

INTRODUCCIÓN

Ahora que escribimos esta introducción para las actas del congreso *Indígenas, africanos, roma y europeos: Ritmos transatlánticos en música, canto y baile*, (Puerto de Veracruz, México, del 11 al 13 de abril de 2019), es un buen momento para reflexionar acerca del viaje y el proceso que vivimos durante los días del congreso y el resultado escrito que nos deja mientras tejemos los hilos que aúnan los trabajos que ahora se publican. Estos veinte artículos son una muestra del pulso central del congreso, las coincidencias, tendencias e inquietudes intelectuales que reuniones académicas de ese tipo convocan. Si algo la definió fue su carácter multidisciplinario, uno de los objetivos que pretendíamos para enriquecer el estudio de diferentes culturas expresivas que transitaron el Atlántico. Sin duda, ese enfoque desde diferentes ángulos y disciplinas no solo nos hizo conocer un poco más sino comprender lo mucho que falta por hacer.

Dos fueron las arterias que dieron vida a muchos de los trabajos que se presentaron y ambos giraron en torno a la idea central del congreso: la circulación de conocimiento y las expresiones musicales. Tratando de articular ejes comunes y puntos de encuentro de los trabajos de la presente publicación, dos pensamientos centrales nos ayudan a orientarlos. Uno de ellos fue la noción de “capilaridad” que el historiador Ricardo Pérez-Monfort planteó en su conferencia magistral y que aquí entendemos en sentido amplio. En el contexto de comunicación constante que tuvo lugar en el Caribe, encrucijada de encuentros, Pérez-Monfort propone utilizar el concepto de capilaridad en lugar de mestizaje para hablar de la mezcla que se dió a nivel cultural y social. Mientras que la noción de mestizaje implica horizontalidad, la capilaridad implica una multidireccionalidad que recuerda la manera en que la sangre fluye a través de los vasos capilares creando un tejido nuevo desde esa comunicación múltiple. Las diversas capas, con mayor o menor capilaridad, dejan pasar algunos elementos culturales y otros no. Dicha noción también implica que la mezcla no solo se da entre indígenas, africanos y europeos sino entre clases sociales, y la diversidad dentro de cada una de esas categorías. Esa comunicación multidireccional abre, por ejemplo, un espacio para hablar de constantes que se han dado a lo largo de la historia tales como el uso que las élites han hecho de expresiones culturales originalmente provenientes de sectores populares y que posteriormente, una vez re-elaboradas, regresan a los sectores populares. Y viceversa.

Esta idea de capilaridad es un buen tapiz donde tender, pensar y examinar la constante comunicación cultural que tuvo lugar durante el periodo colonial entre continentes y regiones, entre clases sociales, entre metrópolis y periferias, entre teatros y espectáculos callejeros y ambulantes, entre músicas de salón y músicas populares, entre lo eclesiástico y lo secular, entre una enramada desnuda sobre tierra y un escenario con telón de fondo y cuidado suelo. Somos herederos de esa comunicación que nos gustaría llamar intra o transcomunicación para reforzar la idea de capilaridad. En cada continente, en el océano, en las rutas marítimas y comerciales, en los puertos y en los lugares de arribo, en plazas y calles, las culturas expresivas fueron comunicantes que cobraban fuerza a medida que crecían en cada lugar.

Esta intensa *trans*comunicación fue germen de expresiones culturales en las que estaban incrustadas ideas y pensamientos de diferentes pueblos, clases sociales, políticas culturales, vectores determinantes de significados donde estaban inscritas nociones de raza, clase, blanqueamiento, género, metrópoli, esclavitud, poder, cuerpo, religión, transgresión, doblez, ocultamiento, gesto, corporeidad y una miríada de nociones que bien podríamos reunir en el concepto central del congreso: *trans-*

En los artículos de este dossier se articulan ideas *trans*disciplinarias; formas, ritmos, sonoridades y dinámicas *transatlánticas*; *transformaciones*, *transcripciones*, *transportes* y *transformatividades transcendentales* para lo que fue y sigue siendo el proceso de ese enorme viaje de múltiple inspiración y creación desde la *transculturalidad* de músicas, cantos y bailes desde cuerpos, mentes y sensibilidades indígenas, africanas y europeas en contextos concretos y cambiantes.

