



Identidades dub en la escena de Guadalajara, 2011-2012

Prosaica, presiones y ecos en el movimiento independiente,
la política pública y la industria cultural



Dub es música, sensibilidad, discurso, colectividad, poder. Es un pretexto para resistir en conjunto con otros actores sociales al sistema de Babilonia (léase neoliberalismo). El *movimiento resonante unificador* del dub tiene relación con los sonidos y las prácticas estereotipadas del *reggae* y el *sound system*, los arquetipos del rastafarismo y los prototipos del *black power*, utilizados como estrategias para transformar el gueto de Jamaica, alrededor de 1968. El eco de este movimiento está presente en la escena musical de la ciudad de Guadalajara, Jalisco, desde hace pocos años. Vamos a descubrir y tipificar las identidades del dub de los productores de música, la

multitud y los promotores de conciertos de la escena local, en el periodo 2011-2012, utilizando la prosaica (semioestética) como método de investigación. Concluimos que la escena es paradójica y poliforme. Se compone de múltiples identidades que presionan y sostienen al sistema de Babilonia, como las de los “mensajeros y filtros”, los “consumidores y ciudadanos”, y los “profetas y buscadores”. No obstante, en el movimiento independiente, la política pública y la industria cultural de Guadalajara, es posible la transformación de Babilonia con el dub, poniendo en juego otras imágenes, palabras, sonidos, expresiones corporales, objetos y espacios.

Identidades dub
en la escena de Guadalajara, 2011-2012
Prosaica, presiones y ecos en el movimiento independiente,
la política pública y la industria cultural

COLECCIÓN GRADUADOS
Serie Sociales y Humanidades

Núm. 1

Eduardo Plazola Meza

Identidades dub
en la escena de Guadalajara, 2011-2012
Prosaica, presiones y ecos en el movimiento independiente,
la política pública y la industria cultural

Universidad de Guadalajara
2015

306.4

PLA

Identidades dub en la escena de Guadalajara, 2011-2012: Prosaica, presiones y ecos en el movimiento independiente, la política pública y la industria cultural / Eduardo Plazola Meza

Primera edición

Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación Editorial, 2015.

Colección Graduados 2013

Serie Sociales y Humanidades Num. 1.

ISBN 978-607-742-265-5

Incluye bibliografía

1.- Cultura.

2.- Identidad Cultural – Guadalajara, Jalisco.

3.- Movimiento rastafari.

4.- Música reggae – Jamaica.

5.- Música reggae – Historia y crítica.

6.- Simbolismo en la música.

7.- Folklor.

8.- Rastas.

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Primera edición, 2015

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación Editorial

Juan Manuel 130

Zona Centro

Guadalajara, Jalisco, México

Obra completa ISBN 978-607-742-264-8

Vol. 1. ISBN E-book 978-607-742-265-5

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico



Esta edición fue financiada con recursos del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI) 2013 a cargo de la Secretaría de Educación Pública.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I ■ Movimiento resonante unificador	15
<i>Dub Echoes</i>	16
Estrategias semiósicas	20
Estrategias estésicas	32
Identidades dub	41
CAPÍTULO II ■ La escena dub en Guadalajara	50
Condiciones de posibilidad	51
El dub en Guadalajara	57
Presiones retóricas de los promotores de la identidad, la multitud y los productores de música dub	65
Presiones dramáticas de los promotores de la identidad, la multitud y los productores de música dub	90
Identidades dub en Guadalajara	110
CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFÍA	127

Para Felicitas, Alfonso, Fabiola e Ik

INTRODUCCIÓN

Imaginen un concierto de música dub en la ciudad de Guadalajara. Es fin de semana por la noche; en el lugar hay decenas de hombres y mujeres jóvenes que bailan seducidos por la música. El sitio está decorado con banderas coloridas e imágenes divinas y algunos espacios están ocupados por varias bocinas y máquinas electrónicas. Suenan cantos que hacen rima, gritos de consigna, alabanzas y voces de esperanza en los micrófonos. La música es repetitiva y distorsionada; las vibraciones sonoras del bajo atrapan y los ritmos de la batería provocan el movimiento sincronizado del cuerpo. En la pista de baile hay cuerpos agrupados que lucen parecidos, que consumen similares productos y tienen ideas afines; se percibe el goce colectivo que no se identifica con otro tipo de música y otros lugares. Los conciertos de dub en esta ciudad son una forma de subvertir Babilonia¹ sin destruirla del todo.

En inglés el significado más convencional de la palabra *dub* es el de imponer un nombre o apodo (*Oxford English Dictionary*, 2012). En Jamaica, dub significa hacer un *mix*, *version* o *sample*, es decir, una mezcla de música grabada; también quiere decir *riddim* (en dialecto local) o ritmo de batería y bajo (*drum and bass*). En México, y específicamente en Guadalajara, la palabra *dub* se usa comúnmente para referirse a un estilo musical

¹ Babilonia es lo mismo que *Babylon system*. Según el legendario músico de *reggae* Bob Marley (1945-1981): “El Sistema de Babilonia es el vampiro; absorbiendo a nuestros niños día a día. Yo denuncio: el Sistema de Babilonia es el vampiro, el imperio cayendo, absorbiendo la sangre de los que sufren, construyendo iglesias y universidades, engañando a la gente continuamente. Yo denuncio, ellos están graduando ladrones y asesinos; mira ahora hacia afuera: ellos están absorbiendo la sangre de los que sufren” (disco *Survival*, 1979). *Babylon* es una metáfora que se utiliza para referirse a los actores, las prácticas y los significados que están en contra de la “raza negra”. La Babilonia de hoy en la ciudad de Guadalajara estaría representada en las ideas y en las prácticas del liberalismo y el capitalismo que pretenden “absorber la sangre” no solo de la raza negra o de los que tienen la piel “morena”, también de los “pobres”, los “indígenas”, los “homosexuales” o los “globalifóbicos”.

derivado de la música *reggae*² que pone el énfasis en los sonidos del bajo, las percusiones, los efectos de sonido y la mezcla.

En 1968 se produjo y registró en un estudio de grabación de Jamaica el primer disco con una versión dub de una canción. Esto ocurrió debido a un accidente –según cuenta David Katz en la película *Dub Echoes*–; por equivocación se grabó en un disco una canción sin las voces. Luego ese disco sonó en el acto en vivo de algún *sound system* (sistema de sonido) de las decenas que había en Kingston en esa época y la historia del dub comenzó. Los sistemas de sonido son una estrategia de los músicos para construir espacios de expresión, comunicación, identificación social y colectividad.³ El *sound system* está conformado por los ingenieros de sonido, los *selectors* (músico que hace ritmos dub) y los *toasters* (cantante al estilo *rap*) como actores principales, pero también participa en él la *multitud*⁴ que actúa en los salones de baile o *dancehall* abiertos por los sistemas de sonido.

En el contexto caribeño empobrecido, explotado y segregado de Jamaica la música dub, el *sound system* y el *dancehall*⁵ significaron una forma de vida alterna para los músi-

² El *reggae* es un estilo de música que se caracteriza “por un ritmo más lento que el de sus antecesores, el *ska* y el *rocksteady*. Además, el contenido social y de protesta de la música reggae fue más explícito... entre los instrumentos que predominan en el reggae, el bajo y la percusión mantienen el ritmo fundamental. La estructura rítmica del reggae es una en que los compases dos y cuatro (en tiempo 4/4) son acentuados, en lugar de los compases uno y tres” (Giovannetti, 2001: 67). Según el mismo autor, *reggae* también significa *from the people* (del pueblo), *streggae* (rudeza) y *regular*.

³ En México hay “sonideros” que, aunque no son como los sistemas de sonido de Jamaica, retoman muchas de sus prácticas, lenguaje y propósitos para provocar la diversión, el encuentro y la comunicación mediante la música mezclada. Los sonideros tienen una historia de más de 50 años en este país y se caracterizan por exponer la música tipo cumbia a la multitud. En Guadalajara poco a poco han ido incrementando las presentaciones de los “sonideros” sobre todo en los últimos cinco años. En esta ciudad también se pueden identificar las agrupaciones llamadas “luz y sonido” que son parecidas a los “sonideros”.

⁴ Multitud no significa lo mismo que pueblo, gente, masa o público, conceptos en los que algunas veces los actores sociales se muestran pasivos y aparentemente determinados en su actuar por lo que otros actores les proponen. Por el contrario, los “sujetos” de la multitud son “actores” en el sentido fenomenológico y constructivista del término. Aquí voy a utilizar el término multitud para referirme a los actores que asisten a los conciertos de música dub y navegan en los portales de internet donde se presentan las identidades del dub.

⁵ Sonjah Stanley comenta al respecto del *dancehall* contemporáneo en Jamaica que este tipo de espacio social “es marginal, pero a la vez central para la identidad nacional... Como parte de la descendencia de la música reggae reconocida a nivel mundial, el *dancehall* es música, espacio, actitud, moda, baile, estilo de vida, herramienta económica, institución, escenario, espejo social, ritual, movimiento social, archivo, profesión, marca comercial, comunidad y herramienta de articulación para residentes especiales de la ciudad profunda...” (Meeks, ed. 2007: 230).

cos, la multitud y los promotores de la identidad.⁶ Por medio de la música, el lenguaje corporal, las imágenes y el discurso estos actores sociales⁷ consiguieron expresarse en contra de lo que consideraban injusto, mediante la producción de espacios sociales que pretendían trascender las convenciones, las fronteras y las imposiciones sociales en Babilonia. El dub se distingue de otros estilos musicales y de otras identidades por exponer discursos que tratan sobre unidad, transformación social y espiritualidad; también por utilizar imágenes que muestran tecnología electrónica, el busto de Selassie I y la bandera de Etiopía, así como por la velocidad del *beat* (ritmo producido con instrumentos de percusión que emula el latido del corazón), el bajeo profundo y el incesante uso del eco y el *delay* (efecto que consiste en retrasar los sonidos de manera electrónica para producir espacios) para afectar al escucha.

Las acciones, percepciones, artefactos y expresiones de los productores de música, la multitud y los promotores de la identidad dub han tenido diversos efectos en las formas de producir y comunicar la música, en la variedad de estilos musicales contemporáneos disponibles para el consumo, en las prácticas que alientan la diversidad cultural y en las formas de usar socialmente el poder. Los actores del dub son responsables de la adaptación y el consumo de instrumentos electrónicos para manipular los sonidos y de proponer el uso de la música mezclada; sus propuestas establecieron las bases para distinguir al dub de otros estilos musicales e influenciaron directamente al rap y la música electrónica. Las identidades del dub implícitas y explícitas en la música son únicas por el lenguaje que utilizan, así como por la ética, la filosofía y las formas de actuar que despliegan. Son valiosas porque significan una alternativa en contra del sistema de Babilonia.

⁶ Los promotores de la identidad son los actores que organizan los conciertos. Pueden ser empresarios, gestores culturales públicos o privados, o agrupaciones autogestivas que se dedican a difundir particulares estilos de música relacionados con ciertas identidades para los múltiples receptores.

⁷ No vamos a entrar aquí en la discusión acerca de los conceptos acción social y actores sociales. Hay otros conceptos para referirse a similares prácticas e ideas como “agencia social” y “agentes”, o “acción racional” e “individuos”; sin embargo, es preciso señalar que los actores sociales son sujetos que actúan con sentido y en relación con otros sujetos, considerando y alterando los límites y las posibilidades de la situación social y las condiciones contextuales donde realizan las acciones. Siguiendo a Goffman (2009), haremos referencia a los actores en su entender “dramatúrgico”, es decir, como aquellos sujetos que –metafóricamente– personifican y negocian su identidad ante la sociedad, de acuerdo con las normas de actuación y el telón de fondo que cubre el teatro donde interpretan el “sí mismo”. Cuando hagamos mención de los actores sociales también nos estaremos refiriendo a la forma en la que Mandoki concibe al sujeto, el cual se distingue “por apreciar el valor de lo que percibe en su entorno no solo en términos de su provecho directo para la sobrevivencia sino como un valor adicional que lo afecta en su condición de estar abierto al mundo, en su vivacidad... el sujeto que establece estrategias interpretativas [Fish, 1980] u ‘horizontes de expectativas’ [Jauss, 1978] o *Umwelt* [von Uexküll, 1982] desde su espesor bio-socio-histórico” (2006a: 66-74).

Desde 2008 ha sonado de manera recurrente la música dub en Guadalajara, mediante la realización de conciertos y la difusión en las redes sociales de internet. A partir de entonces las actividades que tienen que ver con las identidades del dub se han diversificado y multiplicado en la ciudad. Luego de asistir a varios conciertos siendo parte de la multitud, a principios de 2011 mi presencia en el espacio escénico del dub había pasado, por disposición propia, del baile hacia el registro de información, del gozo a la abstracción, del desenfado a la crítica, y del ocio hacia la participación dirigida. Había decidido construir respuestas para las preguntas: ¿cuáles son los significados y las prácticas políticas, religiosas y musicales que distinguen al dub?, ¿cómo se construyen las identidades del dub?, ¿cuál es el valor de esas identidades?, ¿cuáles son las identidades del dub que se presentan en Guadalajara?, ¿cómo y para qué se despliegan esas identidades en esta ciudad?, ¿cuánto y cómo presionan los diferentes actores de la escena de Guadalajara para que las identidades del dub se presenten?

Las propuestas de Katya Mandoki (2006a, 2006b, 2006c) me parecieron ideales para responder a las preguntas que había planteado. Ella propone hacer investigación multidisciplinaria, sistémica y “vivencial” que analice los sujetos y los objetos, las relaciones de los sujetos, la expresión de la individualidad con el miramiento del rol y la sensación con el discernimiento. La tecnología que utiliza la autora para hacer investigación se llama prosaica. La prosaica es una *semioestética* que “observa la comunicación e intercambios sociales como fenómenos estéticos” (Mandoki, 2006a: 99).⁸ Es un método que se encarga de analizar las estrategias semióticas (signos) y estéticas (símbolos) que despliegan los actores sociales para presentar las identidades en eventos sociales y en la vida cotidiana. Este método se basa en el “modelo octádico para los intercambios estéticos” (Mandoki, 2006b), una retícula que sirve para cartografiar el eje de la retórica (semiosis) y el eje de la dramática (estesis), el primero para determinar cómo se objetivan⁹ y legitiman las identidades, y el segundo eje para ubicar la postura y la actitud (subjetividad)¹⁰ que

⁸ La prosaica apela a un tipo de estésis-estética que se presenta como alternativa respecto de la estética sustentada en “mitos, fetiches y miedos”. A decir de Mandoki (2006a), los “fetiches” de la estética son el arte y la belleza, los “mitos” la contemplación y que esté peleada con el intelecto, y los “miedos”, la locura y la impureza. Estos miedos, mitos y fetiches son los que llevan a la reducción de la estética a ciertas prácticas, objetos y procedimientos de investigación que muchas veces tienden a alejarse del análisis de la subjetividad de los actores y su relación con el contexto.

⁹ Objetivar quiere decir llevar a cabo acciones para expresarse, comunicarse y vincularse con otros actores. Siguiendo a Mandoki, estas acciones conforman “procesos de objetivación”, mediante los cuales “el sujeto se manifiesta, produce y transforma la realidad” (2006a: 75).

¹⁰ En cuanto a la subjetividad, la misma Mandoki comenta que “es la condición de posibilidad de la identidad (sin sujeto no hay sustrato para la identidad) como la individualidad lo es de la subjetividad (sin vida no hay sujeto)... es el punto de integración de realidades internas y externas, privadas y públicas, personales y sociales, y sobre todo, presentes, pasadas y futuras, permitiéndonos

cargan de valor a las identidades. En el eje de la retórica la categoría es el signo y los indicadores, los registros del lenguaje; y en el eje de la dramática la categoría es el símbolo y los indicadores, las modalidades de actuación. El modelo se muestra en el cuadro 1.

Cuadro 1

Modelo octádico para los intercambios estéticos propuesto por Mandoki

Eje de la dramática / Modalidades / Símbolos	Eje de la retórica / Registros / Signos
Proxémica	Léxica
Trata las distancias sociales (corta o larga)	Reconoce las formas del discurso hecho palabra
Cinética	Acústica
Desvela el movimiento (dinámica o estática)	Explora las cargas semánticas de los sonidos
Enfática	Somática
Ubica las cargas de valor atribuidas (marca o sin marca)	Examina el lenguaje corporal puesto en escena
Fluxión	Escópica
Analiza el flujo de la expresión (abierto o cerrado)	Estudia los artefactos visuales y el uso del espacio

En el modelo octádico los registros de la retórica tienen relación con los signos y la semiósis, es decir, con los significados, los significantes y la significación; con estos registros se pueden descifrar la coherencia y el sentido de la dramática. Las modalidades de la dramática están asociadas con los símbolos, la acción social, el *peso ilocutivo*,¹¹ las interacciones sociales y la sensibilidad. A partir de la dramática es posible inferir la intensidad, el arraigo y la adherencia hacia la retórica por parte de los actores.

Los acoplamientos entre la retórica y la dramática son analizados por Mandoki (2006b: 80-83) mediante la categorización de las *presiones*, o aquellos signos y símbolos a los que se les presta mayor atención y se dedican más actividades. La presión hacia afuera se llama *ex-presión*, que ocurre cuando la dramática presiona a la retórica. En sentido inverso, la *in-presión* tiene lugar cuando la presión es hacia adentro, de la retórica hacia la dramática. Cuando la retórica y la dramática se contraponen sucede la *com-presión*. Por su parte, la *de-presión* acontece cuando la presión de la retórica y la dramática disminuyen o dejan de llevarse a cabo.

reconocernos como uno mismo a lo largo del tiempo y a través de los distintos espacios sociales o matrices” (2006a: 77).

¹¹ En el libro *Estética y comunicación. De acción, pasión y seducción*, Mandoki escribe al respecto del peso ilocutivo que es necesario “distinguir entre la *fuerza* y el *peso* de una elocución. La fuerza es lingüística y semántica (afirmar, declarar, ordenar, prometer, expresar), mientras que el peso se genera tanto lingüística como extralingüísticamente por asociación al contexto y es estrictamente pragmática... lo cual depende de la pasión del *pathos*, la coherencia del *logos* y la credibilidad del *ethos*” (1999: 52).

Las presiones o vacíos de presión ejercidos por medio de las estrategias semióticas y estéticas influyen en la arquitectura de la identidad de los actores. La *identidad* “se construye por actos de enunciación e interpretación que son performativos al trascender de la palabra al acto para ser valorada y apreciada positiva o negativamente por los otros” (Mandoki, 2006a: 77). Cuando la presión es intensa y coherente, la identidad es reconocida y transmitida; pero cuando la presión tiende al déficit o la contraposición, esta puede llegar al extremo del fundamentalismo o la posible desaparición por falta de adherentes. A final de cuentas, como sugiere la misma autora, la identidad es “la piel social de la subjetividad. Esto quiere decir que la identidad es líquida y móvil, por así decirlo, además de ser plural y en buena medida colectiva” (2006c: 5).

Para estudiar las identidades Mandoki propone tipificarlas según prototipos, arquetipos y estereotipos. Los *prototipos* son objetos comunes de identificación en forma de signos que son socializados de forma vertical (de un actor sobre otro) y homogénea (el mismo objeto para los diversos actores sociales), con la intención de lograr la cohesión social legítima que sirve para diferenciarse de otros prototipos. Los *arquetipos*, por el contrario, se construyen horizontalmente (en la interacción social y el diálogo), son figuras de devoción en forma de símbolos que sirven como pretexto para la interacción y la religión; estos símbolos siempre atraen o alejan a los actores por medio de mecanismos afectivos que tienen relación con el contexto. Los *estereotipos* son formas exageradas de nombrar prácticas concretas de particulares actores sociales. Estos sirven para ubicar a esos actores, por diferencia y asociación, con arquetipos y prototipos que solo son válidos en contextos particulares.

En el primer capítulo, titulado “movimiento resonante unificador” puede consultarse la prosaica del documental *Dub Echoes* (2007). Ahí se hace la caracterización de las estrategias retóricas y dramáticas que despliegan los productores de música, los analistas de la historia y los productores del documental a partir de la adaptación del “modelo octádico”. Los registros de la retórica y las modalidades simbólicas analizadas arrojaron información para definir las identidades “originales” del dub. Los significados legítimos de la retórica del dub versan sobre la revolución, los sonidos son retumbantes y las imágenes sagradas. Los actos o dramática del dub son medios simbólicos para conquistar, seducir, religar y conectar con otros actores crédulos e incrédulos, con la intención de unificar y poner en movimiento las identidades del dub. Su identidad prototipo es el *rebelde*, un tipo de actor que apela a la ideología política libertaria. El arquetipo distintivo es el *rasta* o aquel actor social creyente en el dios cristiano y seguidor de la ética de la comunalidad. Por último, el estereotipo que identifica al dub es el *rocker*, un actor señalado y perseguido por los seguidores de Babilonia por tener una identidad diferente.

