

ENTRE ◀◀ (REBOBINAR) Y ▶▶ (REPRODUCIR): LA REALIZACIÓN DE SON DOS ALAS

Melisa Rivière

Instituto de Estudios del Caribe, Universidad de Puerto Rico

De Nueva York a Río de Janeiro, desde Nairobi a Tokio, el hip-hop, más que cualquier otro género musical o cultura urbana ha traspasado barreras nacionales, culturales e idiomáticas a través del mundo. "Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶▶ (reproducir): la realización de 'Son dos alas'" nos narra la experiencia de conducir una investigación sobre la globalización del hip-hop y sus expresiones locales entre Cuba y Puerto Rico. Utilizando la producción audiovisual de canciones y videoclips como datos primarios, el ensayo propone el hip-hop como una vía para el estudio social y los medios de comunicación como un "lugar" para la investigación antropológica. El estudio consiste en la producción de canciones colaborativas entre raperos de las dos islas que no podían conocerse personalmente debido a limitaciones geográficas y políticas entre ambos países. La investigación nos revela que es a través de sistemas de valores compartidos y de las luchas por los derechos civiles, más que estrictamente en base a los cuatro elementos del hip-hop (rap, break dance, dj y arte visual), que estos jóvenes se relacionaron entre sí y con sus audiencias globales. "Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶▶ (reproducir)" enmarca la experiencia investigativa, poniendo en un primer plano una metodología de investigación cualitativa titulada Producción Participativa Etnográfica (PPE). Este método propone ofrecerle a la antropología una manera alternativa para usar los medios de comunicación más allá de la creación de archivos, o de la documentación, preservación y difusión de datos culturales. El ensayo también nos presenta un análisis de la política del arte (y el arte de la política) a través de las sutilezas y complicaciones de realizar trabajo de campo entre países que no tienen relaciones diplomáticas desde hace más de 50 años

El hip-hop surgió de las rebeliones anti-clasistas y anti-racistas durante la crisis fiscal de Nueva York en la década de 1970. Floreció en condiciones sombrías como una expresión vibrante de exuberancia juvenil para sobreponerse a la represión, la marginalidad y la

discriminación. Cuatro medios de expresión, o elementos, definen el hip-hop con códigos lingüísticos, físicos, visuales y auditivos. Aunque el idioma natal del hip-hop es el inglés, hoy día los raperos en Kenia dominan el *flow* en suajili, los bailarines en Japón han transformado el break-dance en un fenómeno acrobático, los grafiteros en Sudáfrica han desarrollado un tipo de diseño gráfico complejo que se utiliza tanto en grandes murales como en tatuajes, y los disc jockeys en Alemania han convertido el tocadiscos en un elaborado instrumento con su propia notación musical.



Portada de "Son dos alas". Pintura/diseño de Woset-Wan. Foto de J.J. Marroquín.

En la mayoría de los casos, la globalización del hip-hop sucedió entre “reproducir” y “rebobinar”, y tanto los medios de reproducción audiovisual como los de comunicación desempeñaron un papel clave en su asimilación y subsiguiente aculturación. Por esta razón, “Entre ◀ (rebobinar) y ▶ (reproducir)” se enfoca en los medios de comunicación como una avenida de exploración del hip-hop y propone la producción audiovisual como método para crear un “lugar” tecnológico en donde entablar diálogos con la creación de canciones y videoclips musicales. Este método, que trabaja *con*, en vez de *sobre* sujetos, propone que el sitio de interrogación de la antropología no está a la espera de ser “descubierto” o “localizado”, como asumen las expectativas disciplinarias tradicionales, sino que puede ser también “creado” usando los medios. Esta aproximación expande los usos tradicionales de la antropología como

una herramienta de documentación y difusión del trabajo de campo y demuestra cómo los medios pueden ofrecerle a la disciplina un espacio poco explorado para el estudio del comportamiento humano.

Dentro de la globalización etnomusical y transnacional del Caribe quedan pocos lugares aislados uno del otro. Cuba y Puerto Rico son un caso único. Aunque Cuba y Puerto Rico comparten historias coloniales similares, hoy viven relaciones políticas polarizadas –una aislada de y la otra íntimamente vinculada a– los Estados Unidos, la cuna del hip-hop. Cada una de las islas presenta al mundo una escena del rap peculiar y floreciente, pero a la vez cada una mantiene contextos culturales e infraestructuras económicas que contrastan drásticamente. A pesar de la cercanía geográfica de Puerto Rico a Cuba, la isla es un territorio estadounidense, limitado por el embargo económico y las regulaciones que impiden a sus ciudadanos viajar a la isla vecina, manteniendo apartados tanto sus géneros musicales como a sus intérpretes contemporáneos.

“Entre ◀ (rebobinar) y ▶ (reproducir)” explica el uso de los medio de comunicación para producir ocho canciones originales entre raperos de Cuba y Puerto Rico como labor fundamental de mi tesis doctoral, realizada entre 2004 y 2010 bajo el título de *Son Dos Alas*. Las canciones y sus respectivos videoclips musicales fueron el único medio de contacto entre sus cantautores protagonistas. De las ocho canciones que intentamos grabar, solo cuatro fueron completadas. Cuando comparamos las canciones terminadas con las incompletas, los resultados nos demuestran que los diálogos entre los raperos de cada isla se lograron cuando los temas de las canciones se referían a los derechos civiles. Los estudios de caso tomados de la investigación demuestran que las experiencias que los raperos articularon dentro de los medios de comunicación y producción audiovisual modificaron su comportamiento en su vida real e implicaron el surgimiento de un sentido de responsabilidad hacia su homólogo. En contraste, las canciones cuyo enfoque temático se concentraba únicamente en el hip-hop como medio y contenido, quedaron sin completarse. Consideradas como datos primarios de la investigación y tratadas como un método alternativo para realizar entrevistas, las canciones colaborativas nos revelan que es a través de los sistemas de valores y las luchas por los derechos civiles, más que

estrictamente a partir de los cuatro elementos del hip-hop (rap, break dance, dj y arte visual), como se motiva la realización de estos primeros diálogos musicales.

Al considerar los sistemas de valores en vez de los elementos artísticos en el análisis del hip-hop, “Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶▶ (reproducir): la realización de ‘Son dos alas’” contribuye con una perspectiva nueva al estudio de este género musical. Este es un ensayo reflexivo sobre el proceso de estudio antropológico que intenta cuestionar métodos disciplinarios y preocupaciones éticas en la investigación con comunidades (en muchos casos marginales) que practican el hip-hop. Dividido en secciones designadas con los nombres de las varias fases de la producción audiovisual, como “▶▶ (reproducir)”, “■ (parar)” y “● (grabar)” propongo el concepto de los medios como un lugar digital/teórico tanto como lineal/práctico.

“Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶▶ (reproducir)” no es sólo una historia multimedia sobre raperos de dos islas y su música contemporánea, es también mi historia aprendiendo a navegar mi disciplina y realizando trabajo de campo entre comunidades geográfica y políticamente aisladas una de otra. Este ensayo intenta ofrecer una vista panorámica sobre mi propio rol en la forja de un lugar dentro de la antropología como parte del marco académico y político de mi investigación doctoral.

◀◀ *(Rebobinar): Un siglo de puentes musicales*

“Son dos alas” toma como punto de partida el trabajo de la poetisa puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió, quien llevó a cabo una vida política y literaria entre su isla natal y Cuba. Rodríguez de Tió escribió el himno nacional de Puerto Rico titulado “La Borinqueña” desde el exilio en Nueva York, donde conoció y colaboró con José Martí. Juntos, Rodríguez de Tió y Martí visualizaron una república puertorriqueña aliada con la república de Cuba (Toledo 2002). En 1893 Rodríguez de Tió publicó su tercer libro titulado *Mi Libro de Cuba*, donde aparece su famosa poesía “Cuba y Puerto Rico son / De un pájaro las dos alas / Reciben flores y balas / Sobre el mismo corazón” (5). Luego de la apropiación de Puerto Rico por los Estados Unidos en 1898, Rodríguez de Tió se quedó permanentemente en La Habana para continuar desde la distancia su lucha política y literaria en pro de la liberación de su isla. Su activismo político, revolucionario y feminista, su obra literaria y su dedicación a la unificación ideológica de ambas

islas sirvió como el punto de partida para mi investigación doctoral titulada, en gran parte por su poesía, *Son Dos Alas*.

