



## TRANS 17 (2013) RESEÑAS/ REVIEWS

**Michelle Bigenho: *Intimate Distance. Andean Music in Japan.* Durham: Duke University Press. 2012. 232 pp. ISBN: 978-0822352358.**

Reseña de Juan Javier Rivera (Universidad de Bonn)

---

Este segundo libro de Michelle Bigenho --premiado por la Asociación de estudios Latinoamericanos (LASA)-- explora un cierto tipo de exotismo (2), relacionado con las representaciones contemporáneas de los mundos indígenas de los Andes. El libro parte de la participación de la autora en los conciertos y grabaciones de discos de un grupo folklórico boliviano llamado “Música de Maestros”, primero en Bolivia y luego en el Japón. Su objetivo es, según la autora, explorar las estrategias de apropiación utilizadas por mestizos bolivianos y por extranjeros japoneses que consumen e interpretan una música considerada como “indígena”.

Ahora bien, el énfasis de Bigenho en lo que llama “las economías materiales y afectivas”, la lleva a buscar un marco interpretativo alternativo al

---

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for comercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2013

---

del mercantilismo, de la apropiación, del turismo o del exotismo. Tales perspectivas no servirían para explorar “las economías afectivas del deseo y la imitación” (p. 8) que ella encuentra en sus observaciones, y no evadirían del todo los problemas del viejo binomio de dominación y resistencia (177). Bigenho busca, de hecho, una forma de explicar la desigualdad social que aborde las persistentes ambigüedades de las relaciones sociales (176-177).

Esta búsqueda lleva a la autora al concepto de “distancia íntima” (“intimate distance”) --cuyos términos aparecen asociados a otras dos categorías de corte más bien psicológico: “deseo y miedo, intimidad y distancia” (9). Este oxímoron respondería justamente a la contradicción aparente entre una conexión afectiva (e incluso corporal) con un Otro y el sentimiento de ser muy distinto a éste (170). El folklore boliviano ilustraría bien esta contradicción cuando, por un lado, apela al orgullo por lo indígena y, por el otro, se mantiene al margen de los acontecimientos políticos actuales relacionados con los indígenas bolivianos.

Con este marco, Bigenho discute dos problemas íntimamente vinculados entre sí y con las estrategias de apropiación de la música indígena: el racismo y el nacionalismo. Para la autora, ambos dilemas permean tanto las instituciones como la vida cotidiana de los bolivianos (134). Esta situación actual tendría, además, una raigambre de larga data y varias fuentes a lo largo de la historia: “(...) conceptualizations of difference in Bolivia have been shaped by administrative colonial category of “Indian”, by the influences of nineteenth-century scientific racism as reframed in terms of education and hygiene, and by twentieth-century Latin Americanist nationalist frames” (138).

Por lo demás, la filiación foránea de las ideas bolivianas en torno a la raza, estaría presente también en Japón (129): “These nationalisms [Bolivian and Japanese]... were both influenced by race thinking that emerged through European colonial endeavors to organize difference, and more specifically through the nineteenth-century interpretations of scientific racism” (148). En cualquier caso, este “racismo pernicioso” (p. 10) estaría asociado a las estructuras coloniales que separaban la población en “repúblicas de indios” y “repúblicas de españoles” (18).

En general, la cuestión de la raza parece ser, para Bigenho, tan persistente como omnipresente (130). Por lo mismo, se extrañan ciertos cuestionamientos acerca de los significados que adquieren los vocablos “raza” y “racismo” para los bolivianos que la autora observa y acompaña. ¿Son los mismos que les dan a estos términos (o, más precisamente, a sus traducciones) los japoneses y estadounidenses abordados en este estudio? Es decir, subsiste la pregunta de si, tratándose de conceptos claves en una etnografía que involucra distintos idiomas y contextos, no habría valido la pena hurgar un poco en las siempre huidizas sutilezas del lenguaje.

Esta suerte de cabo suelto llama más la atención si consideramos la amplitud de la relación de la autora con los músicos bolivianos de “Música de maestros” que acompaña en el Japón, con los que graba discos desde fines de los noventa y a los que aprecia como amigos (66). Así podría, además, explicarse el tono levemente apologético con que narra las tribulaciones e intenciones de los músicos. Afirma, por ejemplo, que, su director musical, gracias a sus extensas investigaciones de campo y de archivo (54), habría diseñado una propuesta musical explícitamente pedagógica y multicultural. Además de este empeño --que la autora califica de “cultural quickie” (60)--, “Música de maestros” buscaría superar el exotismo y el indigenismo que los persigue (59). De hecho, no es sino su precariedad económica la que los forzaría a utilizar lo que consideran ajeno --tocar la canción “El cóndor pasa” en todas sus presentaciones, aunque no la consideren boliviana (33)--, o incluso falso --bailar sonidos “techno” vestidos como indios norteamericanos (169)--.