En el segundo capítulo también se aplican las propuestas de investigación de la prosaica para reconocer las estrategias semióticas y estéticas, así como las identidades dub de la escena en Guadalajara durante el periodo 2011-2012. Aquí se revisan las acciones con sentido de los promotores de la identidad llamados Dub Iration Sound System,

Festival Cultural de Mayo, Bar Mar y Wana y Mu Fyah Sound; además de las expresiones y las prácticas de varios productores de música dub de Guadalajara, México y el extranjero; y las estrategias de algunos hombres y mujeres de la multitud. Este apartado es producto del trabajo de campo realizado en doce conciertos realizados por promotores de la identidad originarios de Guadalajara. En cada concierto llevé a cabo “observación participante” al estilo etnográfico, utilizando el diario de campo para dejar testimonio verbal de la experiencia. En todos los eventos audiograbé fragmentos de las sesiones musicales de algunos músicos, para luego estudiarlos. En el concierto del 5 de junio de 2011 y en el del 15 de mayo de 2012 apliqué a varios integrantes de la multitud un “cuestionario dirigido”, y en el transcurso del concierto del 29 de septiembre de 2012 realicé una “dinámica participativa” en la que intervinieron diez participantes. Por otro lado, justo una semana antes y una después de todos los conciertos visité los sitios de internet del portal Facebook de los promotores de la identidad para consultar, descargar y catalogar los mensajes textuales de la multitud, los carteles elaborados por los promotores y las fotografías publicadas por ellos que contenían imágenes de la decoración de los lugares y de la multitud en concierto.

Después de registrar la retórica y de reconocer las modalidades de la dramática de cada uno de los actores de la escena, valoré el tipo de presiones que cada cual ejercía para presentar su versión de los rebeldes, *rastas* y *rockers* en la escena de Guadalajara. La valoración se hizo a partir del descubrimiento de la coherencia o incoherencia con la que actuaban con relación a las identidades dub “originales”, así como por la cantidad de energía que invertían o no para adherirse e integrar a otros actores a esas identidades. Los resultados denotaron que el Festival Cultural de Mayo y el Bar Mar y Wana tendían a *com-presionar* y *de-presionar* la escena, respectivamente; mientras que Dub Irration Sound System y Mu Fyah *expresionaban* e *im-presionaban* con mayor intensidad en la misma. El tipo de presiones ejercidas en la escena me condujo a interpretar en la última parte de este capítulo las identidades de los actores de la escena local. Llamé “mensajeros” y “filtros” a los promotores, “consumidores” y “ciudadanos” a la multitud, y “profetas” y “buscadores” a los productores de música dub.

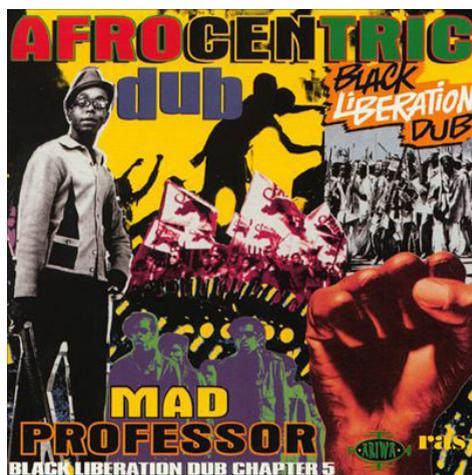
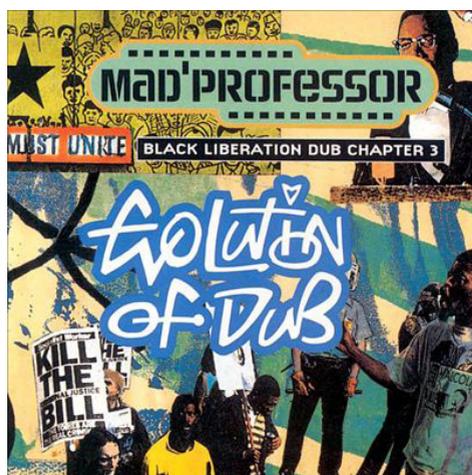
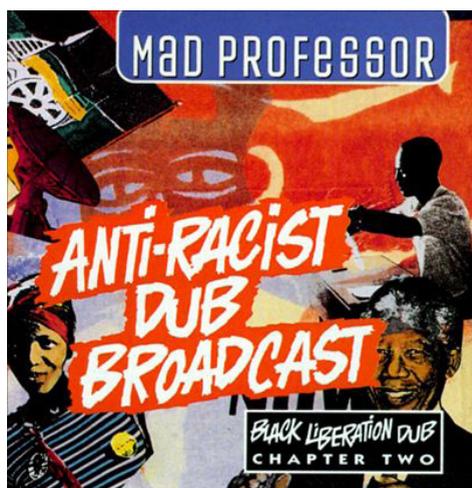
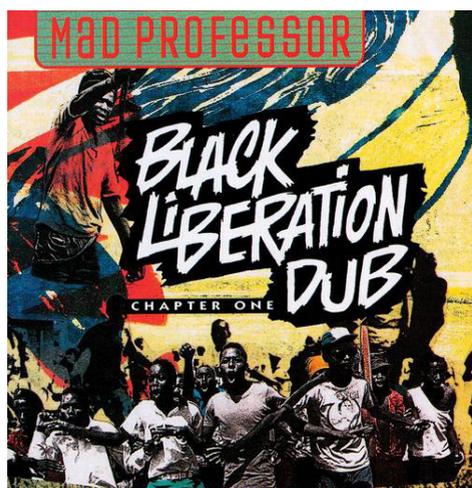
En la última parte de este texto están las conclusiones. Me parece que las identidades del dub en Guadalajara están aquí para quedarse por muchos años, que son legítimas respecto del dub “original”, pero que algunos actores (como los agentes del Estado y los empresarios de la industria cultural) tergiversan y comercializan sus prácticas y significados. El descubrimiento de los arquetipos religiosos del dub reafirmó mi ateísmo, siguiendo a Ulloa (2007), traté de observar con cautela el rastafarismo para no convertirme en un “honorífico súbdito”. Espero haber comprendido que las transformaciones provocadas por los actores del dub parecían tener mayor efecto en la propia subjetividad y no tanto en el trastrocamiento estructural del *Babylon system*.

Lo que aquí presentamos es solo una versión de las identidades dub que está lista para mezclarse, para que otros la reinterpreten y el eco de los “rebeldes” persista, a pe-

sar de lo que digan y hagan los identificados como “filtros”, “consumidores” y “profetas”. Sin ser “mensajero” o sentirme “ciudadano”, puedo asegurar que el haberme relacionado con las identidades del dub me incitó a moverme como “buscador” para hacer preguntas, para abrir la sensibilidad y para tratar de construir alternativas en conjunto con otros para enfrentar las presiones cotidianas de Babilonia. Espero que el lector se abra a la posibilidad de “dubear” sus percepciones y formas de actuar; el momento histórico de segregación y explotación social así lo demanda.

CAPÍTULO I

Movimiento resonante unificador



Mad Professor

Serie de discos *Black Liberation Dub*

Dub Echoes

La historia del dub es trascendental. Es de esas experiencias que con el paso del tiempo tienen efectos en diferentes países y sociedades en los terrenos del arte, la cultura, la economía y las formas de lo social. Conforme uno conoce con mayor profundidad y experimenta el dub este puede llegar a atraparlo si le gusta la aventura, porque tiene relación con la alteridad y la intención de incidir en el contexto. Los actores que modelaron la historia del dub lograron trascender la música *reggae* y le dieron otra versión con la utilización de máquinas electrónicas que distorsionaban los ritmos y los discursos originales para hacerlos dub. En el proceso social del dub también fueron trascendidas las prácticas mercantiles de las disqueras, al ponerse en funcionamiento en Jamaica una microeconomía de la producción, circulación y consumo de la música dub grabada y de la música en vivo, que iban en contra de los monopolios económicos y la privatización de la música y los conciertos. Asimismo, la imagen del músico que es considerado como “artista profesional” que interpreta sus sonidos acompañado de otros músicos con diversos instrumentos fue trastocada, ya que en las presentaciones de los sistemas de sonido solo uno o dos músicos se veían en el escenario, rodeados de máquinas para hacer música, y sin tener la intención de ser tratados como “estrellas” del espectáculo musical y la industria cultural.

El audiovisual en formato documental titulado *Dub Echoes* (Natal, 2007) es una investigación de la impactante historia del dub. Bruno Natal (director), Chico Dub (investigador) y todo el equipo de producción del documental fueron conscientes y sensibles ante las repercusiones de los actores del dub y se aventuraron a desmenuzarlas y analizarlas, para luego comunicar su opinión al respecto con imágenes, sonidos y declaraciones. Hicieron una película de 75 minutos de duración que dividieron en dos partes. La primera se llama *Dub*; en ella se rescata la historia, los protagonistas, las características, los procesos sociales y los efectos de la puesta en escena de este estilo musical. La segunda parte se titula *Echoes* (“Ecos”), y ofrece un recorrido ahistórico y veloz por algunos de los lugares y los estilos musicales influenciados por la música dub. *Ecos del dub* es un documental que, al igual que otros, presenta testimonios “reales” de actores clave y la recreación de sucesos y situaciones, para ofrecer una explicación histórica a predeterminadas inquietudes y sospechas, tratando de producir efectos sensibles en los receptores.

Los cineastas que hicieron este documental no han sido los únicos en abordar directa o indirectamente la historia del dub. Algunas décadas atrás los documentales titulados *Sound Business* (1980), *Deep Roots Music* (1982) y *Uk Dub* (1997) presentaron entrevistas con músicos reconocidos de Jamaica y Europa que explicaban el significado del dub, así como las creencias y los ideales que le daban sentido y las formas de actuar convencionales. En estas películas se puede ver a los músicos utilizando la jerga del dub y preparándose para los conciertos, así como cuando están en el escenario y en la vida cotidiana; también son constantes las imágenes de los instrumentos electrónicos

y las colecciones de discos en formato vinilo de los músicos. En esos documentales se observan las formas de producir música y la dinámica de los eventos donde sonaba el dub, además de las reglas, los valores, las formas de expresar y de percibir con el cuerpo este tipo de música. Asimismo, en estas películas es posible ubicar los efectos del dub en el plano musical y las diferentes formas en las que se presenta la escena dub según el contexto.¹

Las diferentes películas acerca de la historia tienen mayor sentido cuando se les relaciona con el contexto de Jamaica durante el siglo pasado. La isla caribeña consiguió la independencia de Inglaterra en 1962, luego del empuje de movimientos sociales como los sindicatos y los partidos políticos con discurso socialista. También contribuyeron en este proceso la filosofía política del “poder negro” y la creencia en el rastafarismo en el plano cultural, así como la producción de música *reggae* y de sistemas de sonido en el arte. Según Giovannetti, Jamaica fue el “escenario de continuas revueltas y formas de resistencia” (2001: 29) en contra de la segregación racial, la injusticia social, la persecución religiosa y la represión de la alteridad.

El mismo autor comenta que a principios del siglo xx los movimientos sindicales liderados por personajes como Marcus Garvey (1887-1940) y Norman Manley (1893-1969) impulsaron el reconocimiento y el ejercicio de los derechos de los trabajadores, los cuales eran permanentemente violentados por las compañías extranjeras y nacionales. A la larga, este tipo de movimientos devinieron en partidos políticos que luchaban democráticamente por el poder del Estado, como el Partido Nacional del Pueblo (PNP) y el Partido de los Trabajadores de Jamaica (JLP). Estos partidos políticos retomaban las ideas de corte socialista y con sus acciones contribuyeron a conseguir la independencia de la isla. Este tipo de ideas revoltosas también se manifestaron en los espacios académicos de la isla, por ejemplo, el catedrático Walter Rodney (1942-1980) impulsaba la concientización y el uso del poder de la raza negra, con énfasis en la autonomía y el orgullo de ser parte de la negritud.

Similar orgullo y pretensiones de soberanía y libertad sentían y reclamaban los “rastafaris”,² quienes resistían las persecuciones de la policía por creer que Haile Selassie I (1892-1975), el emperador de Etiopía (1931-1936 y 1952-1974), era la reencar-

¹ Aparte de las películas, al respecto del dub pueden consultarse los libros: *Dub: soundscapes and shattered songs in jamaican reggae*, de Michael Veal (2007); *People funny boy: the genius of Lee ‘Scratch’ Perry*, de David Katz (2009); *Dubwise: reasoning from the reggae underground*, de Klive Walker (2005); *Bass culture. When reggae was the king*, de Lloyd Bradley (2001); *Dub in Babylon: the emergence and influence of dub reggae in Jamaica and Britain from King Tubby to post-punk*, de Christopher Partridge (2010).

² Se les nombra “rastafaris” a quienes creen y reproducen las ideas de Selassie I. El nombre de pila del emperador de Etiopía era Tafari Makonen, y en su investidura de figura gobernante del Estado era llamado Ras, que significa rey. De la conjunción de Ras-Tafari surge el nombre para los seguidores del Jah encarnado de piel oscura.

nación de dios. Los *rastas* pensaban que Jamaica era como la Babilonia bíblica³ y que la raza negra era la elegida por dios para vivir en el futuro en África, el sitio de donde fueron expulsados sus antepasados y convertidos en esclavos para llevarlos a Europa y América. Las ideas políticas y las creencias que se movían en la isla tuvieron un canal abierto a la expresión y el intercambio social en la música *reggae*, definida por el mismo Giovannetti como la “forma de protesta contra la opresión racial y económica... una expresión cultural de los grupos marginados” (2001: 147). Otro canal de enunciación e interacción social en la isla caribeña para resistir los embates de los agentes de Babilonia fueron los sistemas de sonido (*sound system*), es decir, “una especie de discoteca ambulante... para brindar entretenimiento... particularmente en sectores residenciales de escasos recursos económicos” (Giovannetti, 2000: 65).

El documental *Dub Echoes* se presentó públicamente en la ciudad de Guadalajara como parte del Ciclo de Documentales Musicales de Radioglobal el 28 de julio de 2009, en el Museo de Arte de Zapopan. Luego fue expuesto en el Primer Festival THC Dub, organizado por Dub Iration, el 30 de octubre de 2009 en el bar Lemon Beat. Observar este documental me motivó a hacer eco de su contenido, me despertó el interés por darlo a conocer a quienes no sabían qué era el dub y cómo distinguirlo en cualquier lugar y tiempo. Parecía cumplirse la tesis del músico Neil Perch que afirma que: “lo que el virus del dub hará por otra gente es inspirarlos a comenzar con sus propios proyectos, y no necesariamente un proyecto de música dub; el virus es la inspiración para comenzar” (*Dub Echoes*, 2007).

Opté por hacer resonancia de la película *Dub Echoes*, des-construyendo y haciendo mi versión acerca de las identidades, los signos y los símbolos que caracterizan al dub “original”. Para esta versión solamente utilicé la primera parte del documental. No analicé la segunda porque consideré que los *Echoes* eran algo que tenía que construir desde el lugar donde vivía y en la época contemporánea, desde mi posición social y de acuerdo con los límites del propio contexto donde me ubicaba. La primera parte del documental me parece idónea para describir e interpretar las palabras, los sonidos, las imágenes y las formas de actuar que daban coherencia a las identidades del dub, así como las prácticas estratégicas de identificación utilizadas por los protagonistas de la película (músicos, analistas de la historia y productores del documental).

La primera parte del documental está ordenada de acuerdo con las siguientes secuencias: a) “Tesis”, b) “Sound system”, c) “Versions”, d) “Dub”, e) “King Tubby”, f) “Lee Perry”, g) “Revolution of dub” y h) “Rise of the DJ”. Las secuencias siguen un orden cronológico, desde 1940 hasta la década de los setenta del siglo pasado. Al igual que los otros documentales de la historia del dub mencionados, en las secuencias de *Dub Echoes* tienen preferencia los testimonios de los productores de música dub (90%

³ En la *Biblia* o conjunto de libros sagrados para el judaísmo y el cristianismo, Babilonia es sinónimo de pecado, fornicación, demonios, inmundicia, riqueza, plagas, misticismo, confusión y falsa religiosidad.

del contenido presenta entrevistas hechas con reconocidos músicos de Jamaica, Reino Unido, Estados Unidos de América y Brasil, entre otros países), aunque también son constantes las opiniones de David Katz y Steve Barrow, quienes se presentan en el papel de analistas de la historia del dub. Otras imágenes de la película tienen que ver con presentaciones en vivo de los músicos, el consumo de cannabis, los aparatos electrónicos utilizados como instrumentos, los procesos de producción de música grabada, las discotecas, las imágenes biográficas de los músicos y las que retratan las condiciones de vida en las periferias de Kingston. Los sonidos usados en el documental son las voces de los cuestionados, además de las palabras y los ritmos editados con efectos *delay* y *eco*, sin faltar los fragmentos de canciones de música dub.

Con la intención de distinguir las identidades implícitas y explícitas en la parte del documental elegida eché mano de las categorías, los procedimientos y los conceptos sugeridos por Mandoki (2006a, 2006b, 2006c). A partir del documental *Dub Echoes* caractericé las estrategias semióticas que utilizaron los protagonistas (músicos, analistas de la historia y productores de la película) para darle sentido a las prácticas del dub. Inferí las estrategias de comunicación y los significados que le daban coherencia a las prácticas, realizando la interpretación de los significantes, significados y procesos de enunciación en forma de palabras, sonidos e imágenes que distinguían al dub de otros signos. Por otro parte, deduje del documental las estrategias estéticas que los actores desplegaban para integrarse a las formas de actuar que tenían mayor valor en las identidades dub. Este tipo de estrategias fueron deducidas llevando a cabo el análisis de los símbolos y los procesos de integración social que hacían de la identidad dub algo elocuente. Los indicadores utilizados para analizar la película fueron los siguientes (cuadro 2):

Cuadro 2

Registros y modalidades para investigar el documental *Dub Echoes*

Modalidades y registros	Modalidad proxémica	Modalidad cinética	Modalidad enfática	Modalidad fluición
Registro léxico	Apelativos utilizados para referirse a la multitud	Palabras en forma <i>verbo</i> para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas y roles)	Adjetivos calificativos para referirse a las prácticas del dub
Registro acústico	Palabras con efecto de sonido pronunciadas por productores del documental	Velocidades del <i>beat</i> según tipo de música dub en el <i>soundtrack</i>	Palabras con tono alto acerca del movimiento dub en <i>soundtrack</i>	Modismos pronunciados por productores de música y analistas en película
Registro escópico	Distancia social entre productores de música dub y multitud en <i>sound system</i>	Organización del espacio del <i>sound system</i>	Íconos	Objetos comunes y decorativos

Una vez reconocidas las estrategias semióticas y estéticas en el documental, me dispuse a interpretar y valorar cuáles eran las identidades que hacían del dub un pensamiento, una ética, una expresión y una forma de actuar diferente. No me interesa interpretar aquí si las estrategias desplegadas por los actores en el documental son bonitas o feas, buenas o malas, objetivas o subjetivas; solo reconocer y nombrar las prácticas cargadas de sensibilidad que llevaron a cabo los actores en la película para seducir a otros.

Estrategias semióticas

La retórica es una estrategia de persuasión. Retomando a Mandoki (2006a), esta tiene que ver con la construcción de “eventos signícos” en los que durante la interacción social se negocian las formas de pensar, las creencias y las emociones. Esos eventos suceden con la intención de informar, provocar la cohesión al grupo de pertenencia e incidir en la diferenciación social. Los mecanismos comunes y eficaces de la retórica para influir en la mente y en el cuerpo de otros actores son los procesos de enunciación, esto es, todas aquellas acciones que se realizan para producir, transmitir, traducir, valorar y retroalimentar significados lingüísticos que son convencionales y legítimos para una sociedad que vive en un contexto específico.

Al tratar asuntos relacionados con el lenguaje y las relaciones sociales, la retórica está emparentada con los procedimientos de la semiótica, entendida como el método para investigar procesos de semiosis; o lo que es lo mismo, todos aquellos procesos de enunciación contruidos por los significantes (actores que enuncian y perciben), los significados (efectos, productos o contenidos que son enunciados e interpretados) y el contexto en el que solamente tienen sentido esos significados. La categoría por antonomasia de la semiótica es el signo o “el evento recortado del proceso semiótico que funciona por diferencia y oposición” (Mandoki, 2006a: 190). Los signos indican los códigos éticos que sustentan los significados y las enunciaciones, así como las reglas y las formas del lenguaje que son válidas para los procesos de enunciación, y las explicaciones coherentes para singulares eventos signícos.

El documental *Dub Echoes* puede ser ubicado para su análisis como un evento signíco. Catalogado de esta forma es posible distinguir en él ciertos significados, significantes y procesos de enunciación que únicamente tienen sentido para quienes hablan el léxico, emulan los sonidos, reconocen las imágenes, respetan y reproducen las convenciones sociales, creen en los contenidos y justifican los argumentos explícitos en los signos. En este audiovisual los significantes son todos los actores que producen música dub, los analistas de su proceso histórico, la multitud presente en los eventos y los productores de la película. Los productores de música dub son los ingenieros de sonido, los *selectors* y los raperos de renombre internacional que son entrevistados; los analistas de la historia no se presentan como músicos y ofrecen información documentada de las prácticas y los significados del dub; la multitud son aquellos que comúnmente se conocen como pú-

blico de eventos artísticos y los productores del documental son quienes lo dirigieron e hicieron la investigación. Los significados son todas esas palabras escritas y habladas utilizadas por los significantes, además de los sonidos en forma de música y voz, las imágenes sagradas y los objetos que portan los actores.

El documental se hizo con la intención de persuadir a los cinéfilos, no cinéfilos, ignorantes, escépticos y simpatizantes acerca del valor y la trascendencia de lo que sucede alrededor del dub. Siguiendo a Mandoki (2006b), yo lo utilizo para ubicar e interpretar cuáles son los sonidos, las palabras y las imágenes que se presentan en el documental que tienen valor para los significantes del dub y cuáles son los significados a los que hacen referencia. Esto me sirvió para construir las identidades a las que se apelaba en el dub, puesto que ellas son “el producto de la presentación de la persona ante los demás” (Mandoki, 2006a: 76).