Escribimos esto inspirados por la acertada y profunda sencillez de los comentarios con los que el historiador y africanista Henry Drewal cerró nuestro congreso y que se quedaron pegados a nuestra memoria:

What I have taken away from these three days is the word *Trans*. It has been a part of the title of your symposium: Transatlantic, but in addition to that we have been hearing TransAfrica, TransAmérica, TransInterCaribe, transdisciplinary approaches, and let me tell you, that's the thing that I have most admire in the presentations here.

[Usually, in congresses and conferences], we are not expected to use our eyes, to hear carefully, to think about movement and what that movement means, to be presented with practitioners who embody the wisdom that they have been learning from their masters over the years of research, all of which has happened here.

And we have been talking about transgender issues and identities, looking through movement, not looking at it but looking through it and, therefore, thinking about it, and thinking with it. That emphasis upon process, creative process, and the fact that scholars mean to embody and understanding of those creative artistic processes is crucial for any kind of deep understanding, appreciation, and hopefully communication in academic circles.

(Con lo que me quedo de estos tres días [de congreso] es la palabra *Trans*. Ha sido parte del título del simposio: Transatlántico, pero además, hemos estado escuchando TransÁfrica, TransAmérica, TransInterCaribe, enfoques transdisciplinarios. Y déjenme decirles, eso es lo que más he admirado en las presentaciones.

[Por lo general, en congresos y conferencias], no se espera que utilicemos nuestros ojos, que escuchemos con atención, que pensemos sobre movimiento y lo que ese movimiento significa, ver a profesionales que encarnan la sabiduría que han aprendido de sus maestros a lo largo de los años de investigación. Todo eso ha sucedido aquí.

PROLOGO
INDÍGENAS, AFRICANOS, ROMA Y EUROPEOS:
RITMOS TRANSATLÁNTICOS EN MÚSICA, CANTO Y BAILE

Y hemos estado hablando sobre cuestiones e identidades transgénero, mirando a través del movimiento, no solo mirándolo sino mirando a través de él y por lo tanto, pensándolo y pensando con él. Ese énfasis en el proceso, el proceso creativo y el hecho de que los académicos encarnen y comprendan esos procesos artísticos creativos es crucial para cualquier tipo de comprensión profunda, apreciación y, con suerte, comunicación entre los círculos académicos).

El pensamiento de Drewal nos lleva a ese campo donde el congreso se movió tratando, principalmente, de entender desde dentro, de visibilizar, de mostrar una producción de conocimiento que marcó y marca nuestra historia transatlántica, la de entonces y la que todavía tratamos de descifrar, fragmentar para entender mejor los pedazos desde la intrahistoria, lo *transnacional* y la *transversalidad*.

Desde esos universos transculturales múltiples nos damos cuenta de lo importante que fue por una parte, reunir a colegas que trabajan los mismos temas y comparten intereses académicos; y por la otra, como ya mencionamos anteriormente, trabajar la misma temática desde diferentes disciplinas. Eso nos dejó ver las coincidencias en temas, fuentes y relaciones, y también, preguntarnos por algunas ausencias: ¿Qué ocurre con otras fuentes de información y otras relaciones de hechos? Esto nos llevó a preguntarnos algo que también sirvió de remo constante: la producción de conocimiento desde unas estructuras y no otras a ambos lados del Atlántico.

El congreso fue una catalizador que nos forzó a pensar juntos, a reunir esos trabajos dispersos, a trazar líneas entre brechas no exploradas, llenar huecos, responder preguntas o dejarlas en blanco. Trazando líneas comunes, algunos temas se fueron articulando de manera recurrente: la hemiola, ritmos cruzados, sonoridades, ritmos y tonalidades compartidas, escuchadas y presentadas de manera afin, identidades subvertidas, ocultas o invisible, cuerpos movilizados y significados por otros. Hemos organizado los trabajos de este dossier entre esas líneas y los pulsos e ideas de comunicación provocada por procesos de capilaridad y de trans-. Todo ello, en cinco apartados: 1) Fugitividad y desplazamiento: praxis y problemática de (re)apropiación creativa de tradiciones culturales; 2) Identidades plegadas, dobladas, ocultas: Redes de significación entre América, África y España; 3) Políticas macro y micro: Extinciones, sobrevivencias y trans-plantaciones; 4) Las danzas y andanzas de ritmos y sonoridades transatlánticas; y 5) Sonoridades compartidas y escuchas cruzadas.