En los comentarios de Bigenho sobre esta conocida canción “El cóndor pasa” hay dos puntos que llaman la atención. En primer lugar, asume que la melodía de este fragmento de una zarzuela, de inicios del siglo XX, acerca de la explotación de los mineros en el Perú, está inspirada en la música indígena del medio rural andino (35). Aunque no conocemos estudios que demuestren esta filiación, de hecho, Bigenho imagina la situación: “Peruvian highland peasants, who may or may not have identified as indigenous, placed a short melody that was heard by an outsider” (36). En segundo lugar, llama la atención la forma en que los músicos alteran el nombre de la canción para referirse a ella: “¿Qué te pasa cóndor?” (37). Sin embargo, Bigenho no presta

mucha atención a este apodo, aun cuando lo utiliza en un subtítulo. La noción de racismo, por ejemplo, tan presente a lo largo del libro, no aparece aquí. ¿Qué quieren decir los músicos con esta expresión? ¿A quiénes se llamaría “cóndor” en Bolivia?

Pero las intenciones y capacidades de estos músicos estarían constreñidas, no solo por los estereotipos del mercado sino también por las circunstancias económicas. Así, durante la gira, la banda debe dar hasta tres conciertos por día, en lugares distintos (73); usualmente, en escuelas que buscan cumplir con las recomendaciones del Ministerio de Educación del Japón sobre la exposición de sus alumnos a la diversidad cultural (68). Tales condiciones dan una idea de la valoración de la música boliviana en Japón: más como un espectáculo cultural que como un esfuerzo creativo, más como una lección que como un arte (63). Sea como fuere, Bigenho hace un retrato un tanto heroico de estos músicos, que bien podría ilustrarse por medio de una de sus expresiones más usuales: “estamos representando gratis a Bolivia” (88 y 170).

Más allá de la apología, la relación de la autora con los japoneses --y también con los bolivianos-- no deja de estar impregnada de una cierta melancolía. Esta aparece a veces en referencias sin una utilidad aparente --la comida del restaurante donde se entrevista (p. 50), la imposibilidad de fumar (91)--, pero sobre todo en sus recuerdos de la “enfermedad” que la afectó cuando inició sus estudios sobre Latinoamérica: una suerte de fiebre por lo “típico” (“*Típica fever*”) (158). Pero tal melancolía es más notable cuando aborda el “incidente del bus” (157), en un capítulo titulado “Alone on the Bus”, donde describe su enfrentamiento al “antiamericanismo” de sus amigos bolivianos y japoneses, que la tildan de una clásica norteamericana patriótica (154). La descripción de tales eventos, sumada a la de algunos rasgos que ella señala como persistentes durante la gira --“¡Ah, el aroma de las tostadas!” (163)--, concluyen con algo parecido a la resignación: “Yo sigo siendo una gringa” (177).

No diríamos que nos encontramos, en el caso de Bigenho, frente a una reflexividad excesiva; aunque esta impregne de hecho todo el texto. Es de suponer que tal suerte de hiper-exaltación de la autora y de sus constantes

dilemas como la “gringa” del grupo boliviano en gira se enmarque en la llamada “antropología reflexiva”. Sin embargo, además de considerar la perspectiva de la antropóloga sobre los músicos, nos parece tanto o más interesante acercarnos también a la perspectiva de estos acerca de aquella. ¿Por qué la banda incluye a alguien que, como la misma autora resalta, no se ajusta físicamente a los estereotipos requeridos por la “música andina”? ¿Por qué aceptan que la autora no porte ciertos atributos folklóricos de la femineidad --como la falda y los zapatos de una “cholitas paceña” (p. 4)-- como la otra integrante femenina de la banda? Por un lado, el libro menciona los “privilegios” asociados a su “distinta posición económica” (8) --Bigenho cubre los costos de su viaje y no recibe ningún pago por sus interpretaciones musicales (19) ni por sus actividades de propaganda--. Por otro lado, la autora se excusa por medio de argumentos fundados en la eficiencia (6) y el *confort* (cabe preguntarse si habría sido útil explorar, por ejemplo, la forma en que los músicos bolivianos perciben la condición de “gringa” --como se llama a sí misma la autora--). Bigenho señala, además, un camino que bien valdría la pena continuar. Nos referimos a los aspectos sociales de su incomodidad: “tengo mis propios problemas con respecto a la encarnación de un Otro históricamente subyugado” (24). Aunque la autora alude a la historia nacional de Estados Unidos de Norteamérica (123, 175), algunas preguntas persisten: ¿Cuáles son estos tabúes? ¿Son comparables a los encontrados en Bolivia? ¿Cuáles son los prejuicios relacionados con la raza, el nacionalismo y la etnicidad propios de lo que llama “reservas de una gringa blanca de clase media”?

Podemos ahora acercarnos al tercer vértice del triángulo de relaciones retratado en este libro: los seguidores y aficionados japoneses de la música boliviana, quienes, atendiendo a su mezcla de consumo y producción musical, son comparados más con antropólogos que con turistas (16). Presas de una nostalgia por algo que consideran perdido o ausente en la vida moderna (34), se aferran a su pasatiempo buscando una alternativa a sus vidas en Japón (111). La música boliviana constituiría, pues, para ellos, una alternativa cultural no capitalista (115). ¿Pero quiénes son, al fin de cuentas, estos japoneses a los que Bigenho entrevista en español; de qué parte de su sociedad provienen?