Llevé a cabo el análisis de las estrategias semióticas contenidas en el documental a partir del eje de los signos. Este eje tiene como objeto de estudio los procesos de semiosis. Para describir e interpretar esos procesos semióticos en este eje se registran las formas explícitas de comunicación verbal, sónica y gráfica que despliegan los significantes en el evento sígnico. Continuando con el análisis, cada uno de esos registros son relacionados con los significados y los significantes que les resultarían opuestos histórica y éticamente, valorando cuáles sentidos hacen diferente al evento sígnico que se esté investigando respecto a otros eventos. A partir del eje sígnico se puede tener información sobre las convenciones sociales,⁴ las características de los significantes y los procesos de comunicación que identifican a un evento sígnico. El análisis de las estrategias semióticas presentadas en la primera parte del documental fue a partir de los registros de la léxica (palabras y sintagmas), la acústica (vocalizaciones y música) y la escópica (decoración e imágenes valiosas).

Movimiento: léxica dub

La léxica trata los signos en forma de palabras (Mandoki, 2006b). El tratamiento para esos signos que se manifiestan como sonidos de voz, letras o discursos es descriptivo, clasificatorio y relacional, poniendo énfasis en el desvelamiento de las cargas de valor que enuncian las palabras concretas. Utilicé la léxica para dar cuenta de las palabras clave utilizadas por los significantes en *Dub Echoes* con la intención de descubrir su significado. Para conseguir algunas pistas respecto de la semántica del lenguaje que distinguía al dub

⁴ Las convenciones sociales son todas aquellas reglas y valores que orientan, ordenan y dan sentido a las acciones de los actores. Esas convenciones son negociadas en la interacción social y son legítimas para quienes disputan sus límites y significados. Siguiendo a Berger y Luckman, Mandoki habla de “convenciones culturales” que “proporcionan el indispensable orden, dirección y estabilidad para la convivencia” (2006a: 86).

analicé lo dicho en el audiovisual por los productores de música dub y los analistas de la historia, así como lo escrito en rótulos en la película por parte de los productores del documental.

De entre el océano de significados verbales presentados en el documental solo retomé como signos aquellos *apelativos* para nombrar a la multitud, las palabras en forma de *verbo* enunciadas para referirse a la revolución provocada por el dub; los *valores* en forma de sintagma que denotaban los deberes, las reglas y los roles por seguir por parte de los significantes; y los *adjetivos calificativos* utilizados para valorar los procesos sociales del dub. A través del reconocimiento de los apelativos pretendí ubicar la posición social y el valor que se le otorgaba en el dub a la multitud. Por otro lado, en un enunciado o discurso, los verbos indican la acción que alguien lleva a cabo; lo que busqué mostrar con la ubicación de este tipo de palabras en el documental fueron los significados que colocaban al dub como forma retórica diseñada para provocar la transformación social (revolución). Descubrir los valores explícitos e implícitos en la retórica de los significantes y reconocer las palabras que utilizaban para nombrar los procesos revolucionarios que ellos habían construido históricamente, me colocó frente a la ética y las creencias de los productores de música dub, los analistas de su historia y los cineastas.

Para registrar los signos seleccionados tuve que transcribir en papel los testimonios de cada uno de los actores presentados en la película. Después señalé y ordené las palabras y los sintagmas que tenían relación con las categorías que había delimitado (cuadro 3).

Cuadro 3

Registro léxico de los protagonistas de *Dub Echoes*

Significantes	Apelativos utilizados para referirse a la multitud	Palabras en forma <i>verbo</i> para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas y roles) enfatizados	Adjetivos calificativos para referirse a las prácticas del dub
Productores de música	Todos; personas	Influenció a todos los raperos...; hacer su propia música...; negocio de la grabación se inició...; experimentó con una versión y comenzó a meterle trucos...; dar una nueva vida a viejo <i>riddim</i> ...; no teníamos máquinas esos sonidos los teníamos que inventar...;	Dub es responsable de la revolución musical...; es lo que la música debe ser, no hay mucho que pensar solo hay que hacerlo...; eran estaciones de radio...; crear <i>riddim</i> ...; poner bajo y batería al frente...; llegar a diferentes <i>remixes</i> ...; ingenieros hacen la parte electrónica,	

Significantes	Apelativos utilizados para referirse a la multitud	Palabras en forma verbo para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas y roles) enfatizados	Adjetivos calificativos para referirse a las prácticas del dub
		he creado una revolución con el dub...; suena como que quieres destruir a Babilonia...; advenimiento de los DJs comenzó con grabaciones de <i>toast</i> ...	los productores dicen al ingeniero qué hacer y a los músicos cómo sonar...; saber lo que a la gente le gusta...; puedes hacer cualquier cosa con dub...; esta música es política	se hizo emocionante...; el sonido es un ser vivo...; Jamaica estaba loco por el dub...; era algo diferente, era grandioso, simplemente genial...; nuevo enfoque de la música
Analistas de la historia	Gente... gente pobre... gueto	engendraron toda la música <i>dance</i> ...; desarrollar su sistema de sonido...; cambió la dirección de la música popular	Exclusividad...; lealtad...; competición...; tienen que trabajar duro...; tienen que sacar a la gente de ese entorno	<i>Sound system</i> eran prominentes...; sonaban pesados...; eran fuertes
Productores del documental	No presenta	Versionar	No presenta	Revolución dub

En el documental los productores casi no mencionan a la multitud, pero cuando lo hacen le llaman “todos” y “personas”. La multitud no son consumidores o público; puede ser cualquiera, todos aquellos que hayan estado en un evento de dub. Los analistas de la historia del dub se inclinan hacia la concepción basada en aspectos económicos al respecto de la multitud, arguyendo que los que la integran son los “pobres y marginados” de la periferia de las ciudades, el tipo de gente alejada de la “élite rica”, como nombra Barrow en la película a la clase social opulenta. Los productores de la película no se pronuncian en torno a la multitud.

Las palabras en forma de verbo que describen las prácticas revolucionarias que usan los productores de música dub hablan de influenciar, hacer, experimentar, iniciar, dar, inventar, crear, querer y comenzar. Todas estas palabras evocan movimiento y desborde de límites, no pasividad y autocontrol. En similar sentido, los analistas del dub dicen que la intención es desarrollar, cambiar y engendrar; no de menguar, permanecer inmóvil o aceptar sin discusión las convenciones sociales. Los productores de la película hablan de versionar los sonidos musicales y no de sustituir una música por otra, se pronuncian a favor de las mezclas y no del aislamiento de sonidos.

Los productores de música califican de “emocionante”, “vivo”, “loco”, “diferente”, “grandioso”, “genial” y “nuevo” lo vivido en los procesos significativos del dub. Todas

estas cualidades difieren de aquellas que los podrían tachar de sobre eufóricos, irracionales, sin talento o retrogradas. Estos significados se encuentran alejados de los calificativos para la música del Caribe que la nombran como un movimiento pacifista, de la “nueva era” o como moda pasajera; por el contrario, los analistas del dub afirman que el dub suena “pesado y fuerte”, con la intención de sobresalir en cualquier lugar. Casi en similar sentido, los productores de *Dub Echoes* califican el dub como revolucionario y no como un movimiento de obedientes o conservadores.

Por lo anterior podemos concluir que la multitud no es un significante con peso en el discurso de *Dub Echoes*. Las palabras en forma de verbo expresadas hablan de actuar estratégicamente, los valores versan sobre la responsabilidad y la libre manifestación; mientras que los adjetivos se refieren a la alteridad y lo novedoso. Todos estos significados denotados bien podrían tener cabida en la palabra “movimiento”. Este movimiento fue definido por Perry en el documental *Dub Echoes* como “una revolución de la música en sí”; en tanto que el analista Barrow dice que es “...muy vibrante(s)... porque tiene(n) que trabajar duro para satisfacer a las personas en sus condiciones de oprimidas... para sacar a la gente de ese entorno y hacer que se olvide”.

Resonancia: acústica dub

En la ciencia de la física, la acústica estudia la producción, la propagación y la recepción de los sonidos. En términos de Mandoki, la “estética acústica” tiene por objeto de estudio la forma en la que son pronunciados, entonados o modulados los sonidos, tanto por quienes los emiten como por quienes los perciben. Desde el punto de vista de esta autora la acústica “tiene la característica de que, al ser energía modulada [...] suele ser indicial de la dramática del sujeto del enunciado” (2006b: 36). La autora lleva la acústica de la física hacia el terreno de la comunicación, en lo particular, al estudio de la voz y el habla a través de herramientas semióticas. En la prosaica se intenta registrar el tono, el volumen, el timbre, la altura y la resonancia, además de los códigos de uso del sonido para cada contexto, para a partir de ellos inferir las “intenciones y el carácter” (*idem.*) de los actores.

Con base en la acústica mandokiana registré los estilos de música dub expuestos en *Dub Echoes*. Sin embargo, debido a que la película ofrece pocos fragmentos musicales y de corta duración que resultan difíciles de analizar, decidí utilizar algunas canciones del disco que contiene la música de la película o *soundtrack* (Soul Jazz Records, 2007). En la segunda parte de dicho documental se trata el asunto de los estilos musicales del dub. Los productores de la película los tipifican como *hip hop*, *drum and bass*, *downtempo* y *dubstep*. Para reconocer las diferencias entre cada uno de estos estilos me dispuse a medir cuantitativamente la *velocidad del beat*, mediante el conteo de los *beats* por minuto (bpm)⁵ de

⁵ En el lenguaje musical los “bpm” son una forma estandarizada de medir la dinámica de las percusiones. Para medir la velocidad de las canciones elegidas del *soundtrack* utilicé un ecualizador, con

algunas canciones que aparecen en el *soundtrack* (cuadro 4). Seleccioné aquellas canciones del *soundtrack* que me parecían prototípicas de acuerdo con los tipos de música dub planteados en la película. A los tipos de música dub sugeridos en el documental agregué el tipo *roots*, para hacer espacio a la música de King Tubby. Las canciones elegidas fueron las siguientes: a) tipo *roots*: *Jah Jah Jehovah version*, de King Tubby; b) tipo *downtempo*: *sine of the dub*, de Kode9 and Space Ape; c) tipo *hip hop*: *sega beats*, de Disrupt; d) tipo *step*: *rootsman*, de U Roy y Francois Kervorkian; y, e) tipo *drum and bass/jungle*:⁶ *creation rebel* de Rebel MC *alias* Congo Natty y Spikey T. *alias* Mabrac.

Aparte de medir los *beats* por minuto de estas canciones, llevé a cabo la diferenciación de las palabras *pronunciadas con tono alto* en cada una; pero solo aquellas que hicieran mención de los significados del “movimiento dub” (cuadro 4). Identificar esos sonidos marcados me sirvió para reconocer el discurso enfatizado en la música de la película, así como ubicar cuáles estilos de música retomaban con mayor intensidad la léxica de la revolución característica del dub y la retórica que tenían en común los diversos estilos musicales.

Lejos de las canciones contenidas en el *soundtrack*, en el documental es posible escuchar ciertas palabras que son diferentes de otras debido al efecto de sonido que se les imprime. En *Dub Echoes* los productores repiten varias veces algunas palabras en poco tiempo (efecto de eco) y a otras les alargan su sonido (efecto *delay*), con la intención de resaltar ciertos significados y atraer a los que escuchan esas voces. De entre los varios fonemas pronunciados en la primera parte preferí aquellas palabras manipuladas con efecto *delay* o eco, con la intención de ubicar e interpretar el contenido de esas palabras (cuadro 4).

Asimismo, ubiqué en el filme los sonidos en forma de *modismo* que diferenciaban al dub de otros estilos de hablar utilizados en la música (como el lenguaje presente en la música nortea o el que da sentido a la música *jazz*, por ejemplo). Las voces que se escuchan en el documental utilizan con frecuencia palabras que solo tienen sentido para quienes conocen la jerga (palabras clave), las formas de pronunciación y los momentos para hacer uso de ese caló en el dub (cuadro 4). Alrededor del dub se construyó un vocabulario que es homólogo al usado en el *reggae*, el rap y el *ska*, pero que difiere en algunos significados y la forma de pronunciarlos. Descubrir los modismos sonados en la película me ayudó a reconocer esas palabras diferentes y su significado.

la intención de resaltar en cada una de ellas los sonidos del *kick drum beat* (sonido del bombo) y el *hi hat beat* (sonido de los platillos llamados contratiempo); luego, con cronómetro en mano, medí la cantidad de *beats* por minuto de los ritmos de bombo o contratiempo que sonaban en cada estilo de música dub.

⁶ En adelante utilizaré el nombre de *jungle* para referirme al estilo *drum and bass*. Hago esta diferenciación porque el *drum and bass* será considerado aquí como la base musical del dub en general (como *riddim*), mientras que el *jungle* es identificado (principalmente en Europa) como un estilo musical propio.

Cuadro 4

Registro acústico en documental y *soundtrack*

Palabras con efecto de sonido pronunciadas por los productores del documental	Velocidades del <i>beat</i> según tipo de música dub en <i>soundtrack</i>	Palabras con tono alto acerca del movimiento dub en <i>soundtrack</i>	Modismos pronunciados por productores de música y analistas en audiovisual
<i>A lot of sound systems</i> (<i>delay</i>)	Estilo <i>jungle</i> : 152 bpm (medido con ritmo de	<i>Jungle: word sound and power, music from the</i>	<i>Weed, Rapers, Beat, Sound System, Dubplate,</i>
Dub (eco)	contratiempos)	<i>heart and the soul; creation</i>	<i>Dubwise, Dancehall, Remix,</i>
<i>Link together</i> (duplicación de sonido en dos canales de audio)	Estilo <i>downtempo</i> : 40 bpm (medido con ritmo de	<i>rebels;</i>	<i>A Dreadlock,* Dubing,</i>
	contratiempos)	<i>Downtempo: no presenta</i>	<i>Sampler, Ganjah, Babylon,</i>
<i>Clean super clean music</i> (<i>delay</i>)	Estilo <i>roots</i> : 48 bpm (medido con ritmo de	<i>Jah Jah dread, you know</i>	<i>DJ, Toasting</i>
<i>Ganjah smoking</i> (<i>delay</i>)	bombo)	<i>know say natty dread</i>	
<i>You feel no pain</i> (eco)	Estilo <i>dubstep</i> : 132 bpm (medido con ritmo de	<i>Dubstep: ilegible</i>	
<i>These cultures like dub</i> (repetición de oración)	bombo)	<i>Hip hop: no presenta</i>	
	Estilo <i>hip hop</i> : 50 bpm (medido con ritmo de		
	bombo)		

* Dreadlock es un peinado o forma de lucir el cabello que se caracteriza por estar enmarañado, ser de apariencia descuidada y por figurar la melena de los leones.

La repetición, el *delay* y el eco son efectos de sonido estratégica y usualmente utilizados en la música dub con la intención de darle otra versión y marcar ciertas palabras, ritmos y todo tipo de sonidos, para que los escuchas se sientan atraídos. En la primera parte de *Dub Echoes* los productores del documental decidieron utilizar efectos de sonido en sintagmas que describen este tipo de música y las prácticas asociadas a ella. Los voces con efecto de sonido hablan de la existencia de “muchos sistemas de sonido” (*a lot of sound systems*), de “enlazar” (*link together*), de “música súper limpia” (*clean super clean music*), de “fumar cannabis” (*ganjah smoking*) y de que “no sientas dolor” (*you feel no pain*), haciendo referencia a las técnicas, las características, las prácticas y las intenciones de la “cultura dub” (*cultures like dub*). Sus productores prolongaron la léxica del dub con estas frases distorsionadas, que obligan a poner atención en lo que se dice y a estar cerca de ellas para interpretar su significado.

Por otro lado, no es casual que en el dub la dinámica de las percusiones sea rápida o lenta; lo que buscan es la sincronía con el ritmo cardiaco de los humanos para de esa manera seducirlos e incitarlos a expresarse. La métrica de las canciones seleccionadas del *soundtrack* de *Dub Echoes* muestra que el *beat* del dub oscila entre los 32 y los 152 bpm, de-

pendiendo de cada estilo musical. El estilo *downtempo*, el *hip hop* y el *roots* están por debajo del ritmo cardíaco promedio de los humanos, que fluctúa entre los 60 y 70 bpm (cuando están en reposo los adultos) y entre los 70 y 120 bpm (cuando están en reposo los niños menores de 10 años). Los bpm del *jungle* y el *dubstep* doblan la velocidad de los anteriores estilos. Cuando la velocidad del *beat* es lenta la pretensión es conseguir la escucha atenta del que percibe el ritmo, sin que el cuerpo se mueva agitadamente. Conforme el *beat* acelera, la intención es que la multitud que escucha se mueva con intensidad y vértigo, alejados de la escucha contemplativa pero sin llegar al límite del paro cardíaco o la arritmia.

En general, las palabras pronunciadas con tono alto en cada canción del *soundtrack* no hacen eco de la léxica del movimiento dub. Empero, en el estilo *jungle* se dice con tono alto que el dub trata de movilizar “palabra, sonido y poder” (*word, sound and power*). También se habla en ese estilo de los “rebeldes de la creación” (*creation rebels*), para hacer alusión directa a la sedición del dub. En el estilo *roots* se canta en honor a Jah de forma altisonante, invitando a otros a repetir el coro de alabanza, tal como lo han hecho algunos proafricanistas que repiten con volumen alto las palabras sagradas de Selassie I y los discursos incendiarios de Marcus Garvey.

En *Dub Echoes* se despliega el idioma del dub para diferenciar sus palabras de aquellas de uso común en el idioma inglés. El caló de la música dub bien puede clasificarse de acuerdo con aquellos términos usados para referirse a los músicos, las prácticas alrededor de la música, los hábitos o el contexto. Los productores de música dub pueden ser conocidos como los “raperos” (*rappers*), el sistema de sonido (*sound system*), el “rasta” (*a dreadlock*) o los que ponen discos y “rapean” (DJs). Cuando de música se trata se habla del pulso (*beat*), del lado B de los acetatos con versiones musicales dub (*dubplate*), del ritmo básico de bajo y batería (*dubwise*), de hacer versiones de música grabada (*remix*), de practicar el dub (*dubing*), de los sonidos grabados usados para mezclar (*sampler*), y del acto de cantar rap (*toasting*). En cuanto al aspecto social y cultural se usan palabras como cannabis (*weed, ganjah*), salones de baile (*dancehall*) y Babilonia (*Babylon*).

Los productores de *Dub Echoes* decidieron utilizar efectos de sonido para prolongar y repetir algunas frases y palabras directamente relacionadas con los significados comunes en el lenguaje usado en el dub. Esas voces distorsionadas fueron usadas en el documental para hacer eco de la léxica del dub, al igual que los modismos utilizados por los músicos y los analistas del dub. Todos estos sonidos entonados sirvieron para repercutir en la forma de comunicarse y para que las tonalidades del lenguaje del dub tuvieran un espacio para sonar. Las palabras con efecto de sonido y los modismos que suenan en el documental están lejos de aquellas películas en las que los productores presentan testimonios literales, o aquellas en las que los modismos son censurados. La dinámica del *beat* y las palabras con tono alto ubicados en la música del *soundtrack* son para sonar fuerte y para poner en sincronía el ritmo de la música con los cuerpos de los receptores. Estos sonidos del dub evocan *resonancia* porque sus ritmos y voces tratan de repercutir en los otros para que se muevan y prolongar el lenguaje del dub. El sentido del eco de

los sonidos del dub tiene relación con la forma en la que define Lee Perry a la música dub: “el bajo es el cerebro... y la batería son los latidos del corazón [esto] te da una idea de que el sonido es un ser vivo... que te hace que quieras bailar” (*Dub Echoes*, 2007).

Unidad: escópica dub

La escópica busca información en los objetos, el diseño del espacio y las modificaciones del cuerpo que son utilizados por los significantes para que otros los observen y los valoren. Este registro presta atención a las imágenes, los adornos, la vestimenta, la decoración y todos aquellos artefactos construidos y puestos en escena para impresionar a los receptores por medio de la vista. La escópica tiene la intención de descubrir el sentido y el valor que tiene lo visual para los productores y los receptores.

Es obvio que *Dub Echoes* es una estrategia de visibilidad (además de sonora y léxica). Los productores del documental eligieron ciertas imágenes fijas y en movimiento, así como singulares ángulos de observación y particulares focos de atención para que los videntes captaran los significados que ellos les otorgaban a las prácticas y a los significados del dub. Para descubrir esos significados gráficos observé, registré y clasifiqué las imágenes mostradas en la primera parte del documental que expusieran la *accesibilidad* del *sound system* para la multitud; y, por otro lado, la forma en que los productores de los sistemas de sonido *organizaban el espacio* donde sonaba su música (cuadro 5). El análisis de la facilidad de los actores sociales para acceder al sistema de sonido fue a partir de la observancia de las distancias corporales entre la multitud y los productores de música dub identificadas en fotografías que presentaban en acción al *sound system*. Además, en las mismas imágenes analicé la ubicación de los instrumentos que utilizaban los sistemas de sonido, tratando de inferir a partir de ese acomodo del espacio las “zonas de actuación” y las posiciones sociales de los productores de dub y de la multitud.

