





Tas sus, velessequid quam, sequas repre, sum simusam  
volorposae porumenditia dolestionsed que opti cone re  
ommo bearum utendit aepratatur ma solupta ssectatia  
dero omnis dolorerunt dellantet eatemquam num nihillu  
pturio. Os as dolut venihili que adisquia volorum  
volupta di serit, officit aut qui deliquosam, consequ  
iaecesedi imo odissit aestrunt quostet alis numqui dolut  
aut fugia voluptas millessit occusantias sapides aut  
poreperument re dolorestrum qui dolentum nobis que  
ilit volo ipsamus et fugit id qui ommolor eribus es sum  
raturit, quisci andi ra sitatumque nia iduciamust volut  
quiat poribus nusandis miligentur seque laborestiosa  
consed quod molecto incturis ne volorro doloris num  
audigen dustiis dollabo rrumetur re plit, sita vendani  
mpoperspe remquatiis nis sinis velesciusdam endioreicte  
poreseque core corrumqui inciis et et hil mos atiis  
nonsequi ad eatur aut acepre, sequiatem il ius.

# What about the hardcore?

Pensando el turismo, el poder y la transculturación en Canarias

Pablo Estévez Hernández

*Cómo vamos a pensar críticamente sobre productos artísticos y códigos estéticos que, aunque estén trazados en una localización distante, han sido, sin embargo, cambiados por el paso del tiempo o por su descentramiento, relocalización o diseminación a través de amplias redes de comunicación e intercambio cultural.*

**Paul Gilroy, *Sounds Authentic*, 1990**

*Por los caminos de la canción se llega igualmente a las islas. Y del mismo modo, por esos caminos, las islas salen al encuentro del viajero. Son caminos anónimos (...). Caminos musicales que tienen la virtud de acortar las distancias. (...) Caminos abiertos por el pueblo a lo largo de los siglos ¿Cuántos? Lo ignoramos. Pero, en todo caso, viejos caminos perdidos entre la niebla impalpable del pasado.*

*Notas isleñas que solo la gente isleña sabe desentrañar.*

*Pero, de cualquier forma, son los caminos más cortos entre las islas y el resto del mundo. Caminos que acaso no conducen a un fin cierto, mas por los que es hermoso perder los pasos.*

**Luis Álvarez Cruz, *Retablo isleño*, 1951-55**

*Como las demás Islas Canarias, Tenerife ha esperado siempre la llegada de ese hombre transeúnte, que lo mismo puede dejar un comercio establecido en la calle, que una idea feraz con su intensa proyección sentimental.*

**Domingo Pérez Minik, *Entrada y salida de viajeros*, 1969**

## “A book full of white pages”

Pretendo aportar unas notas a este bloque de *¡Autonomía! ¡Automatización!* Como notas que son, esta es una historia cortada y a la vez infinita; líquidas reminiscencias o un escaso rumor en que se basa un cuento. Pero también será realmente la historia del *hardcore*. Será la historia del *hardcore*, tal como fue, tal como me hubiera gustado a mí que fuera<sup>1</sup>. Y quizás no tal como la viví, pero sí, al menos, tal como la recuerdo en función de lo que viví. Situándome dentro de la historia no me queda más remedio que admitir la extrañeza que siento hacia dos mundos compatibles pero también ajenos, alienados y alienantes, destructores y bellos; tardos, efímeros y sintomáticos del capitalismo en las Islas Canarias. Por poner unas notas sobre el *hardcore*, pretendo rendirme no a una metodología específica y determinante acerca de la interacción intelectual que utilizo al fijarme en esos dos mundos. Pretendo más bien *rendirme* a ambos mundos directamente y dejar que su fuerza fluya y dicte el pulso de esta historia –de la formación de esta historia. Como correlatos y rastros, unos de los otros, mis dos mundos son el sur de la isla de Tenerife, de donde soy y de donde soy ajeno, y la cultura musical electrónica tinerfeña de la que el denominado *hardcore* fue emblema durante algún tiempo; que posiblemente haya durado desde principios de la década de los noventa hasta el final de ésta –y esto es una aproximación temporal, como todo aquí. Esto es, lo que es el “*break beat* canario”, conocido también como el *hardcore* –hoy “*old school*” – y que amplía su género al “*2-step*” y al “*drum and bass*”, son los estilos que forman la cultura musical del *hardcore*, constituyentes de un caso paradigmático de construcción de identidad que visibiliza las relaciones de poder entre lo que es aceptado y lo que no es aceptado en el “búnker” cultural-institucional de Canarias.

El *búnker* es una metáfora de algo inconcreto; unas normas específicas, un proceso de inclusión y exclusión que pretendo revisar desde la mirada marginal del *hardcore*. En un sentido foucaultiano, el búnker funciona como un *archivo*; no tanto como un espacio físico donde se alojan textos, obras o incluso catálogos específicos,

---

1. Empezar parafraseando a Reinaldo Arenas supone para mí una declaración metodológica atípica en los tratamientos genealógicos. Supone una manera de interactuar con el archivo que es consciente de las limitaciones que se dan en él. Para Arenas, las limitaciones de lo que queda registrado como Historia y Verdad no son señalizaciones limítrofes de la investigación, sino posibilidades de reconocimiento individual en las historias del archivo y la posibilidad de continuar a través de lo que yo denomino la “interferencia imaginativa”. De esta manera, la historia no depende de un discurso que aplicamos sobre el archivo o de cómo el archivo condiciona la manera de entender nuestra historia –según ha observado la cuestión, por ejemplo, Hayden White–, sino de la interacción entre nuestro discurso y el archivo, descartando su aura empírica de datos codificados. Para la visión de Arenas sobre el archivo véase el prólogo a su novela *El mundo alucinante* y la peculiar estructura de esta novela. Véase Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante* (edición de Enrico M. Santí), Cátedra, Madrid, 2008.

pero sí como la ley de lo que puede y no puede decirse<sup>2</sup>. En la interacción posible de mis dos fenómenos –pues también podemos llamarlos así–, es vital entender que el búnker no sólo efectúa denegaciones sino que también produce contextualizaciones que posibilitan en un marco democrático otra forma de denegar “historia(s)”. Quizás así, mi propia vinculación, mi manera de entender la historia a través de la relación que estoy trazando entre una música y un espacio geográfico, tengan que ver con tales o cuales excusas del búnker, aunque mi propuesta será bien distinta.

