ubica temporalmente la carta de Arguedas a la Guggenheim Foundation en 1948 y corrige el dato que brinda Pinilla. Arguedas, carta a Augusto Soriano, 04/02/1949.

²⁷ Arguedas, carta a Augusto Soriano, 04/02/1949.

²⁸ Véanse las cotizaciones y de la Westrex Company Andean, la Pana-Radio S.A. y la Sociedad Comercial Exprinter, remitidas a la DEAEAC en febrero de 1949, caja 10, paquete 35, APMC, MEP-T.

²⁹ Reporte 542 de la Embajada de USA en Lima, 20/06/1949, AFC1951/018, traducción y énfasis de los autores.

La carta revela la importancia de los detalles técnicos de los discos para la DEAE. Estos fueron cien “acetatos matrices de doce pulgadas” donados por George Kubler.³⁰ Aunque carecemos de detalles exactos, los discos Presto de doce pulgadas en aquella época grababan cuatro minutos y medio por lado y se producían en dos calidades: una superior (*Orange Seal Discs*) con base de aluminio y una inferior (*Monogram Discs*) con sustrato de cartón (Presto Recording Corporation 1940, 1037; Rochat 2019, 125).³¹ A pesar de que algunos proveedores ofrecieron discos de calidad superior a la DEAE, la queja de Benvenuto sugiere que los discos donados eran de la calidad inferior.³² En cualquier caso, los actores de la época percibían que los discos sufrían un desgaste notable—un problema no poco común en la industria discográfica de entonces (Morton 2000, 137)—que contravenía su uso simultáneo para archivo y reproducción con fines académicos. Para complicar las cosas, algunos discos—con el fin de ahorrar recursos— incluían más de un tema por lado, lo que acrecentaba el número de piezas que podían perderse con cada disco deteriorado. La única forma que los folkloristas/funcionarios peruanos identificaron para superar este *impasse* fue la duplicación de los discos, la cual no podían realizar en Perú. Esta situación contextualiza el interés de los funcionarios de la DEAE en acceder al programa de duplicación de LOC.

Otros detalles técnicos son igualmente reveladores. Arguedas continuó grabando en el local del Museo Nacional de la Cultura Peruana (MNCP) a donde acudían los intérpretes en horas de la noche y días feriados, cuando los artistas terminaban sus obligaciones laborales y las salas del museo estaban disponibles.³³ Las grabaciones se realizaron con una grabadora Presto cuyo modelo, aunque no especificado en testimonios o documentos, fue probablemente el 8D o 6N dada su disponibilidad en 1949 y sus pequeñas dimensiones (Museum of Magnetic Sound Recording 2018). El operario de la grabadora fue el músico juninense Juan de la Cruz Fierro, a quien Arguedas describió como “un grabador técnico intuitivo”, resaltando—tal vez sin querer—su falta de formación especializada.³⁴ Los primeros artistas a los que se grabó incluyen al músico ancashino Jacinto Palacios (quien se encontraba en Lima de gira con su conjunto),³⁵ el Conjunto Amazonense de Ángel Alvarado (residentes en Lima), y el Conjunto Lírica Jaujina de Junín (cuya presencia en Lima presenta circunstancias menos claras).³⁶ En los siguientes meses, Arguedas y Fierro registraron intérpretes andinos que llegaron a Lima para participar de la Fiesta de San Juan de Amancaes, a finales de junio, y concluyeron esta etapa de registro con temas de diversas regiones de la sierra interpretados por Arguedas y por los músicos Justo Morales y Jacinto Pebe, quienes residían en Lima. En su mayoría se registró a artistas del interior del país que arribaban a la ciudad. Tal como después lo explicaría Arguedas, él y Fierro aprovecharon aquellas visitas para registrar música de lugares distantes que no hubieran podido grabar debido a sus limitaciones materiales.³⁷ Así, la confluencia de exiguos recursos, limitaciones

³⁰ Arguedas [1967] 2000; Arguedas, carta a Augusto Soriano, 04/02/1949.

³¹ Rebecca Rochat (2019, 125) presenta tados que certifi can que ambas variedades estaban en uso durante 1949.

³² Por ejemplo, una cotización enviada por J. Mosqueira, apoderado de la Westrex Company en la región andina, ofrece discos Presto de doce pulgadas del modelo 321-A, correspondientes a la variedad de calidad superior (Presto 1940, 21).

³³ Arguedas, carta a Augusto Soriano, 04/02/1949.

³⁴ Arguedas, carta a Augusto Soriano, 04/02/1949.

³⁵ Se trata de las primeras grabaciones en la numeración de los discos del archivo. Ver “Lista de discos enviados a la Sección de Música Folklórica de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos,” circa agosto de 1949, AFC1951/018; “Lista de discos enviados a la Sección de Música Folklórica de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (segundo envío),” 23/12/1949, AFC1951/018; “Lista Clasificada de las Grabaciones Realizadas por la Sección de Folklore,” circa 1951. Archivo MNCP, File s/n; Izquierdo, Carta a Augusto Soriano, 19/02/1949, APMC, MEP-T, caja 10, paquete 35.

³⁶ “Lista clasificada de las grabaciones realizadas por la sección de folklore,” circa 1951.

³⁷ Arguedas, carta a Duncan Emrich, 05/07/1949, AFC1951/018; Arguedas, carta a Harold Spivacke, 23/12/1949, AFC1951/018.

técnicas y escasa disponibilidad de intérpretes configura cada una de las grabaciones como eventos irrepetibles y al deterioro de los discos como una pérdida irreparable, destacando la necesidad de la DEAEC de duplicar sus grabaciones.

A pesar de estas dificultades, los listados consignan que Arguedas y Fierro lograron realizar 72 grabaciones en esta primera etapa. Estos registros tienen un sesgo hacia temas e intérpretes del área andina, incluyendo las regiones de Áncash, Amazonas, Apurímac, Ayacucho, Cusco, Huánuco, Junín y Lima. La mayoría de temas registrados son huaynos, carnavales y canciones rituales andinas. Las piezas fueron catalogadas de manera correlativa y aparentemente en orden de grabación; los listados, sin embargo, son poco sistemáticos, tienen registros ausentes, incorporan grabaciones fallidas, incluyen enmendaduras a lápiz, y presentan incongruencias en sus diferentes versiones. Con todos esos problemas, sin embargo, Arguedas y Fierro realizaron con éxito la primera recopilación pública de lo que ellos identificaban como música folklórica peruana. Probablemente en respaldo a estas grabaciones, Jorge Muelle resaltó en un artículo de abril de 1949 la importancia de la antropología para el estudio del folklore y la importancia del fonógrafo para “registrar objetivamente” la música en su contexto, e informó del envío de discos de LOC (Muelle 1949). Mientras los folkloristas/funcionarios del MEP construían este acervo, en julio de 1949, Arguedas reiteró la solicitud todavía sin respuesta de Benvenuto a través de una carta dirigida al director del AAFS:

Hemos hecho hasta la fecha 28 grabaciones con una excelente máquina Presto. Yo he concluido estudios de Literatura en la Universidad de San Marcos de Lima y este año debo concluir con los estudios del Instituto de Etnología de la misma Universidad. [...] Conozco minuciosamente todo el sur y centro de mi país y hablo el quechua y sus formas dialectales. Como conservador de Folklore estoy a cargo de las grabaciones de música folklórica. *Todas las grabaciones que hemos realizado son de música folklórica pura.* Cada grabación la acompañamos de una documentación etnográfica lo más completa posible. Tenemos el proyecto de salir con nuestro equipo a las provincias; mientras tanto *hemos aprovechado la presencia de músicos y personas que han venido a la Capital* a participar en un concurso de danzas y música folclórica para hacer grabaciones aquí mismo.