Aparte de la colocación de objetos, otra forma de manipular el espacio es la utilización de los objetos, para difundir particulares formas de pensar y de valorar la forma de vivir. Las calcomanías, los carteles, los muebles, los adornos y el vestuario, por ejemplo, son objetos que se utilizan con la intención de atraer a otros significantes por lo singular de sus formas y colores, así como por las ideas que tratan de comunicar. A partir de todas las imágenes contenidas en la parte seleccionada del documental ubiqué aquellos *objetos* que lucían los productores de música dub (como los adornos o el vestuario) cuando daban su testimonio frente a las cámaras, pero solo los de aquellos productores que lucieran de forma extravagante. También observé los objetos que aparecían de manera recurrente en las escenas del documental, buscando clasificarlos y encontrarles sentido (cuadro 5).⁷ Además de hacer visibles los objetos decorativos y

⁷ Es preciso señalar que los objetos no tienen vida propia y solo tienen valor cuando los significantes les atribuyen el significado y cuando son capaces de usarlos para comunicarse.

comunes en el dub, decidí observar los íconos⁸ o imágenes sagradas contenidas en las mismas secuencias de la película.

Cuadro 5

Registro escópico en documental *Dub Echoes*

Distancia social entre productores de música dub y multitud en <i>sound system</i>	Organización del espacio del <i>sound system</i>	Íconos	Objetos comunes y decorativos
En las fotografías la multitud se muestra siempre a escasos metros de los productores de dub	Hay una mesa principal donde se acomodan vertical y horizontalmente todos los aparatos electrónicos, los cuales son controlados desde el escenario por los productores del dub Adaptación de instrumentos electrónicos y bocinas a las condiciones del lugar sede Zona de bocinas y zona de control de audio	King Tubby y Lee Perry personalizados en fotografías como reyes, portando cetro y corona Imagen pequeña de Jesucristo Imagen de Selassie I y el León Conquistador de la Tribu de Judah, rodeados con colores verde, rojo, amarillo y negro	Bocinas de mediano y gran tamaño para graves y agudos Discos de vinilo Aparatos electrónicos de manipulación de audio (mezcladora, amplificador, cajas de efectos) Reproductor de música (tornamesa) Algunos productores de música dub (Lee Perry, Congo Natty, Don Letts, y el poeta Matubaruka) utilizan collares con símbolos religiosos, portan turbantes con colores negro, verde, amarillo y rojo, y llevan el cabello al estilo <i>dreadlock</i>

En *Dub Echoes* el *sound system* se muestra como un evento traspatio y callejero, localizado en la pequeña escala, en el mismo lugar de residencia, sin necesitar mayores condiciones de infraestructura para llevarse a cabo. Pareciera que en estos eventos no hay mayores restricciones contra la multitud para que sus integrantes participen en los sistemas de sonido, ni para que estos últimos sonaran casi en cualquier lugar. Los productores de dub y la multitud se observan “cuerpo con cuerpo” en las imágenes. En las

⁸ Los íconos, según Peirce, son una “imagen mental o representamen”, que funciona por semejanza de los signos con experiencias concretas que son significativas (Zecchetto, 2012). Para el caso que nos ocupa, los íconos son imágenes de dioses y políticos públicos que tienen una fuerte carga histórica y que resultan valiosos porque evocan la transformación y la unidad de la sociedad.

mismas no se observan objetos utilizados como barreras para contener a la multitud y separarla de los productores (tal como ocurre en los conciertos contemporáneos en los que se presentan los músicos de la industria musical del entretenimiento con estrictas medidas de seguridad y tratando de aislar lo más posible a los artistas del público).

Los sistemas de sonido aparentan ser movibles y adaptables casi en cualquier sitio. En las fotos e imágenes en vivo del documental se pueden identificar: a) la “zona de control”, en la que se ubican los productores de dub con todos los instrumentos que utilizan para hacer música; b) la “zona de las bocinas”, cercana a la zona de control y rodeada de integrantes de la multitud; c) la “zona de baile”, ocupada por la multitud, ubicada alrededor de todo el espacio del evento. El *sound system* (de acuerdo con donde se coloquen las zonas de control y la de bocinas, y con la cantidad y potencia de los altavoces) establece un espacio social de intercambio de significados aparentemente invisible, en el que ellos se posicionan como líderes y la multitud tiene una posición social relativamente dependiente de ellos. El sistema de sonido tiene un orden lógico y una estructura social⁹ que lejos están de ser incoherentes, “anarquistas” (caóticos, sin sentido o violentos, como los definen los “liberales”) o una simple fiesta privada para el éxtasis de la carne. Tampoco aparenta ser un movimiento social “tradicional” (que persiga la toma del poder público del Estado para transformar las estructuras sociales), ni mucho menos una estrategia desarrollista a manera de programa social para lograr el progreso.

Hay productores de dub que llevaron sus capacidades más allá de lo que otros lograron y adquirieron el estatus de íconos, como los casos de King Tubby y Lee Perry, considerados como los “inventores” de la música dub. Ambos se consideran fervientes seguidores y practicantes del monoteísmo cristiano y de la lucha histórica de los “rastafaris”; en ese sentido, están lejos de ser ateos, agnósticos, herejes o escépticos. Sin embargo, el *sound system* aparenta ser de aquellos movimientos religiosos alejados de la ortodoxia, de los que parecen estar dispuestos a cuestionar sus valores fundamentales. Los productores de *Dub Echoes* no se meten a valorar y describir el aspecto religioso alrededor del dub, solamente dedican algunas imágenes secundarias al respecto y casi todo el resto del tiempo hacen evidente la tecnología necesaria y distintiva de este estilo musical.

A lo largo del recorte elegido de la película se observan constantemente todo tipo de aparatos electrónicos para grabar, mezclar, difundir, manipular y producir música y no se muestran instrumentos musicales de cuerda o viento. La música grabada es básica para hacer dub, ya que a partir de ritmos grabados, manipulados y mezclados electrónicamente se logran los sonidos característicos del estilo; quizá sea por ello la constante visualización de discos de vinilo en la película. Aunque pocos, hay productores de música dub que se observan en el documental que utilizan objetos para decorar su cuerpo, los cuales tienen relación con las creencias de los *rastas* y los panafricanistas. Los colores de los tur-

⁹ Se dice que tiene una “estructura social” para hacer mención que es un sistema de relaciones entre actores sociales que está normado y que adquiere cierta forma.

bantes que portan Congo Natty y Matubaruka en la película no aparentan únicamente sabiduría, sino que están relacionados con los tonos de la bandera de Etiopía, para hacer alusión al territorio elegido por la raza negra para vivir y gobernar en el futuro. Perry porta en su collar la estrella de David (símbolo de nacionalidad salomónica y protección energética contra los maleficios), mientras que Don Letts luce el peinado característico de los seguidores de Jah Rastafari (*dreadlock*). La imagen del “rasta” renegado que utiliza la tecnología digital para hacer música se opone a aquella imagen del “rasta orgánico” que también es rebelde, pero precisamente en contra de algunos de los pilares de la modernidad, como la tecnología electrónica y su discurso legitimador la ciencia.

Las imágenes de los objetos y los íconos, así como la forma de organizar el espacio y la accesibilidad de la multitud a los sistemas de sonido observados en el documental denotan *unidad*; es decir, el encuentro convenido, ordenado e intencional entre la multitud y los productores de música. A través del acercamiento con la divinidad iconizada y el atamiento a las convenciones sociales mediante la decoración y la utilización de objetos, así como por la combinación de los aparatos electrónicos con los aparatos humanos el dub trata de generar unidad entre los actores.

Retórica del dub

Mandoki dice que la retórica son “los medios de persuasión, el arte de mover y conmover a los otros” (2006b: 29). *Dub Echoes* es una estrategia para conseguir eso. La léxica de los protagonistas del documental busca producir efectos de movilidad hacia lo extraordinario, con libre manifestación y responsabilidad. Los sonidos del *soundtrack* y del documental son resonantes, diseñados para sacudir los cuerpos de los receptores y engancharlos con el idioma y los ritmos que caracterizan al dub. El atavío cargado de fetiches religiosos de los productores de música dub, la imagen de la tecnología como instrumento básico de poder, los retratos y dibujos de íconos artísticos, políticos y religiosos y la decoración, atraen la vista no solo por el colorido o la forma, sino porque reflejan religiosidad (en el sentido de religar o unir). Las imágenes, los sonidos y las palabras presentados en el documental incitan vocalmente a la movilización social para salir de la pasividad y la dependencia social. Las estrategias semióticas de la película se usan para hacer resonar la música y el lenguaje que distinguen al dub; tratan de hacer eco para repercutir en los cuerpos de los receptores y atraer a los vyeristas y los fisgones hacia las llamativas formas y colores de los fetiches, las deidades y los héroes que evocan acercamiento y agrupación en el dub.

Por lo anterior, el dub puede ser interpretado como un *movimiento resonante unificador*. Es un evento sígnico de “producción y recepción de significados y una transformación de significantes-sujetos” (Mandoki, 2006a: 117). Los significados éticos convencionales del dub tienen que ver con la moral del “nosotros”, los principios de la revolución social, el fundamento de la colectividad y lo común, las bases de la ciencia y las reglas del

arte musical. El dub tiene un lenguaje propio (verbal, sonoro y gráfico) que versa sobre el “poder-hacer”.¹⁰ Este lenguaje suena enérgico, grandilocuente y repetitivo, siempre en concordancia con las convenciones éticas que lo hacen distinto. El dub solamente tiene sentido cuando eres capaz de reconocer los colores, las formas y los objetos que se usan para lucir al estilo “rasta”; también cuando percibes los ritmos de bajo y batería, las voces rapeadas y los efectos de sonido, y cuando hablas la léxica y comprendes los valores que dan coherencia a las palabras de los productores de música, los analistas de la historia y los cineastas. Dub es signo de transformación del lenguaje y de los actores sociales que comunican ese lenguaje, los cuales buscan que otros actores vivan similares procesos de transformación a través de las estrategias semióticas.

El “movimiento resonante unificador” no es solo retórica, también está sostenido por prácticas simbólicas concretas, estratégicamente utilizadas para persuadir y cargar de valor al discurso. Revisemos las estrategias estéticas que hacen que la unidad, la resonancia y el movimiento del dub sean congruentes y tengan impacto social.

Estrategias estéticas

Cuando se habla de transformación en la retórica del dub presentada en el documental *Dub Echoes* no se hace alusión a una utopía (aunque siempre haya algo de ilusión en esos significados). Por el contrario, indica que hay productores de música que invirtieron mucho tiempo, recursos monetarios y materiales y trabajo en adquirir y adaptar las máquinas electrónicas necesarias para hacer los efectos sonoros y aprender a utilizar esas máquinas. A su vez, significa que los *toasters* pasaron varios minutos antes de vocalizar en el sistema de sonido escribiendo las rimas, ensayando tonalidades de voz y proyectando los momentos para dejar de hablar en el escenario. También simboliza que los analistas del dub se vieron forzados a consultar fuentes de información en diversos formatos antes de la entrevista, para no decir incoherencias en el documental. Asimismo, implica que los productores invirtieran cuatro años en hacer un audiovisual sobre la historia del dub, revisando cientos de horas grabadas de imágenes para seleccionar y editar las que fueran a tener mayor impacto en los sentidos de los receptores.

Todo ese tiempo, materia y energía en forma de trabajo que desplegaron sus protagonistas fueron con la intención de adherirse a la retórica del dub, pero también para producir “efectos sensibles en el destinatario” (Mandoki, 2006b: 47). A decir de Mandoki, las *estrategias estéticas* son aquellas acciones dirigidas que se llevan a cabo para capturar los sentidos de los receptores, producir experiencias corporales disfrutables y

¹⁰ Holloway utiliza el término “poder-hacer” para nombrar a la “capacidad de hacer, la habilidad para hacer las cosas. Hacer implica poder, *poder-hacer*... El hacer (y el poder-hacer) siempre es parte de un flujo social, pero ese flujo se constituye de distintas maneras. Cuando el flujo social del hacer se fractura ese poder-hacer se transforma en su opuesto, en *poder-sobre* (2002: 52).

significancia (*peso ilocutivo*). Más que buscar persuadir, las estrategias de acción pretenden seducir y producir gozo en los otros actores sociales llevando a cabo “presentaciones de la identidad” (Goffman, 2009) o *performances* (Chamorro y Rivera, 1999).

Para analizar estos mecanismos de acción Mandoki sugiere investigar los *eventos estéticos* (2006a), debido a que en ellos tienen lugar la sensación (como entrega directa al gozo), el discernimiento (como forma de distinción de la identidad) y el miramiento (como reconocimiento del rol que se ocupa en la estructura y el espacio social, así como las posibilidades de acción a partir de esas condiciones). La sensación, el discernimiento y el miramiento son procesos de percepción y disfrute de los eventos estéticos. Estos procesos de percepción y gozo son aprehendidos por la *estética*, definida como “el estudio de la condición de *estésis* [esto es] la sensibilidad o la abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto al que está inmerso” (Mandoki, 2006a: 67).

La estética analiza el eje de lo simbólico estudiando los procesos de “producción de significancia (o de lo significativo) que opera por medio de asociaciones de tipo energético, afectivo, temporal y material” (*ibid.*: 120). En el eje de lo simbólico –lógicamente– la categoría básica es el símbolo; el índice,¹¹ la dramática y los indicadores, las modalidades llamadas proxémica, cinética, enfática y fluxión. Los *símbolos* son objetos, actos o discursos que tienen *peso ilocutivo* porque se les asocia con particulares contextos, materiales y energía afectiva y física acumulada en ellos. La *dramática* aprehende los símbolos observando los procesos de producción de significancia y los efectos de prendamiento, lo que significa que analiza cómo esos símbolos son cargados de *peso ilocutivo* cuando se les liga con el contexto, el esfuerzo físico y la cantidad de materia usada para producirlos, y con las convecciones sociales y la sensibilidad de los productores y los receptores de los símbolos. La significancia tiene relación con cómo esos actores sociales que producen y perciben los símbolos se adhieren o no a ellos, ya sea porque antes han vivido una situación similar, por las emociones que les producen o porque los asocian con sus formas de pensar.

Las estrategias estéticas en el documental fueron descubiertas mediante el reconocimiento de las *modalidades* proxémica, cinética, enfática y fluxión. La primera modalidad (proxémica) se usó para revelar cómo se establecían las distancias sociales entre los productores de música dub y la multitud, así como las distancias entre los productores del documental y los receptores. La segunda modalidad (cinética) fue retomada para explorar las formas de incitar los procesos de movilización social afines con el dub y los efectos producidos. La tercera modalidad (enfática) fue utilizada para verificar cómo se producía el valor de los objetos, los íconos y las prácticas que marcan al dub. La cuarta modalidad (fluxión) sirvió para identificar qué tan abierto o cerrado era el dub hacia el flujo de la sensibilidad.

¹¹ El mismo Peirce, en el modelo triádico de clasificación del signo que propone, afirma que el índice sirve para indicar lo que se ha hecho, con base en las huellas concretas que ha dejado la actividad (Zechetto, 2012).

Luego de reconocer las modalidades de acción, la información fue relacionada con aquellas prácticas, valores, figuras y objetos (símbolos) de otros estilos musicales, con otras formas de hacer política, otras maneras de relacionarse y de percibir el mundo que resultaran afines con lo que se hace en el dub. La relación de los símbolos del dub con otros similares me condujo a descubrir el *peso ilocutivo* y el contexto del dub, así como las acciones, los procesos sociales, los íconos y los sentimientos connotados en el “movimiento resonante unificador”.

Conquista: proxémica del dub

Proxémica significa “cercanía”; a decir de Mandoki (2006b: 48-49), el concepto fue utilizado por primera vez por Hall (1962) para identificar el uso del espacio social en relación con las convenciones culturales. La proxémica tiene que ver con las distancias sociales, con la mayor o menor cercanía o lejanía que intencionalmente establecen dos o más actores en un evento estésico, a través de la puesta en escena de símbolos. La proxémica es “corta” cuando los símbolos utilizados llaman al encuentro, la unidad, el diálogo cara a cara o la acción en conjunto. Por el contrario, la proxémica es “larga” cuando se les da mayor valor a los símbolos que evocan inaccesibilidad, desencuentro, individualismo o segregación. Con la proxémica es posible inferir qué tanto peso se otorga en el dub al encuentro y el desencuentro social y mediante cuáles procedimientos se provocan esas actividades en el documental.

En *Dub Echoes* el registro léxico de los productores de música dub evoca impersonalidad y aparente lejanía respecto de la multitud, aunque en las imágenes se observe que la distancia es muy corta entre ellos. Entre los productores del documental y la multitud la proxémica también es corta, ya que los productores marcan ciertos sonidos con efectos buscando atraer su atención. El *sound system* y el documental están diseñados para que las distancias se acorten con la multitud, o aquellas “personas en condiciones de oprimidas”, es decir, con la “gente del gueto”. Los efectos de sonido utilizados en ciertas palabras y momentos de la película son con la intención de acercarse a los receptores, poniendo ante sus oídos las características de la “cultura dub” para que se adhieran a ella. Las imágenes, por su parte, muestran que durante los sistemas de sonido “todos” pueden estar cerca de los productores de música dub, casi cuerpo a cuerpo en cada evento traspatio o en las calles; esto probablemente es así porque las producciones de la “cultura dub” parecen estar basadas en el “sentimiento de la gente”.

La proxémica corta insinuada en el dub es semejante a las acciones de atracción que llevan a cabo los gestores culturales, los promotores del desarrollo y los misioneros contemporáneos, por ejemplo, quienes pasan considerable tiempo diseñando y ejecutando actividades lúdicas, artísticas, cívicas y festivas, entre otras, que están centradas en la subjetividad y se utilizan para vincularse con otros. Los gestores culturales (sobre todo aquellos independientes del Estado y las corporaciones) administran materiales y acti-

van energía humana en el diseño de proyectos sociales para satisfacer la necesidad del encuentro, la identificación social o la acción colectiva. En la misma línea trabajan los promotores del desarrollo social, quienes se acercan a la cotidianidad de los hogares y los sitios públicos en condición de marginación y pobreza para acercar el progreso a quienes están distantes de él, poniendo en acción estrategias de promoción gráficas, auditivas y textuales que apelan directamente a la sensibilidad para convencer y maravillar a los beneficiarios. Parecidas estrategias usan los misioneros para acercarse a la gente con dios y con las leyes, los lugares y los dirigentes de la religión, buscando hacerlos creer en la divinidad sin cuestionar tanto y convenciénolos de actuar de forma similar a las convenciones de las instituciones religiosas.

Aunque en el documental se aparenta una proxémica corta entre todos los protagonistas, los productores de música dub se mantienen a distancia de la multitud con mecanismos como la exclusividad, utilizada con el propósito de “mantener la lealtad en un campo muy competitivo”, alargando con esto la distancia respecto de posibles traidores que pretendan sacar provecho de lo producido por otros. De igual forma los productores del documental extienden la distancia respecto de los integrantes de la multitud que no reconocen o están en contra de los efectos de sonido o de los símbolos de la “cultura dub”. La proxémica larga es apreciable en las prácticas excluyentes de los dirigentes y los practicantes ortodoxos de las religiones ligadas al cristianismo, los cuales se apartan de los reformistas y críticos que cuestionan la ortodoxia de la Iglesia.

Las prácticas del dub de reducción y ampliación simultánea de las distancias sociales pueden ser consideradas como una acción de *conquista*, en el sentido de conseguir posiciones y espacios sociales, además de los cuerpos, las mentes y los sentimientos de otros actores por medio de actos atractivos y cautivadores. Cuando ocurre una conquista, el conquistador se acerca lo más posible a los cuerpos de los conquistados, se aproxima a sus lugares, sus formas de actuar y sus percepciones, pero sin perder la posición de conquistador y procurando que los conquistados se prendan a la conquista impulsada por los conquistadores.

Sedición: cinética del dub

La cinética trata sobre el movimiento y se valora de acuerdo con la dinámica o la estática que se impulsa desde los procesos simbólicos. Una manera de explorar la cinética es inferir las trayectorias que se sugieren hacia la transformación social.¹² Cuando se

¹² Transformación social hace referencia a todas aquellas acciones que se realizan para afectar las formas de pensar, percibir, organizarse, expresarse y actuar de los actores sociales en un contexto. Las transformaciones son sociales porque implican comunicación, vinculación y prácticas de poder entre varios actores. La transformación social ha sido constante en la historia de las diferentes sociedades en muchos lugares y forma parte de los procesos sociales.

realizan actividades dirigidas hacia la transformación, la cinética es mayor. Por el contrario, cuando la cinética es menor las estrategias estéticas tienden al estancamiento y la institucionalización violenta de prácticas y significados. Con el descubrimiento de los procesos cinéticos se pueden reconocer las ideas y las formas de hacer política que son congruentes con los símbolos del dub.

Las palabras en forma de verbo que hablan de revolución, la diversidad de ritmos y los usos del espacio perceptibles en *Dub Echoes* apuntan hacia la dinámica permanente, con trayectoria hacia la transformación social, la experimentación con los sonidos y la adaptación del espacio con la intención de mantener el “movimiento”. Mad Professor afirma en el documental que “tienes que encontrar el dub”, mientras que Dr Das dice que “suena como que quieres destruir a Babilonia”; ambas opiniones hacen alusión a movilizarse hacia cierto sentido, lugar y momento, invirtiendo materiales y energía para conseguirlo. En el mismo sentido dinámico, la película muestra imágenes de discos girando, moviéndose sin parar para que los sonidos que contienen sean escuchados y versionados. De igual forma, en las canciones de la película el *beat* es acelerado, frenado o puesto a destiempo para hacer versiones de un mismo estilo musical porque “todo puede ser dub”. También las calles y los patios donde suena el sistema de sonido fueron transformados, al ser adaptados como salones de baile que irrumpen en la cotidianidad para condicionar las actitudes de la multitud.