Algunos otros datos pueden recogerse: jóvenes sin trabajo fijo, de clase media, con estudios universitarios, al menos parciales (109). Sin embargo, no se ofrece mucha explicación, por ejemplo, sobre la marcada mayoría masculina, o sobre la asociación entre los nombres de las bandas y el grado de profesionalización de los integrantes -se alude a la bohemia cuando son diletantes y a lo indígena cuando son profesionales (103). De hecho, la forma en que estos jóvenes japoneses se reúnen en torno a la música boliviana, hace pensar en la dinámica propia de aquellas agrupaciones urbanas reunidas en torno a gustos musicales minoritarios (piénsese, por ejemplo, en los *punks* de La Paz); cuya literatura, lamentablemente, no está del todo presente en el libro. Aparece, así, un problema más bien de fondo: la disparidad entre los conocimientos de la autora sobre Japón y sobre Bolivia. Aunque Bigenho considera, creemos que acertadamente, tales desigualdades, por un lado como inevitables (151) y, por el otro como fuentes de reflexión (176), hubiera sido interesante, de todos modos, contrastar este caso con los de otros grupos similares en Japón.

Preguntados por Bigenho acerca de su afinidad con Bolivia, los japoneses intentarían explicarla invocando un ancestro común de carácter indígena. Sin embargo, añade, ninguno de ellos se autoidentificaría como tal (123). Bigenho glosa, pues, estas afirmaciones como “narrativas racializadas” ( 3)-, considerando su alusión a un pasado remoto como una estrategia que dejaría intactos los nacionalismos actuales (20). Sin embargo, no hurga en otras narraciones similares, o en otras formas de expresión de tales estrategias fuera de las respuestas a sus entrevistas.

Llegados a este punto, sobre la participación de mestizos y de japoneses en la música boliviana, es difícil dejar de notar una relativa ausencia de problematización acerca de la participación “indígena” en la misma. Así, por ejemplo, quedan algunas incertidumbres como la siguiente: ¿Cuáles serían las relaciones entre el mundo amerindio rural en Bolivia y las imágenes de lo indígena que se escenifican en Japón (33)? Es decir, aunque Bigenho trata de ser explícita al respecto, a nuestro parecer, queda pendiente una discusión más detallada o explícita sobre la música indígena que este grupo mestizo-transnacional interpreta en su gira por Japón. Encontramos, por ejemplo, solo

escasas referencias a los trabajos recientes sobre etnomusicología andina contemporánea y un predominio marcado de la literatura anglófona sobre cuestiones “identitarias” en escenarios globales (en desmedro de aquella escrita en francés o en español). Precisamente porque la cuestión del referente indígena en el repertorio de este grupo es tan importante, hubiera sido muy pertinente revisar otros autores además de aquellos que han constatado cómo -desde la década del 50- la música indígena andina /en tanto repertorio “folklórico”- se ha globalizado y vuelto cada vez más transnacional y más independiente del mundo amerindio rural. Por ejemplo, cuando la autora se refiere a un joven suizo que, tocando la quena en público, causa “sensación” en la Bolivia de fines de los sesenta, no está del todo claro entre quiénes, precisamente, sucede esto: ¿Entre los mestizos urbanitas de la Paz, o quizá entre los campesinos cercanos a las ciudades del interior del país? En general, interesada en los estereotipos globales sobre lo indígena, que uno de sus entrevistados llama “la comida china de la música étnica” (62) -aludiendo a su ubicuidad, tipismo, sabor y bajo costo-; Bigenho parece no otorgar al mundo amerindio andino sino un lugar más bien marginal.

En general, quedan sueltas sobre todo aquellas preguntas que atañen a nociones tan recurrentes como la de “indígena”: ¿A qué se refiere la autora, a fin de cuentas, con expresiones como “música indígena” (168), “música asociada con indios” (28)-, o “formas musicales e instrumentos indígenas”? Incluso si nos restringimos a los espectáculos del exotismo global, se percibe un vacío de información en la difusión de la música boliviana en Japón (por ejemplo, sobre el papel de Argentina, solo mencionado por la misma autora).

Finalmente, a pesar de los reparos esgrimidos, *“Intimate distance”* es un libro importante, documentado y, por el tema elegido, esforzado. En efecto, el libro puede ser una buena oportunidad para discutir acerca de la naturaleza de la música interpretada por grupos folklóricos andinos asiduos de giras internacionales, o acerca de su relación con las complejas negociaciones de identidades entre los indígenas bolivianos. El trabajo de Bigenho nos permite, pues, acercarnos a uno de los aspectos menos estudiados del mundo andino: los avatares de la puesta en escena de los estereotipos asociados a la mundialización y la mercantilización de la música indígena.

## **Cita recomendada**

Rivera, Juan Javier. 2013. Reseña de "Intimate Distance. Andean Music in Japan". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]