Así, la historia del hardcore no es sólo la historia de una transculturación, sino también la de una denegación cultural y de clase, y nos hace maniobrar a través de las telarañas de un discurso de asimilación de “paquetes culturales” a lo largo de la consolidación de *una* identidad canaria. En el sentido extremo del búnker se encuentra un ejercicio del poder del día a día, un cuidadoso tratamiento de los términos de la definición nacional en un lenguaje abierto y atento a la diversidad como factor asequible y viable. Parece ser, no obstante, que en el código cultural que se recrea en la mirada del búnker, al mundo y su percepción de los flujos globales, se encuentra también en una maniobra de incorporación de los antagonismos de clase social en su relación con el material aceptado.

Una clase es hegemónica no tanto en cuanto logra imponer una concepción uniforme del mundo al resto de la sociedad, sino en cuanto logra articular diferentes visiones del mundo en forma tal que el antagonismo potencial de las mismas resulte neutralizado<sup>3</sup>

Y siquiera así, la historia del hardcore supone, siguiendo un tema clave de Sigma 7, un libro lleno de páginas blancas en la investigación isleña. En un viaje que viene desde el extranjero a un territorio que tampoco sigue siendo nacional, y de éste a un espacio principalmente marcado por ciertos antagonismos de clase, parece obvio que el búnker siga manteniendo no sólo al hardcore fuera de su historia como testigo modesto de las incomodidades de esa relación, sino también a muchas de las culturas que aún no han sido revisadas y asimiladas por éste<sup>4</sup>. La pregunta que

2. Ann L. Stoler: “Colonial Archives and the Arts of Governance”, en *Archival Science* no. 2, 2002, pp. 87-109.

3. Ernesto Laclau: *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*, Siglo XXI, México D.F., 1980, p. 188.

4. La idea de comprender tanto este conjunto de normas, como a los intelectuales que las formulan, y que establecen las diferencias entre un afuera y un adentro en términos nacionales, sigue, en tanto que metáfora bélica, gran parte del recorrido teórico de Antonio Gramsci. Finalmente, lo aceptado por el búnker y sus intelectuales pertenece al terreno de la hegemonía cultural y su sentido protector pertenece también a las estrategias de las guerras de posiciones en que se sitúa la lucha cultural. En Canarias el circuito que construye y refuerza las paredes del búnker es reducido pero significativamente potente, pues tiene que articular numerosas maneras de establecer contra-poderes entre el estado y la situación

se formula aquí no es tanto el por qué de la denegación, sino más bien cómo la historia de esta música en particular puede servir para reflejar el engranaje de todo el espectro por donde opera el búnker. Y así: ¿Puede el hardcore servir para analizar las dimensiones de clase, de género y de etnicidad en la Canarias de las últimas dos décadas o está contenido dentro de la hegemonía? En la manera en que se ha constituido como fenómeno musical negado en lo cultural ¿puede hablarnos desde una perspectiva marginal acerca de las relaciones coloniales y la constitución de una nueva élite nacionalista? ¿Puede, por último, hacer una declaración política que invierta la lógica del búnker sin tener que pasar por su procesado y acabar en un símbolo más admitido por y para esa élite? Si bien desde la óptica de la desterritorialización de ciertos factores musicales –lo entendido como World Music, por ejemplo– se selecciona para establecer motivaciones comerciales en grados de autenticidad<sup>5</sup>, lo que se pretende en este ensayo es comprender desde el lado reterritorializador, lo selectivo y, desde el lado del hardcore, lo que podríamos llamar lo “estratégicamente inauténtico”<sup>6</sup>.

El *sur* constituye hoy un entramado turístico donde se negocian y chocan significados comunes del hedonismo: el consumismo, el placer, los negocios, y lo laboral –sector terciario básicamente. El sur es un espacio único en la isla. Asumiendo la ordenación cartográfica tradicional o, por decirlo de otra manera, conservando un sentido geográfico moderno, anterior a propuestas posnacionales<sup>7</sup>, el sur es parte de Tenerife, una de sus zonas, un espacio geográfico como su zona metropolitana, como el norte, como Guía de Isora, Buenavista, el Puerto de la Cruz, La Orotava o la capital, Santa Cruz. En el sentido común, el sur es una parte de lo Mismo, pero esta pertenencia apenas es sostenible en la mente geográfica fuera de las líneas y trazados topográficos reflejados en mapas. El sur realmente es, para el nativo isleño, lo Otro, y mantiene esa otredad en función de sus atribuciones más básicas,

---

transnacional –situación geopolítica–, lo civilizado y el primitivismo y entre lo regional y lo global. Mejor que cualquier ensayo sociológico acerca de la tragicomedia y anhelos de este búnker tenemos la peculiar obra de Alonso Quesada, que será nombrado más adelante. En *República Bananera* Quesada (1985 [1916]) describe una clase social criolla que sucumbe a los encantos de la modernidad pero que lo hace de una manera paródica.

Véase Alonso Quesada: *República Bananera (Banana Warehouse)* (edición de Áfriko Amasik), Editorial Benchomo, Centro de Estudios Africanos, Santa Cruz de Tenerife - Las Palmas de Gran Canaria, 1985 [1916].

5. John Conell y Chris Gibson: “World music: deterritorializing place and identity”, en *Progress in Human Geography* 28 3, 2004, pp. 342-361.

6. T. D. Taylor, en *Ibid.*, p. 351.

7. Arjun Appadurai: “Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional”, en *Nueva sociedad* 163, 1999, pp. 109-125.

expresadas arriba, y que contraponen elementos “tradicionales” con versiones extremas del hedonismo. En el sur colisionan, quizás, dos formas de entender el placer que hasta cierto punto fueron antagónicas, pero de las que hoy sabemos que interactúan y nutren en sus definiciones. Y así sabemos que el sur es un lugar paradójico, no sólo un no lugar en el sentido de tránsitos y flujos, sino también un lugar al que resignificamos con el tiempo; lo hacemos nuestro y ajeno en función de temáticas o acontecimientos.

Como un mapa a escala real, que se extiende desde el Porís de Abona, o Gúímar o Candelaria –no conozco bien las fronteras exactas de este mundo– hasta Playa de la Arena o los Gigantes, el sur se erige como un fenómeno geográfico-cultural “artificial”. El sur confirma la denegación colonial de las distancias y, a la vez, de las fronteras y fricciones del capital, las personas, los servicios y las mercancías. El sur es una colonia de muchas colonias, con una periferia constante y tenebrosa de asombrosos y asombrados; de tímidos, pero ya iniciados nativos y nativas. Y esto es no más que otra manera de mencionar lo conocido como “zonas turísticas” y sus “ciudades dormitorio”. Pero siquiera confirmando dicha separación de ámbitos, los “lugares” que se constituyen con el turismo no suponen productos acabados:

Los espacios turísticos son producidos, no sólo como imágenes particulares de una performación efectuada por el propio turista, que visita tales lugares, sino también como estabilizador e interceptor de flujos de personas, objetos, memorias e imágenes. [...] Estas *redes* de flujo turística no pueden describirse de manera significativa a través de dicotomías de conocimiento tácito/codificado y local/global, bastante común en la literatura geográfica-económica<sup>8</sup>.