El movimiento del dub es parecido a los movimientos antisistémicos¹³ que toman las calles para manifestarse en contra de los abusos de poder sobre los humanos y la naturaleza, aquellos que se oponen a la forma en como está organizada la sociedad y la distribución inequitativa de los recursos, como es el caso de los movimientos que se oponen a la globalización económica, la privatización de la biodiversidad y la discriminación social. También es semejante a los movimientos contraculturales¹⁴ que utilizan el arte como principal forma de expresar el descontento y de proponer otras formas de vivir e interpretar la vida que sean alternas al sistema hegemónico. Todos estos movimientos congregan momentáneamente a una gran diversidad de hombres y mujeres para hacer política en contra de Babilonia, utilizando como herramienta el cuerpo y la

¹³ Los movimientos antisistémicos (zapatistas, feministas, ambientalistas, etcétera) argumentan “que ni la libertad ni la igualdad puede ser realidad dentro del sistema existente, y que por lo tanto es necesario transformar completamente el mundo para que exista esa libertad y esa igualdad” (Wallerstein, 2008: 105).

¹⁴ Roberto Brito afirma que la contracultura “tiene un componente de oposición, de rechazo a la cultura institucional, generando movimientos de resistencia cultural, los cuales presentan una posición de ruptura frontal con el sistema hegemónico. Otro componente de la contracultura es su carácter *underground* o subterráneo, ya que, por lo general, como afirma Antulio Sánchez, se desarrolla y se transmite en los circuitos marginales de la cultura, creando sus propios medios para ello” (*Memorias del Primer Congreso de Contracultura*, 2004: 67).

subjetividad, sin mayores pretensiones por tener el poder de las instituciones del Estado o de la Iglesia.

Paradójicamente, la contracultura, los movimientos antisistémicos y el dub utilizan los materiales que se producen en Babilonia para disentir. Por ejemplo, los sistemas de sonido hacen uso de amplificadores y bocinas fabricados con materiales contaminantes y trabajo pagado a bajo costo por empresas transnacionales que operan el *outsourcing* laboral con mujeres, contribuyendo con ello a la reproducción de la pobreza en el gueto. La internacionalización de la música dub en buena medida fue impulsada por industrias culturales que convirtieron en mercancía a la “contracultura”, tergiversando así los ideales revolucionarios para integrarlos en el libre comercio excluyente de quienes no pueden consumir los discos, la música en vivo, los *souvenirs* y la tecnología diseñados para hacer dub. Hoy en día el movimiento resonante del dub a nivel local, nacional o internacional no parece tener estrategias claras y pertinentes para llevar la política antisistémica lejos de las fiestas y los conciertos permitidos por los reglamentos, las leyes y los dispositivos policíacos de Babilonia.

A pesar de las contradicciones del dub, cada evocación o acción directa que haga referencia a la retórica y la política relacionadas con el dub abre la posibilidad para discutir lo que sucede, se piensa y se siente en el contexto de Babilonia y, con ello, se convierten en una alternativa para conseguir momentos para la libertad, la tolerancia y la justicia social. El dub es un movimiento de resistencia que parece una *sedición* que provoca acciones políticas primitivas, sin que aún se llegue a la transformación estructural de Babilonia. Es como una conspiración latente que siempre impulsa la distopía respecto de las formas de vida y los sentidos que sostienen y sustentan a Babilonia, generando a la vez el éxtasis colectivo y momentáneo de quienes se involucran en el movimiento. Se asemeja al pronunciamiento político que en cualquier momento puede ser callado pero que al hacerse explícito consigue que el silencio del movimiento termine y los que perciben la revuelta se unan o distancien de sus intenciones.

Religiosidad: enfática del dub

La enfática es “el acento, foco o intensidad de energía en un aspecto o lugar particular de un enunciado” (Mandoki, 2006b: 51). Hay algunos símbolos que son marcados para capturar la atención de los receptores, otros quedan sin marcar, con poco acento y sin pretender que los receptores queden fascinados. La enfática analiza los objetos, íconos, signos y valores en los que se invierte mayor energía, tiempo o materiales (que tienen *peso ilocutivo*), y los procesos sociales que tienen lugar para enfatizar los símbolos y prendarse de ellos.

Los focos de atención en el documental están puestos en los dioses (Jah y Cristo), en el rey Selassie I, en los objetos (instrumentos musicales y banderas), en las palabras con tono alto que versan sobre la revolución y en los valores que incitan a la lealtad,

la organización y la responsabilidad. Las imágenes de deidades, políticos y máquinas se han utilizado históricamente en el dub para recordar y adorar las obras extraordinarias del potencial humano, para mantener la esperanza en la transformación deseada y para religar a quienes creen en esos personajes y en el uso de esos objetos. Los íconos y los fetiches del dub son imanes para atraer la energía afectiva de la multitud y son utilizados como medios para socializar la ética del dub, con el propósito de construir una colectividad. Por otro lado, las voces altas de las canciones de los diferentes estilos musicales son para “sonar fuerte”, para resistir y sobresalir, produciendo y comunicando vibraciones sonoras en forma de música con la intensidad suficiente para poseer los cuerpos y provocar la exaltación apasionada de los sentidos.

El documental presenta las marcas religiosas y políticas análogas al rastafarismo y el panafricanismo.¹⁵ El énfasis en las máquinas tiene relación con las propuestas del progreso. Según John Gray: “el núcleo central en la idea de progreso es la creencia en que la vida humana mejora a medida que aumenta el conocimiento. El error no radica en pensar que la vida humana puede mejorar, sino en imaginar que la mejora puede llegar a ser acumulativa” (2006: 12). Más adelante, en el mismo texto, el mismo autor concluye que “los creyentes en el progreso buscan en la tecnología lo que antaño buscaban en las ideologías políticas y, antes incluso, en la religión: salvarse de sí mismos” (*ibid.*: 32).

Los diferentes estilos de música dub marcados en la música de la película tienen la intención de “sonar pesados”, al estilo de la música del tipo *metal* (pero usualmente sin la estridencia armónica característica de esta última) y en sintonía con las tonalidades del *reggae* y el *funk*, que producen sonidos en sincronía con el ritmo del corazón de los receptores. La responsabilidad y la lealtad son valores resaltados por los diversos actores del dub, valores afines a los refrendados por los clubes de cinéfilos o los grupos de seguidores de los músicos del estilo *pop*, por ejemplo. La multitud, los músicos y los promotores de la identidad conforman una colectividad cohesionada y activa para satisfacer las propias pasiones, una agrupación siempre dispuesta a reaccionar contra quienes desean irrumpir contra lo que le resulta valioso en términos éticos.

No obstante lo anterior, el énfasis en los dioses y en los reyes puede generar “fanatismo religioso”, lo que significa que algunos actores ceden parte de su capacidad de acción y de decisión política a otros actores y sus creencias bloquean el discernimiento para solo obedecer lo que dios y los sacerdotes piden, sin medir las consecuencias de los actos a lo largo del tiempo. La fe en las máquinas puede caer en el “fetichismo”, que se

¹⁵ Marcus Garvey es signo y símbolo histórico del panafricanismo; sus ideas políticas y éticas persisten en la actualidad con fuerza. Esas ideas y actitudes pueden inferirse en la siguiente declaración: “Creemos que la gente negra debe tener un país propio, donde se le puedan dar completamente todas las oportunidades para desarrollarse políticamente, socialmente e industrialmente. El pueblo negro no debería esforzarse por quedarse en los países de la gente blanca y esperar a ser Presidentes, Gobernadores, Mayores, Senadores, Congresistas, Jueces y líderes industriales y sociales” (1967: 07).

manifiesta cuando los actores sociales le otorgan vida a los objetos y no pueden vivir sin ellos, pensando que las máquinas tienen vida propia. Por otro lado, quienes utilizan las máquinas para dar forma a los diferentes estilos del dub lo hacen con la intención de sacudir los cuerpos de los receptores sin pedirles permiso, reproduciendo las actitudes violentas de, por ejemplo, las sectas religiosas y los ejércitos del Estado que se apoderan de los cuerpos y los pensamientos de los otros. Lo mismo se puede decir de la vigilancia de la ética de la responsabilidad, el cumplimiento de las reglas y el uso del lenguaje legítimo que llevan a cabo los actores del dub, quienes persiguen y castigan a los que se oponen a la reproducción de los valores legítimos.

En el dub se acentúa la *religiosidad*. Las prácticas simbólicas del dub hacen homenaje abnegado a dios, los políticos y las máquinas, además de promover la obediencia a los valores legítimos y la posesión de los sentidos por medio de los ritmos, lo que implica sujeción y renuncia. La religiosidad connota no solo obediencia, obligación y observancia, sino disposición (en el sentido que le da Bourdieu [2007] de acción intencional o habitus) para producir, comunicar e interpretar los símbolos marcados. El símbolo religioso del dub sugiere “volver a ligarse con” (re-ligar), lo que significa que promueve la interacción y el vínculo entre actores sociales que tienen alguna creencia en común y llevan a cabo rituales y prácticas sociales para estar juntos.

Conectividad: fluxión del dub

Los símbolos proponen el flujo centrífugo (hacia afuera, en aparente libertad de expresión) o centrípeto (que contrae y contiene la expresión) de las ideas, los valores, las creencias y las formas de actuar que ocurren en un lugar y tiempo concretos. La fluxión estudia esos flujos abiertos (centrífugos) o cerrados (centrípetos) de la expresividad de los actores sociales. El análisis de los flujos sirve para observar el control y la expansión de la subjetividad cuando se ponen en acción las estrategias estéticas.

El uso de los objetos, el calor y los calificativos para el dub tiene relación con la fluxión abierta, es decir, con la expresión de la subjetividad. Esto puede observarse en algunos músicos y en el poeta Mutabaruka, quienes se presentan en el documental ataviados con la intención de seducir a los otros por lo llamativo de las formas, los colores y los significados de los objetos que portan, lo que da a entender que están abiertos al diálogo. También es posible escuchar el flujo centrífugo al tratar de entender los modismos utilizados en el lenguaje del dub, producidos con la intención de abrir la comunicación con quienes comprenden esos códigos. Además, es de señalar que las palabras de los productores de música que califican de “emocionantes” y “grandiosas” a las prácticas del dub implican el intercambio abierto e intenso de sentimientos, así como el desborde y la alteración de los sentidos, sin imponer restricciones para el flujo de la sensibilidad.

El dub se presenta de forma parecida al carnaval o la fiesta onomástica, puesto que en este tipo de eventos hay también exceso y desenfreno que fascina los sentidos. Al

igual que en los carnavales, en el dub es posible el exceso en el vestuario, la alteración de los espacios, el bullicio y el libertinaje. En el mismo sentido, las celebraciones de cumpleaños provocan el decoro de los lugares y los cuerpos, los cánticos tradicionales y el flujo de las emociones. El dub es la “apertura a un todo”, sin aparentes restricciones para la expresividad. En contrasentido con la acción de centrifugar abiertamente la sensibilidad, en el dub se contrae el flujo de energía cuando la jerga especializada excluye a quienes no la comprenden o la tergiversan, o cuando los objetos producidos atraen solo a quienes reconocen la historia que hay detrás de ellos.

El flujo abierto al intercambio, pero dentro de los propios límites, hace alusión a la *conectividad*; esto significa que hay disposición y capacidad de establecer relación con otros actores sociales para que fluya la comunicación y se construya la colectividad. Los objetos, el calor y los calificativos que se usan en el dub son para vincular las prácticas significativas de la multitud con las de los productores de música, y las de estos con las de los productores del documental, para construir un “nosotros” que tiene en común la práctica de los símbolos dub.

Dramática del dub

Conquistar, protestar, religar y conectar son procedimientos para intercambiar los símbolos de la “cultura dub”. El dub es una estrategia estésica para reducir las distancias sociales entre la multitud y los productores de música. Como símbolo, sirve para incentivar la rebeldía y el pronunciamiento activo en contra de Babilonia, también para enfatizar la fe, los valores y los hábitos que resultan comunes, así como para que la sensibilidad fluya sin mayores restricciones que las propias creencias, la filosofía, las formas de actuar y las condiciones contextuales.

En *Dub Echoes* se utilizan imágenes de dioses, aparatos electrónicos y alusivas al nacionalismo, también sonidos intensos y versionados, discursos revolucionarios y dogmáticos para provocar la cohesión social. Los analistas hablan de la jerga especializada de los músicos y ofrecen datos inéditos sobre la historia, los nombres y los sucesos sobresalientes en el dub. Los productores de música dub lucen ataviados y hacen sonar *beats* en diferentes velocidades, añadiendo cantos altisonantes; por su parte, los productores ponen eco a las palabras que resuenan en el documental. Estas prácticas simbólicas ocurren para que la multitud, otros productores y analistas queden fascinados y se acerquen para ser parte del reclamo, y así interactuar con otros de acuerdo con las reglas y las formas de proceder que son válidas en el dub.

Las prácticas del dub pretenden conquistar los cuerpos de la multitud, seduciéndolos para que se acerquen hasta donde las ideas y los valores imponen fronteras. La intención no solamente es estar cerca, sino movilizarse colectivamente para ganar peso político en el espacio social, haciendo el llamado para transformar las formas de actuar, pensar y sentir, utilizando para ello las palabras marcadas que incitan a la acción. Las

acciones estratégicas del dub son para distinguir los hábitos, la ética y las creencias que le dan congruencia a esos actos, concentrando la energía en la promoción de las “palabras e imágenes sagradas”. Lo que se hace en el dub busca abrir la posibilidad para que fluyan las emociones y el lenguaje en diferentes lugares y momentos, sin censura y de manera altisonante.

Los símbolos del dub tienen *peso ilocutivo* por estar relacionados con agrupaciones sociales contemporáneas densamente cohesionadas, con movimientos revolucionarios de alto impacto en la historia mundial, así como con estilos musicales caribeños de legado incuestionable para la industria de la música. Tienen relación con prácticas ritualizadas de diversión (en el sentido de desviar) y encuentro que exceden momentáneamente la vida cotidiana, con dogmas e instituciones religiosas milenarias que guían la subjetividad de millones de actores sociales, y con estrategias de intervención para la transformación social como el progreso, que han modelado las formas de vida de los que viven en las ciudades en los últimos setenta años.

La dramática es el “acto y su despliegue de energía... hacia la producción de efectos sensibles en el destinatario” (Mandoki, 2006b: 47). Los efectos de las dramatizaciones estratégicas de presentación de los símbolos del dub tienen que ver con la vinculación y con el gozo, con ser la base rítmica de otros estilos musicales –*the foundation*–, según dice el Dr. Das en *Dub Echoes*. El impacto social del “movimiento resonante unificador” radica en la resistencia activa en contra de las injusticias sociales y en la colocación de los hábitos, los valores, las creencias, el lenguaje, las costumbres y los sentimientos característicos del dub en el flujo de energía de las escenas musicales a nivel mundial.

Identidades dub

Identidad es un concepto que sirve para diferenciar a los actores sociales a partir de los significados y las acciones que tengan en común. Se utiliza como referente para nombrar a los otros y para reconocerse a sí mismo, teniendo como punto de comparación las convenciones sociales y las formas de percibir que son válidas en el contexto de ubicación de los actores. Las palabras, los sonidos, las formas de lucir y de moverse son indicadores de la identidad. La identificación es un proceso que funciona como adhesivo para integrar a los actores y como mecanismo de diferenciación social. Identificarse implica sentido de pertenencia y denota ubicación en el espacio social. Hacia adentro, la identidad es homogeneizante y socializadora; hacia el exterior es múltiple, variada y efímera, dependiendo del contexto y de las estrategias que se lleven a cabo para presentarla. Al respecto de la identidad Mandoki escribe que:

se somete a procesos continuos de construcción y de negociación donde la persona ejerce estrategias para establecer credibilidad y personalidad... La identidad se construye por actos de enunciación e interpretación que son performativos al trascender de la pa-

labra al acto para ser valorada y apreciada positiva o negativamente por los otros... Las condiciones colectivas de la identidad son las matrices o instituciones que establecen las reglas de su estructuración y manifestación (2006a: 76-77).

En el marco de la identidad se actúa para sentirse y formar parte activa de las convenciones sociales que orientan y validan las acciones. Para identificarse los actores presentan retórica y dramáticamente signos y símbolos para que los otros perciban cómo se presentan esas acciones, las ubiquen por su nombre y decidan si se acercan o no para llevar a cabo similares acciones de identificación o entablar comunicación.

Para investigar la identidad y las estrategias de identificación, Mandoki (2006b) propone tipificar las identidades según prototipos, arquetipos y estereotipos. Los *prototipos* tienen que ver con la política, la integración social y la socialización, con mecanismos sógnicos que son propuestos desde afuera como significados legítimos a los que habría que seguir sin cuestionarlos radicalmente. Los *arquetipos* no tienen relación con signos, sino con figuras humanas de devoción a las que se les dedican símbolos; alrededor de esas figuras convergen muchos actores por el valor ético y filosófico que se les atribuye. Los *estereotipos* no intentan adherir y convocar a otros; pretenden ubicar y catalogar de forma despectiva y exagerada los símbolos y los signos que despliegan los actores sociales, esto con la intención de diferenciarlos de otras identidades. Los prototipos sirven para tratar de uniformar y conjuntar en un mismo territorio y con un significado común la diversidad de formas de actuar y de darle sentido a la vida cotidiana. El prototipo es un molde adaptable que es “objeto de identificación colectiva [que sirve como] imaginario uniforme para fines de cohesión identitaria” (Mandoki, 2006c: 145). Los prototipos son socializados mediante signos y buscan establecer diferencias y oposiciones respecto de otros prototipos. Los arquetipos son figuras que funcionan como puntos de convergencia de diversos actores “con un sentido de dirección compartida” (*idem.*). Estas figuras arquetípicas tienen valor por las “cargas afectivas que se le depositan y por el peso temporal y material que se les asocia” (*idem.*). En cuanto a los estereotipos, estos funcionan como mecanismo de “distinción social al marcar territorios y descargar las tensiones inevitables que brotan de la vecindad” (*idem.*).

Con base en las estrategias estésicas y semiósicas reconocidas en *Dub Echoes* realicé la clasificación de las identidades del dub en estereotipos, arquetipos y prototipos. Solamente pretendí establecer aquellas características que hacían del dub una identidad diferente, construida desde la multiplicidad de ídolos, significaciones, actos ritualizados y reconocimientos externos.

Rebeldes

Prototipo es una forma de nombrar y categorizar las identidades en función de la política. En palabras de Mandoki: “el prototipo se diseña... como objeto de identificación

colectiva y se inculca [...] reúne la heterogeneidad étnica y cultural en un imaginario uniforme para fines de cohesión identitaria” (*idem.*). El “movimiento resonante unificador” del dub proyectado en el documental es prototípico de una acción política diseñada para atraer e integrar a diversos actores por medio de la presentación estratégica de signos y símbolos comunes. La movilización de los actores del dub es para liberarse de las estrategias de Babilonia que los posicionan en el espacio social como esclavos, empleados y electores de los gobernantes.

Los actores del dub son un prototipo rebelde porque presentan con intensidad significados que se oponen a la retórica de Babilonia. Los *rebeldes* son actores sociales desobedientes y que viven en resistencia, lo que significa que despliegan estrategias políticas para subvertir las identidades hegemónicas y poner en primer plano las ideas que consideran valiosas. La rebeldía es política cotidiana en el dub puesto que las palabras, los sonidos y las imágenes que despliegan los músicos, los historiadores y la multitud son con la intención de sublevarse e incidir en el reconocimiento social de la propia identidad, presentándola sin temor a ser encarcelado o señalado por otros actores sociales. El dub es prototipo de la política revolucionaria que han llevado a cabo movimientos sociales que en diferentes lugares y momentos han reivindicado a la raza negra, el ejercicio de los derechos de todas las generaciones, el impulso de la comprensión de la diversidad social y la autonomía.

La sedición rebelde del dub es para conquistar espacios de presentación de la identidad. Los actores que se observan en el documental *Dub Echoes* utilizaron los sonidos, las palabras o las imágenes para persuadir a otros al respecto de las acciones de resistencia coherentes con la revolución del dub. Este movimiento está sustentado en las ideas separatistas de las comunas y en el cimarronaje ocurridos en Jamaica, también en las ligas y en los sindicatos internacionales que hablaban públicamente acerca de la igualdad y la equidad social para los “negros” en las urbes, así como con los partidos políticos panafricanistas y los sistemas de sonido que tomaban las calles por asalto para presentar música distorsionada y provocar el contacto con el otro.

Los rebeldes diseñan y echan a andar estrategias para contener y repeler la violencia ejercida desde el exterior que pone en peligro la propia dignidad y en riesgo los recursos para vivir; ellos se niegan a obedecer las órdenes y reivindican las propias formas de organizarse y de actuar, son infractores de las leyes constitucionales y las dejan en evidencia porque resultan injustas. Figuras como Malcom X (1925-1965), Martin Luther King (1929-1968), Mumia Abul Jamal (Filadelfia, 1954) y Bob Marley causan admiración y provocan la convergencia de una multitud de rebeldes por haber hablado y sonado fuerte en cualquier momento y lugar con la intención de destrozar retóricamente a Babilonia y provocar que la resistencia social de la raza negra persistiera. Los rebeldes son conquistadores, seductores, creyentes y conectores que comparten el sentimiento de la multitud; con sus prácticas alientan la movilización para transformar las condiciones de vida y abren posibilidades para la experimentación.