[...] La Embajada de los Estados Unidos tuvo la amabilidad de enviarnos algunos albums de la gran Colección de Música Folklórica de esa Biblioteca. *Fue el conocimiento de tal música lo que nos alentó a pedir la colaboración de Ud.* por intermedio de la Embajada de los Estados Unidos. *¿Podría Ud. ayudarnos a hacer las grabaciones definitivas de nuestras matrices?* Nosotros sólo deseáramos copias suficientes para nuestros institutos de cultura. Si desea tener informes acerca del valor de nuestras grabaciones le permito sugerirle que los pida al Dr. George Kubler [...] o al Dr. Luis Valcárcel. [...] El propio Dr. Kubler está colaborando con nosotros y yo he tenido la suerte de ser su alumno.³⁸

Esta misiva es reveladora de las prioridades de Arguedas sobre qué música grabar. Aquí, Arguedas asocia la “música folklórica pura” con el idioma quechua y las regiones fuera de Lima, aparentemente haciendo referencia a poblaciones indígenas andinas, en consonancia con el contenido de sus registros. Al mismo tiempo, su exposición a los discos enviados por LOC y su conocimiento de las metodologías etnográficas norteamericanas pudo haberlo llevado a identificar coincidencias entre el trabajo del AAFS y sus propias prioridades de

³⁸ Arguedas, carta a Duncan Emrich, 05/07/1949, AFC1951/018, énfasis de los autores.

registro. La carta de Arguedas fue recibida por la Music Division el 8 de julio de 1949. Ese mismo día, Harold Spivacke responde a la solicitud de Benvenuto del 20 de junio, mostrando interés en el proyecto y solicitando información sobre la cantidad de grabaciones y la posibilidad de copiarlas para las colecciones del AAFS. Consulta también a qué se refiere Benvenuto con “masters” y también por la posibilidad de editar un álbum de música peruana curado por especialistas peruanos y financiado por LOC.³⁹

Por toda respuesta a las consultas de Spivacke, el 26 agosto de 1949 la SFAP hizo llegar al AAFS una selección de 52 piezas por medio de Jorge Muelle,⁴⁰ quien viajó a Nueva York invitado por el Congreso Internacional de Americanistas (Kutscher 1975, 306). El envío incluía una carta de Benvenuto con detalles sobre las grabaciones y sus encargados donde menciona que, inspirado en los discos editados por LOC, Arguedas ofreció remitir más información sobre cada grabación (Figura 2).⁴¹ En esta carta, Benvenuto reiteró su propósito de emprender “una recopilación completa de la música folklórica peruana cuya riqueza y valor documental es muy grande”, tarea que debe realizarse “en las propias provincias, por medio de grabaciones tomadas in situ” y para la cual solicitaba el apoyo de la Music Division. En carta posterior, Arguedas comunicó a Spivacke que los discos habían sido enviados sin sus correspondientes fichas etnográficas por error.⁴² Dos meses después de que llegaron los discos, y una vez que revisó su contenido, Duncan Emrich manifestó a Arguedas el gran interés que le despertaban las grabaciones. Le informó, además, que el AAFS propuso a LOC la edición de diez discos dedicados al folklore de los países sudamericanos, y que esperaba que uno de ellos fuera consagrado a la música peruana.⁴³

Con la experticia ganada y la promesa de un trabajo colaborativo con LOC, Arguedas continuó grabando durante 1949. Para diciembre, ya había grabado 55 nuevos temas a cargo de una veintena de intérpretes andinos, que incluían conjuntos de provincia que asistieron a la Feria de Octubre de 1949 y agrupaciones de migrantes residentes en Lima.⁴⁴ Los nuevos registros tenían un sesgo aún mayor hacia la música andina, incluyendo principalmente huaynos, carnavales, y canciones rituales de Áncash, Apurímac, Ayacucho, Cusco, Junín, Huancavelica y Lima. En misiva del 23 de diciembre de 1949 Arguedas confirma un nuevo—y último—envío a LOC de dieciséis discos conteniendo cuarenta y cuatro temas, asegurando que “puedo garantizar a Ud. plenamente acerca de su autenticidad”, y resalta instrumentos indígenas como los *wak'ra pukus* y *pinkullus*.⁴⁵ Asimismo, menciona:

No hemos podido aún realizar una campaña de recopilación in situ; tenemos la esperanza de que esto será posible durante el próximo año. Tenemos especial interés en iniciar esta obra en la región del Titica [sic], Departamento de Puno, que es el más rico del Perú en instrumentos indígenas y danzas. [...] Todas las grabaciones que hemos realizado podrán ser ilustradas con un número suficiente de datos etnográficos. No los envío inmediatamente porque la Sección de Folklore y Artes Populares sólo tiene dos miembros, por ahora, y el trabajo es muy grande; por lo que me veo obligado a cumplir las diversas tareas lentamente y por partes. [...] Ruego a Ud. tenga la amabilidad de informarnos acerca de la suerte que han de correr las muestras que no serán regrabadas. Naturalmente

³⁹ Spivacke, carta a Pedro Benvenuto, 08/07/1949, AFC1951/018.

⁴⁰ Ver “Lista de Discos Enviados a la Sección de Música Folklórica de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos,” circa agosto de 1949.

⁴¹ Benvenuto, carta a Harold Spivacke, 26/08/1949, AFC1951/018.

⁴² Arguedas, carta a Harold Spivacke, 6/09/1949, AFC1951/018.

⁴³ Emrich, carta a José María Arguedas, 20/10/1949, AFC1951/018.

⁴⁴ Arguedas, carta a Harold Spivacke, 23/12/1949, AFC1951/018.

⁴⁵ Arguedas, carta a Harold Spivacke, 23/12/1949, AFC1951/018.

