



RUBÉN COLL HERNÁNDEZ

rcoll@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III de Madrid

JOSÉ LUIS ESPEJO DÍAZ

<https://orcid.org/0000-0001-7813-4445>

espejo@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III de Madrid

Mutaciones musicales en tiempo profundo

Musical Mutations in Deep Time

Este artículo estudia la cuestión del contracanon y la ecología a través de la descripción de ejemplos de investigación aplicada del grupo Ultranesia, programados en el Festival Archipiélago, celebrado en Madrid entre 2017 y 2023. El texto adopta un enfoque interdisciplinar que se enmarca en los estudios de la escucha o los *sound studies*. Se presenta un estado de la cuestión sobre las publicaciones más recientes que, desde la musicología, el materialismo de los medios, la ecología y el pensamiento decolonial, cuestionan la hegemonía musical occidental. Empleamos una metodología cualitativa que se caracteriza por el estudio material en tiempo profundo. Asimismo, se analiza la experimentalidad como una forma de canon occidental, a través de la cual se buscan alternativas. Dichas alternativas pueden encontrarse en artistas que abrazan la tradición en su práctica, así como en las músicas contemporáneas que, equivocadamente catalogadas como *world music* o folclore, no encajan dentro de la definición occidental de músicas tradicionales.

Palabras clave: ecología, geografía humana, música, materialismo, migración.

This article studies the question of counter-canon and ecology by describing the research-based curatorial work of Ultranesia, focusing on some artists participating in the Archipelago Festival, which took place in Madrid between 2017 and 2023. The text follows an interdisciplinary approach that could be framed in the field of sound studies. It discusses several recent publications dedicated to examining Western musical hegemony from media studies, ecology and decolonial thinking. The methodology is qualitative, guided by a deep-time materialist approach. The notion of Experimentalism is considered a kind of Western canon to which alternatives are explored. These may be found on one hand in musicians who embrace tradition in their practice, but on the other hand, in contemporary artists whose work has been wrongly labelled as world music and folklore for not fitting within the Western definition of traditional music.

Keywords: ecology, human geography, music, materialism, migration.

Introducción

En 1569 Gerardus Mercator ideó una proyección cartográfica plana del globo terráqueo. Su función principal era favorecer la navegación, organizando las proporciones del mundo en líneas rectas que servían para guiar

las rutas marítimas de forma ininterrumpida. El problema que aparece al hacer una proyección cilíndrica de una esfera es que los territorios cercanos a los círculos polares quedan muy distorsionados: Groenlandia, Rusia, Canadá o la Antártida están sobredimensionados. Por alguna razón en la que no vamos a detenernos, la proyección de Mercator se convirtió en la imagen oficial de la geografía terráquea, e incluso *Google Maps* sigue utilizando esta proyección del siglo XVI (VV.AA. 2022-2024).

Esta anécdota da constancia de, al menos, tres aspectos fundamentales para la investigación que condensa parcialmente este artículo. La primera es que la percepción del planeta es variable y depende de determinados intereses. La segunda, que eso que consideramos nuevas tecnologías o narraciones, como *Google Maps*, no son tan nuevas y están ancladas epistemológicamente a modelos concretos, como el de Gerardus Mercator de 1569. La tercera es el importante papel que jugaron las rutas marítimas, modernas y ancestrales, en las mutaciones constantes de la música.

En este artículo proponemos un relato alternativo a través de estos tres aspectos que parte de la idea de las mutaciones musicales en tiempo profundo, término que se desgranará en detalle a lo largo del texto. A partir de estos tres puntos, se busca adecuarse y reflexionar sobre el contracanon sonoro. Para ajustarse al marco temático del dossier *Ecomilitancias sonoras*, nos centraremos en las propuestas de artistas del sur, centro y norte de América que tuvieron cabida en el Festival Archipiélago entre 2019 y 2022: Lechuga Zafiro (Uruguay / Barcelona), R. Vincenzo (Brasil) en 2019; Cher-ee-lee (Venezuela / Reino Unido) y Lucrecia Dalt (Colombia / Estados Unidos) en 2020; De Schuurman (Holanda / Surinam) en 2021, y Pujllay Masis (Bolivia / Madrid) y Edna Martínez (Colombia / Alemania) en 2022.

El presente artículo recoge parte de los resultados de una investigación más amplia que no se ciñe (solamente) a las habituales formas académicas de análisis, sino que se nutre de las experiencias prácticas de la curaduría de conciertos y programación de un festival, de la prensa especializada, las películas de ficción, los videos en línea, las reseñas, las conversaciones informales, la consulta de fondos bibliotecarios, la escucha de discos, el audio-visionado de documentales, la asistencia a conciertos, las excursiones a festivales en países de la Unión Europea¹ o en pueblos alejados de Madrid²,

¹ Le Guess Who? International Music Festival, Utrecht, <https://leguesswho.com>; Rewire Festival, La Haya, <https://www.rewirefestival.nl/>; Sonic Acts, Ámsterdam, <https://sonicacts.com/>; ESSA-The European Sound Studies Association, Berlín, <https://www.mediateletipos.net/archives/19780>.

² Ertz, Bera (Euskadi), http://old.ertz.net/eng_index.html; DEM, Montalbán de Córdoba, https://www.instagram.com/dem_montalban/; Ruta del tambor y el bombo, Albalate del Arzobispo, Alcañiz, Alcorisa, Andorra, Calanda, Híjar, La Puebla de Híjar, Samper de Calanda y Urrea de Gaén (Aragón), https://es.wikipedia.org/wiki/Ruta_del_tambor_y_el_bombo.

las noches de baile en los clubes y el placer de la compañía. Una de las aportaciones más significativas es que se incluye y actualiza bibliografía poco transitada en el análisis de la música y las culturas de la escucha, a la vez que propone un relato alternativo a un canon concreto, en el que son fundamentales las migraciones forzadas y voluntarias de personas y el traslado o desplazamiento de materiales.

José Luis Espejo y Rubén Coll formamos Ultranesia en 2023. Nuestra actividad conjunta se remonta a 2017, cuando nos dedicábamos a comisariar, investigar y divulgar conocimiento sobre arte, música y culturas sonoras. En este sentido, nuestro artículo se ocupa de parte de la investigación realizada para programar Archipiélago entre 2017 y 2023 para una institución pública, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (Coll y Espejo 2023a). Desde 2017, hemos producido audio-ensayos en formato de *podcast*, ciclos de conciertos, de charlas y textos académicos y no académicos³.

En este trabajo presentamos la investigación aplicada en el Festival Archipiélago que se centra, como se adelantaba más arriba, en las figuras de Lechuga Zafiro, R. Vincenzo, Cher-ee-lee, Lucrecia Dalt, De Schuurman, Pujllay Masis y Edna Martínez. Cuando hablamos de “investigación aplicada”⁴ es para señalar que no se toma a Archipiélago como ejemplo histórico ni como caso de estudio, sino como una puesta en práctica de algunos de los planteamientos teóricos fuera del papel, de la revista o el audio-ensayo, llevándolo a la programación, al escenario y, sobre todo, a la pista de baile.

Marco teórico

Por su enfoque interdisciplinar, este artículo se acerca a algunas publicaciones recientes dedicadas a la puesta en cuestión de la hegemonía musical euro-estadounidense desde la musicología (Alonso-Minutti, Herrera y Madrid 2018; Della Faille y Fermont 2016, Denning 2015, During 2010; Éloy 1995; Laurent 1995; Lund 2019; Pelly 2019), junto con aproximaciones al materialismo de los medios y la ecología (Devine 2019; Devine y Brennan 2020, Parikka 2012, 2015, 2021; Srnicek 2018; Zielinski 2013, 2015, 2019) y el pensamiento decolonial (Bhutto 2019; Glissant 1997; Fraga 2013; Wa Thiong’o 2017).

³ Véanse nuestros trabajos, Coll y Espejo (2025a, 2025b, 2024-2025, 2024, 2023a, 2023b, 2018, 2017).

⁴ La investigación aplicada “se enfoca en resolver problemas prácticos y tiene como objetivo aplicar los conocimientos adquiridos a situaciones del mundo real. [...] Los investigadores aplicados trabajan en estrecha colaboración con empresas y organizaciones, y están interesados en encontrar soluciones prácticas a los problemas del mundo real. La investigación aplicada se lleva a cabo para abordar problemas específicos y tiene una utilidad práctica clara” (Soto Abanto 2023).

Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America, editado por Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid (2018), es un libro escrito por autores de origen latinoamericano y publicado en inglés por Oxford University Press, editorial de Reino Unido. En el capítulo introductorio al volumen, “The Practices of Experimentalism in Latin@ and Latin American Music”, las autoras definen la experimentación musical como una noción situada en los contextos específicos en los que surge. Recuerdan, por ejemplo, cómo el compositor y musicólogo británico Michael Nyman propone lo experimental en música como algo que “no tiene límites”, pero que a lo largo de las décadas se ha ido formulando según ideas de progreso occidental o euro-estadounidense, más relacionadas con lo industrial que con los ecosistemas culturales. De ahí que se busque una idea de experimentación que tenga en cuenta los “flujos internacionales de intercambio y circulación de ideas, grabaciones, músicos y equipos”⁵ (Alonso-Minutti, Herrera y Madrid 2018: 11).

Las ideas propuestas en *Experimentalisms in Practice* guardan relación con *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution* del historiador cultural estadounidense Michael Denning (2015). Según Denning, la concepción universalista de la música se consolida a partir de 1947, cuando la industria musical construye la idea de la música contemporánea occidental frente a las músicas “otras” o del mundo, y se fortalece así la idea de la otredad de origen imperialista y colonial. La gran aportación de Denning es un esquema de relaciones a partir de arcos que conectan un archipiélago de puertos coloniales (Denning 2015, 35), como el espacio social para una revolución musical vernácula. Así que la experimentación no surge solamente por el contacto en escuelas, auditorios y *lofts* de una serie de agentes culturales, sino que se produce a nivel global a partir de las mutaciones musicales fruto de las migraciones, voluntarias y forzadas, entre el siglo XVI y principios del siglo XX. Estas músicas tienen una especial representación en las ciudades portuarias, donde el contacto internacional es aún más inmediato.

Cedrik Fermont –participante en Archipiélago 2018 y de origen griego, zaireño y belga– y Dimitri della Faille –también belga– (2016) son autores de *Not your World Music. Noise in South East Asia Art, Politics, Identity, Gender and Global Capitalism*⁶. El libro rechaza la dualidad cultural impuesta por Occidente que contrapone sus músicas nacionales a las de los

⁵ “The practices we focus on in this collection are inserted in and respond to] flows of international exchange and circulation of ideas, recordings, musicians, and equipment”. Todas las traducciones son de los autores, si no se indica lo contrario.

⁶ Pese a su enfoque anticolonial, *Not Your World Music: Noise In South East Asia* ganó el prestigioso premio Golden Nica en el Prix Forums (2017) del festival austriaco Ars Electronica. <https://ars.electronica.art/aeblog/en/2017/08/15/not-your-world-music/>.

otros. Desde su punto de vista, la producción y distribución de esa supuesta música del mundo ha estado en manos de empresas multinacionales de Europa y Norteamérica (Della Faille y Fermont 2016, 23-24). Cedrik Fermont expone que, a partir de 1920, las compañías comerciales empiezan a dibujar la idea de la música del mundo como esa música otra, la de los territorios colonizados, la primitiva frente al progreso triunfal de Occidente. Se trata de compañías discográficas afincadas en algunas de las potencias coloniales europeas que habían sobrevivido a la Primera Guerra Mundial: Gramophone Company en Reino Unido, Victor Talking Machine en Estados Unidos, Carl Lindström Company en Alemania y Pathé en Francia.

Algunas de estas músicas, donde se podían encontrar ejemplos de experimentación fuera del canon occidental, habían sido denominadas por la industria y la institución occidental de distintas formas realmente problemáticas. Actualmente el término más usado, y también el más debatible, es el de *world music* atribuido al etnomusicólogo Robert E. Brown en la década de los 60. Al parecer, sin embargo, fue establecido como categoría estilística con fines comerciales el 29 de junio de 1987, en una reunión informal de editores discográficos independientes en un *pub* inglés (Smith 2011). Para desmontar esta denominación, simplemente basta con preguntar, ¿acaso la música que se hacía en la Inglaterra que rodeaba ese *pub*, no estaba dentro del mundo? Por desgracia, la problemática racista y colonial detrás del término merece mucho más debate del que podemos dedicarle aquí.

El término “folclore” tampoco resulta satisfactorio. Según distintas entradas de la *Encyclopædia Britannica*, el término está relacionado con sociedades primitivas estudiadas por la antropología occidental y, por tanto, son músicas conocidas por todos los estratos sociales relacionadas con la idea de nación o grupos étnicos (Britannica 1998), a la vez que fueron convertidas en tesoros nacionales a finales de la década de 1950 y conservadas como grabaciones de campo tras la Segunda Guerra Mundial (Britannica 2010). Aunque menos irrespetuosa que la definición de “músicas del mundo”, la idea de música folclórica sigue imponiendo una dualidad, bien de clase, bien temporal. Por otro lado, se trata de música que debe ser conservada como parte de una tradición, si no directamente inventada (Hobsbawm 2002), sí petrificada como parte del pasado preindustrial.

Si la tradición había sido inventada, ¿cuándo, cómo y por qué se hizo? En el contexto occidental, el término de tradicional aplicado a la música toma fuerza en 1948, a partir de la creación por parte de la Unesco del Consejo Internacional de la Música. Puede que la música tradicional en el contexto euro-estadounidense fuese entendida como las músicas del pasado, menores o locales, pero también se trata de “aquellas que se corresponden con las músicas extraeuropeas, poco o nada marcadas por influencias externas especialmente si

son occidentales y de tipo moderno”⁷ (Aubert 1995, 17). Las definiciones de la música tradicional de la musicología francesa, orientada particularmente a lo que se denomina Oriente Medio, implican la transmisión de conocimiento, y su consiguiente transferencia de una persona a otra y de una generación a la siguiente. El etnomusicólogo francés Jean During (2010), hablando sobre Irán, exponía que la compulsión al cambio es la única constante en eso que se llama comúnmente como tradiciones musicales.

Nosotros propusimos llevar el término tradicional en distintas direcciones⁸. Partiendo de la idea universalista de lo tradicional, es imprescindible hacer una revisión desde la musicología (Éloy 1995; Aubert 1995) y el pensamiento decolonial (Wa Thiong’o 2017; Fraga 2013; Glissant 1997). Esta revisión de textos confirma que existen conexiones y ecos entre lo que se entiende como cultura popular, que no solo pop, las supuestas innovaciones experimentales y las así llamadas vanguardias. En esas conexiones y ecos entre lo popular, se puede observar cómo la música experimental occidental le debe mucho a las tradiciones de aquellas culturas y regiones que había colonizado. Así, resultaba contradictorio, y lo sigue resultando, seguir presentando la historia de las así llamadas vanguardias y la experimentación como una sucesión de rupturas, hasta llegar a aquel terrible término de, por ejemplo, “música avanzada”⁹. Incluso el *free jazz* o *avant jazz*, dice el musicólogo suizo Laurent Aubert, “se basan en experiencias del pasado de las que extraen enseñanzas para adaptarlas a su propio lenguaje” (1995, 19)¹⁰. Esta contradicción

⁷ “pour désigner un champ musical [...] correspondant grosso modo aux musiques extra-européennes non ou peu marquées par des influences externes, occidentales modernes notamment, et aux musiques populaires européennes d’origine relativement ancienne”.

⁸ Esto nos permitió sentar una base teórica que sirvió de guía a la hora de encontrar artistas para las distintas ediciones del Festival Archipiélago, a la vez que permitía ampliar el discurso en distintas narraciones y proyectos. Otro ejemplo, también producido por Ultranesia, fue Limo (<https://www.centrocentro.org/musica/limo>), que comenzó su programación en mayo de 2024 en otra institución cultural pública en Madrid, CentroCentro. Pese a tratarse de un formato distinto, con propuestas orientadas a un auditorio tradicional, se mantuvo, al menos en principio, el pulso y la retroalimentación entre lo tradicional y lo experimental. No en vano, el proyecto se nos encargó como parte de la declaración Paisaje de las Artes y las Ciencias del Paseo del Prado y el Buen Retiro, para inscribirse en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco en 2021, <https://whc.unesco.org/es/list/1618>.

⁹ Según el diccionario Cambridge, *advanced* es sinónimo de *progressive* (progresista), *forward-looking* (con visión de futuro) o *higher* (más elevado). A principios de la década de 1990 se acuñó el término elitista y racista de *Intelligent Dance Music* (IDM: música inteligente de baile). La IDM estuvo relacionada con sellos como Warp Records y, a su pesar, con proyectos musicales como Aphex Twin, Autechre o Boards of Canada. En el contexto hispano, el mayor ejemplo fue Sónar 1994, que arrancó como Festival de Músicas Avanzadas, regentado por la empresa Advanced Music S.L. Hoy Sónar es el Festival Internacional de Música, Creatividad y Tecnología.