La rebeldía del dub, como dice Perry: “no fue con derramamiento de sangre ni nada de eso, era simplemente una revolución de la música en sí, que yo llamé la revolución dub y funcionó” (*Dub Echoes*, 2007). La revolución dub mencionada por este músico nunca hubiera sido posible sin la experimentación con el sonido, sin las brechas abiertas por los sistemas de sonido y sin las rimas improvisadas de los raperos que gritaban en un contexto con pocas condiciones para expresarse libremente. El dub es prototipo de fluición abierta para que la voz de los sin voz tenga presencia y exprese lo que en Babilonia es censurado. Los rebeldes que hacen música dub tienen el imaginario que dicta “todo puede ser dub”, lo que significa que cualquier música o sonido puede ser versionado.

Aparte del plano netamente musical, el significado prototípico del rebelde del dub bien pudiera identificarse con la actitud y con el discurso proyectado por Leroy “Horsemouth” Wallace en la película de ficción documental llamada *Rockers* (Bafaloukos, 1978). La rebeldía del dub puede identificarse en la siguiente declaración llena de rabia de Wallace: “I & I no se ocupa de la violencia, soy un *rasta man* pacifico, no soy un ladrón o tramposo, ¿lo ves? I & I sirve continuamente a Selassie I, no importa lo que digan los de corazón blando... ¡Todos los jóvenes serán testigos del día en que Babilonia caerá!”.

Rastas

Los arquetipos son figuras humanas que funcionan como atractores o distanciadores de los actores sociales por el valor religioso que se les atribuye. En el dub este sentido compartido está ligado con políticos como Marcus Garvey, sacerdotes como Leonel Howell y músicos como King Tubby; ninguno de ellos tan trascendente y por todos identificado como el dios encarnado Haile Selassie I.

A los seguidores de este dios o a quienes retoman algunos signos o símbolos que evocan este arquetipo se les conoce como *rastas*. *Rastas* son los productores de música dub, la multitud o los productores de películas que dedican tiempo, trabajo y recursos para expandir los ideales y la ética ligada con Jah. Los *rastas* se religan con la divinidad actuando como lo hizo Selassie I para liberar a la raza negra de la opresión de la Babilonia encarnada en el ejército fascista invasor de Zion. Los *rastas* pretenden conquistar, seducir y hacer conexión con quienes también consideran valiosa a esa deidad o a quienes no la reconocen, poniendo en escena el “movimiento resonante unificador”.

Los *rastas* son arquetipo del dub porque rinden tributo a dios con palabras, sonidos o imágenes. Cuando el sistema de sonido está en el patio trasero o en la calle es muy probable que en algún momento sonará en las bocinas alguna alusión a Jah o que alguien porte los colores de la bandera de Etiopía, la imagen del *león conquistador* (también conocido como *león rampante etíope*) o las *dreadlocks*. Los *rastas* sobresalen por expresar lo que piensan y sienten en torno de Jah con la intención de conquistar los sentidos de los ateos y los desinformados y para integrarse con los que comparten similares sentimientos y filosofía. La religiosidad de la gran mayoría de los *rastas* que hacen

dub no tiene que ver con estar en los templos, orar durante horas frente a un tótem o alejarse de la sociedad, por el contrario, proyectan activa y cotidianamente la sedición de Babilonia y el acercamiento con dios a través del lenguaje compartido y las prácticas dirigidas con *peso ilocutivo*. Los *rastas* son creyentes, mártires, guerreros y apóstoles de la retórica y los hábitos sagrados del rastafarismo, el cual “ofrece una cosmología centrada en un ser trascendental, en la que la marginalidad es superada haciendo más grandes los alcances del yo” (Wardle, 2011: 32).

El arquetipo rasta indica la pretensión de la unidad social y el flujo abierto de la subjetividad. Los *rastas* del dub tratan de seducir y persuadir a la multitud para construir un nosotros, poniendo en acción la ética y los sentimientos que afirman:

Jah siempre proveerá a todos sabes... A mí no me importa lo que digan todos los de corazón dolido, yo enseño a mis hijos la cultura, porque he visto allá afuera a la gente, solamente lidian con la vanidad, pura vanidad; ropa, comida, vivienda, dinero, todos se están haciendo cargo de eso. Yo soy un hombre que vino como mensajero a hacerse cargo del trabajo de Jah allá afuera, le enseño eso a mis hijos, a hacerse cargo de las obras de Jah (Wallace, citado en *Rockers*, 1978).

Las expresiones de los *rastas* son múltiples y la identificación con sus símbolos y signos diverge según quién, dónde, cómo y para qué los utiliza. En *Dub Echoes* los productores son *rastas* por haber hecho una película especialmente dedicada a la difusión de la música y las experiencias que retoman de manera directa o indirecta el mensaje de Rastafari Makonen. Todos los músicos que dan testimonio en el documental también son *rastas* (a pesar del estilo musical que interpreten) por el hecho de desplegar alguna de las estrategias estéticas o semióticas que caracterizan al dub. Asimismo, los analistas de la historia del dub son *rastas* por reflexionar y ofrecer su opinión al respecto de la historia del rastafarismo. De una u otra forma los implicados en la película presentaron en algún momento la retórica relacionada con Jah y llevaron a cabo acciones para seducir a otros para que se adhirieran a las prácticas que intentan religarlos con dios.

Sin embargo, los *rastas* también son interpretados como arquetipo de sumisión. Como afirma Ulloa: “el Rastafarismo se eleva sobre un esquema relacional que denominados de sumisión sagrada en virtud del cual el creyente rastafari es identificado como un honorífico súbdito” (2007: 116). Los *rastas* pueden caer en cualquier momento en fanatismos religiosos que apuntan hacia la com-presión¹⁶ del arquetipo, lo que significa que se contradicen las acciones con los significados originales o que estos se imponen violentamente a los actores sociales sin entender que dios y los actores sociales son uno mismo (significado de I & I).

¹⁶ Más adelante en este documento, en el apartado dedicado al tema de las presiones, se tratará el asunto de las com-presiones.

Rockers

Los estereotipos son formas despectivas de nombrar a los actores sociales considerando las estrategias semióticas y estéticas que presentan. Sirven para ubicar a los actores, para describir y valorar las formas de actuar y significar que llevan a cabo. Los estereotipos son tajantes, señalan a los actores para diferenciarlos respecto de otros marcando los significados y las prácticas con *peso ilocutivo* que son percibidos como inaceptables o incomprensibles, provocando con ello el distanciamiento social.

Los *rockers* que presentan el arquetipo del *rasta* y el prototipo del rebelde en la película *Dub Echoes* son estereotipo de peligro y temor (si nos aproximáramos al punto de vista de los actores que se identifican con Babilonia u otros arquetipos y prototipos opuestos al dub). Los *rockers* pueden causar asco y repugnancia para los intolerantes del cabello desaliñado estilo *dreadlock*. Los “roqueros” pueden ser despreciados y causar lástima por no valorar los bienes materiales y el trabajo para *Babylon*, o por vivir en aparente condición de pobreza y consumir estupefacientes. Ellos pueden causar envidia y hartazgo a los policías por ocupar por tanto tiempo las calles u otros sitios para activar los sistemas de sonido.

Los *rockers* se definen a sí mismos en el *soundtrack* de *Dub Echoes* de la siguiente forma: *I'm like a stepping razor... I'm dangerous* (“soy como una navaja andante... soy peligroso”). Los productores de música dub que se presentan en el documental bien pueden ser estereotipados como *rockers*, por incentivar y llevar a cabo transformaciones radicales en el plano musical y social que resultarían inadmisibles para los defensores de los derechos de autor,¹⁷ por ejemplo. Los músicos *rockers* son peligrosos porque desbordan los límites y son difíciles de controlar, siempre están moviéndose, haciendo conexión con otros, religándose con las prácticas en honor a Jah. El hecho de practicar la autonomía los somete aún más al desprecio y el señalamiento por desobedecer e incentivar a otros a creer en la posibilidad de cortar con la navaja filosa a *Babylon*.

En Babilonia los *rockers* son estereotipados como criminales, drogadictos, mugrosos, pobres, negros, locos y terroristas; ciudadanos de segunda categoría a los que habría que perseguir, encarcelar, torturar, eliminar o educar por el peligro que representan para la expansión de los intereses babilónicos. Los actores del sistema de Babilonia hacen lo posible para que el “movimiento resonante unificador” no logre conquistar posiciones de poder que pongan en peligro sus intereses. La sedición de los *rockers* es frenada y se trata por todos los medios de silenciar la fluxión abierta de los sistemas de sonido, para que no consigan ligarse con las demandas de justicia e igualdad social

¹⁷ Al respecto de los derechos de autor y las mezclas puede consultarse el documental *Rip: a remix manifesto* (Gaylor, 2008). En esta película el músico Girl Talk pone de cabeza a la industria cultural y a las leyes del Estado de la Unión Americana solo por divertirse y producir música al estilo de los sistemas de sonido, con su propuesta musical denominada *bastard pop*.

que pondrían en evidencia las incoherencias e incongruencias que se impulsan desde Babilonia. Los productores de *Dub Echoes* y los analistas de la historia también son estereotipados como *rockers*, porque son parte del mismo movimiento que hace resonar los sonidos y las formas de lucir que unifican a los actores del dub. Los analistas versan la retórica del dub y los documentalistas editaron imágenes con audio que los hacen cómplices de terrorismo, por alentar con actos concretos la revolución de Babilonia.

Las identidades de los *rockers*, *rastas* y rebeldes han hecho eco en diferentes lugares, mediante distintas formas y en múltiples momentos. La segunda parte de la película *Dub Echoes* muestra los efectos mundiales del “movimiento resonante unificador”; sin embargo, no hubo el suficiente espacio aquí para mostrar la versión del dub hecha desde México. Vamos a descubrir e interpretar la escena dub en Guadalajara de los últimos años, para ubicar las identidades de los actores, las formas en las que se construyeron esas identidades y los efectos de la presentación de las mismas.

Imagen de los Rebeldes



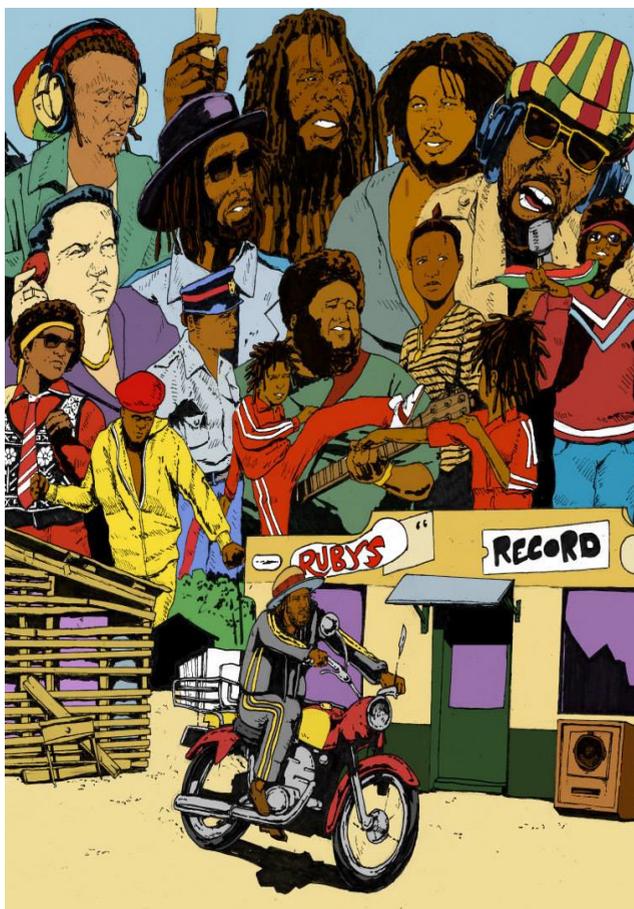
Ribo www.facebook.com/maximo.ribote

Imagen de los Rastas



Black Ark, 1972-1979 www.reggaerecord.com

Imagen de los Rockers



Ribo www.facebook.com/maximo.ribote

Selassie I



www.google.com.mx

Marcus Garvey



www.google.com.mx

Lee "Scratch" Perry



www.google.com.mx

Mutabaruka



www.facebook.com/mutabarukax

CAPÍTULO II

La escena dub en Guadalajara



Fotomontaje elaboración propia.

Condiciones de posibilidad

Las identidades del dub se presentan en la zona metropolitana de Guadalajara desde hace varios años. En esta ciudad la multitud, los productores de música y los promotores de la identidad intercambian los signos y los símbolos del dub en diversos espacios. Las intenciones y estrategias de los actores que impulsan el “movimiento resonante unificador” son diversas, al igual que lo es la intensidad con la que cada uno impulsa los prototipos, arquetipos y estereotipos del dub, así como los efectos producidos en la escena del dub. La *escena dub* en Guadalajara es un espacio social de identificación en el que se ponen en juego los significados y las prácticas que dan coherencia y consistencia a las identidades dub. En la escena tienen lugar las estrategias semióticas y las estrategias estéticas de presentación de la identidad; en ese espacio significativo donde los actores sociales que forman parte de la escena intercambian estratégicamente significados y energía corporal (prácticas comunes), para dar sentido y *peso ilocutivo* a las identidades del dub.

El tema de las escenas musicales tiene relación con los movimientos sociales, el espacio social y la identificación. El autor Kruse escribe que el concepto escena “describe tanto la ubicación geográfica de la práctica local de la música, como la red económica y social en la que están involucrados los participantes” (2010: 625 citado en Shuker, 2008: 181). Desde otra perspectiva, Peterson y Bennet argumentan que el término escena “más que definir eventos locales específicos, podría ser teorizado como espacio de vinculación o punto nodal para audiencias dispersas y translocales que comparten gustos musicales, valores políticos y/o valores estéticos” (Giorgi *et al.*, 2011: 153). Parecido significado le atribuye al mismo concepto el autor Straw, quien afirma las escenas son “un acuerdo formal e informal entre industrias, instituciones, público e infraestructuras” (Shuker, 2008: 115). La escena musical es un territorio, una estrategia política y un proceso social en el que se construye la identidad.

La escena dub en Guadalajara no se localiza en toda el área metropolitana, sino en sitios específicos en los que se presentan sistemas de sonido y música dub, aunque no de igual forma a como se exponen en *Dub Echoes*. En la escena local interactúan organizadamente diversos actores que muestran diferentes propuestas artísticas, intereses, ética y creencias, pero que tienen en común la presentación y percepción de las identidades del dub. La escena local ocurre en lugares públicos y privados, así como en el ciberespacio (trascendiendo las fronteras de la nación y las demarcaciones municipales).

En el caso de la ciudad de Guadalajara (la segunda más grande de México, integrada por cinco municipios metropolitanos¹ y alrededor de 4 millones de habitantes), la escena dub es relativamente nueva, “subterránea”² y primitiva. Varios autores (Barba,

¹ Los municipios que conforman la ZMG son Guadalajara, Zapopan, Tlajomulco de Zúñiga, San Pedro Tlaquepaque y Tonalá.

² El término “subterráneo” hace alusión a que el movimiento corre de forma paralela y opuesta a

Hernández, Regalado, Bustos y Chapa citado en Barba y Hernández, coord., 2009) coinciden en señalar que la metrópoli es el sitio en el que se concentran el mayor número de sujetos en condición de pobreza, vulnerabilidad, marginación, segregación, ingobernabilidad y exclusión social. Estos mismos autores señalan que en la ZMG el bienestar social y la calidad de vida³ no alcanzan para la mayor parte de la población. En estas condiciones emergió la música dub en esta ciudad; pero no lo hizo en los barrios periféricos de la metrópoli como sucedió en Jamaica, sino a partir del empuje de la escena del *reggae*, a través de las redes sociales en internet, utilizando la infraestructura y la influencia de las industrias culturales de la música en vivo, y los marginales y contradictorios esfuerzos de la política cultural del Estado.⁴

Es preciso señalar que la escena del *reggae*, que comenzó a moverse en forma de concierto en Guadalajara desde hace más de dos décadas, fue uno de los antecedentes para que las identidades del dub tuvieran sentido y los simpatizantes del dub supieran cómo actuar en los conciertos y en otros espacios. En los conciertos de *reggae* realizados entre los años 1990 y 2007 en la ZMG ya se habían presentado los signos del “movimiento resonante unificador”; sin embargo, aún no había eventos recurrentes en los que sonara exclusivamente el dub.

Según el audioc documental *21 años de reggae en Guadalajara* (Radio Universidad de Guadalajara, 2010) el *reggae* llegó a la ciudad una década después de lo ocurrido en Jamaica (1970) cuando los músicos de El Personal comenzaron a mezclar y difundir sus sonidos. Otro espacio de difusión del *reggae* en la década de los ochenta fue el programa de Radio Universidad de Guadalajara llamado El Lado Salvaje, el cual transmitía música de Bob Marley y Jimmy Cliff en su programación semanal. A fines de los años noventa, según afirma Aldo vocalista de La Yaga, el *reggae* “sin saberlo se convertiría en uno de los géneros quizá más queridos y más representativos de esta ciudad” (*21 años de reggae en Guadalajara*, 2010). En la década de 2000 el *reggae* en la ZMG se consolidó

las industrias culturales y las instituciones de la política cultural del Estado, generando de esta forma espacios con otras reglas y significados para comunicar la música. Otra forma de nombrar algo parecido a lo subterráneo es con el término “independiente”.

³El bienestar y la calidad de vida son la política y el sentido del desarrollo. El bienestar tiene que ver con la dotación de servicios públicos (como la salud, la vivienda, la energía, el agua y el transporte, entre otros) por parte de las instituciones del Estado hacia las y los ciudadanos; en el bienestar el desarrollo supone que teniendo resuelto eso la vida es mejor y dura más, es un “estar bien”. Por su parte, en la calidad de vida se pone énfasis en el aspecto subjetivo del bienestar, es decir, en las capacidades y libertades que pueden explotar los ciudadanos para ser desarrollados.

⁴La política cultural del Estado son los dispositivos institucionales que operativizan por medio de programas y proyectos sociales los significados del desarrollo en materia de cultura política y recursos culturales, para que los ciudadanos en condición de pobreza, marginación y exclusión social consigan el progreso.

y continuó con su masificación; en este tiempo los conciertos eran multitudinarios y en formato de festival⁵ (como el Razteca y el Vibraciones de América). Una muestra de esta expansión del *reggae* fue el Festival Vibraciones en su edición 2005 en la que se reunieron alrededor de 20 mil actores de la multitud. Desde entonces continúan realizándose diferentes festivales masivos en la ciudad y casi todos los fines de semana hay conciertos de *reggae* en diversos lugares donde se presentan músicos locales, nacionales e internacionales. Hoy existen en Guadalajara varios foros especializados para la difusión del *reggae* que no son de gran tamaño y no aparentan tener la visión de la industria cultural, como el Centro Cultural Rastafari, ubicado en el centro de la ciudad.

A lo largo del tiempo la multitud ha socializado las maneras de comportarse, la música, los prototipos y arquetipos, así como las expresiones comunes en los conciertos de *reggae*. Los actores de la escena del *reggae* presentaron antes que los del dub los signos y los símbolos característicos del dub (como el dios Jah, la filosofía libertaria, el consumo de cannabis, el pelo en forma *dreadlock*, los ritmos del bajo y la batería, el uso de las máquinas para hacer música). Cuando la escena del dub estalló en 2009 en Guadalajara el *reggae* ya estaba afectando a la multitud, influenciando la producción musical local y modelando la dinámica de los conciertos.

Durante la última década la escena del *reggae* se posicionó en el espacio ciudadano a grado tal que los legendarios músicos The Wailers fueron los responsables de musicalizar la clausura de los XVI Juegos Panamericanos 2011 con sede en Guadalajara, un evento transmitido a nivel internacional por la televisión, la radio y el internet. Hace 20 años era casi imposible que en la política cultural hecha por los agentes institucionales del Estado la música *reggae* tuviera espacio para resonar, entre otras causas, por los estereotipos fincados en su contra. ¿Por qué ahora es posible que este tipo de música se conecte con las instituciones del Estado? La respuesta está en Jamaica. Según comenta Giovannetti: “la campaña del PNP utilizó efectivamente los ritmos del *reggae* y la simbología Rastafari para apelar a los sectores más desposeídos de la sociedad jamaicana que habían sido víctimas de la marginación y la represión del JLP” (2001: 51).

En Guadalajara en años recientes las instituciones del Estado (como los institutos de la Juventud y las secretarías de Cultura, por ejemplo) poco a poco han abierto los escenarios para que las propuestas musicales que directa o indirectamente retoman el *reggae* resuenen en plazas y jardines públicos. En la actualidad se llevan a cabo cada año eventos promovidos desde el Estado como la Fiesta de la Música (financiada por la

⁵ En los festivales se llevan a cabo diversas actividades que están directa o indirectamente relacionadas con la música. Estos eventos llegan a durar varias horas y reúnen a muchos músicos de estilos musicales diferentes, que convocan a miles de receptores en un mismo lugar. Por el contrario, en los conciertos se presentan uno o hasta cinco músicos diferentes sin que varíe en demasía el estilo musical en cada uno; estos duran menos de cinco horas y la principal actividad es la presentación del artista estelar.