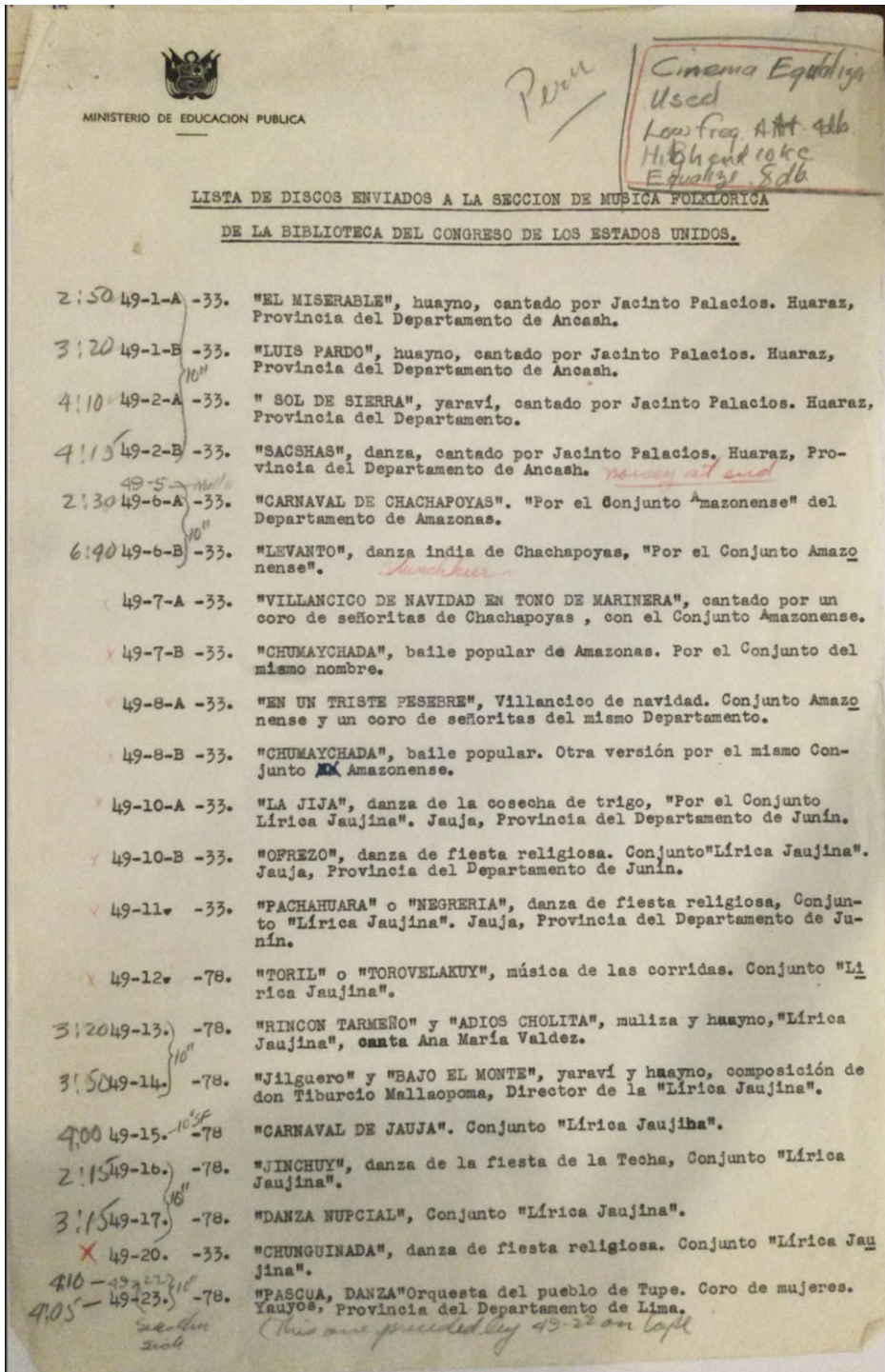


Figura 2: Fragmento del catálogo enviado junto con el primer envío de discos al AAFS el 05 de julio de 1949 (AFC1951/018). Cortesía del American Folklife Center de la Biblioteca del Congreso.

*nosotros deseáramos que en el Álbum peruano se recogiera todo nuestro material, aunque fuera grabado en la velocidad lenta de 33 [rpm].*⁴⁶

Spivacke confirmó el recibo de la carta de Arguedas respecto del segundo envío luego de dos semanas, el 5 de enero de 1950. Sin embargo, no fue hasta el 14 de junio que Emrich acusó recibo de las grabaciones. En su misiva de confirmación, Emrich menciona no haber revisado aún los discos, pero entiende que debe considerar este envío “a la luz del intercambio de materiales de su parte en retribución a los discos de música folklórica [estadounidense] enviados a su institución por la Biblioteca del Congreso”.⁴⁷ La redacción de esta línea es confusa; no solo Emrich parece ignorar que se trata de un envío de grabaciones originales y no de duplicados, sino que tampoco queda claro si la intención de Emrich es quedarse con estos discos o duplicarlos y retornar ejemplares a Perú. Asimismo, en esta carta, Emrich hace un desconcertante cambio de planes al mencionar que el AAFS no tiene presupuesto para el álbum peruano. Sin embargo, y siguiendo una retórica alineada con el Panamericanismo Musical, menciona que ha solicitado al Departamento de Estado fondos especiales para este álbum “para la promoción de las relaciones interculturales entre Sudamérica y Estados Unidos”. A esta carta, Benvenuto respondió el 10 de septiembre solicitando encarecidamente que se retornen las copias de las grabaciones a Perú, dado que eran ejemplares únicos.⁴⁸ En respuesta, el 9 de noviembre, Emrich informó que el álbum peruano no se podría realizar, consultó si el Perú necesitaba que le retornen las grabaciones originales junto con duplicados, y ofreció enviar los duplicados en acetato o en cinta magnetofónica.⁴⁹ Benvenuto respondió el 17 de noviembre solicitando con urgencia “copias en acetato de todas las grabaciones que les hemos enviado” porque existía en Perú una posibilidad de editar un álbum de música folklórica con aquel material.⁵⁰ Asimismo, desestimó los duplicados en cinta magnetofónica porque desconocía aquel método de grabación y el MEP no contaba con recursos para adquirir una grabadora de ese tipo.

Esta última misiva no obtendría respuesta. En carta del 12 de enero de 1951 a su jefe Harold Spivacke acerca de los 67 discos peruanos recibidos, Duncan Emrich recién parece caer en cuenta de que los envíos peruanos eran grabaciones originales, a pesar de la reiterada evidencia en numerosas cartas anteriores. Emrich atribuye el malentendido a Benvenuto y recomienda copiar las grabaciones en cinta y devolver los originales, “a fin de mantener nuestras buenas relaciones con Perú” y “a pesar de un malentendido que no es culpa nuestra”.⁵¹ Luego de copiar los discos a una cinta magnetofónica que fue incorporada a los archivos de LOC, y tras un telegrama de Benvenuto del 21 de julio de 1951 solicitando el retorno urgente de las grabaciones, estas finalmente fueron enviadas a Perú el 23 de julio de 1951 y llegaron el 8 de agosto.⁵² Desconocemos las condiciones en que llegó el envío, pero dado que hay grabaciones de los listados ausentes en el archivo fonográfico de LOC, es probable que algunos de los discos se hayan perdido o destruido en el periplo. Así, el acervo de grabaciones etnográficas de 1949 retornó a casa sin lograr el objetivo de su duplicación, y probablemente en condiciones inferiores a las de antes de partir.

⁴⁶ Arguedas, carta a Harold Spivacke, 23/12/1949, AFC1951/018, énfasis de los autores.

⁴⁷ Emrich, carta a Pedro Benvenuto, 14/06/1950, AFC1951/018.

⁴⁸ Benvenuto, carta a Duncan Emrich, 10/09/1950, AFC1951/018.

⁴⁹ Emrich, carta a Pedro Benvenuto, 09/11/1950, AFC1951/018.

⁵⁰ Benvenuto, carta a Duncan Emrich, 17/11/1950, AFC1951/018.

⁵¹ Emrich, carta a Harold Spivacke, 12/01/1951, AFC1951/018.

⁵² Benvenuto, telegramas a Emrich, 21/07/1951 y 23/07/1951, AFC1951/018; Benvenuto, oficio 439-D al jefe del Departamento de Material del MEP, 8/08/1951, caja 2, paquete 8, APMC, MEP-T.

Pasos locales y alternativas comerciales

El periplo de las grabaciones de la SFAP contextualiza los esfuerzos que tenían lugar paralelamente en Lima. Poco después del último envío a LOC, Arguedas y Fierro continuaron realizando grabaciones: una presentación musical del 24 de febrero de 1950 incluye discos grabados en 1949 y 1950, y en junio de 1950 Arguedas y Fierro realizaron un viaje a la ciudad de Huaraz y realizaron las primeras grabaciones in situ.⁵³ Ese mismo año, Arguedas fue promovido a director de la SPAF, reestructurada como “Dirección de Folklore, Bellas Artes y Despacho” (DFBAD), donde el trabajo de archivo continuó.⁵⁴ El proceso de grabación y archivo musical se mantuvo al menos hasta 1951 y, según Jorge Muelle, las grabaciones continuaron hasta 1952, realizadas “con criterio etnográfico”.⁵⁵ Los folkloristas/funcionarios buscaban utilizar estos discos con fines de preservación e investigación musical, pero también para generar un corpus musical auténtico que a través de su difusión contrarrestase versiones adulteradas —según Arguedas— de música vernácula que circulaban comercialmente.