¹⁰ “En définitive, toute musique n’est-elle pas traditionnelle, dans la mesure où chacune –même le free-jazz, la musique expérimentale ou la chanson française –se base sur les expériences du passé, dont elle tire les enseignements pour les adapter à son propre langage, à sa propre réalité?”.

sienta la falsa imagen de Occidente como un ente moderno mientras que, por contra, el resto del mundo, y en particular Oriente, se caracterizaría por su estabilidad y uniformidad (During 2016, 6).

Y así, el frecuente olvido de estas influencias no europeas en el relato de la música así llamada occidental se presenta como propio del legado aún latente de una modernidad construida desde una cosmovisión jerárquica occidental. Jean-Claude Éloy, compositor fuertemente influido por algunas culturas asiáticas, manifestaba con cierta desazón en 1995 el hecho de que Occidente fuese incapaz de admitir “la posible universalidad de otras identidades acústicas que (no fueran) las suyas”¹¹ (Éloy 1995, 229), exceptuando aquellas de las que se había apropiado desde hacía tanto tiempo que sus orígenes habían sido borrados.

¿Cómo situar y aplicar las fuentes teóricas antes expuestas? Pues bien, por una parte, es necesario exponer cómo las unimos en un relato escrito y cómo ese relato se aplicó luego a la programación del Festival Archipiélago. Es decir, cómo construimos un relato que se pudiera leer, escuchar y bailar, con la esperanza de que estas formas del discurso transmitieran preguntas y conclusiones similares.

Metodología. Materialismo en tiempo profundo e investigación aplicada

En 2022, *¡Ay!*, de la colombiana —por entonces residente en Berlín— Lucrecia Dalt, fue elegido el mejor álbum del año según la influyente revista inglesa *The Wire* (2022), y ocupó el puesto 8 en el top de mejores álbumes en la publicación online estadounidense *Pitchfork*. Pero ya antes, otro álbum de Dalt, *Anticlines* (2018), acompañó las indagaciones en tiempo profundo de Ultranesia. Un anticlinal es una formación rocosa en la que se pueden apreciar distintos estratos geológicos. El disco partía de esas interrupciones geológicas para conceptualizar y dar forma a su música, con experimentaciones vocales que hacían uso de leyendas populares colombianas (Weston-Noond 2018). Al fin y al cabo, Lucrecia Dalt fue ingeniera civil dedicada a la geotécnica antes de dedicarse por entero a la música. En una entrevista en *Fact Magazine*, Lucrecia se preguntaba cómo podría crear un movimiento que trajese consigo cosas del pasado remoto alterando el presente desde la estructura de su música¹² (Kretowicz 2018). Cuando Lucrecia habla de un pasado remoto, se refiere a un pasado anterior a la vida humana; un pasado en tiempo profundo.

¹¹ “[...] préjugé culturel absolu de l'Occident, qui n'admet pas la possible universalité d'autres identités acoustiques que les siennes, sauf celles qu'il s'est appropriées depuis longtemps, au point d'effacer leurs origines”.

¹² “Intenté pensar en el tiempo en la música. ¿Cómo puedo crear una estructura que de alguna manera sugiera que algo está en movimiento, que podría estar trayendo algo del pasado y alterando el presente? Pero luego, en cierto sentido, es totalmente fluido, y así es la geología. [...] También se trata de conciencia.

Pero, ¿qué es el tiempo profundo? Este concepto o *deep time* fue introducido por el geólogo James Hutton en su estudio *Theory of the Earth*, publicado en dos volúmenes entre 1778 y 1795. Este término lo recuperó Siegfried Zielinski para su libro *Arqueología de medios* (2013). Por otra parte, también lo trae a colación Jussi Parikka en su ensayo *Geología de medios* (2021). Parikka plantea un análisis en tiempo aún más profundo, volviendo a la base del discurso de Zielinski alrededor del geólogo James Hutton. En *A Media History of Matter: From Scrap Metal to Zombie Media* (2012), Parikka se refiere a la contaminación atmosférica como el verdadero medio visual del siglo XX y a la nueva materialidad del polvo. El aire, formado por partículas, con capacidad de cargar con minerales, es, a una escala distinta a la de la visión humana, un espacio geológico.

¿Cómo se interpretó esta metodología del tiempo profundo en la investigación aplicada de Ultranesia? Zielinski propone una “variantología”¹³, una forma de ordenar el discurso que no dibuje líneas de progreso, una engañosa forma de escribir la historia en la Modernidad, sino una serie de mapas de relaciones, donde se puedan entender las ideas culturales que van dando forma a distintos medios, terminen estos en el relato oficial o no. En *Against Psychopathia Medialis* (2015), Zielinski recurre al pensador decolonial franco-martiniqués Édouard Glissant para defender un conocimiento que rastree lo fragmentario, eludiendo lo central / universal del continente

Casi nunca piensas en lo subterráneo y en lo que yace debajo de ti; en lo que significa y si podría estar contando ciertas historias y cómo moldea todo — las economías y cosas por el estilo”. [“I tried to think about time in music. How can I create a structure that sort of suggests that something is moving, that it could be bringing something from the past and disrupting the present? But then, it’s totally fluid, in a sense, and this is how geology is. [...] It’s also about consciousness. You almost never think about the underground and what is lying beneath you; what it means and if it could be telling certain stories and how it shapes everything — economies and things like that”] (Kretowicz, 2018).

¹³ “El concepto de variantología es un neologismo que no se ajusta bien a los propósitos de la estandarización. Claramente, hay una paradoja en él, una que ya conocemos de otras iteraciones semánticas como la ‘heterología’ de Georges Bataille o las ‘heterotopías’ de Michel Foucault. Estas también están en deuda con una lógica de diversidad, de multiplicidad. Fenómenos contrarios, divergentes, mutuamente conflictivos o incluso mutuamente repulsivos que, por regla general, evaden la unificación, se reúnen bajo un techo provisional de tal manera que, sin embargo, pueden volver a separarse según sea necesario. La variantología tiene que ver con compuestos o mezclas de un tipo cuya desconexión siempre permanece dentro del ámbito de la imaginación. La invocación del logos en el concepto sirve menos para producir una relación sistemática cerrada que para irritar continuamente al inventor del concepto y a quienes se involucran con él”. [“The concept of variantology is a neologism that is ill suited to the purposes of standardization. There is clearly a paradox contained in it, one we are familiar with from other semantic iterations like Georges Bataille’s ‘heterology’ or the ‘heterotopias’ of Michel Foucault. These too are indebted to a logic of diversity, of multiplicity. Contrary, divergent, mutually conflicting, or even mutually repellent phenomena that as a rule evade unification are gathered under a provisional roof in such a way that they may nevertheless drift apart again as needed. Variantology has to do with compounds or mixtures of a kind whose unmixing always remains within the realm of imagination. The invocation of the logos in the concept serves less to produce a closed systematic relationship than it does to perpetually irritate the concept’s inventor and those who engage themselves with it”] (Zielinski 2019: xx).

europeo. Édouard Glissant (1997) será quien proponga un pensamiento archipiélagico, donde cada isla de conocimiento tenga su propia identidad, siendo a su vez parte de un conjunto.

Pues bien, en sentido teórico, y aun metafórico, nuestra investigación se aplicó buscando islas de conocimiento con una singularidad propia. Esto nos permitió establecer una base teórica que servía de guía a la hora de encontrar artistas para las distintas ediciones del Festival Archipiélago, a la vez que permitía ampliar el discurso en distintas narraciones y proyectos. Conocimientos en contextos alejados del centro del discurso hegemónico, como alejadas geográficamente de Europa están islas como El Hierro o incluso Santa Elena. ¿Y en un sentido práctico? Buscamos los artistas saliendo del auditorio, del museo, de las revistas, las webs, las salas de concierto y las ciudades; investigando con los oídos mientras se camina.

El grupo madrileño de ascendencia boliviana Pujllay Masis suele aparecer en los actos dedicados anualmente en el mes de agosto a la Virgen de Urkupiña celebrados en Madrid, pero también en algunos desfiles y pasacalles como la marcha Nada que Celebrar, convocada en la misma ciudad por la Asamblea Descolonicémonos el día 12 de octubre de 2021, fecha de la denominada Fiesta Nacional de España que conmemora el Descubrimiento de América¹⁴. Fue precisamente en ese mismo evento cuando los comisarios de Archipiélago supimos de Pujllay Masis y decidimos invitarlos a participar en la edición del festival de 2022. Algo similar sucedió con Chulapeiras, un grupo de pandereteiras cuyo repertorio abordaba canciones gallegas y sefardíes que los comisarios de Archipiélago conocimos durante las celebraciones en Madrid de la Semana de Lucha Campesina (2019). En cierto sentido, para salir del canon había que escapar de las formas de contratación, producción y profesionalización musical. Había que escuchar desprejuiciadamente las músicas, al margen de la tendencia o el denominado *hype*, de sesgo predominantemente anglosajón, siempre en busca de la siguiente conexión que permitiese ampliar o demostrar las hipótesis del trabajo teórico planteado aquí.