Secretaría de Cultura Guadalajara), en la que desde hace varias ediciones hay un escenario dedicado exclusivamente a la presentación de propuestas de música *reggae* y *ska*. En el año 2010, por ejemplo, el cierre de la fiesta dedicada a la música estuvo a cargo de P18, una agrupación internacional que mezcló música *reggae*, dub, electrónica y cumbia.

Lo relevante acerca de lo que hace el Estado para que suene la música *reggae*, el *ska* o el dub no es tanto la cantidad de conciertos gratuitos llevados a cabo, sino que las instituciones del Estado toleren y faciliten los recursos públicos para que las formas de actuar, pensar y sentir que eran consideradas ilegales y perseguidas desde tiempo ahora expresen con aparente libertad sus inconformidades y presenten las prácticas que los hacen diferentes de las identidades impulsadas por el Estado.⁶ Estratégica y paradójicamente la política pública en materia de arte y cultura aportó recursos y flexibilizó las reglamentaciones para que los sonidos de la revolución y los hábitos comunes en los conciertos de *reggae* y dub tuvieran espacios intermitentes y legales para presentarse en la ciudad.

No obstante, los dispositivos de la política pública del Estado dedicados al arte y a la cultura continúan dejando al margen a muchos actores sociales que pudieran considerarse “alternativos”, que tienen o no que ver con el *reggae* y el dub. La política cultural de Estado son los dispositivos que operativizan los significados del desarrollo en materia de cultura política y recursos culturales. Nivón, en su texto *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, concluye que, para el caso mexicano, han ocurrido tres contradicciones en su puesta en práctica: “la que se da entre la universalidad y la particularidad de la cultura, la que define la autonomía o subordinación del arte o los artistas, y la que tiene que ver con nuestro modelo de organización estatal y la democracia” (2006a: 23). Para el caso de la política cultural en Jalisco de principios del siglo XXI, el autor Castro de la Mora concluyó que:

el derecho a la cultura no tiene reconocimiento... las políticas públicas de descentralización cultural en Jalisco, fueron discontinuas e imprecisas... no favorecieron el desarrollo de los actores involucrados, no impulsaron el incremento y calidad de los resultados... la institución cultural del municipio y los habitantes del mismo, fueron conducidos por la imposición central a seguir las líneas marcadas por el gobierno estatal (2010: 403-413).

Los programas instrumentados por los agentes del Estado en la ciudad también son responsables de la extensión de la red de internet, la cual es utilizada por los diferentes

⁶ Mandoki identifica a los mexicanos con el prototipo del mestizo, los arquetipos de la virgen de Guadalupe y la Malinche, y los estereotipos del pelado, el *naco* y el macho. La autora concluye que: “la identidad nacional mexicana programada por el Estado no ha cuajado, ni promete cuajar en esos términos. Por más prototipos que se inventen, por más estereotipos que se padezcan o canciones rancheras que se canten, la identidad mexicana como característica de un país sólo tendría posibilidad de actualizarse desde su concepción cívica” (2006c: 207).

actores de la escena dub local para publicar signos que convocan a los conciertos y generar comunicación. Aparte de la difusión radiofónica unidireccional, la entrega de *flyers*⁷ y la pega de carteles en las calles (que han sido durante varios años los medios de promoción de los conciertos de *reggae* y dub en la ciudad), la participación en las redes sociales de internet ha expandido fuera del concierto el intercambio de ideas y formas de vida que tienen que ver con el dub. En los últimos cinco años el acceso y la disposición de las redes sociales como Facebook, YouTube y Myspace han ido en aumento en la ciudad (por ejemplo, el Ayuntamiento de Guadalajara, mediante el programa GDL Libre, entre 2010 y 2013 ha instalado la red inalámbrica gratuita en 55 plazas, parques, jardines y andadores públicos). Hoy las redes sociales son uno de los principales medios para promover y percibir las identidades del dub, algo que era menos probable hace varios años.

En los cientos de cibercafés y las decenas de plazas públicas los conocedores y los navegantes de primera vez en internet se pueden comunicar con los actores de la escena del dub sin esperar el concierto, viviendo de manera “virtual” la experiencia de la presentación y la percepción de las identidades del dub (virtualidad que por cierto para nada sustituye al ritual de vivir la música en concierto). Con uno o varios *clicks* (seleccionar información con el *mouse* de la computadora) en diversos portales de internet ahora es más rápido obtener información, sonidos, audiovisuales, opiniones, fotografías, quejas y maldiciones contra los objetos, los actores y las prácticas de la identidad dub, para luego expresar lo que se piensa al respecto mediante diversos registros. Según datos de la Asociación Mexicana de Internet (AMIPCI, 2011), había más de 40 millones de usuarios de internet en México y, datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2010), más de tres millones de jaliscienses estaban conectados en esa red de información. La red social más utilizada en el país es Facebook; de acuerdo con la AMIPCI [2012], en Jalisco navegaban casi tres millones de personas en internet, de las cuales 90% utilizaba Facebook para comunicarse. Quizá porque en ella es sencillo y dinámico mostrar la identidad, con diversas opciones para expresarse de forma gratuita y sin mayores restricciones.

Las redes sociales que construyen los actores de la escena del dub en el ciberespacio han servido para que sea más cotidiano el intercambio de signos relacionados con las identidades del dub. En la época contemporánea los movimientos radicales en contra de las injusticias del capitalismo y el liberalismo, así como los artistas de todas las artes y cualquiera que desee comunicarse han encontrado en estas redes sociales formas casi inagotables de expresión y de conexión con otros que presentan similares signos y símbolos identitarios. La escena del dub se mueve en el ciberespacio sin considerar lo que digan o hagan los actores que utilizan los medios masivos de comunicación tradicionales como la televisión y los periódicos, además de los empresarios del arte.

⁷ Los *flyers* son “volantes”, es decir, aquella publicidad impresa que circula de mano en mano que invita a los demás a ser parte de actividades diversas.

Las industrias culturales, siguiendo a López y Becerra: “producen, envasan y comercializan las experiencias culturales... sus bienes comercializables consisten en vender el acceso a corto plazo a mundos simulados y a estados de conciencia modificados” (2006: 30). Los mismos autores (2008) enuncian que las industrias culturales de la música se caracterizan por apostar a la “cultura de masas”,⁸ por dar preferencia a la difusión de estilos musicales y artistas exitosos en el mercado; también por aprovechar las ganancias de los mercados auxiliares y secundarios, por tender hacia el oligopolio comercial, por desarrollar tecnología para abaratar costos y expandir la experiencia del “pago por ver”.

Los actores de las industrias culturales también utilizan las redes sociales y los medios de comunicación tradicionales para promover los conciertos masivos en sitios acondicionados. El negocio de la música ya no gira tanto alrededor de la venta de discos⁹ como lo fue en el siglo pasado, ahora parece estar en función del número de boletos vendidos por cada concierto. Para generar las ganancias, las industrias culturales de la música se han visto obligadas a invertir en la producción de infraestructura pertinente para que los músicos puedan provocar emociones en la multitud sonando adecuadamente, siendo visibles y teniendo las condiciones para moverse sin preocupación en el escenario.

A lo largo de la última década compañías como OCESA y el Corporativo de Empresas Universitarias han invertido considerables sumas de dinero para llevar a cabo conciertos en Guadalajara, acondicionando lugares como el Teatro Diana, el Auditorio Telmex, Calle 2, el Teatro Estudio Cavaret y el Foro Alterno. Hoy en la ciudad son más los foros y los empresarios que producen eventos en esos lugares. Para los empresarios cualquier estilo musical es ideal para hacer un concierto, siempre y cuando haya una multitud dispuesta a pagar lo necesario y moverse a cualquier lugar para estar en el evento. A los industriales de la cultura parece no interesarles tanto la filosofía, las creencias y las

⁸ La “cultura de masas” hace alusión a lo que Martín Barbero denominó como “una cultura que en vez de ser el lugar donde se marcan las diferencias sociales pasa a ser el lugar donde esas diferencias se encubren, son negadas” (1997: 134).

⁹ A propósito de la industria cultural de la música grabada, Torres señala que “en la actualidad, la I.D.M. (Industria Discográfica de la Música) ha pasado de la situación de comodidad y bonanza de años anteriores, a la era de la experimentación y las apuestas fuertes por la supervivencia en la red” (2009: 8). Según la Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas (AMPROFON, 2013), en 2012 la industria musical creció en México 8.4%, debido a que la música ahora es más accesible que nunca en formato digital. La IFPI (traducida como la Federación Internacional de la Industria Fonográfica) cataloga a México en el décimo quinto lugar mundial (entre más de 30 países) y en el segundo en América Latina (después de Brasil) con mayor venta de discos; por ejemplo, en 2011 las ventas de discos en formato físico generaron ganancias por más de 150 millones de dólares, mientras que las ventas en formato digital sumaron casi los 50 millones de dólares. A pesar de todo, el libre comercio de la música grabada en cualquier formato continúa dejando enormes ganancias para las corporaciones.

diversas prácticas que sustentan y sostienen a la música rebelde que se presenta en los conciertos; lo que posiblemente vale más para ellos es que entre la inversión y la ganancia siempre quede saldo monetario a su favor.

Las industrias culturales han acostumbrado a la multitud que regularmente asiste a los eventos a comportarse en esos espacios, respetando las reglas de los empresarios. Los empresarios han persuadido a la multitud para ahorrar cierta cantidad de dinero para acceder a los conciertos y para que escuchen particulares estilos de música; los han convencido para que sean fanáticos de los músicos y en el afán por estar cerca del ídolo musical comprenden las playeras, tazas, posters, pines, banderines y otros objetos (*souvenirs*) que se venden en las sedes de los conciertos. Directamente han generado empleos –aunque habría que revisar de qué tipo y cuáles son sus efectos en los trabajadores– para atender la seguridad, la venta de alimentos y el boletaje, así como el mantenimiento de los lugares y la atención del estacionamiento, sin dejar de mencionar el personal técnico en audio, luces, escenario y electricidad, entre otros. Los empresarios le han apostado a la contratación de artistas reconocidos internacional y nacionalmente para el gozo de la multitud que había esperado hasta treinta años para disfrutar de sus músicos preferidos en un acto en vivo.

Las industrias culturales han sido parte fundamental para que la cantidad y la calidad de los conciertos en Guadalajara sea distinta desde hace varios años. Directa e indirectamente han generado las condiciones para que otros promotores de conciertos se animen a invertir y produzcan eventos musicales. Como parte del empuje de los empresarios de la música en la ciudad el día 8 de septiembre de 2004 se llevó a cabo –en el hoy desaparecido lugar Hard Rock Live de Guadalajara– el que puede ser considerado como uno de los primeros conciertos de música dub en esta ciudad. Esa noche se reunieron alrededor de 20 participantes de la multitud para escuchar, ver y bailar con Mad Professor.

El dub en Guadalajara

Casi al final del audioc documental *21 años de reggae en Guadalajara* (2010) dice Dr Myal¹⁰ que el dub: “es la música del pasado, es la música del presente, y es la música del futuro”. Desde la década de los ochenta seguramente la música dub ya había resonado en esta ciudad, principalmente en los hogares, como parte de las colecciones privadas de los melómanos que conocían los sonidos del Caribe. Durante esa década y la de los noventa también debió de haber sonado el dub en la radio y en los conciertos de los artistas de Jamaica que

¹⁰ Dr Myal es un músico de Guadalajara que era bajista del grupo de *reggae* local El Mito. Su nombre significa “doctor de magia blanca o liberadora”. Tanto en la escena del *reggae* como en la del dub local es considerado pionero.

visitaron Guadalajara,¹¹ o quizá en alguna fiesta privada. Una de las primeras ocasiones en las que se presentó un acto en vivo de dub en Guadalajara fue en 2002; en aquel tiempo, Natty Congo Sound System, Jah Fabio, Fidel Nadal, Jah Pablo Molina y I Jah Bones se presentaron en formato de sistema de sonido en el festival Vibraciones de América. Dos años después (2004) surgió el sello discográfico Natty Congo Records en Guadalajara, dedicado a grabar y poner en circulación la música dub local y de otros lugares.

Algunos años después (2007) en la escena *reggae* de la ciudad: “empezaron a sonar unos ecos ahí... tengo esa imagen de que se abre un sarcófago y se levanta una momia ahí y empieza a caminar, para mí eso fue el dub” (Dr Myal, en *21 años de reggae en Guadalajara*, 2010). El “sarcófago del dub” no se abrió solo, lo abrieron los actores que producían los conciertos que en mayor cantidad se llevaban a cabo en la ciudad, así como los músicos de la escena del *reggae* que decidieron experimentar con los ritmos y los cantos del dub, además de la multitud presente en los eventos. Desde el año 2008 y hasta 2012 se llevaron a cabo más de 60 conciertos de música dub en esta ciudad, producidos por promotores de la identidad considerados “independientes” o “subterráneos”, los promotores de las industrias culturales y los gestores de la política cultural. Los “promotores de la identidad” dub son todas aquellas agrupaciones sociales que ponen en acción estrategias semiósicas y estésicas para abrir espacios sociales en los que la multitud y los músicos pueden presentar las identidades dub.

En el periodo señalado la escena del dub en Guadalajara se movilizó por medio de conciertos hechos por promotores de la identidad¹² con base en la ciudad, como es el caso de Natty Congo Crew (dos conciertos), Red Lion (seis conciertos), Jamafrica (tres conciertos), Dub Iration Sound System (treinta conciertos), Mu Fyah Sounds (cinco conciertos), Urban Zion Crew (seis conciertos), Bar Mar y Wana (tres conciertos) y el Festival Cultural de Mayo (cinco conciertos).¹³ De todos estos promotores de la identidad dub solo retomé para el análisis a Dub Iration Sound System, Mu Fyah Sounds, el

¹¹ En ese periodo de tiempo se presentaron en Guadalajara bandas internacionales como The Wailers, Alpha Blondy, The Skatalites, Inner Circle y Jimmy Cliff, entre otras.

¹² Los promotores de la identidad no son “gestores culturales”. El gestor cultural “no sólo analiza la realidad para entenderla, sino que desde su planteamiento metodológico debe explicarla e identificar coyunturas que permitan plantear proyectos de intervención” (Mariscal, 2007: 15); por el contrario, no todos los promotores de la identidad parecen ser tan sistemáticos y formales en su actuar como lo son los gestores; además, los promotores sobrepasan los límites del campo de acción de las políticas culturales y mueven las identidades en múltiples escenarios.

¹³ Estos datos se construyeron a partir de la búsqueda y compilación de carteles en la red de internet. Es posible que no todos los conciertos hayan sido promocionados por medio de carteles, o que esos carteles no hubiesen estado disponibles en versión electrónica; en ese sentido, cabe mencionar que los datos que se presentan aquí pueden presentar sesgo; sin embargo, nos ofrecen un panorama de la cantidad de conciertos realizados en Guadalajara.

Bar Mar y Wana y el Festival Cultural de Mayo. Los demás quedaron excluidos porque no pude estar presente en alguno de los conciertos realizados o porque sus actividades no se hicieron entre los años 2011 y 2012. Además, la selección de estos promotores obedeció a que por lo menos uno de ellos era parte de la industria cultural, la política cultural o los promotores “independientes”, lo que ayudaría a diferenciar las identidades del dub en esta ciudad a partir de los diversos actores.

El Festival Cultural de Mayo es un evento promovido por el Patronato que lleva el mismo nombre. Es un Organismo Público Descentralizado del gobierno del estado de Jalisco. Está adscrito a la Secretaría de Cultura Jalisco y trabaja en conjunto con patrocinadores de la iniciativa privada como la Fundación J. Álvarez del Castillo, la Alianza Francesa y la Casa Herradura. La primera edición del festival fue en 1998 y se llevaron a cabo menos de diez eventos artísticos. Desde entonces, este festival se planteó como una opción para la promoción económica, el esparcimiento a través del arte, y el conocimiento de formas de expresión internacionales. Actualmente, se presenta en varios municipios del estado con muestras de cine, literatura, pintura, fotografía, circo, gastronomía, teatro, danza, conferencias y música, que son características de ciertos países.¹⁴ A partir del año 2004 el festival presentó La Alternativa, un espacio exclusivo para la difusión de la música que no era del tipo clásico o *jazz* a través de conciertos en plazas públicas, de forma gratuita y durante varias jornadas. Desde 2006 y hasta 2012 los promotores de La Alternativa hicieron conciertos en los que se presentaron el Instituto Mexicano del Sonido (ciudad de México), el Colectivo Abolipop con Jack´s Son y Bandido (Guadalajara), La Kinky Beat (España), Latinbitman (Chile), Antipop Consortium (Estados Unidos de América) y Lunice (Quebec), los cuales directa o indirectamente retomaban las propuestas de las identidades del dub.

Desde 2010 y hasta 2012 el Festival de Mayo ha estado activo en las redes sociales, sobre todo cuando se acerca el mes de mayo o poco tiempo después de concluido el mismo. Actualmente el festival tiene espacios en las redes sociales Facebook, YouTube y Twitter, cuenta con una página web y una liga en la enciclopedia virtual Wikipedia. Hasta finales del año 2012 el sitio Facebook del Festival casi llegaba a los 13 mil *likes* (aprobación o gusto por vía electrónica), lo que significa que esa cantidad de participantes de la multitud se han tomado el tiempo para revisar el contenido de la plataforma. En las redes sociales los promotores del festival promocionan las actividades, difunden información sobre los artistas y resuelven todo tipo de dudas; también publican fotos y audiovisuales, y tienen espacios disponibles para que la multitud pueda hacer comentarios textuales. Además de internet, el Festival de Mayo hace uso de los medios masivos de comunicación para difundir los eventos, como el Sistema Jalisciense de Radio y Televisión.

¹⁴ En las diferentes ediciones del Festival de Mayo han estado presentes Alemania, Francia, Japón, Chile, España, Polonia y Canadá, entre otros países.

Otro de los promotores de la identidad dub es el Bar Mar y Wana. Este bar es una empresa en la que se ofrecen bebidas alcohólicas, se puede escuchar música, observar imágenes, divertirse e interactuar con otros en un ambiente especialmente diseñado para ello. El lugar es pequeño (con capacidad para alrededor de cien personas) y tiene operando más de cinco años en la ciudad; funciona como empresa del *reggae* que tiene un gerente o dueño principal y varios empleados cuyo fin es obtener una ganancia monetaria por el trabajo realizado. El bar se rige por las leyes del mercado y por las leyes del Estado para hacer de la identidad del *reggae* una industria cultural. En este lugar suenan de manera cotidiana el dub, el *ska* y el mismo *reggae*, a través de DJs como Jezz I y Pato Sounds. Al parecer, a los empresarios del bar no les interesa tanto ocupar los portales de internet para comunicarse con los consumidores; solo cuando se presenta algún artista reconocido circulan la imagen y el nombre del lugar en las redes sociales de otros promotores de la identidad dub.

Uno más de los promotores es Mu Fyah Sounds. Ellos tienen cuenta en las redes sociales Facebook y Myspace desde 2011; utilizan los espacios virtuales para transmitir información, promover lo que hacen y comunicarse con la multitud u otros artistas. Actualmente estos promotores casi a diario publican algo en el muro de Facebook, ya que desde 2010 el sitio Myspace luce abandonado. En el sitio Facebook, a finales del año pasado había poco más de 500 *likes*. Además de ser promotores, Mu Fyah son productores de música dub y se presentan con el nombre More Fyah Dub. Al momento han grabado dos discos, el titulado THC Factor (2007) y Still Blasing (2012). Como promotores de la identidad han llevado a cabo por lo menos cinco conciertos en el periodo 2009-2012, en los que se han presentado músicos de otros países como Distroters y Tsunami Wazahari, además de los mexicanos Mystic Sound of Revolution, Isaac Maya y Roots and Culture Hi Fi, y de Guadalajara Pato Sounds, Warrior Selectah y Duchie Killah, entre otros. La siguiente cita literal extraída del sitio Facebook de estos promotores de la identidad puede darnos pistas respecto de su filosofía: “YO NO ME CREO REVOLUCIONARIO, NI TAMPOCO PRETENDO CAMBIAR EL PAIS O MUCHO MENOS MANIFESTARME EN CONTRA DE QUIENES TIENEN EL PODER... LUEGO DICEN QUE LOS QUE SE MANIFIESTAN SON PURA BOLA DE REVOLTOSOS, NINIS E IGNORANTES” (consultado el 02 de diciembre de 2012 en: www.facebook.com/morefyahsound).

Uno de los más sobresalientes promotores de la identidad dub en Guadalajara es Dub Iratton. Ellos se definen como

un Sound System totalmente independiente a cualquier institución y patrocinadores [hecho para] Transmitir el mensaje de Unidad, colaboración, Resistencia hacia el mensaje verdadero, lo que nos impulsa y motiva es que es un sentimiento distinto. La conciencia se transmite y crece. Tuvimos la fortuna de ver el nacimiento de una cultura poderosa, sensitiva, curativa de ritmos hipnóticos. Y todo eso se transmite desde el cartel como en la sesión en vivo (entrevista con M, 2012).