Ahora bien, mi historia del hardcore contiene esta interacción que se da entre esa periferia y el sur como enclave turístico. Como nativos, nuestra vida en relación al sur es la de un acercamiento a nuestro Otro y esto se percibe en un doble sentido aparentemente contradictorio: conscientes de nuestra propia subalternidad y otredad y, por otro lado, como moradores de un ámbito civilizado expresado en nuestras tradiciones, que se opone a un tipo de salvajismo, vampiresco e hiperreal, del turismo de masas –todo un reverso de papeles.

### **El mito de origen (el sur) y las zonas marginales en los noventa**

El mito de origen corre a modo de rumor por la periferia y afirma y reafirma que el hardcore viajó desde las áreas metropolitanas de Gran Bretaña hasta el sur de

---

8. Jørgen Ole Bærenholdt y Michael Haldrup: “Mobile Networks and Place Making in Cultural Tourism. Staging Viking Ships and Rock Music in Roskilde”, en *European Urban and Regional Studies* 13 (3), 2006, p. 209.

Tenerife –a discotecas como Bananas, Fever, Atracciones del Sur o Busby´s– y, de ahí, pasó a instalarse en barrios y zonas periféricas marginales de la isla en los años noventa, con algunos lugares comunes como el K-2, Ku y Addis Abbeba. Pero, en mi historia, el consumo de esta música apenas tenía relación alguna con el sur. Como consumidores de una industria menor y en claro contraste con las cercanías geográficas que teníamos a mano, el hardcore podía pasar por un fenómeno que, visto desde el norte de Tenerife, no traspasaba más allá de Santa Cruz y quedaba circunscrito por el embalaje insular. El hardcore forma parte de una familia mayor, una especie particular en el ámbito de la música electrónica, pero con una raigambre que muchos encuentran fácil de identificar. Sin ninguna base firme o normas preestablecidas, podría decirse que debe su identidad musical por la asimilación de un *beat* acelerado; una caja –tal como se le llamó y aún llama– que da fondo a un sin fin de *samples*, *scrachts* y mezclas. Uno de los djs veteranos de la escena del hardcore tinerfeño, dj Lucas, que vivió los procesos de transculturación a finales de los ochenta, nombra la clave de la caja en la música como un factor asimilable por factores identitarios que predisponen el gusto al sonido:

... Estamos hablando de los noventa, y ahí ya poníamos cajas, era el principio del hardcore, ya lo conocíamos como hardcore. Y en ningún sitio te dejaban pinchar hardcore, porque era demasiado loco [...] ¡Claro! Es que eran las cajas, era esa percusión diferente que nos gusta mucho a la gente de aquí por el tema de las congas y es otro tipo de percusión ¿no? Mis amigos de la península me decían que es música africana [...] Era como la música negra pero puesto al doble de velocidad [...] Nosotros somos de cajas, lo tengo comprobadísimo. Un cencerro carnavalero, a la gente de aquí, en un disco, se vuelven locos. No sé por qué, si será o no por las influencias que tengamos<sup>9</sup>.

Igualmente, esta identidad se basa en la repetición, ampliación y versionado de canciones ya existentes. Es decir, se trata de una identidad fragmentada, pero que no llega a ser caótica. Sobre la base del *beat*, los *samples* muestran predilección por los *acapellas*, los sonidos repetitivos, limpios o electrónicos, del piano; por las canciones agrupables en el pop afrocaribeño y afroamericano... El sonido estalló en las discotecas y en las calles y se asoció principalmente a los barrios y ambientes marginales. Como moda marginal estructuró toda una suerte de espacios comunes y rituales. La música descubrió, al igual que tantas otras, su pasaporte a la distribución inter-local a través de los cassettes, donde se grababan sesiones en discotecas o en casas. Esta estructura se basa en una fuerte descentralización y abaratamiento

9. Entrevista personal a dj Lucas, abril de 2017.

de la producción musical <sup>10</sup>. De esta manera se implementó una cultura que se reproducía a través de seguidores, consumidores, djs profesionales y aficionados; por todo Tenerife se montaron los platos y el equipo de sonido –el *sound system*–, donde se dieron a la experimentación informal. Existen reglas del género musical que se conocen, se respetan, pero que también son cambiadas y propiciadas por nuevas experiencias que articulan la globalidad y la localidad de sus formas cotidianas.



Cartel de Atracciones del sur. Cortesía de dj Lucas.

10. David Hesmondhalgh: "The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production", en *The British Journal of Sociology* vol. 49 no. 2, 1998, p. 236.

Tales experimentaciones dieron un sentido más amplio al hardcore, que no debe desestimarse por romper con la poca base identitaria que tenía entonces: mintras era sostenido sólo por la base instrumental del *beat*, los *samples* exploraron de arriba a abajo toda la cultura musical, presente y pasada, local y foránea. En los noventa, cuando la adquisición de música de todo el orbe fue más factible gracias a los flujos globales, los “pequeños” representantes de la cultura del hardcore, en sus casas, garajes o en las salas de fiestas, se dispusieron a introducir cualquier sonido y procesarlo en el código musical del hardcore. Todo el fenómeno musical sucumbía a la idea y de alguna manera incluso el búnker sucumbió a esa inevitable apropiación de las versiones originales. Pero la delicada parte del fenómeno que se complicó para el búnker fue la extraña asociación que tenía con otras esferas propias de la marginalidad. Aun sin identidad y sin predominio de un grupo social específico, la música unía su destino con la violencia de las noches de fiesta y el consumo de drogas. También fue un circuito a camino entre lo abierto y lo cerrado en cuanto a usos públicos, que era gestionado por personalidades locales y que enaltecía al hardcore como música de ceremonia de cumpleaños, fiestas locales y privadas. Ya por último, en un giro extraordinario, la música viajaba en nuestras vacaciones y escapadas al sur –a su mito de origen–, y de las reproducciones de ésta y de su expansiva tendencia, genios del sonido consiguieron hacerse un nombre en la cultura del *sample*. Algunas figuras clave y nombres que perduraron durante la década fueron los de Jonay, Lucas, Cava, Bola, Angelo, Queru, Coca, Jordi, Beatcreator, Medina, César, Chopepe, Cuto, Hanfry, Chopá, Nau y Sigma 7, grupo creado en 1996 por José Manuel Morales y Francisco Javier Meca<sup>11</sup>...