La transición histórica de ambas islas desde el colonialismo español al post-colonialismo del nuevo mundo estuvo enmarcada por el género musical del son. El sincretismo sónico de la guitarra española con el tambor africano nos brindó este género musical a las Américas. El son fue el primer género musical que fusionó la percusión africana con un contrapunto melódico mientras que la estructura de la composición invita a la improvisación (Díaz Ayala 1994). El son es el primero de los tres géneros musicales post-coloniales compartidos entre Cuba y Puerto Rico.

A principios del siglo veinte, el Teatro Bufo ofreció una de las plataformas más populares para la contextualización y la presentación pública del son. El estilo del Teatro Bufo estaba cargado de sátira política y enfatizaba tres figuras principales: el africano negro, el europeo blanco y el criollo mulato, quienes intercambiaban ideologías con respecto a las jerarquías raciales, las agendas nacionalistas y las tensiones entre el criollo urbano y el rural. Esta plataforma ofreció avenidas de intercambio entre dramaturgos, actores y músicos de Cuba y Puerto Rico. Viéndolo como un puente entre islas, el Teatro Bufo facilitó un primer enlace internacional entre estas Antillas mayores y estimuló la experimentación musical, lográndose una fusión entre las variantes del son-guajira, el son-guaracha y el son-montuno.

Medio siglo después, el compositor cubano Benny Moré internacionalizó el son. De gira por Puerto Rico, Moré apodó "El Sonero Mayor" al cantautor Ismael Rivera, quien utilizó el son para reafirmar las raíces africanas dentro de la lucha obrera y la identidad nacional puertorriqueña. A mediados del siglo veinte ambas islas sufrieron una migración masiva hacia Nueva York y Miami. A raíz de las experimentaciones musicales de Moré y Rivera se instigaron nuevas fusiones que incorporaban elementos del son al jazz americano. Los conjuntos de Alberto Socarrás, Marcelino Guerra, Machito, Chano Pozo, Arsenio Rodríguez y Miguelito Valdés fueron los pioneros que aliaron el género del son con elementos de las grandes bandas del jazz como fueron las bandas de Glenn Miller y Arti Shaw (Acosta 2004). Estas fusiones experimentales marcaron una nueva generación musical influenciada por la diáspora de Cuba y Puerto Rico hacia los Estados Unidos. La experiencia migratoria creó puentes nuevos entre

figuras populares como fueron Tito Puente y Celia Cruz, Giovanni Hidalgo y Mongo Santamaría y la culminación de grupos tales como La Fania, que nos brindaron el género de la salsa. Para los propósitos de “Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶▶ (reproducir)”, propongo que la diáspora formó un segundo puente etnomusical que unió Cuba y Puerto Rico, pero en vez de en sus contextos isleños, el puente se formó en la diáspora migratoria transnacional dentro de los Estados Unidos.

A raíz de los estudios académicos de autores como Jeff Chang (2005), Juan Flores (2000) y Raquel Rivera (2003), se reconoce ampliamente la influencia de la diáspora caribeña en Nueva York, la cual ejerció un papel clave en el desarrollo del hip-hop durante sus inicios. El ambiente económico, racial, sociocultural y político de Nueva York, marcado por la era de las luchas por los derechos civiles, permitió cierta unificación de una generación bajo nuevos términos musicales. El hip-hop es una plataforma que los jóvenes crearon y utilizaron para afirmar su solidaridad en términos comunes entre afroamericanos y latinos. En el siglo veintiuno, la presencia puertorriqueña en el hip-hop tiene dos formas: una forjada por los puertorriqueños en Nueva York (también conocidos como “nuyoricans”), y la otra por los raperos de su propia isla. Los raperos puertorriqueños del continente, tales como Big Pun, Fat Joe y N.O.R.E. representan la identidad puertorriqueña en contextos muy diferentes a los de sus homólogos de la isla, como son los de SieteNueve o Tego Calderón. En paralelo, debido al aislamiento cubano de los movimientos artísticos de Estados Unidos durante la formación del hip-hop, combinado con las dificultades económicas de la isla, la escasez de equipos electrónicos y la institucionalización de las industrias de las artes, es imprescindible distinguir entre el hip-hop creado por los cubanos de Miami y el realizado por los cubanos de la isla. Raperos como Pitbull y Don Dinero en Miami, aunque fieles a sus raíces étnicas y culturales, desarrollaron sus carreras musicales bajo contextos radicalmente diferentes a los de los raperos de la isla, como Anónimo Consejo u Obsesión. (Ver “La Ley 5566” por Anónimo Consejo. Composición musical por Pablo Herrera. Video dirigido, filmado, producido y editado por Melisa Rivièrè. <http://www.youtube.com/watch?v=-rMlffc5sb0>;¹ y “Los Pelos” por Obsesión. Composición musical por El Tipo Este. Video dirigido, filmado, producido y editado por Melisa Rivièrè. <http://www.youtube.com/watch?v=vs8hCanPwUg>).²

Por lo tanto, cuando me refiero al rap cubano o puertorriqueño, para los propósitos de “Entre ⏮ (rebobinar) y ▶ (reproducir)”, me refiero únicamente al rap producido dentro de cada lugar como un espacio geográfico, lo cual implica también un espacio social, político, histórico y económico. “Entre ⏮ (rebobinar) y ▶ (reproducir)” propone el estudio del mismo movimiento de hip-hop que floreció en los Estados Unidos, pero para nuestros propósitos analiza solamente sus protagonistas dentro de cada isla, excluyendo intencionalmente la “cuna” estadounidense del rap.

|| (Pausa): Metodología y trasfondos teóricos

La cinematografía y la antropología se expandieron juntas durante el siglo veinte. El antropólogo francés Jean Rouch, inspirado por el cineasta ruso Dziga Vertov, definió el *cinéma vérité* como la documentación realista mezclada con el trabajo de cámara y edición de guión. La antropóloga americana Margaret Mead, quien colaboró con Gregory Bateson hacia la incorporación de las imágenes visuales como base para sus etnografías, sugirió que la antropología era una disciplina de más que meras palabras, argumentando que los etnógrafos se equivocaban si sólo utilizaban el lápiz y el papel. Varios antropólogos han expandido el uso etnográfico de la cinematografía, entre ellos Robert Gardner (2007) y John Marshall (1993), quienes ofrecen fundamentos metodológicos y teóricos en esta área. Los medios han servido como herramientas para archivar, documentar y difundir los estudios antropológicos tanto como un método para la preservación cultural (Prins 2002, Schein 2002 y Turner 2002), como una avenida para el activismo y la defensa de derechos (Ginsberg 2002) y como una plataforma para el análisis o la interpretación cultural (Abu-Lughod 2002, Wilk 2002). “Entre ⏮ (rebobinar) y ▶ (reproducir)” expande estos usos disciplinarios de los medios hacia uno en el cual la cámara y el micrófono se convierten en agentes activos en el campo de trabajo. Como tal, la grabación musical y la producción audiovisual resultan ser elementos fundamentales de esta metodología cualitativa.