La documentación revela los esfuerzos de los folkloristas/funcionarios por expandir sus proyectos de grabación y por mantener un archivo que percibían vulnerable. Las grabaciones implicaban compras de discos, gastos de transporte para grabaciones fuera de Lima y horas extra al personal de la DFABD por grabaciones en Lima.⁵⁶ Estos gastos solían presentar dificultades. Al menos en una ocasión Arguedas reportó escasez de discos vírgenes, y en 1950, la DFBAD tomó dinero en préstamo de otra oficina del MEP para adquirir diez discos.⁵⁷ Asimismo, la primera recopilación fuera de Lima—en Huaraz—se realizó gracias a una donación del Instituto de Etnología de la Universidad San Marcos.⁵⁸ En este viaje, fallas de corriente eléctrica en Huaraz hicieron necesario rentar un grupo electrógeno para usar la grabadora, costo que fue asumido personalmente por Arguedas y el director del colegio local.⁵⁹ Adicionalmente, hubo contratiempos relacionados a la asignación de tiempo y recursos al archivo. Muelle reporta en 1952 que el archivo había sido mínimamente estudiado porque “el intenso movimiento de las Oficinas de Bellas Artes y Despacho embargan la atención del jefe”; esto permite imaginar que el tiempo que podía dedicar Arguedas al archivo era escaso.⁶⁰ Asimismo, el traslado en 1950 del archivo folklórico a la cocina de la DEAEAC “a causa de la escasez de oficinas” revela la baja prioridad que tenía el archivo para el MEP.⁶¹

A este contexto de precariedad se sumaba la vulnerabilidad que estos folkloristas/funcionarios percibían en la existencia de ejemplares únicos. Ante la imposibilidad de generar copias en Perú, Benvenuto detalló en la misiva anteriormente transcrita su

⁵³ Anónimo. “Relación de los discos que se va a tocar en el Instituto Pedagógico.” 24/02/1950. MNCP, File s/n “Conjuntos Folklóricos/En formación/Artistas separados/ Inscripción.” Benvenuto, oficio 60F al Director de Administración y Control del MEP, 19/05/1950, caja 2, paquete 7, APMC, MEP-T.

⁵⁴ Fernández y Tamaro (2004); Muelle, carta al director del Museo de Historia, 9/12/1952, caja 7, paquete 26, APMC, MEP-T.

⁵⁵ Benvenuto, oficio 226-F al gerente de Cosmana - RCA Victor, 26/10/1951, APMC, MEP-T, caja 2, paquete 8; Benvenuto, oficio 531 al Director de Administración y Control del MEP, 20/09/1951, APMC, MEP-T, caja 2, paquete 8; Arguedas, Oficio a Reginald Bragonier, encargado de Asuntos Culturales de la Embajada de EE. UU., en Lima, 28/06/1950, caja 2, paquete 7, APMC, MEP-T. Muelle, carta al director del Museo de Historia, 9/12/1952.

⁵⁶ Benvenuto, P. Oficio N. 258F dirigido a Jorge Peláez, 4/11/1950, APMC, MEP-T, caja 2, paquete 7. Benvenuto, oficio 60F al Director de Administración y Control del MEP, 19/05/1950. Benvenuto, oficio 531 al Director de Administración y Control del MEP, 20/09/1951.

⁵⁷ Arguedas, oficio a Reginald Bragonier, 28/06/1950. Benvenuto, P. Oficio N. 258F a Jorge Peláez, 4/11/1950; Terry, Carlos, carta al director de la DEAEAC, 24/11/1950, caja 7, paquete 26, APMC, MEP-T.

⁵⁸ Benvenuto, oficio 60F al Director de Administración y Control del MEP, 19/05/1950.

⁵⁹ Benvenuto, oficio 60F al Director de Administración y Control del MEP, 19/05/1950.

⁶⁰ Muelle, J.C. Carta dirigida al director del Museo de Historia, 9/12/1952, caja 7, paquete 26, APMC, MEP-T.

⁶¹ Benvenuto, P. Oficio N. 56F al jefe del departamento de bienes y Rentas, 28/04/1950, caja 2, paquete 7, APMC, MEP-T.

preocupación por el deterioro de sus ejemplares únicos, grabados en baja calidad y que solo se podían tocar pocas veces antes de estropearse. Otra preocupación era la pérdida de aquellos ejemplares; Arguedas, por ejemplo, desistió de enviar una grabación a un potencial donante de discos porque “temía entregarle al Sr. Bear el único ejemplar que tenía y dejar al archivo sin esa importante muestra”.⁶² A este respecto, no deben ignorarse algunas acciones de los propios folkloristas/funcionarios del MEP: por ejemplo, no encontramos registro oficial de la salida de dos discos que Arguedas envió a Pedro Benvenuto tras el retiro de este último de la DEAEAC, uno de los cuales ha permanecido en su archivo personal.⁶³ Resolver este obstáculo duplicando los discos en el extranjero — como en el caso de LOC—generaba otro problema, ya que aquellas grabaciones especialmente escogidas dejaron de estar disponibles en Perú. Los folkloristas/funcionarios necesitaban acceder a sus materiales para investigaciones y presentaciones en eventos académicos, y su uso en estas circunstancias aumentaba, paradójicamente, el deterioro de los ejemplares únicos. Arguedas intentó resolver este problema mediante préstamos de equipos de grabación de amigos y colegas para generar copias de las grabaciones que producía; estas máquinas, sin embargo, no siempre estaban disponibles.⁶⁴ En 1952, Arguedas logró contar con la ayuda del especialista en grabaciones Manuel Calcagno, quien “hizo malabares” para regrabar parte del material del archivo primero en discos y luego en cinta magnetofónica.⁶⁵ Esfuerzos similares de duplicación a pequeña escala fueron impulsados en 1952 por el periodista César Miró, quien reemplazó a Benvenuto al mando de la DEAEAC en diciembre de 1951.⁶⁶ Así, sin la disponibilidad de tecnologías de duplicación a mayor escala, el archivo seguía siendo vulnerable pese a los esfuerzos de Benvenuto, Arguedas y otros funcionarios.

Es revelador que este contexto de precariedad económica y vulnerabilidad material del archivo folklórico del MEP haya coincidido con el inicio de las grabaciones comerciales de música andina impulsado por Arguedas, y conviene pensar ambos fenómenos conjuntamente. En noviembre de 1949, en medio de la segunda etapa de grabaciones y antes del segundo envío a LOC, Arguedas consultó a la Western Electric acerca de una máquina duplicadora de discos y encontró que el procedimiento sería sumamente costoso y complicado, “toda una instalación industrial”.⁶⁷ “El interés principal es que se difunda la música popular auténtica que hemos grabado; ponerla en el mercado a la disposición del público, en lugar de la que han grabado en Buenos Aires que está sumamente adulterada, especialmente en lo que se refiere a la música serrana”, señaló Arguedas en un informe a Izquierdo.⁶⁸ Es muy probable que estas “grabaciones adulteradas” fuesen las realizadas en Buenos Aires en 1943 por Moisés Vivanco e Yma Súmac, cuyas creaciones musicales andinas con reminiscencias incaicas fueron públicamente criticadas por Arguedas (Mendoza 2015).