¿Por qué se proponen estas transmisiones culturales en forma de música como ejemplos de un discurso contracanónico? Tanto Pujllay Masis como Chulapeiras forman parte de un discurso contrahegemónico cuando actúan en el espacio urbano, en la marcha anticolonial Nada que Celebrar y en la Semana de Lucha Campesina. De hecho, es en estos espacios donde tienen verdadero empaque. Pero al programarse en una institución cultural, se corre el riesgo de diluir su potencial militante. Sin embargo, el hecho de participar junto con otros lenguajes musicales en una institución pública, con capacidad de producir hegemonía estética, interroga al oyente, al

¹⁴ “Asamblea Descolonicémonos 12 de octubre Nada que Celebrar” [@descolonicemonos12octubre], Instagram [Reels], 12 de octubre de 2022. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17946128155562838/>.

discurso oficial y al canon: si puedo bailar esto como bailo una sesión de música electrónica, ¿por qué una es tradicional y la otra experimental?, ¿para qué sirven realmente esas barreras?

¿Cómo explicarlo con otras y otros artistas que sí que conocimos en el auditorio, el museo, las revistas, las webs, las salas de concierto y las ciudades? Artistas como Lechuga Zafiro, R. Vincenzo, Cher-ee-lee, Lucrecia Dalt, De Schuurman, Pujllay Masis y Edna Martínez. ¿O cómo se justifica un cuestionamiento del canon con La Agrupación Folclórica de Sabinosa? Esta última es una hermandad canaria que participó en la edición de 2023 de Archipiélago. Oriunda de la isla de El Hierro, sus músicas y danzas rememoran el regalo de una talla de la virgen a los lugareños, obsequio de unos marineros que hicieron parada en la isla en el siglo XVII. Cuando en 2022 empezamos a pensar en un tiempo aún más profundo, consideramos otras cuestiones que rebasaban la diferencia entre lo natural y lo cultural. Debimos tener en cuenta la geología de los medios y la materia mineral, materia misma utilizada para grabar, reproducir y retransmitir la música (Parikka 2021).

En nuestro caso, la geología de los medios nos interesaba por el viento, una fuerza que se estudia como erosión y por su capacidad de transportar material mineral, como la arena. Pues bien, aquí es donde se aplica, primero en sentido teórico, una investigación en un tiempo aún más profundo. El viento arrastra a la vez la arena e impulsa los barcos que siguieron los vientos alisios. De ahí que en Ultranesia planteamos la hipótesis de que el viento, como fuerza geológica, es imprescindible para comprender los movimientos imperiales de la primera Modernidad y las migraciones voluntarias y forzadas de las personas que darán forma a lo que Michael Denning (2015) denomina “archipiélago de puertos coloniales” (*archipelago of colonial ports*), entre los que destacan el Canal de Suez, el Canal de Panamá, el estrecho de Malaca y el puerto de Honolulu a principios del siglo XX¹⁵. Como el mismo Denning indica, este archipiélago de puertos es en gran parte producto de la aparición de los barcos de vapor. Las rutas comerciales actuales, sin embargo, siguen en muchas ocasiones las que trazó el comercio moderno de mercancías orgánicas, metales preciosos y personas esclavizadas que, a su vez, estaban definidas por las corrientes marítimas y los vientos. Que un marinero se tope con una corriente de viento será una de las razones culturales sobre las que se construye la Modernidad, y con ella, su canon. Los vientos alisios son posiblemente la fuerza geológica más importante para el desa-

¹⁵ Pueden escucharse estas hipótesis en los videos de Javi Álvarez e Irene de Andrés producidos para las ediciones de 2022 y 2023 de Archipiélago. Los videos siguen el espíritu divulgativo, a través de animaciones, montajes y breves explicaciones escritas por Rubén Coll y José Luis Espejo (Álvarez y de Andrés 2023, 2024).

rollo de la Modernidad, la revolución de los transportes, el concepto marxista de la acumulación primigenia y la esclavización de cuerpos africanos. En 1492, Cristóforo Colombo llegó a Las Antillas tras encontrarse, por casualidad, con los vientos alisios. Desde entonces, una vez asentado el Imperio español en el Caribe, muchas rutas comerciales partían de Cádiz, pasando por las islas Canarias y Cuba, para llegar al virreinato de Nueva Granada y atracar en puertos como el de Cartagena de Indias. Para volver hasta Europa se aprovechaba la Corriente del Golfo. Esta fue la primera de las rutas atlánticas que se mantuvo hasta que la implementación de la tecnología naval, específicamente en los amarres de las velas, permitió a los navegantes viajar sin seguir las corrientes de viento. Los alisios fueron tan importantes para el comercio y el transporte de mercancías que su nombre en inglés, *trade winds*, se traduce al castellano literalmente como los “vientos del comercio”.

El contracanon y los vientos alisios

En junio de 2023, la periodista cultural Laura García Higuera publicó una reseña del Festival Archipiélago titulada “El festival Archipiélago rescata la música negada por los cánones”¹⁶. El texto se hacía eco de la presencia en la programación de La Agrupación Folclórica de Sabinosa, una celebración bailada dedicada a una efigie religiosa, y musicalizada con pitos, flautas, chácaras y tambores, que conserva la raíz rítmica de los pueblos bimbaches de la isla de El Hierro, en el archipiélago canario, que a su vez guarda similitudes rítmicas con la música *amazigh* del norte de África. El artículo periodístico en cuestión recogía las palabras del comisario José Luis Espejo apuntando que “traemos una música que ya no solo no está dentro de los cánones de la prensa británica, sino de los de este país. Y que está negada”¹⁷. A partir de esta reseña, Ultranesia trae a colación el concepto de contracanon en este artículo.

El segundo viaje de Colón salió de El Hierro en 1493 y fue la lanzadera para comunicar a Europa del Sur con lo que hoy puede denominarse Abya Yala o continente americano. Los alisios, como otras corrientes de viento, coinciden con las corrientes marinas. Pero ni el mar mueve el viento, ni el viento mueve el mar. Las corrientes de vientos alisios deben su

¹⁶ Laura García Higuera. 2023. “El Festival Archipiélago rescata la música negada por los cánones”, *ElDiario.es*, https://www.eldiario.es/cultura/musica/festival-archipelago-rescata-musica-negada-canones_1_10292903.html.

¹⁷ *Idid*.

funcionamiento al masivo ascenso de masas de aire caliente en el Ecuador. Al subir a unos 4 000 metros, la corriente de viento se va enfriando y viajando de nuevo hacia el este.

Por lo tanto, los alisios son la fuerza que movió los barcos de vela desde Europa hacia las Antillas a partir del siglo XVI, a la vez que la corriente de aire sobre la que vuelan los aviones de la diáspora latinoamericana hacia Europa. Muchos de los ejemplos que se programaron en Archipiélago están condicionados por este movimiento circular de vientos. Quizá de manera más estricta que ningún otro artista que participó en el festival, hay que considerar a la Asociación Cultural Pujllay Masis que actuó en la edición de 2022, una hermandad de origen boliviano formada por población migrante de primera y segunda generación que reside en Madrid y ensaya en los parques de Orcasitas, barrio popular del sur de la ciudad. En 2014, la Unesco declaró al *pujllay* Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. “Pujllay” es la palabra quechua para juego, y se refiere a un conjunto de danzas rituales vinculadas a la cultura yampara en honor a la Pachamama, así como a la conmemoración de la victoria indígena de 1816 durante la independencia de los colonos españoles.

En 2019 pudimos trabajar con artistas residentes en Sudamérica que estaban trabajando con elementos tradicionales dentro de una práctica canónica experimental. Por ejemplo R. Vincenzo, residente en São Paulo (Brasil), autodenominado “samurái del *sample*”, construyó su *set* en Archipiélago con composiciones a base de *software*, ordenador portátil y controladora midi. Este *set* no se parecía demasiado a su EP, publicado en 2017 por el sello finlandés Sähkö¹⁸, que fue el que había captado nuestra atención como programadores. En él los temas sí estaban contruidos a partir de *samples*, muy probablemente procedentes de grabaciones etnográficas, algunas presumiblemente afrobrasileñas y afrocaribeñas, además de otros ritmos asiáticos. Otro ejemplo, Lechuga Zafiro, proyecto del uruguayo Pablo de Vargas, entonces residente en Montevideo, consistió en una sesión centrada en enlazar y deconstruir temas que iban del *kuduro* al baile *funk* brasileño, así como el *changa tuki* / *raptor house* venezolano, la cumbia villera argentina e incluso la salsa *choke* colombiana. En ambos casos, los artistas encarnaban y ponían en práctica el discurso del festival. Es decir, ellos mismos retaban al canon oficial a partir de la remezcla y el trabajo con ritmos no hegemónicos en la electrónica euro-estadounidense e incluso no mayoritarios en sus países de origen.