La metodología antropológica de mi investigación tomó como fundamento el método relativista de Franz Boas (1940) y Melville Herskovits (1941) sobre la construcción del conocimiento. Este método propone que la investigación social es una interacción constante

entre la experiencia (el trabajo de campo) y las ideas (las teorías). Ambas deben ser desarrolladas bajo los términos de los propios participantes. A través del uso de la producción audiovisual busqué amplificar la interpretación metafórica acreditada al antropólogo norteamericano Clifford Geertz (1973) en su "descripción densa" del texto etnográfico proponiendo la "creación de la cultura" a través de una serie de símbolos y códigos. "Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶ (reproducir)" propone un acercamiento constructivista similar al método atribuido a Marcel Mauss (1967) y James Clifford (1988) pero utilizando el micrófono y la cámara como instrumentos complementarios al texto. De tal manera, "Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶ (reproducir)" elaboró símbolos y códigos para la construcción cultural con sus protagonistas haciendo de cada videoclip y tema musical un espacio digital para el estudio del comportamiento humano.

Son Dos Alas no utilizó un modelo tradicional en el cual el antropólogo examina su sujeto como un objeto de estudio. En lugar de eso, adopta el modelo participativo de investigación propuesto por Paulo Freire (1970) combinado con la investigación activa de Kurt Lewin (1946), dirigido hacia una colaboración investigadora *con*, en vez de *sobre*, el sujeto y logrando un objetivo útil para ambos. Cada video y cada tema musical se convirtió de por sí en un "lugar" construido por colaboradores y co-investigadores como productores y protagonistas, ambos con sus metas, bajo sus propios términos, compartiendo sus interpretaciones subjetivas hacia la creación de un producto cultural: temas musicales y videoclips. Este método rompe con los estigmas de la jerarquía investigativa y pedagógica tradicional en las cuales los roles de la investigadora y el sujeto se excluyen mutuamente. La investigadora sólo contribuye con el pensamiento que va en el proyecto y los sujetos sólo contribuyen a la acción de ser estudiados. En la investigación cooperativa estos roles son sustituidos por una iniciativa recíproca, de modo que todos los involucrados en un estudio actúan como co-investigadores y como co-sujetos.

En el modelo metodológico apliqué el concepto de acción comunitaria propuesto por Fals Borda (1998). Este método democratiza la construcción colectiva del conocimiento y la dirige hacia las necesidades cotidianas de las comunidades con las cuales, y a través de las cuales, se realiza la investigación. Este proceso convierte a los sujetos de estudio en co-investigadores. El método de Fals Borda se convirtió en el progenitor de la investigación

participativa-activa, la cual intenta servir a los propósitos y las necesidades de sus poblaciones protagonistas como elemento integral al conocimiento académico. Complementariamente al método de Fals Borda también intenté practicar el concepto del intelectual orgánico de Antonio Gramsci (1971). De esta manera, cada co-investigador fue tratado como un intelectual que ofrecía conocimiento propio, específico y único hacia la construcción cultural, artística e intelectual de cada canción y videoclip.

El método más reconocido de la antropología es la observación-participativa. Este método es de por sí un proceso político que debería respetar el derecho de los participantes a tomar decisiones sobre su observación, su participación y, finalmente, su representación. Utilizando estos fundamentos teóricos de Lewin, Freire, Fals Borda y Gramsci, complementados por el uso constructivista de la producción audiovisual, *Son Dos Alas* propone un modelo, el cual titulé Producción Participativa Etnográfica (PPE).

Son Dos Alas: Producción Participativa Etnográfica
Canción: "Sangre Guerrera" (El B & SieteNueve)

<p>Metodología</p>	<p>Investigación Activa Investigación Participativa Producción Etnográfica Producción Audiovisual</p>	<p>Freire - Pedagogía crítica (1970) Fals Borda - Acción comunitaria (1970) Gramsci - Intelectual orgánico (1971) Lewin - Acción-reflexión del aprendizaje experimental (1946)</p>
<p>1. Co-investigadores 2. Trabajando con (en vez de sobre) sujetos 3. Intereses y resultados mutuos 4. Consentimiento bilateral 5. Producciones tangibles para ambos (canciones y video clips)</p>	<p>Equipo de producción: Siete Nueve Bian Aldo El Libre MuchRima Velcro Hermes Luis Melisa</p>	<p>M. Rivièrè 1. Equipo tecnológico 2. Talleres instructivos de producción 3. plataformas de publicación 4. Inversión creativa 5. Donaciones de equipo tecnológico</p> <p>Raperos & compositores: 1. Repertorio 2. Imagen 3. Inversión creativa 4. Redes y apoyo de sus audiencias</p>
<p>Descripción densa audiovisual Construcción de símbolos y códigos "Performance" / exhibición cultural</p>	<p>Concepto temático / exhibición cultural: 1. Crear un puente entre islas 2. Ascendencia guerrera 3. Descendencia de héroes nacionales 4. Conectividad / Solidaridad a través de la sangre</p>	<p>Evaluación Reflexión Consentimiento Co-difusión Co-publicación Co-derechos de autor</p>

Producción Participativa Etnográfica (PPE).

La investigación colaborativa sustituye el papel de investigador y sujeto con un modelo recíproco en donde todos los participantes son co-investigadores y co-sujetos. Esto no sucede de forma inmediata sino que se trata de un *proceso* que demanda co-inversión y retroalimentación. Mientras que un antropólogo estudia a un grupo social, ese colectivo también examina al antropólogo, convirtiendo la creación de conocimiento en una experiencia mutua. La Producción Participativa Etnográfica aprovecha de esta oportunidad para diversificar el uso de los medios de comunicación como herramienta democrática entre co-investigadores, *amplificando* sus usos, hasta ahora, principalmente dedicados a archivar, documentar y distribuir elementos culturales. Cuando es exitoso, este método aborda temas de importancia para antropólogos, documentalistas y músicos en el trabajo colaborativo como son el consentimiento informado, los derechos de autor compartidos y la división de responsabilidad mutua sobre la propiedad intelectual.

➡ (Avanzar): *Atravesando la distancia*

El trabajo de campo de *Son Dos Alas* se llevó a cabo entre La Habana y San Juan durante seis años, del 2004 al 2010. Al contrario del patrón mayoritario en las ciencias sociales, en el cual el estudiante de postgrado sale de su institución para probar su teoría o hipótesis, yo llegué a las islas sin modelos concretos, sino más bien con una idea fija de que lo que yo buscaba entender entre ambas islas radicaba dentro del rap.

Las primeras etapas de mi investigación consistieron en entrevistas preliminares con raperos. Pero a lo largo de ese proceso fui descubriendo que mi manera de enmarcar las preguntas interfería con la obtención de respuestas auténticas. No hacía diferencia cómo planteara una pregunta; mi acceso privilegiado a ambas islas intervenía en la manera en que los artistas me respondían para cumplir con posibles expectativas. Con el fin de superar esta limitación, experimenté pidiendo a los artistas que respondieran en sus propios términos a los temas de su interés dentro de su articulación de lírica, la producción musical y el desarrollo de imágenes. Utilizando este método grabé varios temas y realicé videoclips experimentales, tanto para mí como para sus protagonistas, como fue, por ejemplo, “Coge tu Flow a La Aldea” con Los Aldeanos. Composición musical por Silvito el Libre. Grabación, edición y mezcla por Melisa

Rivièrè. Video dirigido, filmado, producido y editado por Melisa Rivièrè.
http://www.youtube.com/watch?v=YwZrofmx_c.³



Melisa Rivièrè grabando "Sin Permiso" con Luis Díaz de Intifada 009Once. Estudio de grabación casero en San Juan, Puerto Rico. Foto de la autora.

Como productora las cosas iban avanzando, pero como antropóloga seguía buscando el enfoque de mis estudios. Descubrí que los artistas eran más articulados y se enfocaban mejor en los temas que más les importaban cuando se manifestaban dentro de la producción audiovisual. Fue de esta manera que la cámara y el micrófono se convirtieron en agentes activos de mi trabajo antropológico.