Los funcionarios del MEP exploraron alternativas comerciales convencionales con las compañías Odeón (a partir de 1950) y RCA Victor (a partir de 1951), que mantenían oficinas en Lima (Romero 2001, 109). En el caso de la RCA Victor, en octubre de 1951 Pedro

⁶² Arguedas, oficio a Reginald Bragonier, 28/06/1950.

⁶³ Arguedas, J.M. “Carta dirigida a P. Benvenuto”, 20/12/1951. Colección Benvenuto, XPB 119-XPB234; legajo José M. Arguedas.

⁶⁴ Arguedas, oficio a Reginald Bragonier, 28/06/1950; Benvenuto, oficio 160F al jefe de la Sección de Equipajes, Aduana del Callao, 25/07/1950, APMC, MEP-T, caja 2, paquete 7.

⁶⁵ Arguedas [1967] 2000. Calcagno, carta a Arguedas, 22/02/1952, APMC, MEP-T, caja 11, paquete 53. Calcagno, carta a Miró, 1/06/1952, caja 11, paquete 38, APMC, MEP-T.

⁶⁶ Ver por ejemplo Miró, carta al Director de Administración y Control del MEP, 27/03/1952, caja 3, paquete 9, APMC, MEP-T. Resolución suprema 1179, MEP, 7/11/1951.

⁶⁷ Arguedas, oficio (sin número ni fecha) al director de la DEAEAC (recibido el 17/11/1949), caja 7, paquete 26, APMC, Fondo MEP-T.

⁶⁸ Arguedas, oficio (sin número ni fecha) al director de la DEAEAC (recibido el 17/11/1949).

Benvenuto envió a COSMANA (departamento de la compañía en Lima) doce muestras “de música folklórica peruana” del archivo del MEP, las cuales fueron devueltas porque el comité de la compañía “no encuentra en ninguno de ellos aparente de reproducirse [sic]”.⁶⁹ Posteriormente, en 1952, el MEP envió diecisiete acetatos del archivo a la RCA Victor en Chile y, en 1955, el nuevo director de la DEAEAC, Manuel Vegas Castillo, solicitó su devolución dado que nunca se imprimieron para distribución comercial.⁷⁰ En el caso de Odeón sí se produjeron discos que, según Arguedas y Romero, fueron muy exitosos (Arguedas y Romero [1967] 2000, 108; Romero 2001, 111). Este proceso tuvo sin embargo complicaciones. Varias grabaciones fueron devueltas sin imprimir comercialmente porque “resultaron malas”.⁷¹ Asimismo, el MEP y Odeón tuvieron conflictos por pagos de regalías y gastos de devolución de discos no utilizados.⁷² Una comunicación de Arguedas al director de la DEAEAC revela la importancia de estos discos comerciales para el archivo musical folklórico:

Este convenio se realizó ante la seguridad reiteradamente sostenida por don Carlos Vich [directivo de Odeón] de que a pesar de la pequeña suma que se percibiría de la venta de los discos, la Sección contaría con una apreciable renta, la cual debería ser destinada a la compra de material que nos permitiera continuar con la labor de recopilación musical en que estamos empeñados. De otro modo no se habría llegado a concertar ningún acuerdo con estos señores. (Arguedas, Oficio al director de la DEAEAC. 15/05/1951. MNCP, File S/N, catálogos de discos. Énfasis de los autores.)

Este primer esfuerzo de registro y archivo termina a fines de 1952, cuando el gobierno peruano reorganizó las dependencias de gestión cultural dentro del MEP y disolvió la DFBAD, trasladando sus funciones y acervo desde enero de 1953 al IEE, que pasó a depender del MNCP.⁷³ Este cambio institucional implicó también la salida de Arguedas de la DFBAD, quien pasó a ser director del IEE. En el MEP se creó entonces la Dirección de Cultura, Arqueología e Historia, que asumió parcialmente las funciones de la DFBAD. Y, si bien desde el ministerio se volvería a plantear unos años después la creación de un archivo musical, se tuvo que esperar hasta 1959 para que el proyecto pudiera ejecutarse, esta vez desde el IEE, nuevamente bajo la conducción de José María Arguedas y con la participación de los folkloristas Josafat Roel y Emilio Mendizábal.⁷⁴ Del acervo de 1949–1952 Josafat Roel solo encontró rezagos en 1964, y no fue sino hasta el 2011 que el antropólogo Pedro Roel encontró cuarenta piezas regrabadas en cintas magnetofónicas sin etiquetar en el archivo del MNCP mientras participaba de una investigación sobre los registros musicales de Arguedas entre 1960 y 1963 (Arguedas 2011). Durante la presente investigación se ubicaron cuatro discos que corresponden a esta época, tres de ellos sin etiquetar y uno con grabaciones de los carnavales en Canchis y Canas, de 1952 en la Colección Benvenuto que resguarda la Universidad del Pacífico (Figura 3). Al parecer estas piezas, junto a las que

⁶⁹ Benvenuto, oficio 226-F al gerente de Cosmana - RCA Victor, 26/10/1951. Matallana, J.R., carta a Benvenuto, 10/11/1951, caja 11, paquete 37, APMC, MEP-T.

⁷⁰ Vegas, Manuel, oficio N. 22-BEF dirigido al cónsul general del Perú en Santiago, 31/01/1955, caja 4, paquete 12, APMC, MEP-T.

⁷¹ Benvenuto, oficio 169F al Director de Administración y Control MEP, 23/08/1950, APMC, MEP-T, caja 2, paquete 7; Mockly, Ron, carta al director DEAEAC, 6/10/1952, caja 11, paquete 38, APMC, MEP-T.

⁷² Estos problemas se exponen en un largo debate entre los directivos de Odeón y los investigadores musicales del MEP que tuvo lugar entre 1950 y 1952. Ver por ejemplo Arguedas, oficio al director de la DEAEAC, 15/05/1951. MNCP, file S/N, catálogos de discos.

⁷³ Resolución ministerial 11637, MEP, 01/12/1952.

⁷⁴ Murra, John, carta a Alan Lomax, 27/06/1964. Alan Lomax collection (AFC 2004/004), “Alan Lomax Collection, Manuscripts, Performance style, Cantometrics, sources, Correspondence, 1960s, South America.”



Figura 3: Disco de 1952 con grabaciones de los carnavales en Canchis y Canas en la Colección Benvenuto (Universidad del Pacífico). Imagen de Juan Carlos La Serna.

editó Odeón y las que hoy resguarda LOC en cinta magnetofónica, son todos los remanentes físicos de aquel archivo.⁷⁵

La accidentada gestión de sonidos auténticos

Es importante comenzar el análisis resaltando el rol pionero del archivo musical folklórico del MEP. Esta iniciativa representó un cambio de paradigma frente a formas anteriores de registro musical en Perú, tales como recopilaciones transcritas de música incaica por compositores/investigadores indigenistas o grabaciones comerciales. A diferencia de aquellas, las grabaciones del MEP buscaban registrar música de grupos indígenas contemporáneos con criterio antropológico/etnológico, a través de una grabadora, preferentemente en su contexto, y con fines de conservar y difundir sonidos e intérpretes auténticos. Estas grabaciones eran parte de una corriente global de registro y archivo de música folklórica, y recibieron influjo de distintas perspectivas epistemológicas. Sus objetivos, sin embargo, reflejan una notable influencia de la antropología cultural norteamericana, que también guio las grabaciones estatales de música folklórica en Estados Unidos entre 1930 y 1940 (Hochman 2014; Filene 2000). Tal influencia tiene sentido dada la estrecha relación que Valcárcel, Arguedas, Muelle y otros folkloristas/funcionarios tuvieron con investigadores norteamericanos durante la década de 1940, durante el afianzamiento de la academia norteamericana en el Perú en el marco de la Política del Buen Vecino. Lejos de ser un satélite intelectual norteamericano, los folkloristas/funcionarios del MEP alinearon la etnografía de rescate con su propia agenda heredada del indigenismo de inicios del siglo XX, que tiene a Valcárcel y sus discípulos entre sus más conspicuos representantes.