En una cultura que procuraba sus reglamentaciones de género y que enaltecía al dj como maestro de ceremonias *masculino*, la uni-direccionalidad recogida en el sentido de manufacturar la música por hombres para excitar, provocar o inspirar a otros hombres –ya sea visible en la misma estructura de la discoteca o en la predilección por el a capella femenino– fue tan potenciada como desafiada por esta particular cultura. Por ejemplo: la centralidad de la voz de Esther Ovejero en las canciones de Sigma 7 reconvertía la música de una manera que suponía una doble violación al *género*; superando esa preponderancia masculina.

Esta es la historia, en resumidas cuentas, tal como fue, tal como me hubiera gustado a mí que fuera. Una historia proyectada por fulgores nostálgicos propios, de un tiempo de crecer y aprender a vivir escuchando música. También creo que expresarla de esta manera es una seria declaración política a los anquilosamientos

11. La lista, por supuesto, es mucho más larga, pero espero que me puedan perdonar el poner de referencia sólo estos nombres.

de las instituciones y a los archivos que deciden lo que puede y no puede ser tradición en el marco de la construcción discursiva de la identidad canaria. Pese a su popularidad, sobre todo al interior de los barrios y zonas marginales de Tenerife, las propiedades electrónicas y violentas del nuevo sonido jamás fueron considerados por su influencia y su valor cultural en la academia, ni en las instituciones; aunque sí quedara en la conciencia colectiva de los que dieron vida a un proceso de transculturación musical hoy añorado como estrictamente tinerfeño y vernáculo –aun en su imposibilidad.

Ahora el giro del viaje puede ser invertido, pero sin desafiar la subjetividad de mi historia... Ahora podemos darle el turno al rumor y al mito de origen y rendirnos nuevamente al sur, al sur donde se dice que se infiltró a base de aterrizajes de aviones y (des)programaciones de vacaciones –en esos momentos que Claudio Minca ha definido como los “espacios de los inesperado”<sup>12</sup>. Señalando el giro hacia la intervención del espacio turístico del sur, el búnker se reafirma y elimina la posibilidad del debate teórico de la cultura vernácula, incluso en las voces de aquellos intelectuales afines a las teorías de la hibridación. Como negación triple: en lo musical, en lo local y en lo social, se hace evidente que el debate acerca de su inclusión en la cultura popular –fuera o dentro de la academia propiamente dicha– no existe. Cambiando vinilos, estilos, sesiones, ideas y música al sur de la isla de Tenerife, los viajeros ingleses, una vez más, aunque esta vez como viajeros posmodernos y de menor categoría social que sus antepasados –quizás debido a las posibilidades económicas del nuevo turista de clase media-baja–, potenciaron hábitos culturales en su misma categoría social por todo el espacio cultural tinerfeño. A diferencia de otras transculturaciones hegemónicas inglesas –como puede ser tener al plátano como diacrítico étnico–, el hardcore jamás fue aceptado en el búnker-institucional que admite y deniega los símbolos de la identidad autóctona. El protagonismo de este turista será comentado más adelante, pero antes cabe problematizar aún más el enfoque de la transculturación, como una manera de acercar algunas miradas que hemos tenido del fenómeno en el pasado.

### **El turista poscolonial y la transcultura que no llega**

Alonso Quesada, que podría considerarse un “experto” de la cultura colonial inglesa en la Canarias de principios del siglo XX, ironiza, en un cuento, una conversación acerca de los conocimientos manejados por el nativo en relación a un producto estrella inglés. El nativo en el cuento es el mismo Quesada, que siempre se definió

.....  
12. Claudio Minca: “The Island, Work, Tourism and the Biopolitical”, en *Tourist Studies* 9 (2), 2009, p. 91.

como un “hombre atlántico inteligente”. En esa peculiar historia fruto de una conversación informal, todo un encuentro colonial, una señora inglesa pregunta:

-¿Usted amará el té, Mr. Quesada? Ese es Lipton, legítimo. ¿Conoce usted la historia de este té?

-Sí, señora. Yo conozco todas las historias inglesas.

Mistres Harvey sonrío y su sonrisa se ve a través del humo de la tetera, el humo que envuelve su cara graciosa, sin arrugas y sin años. La amiga de Mistress Harvey –Miss Cohen- abre sus ojos, unos ojos pardos de enfermera colonial y dice:

- El señor Quesada conoce todas las historias inglesas<sup>13</sup>.

“El señor Quesada conoce todas las historias inglesas”. La respuesta de la enfermera inglesa pertenece al asombro que los extranjeros tienen de los nativos informados de los flujos culturales que los rodean en la colonia. Lo que quisiera aquí es traspasar la ironía de Quesada a otro nivel de la presencia inglesa en las Islas. Su ironía de los conocimientos que tiene el nativo sobre la presencia de lo Otro se traspasan en mi historia de un plano colonial a otro poscolonial; de uno civilizatorio al hedonismo consumista del turismo de masas. Una de las contextualizaciones que el búnker realiza se enmarcan entre esta última disyuntiva. Mientras los tipos y modos de información cambian, el asombro generado sigue siendo un síntoma de la manera en que transculturamos esa información.

En la presencia inglesa a finales del siglo XX, casi un siglo después de *Las inquietudes del Hall* de Quesada, había un cambio significativo en el perfil del turista, uno que iba parejo con los acontecimientos globales. El extranjero inglés de los cuentos quesadianos era un inglés colonial, asentado y curioso por la vida de los nativos. Siendo personajes tragicómicos, muchos de los ingleses quesadianos vinieron a las islas atraídos por el clima y forzados por la enfermedad; otros fueron hombres ilustres, gente de negocios; entre tiránicos y decadentes. Ese perfil, procreado al amparo de las relaciones coloniales, era posible en un contexto anterior a la Segunda Guerra Mundial, en una Canarias marcada por el monocultivo del plátano, introducido por los mismos ingleses, y las divisas extranjeras. En la formación de aquel modelo económico, muchos artefactos, palabras y modos de vida se fueron transculturando. Por transculturación entiendo un proceso que se puede dar en muchas dimensiones y que consiste en la apropiación o inclusión de elementos de una cultura ajena en una propia a base de mezclas originales. Como concepto,

.....  
13. Alonso Quesada: *Insulario*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1988, p. 288.

la *transculturación* se acuñó en Cuba de la mano del antropólogo Fernando Ortíz<sup>14</sup>. En el sentido más amplio de la transculturación, los canarios debemos muchos elementos lingüísticos, simbólicos y económicos a esa presencia colonial inglesa, de la cual los relatos de Quesada sirven como excelente prueba de los procesos que los llevaron a asentarse como firmes referentes identitarios a finales del siglo XIX. Pero, junto a esos relatos, también han venido parejos a la elaboración de estudios en clave sociohistórica, antropológica y filológica. Como argumentación de que los retenes del búnker se mantienen en los gustos refinados por las transculturaciones “ilustradas”, se puede ver también que el fenómeno entero del turismo trasiega los gustos de un paradigma turístico a otro.