La idea de realizar temas entre las islas surgió en 2004, el año que el huracán Charlie canceló el festival anual de Habana Hip-Hop. Durante esos días frustrantes para el movimiento, debido a la cancelación del festival, se organizaron foros espontáneos en casas particulares y en

esquinas callejeras. Entre estos encuentros tuve una conversación con Yrak Sáenz, rapero pionero de Cuba e integrante del dúo Doble Filo, que cambió permanentemente la trayectoria



Melisa Rivièrè filmando el videoclip de “Sangre Guerrera” con Bian Rodríguez (El B). La Habana, Cuba. Foto de la autora.

de mi investigación. Yrak me comentó sobre su deseo de hacer un tema con Vico C, rapero pionero de Puerto Rico. Me pregunté si podría producir un tema musical entre dos artistas que nunca se habían conocido, y algo potencialmente aún más trascendental, dos artistas que no

podían “legalmente” conocerse. A partir de ahí me empeñé en hacer un tema entre estos dos pioneros del rap de ambas islas y, como tal, tender un tercer y nuevo puente musical contemporáneo.

De repente, mi pregunta principal de investigación se hizo evidente. ¿Podría yo crear “un lugar” para un encuentro dentro de los medios? ¿Podría ese encuentro brindarse a un estudio antropológico? ¿Cuáles serían los términos comunes de los raperos a pesar de su aislamiento geográfico y político? ¿Podría haber un acercamiento personal dentro de los medios que influyera en el comportamiento de cada cual en su vida real? ¿Cuáles serían los resultados de estos encuentros? Y por ende, ¿serían estas reuniones un desafío a las barreras políticas que limitan los encuentros entre cubanos y puertorriqueños dentro de sus respectivas islas? Si el comportamiento de uno o más de los protagonistas manifestara una conducta o activismo significativo en su vida real asociado con el contenido propuesto dentro de los medios (temas y videoclips) y demostrara un sentido de responsabilidad hacia su homólogo, entonces (1) se podría considerar un intercambio genuino que afecta el desarrollo de ese ser humano, y (2) los medios servirían como “lugar” para el estudio antropológico.

En la búsqueda de reunir a Doble Filo con Vico C comencé a trabajar entre los artistas con los que ya estaba vinculada. El primer tema entre Anónimo Consejo y Tego Calderón, “Son dos alas”, tardó 18 meses en producirse. La falta de acceso a internet de banda ancha en Cuba forzó intercambios de mano en mano y requirió viajar entre las islas para darle un seguimiento personalizado a las grabaciones. El proyecto doctoral se tituló *Son Dos Alas* precisamente porque suponía en ese momento que este primer tema sería el único de la investigación. (<https://soundcloud.com/anonimoconsejo/son-dos-alas>, “Son dos alas” por Anónimo Consejo y Tego Calderón; composición musical por Paul “Echo” Irrizary y Alfredo “Punta de Lanza” Hernández. Voces adicionales por Viviana Pintado y Alfredo “Punta de Lanza” Hernández. Grabación, edición y mezcla por José Cotto y Melisa Rivièrè. Producido por Melisa Rivièrè).



Izquierda: Anónimo Consejo en Alamar, Cuba, filmando el videoclip de “La Ley 5566”. Derecha: Tego Calderón realizando una entrevista con la autora en 009Once, un estudio de grabación casero de San Juan, Puerto Rico. Fotos de la autora.

Durante seis años se intentaron ocho temas entre Cuba y Puerto Rico, pero la mitad no llegaron a completarse. Los temas incompletos incluyen uno entre Eddie “Dee” Ávila y Magia López. Magia grabó su parte proponiendo un tema sobre el papel de los latinos en el desarrollo del rap, pero Eddie no le respondió. Otro tema entre El Adversario y Tek One que sugería abordar el valor de la improvisación o el rap *freestyle* quedó en la fase de las conversaciones preliminares. Lo mismo sucedió con un tercer tema entre Papo Record y Chinonyño que proponía discutir sobre las tensiones entre el rap y el reggaetón. Finalmente, el tema que instigó las colaboraciones, el de Doble Filo con Vico C, quedó sin realizarse. Aunque Doble Filo grabó su porción referente al lugar pionero que ambos comparten dentro del género, Vico C no respondió. Para los propósitos de esta investigación no me interesa profundizar en las razones específicas por las cuales ciertos temas no se llegaron a completar, más bien lo dejo a la responsabilidad de cada artista que dejó de dar seguimiento a un tema, se desinteresó o dejó de estar localizable. Debería comentar al respecto que la comunidad anticastrista de Miami, mayormente cubano-americana, amenazó con boicotear a los artistas que participaran en estas colaboraciones, posiblemente alterando la disponibilidad de los músicos que tenían más que perder por un descenso en las ventas de sus discos.

El más agresivo de los dos campos es el militar, el cual en la última década ha formalizado sus "sistemas de terreno humano" aplicando el conocimiento sociológico y antropológico (U.S. Army 2013, Whitehead 2009). Este sistema utiliza la inteligencia cultural como arma de pacificación para localizar células de disidencia o contrainsurgencia. En 2007 la Asociación Americana de Antropología denunció este tipo de programas militares porque violan los códigos éticos de la disciplina sobre el consentimiento informado y la protección del sujeto, pero el término "proteger" es manipulado con respecto al patriotismo y la seguridad nacional.

En Estados Unidos la educación no es un derecho, es un privilegio, y todo estudiante graduado necesita cierto apoyo económico para realizar sus investigaciones. Los estudiantes que quieren desarrollar estudios en países clasificados como "hostiles" para la seguridad nacional estadounidense son seducidos por becas que declaran ofrecer instrucción en el idioma, encuentros culturales o investigaciones de historia y literatura. Entre los programas más agresivos que financian investigaciones en Cuba están el Programa Educativo de la Seguridad Nacional (National Security Education Program), los premios Boren para la investigación internacional (Boren Awards for International Study) y una serie de programas ofrecidos anualmente por el Departamento de Educación, financiados por USAID. Cierta tipo de becas para la investigación cultural, como la Fulbright, son, hasta ahora, ilegales en Cuba porque se nutren económicamente del Departamento de Estado estadounidense. La Ley 88, aprobada por la Asamblea Nacional Cubana en 1999, tiene el propósito de proteger la independencia nacional de la economía de Cuba. La Ley 88 es una respuesta a la ley norteamericana Helms-Burton (1996). Entre varios otros aspectos de la ley Helms-Burton, la cual fortaleció las condiciones del embargo económico contra Cuba, ésta dedicó fondos gubernamentales para financiar células disidentes o actos contrarrevolucionarios con la intención de derrocar la administración castrista en la isla.

Las agencias de financiación y los institutos de investigación estadounidenses que desean circunnavegar la seguridad nacional cubana se desasocian de sus agentes utilizando intermediarios. El reciente caso de Alan Gross nos ofrece un ejemplo de este tipo de operación financiada por USAID a través de terceros, en este caso la agencia Development Alternatives, Inc. (DAI). Alan Gross, subcontratado por DAI, realizó una serie de viajes a Cuba con visado de

turista para instalar conexiones satelitales de internet con el propósito de “construir democracia” en la isla (Weisman 2012). Bajo la Ley 88 cubana, cualquier proyecto de esta índole es ilegal. El Departamento de Estado estadounidense y sus agencias intermediarias dependen de la incapacidad por parte de la inmigración y extranjería cubanas de poder revisar en profundidad a todos los viajeros, permitiendo que algunos se cuelen, solo para ser luego deportados o, en el caso de Gross, encarcelados. A través de su participación en este tipo de programa, los estudiantes son susceptibles de contribuir (algunos conscientemente y otros ingenuamente) a los sistemas de terreno humano al entregar sus datos en bruto, como entrevistas, fotos, notas y grabaciones. Sin darse cuenta, esto les puede traer problemas graves tanto a ellos como a sus co-investigadores en los lugares internacionales donde deciden estudiar.