⁷⁵ Recientemente, la Fonoteca Bicentenario del Gobierno del Perú publicó en su sitio web versiones digitales de las grabaciones alojadas en la Biblioteca del Congreso.

Junto con esta aproximación epistemológica, la idea de crear el archivo musical folklórico parece surgir a la par del interés de LOC en grabaciones etnográficas peruanas. Ya desde 1941 Valcárcel tenía interés en grabaciones musicales etnográficas, y es difícil que los folkloristas/funcionarios peruanos ignorasen la existencia de archivos folklóricos musicales en Estados Unidos y Latinoamérica. Pero no es sino hasta el primer envío de discos de LOC en 1945 que surgen acciones concretas. Es interesante que la creación de la SFAP coincida con el primer envío de discos de LOC, que la columna de opinión de Izquierdo y el artículo de Muelle coincidan con acercamientos de funcionarios peruanos a LOC y, sobre todo, que la compra de la grabadora coincida con el segundo envío de discos de LOC a Perú. Así, sugerimos—como Arguedas afirma en sus cartas—que los discos de LOC y su interés en grabaciones peruanas motivaron a los folkloristas/funcionarios peruanos a impulsar un archivo musical folklórico. Una lectura posible es que aquellos folkloristas/funcionarios entendieron la propuesta de LOC como una más de una serie de intervenciones estadounidenses que trajeron transferencias de conocimiento, profesionales y recursos al Perú durante la política del Buen Vecino. Los intelectuales peruanos eran largamente conscientes del interés estadounidenses en el mundo indígena y el área andina, y probablemente también de su respaldo técnico y económico a iniciativas archivísticas musicales en Latinoamérica. Así, la colaboración entre el MEP y LOC emerge del alineamiento de las agendas de estos actores. El proyecto de registro y archivo musical liderado por Arguedas fue autónomo de las acciones de LOC, pero contaba desde el principio con el respaldo que aquella institución estadounidense podía aportar.

Tal respaldo era importante para el desarrollo del archivo musical folklórico porque los folkloristas/funcionarios del MEP identificaron la precariedad institucional y escasez de recursos que su proyecto enfrentaba. Entre otras cosas, hubo escasez inicial de recursos para emprender un proyecto de registro, demoras en la compra de la grabadora, limitaciones económicas para adquirir discos vírgenes y hacer viajes recopilatorios, carencia de técnicos especializados en realizar grabaciones, falta de infraestructura para duplicar los discos, y escasez de personal y de infraestructura para ensamblar y estudiar el archivo adecuadamente. Tales condiciones afectaron los plazos y objetivos iniciales del archivo musical folklórico. Por ejemplo, ante la dificultad de hacer grabaciones *in situ*, Arguedas y Fierro se vieron limitados a grabar mayormente intérpretes a los que tenían acceso en Lima, lo cual afectó sus prioridades respecto de qué música grabar. Más importante, la vulnerabilidad de los discos era grave no solo porque su producción era costosa, sino también porque era proporcional al escaso acceso a músicos auténticos que tenía el personal de la SFAP. Esta vulnerabilidad se veía agravada con la imposibilidad de duplicar los discos en Lima para su conservación y difusión.

Estas dificultades deben entenderse en el marco de la formación del sector cultural en Perú durante la década de 1940. Como refieren otras fuentes (Asensio 2018; La Serna 2022), las iniciativas culturales y su éxito durante la temprana institucionalización de la gestión cultural en Perú respondían no a políticas culturales establecidas, sino a los intereses y capacidades de actores específicos. Estos agentes eran capaces de impulsar sus agendas a través de sus recursos personales, su prestigio académico y sus redes. No hay mejor ejemplo en la antropología peruana que Luis Valcárcel, quien en la década de 1940 fue al mismo tiempo director del Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, director del Museo Nacional de Historia (que abarcaba al IEE y el MNCP), y ministro de Educación Pública entre 1945 y 1947. Figuras cercanas a Valcárcel, como Muelle y Arguedas, tuvieron asimismo puestos clave en estas instituciones. Estas conexiones explican, para el caso del archivo musical folklórico, la presencia de una confusa constelación de instituciones culturales no formalmente conectadas a través de las cuales fluían conocimientos, recursos, responsabilidades y decisiones. Asimismo, los folkloristas/funcionarios del MEP recurrieron a sus redes académicas norteamericanas en Perú para recibir donaciones de discos o préstamos de grabadoras extra. Este comportamiento, personalista y poco

sistemático, permitió sin embargo a los folkloristas/funcionarios del MEP realizar por primera vez la recolección exitosa de dos centenares de ejemplares musicales con una metodología y tecnologías nuevas para el medio. Así, vale entender este procedimiento como una forma de maximizar capacidades para la construcción de un archivo musical folklórico a pesar del ínfimo apoyo estatal.

Es a la luz de estas dificultades económicas, tecnológicas e institucionales, y de su estrategia de maximizar sus capacidades a través de alianzas y redes, que los folkloristas/funcionarios peruanos consideraron colaboraciones con LOC y con casas discográficas extranjeras. Estas permitirían resolver problemas como la duplicación del acervo y la producción de discos recopilatorios, que no se podían hacer a través de las instituciones y redes peruanas. Estas colaboraciones, sin embargo, resultaron ser difíciles, llenas de malentendidos, y parcialmente infructuosas. En el caso de LOC, estas dificultades incluyeron retrocesos en las promesas del AAFS, especialmente la inexplicable omisión de Duncan Emrich de enviar los duplicados prometidos de discos peruanos al MEP. En los casos de Odeón y RCA Víctor hubo más bien problemas con la selección de discos a duplicar, envío de materiales y distribución de regalías. La colaboración con LOC resultó en la adición de los registros de 1949–1950 a las colecciones del AFS, y las grabaciones de Odeón resultaron en la distribución de solo aquellas grabaciones que la casa discográfica juzgó comercial y técnicamente adecuadas. Si bien a largo plazo ambas iniciativas resultaron en la preservación—ciertamente no local—de un acervo de grabaciones que se ha perdido en Perú, estas no contribuyeron con los objetivos de los folkloristas/funcionarios del MEP. Por el contrario, en este proceso la integridad del archivo peruano se vio comprometida no solo por los riesgos de su traslado material, sino sobre todo porque los usos y destino del archivo se hallaban a merced de los plazos, la disponibilidad y las preferencias de las contrapartes extranjeras. Esto revela desbalances de poder entre quienes poseían las tecnologías y los recursos de duplicación sonora y quienes necesitaban de aquellos para la sostenibilidad de su archivo. Así, por ejemplo, el incumplimiento del AAFS en realizar las duplicaciones y su devolución demorada y probablemente incompleta de los discos originales acrecentó la precariedad del archivo peruano que motivó a los folkloristas/funcionarios a solicitar ayuda de LOC en primer lugar.