Por lo que respecta a las clases populares, no tienen, sin duda, ninguna otra función en el sistema de posturas estéticas que la de contraste, de punto de referencia negativo con respecto al cual se definen, de negación en negación, todas las estéticas<sup>15</sup>.

Desde la óptica del hardcore, la transculturación de finales del XX parece negada al reconocimiento oficial. Movidos desde el ámbito de la civilización a los artefactos socio-culturales transportados por el turismo de masas, las transculturaciones poscoloniales han sido silenciadas por la academia y las instituciones: algo curioso para una academia influenciada por el paradigma de la hibridación transcultural en la era de la globalización. Explicar esto coincide con la rendición y comprensión del fenómeno artificioso del sur e implica caminar por nuevas líneas divisorias, de clase social especialmente, que van más allá de las trazadas por las políticas de la etnicidad. Teniendo el mismo origen geográfico –pero quizás no ya étnico–, la presencia inglesa tiene ahora otro perfil, otra manera de entender el territorio que visitan y otros anhelos. Conservando tan sólo la tragicomedia, el perfil ha cambiado de un orden social colonial a uno poscolonial y esto también ha implicado entender las divergencias del antagonismo de clase y las nuevas capacidades de movilidad internacional, además de las profundas redefiniciones del ocio. Del atractivo ilustrado hacia los nativos apenas quedan reminiscencias programadas en parques temáticos y museos.

El turista poscolonial es el turista del mito de origen; una versión actualizada de los turistas que consolidaron el destino clásico del Puerto de la Cruz y asentada en la cultura de masas que sobrepasó a éstos. De igual manera, el nativo se sumerge por deslizamientos más contrariados de la cultura global y los articula en otras

---

14. Fernando Ortíz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ariel, Barcelona, 1973.

15. Pierre Bourdieu: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988, p. 55.



Dj bola. Cortesía de Jesús Pérez.

dimensiones; también, en mayor medida, el nativo a veces se confunde por su experiencia con el papel del turista –en un *climax* quesadiano. Aquí podríamos coincidir con la reflexión de James Clifford, al respecto de una nueva antropología que se desprendiera de los mitos del esencialismo:

Las historias de contacto y cambio cultural han estado estructuradas por una insistente dicotomía: absorción por el otro o resistencia frente a él. El miedo a la pérdida de identidad, un tabú puritano sobre la mezcla de creencias y cuerpos atrapa todo el proceso. Pero, ¿y si la identidad es concebida no como una frontera a mantener pero como un nexo de relaciones y transacciones activamente comprometiendo al sujeto? La historia o las historias de las interacciones deben ser pues más complejas, menos lineales y teológicas. (...) ¿Cómo las historias de contacto, resistencia y asimilación aparecen desde el punto de vista de los

grupos que dan mayor importancia al intercambio que a la identidad?<sup>16</sup>.

Imaginar el encuentro –como eterno retorno del “mítico primer encuentro”<sup>17</sup> – que tuvo este turista con el nativo supone para mí situar diferentes versiones e intentar revivirlas todas desde la confusión de los papeles que les ha tocado representar. Supone historias apasionantes, marcadas por la nocturnidad y el descubrimiento de cosas nuevas. Pero también supone enmarcar el encuentro en un ámbito conflictivo, tal cual son todos los encuentros (pos)coloniales<sup>18</sup>.

### El mito del mito de origen

Pero aquí la historia se complica al revisar el recorrido de este viaje. La música que ha viajado al sur es a su vez producto de otro viaje que se puede contextualizar en un estadio anterior a este momento. Es decir: la base musical que ha viajado para transculturarse y añadirse a la cultura popular tinerfeña, aun sin ser reconocida oficialmente, es también la historia de tantos otros viajes que al menos debemos nombrar y que forman parte de otra historia por donde se prolonga nuestro mito de origen. Cabría preguntarse ahora: ¿Qué ocurre cuando la música viaja? ¿Qué paradojas se encuentra la música transculturada que deviene en otros procesos de transculturación? ¿Qué dimensiones están en juego, en conflicto, y en qué sentido son valoradas o recriminadas por el búnker por sus características viajeras?

Las complicaciones de entender los códigos políticos y los contextos de este palimpsesto indescriptible tienen que ver con los distintos “topos de lo indecible” que tiene la música viajera, especialmente el punto nodal que ocupa la música negra en la genealogía del hardcore en las metrópolis británicas. Gilroy plantea que, en los debates de la modernidad, la música ha sido denegada –si acaso aceptada en sus formas estéticas– por la oposición que ocupa frente al textualismo y la primacía de lo visual, privilegiadas desde la Ilustración<sup>19</sup>. Sin embargo, la

---

16. James Clifford: *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*, Harvard University Press, Boston, 1988, p. 344.

17. Claudio Minca: “The Island, Work, Tourism and the Biopolitical”, en *Tourist Studies* 9 (2), 2009, p. 92.

18. Mary Lousie Pratt conceptualiza la transculturación insistiendo en la conflictividad y las complicadas dinámicas del encuentro colonial: “Las zonas de contacto tienen con frecuencia su origen en la invasión y la violencia y se traducen en formaciones sociales que se basan en drásticas desigualdades. A menudo también entrañan lo que se ha llamado “heterogeneidad radical”, es decir, estructuras sociales en las que, en un mismo espacio, coexisten sistemas culturales muy diferenciados que interactúan entre sí”. Véase Mary Louise Pratt: “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”. Conferencia: Banco Interamericano de Desarrollo en Washington D.C., el 29 de marzo de 1996, en el marco del Programa de Conferencias del Centro Cultural del BID, p. 7.

19. Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, pp. 72-110.

importancia de la música para las sociedades de esclavos –a los que se negaban la alfabetización bajo pena de muerte– fue vital como contracultura de la modernidad, no sólo ya como forma estética, sino como forma de significación, comunicación y como estrategia de supervivencia. Pero lo contenido en esa música negra, dice Gilroy – “a riesgo de parecer esotérico”–, no podía expresarse directamente, sino que estaba de alguna manera encapsulada en un “topos de lo indecible”, en algo contenido pero no manifiesto; en saberes que no pueden ponerse de manera consciente.