En el primer bloque, “Fugitividad y desplazamiento: praxis y problemática de (re)apropiación creativa de tradiciones culturales con los trabajos”, con los trabajos de Paraíso, Berlanga, Johns y Miles hacemos un recorrido por transversalidades que nos colocan en un mundo poroso pero definido donde la intercomunicación crea conexiones que hacen coincidir y a la vez, distinguen. Los trabajos de Paraíso y Berlanga analizan la

circulación de expresiones musicales. Paraíso revisa transformaciones y resignificaciones de estructuras músico-dancísticas de la jota/fandango que aparecen en géneros musicales en los que adquirieron características propias en diferentes espacios y tiempos, y se construyeron desde lenguajes y gustos locales con marcados idiomas identitarios. En particular, rastrea la base rítmica de la jota/fandango y su reelaboración en nuevos contextos musicales y sociales en el Nuevo Mundo, donde ciertos géneros musicales tomaron forma y se convirtieron en música propia. Por su lado, Berlanga analiza procesos transcontinentales de elementos (ciclos rítmicos y un determinado tipo de sonoridad) de tradición musical africana que se introdujeron en la práctica musical de una amplia zona del Caribe a través de la presencia española, estableciendo la hipótesis de que tales elementos derivan de una particular interacción entre rasgos españoles y africanos que se produjo sobre todo, en territorio caribeño.

Johns y Miles trabajan sobre nuevas miradas intertextuales a cuerpos y expresiones transnacionales que nos fuerzan a pensar en narrativas creadas e historias de invisibilidad. El trabajo de Johns nos lleva a los orígenes del tango argentino con una nueva mirada: desde el examen que hace de narrativas construidas acerca de los orígenes del género (por un lado la eurocéntrica o hispanista y por otro la afro-diaspórica), nos deja ver cómo las construcciones hegemónicas de raza interactúan con las narrativas de la historia del tango, demostrando la manera en que la racialización musical ocultó las contribuciones y la participación de las personas de color en la historia del mismo. En esta línea, Miles nos habla de las carreras de Josephine Baker y Carmen Amaya, artistas coetáneas que negociaron complejas identidades tanto en sus países de origen como en el exterior. Ambas fusionaron la estilización masculina y femenina, identidades fluidas que no solo atravesaron el Atlántico sino nociones de género, raza y sexualidad. Johns examina categorías de esa identidad binaria y estereotipos que fueron utilizados como propaganda política por determinados países.

Estos cuatro trabajos nos remiten pensar en un espacio de inter- o transculturalidad en el que desde un intenso intercambio cultural, se crearon cuerpos, personas, sonoridades, imaginarios y estrategias que relacionaron sociedades y culturas aparentemente muy diferentes, fueron atravesadas por relaciones de poder, construcciones de representación y discursos de negociaciones articuladas. En el espacio transoceánico se crearon, reconfiguraron y reestructuraron diferentes elementos, se desplazaron y re-elaboraron significados que fueron apropiados e introducidos en estéticas y sistemas simbólicos particulares. Las asimetrías fueron múltiples, al igual que la capacidad creativa de los diferentes actores involucrados en las intercomunicaciones. En cualquier caso, muchos elementos musicales y culturales fueron reelaborados en los nuevos contextos y se incrustaron en ellos como parte de los nuevos sistemas culturales. Otros fueron creados desde los constantes y continuados flujos culturales.

El segundo bloque de trabajos, “Identidades plegadas, dobladas, ocultas: Redes de significación entre América, África y España”, Deanda, Ramírez Uribe, Martínez de la Rosa y Allende Goitia mueven la atención hacia identidades y redes de significación atravesadas por discursos de resignificación cultural y construcción de estereotipos e imaginarios ajustados a necesidades de determinados grupos de poder.

Deanda nos lleva al terreno de la poesía oral novohispana que se forjó a mediados del siglo XVIII y principios del XIX. La autora analiza la lucha sutil pero sostenida que la poesía oral, creada en los márgenes por hablantes no letrados, mantuvo con los poderes hegemónicos de la Iglesia Católica y el Imperio español. Dicho estudio lo hace a partir de dos sonos mexicano (el Chuchumbé y el Jarabe gatuno) y con ello muestra cómo se desplegó en ellos una gradual agenda contestataria en contra de las políticas eclesiásticas y monárquicas.