Además de la Asociación Cultural Pujllay Masis, otros ejemplos de la diáspora latinoamericana residentes en Europa fueron De Schuurman, Lucrecia Dalt, Cher-ee-lee y Edna Martínez. De Schuurman, por ejemplo,

¹⁸ Vincenzo. R. 2017. EP. Sähkö. <https://sahkorecordings.bandcamp.com/album/ep-2>.

nació y vive en Holanda. Su trabajo, basado en la composición a partir de *samples* y *loops*, guarda relación, salvando las distancias geográficas y musicales, con el de R. Vincenzo y Lechuga Zafiro. Residente en La Haya, Guillermo De Schuurman creció dentro de la escena *bubbling*, género asociado con las comunidades de la diáspora afroholandesa de Curazao, Aruba y Surinam. De Schuurman continúa la tradición familiar de su tío, Dj Chippie, que junto a Dj Moortje son considerados los pioneros del *bubbling*. Este género surgió en 1988, cuando Moortje reprodujo por error un disco de *dancehall* de 33 RPM a 45 (Marshall 2014). El ritmo acelerado pero sincopado de sus sesiones llevó al sello ugandés Nyege Nyege Tapes (con el que Archipiélago ha colaborado en diferentes ediciones) a publicar la antología *Bubbling Inside* (2021), que recopila temas de De Schuurman producidos entre 2007 y 2009, que hasta entonces solo era posible escuchar en fiestas dedicadas a este género tan hiperlocal.

Lucrecia Dalt, colombiana entonces afincada en Berlín, desarrolló en la capital alemana una propuesta en la que conjuga la música electrónica, la experimentación vocal y la instalación. En 2020, presentó en el festival el álbum *No era sólida* –en el que sobrevuela la influencia de Gloria Anzaldúa y Clarice Lispector–. Sin embargo, fue en 2022 con su siguiente disco, *¡Ay!*, donde se distanció definitivamente de las rítmicas experimentales canónicas, recuperando la clave en una colección de temas donde resuena el bolero. Aquel año, el festival contó también con la *selector* Cher-ee-lee (Jerrilyn Gonçalves), originaria de Caracas y de ascendencia portuguesa, que se vio obligada a mudarse a Europa. Este desplazamiento se refleja en sus sesiones de DJ y *podcast*, entre los que destacan los episodios de *Música para Camaleones*, donde indaga en el patrimonio sonoro venezolano, acercándose tanto a la música popular (por ejemplo, a las grabaciones de campo registradas por el arquitecto Oswaldo Lares entre 1960 y 1980) como al trabajo de compositores de electroacústica (caso del colectivo Musikautomatika u Oksana Linde). En Archipiélago ofreció una sesión comentada centrada en esta particular lectura del sincretismo musical venezolano.

Por último, mencionar la presencia en Archipiélago de 2022 de Edna Martínez, trabajadora cultural residente en Berlín y originaria de Cartagena de Indias, Colombia. Edna unía el perfil de *digger* o exploradora del patrimonio fonográfico a través de la recuperación de viejos discos de vinilo, con una destreza en la mezcla que la ha convertido en una solicitada DJ internacional. A lo largo de su carrera ha reivindicado la cultura del picó caribeño, esto es, fiestas donde la figura del DJ, el baile y la amplificación son claves, en la estela de los *soundsystems* jamaíquinos y los sonideros mexicanos. A Edna se le encomendó llevar a cabo una sesión cuya música estuviera inspirada en el archipiélago de puertos coloniales que Michael Denning había sugerido en su *Noise Uprising*. El resultado fue una *masterclass*

donde ritmos y baile hicieron parada en distintos puntos del periplo de la obra de Denning. La petición venía motivada por el interés de Martínez en profundizar en las raíces de la música popular colombiana, los ritmos africanos, los sonidos tropicales e, incluso, el folclore árabe. Martínez había participado hasta aquella fecha en iniciativas como Prende la Vela, dedicada a la cultura afrolatina, el Volcán y el Orgullo en Berlín, y en la fiesta LatinArab, donde ha cartografiado las mutaciones que han tenido lugar entre Alejandría y Cartagena de Indias. En el momento en que se escribe este artículo, Martínez compagina su trabajo de DJ con el de comisaria de música y prácticas sonoras en el Haus der Kulturen der Welt, reputado centro cultural berlinés dedicado a las culturas no europeas.

Otras cuestiones materiales del canon y las corrientes marítimas

Holger Lund (2019), docente, comisario y DJ de Berlín, en la web de Norient, cuyo festival tiene lugar en Berna, Suiza, escribió sobre la decolonización de la música pop, citando una pregunta planteada por la escritora neoyorquina Liz Pelly (2019): si el *streaming* era la forma más influyente de escuchar música en 2019, ¿daría esto lugar a una monocultura pop globalmente informada creada al antojo de las grandes plataformas de la industria musical occidental? Como diría Fatima Bhutto (2019), pareciera que los estadounidenses padecen de una ceguera por sobreexposición a sus propios relatos que les hace incapaces de imaginar otros. Desde la perspectiva marcada por esta escritora pakistaní, nos preguntamos: ¿realmente es el *streaming* la forma más influyente de escuchar música hoy en el contexto global? Y si así fuera, ¿tienen las plataformas euro-estadounidenses de *streaming* algo que decir sobre el canon? Como la misma Bhutto analiza en su libro *New Kings of the World* (2019), a nivel global, Corea del Sur lleva la batuta desde hace años, y pronto la llevará China. Y ¿acaso no posee la corporación japonesa Sony los derechos de gran parte de las *majors* estadounidenses?¹⁹

Nos gustaría volver a recordar el mapa de puertos coloniales que Michael Denning (2015) propone en *Noise Uprising*. En dicha obra toman especial importancia el Canal de Panamá, el estrecho de Malaca, el puerto de Hono-

¹⁹ “Columbia Recording USA (1889) compra Okeh (1926) y crea Velvet Tone, Harmony y Clarion. American Record Corporation-ARC (1929) compra después a Columbia junto con Brunswick (1931). Al tiempo, Columbia Broadcasting System CBS comprará a American Record Corporation (ARC). Pero en 1988 Sony Corporation (1946) compra Columbia Broadcasting System. Por otro lado, Victor (1929) compra Berliner (1894). Al poco tiempo, RCA General Electric (1919) compra Victor UK. Hacia 1983, BMG Bertelsmann (1983) RCA General Electric y Ariola (1958). En 2004, BMG Bertelsmann se fusiona con Sony Corporation. Dentro de todas estas compañías adquiridas en la fusión RCA / Victor y Columbia se fusionan en 2006. Tras la crisis de 2007, Sony compra la participación de Bertelsmann en 2008 y nace Sony Music, que también comprará a EMI en 2011” (Gallego 2024).

lulu y el Canal de Suez. Tanto la coerción del movimiento de personas entre 2020 y 2021, como el monumental atasco del carguero Ever Given en el Canal de Suez provocaron una gran crisis de suministros, que puso de manifiesto la importancia de las rutas coloniales en el presente. Volviendo a los puertos, por el contagio de distintas formas musicales, plantea Denning, surgen nuevos géneros musicales. Al organizar la programación de Archipiélago 2022, encontramos algunos patrones dentro de ese mapa. Con el estudio en tiempo profundo (Zielinski 2013; Parikka 2021) llegamos a la conclusión de que el trazado de cables submarinos del capitalismo de plataformas (Srnicsek 2018) coincide con las rutas comerciales que conectan los puertos coloniales. Es decir, que los cables se tiraron por buques siguiendo esas mismas rutas centenarias. Existe incluso un cable, el EllaLink, directamente relacionado con el trazado marítimo colonial del siglo XVI. Desde 2021, EllaLink conecta Brasil con Portugal. Si se mira con atención, puede observarse cómo sigue el viaje emprendido por el navegante Pedro Álvares Cabral en 1500, desde Portugal hasta lo que él denominó Vera Cruz en la costa noreste de Brasil²⁰.

Esta coincidencia de trazados comerciales y de cableado, nos permitió ahondar aún más en el contracanon y en nuestro estudio de mutaciones musicales en tiempo profundo. Estos cables de silicio conectan los centros de datos por los que circula la información y hacen posible el funcionamiento de internet, en general, y el *streaming* de música, en particular. Cada canción que se escucha requiere de una cantidad de energía eléctrica para poder transmitirse por esa red de cables y servidores. Los cables y las placas de los servidores están fabricados con minerales como el silicio, el cobalto, el cobre o el coltán. Estos materiales son extraídos muchas veces en minas a cielo abierto, una práctica tan contaminante que se está prohibiendo en terreno europeo, pero que es desarrollada por corporaciones europeas en lugares como Bolivia o el Congo.