Conclusiones

En este artículo analizamos la construcción del primer archivo musical folklórico público a cargo del MEP entre 1949 y 1952. Concluimos que este proceso revela, en primer lugar, un choque material entre una agenda de recolección alineada con los desarrollos de la antropología cultural norteamericana y las condiciones materiales e institucionales del sector estatal cultural peruano a finales de la década de 1940. El objetivo de los folkloristas/funcionarios del MEP era grabar a cultores nativos contemporáneos cuidadosamente seleccionados en su propio contexto, tal como hicieron los folkloristas estadounidenses, con la finalidad de preservar y difundir ejemplares de música andina *auténtica*. Tal tarea, sin embargo, excedía las capacidades técnicas y económicas del MEP en términos de registro, conservación y archivo. Asimismo, concluimos que los folkloristas/funcionarios del MEP buscaron superar estas dificultades maximizando sus capacidades de registro y archivo mediante alianzas interinstitucionales nacionales e internacionales, con poco éxito. A pesar de sus limitaciones, estos funcionarios lograron adquirir una grabadora y realizar alrededor de doscientas grabaciones de intérpretes que consideraban auténticos. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, no resolvieron el problema de la vulnerabilidad de sus ejemplares únicos a través de su duplicación completa o de su conservación en un repositorio apropiado. Esto se debió a limitaciones presupuestales, tecnológicas y de infraestructura; a problemas que emergieron de sus contrapartes institucionales; y,

potencialmente, debido también a limitaciones en las propias gestiones de los folkloristas/funcionarios. Al final, las condiciones materiales e institucionales del archivo musical folklórico del MEP, y no su abordaje epistemológico, decidieron su destino.

Conviene evaluar el impacto de las acciones de registro y archivo en relación con la idea de sonidos auténticos que los folkloristas/funcionarios buscaban salvaguardar. Su idea de autenticidad surge de la confluencia de las viejas agendas indigenistas, el avance de la antropología norteamericana en Perú, y las motivaciones de personajes como Arguedas y Valcárcel. Asimismo, la urgencia de rescatar tales sonidos surge también en la intersección entre la antropología de rescate norteamericana, la circulación de temas andinos adulterados y las transformaciones que Arguedas y otros identificaban en el mundo andino en su encuentro con la modernización industrial (Arguedas 1957). La aplicación de estas ideas, sin embargo, encontró el obstáculo de las condiciones materiales e institucionales, revelando dificultades imprevistas que acrecentaron el sentido de urgencia de los registros. No solo la música auténtica se reveló como una mercancía escasa y de difícil acceso en su contexto nativo, sino que la fragilidad de los discos reveló que tal música seguía en peligro a pesar de estar registrada, y que su preservación dependía de recursos, tecnologías e infraestructura fuera de su alcance. El sentido de pérdida de las tradiciones musicales peruanas a manos de la modernidad, entonces, encontró un correlato mundano en las arduas gestiones de Arguedas y compañía para preservar sus grabaciones. De tal manera, las acciones de registro y archivo acrecentaron la sensación de vulnerabilidad de los sonidos auténticos en vez de resolverla, introduciendo un elemento material e institucional a las preocupaciones epistemológicas de los folkloristas/funcionarios. Si bien aquellas preocupaciones perderían vigencia con el declive de la antropología de rescate, aquellos folkloristas/funcionarios identificaron correctamente los obstáculos materiales que continuaron afectando la implementación de archivos sonoros etnográficos en Perú hasta la actualidad.

Este artículo contribuye a la literatura contemporánea sobre archivos musicales etnográficos introduciendo una mirada materialista e institucionalista hacia estos repositorios. Tal como mencionamos líneas arriba, la literatura existente resalta cómo la dimensión administrativa de los archivos impacta sus actos de representación, discursos de autenticidad, lógicas imperiales y creación de discursos nacionalistas. Específicamente, aquellas discusiones destacan la importancia de las personalidades, agendas, recursos y marcos institucionales en la transformación del corpus fragmentario de un archivo en un dispositivo de representación musical (Fox 2017, 208; García 2011, 46; García 2023b, 66; Minks 2024). El presente estudio de caso expande la literatura sobre archivos musicales etnográficos al mostrar cómo las condiciones materiales e institucionales también constriñen los marcos epistemológicos, discursos, y acciones de los archivos *a priori*. En el archivo musical folklórico del MEP, de cortísima existencia, las aproximaciones epistemológicas hacia la música folklórica cedieron terreno a las condiciones materiales de registro y archivo, las cuales determinaron qué, cómo y dónde se podía grabar, más allá de las preferencias de sus gestores. La urgencia de la etnografía de rescate y la precariedad del sector cultural público llevaron a los folkloristas/funcionarios a aprovechar la potencialmente irrepetible oportunidad de construir un archivo musical folklórico en condiciones poco sostenibles. Más aún, sus prioridades viraron rápidamente hacia cómo preservar y difundir el valioso material que tanta inversión de tiempo, esfuerzo y recursos había costado. Finalmente, la sostenibilidad de su archivo terminó dependiendo casi enteramente de agentes extranjeros que tenían prioridades particulares. Así, el destino de este archivo pionero invita a pensar la dimensión epistemológica y representacional del archivo en relación con las condiciones materiales e institucionales que hacen posible su existencia y sostenibilidad en primer lugar.

Finalmente, este estudio de caso permite reconstruir el periodo temprano de la gestión del patrimonio cultural inmaterial en el Perú, tarea que se ha mantenido con altibajos a

través de distintas configuraciones institucionales, y que hoy es competencia de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura. El presente estudio invita a involucrarnos con la idea de que, a lo largo del siglo XX, la gestión del patrimonio inmaterial desde el sector público ha dependido de esfuerzos individuales estratégicos antes que de políticas culturales concretas. Esto implica reconocer el rol pionero de los folkloristas/funcionarios del MEP como gestores culturales, pero también reflexionar sobre su desempeño como funcionarios públicos. Asimismo, este trabajo permite relocalizar el trabajo de actores como Valcárcel, Arguedas o Muelle en el ámbito transnacional, en el cual eran activos participantes. La aproximación a estos personajes como héroes culturales del pensamiento etnológico peruano a veces omite mencionar la profunda conexión que aquellos mantenían con intelectuales e instituciones internacionales, más allá del campo de la antropología cultural y de la música folklórica. Estos intercambios continuaron por lo menos hasta la década de 1960, y su estudio permitirá reconstruir una historia de las ideas sobre música folklórica en el Perú durante el siglo XX.

Agradecimientos. Esta investigación se ha realizado con el patrocinio de una Kluge Fellowship del John W. Kluge Center de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, y de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura del Perú entre febrero y julio de 2023. Agradecemos al Archivo Central del Ministerio de Cultura, a la Colección Benvenuto de la Universidad del Pacífico, al American Folklife Center y la Music Division de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, y a Amanda Minks por facilitarnos acceso a materiales y por su invaluable orientación durante la presente investigación. Asimismo, agradecemos a Miguel Hernández por su valioso respaldo a esta investigación durante su gestión como director de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura.