Si la dicotomía entre lo establecido y lo subversivo aparece como sustrato de este artículo, la del doblez y doble significado en la creación de estereotipos es central en el trabajo de Martínez de la Rosa. Llevándonos un poco más atrás en el tiempo, analiza la creación de estereotipos del indígena americano desde los siglos XV y XVI y representados iconográficamente en las Danzas de Conquista. Revisa el proceso de construcción del estereotipo identitario y su permanencia a lo largo del tiempo y a pesar de que representan la derrota alegórica del propio danzante. Así mismo, analiza cómo los personajes de la “otredad” cultural cambian, se adecúan al contexto y viven un proceso de resignificación originado por ellos mismos.

Por su lado, Allende Goitia y Ramírez Uribe nos llevan al mundo de los villancicos de negro, también conocidos como negrinas y guineos. Trabajando con prácticas musicales al margen –prácticas músico-danzarias europeas en sus márgenes imperiales–, en este caso el de las Negrillas, Allende estudia el flujo de población negra entre continentes y prácticas musicales compartidas entre poblaciones de diferente extracto étnico. El trabajo demuestra cómo la población europea asimiló prácticas músico-danzarias afrodescendientes y nativas de las Américas como una muestra de un proceso de internalización corporal de formas gestuales de expresiones musicales *Otras*, ahondando en los procesos de transcomunicación músico-danzaria de pobladores afromestizos del Caribe y poblaciones nativas coexistiendo con los haceres musicales europeos. Trabajando también villancicos de negro, Ramírez Uribe presenta y analiza una selección de estos villancicos del *Cancionero Musical de Gaspar Fernández* y muestra cómo guineos y negrillas formaron parte fundamental del repertorio musical hispanoamericano a pesar de que se quisieran mantener al margen. El análisis también muestra la presencia en el repertorio sacro católico en lengua vulgar (villancicos) de elementos musicales e identitarios de los individuos de origen africano del Imperio español (con énfasis en el virreinato de la Nueva España). En ambos trabajos, el

trasfondo significativo y fundamental de la cultura africana inscrita y corporeizada en manifestaciones culturales en ambos lados del Atlántico.

Aparte de la construcción de estereotipos ya mencionada, todos estos trabajos nos llevan a pensar en la construcción de conocimiento, las posibilidades, retos y provocaciones creativas de lo marginal, lo que se desviaba de lo establecido y consecuentemente, la respuesta de las clases consolidadas y los poderes desde su necesidad de control y homogeneización. Ahí es donde todos estos trabajos nos remiten también a identidades plegadas u ocultas, en el sentido amplio de la palabra. Los autores de estos cuatro trabajos van más allá de la enunciación de un texto, una imagen o una pieza musical para analizar cómo el acto cultural va más allá de lo que ha sido escrito o legado. La función social de las expresiones musicales a tratar (los sones, los estereotipos creados y devueltos en espiral, los villancicos de negro y sus implicaciones a todos los niveles) articulan una producción de significados que nunca son sencillos ni únicos, y que apuntan a la complejidad que se fue creando como resultado de las transculturaciones y la trasposición de simbolismos y mecanismos de existencia.

En el tercer bloque, “Políticas macro y micro: Extinciones, sobrevivencias y transplantaciones”, los trabajos de González Sánchez, Henares, Montoya y López Rodríguez mueven la idea de transculturalidad un poco más allá y nos obligan a pensar en un pasado que mueve largos hilos para el análisis, la relectura e interpretación. A partir de un análisis de registro etnográfico, González Sánchez describe algunos elementos y relaciones que estructuran las redes y circuitos a través de los que se difunde la cultura musical de la región Malinke de África del Oeste en México. Igualmente, analiza los usos dados a la danza y percusión de dicha región cultural por parte de la colectividad de mexicanos reunida en torno a tal práctica. A través de todo ello, el autor analiza la manera en que el *performance cultural* del África Mandinga se integró a las lógicas del intercambio global a partir de escenas locales y translocales. Desde una experiencia personal—la grabación que sus tíos abuelos hicieran de una petenera—, Henares nos transporta a comienzos del siglo XX, momento en que sus tíos abuelos viajaron de Andalucía a Hawai como emigrantes “invisibles” para trabajar en las plantaciones de azúcar y narra cómo cantar flamenco fue para su tío, no siendo músico profesional, y la manera de encontrar paz en su universo marcado por un síndrome de déficit de atención. En su relato y su narrativa poética, el viaje al interior de identidades y memoria histórica, cobra sentido, al igual que la crítica a la(s) estructura(s) establecida(s). Moviéndose en un mundo igualmente portador de memoria de largo alcance, el trabajo de Montoya ofrece los resultados preliminares de su investigación sobre danzas folclóricas de Nuevo México. En él se pregunta acerca de la estética del movimiento contemporáneo y nociones de corporeización en personas de extracción latina que han vivido durante siglos en el norte de Nuevo México. Esta coreógrafa estudia su propio proceso de reinserción a su comunidad de origen y su aprendizaje de las danzas folclóricas de sus antepasados para poder estudiar cómo dichas danzas pueden informar e inspirar la estética y las prácticas coreográficas de la danza