Más tarde se dan otros topos de lo indecible: en lo que Gilroy llama *UK Black*, el momento diaspórico negro tras las migraciones poscoloniales a Europa. Ahí viajaban las músicas del Caribe, y si el primer topos escondía el terror racial de la esclavitud, este segundo encapsulaba el colonialismo y la migración. Se trata, como se aprecia, de momentos de encuentros coloniales y poscoloniales. ¿Podríamos hablar, aquí y ahora, de otro tercer topos que incluye otras islas atlánticas, el turismo, otros avatares identitarios y algo nuevamente no dicho?

El encuentro poscolonial se da con un producto ya ensamblado y empaquetado que es la culminación de un proceso; un palimpsesto del cual es difícil leer sus viejas inscripciones. Este producto final está viajando en una dimensión particular asociada con la condición –racial y social– de los turistas. Proviene de aquellos protagonistas de la escena *underground* musical de la metrópolis británica y es a su vez el producto de la mezcla de otras culturas viajeras –migrantes– que se dieron en la ciudad, fruto de distintas políticas de la identidad y de resistencias y que finalmente se procesó en un producto cultural del que presumiblemente se había liberado su carga política y su historia viajera. Respondiendo sólo al hedonismo y a cierto escapismo, la cultura del *breakbeat*, o del sonido que viajó con esa codificación fragmentada, encajó a la perfección en la simulación que representa el sur. Es posible que, tratando un producto acabado, la transculturación isleña funcionara como una caja de Pandora, que se abre para reaprovechar los viejos significantes en sus usos sociales de comunicación y experimentación de las condiciones socioeconómicas –este tercer topos sería, claro está, la vida y muerte bajo el discurso xenófobo de Enoch Powell, el racismo y el clasismo bajo el thatcherismo, las revueltas en barrios; de manera general, las historias migrantes de Gran Bretaña. Esta hipótesis arriesgada propone de paso que en las intervenciones sobre la cultura viajera de la música incluyamos un cuadro más profundo de las dimensiones políticas, culturales, de clase, de raza y de género que se producen al viajar y que tomemos el viaje en sí como una expresión no sólo de libre movimiento, sino del movimiento encuadrado en la demarcación de muchas fronteras, en las que

la música afecta la disposición del lugar y el lugar afecta a la política identitaria encapsulada en la música. Y así, la paradoja resaltada por Theodor Adorno parece más que nunca apropiada: la música representa las características nacionales al punto de estar enteramente asociada a los componentes de la nación, pero por otra parte representa mejor que otros medios las antinomias<sup>20</sup>.

El producto que ahora bajaba al sur, a las islas, proviene a su vez de otra cultura tropical-colonial, en otras latitudes, y que estuvo en movimiento por los sistemas coloniales y migratorios del siglo XX –lo que Paul Gilroy denomina el “Atlántico negro” en su última etapa. Volver al momento original del *reggae* tan sólo nos fuerza a centrifugar aún más la historia y ver cada uno de los momentos y estadios como problematizados en otros ambientes socio-económicos y políticos:

El *reggae*, supuestamente una categoría auténtica y estable, provee un ejemplo interesante. Cuando se ocultaron eficazmente sus orígenes híbridos del *rhythm and blues*, dejó de significar, en Gran Bretaña, una música exclusivamente étnica-jamaicana y derivó en distintas legitimidades culturales tanto en la expresión de un nuevo estatus global, como de lo que podría denominarse una cultura pan-caribeña<sup>21</sup>.

El recorrido que dieron los sonidos de la migración, junto con las distintas y disimilares historias económicas, políticas y culturales del Caribe se involucraron en un sentido urbano-metropolitano que se desembarazaba exitosamente de las categorizaciones locales, tanto como de la negritud como esencia del producto. Es curioso que, en su propia historia musical, Gilroy no profundice en las fuerzas y el testigo modesto que desempeñó la fragmentación acelerada de un nuevo sonido relacionado con las salas de fiesta, el “suburbanismo” y la posible contestación política del fenómeno *rave*. En la culminación de una cultura de resistencia musical en los ochenta, Gilroy descafeinó la significación política de un nuevo género por el simple hecho de no tener letras<sup>22</sup>, algo incomprensible habiendo desplegado un

---

20. Adorno, en Paul Gilroy: *op. cit.*, p. 72.

21. Paul Gilroy: *op. cit.*, p. 82.

22. En una retrospectiva del año 1987, observando la evolución de las políticas desde ese año, el encuadre de la música en la metrópolis británica viene planteado por Paul Gilroy en una nueva introducción a un libro que también fue publicado en 1987, *There ain't no Black in the Union Jack*: “Anger and morality are both less openly signaled in a climate established by an informal injunction against recognizably political speech. That tacit rule derives from radical pursuit of wholeness as well as the resigned desire for anesthesia. It specifies that all attempts to reduce these fundamental matters of human interaction to empty social formulae are forms of betrayal. It is thus electronic dance music, almost always without words, rather than didactic rap or proselytizing punk which has been dominant for the last few years. Its technological base and subterranean metropolitan conditions of existence have promoted the same unremarkable, ordinariness hybridity which has been alloyed with recreational drug use

criticismo al exceso de textualismo postestructural que rodea el análisis de la música<sup>23</sup>. Lo que expresa la música de manera no textual, ni marcado por el lenguaje es evidente. En palabras de Arun Saldanha:

La música es una fuerza. Interviene en el ritmo del cuerpo sin la intermediación de signos. La teoría de lo no-representativo acierta al argumentar la direccionalidad de la experiencia sensorial en contra de los estudios culturales articulados en el lenguaje, o lenguaje-centrados, despejando el psicoanálisis y el subjetivismo. Pero para cualquier teoría priorizando la conexión, los procesos y la heterogeneidad, se hace notable el hecho de que una incorporación de un en-sí-mismo se está posicionado conscientemente. Si el cuerpo es “expresivo”, ¿qué es entonces lo que expresa si no una relación social?<sup>24</sup>.