Cuba y Puerto Rico son primero términos políticos y luego espacios geográficos. El hecho de que mi investigación estuviera organizando foros y plataformas de expresión para publicaciones entre artistas cuyo repertorio es considerado “contestado”, y algunos aun “censurados” en ambas islas, sin colaborar con las organizaciones gubernamentales de ambos lados, trajo su propia serie de manipulaciones. Los raperos puertorriqueños Luis Díaz de Intifada, SieteNueve y Tego Calderón son públicamente pro-independentistas y abiertamente critican el estatus quo político de su isla. Similarmente, muchos de los grupos con los cuales trabajé en Cuba producen “rap de protesta.” En particular, el grupo Los Aldeanos tiene un arsenal de canciones en contra de la administración de Castro. El etnomusicólogo Geoffrey Baker (2011) propone que Los Aldeanos exhiben un cierto “fundamentalismo revolucionario” en sus ataques a las desigualdades, los privilegios de los burócratas, el materialismo y la decadencia en la solidaridad social. La antropóloga Sujatha Fernandes (2006) propone que los jóvenes en Cuba producen hip-hop para rebelarse contra las autoridades sistémicas, reinterpretando el hip-hop como una herramienta para definir su rebelión. A pesar de lo que podrían parecer puntos de vista opuestos en cuestiones políticas entre Intifada y Los Aldeanos, es precisamente su oposición compartida a sus respectivos estatus quo nacionales lo que los une en sus denuncias de la corrupción gubernamental y la lucha de clases. Su similitud es su rebelión en pro de los derechos civiles y esta fue también la cuestión que los unió en su tema

“Sin Permiso”. (Ver “Sin Permiso” por Los Aldeanos e Intifada en <http://www.youtube.com/watch?v=DBYAbuLxT5k>. Composición musical por Gallee. Grabación, edición y mezcla por Melisa Rivièrè. Video dirigido, filmado, producido y editado por Melisa Rivièrè).⁴

Las canciones y los videoclips que realicé no presentan raperos marchando con gladiolos ni en huelgas de hambre. Al revés de la opinión pública y popular en los Estados Unidos, los temas musicales y videoclips que produjimos muestran raperos educados, inteligentes, saludables y determinados. Este contenido no coincide con la política de Washington hacia Cuba (Embargo Económico contra Cuba, 1962; Cuban Democracy Act, 1992; Cuban Liberty and Democratic Solidarity Act, 1996), ni con los medios anticastristas de Miami (Radio Martí y TV Martí) y mucho menos apoyaba las varias iniciativas para censurar el rap en Puerto Rico (Rivera 2009). Estas canciones y videos fueron las que animaron al Departamento de Seguridad Nacional a interrogarme y amenazarme con quitarme el pasaporte insinuando que mi trabajo parecía más práctico o político que educacional. Quizás debo recordarles que la mayor parte del proyecto *Son Dos Alas* lo realicé durante la administración del Presidente George W. Bush en los Estados Unidos, cuya política fue particularmente agresiva contra Cuba.

El informe estadounidense de la Comisión sobre Cuba de 2006, presentado por la entonces secretaria de estado, Condoleezza Rice, hace referencia a un grupo marginalizado de afrocubanos, varones, menores de 35 años, que están infrarrepresentados en posiciones de liderazgo. La comunidad del rap cubano es una representación de este grupo demográfico. El reporte de Rice señala los espacios de presentación artística como posibles sitios para reclutar a la juventud hacia la disidencia. El informe solicita que el Departamento de Estado vigile a este sector poblacional y sus espacios de encuentro para identificar células internas contrarrevolucionarias, y simultáneamente que vigile a los estadounidenses que tengan enlaces con tales grupos.

Durante el plazo en cual se desarrolló *Son Dos Alas*, a ningún estudiante de los Estados Unidos se le permitía viajar a Cuba para propósitos educativos sin la aprobación y licencia de la Oficina de Control de Capitales Extranjeros del Departamento del Tesoro ubicado en Washington DC. Este simple hecho, agravado por la fragilidad política achacada al rap cubano

debido al informe de Rice de 2006, sirvió de suficiente fuente para la especulación sobre mis viajes y los temas de *Son Dos Alas* por parte de las autoridades cubanas. La música es un arma ideológica en la “Batalla de Ideas” y el rap en su origen es contestatario. Si Washington había aprobado mi investigación era solo natural sospechar a qué intereses serviría. Siendo así, *Son Dos Alas* entró en la mira política de las autoridades estadounidenses, al igual que en la de las cubanas.

La opinión pública también intentó manipular el proyecto. En víspera del lanzamiento de su segundo disco titulado “El Subestimado”, su primera publicación con la importante disquera Atlantic Records en 2006, Tego Calderón recibió amenazas de boicoteo por parte de la comunidad anticastrista en Miami si incluía el tema “Son dos alas”. Las amenazas tenían su peso y eran preocupantes para un artista que depende de un cierto número de ventas. En vez de publicar la canción completa, Calderón utilizó solo 33 segundos de la introducción de la canción por temor a boicoteos de parte de los consumidores de música latina en Miami, uno de los sectores poblacionales que más consume música latina en los Estados Unidos.

En presentaciones y conferencias dentro de los Estados Unidos donde exhibí los videoclips se me insinuó que sería más beneficioso (y posiblemente económicamente más lucrativo) alterar sus contenidos. Se me sugirió que habría apoyo fiscal para mi proyecto si pudiera cambiar los símbolos de videoclips como el de “Sangre guerrera”, proponiéndome que en vez de traficar con “sangre” en las cajas que sirven de hélice principal del guión, traficáramos con metáforas de “democracia”.

En el siglo veintiuno las nuevas iniciativas de la política exterior de Estados Unidos hacia Cuba y Puerto Rico pusieron su mira en el tema de los derechos humanos. La dinámica más controvertida que trajo atención al proyecto *Son Dos Alas* fue la aplicación de la Declaración de Derechos Humanos (1948) hacia: (1) la libertad de expresión (artículo 19) vinculada a los repertorios musicales; (2) la libertad de asamblea (artículo 20) engendrada en los conciertos, exhibiciones, simposios y espacios de encuentro; y (3) el derecho de viajar entre países (artículo 13), que les pertenece más a los músicos que a otros tipos de artistas. A pesar de insistir en mantener mi neutralidad política conjuntamente con la del proyecto *Son Dos Alas*, fue en relación a este último artículo, cuando escribí en mi blog una reflexión titulada “¿...y mi Cuba

dónde está?” sobre el derecho negado a un rapero cubano de asistir a una competencia internacional de rap (Rivièrè 2008), que caí en la trampa. El ensayo, de manera ingenua, le sirvió de propaganda gratuita a Red Bull y le proporcionó inteligencia cultural a Washington. Pero irónicamente también fue lo que logró localizar la clave que probaría la validez de mi hipótesis: demostrar que los medios sirven como un lugar para el estudio etnográfico.

► **(Reproducir): “¿...y mi Cuba dónde está?”**

El proyecto *Son Dos Alas* creó canciones y videoclips que arrojaron luz sobre temas relacionados con los derechos civiles, lo cual obtuvo la atención de la prensa internacional. Uno de los casos etnográficos del estudio, expuesto en el ensayo “¿...y mi Cuba dónde está?” fue citado por la organización de derechos humanos no gubernamental Human Rights Watch (2009). El ensayo contribuyó a la atención que recibieron Los Aldeanos, quienes no podían realizar espectáculos ni dentro ni fuera de Cuba. El mismo año CNN Internacional publicó un artículo sobre las plataformas de publicación que estábamos realizando con un enfoque en la censura gubernamental (Tutton 2009).

Con la popularidad del rap en español, Red Bull, la empresa de bebidas europea, patrocinó una serie de batallas de improvisación para el rap en dieciséis países hispanohablantes, llamada la "Batalla de los Gallos". Para sus protagonistas y seguidores dicha batalla se convirtió en un equivalente a los Premios Grammy de la improvisación, pero con un proceso de eliminación muy masculino, viril y humillante, que resulta en un solo ganador. La competencia obviamente sirve de promoción para su bebida, y aunque a nivel internacional Red Bull ofrece un modelo de propaganda menos agresiva que sus competidores, su estilo de mercadeo va a contracorriente del tejido merco-cultural cubano.