contemporánea. A través del estudio comparado de un recital dado por Antonia Mercé *La Argentina* en Tokio en 1929, el espectáculo en homenaje a Mercé que realizó el japonés Kazuo Ohno en el año 1977 y otro homenaje realizado en España y dirigido por Mariemma en 1982, López Rodríguez dibuja un retrato completo de *La Argentina*. Con ellos, el autor plantea la cuestión de los viajes gestuales y su diseminación a través de las giras llevadas a cabo por los artistas y en las que la fascinación generada en los espectadores, el carácter a la vez selectivo y conservador de la memoria y el papel que juega la imaginación para rellenar los espacios en blanco de la misma, tienen una función esencial en la transmisión de los gestos.

En todos estos trabajos podemos leer acerca de la ruptura de fronteras y la invitación a la ruptura de concepciones establecidas, una invitación a mirar más allá, en los intersticios de la historia, el movimiento, el gesto. En todos ellos, no podemos dejar de pensar en lo que Hommi Bhabha llama la “ambivalencia en el acto de interpretación” refiriéndose al hecho de que

The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. [...] The intervention of the Third Space, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is continuously revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.

(El pacto de interpretación nunca es simplemente un acto de comunicación entre el Yo y el Tu designado en la declaración. [...] La intervención del Tercer Espacio, que convierte la estructura del significado y la referencia en un proceso ambivalente, destruye este espejo de representación en el que el conocimiento cultural se revela continuamente como un código integrado, abierto y en expansión. Tal intervención desafía muy bien nuestro sentido de la identidad histórica de la cultura como una fuerza homogeneizadora, unificadora, autenticada por el pasado original, mantenida viva en la tradición nacional del pueblo).¹

Es decir, los esencialismos no tienen cabida en ese espacio donde tampoco hay hechura para una historia contada desde un solo ángulo o un gesto con un solo origen.

En el cuarto bloque, “las danzas y andanzas de ritmos y sonoridades transatlánticas”, los trabajos de Colorado Morales, Rodríguez Hernández, Gottfried Hesketh y Sonderegger nos llevan a México y Brasil para analizar sonos, danzas y proyectos comunitarios y de salvaguardia cultural. Colorado Morales estudia los sonos de Xico, Veracruz, analizando

¹BHABHA, Homi K. Cultural Diversity and Cultural Differences. En *The Post-Colonial Studies Reader*, eds. B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin. New York: Routledge, 2006, p. 208. (Todas las traducciones son nuestras).

patrones rítmico-melódicos, rítmico-armónicos y estilos de rasgueo para comprobar que dichos sonos contienen elementos de influencia occidental, específicamente barroca hispana, así como elementos rítmicos de influencia africana, tales como la presencia de patrones rítmicos aditivos. Rodríguez Hernández estudia el huapango arribeño, género y práctica musical por excelencia de la Sierra Gorda y particularmente de Xichú, Guanajuato. Analiza la importancia de la décima en dicho género y en otras formas de canto en décima que aparecen en Latinoamérica, buscando similitudes y diferencias, y comprobando el diálogo y la pervivencia de esta estrofa poética en las diferentes regiones y culturas musicales en las que está presente. A través del estudio sociocultural del uso y significación del son jarocho “La bamba” y anclando su investigación del mismo a mediados del siglo XX cuando este son fue protagonista, Gottfried nos recuerda que la música es una poderosa herramienta con poder político, social, mediático y cultural. Por su parte, Sonderegger nos presenta la descripción del proyecto de salvaguardia del fandango *caičara* de algunas regiones del litoral sur de Brasil. Lo hace desde el trabajo pionero del Museu Vivo do Fandango y la articulación de actores sociales, estatales, instituciones y agentes culturales involucrados, de una u otra manera, en dicho proyecto.