Popularizándose más tarde en la metrópolis con el nombre de *Jungle*, el sonido viajero culmina en un producto transculturado en un marco capitalista expansivo a finales del siglo pasado. Teniendo el festival *Fantazia* como momento explosivo y del que se desplegaron canciones y ritmos imperecederos –que se reprodujeron en *samples* y mezclas infinitamente por la cultura electrónica del hardcore tinerfeño–, el sonido se institucionalizó a lo largo de los noventa. Algunos de sus nombres importantes fueron: Ratpack, Sweet Mercy, Baby-d, Goldie, Rachel Wallace, Altern8 o The Prodigy –ocupando un lugar privilegiado en la industria musical global. Suburban Base Records, quizá junto a Lucky Spin, se establecen como unos de los más importantes sellos discográficos. 1987 es el año al que apunta el rumor y, curiosamente, el rumor apunta a Ibiza y el legado de fiestas basado en otras vacaciones. Pero ese año apenas es una excusa para establecer una cronología de una tradición musical que se hunde en los flujos del Atlántico negro. Igualmente, establecer direcciones parece tan absurdo como establecer cronologías para los propósitos de estas reflexiones. Un ejemplo de Gilroy parece iluminar eficazmente esta perspectiva:

Al dejar la prisión [Nelson Mandela] proyectó una desafiante y no contestada voz patriarcal, una voz enraizada en el conflicto político más intenso que jamás

---

on an extraordinary scale. If racism is still enacted in these conditions it is largely devoid of any strong belief in integral races. With their turn inwards and their determined pursuit of ecstatic bodily pleasure, the resulting “sub-cultures” have lost nearly all of their political flavors. They have also been partially annexed by corporate power and exported around the globe without anyone associated with either politics or government being able to appreciate their worth as political and economic assets”. Véase Paul Gilroy: *There Ain't no Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation* (segunda edición revisada), Routledge Classics, London, 2002.

23. Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, P. 77.

24. Arun Saldanha: “Trance and visibility at dawn: racial dynamics in Goa’s rave scene”, en *Social and Cultural Geography* vol. 6 no. 5, 2005, p. 717.

haya enfrentado a blancos y negros en este planeta, la última frontera de la supremacía blanca en el continente africano, y que fluyó a través de los sistemas del Atlántico negro. La heroica y redentora autenticidad que envolvía la imagen de Mandela en estas localizaciones fue preciosamente deconstruida en un discurso que él mismo dio en Detroit, en su primera visita a los Estados Unidos. Mandela respondió a las expectativas afro-céntricas de su audiencia diciendo que había encontrado esperanza escuchando la música de Motown mientras estaba en prisión en Robben Island. Citando “What’s Going On” de Marvin Gaye, Mandela explica: “Cuando estábamos en prisión apreciábamos y obviamente escuchábamos el sonido de Detroit”. La tan buscada idea de un uni-direccional sentido de influencia cultural africano que va de Este a Oeste fue instantáneamente revelada como absurda. Las dimensiones globales del diálogo de la diáspora fueron momentáneamente visibles y, al tiempo que sus palabras encendían, como un rayo inesperado en una noche de verano, el paisaje del Atlántico negro, el valor de la música como símbolo principal de la autenticidad racial fue, al mismo tiempo, confirmado y puesto en duda<sup>25</sup>.

Al igual que el té Lipton, el sonido del *break* proviene de “fuera” de Inglaterra. Pero ésta no es una historia nueva, ni puede parecernos nueva a los canarios, que acostumbramos a crear la historia local a base de mitos foráneos y a incluir las transculturaciones como un componente que pudiera ser compatible con las características esencialistas de la nación. Pero en tanto que esencialistas, la intelectualidad del búnker funciona operando en dos mundos ontológicos donde autenticidad y flujos pueden corresponder y aglutinarse en un espacio político correcto y plausible. En ese marco, una vinculación colonial puede ser visible, pero la otra puede ser negada en términos de afectividad étnica; estos procesos de inclusión/exclusión no sólo operan en el terreno musical sino que también reorganizan las políticas migratorias, el pasado colonial mismo y los símbolos de la identidad nacional –deslocados o relocalizados.

El mito del mito de origen nos conecta como canarios a otro Caribe que va más allá de la vinculación colonial del marco español y puede explorar nuevas maneras de entendernos globalmente. Las distintas maneras de comprender este mito desenfocan la visión que se da en el discurso del búnker sobre lo que puede y no puede ser transculturado y lo que puede y no puede ser, pues, una tradición popular. El sonido fracturado, desenraizado y despolitizado, la ausencia de letras e incluso de voz, o el estar en otro idioma distinto cuando la hay; su fácil reproducibilidad, su atención al estilo y la creación de sentimientos poderosos; su profunda mezcla y

---

25. Paul Gilroy: *op. cit.*, p. 96.



J.B pinchando en Canarias. Cortesía de John Browne.

deconstrucción particular de las músicas pop y de cualquier registro; su rebeldía, la búsqueda de un sonido o la destrucción de éste al acelerarlo y fracturarlo; no sólo su falta de autenticidad sino su disposición a reconvertir los originales y confundir aún más todos los mitos de origen... Todas estas características son tan detonantes de fuerzas de exclusión del búnker como lo son sus asociaciones con la noche, las drogas y la animadversión, y suponen un efecto deconstructivo de la estereotipia que envuelve la marginalidad sin su analítica de clase. Estos factores ejercen un contra-poder para el búnker, un contrapoder tan inoportuno que automáticamente le

deniega reconocimiento, lo hace incompatible, no sólo con lo estrictamente vernáculo, sino también con las posibilidades de mezcla.

### **What about the hardcore?**

En el cada vez más rico y dinámico terreno de los estudios transatlánticos o transculturales, el camino dejado por las importantes obras de Paul Gilroy y Edward Said ha sido continuado por las experiencias de otros legados coloniales que no pertenecen al ámbito moderno anglófono. No obstante, la fina separación de mundos coloniales que se establece con la formación de este nuevo paradigma apenas es viable para comprender las historias de Canarias, que como espacio ultramarino y como territorio insular estuvo siempre influenciada por diversos colonialismos. Desde el punto de vista de sus transculturaciones y visible en la peculiar historia de muchos de sus productos, Canarias vive a través de las denegaciones y aceptaciones que distintos búnkers han ejercido. Las historias del azúcar, del vino, de los plátanos, de las papas<sup>26</sup>; el lenguaje de las novelas de Quesada, la atracción por los estilos musicales de Latinoamérica, la institucionalización de fiestas y rituales, etc. Su presencia cultural como legados aceptados, incluso en términos de mezcla, como marcadores étnicos, han sido fruto de las negociaciones de paradigmas culturales que en Canarias han variado según las coordenadas expuestas por dos o más fuerzas imperiales; que también son el resultado de dos o más imaginarios nacionales.

Por eso Canarias puede verse, en las palabras de Eyda Merediz, como un ejemplo del “Atlántico Nepantla”, que en nahuatl expresa un “espacio entre-medio”, “ni una cosa ni la otra, pero potencialmente las dos (...) las Canarias han sido un espacio físico y simbólico donde Europa, las Américas y África han convergido repetidamente”<sup>27</sup>. Por eso también estas notas pretenden captar no sólo un sentido de flujos culturales, sino también el lugar donde entran en conflicto.