Para los propósitos de “Entre ◀ (rebobinar) y ▶ (reproducir)” los hechos relevantes son que Bian Rodríguez, conocido como El B del dúo Los Aldeanos, ganó la competencia nacional dos años consecutivos, en 2007 y 2008, pero nunca recibió permisos de la emigración cubana para participar en las competencias internacionales que se llevaron a cabo en Venezuela y México respectivamente. El rapero puertorriqueño SieteNueve, quien compartió la

canción colaborativa de “Guasábara” con la rapera Magia López, sirvió de juez en la segunda de estas competencias internacionales. La noticia de la posible ausencia de El B lo condujo a diseñar una camiseta que decía “¿...y mi Cuba dónde está?”. Aislado, el mensaje es un comentario sobre la ausencia de El B, pero la clave es que el mensaje no estaba aislado. Precisamente “¿...y mi Cuba dónde está?” fueron las mismas palabras que SieteNueve utilizó para introducir a Magia en su canción “Guasábara”. En el tema SieteNueve menciona los nombres de los países latinoamericanos y pregunta “¿...y mi Cuba dónde está?”, a lo cual Magia le responde, “Como siempre, aquí” y prosigue con un conjunto de rimas que critican el abuso de poder y el lavado de cabeza que sufren muchos jóvenes en el reclutamiento para la guerra. (<https://soundcloud.com/alter-nativas/guas-bara-by-sietenueve>, “Guasábara” por SieteNueve con Magia López (de Obsesión). Composición musical por Nuff Ced. Grabación de SieteNueve por Jko Dox. Grabación de Magia López por El Tipo Este. Edición y mezcla por Jko Dox. Facilitación internacional por Melisa Rivièrè).

Aunque puede haber varias maneras de interpretar el uso del refrán, Magia López era entonces la directora de la Agencia Cubana de Rap y la coordinadora de la competencia nacional de “La Batalla de los Gallos”, ella era una figura pública y política que podría haber defendido el derecho de El B para viajar. Pero escogió no hacerlo. El nuevo contexto para un viejo refrán cuestionó su ya compleja posición entre rapera y administradora gubernamental. Las palabras “¿...y mi Cuba dónde está?” usadas únicamente dentro de los medios y ahora citadas fuera de los medios en una camiseta, parecían ofrecer resultados tangibles. El nuevo uso insinuó que Magia se había convertido en víctima de sus propias palabras y críticas. Pero aún más valorable fue que el uso nuevo fue proyectado para hacer un reclamo de responsabilidad de parte de SieteNueve hacia Magia y El B con una camiseta exhibida en la vida real.

El hecho de que SieteNueve, como juez de la batalla, independientemente se hizo hacer una camiseta en Puerto Rico, que exhibió en México, y la cual sacó a la luz tensiones en Cuba, demostró un activismo determinado por su parte. Su desfile en la vida real ante un público global me sirvió como evidencia para comprobar que dentro de los medios de comunicación



Bian Rodríguez (El B), Magia López y Freddy Abreu Sibilia (SieteNueve). Izquierda y centro: El B y Magia en la Batalla de los Gallos, 2008, La Habana, Cuba. Derecha: SieteNueve filmando el videoclip de “Sangre Guerrera”, San Juan, Puerto Rico. Fotos de la autora.

existe un “lugar” donde se puede alterar el comportamiento humano, y por lo tanto un lugar para el estudio antropológico. Como quiera que se interpreten los simbolismos o códigos de los hechos entre Magia, SieteNueve y El B, para “Entre ◀◀ (rebobinar) y ▶▶ (reproducir)” el simple hecho de autodeterminación que llevo a SieteNueve a diseñarse una camiseta, trasladó la conversación desde los medios al activismo practicado en la vida real. Este gesto me sirvió de evidencia para corroborar mi hipótesis: que dentro de la producción audiovisual existe un espacio físico y psicológico para el intercambio, lo cual nos brinda nuevas posibilidades para estudiar los fenómenos socioculturales.

A pesar de que El B y SieteNueve no llegaron a conocerse en México, regresaron para llevar a cabo su encuentro utilizando los medios como una avenida ideológica. Con la resurrección de la frase “¿...y mi Cuba dónde está?”, esta vez como un reclamo triunfante, el refrán, junto a la camiseta, se convirtieron en uno de los motores principales de la última producción de la serie llamada “Sangre Guerrera”. (Ver “Sangre Guerrera” por El B y SieteNueve en <http://www.youtube.com/watch?v=6lwl2D5yNFg>. Composición musical por El Aldeano;

grabación, edición y mezcla por Melisa Rivière. Video dirigido, filmado, producido y editado por Melisa Rivière).⁵

De forma diferente a los videoclips previos en la serie, “Sangre Guerrera” instiga preguntas e inquietudes sobre el tema de la auto-representación porque aparezco yo en el video como enlace uniendo a los raperos de cada isla. Mi aparición también se produce en “Coge tu Flow a La Aldea”, donde me asomo cocinando música junto a los protagonistas. Con el paso del tiempo comencé a incorporarme a las escenas musicales locales de cada ciudad, y en algunos casos como estos, los mismos raperos insistieron en que yo debería formar parte del guión para reflejar la realidad del intercambio. Esta inclusión demuestra cómo la metodología de la Producción Participativa Etnográfica facilitó que todos los miembros de un equipo de trabajo actuáramos como co-investigadores, co-sujetos y co-protagonistas.

● **(Grabar): Ciudadanos del mundo**

Los temas individualmente sirven como “lugares” para un encuentro específico, y cada canción tiene su anécdota similar a la de “Sangre Guerrera”. Cuando ampliamos la vista y miramos a los temas terminados junto a los sin completar, se vislumbra un patrón quizás aún más valioso. El patrón nos permite ver cómo el hip-hop se utilizó como herramienta para el proyecto de *Son Dos Alas*, pero por sí solo, el género musical no fue el “movimiento global”, ya que no fue el eslabón que unió ambas islas.

Si miramos los cuatro temas terminados, tenemos primero la canción “Son dos alas” entre Anónimo Consejo y Tego Calderón, la cual trasciende las barreras políticas a través de la solidaridad racial y solicita una unificación de la generación del hip-hop a nivel mundial para combatir el racismo institucional. La canción de “Guasábara” entre SieteNueve y Magia es un reclamo contra la guerra y el lavado cerebral de la juventud para cumplir con agendas gubernamentales. El tema de “Sin Permiso” entre Los Aldeanos e Intifada es una declaración en contra de las divisiones de clase y una denuncia hacia la corrupción gubernamental. Finalmente, “Sangre Guerrera” entre El B y SieteNueve propone un puente entre islas para crear el “rapero nuevo”, reclamar su derecho de poder conocerse y solidarizarse a través de su sangre y ascendencia guerrera.

Juntos, los cuatro temas completados reflejan la validez del espacio o el puente musical y mediático creado a través del hip-hop. El género musical del son nos presentó un primer puente internacional, la salsa un segundo puente transnacional, y a través del uso de los medios de producción audiovisual, el hip-hop nos creó un tercer puente postnacional entre Cuba y Puerto Rico. Ahora ensanchemos la vista al panorama más amplio incluyendo los temas que no se completaron. Cuando comparamos los cuatro temas terminados con los cuatro sin terminar, los resultados demuestran que los diálogos de estos encuentros lograban completarse (y por lo tanto construir un espacio de encuentro) cuando la temática era dirigida a los derechos civiles, tales como la igualdad racial, la lucha de clases, la denuncia de la corrupción gubernamental y el derecho a conocerse. Pero los temas que propusieron enfocarse solamente en el hip-hop en sí como temática, como fueron los temas referentes al pionerismo, los valores de la improvisación del rap, el papel histórico de los latinos en el hip-hop o la dinámica entre el rap y el reggaetón, no tuvieron el mismo peso para un seguimiento completo en el espacio de encuentro entre estas dos Antillas.