En los tres trabajos volvemos a pensar en las interconexiones históricas, musicales y socioculturales del pasado y del presente en diferentes ámbitos culturales. Música y palabra herederas de una memoria cultural siguen entretejiendo estéticas presentes y entrelazando elementos propios cargados de simbolismo y significación. Estos tres trabajos remiten a fuertes conexiones con diferentes regiones de Latinoamérica (a través del complejo del son mexicano y de la décima compartida) y analizan las expresiones culturales dentro de los contextos en los que tienen lugar. Además, el trabajo de Sonderegger conecta con problemas medioambientales y geopolíticos que una vez más, nos invitan a reflexionar sobre la fuerza de las expresiones culturales como formas de resistencia y lucha. Estos trabajos nos recuerdan también que las culturas nunca han sido ni autocontenidas ni homogéneas.

Por último, en el quinto bloque, “Sonoridades compartidas y escuchas cruzadas”, Baggenstoss, Lefèvre, Hernández y Hamzaoui nos sitúan en una transversalidad transatlántica múltiple. Iniciando esta sección, el trabajo de Baggenstoss nos lleva a un espacio transcultural amplio a través de un patrón de cinco pulsos que acompaña varias formas musicales españolas y latinoamericanas. La autora teoriza acerca de un “desequilibrio” (*imbalance*) que aparece tanto en el arte barroco como en expresiones culturales africanas anteriores a la exportación masiva de esclavos a las Américas. Este patrón es compartido por expresiones culturales de clases marginales y por élites (danzas cortesanas y danza moderna) de tal manera que más que dividir, entrelaza clases a través de una interacción circular a lo largo de la historia y de espacios geográficos.

En ese espacio geográfico amplio, Lefèvre parte de diferentes ejemplos de géneros musicales y bailes de América latina, del Caribe y de África para elaborar unas primeras

pistas y diseñar nuevos puentes de comprensión entre África y América. Aplicando un breve análisis *trasatlántico afrodiaspórico*, esta visión permite al autor declinar una genealogía epistemológica entre África, América latina y el Caribe en cuanto a las llamadas “Américas Negras” (el “Black Atlantic” de Paul Gilroy), lo cual proporciona otra lectura de los procesos de mestizajes culturales vistos muchas veces como una dilución de los orígenes.

Hernández y Hamzaoui hacen estudios comparativos entre el mexicano son jarocho y estilos musicales propios de sus países de origen, el joropo en el caso de Hernández y el stambeli tunecino en el de Hamzaoui. Para señalar afinidades y diferencias en rasgos identificables de ambos géneros, Hernández elige un ejemplo musical de cada género, un “Buscapiés” jarocho y el joropo llanero “Seis numerao”. En el análisis musical que hace de los mismos muestra patrones armónicos y rítmicos compartidos.

Para terminar, el trabajo comparativo de Hamzaoui sobre el son jarocho y el stambeli, estudia las conexiones entre ambos géneros, constatando coincidencias no solo a nivel organológico sino en los cantos, técnicas de ejecución y prácticas festivas. Lo demuestra a través del análisis musical (transcripción y análisis) que hace de dos ejemplos musicales, un “Toro zacamandú” jarocho y una “núba” de stambeli. Lo interesante de su trabajo es lo que esta autora llama “la escucha cruzada”, es decir, cómo personas de diferentes culturas (jarocho y stambeli en este caso) escuchan géneros musicales pertenecientes a una cultura ajena a la suya y la siente afín.

Esta sugerente idea de escuchas cruzadas vuelve a incidir en las líneas centrales de los trabajos de este dossier respecto a la comunicación y circulación de expresiones y conocimiento. Y todo ello, de nuevo, nos deja pensar en el poder evocador de ciertas músicas, patrones rítmico-armónicos, estrofas poéticas, movimientos, gestos o ideas que se trasladaron de un lugar a otro en su viaje transatlántico para cobrar y/o crear nueva vida. Los elementos no se mueven solos ni desnudos sino que suelen llevar una fuerte carga contextual y simbólica, o la memoria de esa carga. En el viaje multidireccional, ciertos denominadores comunes se mantuvieron a pesar de los complejos sistemas contextuales y simbólicos a los que pertenecían. Por todo ello, debemos entender las manifestaciones culturales que estos trabajos estudian como formas múltiples de expresión y formas de expresión múltiple, con poder para crear y dejarse crear. Pensar también, que la identidad de un concepto o de un género musical toma cuerpo desde una red de significaciones e interrelaciones amplia que involucra aspectos socioculturales, históricos y políticos que nos recuerdan que la música, los cantos y bailes conformaron y conforman un viaje trans- de interiores y exteriores, de fuerzas visibles e invisibles, definidas o no, siempre presentes.