Pero ¿acaso escribir estas notas no supone de alguna manera histografiar y hacer factible los elementos del hardcore para la aceptación del búnker? ¿Acaso unas notas, sean o no incompletas, no son un principio para imputar el sonido en una

---

26. Por ejemplificar esta presencia en uno de estos productos: “Daniel Negus, Thomas Colin, Eduardo Fallier y otros más, en efecto, habían conseguido monopolizar el comercio de vinos de calidad en (malvasía), del vulgar vidueño, y del vinagre (incluso) entre Canarias e Inglaterra; la pugna con autoridades e intereses locales en Tenerife (...), la intersección de jueces protectores de los factores extranjeros, de un lado, y el expediente abierto por el Regidor de la Isla, remitido a la Villa de la Corte en Madrid, de otro, traducen con brío el cúmulo de intereses en juego, y muestran cuánto habían arraigado los de nacionalidad inglesa en Canarias durante el ciclo de hegemonía vinatera en la economía insular”.

- Víctor Morales Lezcano: *Los ingleses en Canarias*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 24.

27. Eyda Merediz: “The Virgin of Candelaria's Transatlantic Journeys”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* vol. 5, 2001, p. 118.

categoría y montar una historia oficial? ¿De qué manera pueden estas notas escapar a las convenciones de un academicismo que conectará con los discursos del búnker? Existe una paradoja en el relato de la historia: al resaltar los componentes marginales y las fragmentaciones no-identitarias del estilo musical lo estaría de alguna manera descodificando y empacándolo para ser acoplado a una narrativa nacional. En mi recorrido por la historia se ha hecho claro un reclamo, que yo hago en inglés para señalar el “origen” de la transculturación. Ese reclamo parece incitar a la aceptación oficial del búnker, pero, de quererlo así, la historia del hardcore pasaría a catalogarse de otra manera y se reconstruiría en el homenaje civilizado que nunca podría aceptar y que nunca sería... La paradoja estriba en que escribiendo sobre su marginalidad estaría forzando su introducción en un circuito, siquiera escribiendo ésta desde puntos concretos y no totalizadores, consciente de su invención y desfigurando la línea temporal en la que se asentaría de ser aceptada. Por eso mismo las metodologías en sociología han preferido metáforas de “conquista”, siendo o no siendo estrictamente constructivistas los marcos de estudio. Conquistar supone subordinar el objeto de estudio, y para éste supone una rendición.

Pretender rescatar el punto de vista del hardcore para observar su interacción en espacios comprendidos como “zonas de contacto” implica el volver la mirada a una historia ya finiquitada y que sólo puede ser mediada por la nostalgia; pero al menos una nostalgia consciente de sí misma. En este sentido, operando con la nostalgia existe un desenfoque de cualquier marco teórico viable. La rendición no puede ser impuesta al objeto de estudio, al menos no tanto como puede ser impuesta en nosotros mismos. El mismo sentimiento de la nostalgia nos hace expresar la imposibilidad por poder tocar, vivir de nuevo o siquiera comprender el fenómeno que estamos estudiando –la dicotomía *Verstehen/Erklären* se disuelve en la rendición. Lo mismo que ante la artificialidad del sur, y sus incontables historias, la rendición parece recaer sobre nosotros –investigadores de lo imposible e impensable. Así, la rendición puede ser deseable para analizar nuestras historias a través de los modos en las que las hemos vivido.

El constructivismo imperial del positivismo sociológico –de cualquier cuño– se basa en muchas exclusiones, pero sobre todo de las emocionales. Pocos investigadores reflexionan sobre la posible impresión, el posible miedo o el posible amor que sienten por aquello que estudian. Rendirse y concluir una investigación sigue implicando una construcción de una realidad, pero añade una contraparte: la construcción que ese objeto hace de nosotros mismos. Sin embargo, esta rendición no lo es a la amnesia del consumo, a la denegación de la historia viajera de la música; y así, la historia del colonialismo británico en el Caribe y la historia de la diáspora

afro-asiática en la metrópolis inglesa debería viajar con sus fragmentaciones y hacerse visible más allá del empaquetado consumista –sólo en esa fórmula fue posible su viaje y el sur como contexto idóneo, pero las historias de su procreación estarían más allá del hedonismo que disfruta de su sonido... tener el hardcore pero *con* su historia viajera implica que en su viaje de vuelta, tras la transculturación canaria, la música pueda viajar también con las dolorosas, divertidas, limítrofes y marginales historias locales que se han vivido a través de la mezcla *aquí*; un reconocimiento que vuelve a situar, cara a cara, dos situaciones coloniales y de clase social. Responder qué pasa con el hardcore también es una pregunta dirigida a las historias de regresos y a los nuevos encuentros poscoloniales, especialmente a la bajada de las grandes personalidades del fenómeno británico de nuevo al sur que tanto inspiró a los djs locales. Todo archivo musical se convierte en fin en una caja de Pandora. Cuando los canarios abrieron esa caja le dieron unas significaciones curiosas y empezaron a gestionar el sonido desde cero, desde lo marginal, y una vez que Canarias entró en el mapa del sonido que habían regenerado a su manera, las ahora viejas personalidades metropolitanas, los una vez transgresores y ahora fetiches de toda una cultura, viajaron a darse vida en nuevo encuentro, pero ahora posterior a ese momento inaugural del turismo de masas (poscolonial). En vacaciones (des)programadas por los ya clásicos circuitos del sur, los dos momentos de la música viajera se situaban cara a cara en el entorno que presencié la simbiosis.

Si en las estrechas paredes donde se representa ese eterno retorno existe algún resquicio de amargura por una tendencia hacia la institucionalización vía la reconversión de un género –a través de la conmemoración–, el decir de “Vuelve la vieja escuela” no debería preocuparse tanto por esa posible amargura, sino por el orgullo real de sus nostalgias y por cómo será consciente de sus reinvenções. Para ese eterno retorno la pregunta “What about the Hardcore?” se responde de otra manera y el orgullo pasa a no estar reconocido en ningún catálogo oficial. Como un género más que sobresale del sentido musical, el reclamo de su conmemoración y nostalgia no debería tomarse como la repetición de un momento que se fue, pero sí, posiblemente, como la lectura crítica que el hardcore posibilita en nuestra genealogía insular, del presente en que vivimos y de los futuros que presenciaremos aún bajo sus infinitas cajas y melodías.