Puede ser coincidencia, o puede ser que la temática del hip-hop no fue lo suficientemente profunda para motivar responsabilidades y compromisos, demostrando que los principios del intercambio no fueron los temas de hip-hop como tal, sino los derechos civiles de una generación. Si esos resultados se produjeron en base a meras coincidencias, o si se ajustan a la interpretación presentada, dependerá de los patrones en las futuras colaboraciones y los cambios políticos que puedan permitir encuentros personales.

Soy consciente de que gran parte de la generación del hip-hop a nivel mundial no está informada sobre el embargo de Estados Unidos contra Cuba, ni tampoco conoce con exactitud el estatus ambiguo de Puerto Rico como Estado Libre Asociado, pero con la popularidad de los temas de esta colección, se enteraron de que sus líderes no están a la espera de las conversaciones bilaterales a nivel estatal para conocerse. De hecho, ya se están conociendo, en un espacio adentro pero aparte del estado-nación, un lugar local pero a la vez global, creado dentro de los medios de comunicación.

respuesta o mención

Son Dos Alas 2004 - 2006	Guasábara* 2005 - 2007	Sin Permiso 2007 - 2009	Sangre Guerrera 2008 - 2009
<p>Equipo de producción:</p> <p>Kokino Sekou Tego Echo Hyde Diesel Alfredo Viviana DJ Racier Melisa</p> <p>Mensaje:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hermandad racial 2. Racismo 3. Orgullo Afro-Latino 4. Solidaridad <p>Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (La Habana) The Lab Studios (Puerto Rico)</p>	<p>Equipo de producción*:</p> <p>Siete Nueve Magia Alexey Jko Dox Nuff Ced</p> <p>Mensaje:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Contra la guerra 2. Tácticas engañosas de reclutamiento 3. Solidaridad de América Latina internacional <p>Estudio de Obsesión (La Habana) Estudio de JKO Dox (Puerto Rico)</p>	<p>Equipo de producción (Canción):</p> <p>Luis Aldo Bian Yallzee Humbertico Melisa</p> <p>Equipo de producción (video clip):</p> <p>Aldo Bian Melisa</p> <p>Mensaje canción</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Corrupción 2. Burocracia 3. Doble estándar gubernamental 4. Solidaridad de clase trabajadora <p>Real 70 (La Habana) Estudio 009Once (Puerto Rico)</p> <p>Mensaje video clip:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Localización y transportación 2. Realidad cotidiana 3. Progreso 4. Desarrollo 	<p>Equipo de producción (Canción):</p> <p>Siete Nueve Bian Aldo Melisa</p> <p>Equipo de producción (video clip):</p> <p>Aldo Bian El Libre MuchRima Velcro Hermes Luis Melisa</p> <p>Mensaje canción</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Creando puentes entre islas 2. Descendencia guerrera 3. Próceres nacionales 4. Solidaridad Sanguínea <p>26 Musas (La Habana) Estudio 009Once (Puerto Rico)</p> <p>Mensaje video clip:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Traficando sangre de próceres 2. El "Rapero Nuevo" 3. Vigilancia

* Yo no participé en el equipo de producción del tema "Guasábara". Facilité el intercambio y legalicé la publicación del tema bajo mi licencia educacional para el disco de Siete Nueve. "Son dos alas", canciones completadas.

Tema incompleto #1	Tema incompleto #2	Tema incompleto #3	Tema incompleto #4 "Abriendo Caminos**"
2004 - 2006	2005 - 2007	2007 - 2008	2004 - 2010
<p>Equipo de producción: Eddie Dee Magia Echo Melisa</p> <p>Progreso: Magia grabó sus vocales sobre la pista producida por Echo</p> <p>Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (La Habana)</p> <p>Mensaje propuesto: Latinos en el hip-hop</p>	<p>Equipo de producción: TekOne Adversario Melisa</p> <p>Progreso: Discusiones preliminares</p> <p>Mensaje propuesto: La improvisación (freestyle) del rap</p>	<p>Equipo de producción: ChinoNyno Papo Record Melisa</p> <p>Progreso: Discusiones preliminares</p> <p>Mensaje propuesto: Rap vs. reggaetón</p>	<p>Equipo de producción: Doble Filo Vico C Gabo Melisa</p> <p>Progreso: Doble Filo grabó sus vocales sobre la pista producida por Gabo</p> <p>Real 70 (La Habana)</p> <p>Mensaje propuesto: Pioneros del hip-hop</p>

* "Abriendo Caminos" entre Doble Filo y Vico C, aunque nunca se completó, fue la propuesta original que instigó la investigación de Son Dos Alas

"Son dos alas", canciones sin completar.

El legado de *Son Dos Alas* es haber creado un lugar donde raperos cubanos y puertorriqueños pueden desafiar las barreras que intentan aislarlos; un lugar donde la práctica y la teoría se encuentran; un lugar que expande el uso disciplinario de los medios de comunicación ofreciéndole a las ciencias sociales un nuevo terreno de estudio; y finalmente, de máximo valor para los protagonistas y co-investigadores de *Son Dos Alas*, un "lugar" donde todo aquel que lucha por sus derechos civiles es un "ciudadano del mundo".

Edición de Patricia Arroyo-Calderón sobre traducción de la autora.

Obras citadas

- Abu-Lughod, Lila. "Egyptian Melodrama—Technology of the Modern Subject?" *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Eds. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. Berkeley: University of California Press, 2002. 115-133. Impreso.
- Acosta, Leonardo. "The Year 1898 in the Music of the Caribbean: Cuba and Puerto Rico in the Machinations of the US Music Industry". *Centro Journal* 16.1 (2004): 6-16. Impreso.
- American Anthropological Association. "Executive Board Statement on the Human Terrain System Project". Octubre 31, 2007. Web. <http://www.aaanet.org/issues/policy-advocacy/statement-on-HTS.cfm>
- Asamblea Nacional Cubana. *Ley N° 88 de Protección de la independencia nacional y la economía de Cuba*. La Habana: Asamblea Nacional Cubana, 1999.
- Baker, Geoffrey. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham: Duke University Press, 2011. Impreso.
- Boas, Franz. *Race, Language, and Culture*. Chicago: Chicago University Press, 1982 (1940). Impreso.
- Calderón, Tego. Entrevista. 24 de marzo de 2005. Primera Hora: San Juan.
- Chang, Jeff. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation*. Nueva York: St. Martin's Press, 2005. Impreso.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. Impreso.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuba Canta y Baila: Discografía de la Música Cubana Vol. 1 1898 – 1925*. San Juan: Fundación Musicalia, 1994. Impreso.
- Fals Borda, Orlando. *Knowledge and People's Power: Lessons with Peasants in Nicaragua, Mexico and Colombia*. Nueva Delhi: Indian Social Institute, 1988. Impreso.
- Fernandes, Sujatha. *Cuba Represent: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. Londres: Duke University Press, 2006. Impreso.
- Firth, Simon. *World Music, Politics, and Social Change: Papers from the International Association for the Study of Popular Music*. Inglaterra: Routledge, 1989. Impreso.