Para hacer circular los datos por los cables de silicio, esta red de centros de datos necesita de energía eléctrica para sus servidores, que dependiendo del país donde estén ubicados, pasa por el uso de la energía atómica, los combustibles fósiles y, en menor medida, las energías renovables. La red de centros de datos corresponde a cuidadas estrategias que los sitúan alrededor del planeta, sin tener en cuenta la forma de abastecimiento eléctrico de las regiones donde están colocados. Cada una de estas corporaciones, con sus centros de datos, genera cantidades de gases invernadero de proporciones continentales. Este continuo movimiento de datos tiene un coste ecológico mayor que ningún otro material. En *Decomposed* (2019), Kyle Devine

²⁰ Actualmente, EllaLink pasa por Río de Janeiro y Fortaleza (Brasil), Noadibu (Mauritania), Barcelona (España) y Marsella (Francia). *Submarine Cable Map*, <https://www.submarinecablemap.com/submarine-cable/ellalink>.

plantea una política ecológica de la música. Devine y Matt Brennan estiman que el consumo de música en la década de los 2000 en Estados Unidos supuso la emisión de unos 157 millones de kilogramos de gases de efecto invernadero (Devine y Brennan 2020). En nuestra década, la cantidad de gases de efecto invernadero generada por el *streaming*, solo en Estados Unidos, se sitúa entre los 200 y los 350 000 000 kg. Jussi Parikka (2021) profundiza en el análisis y considera los materiales geológicos con los que están fabricados los cables de fibra óptica, silicio y cuarzo básicamente. Según este autor, esto es parte de una fiebre geopolítica en la que los datos poseen un territorio material y legal, y que, por lo tanto, podemos hablar de una geofísica de la información (2021).

Conclusiones: ¿ultracanon?

En la película *Examined Life*, Astra Taylor (2008) entrevista, entre otros, a Michael Hardt, coautor junto a Antonio Negri de libros fundamentales para el activismo antiglobalización y responsables de la conceptualización de la multitud en su lucha contra el imperio. Michael Hardt aparece remando en una barca, en un parque, y habla de cuando conocieron a unos guerrilleros centroamericanos y les preguntaron “¿cómo se hace la revolución?” Los guerrilleros respondieron algo así como “agarra un fusil y sube al monte”, respuesta que no contentó a Hardt, que sigue problematizando sobre conceptos mientras rema en su barca.

Esta anécdota para cerrar el artículo plantea una pregunta sobre la militancia. Tanto desde el espacio académico, en concreto, como desde el institucional, en general, en ocasiones se frivoliza con este término. Entre las acepciones del término “militancia” está: una forma de actuar que sirve a una causa. En una entrevista que Espejo realizó a Michael Hardt y Antonio Negri, este último exponía que la universidad era un espacio idóneo para la gestión de lo común, lo político y lo intelectual²¹. En Ultranesia creemos en la militancia por y para el conocimiento, y en la importancia de que esta esté al servicio del común. Por ello pensamos que debemos compartir el conocimiento que hemos acu-

²¹ Antonio Negri: “Este es el gran problema que tenemos hoy, creo, a través también de las experiencias de ‘renovación revolucionaria’, entre comillas, en el sentido de que no repiten viejos modelos de organización social. Creo, ciertamente, que, si se logra tomar una institución y gestionarla de forma productiva desde el punto de vista político e intelectual, y se logra hacer de esta institución, de forma autónoma, un centro de producción de subjetividad, este es un gran paso adelante; hay universidades que funcionan así [...]”. Michael Hardt: “[...] este de la universidad es un buen ejemplo [...]”. Antonio Negri: “[...] estas universidades, por ejemplo, donde ya, lo digo así, ya funcionan estructuras que son estructuras autónomas, de autoformación, con una relación con los maestros que es una relación de comunidad profunda. Y esto son ideas que nacieron en los años 60, que se desarrollaron fundamentalmente en los años 60, y que estuvieron en la base, no simplemente de la revolución política del 68, sino que estuvieron sobre todo en la base de la revolución tecnológica de la informática” (Espejo 2011).

mulado de la forma más sencilla posible, siempre que podamos. Es por este motivo que nuestras investigaciones toman distintas formas: la curaduría de conciertos y festivales, la escritura de guiones para vídeos y la producción de *podcast* (entrevistas, audio-ensayos y documentales).

Existe otra acepción de la militancia, que la define como la acción de quien lucha en una milicia. Esta es la idea que Michael Hardt no termina de aceptar en *Examined Life* (Taylor 2008). Con ella, se llegó a hablar, por ejemplo, de “cine de guerrilla”, una acepción que a Chris Marker le resultó también frívola, tras haber filmado los estragos de la guerra²². Desde Ultranesia nos gusta mantener cierta prudencia intelectual y de realismo político frente a un asunto tan serio como el tratado en este volumen de la revista. Pese a nuestra situación precaria, ninguno de nuestros problemas vitales puede compararse con, por ejemplo, los asociados a la circulación y las fronteras a los que tienen que enfrentarse las personas migrantes a la hora de desplazarse. En 2018, dos de los integrantes del proyecto tunecino Ammar 808, con base en Bélgica, pero con colaboradores en Marruecos y Argelia, no pudieron cruzar la frontera belga y completar su gira en Archipiélago²³. En 2019 la situación fue aún más compleja. Una de las integrantes del grupo Asmâa Hamzaoui y Bnat Timbouktou, de música *gnaoua*, de Casablanca, no consiguió su visado y no pudo viajar a Madrid, pese a la comunicación que el Museo Reina Sofía, como institución dependiente del Ministerio de Cultura, estableció por vías diplomáticas con Marruecos. Algo peor sucedió al dúo tanzano de *singeli*, Duke & Mczo, ese mismo año, a los que se les fue denegada su salida del país por segunda vez, después de haber sido anteriormente rechazados en la frontera estadounidense. Esta cautela intelectual y el realismo político deben agudizarse aún más cuando no hablamos de artistas, los cuales, muy probablemente pertenecen a estratos relativamente privilegiados dentro de sus países de origen. Solo por mantener nuestra atención en los vientos alisios, en el siglo XXI se ha denominado la Ruta Atlántica del Noroeste Africano al itinerario, de a veces hasta diez días, que afrontan las embarcaciones que zarpan desde las costas africanas para arribar a la isla de El Hierro (Cabo 2024). Esta ruta está menos vigilada, pero existe el riesgo de que las embarcaciones queden a la deriva y sean arrastradas hacia el Caribe, resultando en la muerte de todos los tripulantes. Este texto está escrito desde una posición social privilegiada, como residentes blancos de Europa del Sur.

²² Nos referimos a su película *Sans Soleil* (Argos Films, Francia, 1983).

²³ En respuesta a ello, Sofyann Ben Youssef, líder de Ammar 808, improvisó un manifiesto que tradujimos para que fuese recitado por Johan Posada, poeta colombiano y miembro de iniciativas como el Salsódromo y La Parcería, quien trabaja por la promoción de la cultura migrante en la ciudad de Madrid desde hace más de una década (Banda Negra 2018).

Según Paul Gilroy, existen varios mecanismos de defensa en el ego de la persona blanca: negación, culpa, vergüenza, reconocimiento y reparación (Kilomba 2021). En ese sentido, hemos desarrollado nuestra investigación aplicada en un contexto favorable. Si los aspectos teóricos y textuales de este trabajo nunca se publicaron en la institución museística que amparó Archipiélago, la curaduría del festival sí se desarrolló bajo el abrigo y la problemática de una institución cultural pública que apoyaba, al menos en su dirección artística, el enfoque teórico y político de lo contrahegemónico que abanderó Manuel Borja-Villel desde la dirección del Museo Reina Sofía entre 2008 y 2023. Ahora bien, los que escribimos este artículo, no podemos otorgarnos el papel de reparación que le corresponde ya legalmente a la institución.

En Ultranesia hemos conseguido proponer un relato alternativo al establecido por la hegemonía industrial euro-estadounidense, aunque, como queda claro en la bibliografía utilizada, este forma parte también de los márgenes de dicha industria. Puede que hayamos hecho uso de las ideas propuestas en *The Practices of Experimentalism in Latin@ and Latin American Music* (Alonso-Minutti Herrera y Madrid 2018), pero este volumen se publicó en la editorial de la Universidad de Oxford. También desde otro texto en inglés, hemos hablado de mutaciones musicales, como experimentaciones musicales que se desarrollaron en ciudades portuarias que no coinciden con los centros hegemónicos de discurso (Denning 2015). Sea como fuere, sí que hemos puesto en cuestión la idea de la *world music* (Smith 2011) a través del libro de Cedrik Fermont y Dimitri della Faille (2016) que, pese a su contenido, fue premiado en el festival austriaco Ars Electrónica. Todo ello ahonda en los anclajes coloniales de la definición hegemónica de música experimental. Desde esta perspectiva, se analiza el concepto de tradición propuesto por el Consejo Internacional de la Música formado por la Unesco en 1948. Así, hemos observado que la tradición es entendida como música del pasado o como otredad, no reconociendo suficientemente su influencia en la música euro-estadounidense (Aubert 1995; During 2010; Éloy 1995).