Referencias

- Archive of American Folk Song. 1943. "Archive of American Folk Song." *Journal of American Folklore* 56 (219): 59–61.
- Arguedas, José María. 1953. "Folklore del Valle del Mantaro, provincias de Jauja y Concepción: Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales." *Folklore Americano* 1 (1): 101–293.
- Arguedas, José María. 1957. "Evolución de las Comunidades Indígenas. El Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo: Un caso de fusión de culturas no comprometida por la acción de las instituciones de origen colonial." *Revista del Museo Nacional* 26: 78–151.
- Arguedas, José María. 2011. *Registro musical 1960-1963*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Arguedas, José María, y Milton Guerrero. [1967] 2000. "La difusión de la música folklórica andina." En *Arguedas entre la Antropología y la Literatura*, editado por Francisco Amezcua, 107–122. México: Grupo Académico La Feria.
- Asensio, Raúl H. 2018. *Señores del pasado: Arqueólogos, museos y huaqueros en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Brady, Erika. 1999. *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Cummins, Thomas. 2021. "... Un mestizo itinerante ... " *Latin American and Latinx Visual Culture* 3 (4): 80–94.
- Degregori, Carlos Iván, y Pablo Sandoval. 2007. "La antropología en el Perú: Del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso." *Revista Colombiana de Antropología* 43: 299–334.
- Fernández, Tomás, y Elena Tamaro. 2004. "Biografía de José María Arguedas". *Biografías y Vidas*. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/arguedas.htm>.
- Filene, Benjamin. 2000. *Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Flores, Raquel. 2018. "Los primeros pasos de la antropología en el Perú (1946–1952)." *Antrópica* 4 (8): 45–66.
- Fox, Aaron. 2017. "The Archive of the Archive." En *The Routledge Companion to Cultural Property*, editado por Jane Anderson y Haidy Geismar, 194–211. Nueva York: Routledge.
- García Liendo, Javier. 2012. "Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 (75): 149–170.
- García Liendo, Javier. 2017. "Teachers, Folklore, and the Crafting of Serrano Cultural Identity in Peru." *Latin American Research Review* 52 (3): 378–392.
- García, Miguel. 2011. "Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado." *Artefilosofía* 6 (11): 36–50.
- García, Miguel. 2023a. "El archivo sonoro y sus ausencias." *Indiana* 14: 65–78.
- García, Miguel. 2023b. "El archivo: Entre la polisemia y la virtualidad." *Indiana* 14: 7–28.
- Hart, Justin. 2013. *Empire of Ideas: The Origins of Public Diplomacy and the Transformation of U.S. Foreign Policy*. Nueva York: Oxford University Press.

- Hochman, Brian. 2014. *Savage Preservation: The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kutscher, Gerdt. 1975. "Jorge C. Muelle (1903-1974)." *Indiana* 3: 303-315.
- La Serna, Juan Carlos. 2022. *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Mendivil, Julio. 2018. *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y la escritura de la historia en etnomusicología*. Lima: IDE-PUCP/IFEA.
- Mendivil, Julio. 2022. "La suerte del tambobambino: Archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos." *Uberlândia* 24 (45): 9-36.
- Mendoza, Zoila. 2015. "Del folklóre a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca." En *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, editado por Raúl Romero, 207-219. Lima: Instituto de Etnomusicología (PUCP) e Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- Minks, Amanda. 2021. "Henrietta Yurchenco, música indígena e indigenismo interamericano en la década de 1940." *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* 17 (4): 423-444.
- Minks, Amanda. 2024. *Indigenous Audibilities: Music, Heritage, and Collections in the Americas*. Nueva York: Oxford University Press.
- Morton, David. 2000. *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Muelle, Jorge. 1949. "El estudio de la música folklórica." *Mar del Sur* 2 (4): 22-26.
- Museum of Magnetic Sound Recording. 2018. "Manufacturer profiles: Presto Recording Corporation." Museum of Magnetic Sound Recording. <https://museumofmagneticsoundrecording.org/ManufacturersPresto.html>.
- Núñez, Gabriela. 2015. "José María Arguedas: Difusor de la música Andina." *Conexión* 4 (4): 70-87.
- Palomino, Pablo. 2020. *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. Nueva York: Oxford University Press.
- Pinilla, Carmen María. 2007. "Estudio de los sistemas de clasificación del material folklórico [por José María Arguedas]." En *Apuntes inéditos*, editado por Carmen María Pinilla, 146-149. Lima: PUCP.
- Presto Recording Corporation. 1940. *Instantaneous Round Recording Equipment and Discs*. Nueva York: Presto Recording Corporation.
- Rochat, Rebecca. 2019. *Typology guide: Lacquer discs collection of Radio-Lausanne and Radio-Genève*. Ginebra: FONSART.
- Romero, Raúl. 2001. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rowe, John. 1944. "Métodos fines del estudio folklórico". *Waman Puma* 4 (3): 21-28.
- Salazar Mejía, Nécker. 2021. "José María Arguedas y la defensa del arte popular y la música andina." *CELEHIS* 30 (42): 3-19.
- Salvatore, Ricardo. 2016. *Disciplinary Conquest: U.S. Scholars In South America, 1900-1945*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sandroni, Carlos. 2022. "Notas sobre etnografía em Mário de Andrade." *Estudos Avançados* 36 (104): 205-223.
- Seeger, Anthony. 1986. "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today." *Ethnomusicology* 30 (2): 261-276.
- Smith, Carleton Sprague. 1940. *Musical Tour through South America*. Nueva York: Report to the members of the Committee on Inter-American Relations in the Field of Music.
- Suárez, Pola y Yolanda Velo. 2008. "Dos escritos sobre Carlos Vega (1898-1966)." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 22 (22): 111-117.
- Valcárcel, Luis. 1981. *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Villegas, Fernando. 2020. *José Sabogal y la escuela peruano-mestiza: El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)*. Lima: UNMSM.
- Yep, Virginia. 2017. "Música Peruana en cilindros. Reporte sobre las grabaciones de Enrique Brüning (1848-1928)." *Lienzo* 38: 193-211.

Rodrigo Chocano es investigador posdoctoral y becario Marie Skłodowska-Curie en el Institut für Musikwissenschaft de la Universidad de Viena, donde dirige el proyecto RACISMUS. Es doctor en Etnomusicología por la Universidad de Indiana y se ha desempeñado como investigador, docente y gestor cultural en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, el Smithsonian Institution, la UNESCO, el Ministerio de Cultura de Perú, y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autor de un libro y diversos artículos en inglés y español que exploran las conexiones entre música, memoria cultural y raza/etnicidad en Perú.

Juan Carlos La Serna es historiador y doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, docente en la misma casa de estudios e investigador en el Ministerio de Cultura. Se especializa en historia del patrimonio, fotografía e industrias culturales. Sus publicaciones incluyen los libros *Abraham Guillén y los registros visuales del patrimonio inmaterial* (2022), *Sicuris, máscaras y diablos danzantes* (2018) y *El bosque ilustrado: Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana* (en coautoría a Jean-Pierre Chaumeil, 2016).

Pedro Roel Mendizábal es investigador de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura y antropólogo formado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en FLACSO-Ecuador. Trabajó en el Instituto de Estudios Peruanos, donde publicó su primer artículo en la compilación *No hay país más diverso* (2000), editado por Carlos Iván Degregori. Entre sus obras destacan *La herranza de Pasco* (2013), *Lishtay y Fajina* (2017) y *Sarawja* (2014). Ha coeditado libros como *El Anaco de Camilaca* (2011) y *El carnaval rural andino* (2020), entre otros estudios sobre cultura y patrimonio en los Andes peruanos.

Cite this article: Chocano, Rodrigo, Juan Carlos La Serna, and Pedro Roel. La accidentada gestión de sonidos auténticos: Agendas intelectuales, desafíos institucionales y conexiones transnacionales en el Archivo Musical Folklórico del Perú, 1949–1952. *Latin American Research Review*. <https://doi.org/10.1017/lar.2024.70>