- Flores, Juan. *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nueva York: Columbia University Press, 2000. Impreso.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. Nueva York: Herder and Herder, 1970. Impreso.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Nueva York: Pantheon Books, 1977. Impreso.
- Gardner, Robert, and Charles Warren. *Making Dead Birds: Chronicle of a Film*. Cambridge: Peabody Museum Press / Harvard University, 2007. Impreso.
- Geertz, Clifford. "Deep Play: Notes on a Balinese Cockfight". *Anthropological Theory: An Introductory History*. Eds. Jon McGhee and Richard Warms. Londres: Mayfield, 1973. 459-479. Impreso.
- Ginsburg, Faye. "Screen Memories: Resignifying the Tradition in Indigenous Media". *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Eds. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. Berkeley: University of California Press, 2002. 39-57. Impreso.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Nueva York: International Publishers, 1971. Impreso.
- Herskovits, Melville J. *The Myth of the Negro Past*. Nueva York and Londres: Harper and Brothers, 1941. Impreso.
- Human Rights Watch. *New Castro, Same Cuba: Political Prisoners in the Post-Fidel Era*. Nueva York: Human Rights Watch, 2009. Impreso.
- Jaknis, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film". *Cultural Anthropology* 3.2 (1988): 160-177. Impreso.
- Lewin, Kurt. *Field Theory in Social Science; Selected Theoretical Papers*. Nueva York: Harper, 1951. Impreso.
- Marshall, John. *The Cinema of John Marshall*. Filadelfia: Harwood Academic Publishers, 1993. Impreso.
- Marx, Karl. *The German Ideology*. Nueva York: Prometheus Books, 1998 (1845). Impreso.
- Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Nueva York: Norton, 1967. Impreso.

- Naciones Unidas, Asamblea General. *Declaración Universal de los Derechos Humanos*; 217 A (III).
10. Francia: Naciones Unidas, 1948.
- Prins, Harald. "Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media: Historical Background". *American Anthropologist* 104.1 (2002): 303-305. Impreso.
- Rice, Condoleezza (Secretary of State, Chair). "Commission for Assistance to a Free Cuba Report to the President - junio 2006". Washington DC, 2006.
- Rivera, Raquel Z. "Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid 1990's". *Reggaeton*. Eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, and Deborah Pacini Hernandez. Durham: Duke University Press, 2009. 111-134. Impreso.
- . *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2003. Impreso.
- Rivièrè, Melisa. "¿...y mi Cuba dónde está?" 2008. Web.
<<http://losaldeanos.wordpress.com/2009/03/13/y-mi-cuba-donde-esta>>.
- Rodríguez de Tió, Lola. *Mi Libro de Cuba: Poesías*. La Habana: Imprenta La Moderna, 1893. Impreso.
- Rouch, Jean. *Ciné-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Impreso.
- Ruby, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Impreso.
- Schein, Luisa. "Mapping Hmong Media in Diasporic Space". *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Eds. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. Berkeley: University of California Press, 2002. 229-244. Impreso.
- Toledo, Josefina. *Lola Rodríguez de Tió: contribución para un estudio integral*. San Juan, P.R.: Editorial LEA, Ateneo Puertorriqueño, 2002. Impreso.
- Turner, Terence. "Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples". *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Eds. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. Berkeley: University of California Press, 2002. 75-89. Impreso.
- Tutton, Mark. "How Hip-Hop Gives Cuban's a Voice". CNN International. Londres. Abril 2, 2009.

U.S. Army. "Human Terrain System". U.S. Army. 2013. Web. Accedido 11 de agosto 2013.

<http://humanterrainsystem.army.mil/contact.html>

Weisman, Jonathan. "Senators Urge Castro to Release American". *New York Times*. Febrero 24, 2012. Impreso.

Whitehead, Neil. "Ethnography, Torture and the Human Terrain / Terror Systems". *Fast Capitalism* 5.2 (2009). Web. Accedido 11 de agosto 2013.

http://www.uta.edu/huma/agger/fastcapitalism/5_2/Whitehead5_2.html

Willk, Richard. "Television, Time, and the National Imaginary in Belize". *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Eds. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. Berkeley: University of California Press, 2002. 171-186. Impreso.

Discografía

Anónimo Consejo. "Son dos alas". *Los Nuevos Inquilinos*. Publicación independiente, 2008. La Habana, Cuba. CD.

Calderón, Tego. "Son dos alas". *El Subestimado*. Jigirri Records / Atlantic Records, 2006. Puerto Rico / Nueva York. CD.

El B (Bian). "Sangre guerrera". *Viva Cuba Libre*. Publicación independiente, 2010. La Habana, Cuba. CD.

Los Aldeanos. "Sin permiso". *El Atropello*. 26 Musas / Real 70 / Emetrece Productions, Publicación independiente, 2009. La Habana, Cuba. CD.

SieteNueve. "Guasábara". *Trabuco*. Publicación independiente, 2007. Puerto Rico. CD.

Notas

¹ El videoclip de la canción "La Ley 5566" del dúo de rap cubano Anónimo Consejo se basa en una narrativa sobre los valores del hip-hop. El guión nos lleva a través de un proceso político en el cual Anónimo Consejo propone, promueve y celebra la aceptación de su legislación titulada "5566". Los principios de la Ley 5566 incluyen la priorización de la familia, el no usar drogas y el orgullo por los orígenes religiosos o raciales. El videoclip de "La Ley #5566" fue nominado para un premio Lucas, programa del Instituto Cubano de Radio y Televisión, en el 2006.

² El videoclip de "Los Pelos" del dúo de rap cubano Obsesión confronta los estigmas raciales con respecto a paradigmas de belleza e identidad. El videoclip interpreta las letras de la canción a través de un guión que

propone la búsqueda por parte de la rapera Magia, la protagonista femenina, para comprar una muñeca negra. Al no encontrarla, soluciona la ausencia de este tipo de muñecas pintando una a su imagen. Al compás del coro “pa’ arriba los pelos y que crezcan los dreadlocks”, el video nos presenta imágenes de varios integrantes del movimiento de hip-hop cubano con diferentes estilos de peinados celebrándolos visualmente como coronas de su negritud. El videoclip de “Los Pelos” fue premiado con un premio Lucas, programa del Instituto Cubano de Radio y Televisión, en el 2010.

³ La canción “Coge tu Flow a La Aldea” fue escrita, grabada y mezclada un domingo por la tarde en un estudio de grabación casero del barrio habanero Nuevo Vedado llamado 26 Musas. En los siguientes dos días se filmaron las secuencias en la cocina y la cafetería de la Escuela de Ballet de La Habana. Para el quinto día se terminó su edición audiovisual. El concepto del tema propone que puedes nutrir tu *flow* en el restauRAP de Los Aldeanos llamado “La Conekta”. Utilizando portadas de discos como menús y sirviendo micrófonos y cables como ingredientes comestibles, la canción nos presenta una crítica cómica del consumismo de la música.

⁴ “Sin Permiso” es una crítica sobre la corrupción burocrática. La letra posiciona a los vagabundos y rebeldes en oposición a las autoridades gubernamentales. Se ofrece el ejemplo del lumpen-proletariado de Marx (1845) que se compone de mendigos, guerrilleros o pandillas como una respuesta social a los burócratas, gobernantes, soldados y policía. En Cuba, las diferencias de clase son mayormente omitidas de las discusiones públicas sobre el nacionalismo y llamar la atención sobre estas dinámicas puede considerarse poco patriótico o, en los peores casos, hasta contrarrevolucionario. En Puerto Rico la lucha de clases se desfigura dentro del debate nacionalista definido más por la polémica entre estadidad o independencia. El guión del video intenta jugar con el concepto del progreso, con los raperos en cada ciudad (La Habana y San Juan) de camino a ningún lugar, lo que irónicamente nos devuelve al principio del video.

⁵ El guión del videoclip para “Sangre Guerrera” nos lleva entre Puerto Rico y Cuba entregando sangre. Con cada entrega se propone la creación de un “rapero nuevo”, derivado del concepto socialista del “hombre nuevo”, diseñado a partir de una fusión de muestras sanguíneas tomadas de revolucionarios históricos cubanos y puertorriqueños. El mensaje principal del videoclip alude a la conectividad entre ambas islas a través del hip-hop, la música, la producción audiovisual y la sangre guerrera. El aficionado de rap de cada isla encontrará otros mensajes sutiles como el uso de la camiseta usada por SieteNueve en la Batalla de Los Gallos internacional de 2008 que pregunta “¿...y mi Cuba dónde está?”. El efecto fotográfico que se utiliza cada vez que se entrega una caja intenta señalar el mecanismo omnipresente de la vigilancia en ambos lugares.