Por lo tanto, por una parte, hemos descrito cómo desde Ultranesia trabajamos en el Festival Archipiélago entre 2017 y 2023 con artistas, como Lechuga Zafiro, R. Vincenzo, Lucrecia Dalt y De Schuurman, que acompañaban nuestro cuestionamiento de la experimentalidad hegemónica desde su relación con la tradición. Con el mismo propósito, se programaron artistas que trabajan directamente con la música tradicional como forma de conocimiento vivo: Cher-ee-lee, Pujllay Masis y Edna Martínez. Con todo, nos gustaría traer las ideas de Alejandro L. Madrid sobre el canon y el contra-canon que expuso en una entrevista realizada por Rubén Coll (2024), en parte, a colación de su texto *Diversidad, Tokenismo, Músicas no canónicas, y la crisis de las humanidades en la academia estadounidense* (2016). Según Madrid, el canon cambia lentamente, manteniendo una serie de ideas centrales

sobre cómo debe concebirse este, que tienen que ver con la concepción europea del mundo de los últimos quinientos años. Esto, desde luego, coincide con la descripción aquí presentada de las mutaciones musicales en tiempo profundo, en cientos o miles de años. Sin embargo, el musicólogo estadounidense no considera que el canon deba expandirse, dado que este se formó por cuestiones coloniales, para celebrar ciertos valores sobre otros. Para Alejandro L. Madrid, es más importante preguntarse por las razones que llevan a algunas personas a intentar incluir determinadas músicas dentro del canon: “¿Qué pasa cuando el canon lo incluye todo? Pues deja de tener sentido. Debe tener una estructuración” (Coll 2024).

¿Tiene, pues, un sentido político proponer un contracanon? Llegados a este punto es interesante recordar las palabras de la pensadora Brigitte Vasallo en su libro *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase* (2021). Vasallo expone que el poder de definir que ejercen los grupos dominantes es una forma de imponer un relato: “de que las cosas han sucedido así, y de que han sucedido así porque son así. De que esa verdad es la única correcta” (Vasallo 2021, 70). Como demuestran los estudios decoloniales, explica Vasallo, “quien gana elimina otras maneras de pensar que encuentra en su camino” (Vasallo 2021, 71). Esto, lo aplicamos todas y todos cuando escribimos, infiere. Como grupo entendido, explicamos al grupo “atrasado”. Vasallo continúa señalando que, para poder cuestionar la hegemonía, es necesario conocerla y que, para pertenecer a ese estatus social, muchas veces se acepta que hay un estatus más atrasado. En nuestro caso, somos los que escribimos artículos como este los que les explicamos a las personas “atrasadas” lo que es la música o el arte sonoro militante. Y de nuevo Vasallo nos recuerda que “ese reconocimiento de la disconformidad —únicamente cuando está construida a partir de lo hegemónico— es una forma de reafirmación de lo hegemónico” (Vasallo 2021, 72). Nuestra puesta en cuestión de la experimentalidad y, en consecuencia, de la idea de que puede haber un arte de vanguardia, no se limita a cuestiones sintácticas. No nos interesa producir nuevos términos, solo queremos compartir deleitando²⁴ de la forma más rigurosa, pero también más accesible, a la mayor cantidad de personas. De ahí que decidiésemos confeccionar la programación de un festival, en el que la escucha y el baile se entienden como formas de conocimiento por

²⁴ Se cree que la expresión “instruir deleitando” procede de *La Epístola a los Pisones* del poeta Horacio. Sin embargo, en Ultranesia la rescatamos de los Hermanos Pizarro, presentadores de Melodías Pizarras, un programa radiofónico dedicado a la música publicada originalmente en discos de pizarra y baquelita emitido en Radio Nacional de España: “Es lo que nos dicen las voces, esas voces que suenan dentro de nuestra cabeza: hay que instruir deleitando, hay que instruir deleitaaaaaaaando.... Como sería un auténtico disparate desobedecer tan imperativos mandatos, los hermanos Pizarro continuamente escarban en las entrañas de su torreón para recuperar las viñetas más divertidas de la historia de la música popular, contada y cantada para los pizarristas. En Melodías Pizarras aprender no cuesta nada” (Hermanos Pizarro 2009).

derecho propio. Esta forma de pensar puede resultar contradictoria si aceptamos los preceptos discursivos de la vanguardia europea de principios del siglo XX. Y nosotros abrazamos esa contradicción, porque es imposible que, como personas nacidas en barrios periféricos de Madrid, sigamos pensando como burgueses de la Europa occidental de principios del siglo XX. En esa aparente contradicción se encuentra la crítica. No nos interesa perpetuar la dialéctica negativa del alemán Adorno como elemento indispensable de la vanguardia. De hecho, como se evidencia a lo largo del texto, se toma distancia de su dialéctica —sin necesidad de mencionarla explícitamente—, asumiéndola como ya superada. Por otra parte, tampoco nos alineamos con las ideas de distinción, criterio y bases sociales del gusto del francés Bordieu. De ahí que nos preocupemos por proponer ideas de otros nombres, porque sería contradictorio aceptar como centrales las formas de hacer de la vanguardia o la experimentalidad en nuestra forma de narrar relatos o de escoger artistas experimentales.

Desde nuestro punto de vista, quizá sea más prudente y sincero pensar que ofrecemos algo que va más allá del canon, pero que no se opone por completo al mismo. Siguiendo a Alejandro L. Madrid, la existencia del canon y su reevaluación crítica permite el nacimiento de propuestas menos estructuradas y más libres, en cuanto a que escapan a la categorización. Quizá, sin ánimo de crear un concepto, podemos decir que hemos trabajado en la formación de un ultracanon, algo que va más allá de lo canónico, pero que, en realidad, no se ha enfrentado al canon existente, y reservamos las fuerzas para alimentar nuestra investigación de imaginación, casualidades, contacto humano y placentero trabajo en equipo.

Ultra (lat. *ultra*) significa “más allá de”, “al otro lado de”, “en grado extremo” (RAE 2024). Y es que cuando el Archipiélago terminó en 2023 teníamos muchas cosas que compartir, por lo que fundamos Ultranesia, un archipiélago ficticio cuyo nombre se hace eco de los de otros grupos de islas, como Macaronesia o Polinesia. Ultranesia es el archipiélago más allá del Archipiélago (Coll y Espejo 2023a). Desde Ultranesia sí hemos llegado a proponer un relato alternativo, que demuestra lo arbitrario de los discursos históricos, estilísticos y políticos. Desde nuestra posición, consideramos que pueden formularse relatos distintos, en la medida en que se reconozca la necesidad de compartirllos y de devolverlos al espacio público —a menudo responsable de su financiación—, y de hacer el mayor esfuerzo para deleitar a la o el oyente.

Bibliografía

- Alonso-Minutti, Ana R., Eduardo Herrera y Alejandro L. Madrid. 2018. “The Practices of Experimentalism in Latin@ and Latin American Música”. En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, 1–18. Oxford: Oxford Academic.

- Álvarez, Javi, e Irene de Andrés. 2023. “Archipiélago 2022. Condiciones materiales de nuestra música”. *Museo Reina Sofía*. <https://vimeo.com/810448212>.
- . 2024. “Archipiélago 2023. El Hierro volverá a ser el centro del mundo”. *Museo Reina Sofía*. <https://vimeo.com/905199571>.
- Aubert, Laurent. 1995. “Les ailleurs de la musique. Paradoxes d’une société multi-culturelle”. En *La Musique et le Monde*, 193–231. Babel: Maison des Cultures du Monde.
- Banda Negra [Delgado, Samuel y Helena Girón]. 2018. “Archipiélago 2018. Ciclo de conciertos”. *Museo Reina Sofía*. https://vimeo.com/297293749?fbclid=IwAR0u-jF0T_9ZYEtY4Td9Qw_KjhHqdRqbl9pIIz6OwYuTKxcfg-g1OrGiC2PM#-t=1192s.
- Bhutto, Fatima. 2019. *New Kings of the World: Dispatches from Bollywood, Dizi, and K-Pop*. Nueva York: Columbia Global Reports.
- Blasco, Selina, y Lila Insúa. s. f. “Investigación, arte, universidad. Documentos para un debate”. *Universidad Complutense de Madrid. Grupos de investigación*, <https://www.ucm.es/arteinvestigacion/>.
- Cabo, Almudena de. 2024. “La peligrosa corriente que arrastra hasta el Caribe a migrantes que intentan llegar a las Canarias”. *BBC News Mundo*, 16 de enero, <https://www.bbc.com/mundo/articles/c80720jqdpqo>.
- Coll, Rubén. 2024. “Episodio 3. Alejandro L. Madrid”. *Much More than the Notes. Radio del Museo Reina Sofía*. <https://radio.museoreinasofia.es/mucho-mas-que-notas-3-alejandro-madrid>.
- Coll, Rubén y José Luis Espejo. 2017. “You’ve Got 1243 Unread Messages. Latvian Center for Contemporary”. *Radio del Museo Reina Sofía*, 21 de diciembre, <https://radio.museoreinasofia.es/en/youve-got-1243-unread-messages>.
- . 2018. “Probablemente perteneces a los pepinos. Electromagnetismo y comunicación en Letonia antes de la llegada de Internet”. *Radio del Museo Reina Sofía*, 30 de agosto, <https://radio.museoreinasofia.es/cucumbers>.
- . 2023a. *Archipiélago. Ciclo de conciertos. Museo Reina Sofía*, 17 de octubre, <https://www.museoreinasofia.es/actividades/archipelago>.
- . 2023b. “Archipiélago 2022. Condiciones materiales de nuestra música”. *Museo Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/archipelago-2022>.
- . 2024. “Musical Mutations”. En *Traces as Research Agenda for Climate Change, Technology Studies, and Social Justice (TRACTS), COST 20134*, audio-ensayo.
- . 2024–2025. *LIMO, Músicas Corrientes. CentroCentro*, <https://www.centrocentro.org/musica/limo>.
- . 2025a. “Músicas corrientes”. *Radio Relativa*, <https://radiorelativa.eu/resident/musicas-corrientes>.
- . 2025b. “¿Diversidad musical o defensa eurocéntrica?”. En *MusicLab: Congreso Internacional sobre escenas musicales, cultura y medios*, libro de resúmenes, ed. por Josep Pedro y Juan Ignacio Fernández Herruzo. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. <https://hdl.handle.net/10016/46468>.

- Della Faille, Dimitri, y Cedrick Fermont. 2016. *Not Your World Music: Noise in South East Asia*. Berlin / Ottawa: Syrphe & Hushush.
- Denning, Michael. 2015. *Noise Uprising: The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. Londres: Verso Books.
- Devine, Kyle. 2019. *Decomposed. The Political Ecology of Music*. Massachusetts: The MIT Press.
- , y Matt Brennan. 2020. “The Cost of Music”. *Popular Music* 39, n.º 1: 43-65. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000552>.
- During, Jean. 2010. *Musiques d’Irán. La tradition en question*. París: Geuthner.
- Éloy, Jean-Claude. 1995. “L’autre versant des sons”. En *La Musique et le Monde*, 193-231. Babel: Maison des Cultures du Monde.
- Espejo, José Luis. 2011. “Crisis y revoluciones posibles. Conversación con Antonio Negri y Michael Hardt”. *Radio del Museo Reina Sofía*, 12 de diciembre, <https://radio.museoreinasofia.es/crisis-revoluciones-posibles>.
- Fraga, Eugenia. 2013. “El pensamiento binario y sus salidas. Hibridez, pluricultura, paridad y mestizaje”. *Revista Estudios Sociales Contemporáneos* 9: 66-75. <https://bdigital.uncu.edu.ar/5237>.
- Gallego, Ignacio. 2024. “Historia de la industria musical. La conformación de las grandes fonográficas transnacionales”. Material didáctico del Máster de Formación Permanente en Industria Musical y Estudios Sonoros, 2022 acceso el 11 de octubre de 2024, <https://www.uc3m.es/master/industria-musical-estudios-sonoros>.
- Glissant, Édouard. 1997. *Le Discours antillais*. París: Gallimard.
- Hermanos Pizarro. 2009. “Instruir deleitando”. *Melodías pizarras*. RTVE, 21 de septiembre, <https://blog.rtve.es/melodiaspizarras/2009/09/instruir-deleitando.html>.
- Hobsbawm, Eric. 2002. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Kilomba, Grada. 2021. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism Paperback*. Múnich: Unrast Verlag.
- Kretowicz, Steph. 2018. “Lucrecia Dalt Peels Back the Layers of her Geology-Inspired New Album Anticlines”. *Fact Magazine*, 21 de junio, <https://www.factmag.com/2018/06/21/lucrecia-dalt-anticlines-rvng-interview/>.
- Madrid Agroecológico. 2024. “Chulapeiras, 18:30”. *Semana de Lucha Campesina 2019*, 27 de octubre, <https://madridagroecologico.org/semana-campesina-2019/>.
- Madrid L., Alejandro. 2017. “Diversidad, tokenismo, músicas no canónicas, y la crisis de las humanidades en la academia estadounidense”. *Ricerca* 7: 79-85. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2017.7.5>.
- Marshall, Wayne. 2014. “The Portal: Dutch Bubbling”. *The Wire* 370, noviembre. <https://www.thewire.co.uk/in-writing/the-portal/dutch-bubbling-portal>.
- New York Asia Society. 2019. “Fatima Bhutto: New Kings of the World”. *Youtube*, 1 de octubre, <https://www.youtube.com/watch?v=y5lyx8SMlo8>.
- Lund, Holger. 2019. “Decolonizing Pop Music”. *Norient*, 5 de julio, <https://norient.com/stories/decolonizing-pop-music/>.
- Parikka, Jussi. 2012. “La nueva materialidad del polvo”. *Artnodes: Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* 12: 24-29.

- . 2015. “A Media History of Matter: From Scrap Metal to Zombie Media”. En *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://manifold.umn.edu/projects/the-anthrobscene>.
- . 2021. *Geología de medios*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Pelly, Liz. 2019. “In the Age of Lean-Back Listening, Does Spotify have Neocolonial Ambitions?”, *Frieze*, 1 de octubre, <https://www.frieze.com/article/age-lean-back-listening-does-spotify-have-neocolonial-ambitions>.
- Soto Abanto, Segundo Eloy. 2023. “¿Cuál es la diferencia entre la investigación básica e investigación aplicada?”. *Tesisencia*, 30 de marzo, <https://tesisencia.wordpress.com/2023/03/30/cual-es-la-diferencia-entre-la-investigacion-basica-e-investigacion-aplicada/>.
- Smith, Caspar Llewellyn. 2011. “‘World Music’ is Invented in a North London Pub”. *The Guardian*, 16 de junio, <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/world-music-term-invented>.
- Srnicek, Nick. 2018. *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Taylor, Astra. 2008. *Examined Life Is a 2008* [documental]. Sphinx Productions.
- The Wire. 2022. “The Wire’s Releases Of The Year 2022”. *The Wire* 467, diciembre, <https://www.thewire.co.uk/audio/tracks/the-wire-s-releases-of-the-year-2022>.
- Vasallo, Brigitte. 2021. *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*. Barcelona: Larousse.
- VV. AA. 2022-2024. “Proyección de Mercator”. *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Proyección_de_Mercator.
- Wa Thiong’o, Ngũgĩ. 2017. *Desplazar el centro*. Barcelona: Rayo Verde.
- Weston-Noond, Alex. 2018. “Limits, Borders, Edges: Lucrecia Dalt Interviewed”. *The Quietus* 8 de junio. <https://thequietus.com/interviews/lucrecia-dalt-interview/>.
- Wikileaks. 2018. “Amazon Atlas”. *Wikileaks*, 11 de octubre, <https://wikileaks.org/amazon-atlas/>.
- Zielinski, Siegfried. 2013. *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de los Andes. https://monoskop.org/images/2/26/Zielinski_Siegfried_Arqueologia_de_los_medios_2011.pdf.
- . 2015. “Against Psychopathia Medialis. For Normal Schizophrenia”, *&&& Publishing*, trad. de Giancarlo Sandoval, 5 de diciembre. <https://tripleampersand.org/siegfried-zielinski-psychopathia-medialis-normal-schizophrenia-spanish-translation/>.
- . 2019. *Variations on Media Thinking*. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press. [https://outernationale.memoryoftheworld.org/Siegfried%20Zielinski/Variations%20on%20Media%20Thinking%20\(10071\)/Variations%20on%20Media%20Thinking%20-%20Siegfried%20Zielinski.pdf](https://outernationale.memoryoftheworld.org/Siegfried%20Zielinski/Variations%20on%20Media%20Thinking%20(10071)/Variations%20on%20Media%20Thinking%20-%20Siegfried%20Zielinski.pdf).

Recibido: 21-10-2024

Aceptado: 05-02-2025