Estos promotores de la identidad son quienes más conciertos han producido en la ciudad, entre los que se encuentra el Festival THC Dub. Como parte de su propuesta han grabado y distribuido gratuitamente por internet los discos: *The Lost Books of Dub I* (2011), *The Lost Books of Dub II* (2012) y el *Tributo a Xalisco* (2012). Ellos poseen la tienda de discos y fetiches del dub llamada Dub Room, la cual es única en el occidente de México. En los conciertos producidos por Dub Iration entre 2008 y 2012 se presentaron más de diez productores de música dub radicados en Guadalajara, siendo los más recurrentes Ras Muluk Das y Dr Myal. También tocaron 14 músicos nacionales, siendo el más repetitivo Abyssinia HI-FI. Los músicos extranjeros fueron 26, principalmente aquellos radicados en Europa, como Alpha & Omega, Iration Steppas, Mungos HI-FI, Vibronics y Zion Train. Dub Iration Sound System publica música, imágenes, audiovisuales o mensajes en las plataformas de YouTube, Soundcloud, Facebook, Twitter y Myspace, así como en el blog y en el sitio web que ellos mismos financian. Publican a diario algo que tiene que ver con el dub, aunque algunas de esas publicaciones resulten repetitivas en contenido. En Facebook habrían recibido hasta finales del año 2012 casi los 2 mil *likes*.

Luego de varios años de conciertos la ciudad se ha adaptado como escenario para que los sistemas de sonido internacionales, nacionales y locales presenten el “movimiento resonante unificador”. Los productores de música dub oriundos de Guadalajara siempre han estado presentes en los conciertos de los diferentes promotores de la identidad venidos de fuera, en especial en la posición de teloneros. A lo largo del tiempo la escena local ha multiplicado enormemente la cantidad de productores de música dub, pero solo Ras Muluk Das, More Fyah Sounds y Dr Myal han grabado su música. Las formas de presentación en concierto de los productores locales también se han venido modificando después de algunos años; hoy en los conciertos es posible no solamente escuchar a DJs o *selectors*, también a sistemas de sonido acompañados de otros instrumentistas o raperos en vivo.

En la ciudad han estado presentes diferentes productores de música dub oriundos de diferentes estados del país, como los raperos Manik B y Lengualerta, los *selectors* Torma y Aser Lab, y los sistemas de sonido con instrumentistas como Nehualyome Dub, Mystical Sounds of Revolution y Bungalo Dub. La mayoría de estos productores tienen su base en la ciudad de México, donde la escena del dub ya tiene poco más de una década en movimiento. Buena parte de los productores de música dub internacionales que han tocado en Guadalajara también lo han hecho en la capital el país y sus municipios conurbados, en conciertos hechos por el trabajo de promotores de la identidad como Rootical Sessions y Nahual Dub, entre otros. En la ciudad de México hay más sellos discográficos independientes que en esta ciudad (como Invasión Records y Green Beats NetLabel) y prácticamente cada semana es posible escuchar música dub en vivo en diferentes lugares. Un ejemplo fue el concierto de Lee Perry y Mad Professor realizado en el Salón José Cuervo en el Distrito Federal el 5 de junio de 2012, que convocó alrededor de 3 mil participantes de la multitud, algo que hasta el momento no ha sido posible en ningún concierto en Guadalajara.

Lo que sí ha sido posible en esta ciudad es la presentación de otros sistemas de sonido reconocidos internacionalmente, como Soul Iration, Ranking Joe, Adrian Sherwood y Kanka, además de los mencionados líneas arriba. Asimismo, en Guadalajara han resonado las rimas de los raperos Brother Culture, DubDadda y Macka B. Todos los productores internacionales de música dub que tocaron en la ciudad tienen producciones discográficas y muchos de ellos han resonado en festivales reconocidos internacionalmente, como en el Sunsplash. Lo que sorprende es que hayan sido muy pocos los músicos de Jamaica presentados en Guadalajara, a pesar de la cercanía de la isla con México.

Prácticamente todos los productores de música internacionales tienen páginas de internet autofinanciadas, así como espacios en Facebook y Myspace; algunos utilizan otros servidores como Twitter, YouTube o Soundcloud. Entre los músicos nacionales la red social Facebook es la más utilizada, tal como sucede con los de Guadalajara. Obviamente quienes tienen más visitas en las redes sociales son los productores internacionales que son más reconocidos en diversos países. Todos los sitios de internet son usados por los productores de música, al igual que por los promotores de la identidad para transmitir información, música, imágenes y audiovisuales con relación a las propias propuestas y otras afines, así como con la intención de interactuar con los otros.

Lo que hacen en las redes sociales y en los conciertos los productores de música dub de cualquier parte del mundo está dirigido a la multitud. En Guadalajara la multitud del dub que asiste a los conciertos oscila en promedio entre los 50 y 120 participantes, aunque en el evento del 5 de marzo de 2011 en el que tocaron Mad Professor y Macka B estuvieron alrededor de 1 mil (porque el cartel incluía otros artistas de *reggae*). Con la intención de ubicar quiénes eran los de la multitud, realicé una encuesta exploratoria durante el concierto donde tocaron Brother Culture y el *selector* de la ciudad de México Aser Lab, el 5 de junio de 2011. Se cuestionó a 15 hombres y seis mujeres entre los 15 y 35 años de edad, seleccionados por ser aquellos que habían asistido por lo menos a dos conciertos de dub realizados en la ciudad en los últimos tres años. La muestra representó alrededor de 25% de asistentes totales al concierto, que sumaban aproximadamente 90 personas. Casi todos los cuestionados estudiaban o eran empleados. La gran mayoría dijo residir en colonias que están del “otro lado de la Calzada Independencia”,¹⁵ que históricamente han sido conocidas como “populares” en Guadalajara. Con ellos se aplicó un cuestionario que contenía doce preguntas, con opción de señalar más de una respuesta de las cuatro disponibles por cada una. Los temas generales de las preguntas tuvieron que ver con el

¹⁵ La frase que hace referencia al “otro lado de la calzada” significa una división territorial y social de la ciudad de Guadalajara. En el lado oriente de la capital de Jalisco habita un buen número de habitantes asociados con las condiciones del gueto, mientras que varios de los integrantes de la clase social opulenta se ubican en el poniente. En estos tiempos esta frontera social es cada vez más difusa debido a la movilidad, aunque la gran mayoría de los marginados permanecen ahí.

perfil general de los participantes, su opinión respecto de los conciertos, la escena y el trabajo de Dub Iratation Sound System, además de las maneras en que practicaban el dub y los impactos que ello había tenido.

Retomaré solo algunas respuestas de la multitud que sirvan para imaginar quiénes son los que no graban discos o promueven conciertos, pero que se expresan de otras formas en los conciertos y con sus actos dan vida a la escena local del dub. La multitud encuestada repetidamente asiste a los conciertos de dub, resaltando los que han estado en más de diez conciertos en los últimos tres años (25%). Ellos y ellas asisten motivados por escuchar música (40%), para ser parte del movimiento dub (35%) y para divertirse (bailar 19% y cotorrear¹⁶ 6%). Después de los conciertos, la multitud consigue y escucha música dub grabada (47%), comenta con otros acerca de la escena y busca información (39%), o hace uso de los medios masivos de comunicación (internet [47%] y radio [20%]) para estar en contacto con lo que sucede en la escena. Casi todos los encuestados (95%) estuvieron de acuerdo con que la escena del dub en Guadalajara apenas se estaba consolidando, tenía pocos artistas locales involucrados y se llevaban a cabo pocas actividades.

Casi un año después de este acercamiento para reconocerlos por medio de preguntas, decidí llevar a cabo otra encuesta que pretendía algo similar en el concierto de Lunice, realizado el día 15 de mayo de 2012. Elegí hacer la encuesta en este evento para verificar quiénes eran parte de los conciertos de dub que se hacían en el Festival Cultural de Mayo y, de paso, para valorar la política cultural que el Estado llevaba a cabo. Antes del concierto se aplicaron trece cuestionarios a ocho hombres y cinco mujeres de entre alrededor de 500 participantes,¹⁷ seleccionados por ser jóvenes y lucir al estilo raperero.¹⁸ A diferencia del cuestionario anterior, en este se buscó diseñar menos preguntas y que estas fueran de respuesta “abierta”. Los temas de las preguntas se referían a los motivos de asistencia al concierto, los beneficios obtenidos por haber estado ahí y los procedimientos para participar de las políticas culturales. Las edades de los hombres y mujeres encuestados oscilaron entre los 20 y 24 años. Los hombres eran obreros y estudiantes, y las mujeres que respondieron también estudiaban o eran profesionistas.

Los motivos de la multitud para ser parte de los conciertos de dub organizados por La Alternativa fueron dos: el estar ahí para disfrutar de la música y para conocer propuestas de otros lugares. Los cuestionados mencionaron que los beneficios por asistir a

¹⁶ “Cotorrear” es lo mismo que platicar amistosamente con alguien, divertirse con él y pasar un buen rato.

¹⁷ Cabe aclarar que la encuesta realizada no tiene representatividad y solo se hizo para explorar las opiniones de la multitud.

¹⁸ El estilo de vestir de los raperos es con playeras serigrafadas y pantalones de trabajador holgados, acompañados de calzado deportivo y ocasionalmente gorra deportiva.

este tipo de conciertos tenían que ver con divertirse, convivir y satisfacer el gusto por la música, además de conocer lo que se hace en otras culturas y abrir las perspectivas. En cuanto a los modos de participar en las políticas culturales, las propuestas fueron diversas, desde formar comités y sindicatos de artistas que diseñen proyectos independientes, hasta la colaboración ciudadana responsable en los espacios de la política pública del Estado. A pesar que la encuesta no hacía alusión directa a las ideas, los sentimientos y las prácticas del dub, sirvió para dar pistas respecto del perfil de la multitud que asiste a los conciertos de este tipo de música promovidos por actores que también parecen estar alejados de las identidades del dub, como las instituciones del Estado.

No pretendo hacer la biografía de todos los actores de la escena del dub en Guadalajara durante el último lustro; solo aspiro a reconocer, diferenciar y apreciar las estrategias semiósicas y estéticas de los promotores de la identidad, los productores de música dub y la multitud presentadas en la red social Facebook y en conciertos realizados entre los años 2011 y 2012 (véase los indicadores en el cuadro 6). Una vez ubicadas las estrategias semiósicas y estéticas de estos actores, valoré las presiones que ejercía cada uno para que las identidades del dub se presentaran en la ciudad. Después llevé a cabo la tipificación de las identidades de los actores de la escena de Guadalajara, relacionándolas y oponiéndolas con los estereotipos, arquetipos y prototipos del dub identificados a partir de lo expuesto en *Dub Echoes*.

Cuadro 6
Registros y modalidades para investigar la escena dub en Guadalajara

Modalidades y registros	Modalidad proxémica	Modalidad cinética	Modalidad enfática	Modalidad fluición
Registro léxico de los promotores de la identidad en cartel	Apelativos sobre la multitud	Palabras en forma <i>verbo</i> que incitan al movimiento	Valores enfatizados	Adjetivos calificativos acerca de la escena
Registro léxico de la multitud en internet	Apelativos utilizados para nombrar a productores y promotores	Palabras en forma <i>verbo</i> usadas para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas, creencias)	Adjetivos calificativos sobre la escena dub
Registro léxico de la multitud en concierto	Formas de nombrar a los arquetipos del dub	Palabras en forma <i>verbo</i> usadas para referirse a los cambios	Valores	Adjetivos calificativos para referirse a los aprendizajes
Registro acústico de los productores de música en concierto	Efectos de sonido utilizados	Estilos de música dub sonados	Palabras con tono alto acerca del movimiento resonante unificador	Modismos usados

Modalidades y registros	Modalidad proxémica	Modalidad cinética	Modalidad enfática	Modalidad fluición
Registro escópico de los promotores de la identidad en concierto y cartel	Distancias de la multitud y los promotores	Organización del espacio	Íconos y objetos	Decoración del lugar
Registro escópico de la multitud en concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar	Decoración del cuerpo

Presiones retóricas de los promotores de la identidad, la multitud y los productores de música dub

Los ecos del movimiento dub resuenan en Guadalajara por las acciones significativas que llevan a cabo los diversos actores sociales de la escena local. Antes y después de cada concierto, los promotores de la identidad del dub hacen carteles, publican fotografías y mensajes textuales en las redes sociales. Durante los conciertos decoran el espacio, buscando persuadir a la multitud para que encuentre sentido y se sienta atraída por los significados del dub. En la escena dub local se mueven diferentes promotores de la identidad y cada uno percibe la escena del dub de diferente manera.

En este apartado me interesa reconocer, interpretar y distinguir el sentido que le atribuyen al dub los promotores de la identidad seleccionados. Para conseguirlo, registré la léxica que cada uno expuso en carteles y en la red social Facebook acerca de la multitud y, por otro lado, la que hacía alusión a la revolución, la ética y las prácticas del dub. También registré los objetos, la decoración y las formas de ordenar el espacio en los conciertos organizados por los promotores, así como los íconos y los objetos visibles en los carteles publicados.

Otro de los actores de la escena del dub en Guadalajara es la multitud, o todos aquellos y aquellas que se conectan en el ciberespacio y en los conciertos para presentar los signos del dub. La multitud presenta la retórica de la identidad dub en el ciberespacio como respuesta a los mensajes emitidos por los promotores de la identidad. En cuanto a la multitud, registré la léxica que utilizaron sus miembros para nombrar a los demás, las palabras en forma de verbo y los valores expuestos por ellos para referirse a la ética y la movilización social del dub, además de los adjetivos que usaron para valorar la escena.

El último actor de la escena local que analicé fueron los productores de música dub. Para llevar a cabo el estudio, retomé fragmentos de grabaciones de audio de los conciertos en los que había estado presente, para reconocer y ubicar la acústica que presentaban. A partir de las audiograbaciones reconocí los modismos, los valores y las ideas acerca de la revolución dub, además de los estilos musicales mezclados y los efectos de

sonido utilizados en cada concierto. Escuché fragmentos de concierto de los productores Ras Muluk Das, Dr Myal, Bungalo Dub, Manik B, Lengualerta, Aser Lab, Mungos HI FI, Soom T. Brother Culture, Twilight Circus, Dubiterian, Zion Train y Dubdadda. Más que hacer la crítica de las propuestas musicales de cada productor, utilicé los registros acústicos para caracterizar los estilos musicales que presentaron en los conciertos.

Léxica y escópica de los promotores de la identidad dub

Los promotores de la identidad dub hacen uso del cartel para presentar enunciados cargados de valor político y ético, los cuales están relacionados con el signo “movimiento” del dub. Además de palabras, los carteles usados estratégicamente para atraer y convencer a la multitud contienen imágenes que convocan a la “unidad” y la legitimación de los prototipos y arquetipos del dub, tal como se hace en el documental *Dub Echoes*. Cada concierto promovido por Dub Iration, Mu Fyah Sounds, el Bar Mar y Wana y el Festival Cultural de Mayo fue antecedido por carteles que invitaban a participar de esos eventos. Los carteles fueron difundidos en la red social Facebook, aunque también algunos lucieron en los postes de ciertas calles de la ciudad.

Los carteles son instrumentos de persuasión que contienen información sobre las percepciones y los valores de los promotores de la identidad dub. De entre las varias versiones de carteles publicados por los diversos promotores solamente analicé 12. De ellos fueron registrados los *apelativos* utilizados para nombrar a la multitud, las palabras en forma de *verbo* usadas para impulsar el “movimiento”, los enunciados y las palabras que denotaban los valores morales, así como los *adjetivos* que usaron los promotores para referirse a la escena del dub. Respecto de la escópica, fueron registradas las imágenes de objetos y sujetos icónicos resaltados en los carteles. Al no poder observar en los carteles las distancias sociales entre la multitud y los promotores de la identidad dub, o la forma en la que estos últimos organizaban y decoraban el espacio donde tenían lugar los conciertos, utilicé fotografías publicadas en los sitios de Facebook de cada promotor, pero solo las que hicieran visible la decoración de los lugares. Cuando no fue posible analizar fotografías que hicieran explícita la decoración, recurrí a los registros del diario de campo hecho en cada concierto, puesto que en ellos se dejó testimonio de los usos del espacio de los promotores y las distancias sociales entre todos los actores de la escena en cada evento.

El registro léxico de los apelativos para nombrar a la multitud me sirvió para tener información de la distancia social entre los promotores de la identidad y la multitud; es decir, para reconocer qué tanto los promotores provocaban que la multitud se acercara hacia ellos para ser parte del “movimiento”. Identificar las palabras en forma de verbo utilizadas por los promotores me ayudó a ubicar la coherencia que tenían estas en relación con la retórica del dub; con ello conseguí examinar la carga de valor que cada uno le otorgaba a las pretensiones de transformación social de los “rebeldes”. Por último,

el examen de los valores resaltados y los adjetivos calificativos señalados revelaron las convenciones sociales significativas y la postura de los promotores respecto a la escena dub de Guadalajara. El siguiente esquema muestra los registros de la léxica de los promotores del dub extraídos de los carteles.

Cuadro 7

Léxica de los promotores de la identidad en carteles

Actores de la escena dub	Apelativos sobre la multitud	Verbos que incitan al movimiento	Valores enfatizados	Adjetivos calificativos acerca de la escena
Dub Iration Sound System	Tú, Todos	Reciclar, truequear, elevar, danzar, meditar	<i>Original Rasta Mc</i> ; Sonido libre para todas las edades; <i>Dub for the king of kings</i> ; Apoyo de las comunidades; Evita llevar mala vibra; Exclusivo (<i>tracks</i> , ingreso)	<i>Unity on the dance</i> ; S.O.S Dub; Poder del dub; Graves más profundo; Más altos cantos; <i>Dubwise & Culture</i>
Mu Fyah Sounds	No presenta	Revolución sonora	No menores	<i>International dub gathering</i>
Bar Mar y Wana	No presenta	<i>Dub Session</i> ; <i>Live act</i>	No presenta	<i>Attention!!</i> ; <i>Bassic sound</i>
Festival Cultural de Mayo	No presenta	No presenta	No presenta	La Alternativa

Dub Iration Sound System presentó los signos del dub en la escena de Guadalajara. A diferencia de los otros promotores de la identidad ellos buscaron acortar la distancia con la multitud, utilizando la segunda persona del singular (tú) para nombrarlos y mencionando que “Todos” los que integran esa multitud pueden ser parte de los conciertos. Sin embargo, a diferencia de lo hablado en el documental *Dub Echoes*, en los carteles no se especifica quiénes son la multitud y pareciera que cualquiera puede ser parte del “movimiento”. Los otros promotores de la identidad no presentan signos que tengan que ver con la multitud. Ni siquiera la nombran en los carteles, lo que hace explícita la ampliación de las distancias entre estos dos actores. Este hecho es contradictorio con los esfuerzos por unificar y movilizar la escena que son transmitidos en la red social Facebook por los promotores de la identidad afines con las industrias culturales y el Estado.

Mu Fyah Sound es “rebelde” cuando escribe acerca de la “Revolución sonora” de la música dub. El Bar Mar y Wana habla del “movimiento” de forma indirecta, haciendo mención de “sesionar el dub” (*Dub Sessions*) y hacer actos en vivo (*live act*). Dub Iration

no es explícito al respecto del “movimiento”, aunque haga mención de acciones como “meditar”, “danzar” y “elevar” que parecen ser parte de la movilización. El movimiento al que apela Dub Iration (“reciclar” y “truequear”) poco tiene que ver con lo expuesto en *Dub Echoes*, donde no se habla de sustentabilidad o ecología. Quien no se pronuncia al respecto del movimiento dub es el Festival Cultural de Mayo.

En sintonía con los valores del movimiento dub, el Sound System Dub Iration difunde enunciados que hablan sobre libertad (“Sonido libre para todas las edades”) y exclusividad (en cuanto a la música presentada y el acceso a los eventos, hablando en ese sentido de “evitar llevar mala vibra” a los conciertos). Dub Iration hace énfasis en el hacer música para Selassie I (Rey de Reyes, *King of Kings*), reconociendo el valor del arquetipo. Jah Rastafari es signo de solidaridad con el otro; en ese sentido parece hablar Dub Iration cuando dice que la intención es el “Apoyo a las comunidades”. Mu Fyah Sounds también recalca la exclusividad en el acceso a los eventos al mencionar la posibilidad de negar la entrada a menores de edad, yendo de esta forma en contrasentido con la idea que versa “todos” pueden ser parte de la escena dub. Los otros promotores de la identidad (el Bar Mar y Wana y el Festival de Mayo) no presentan signos que impulsen o cuestionen los valores del dub.

Los promotores de la identidad tienen diferentes puntos de vista al respecto de la escena dub. Cada uno utiliza particulares adjetivos calificativos que denotan y connotan lo que la escena significa y el valor que le otorgan a las acciones que ahí ocurren. El Festival de Mayo menciona que forma parte de La Alternativa y se presenta como opción diferente de los demás eventos artísticos organizados por el Estado. El Bar Mar y Wana adjetiva la escena como “movimiento” al que habría que poner atención (*Attention!!!*) y que resulta “básico” por los sonidos resonantes de bajo y batería que propone (*basic sound*). Mu Fyah Sounds califica la escena como una “reunión internacional” (*International dub gathering*), haciendo referencia a las pretensiones de unificar el movimiento. Los que más valoran la escena son Dub Iration. Ellos también hablan de “unidad en el baile” (*unity on the dance*), y hacen referencia al movimiento revolucionario con frases como el “poder del dub”, y el “salvamento” (*S.O.S.*) que se pretende producir con esa movilización. Estos promotores hablan de “profundidad” y “altura” musical del dub (resonancia *dubwise*) y lo califican como una “cultura”.

Los carteles que producen los diversos promotores no solamente contienen palabras valiosas para la identidad del dub, también están conformados con imágenes religiosas, políticas y musicales coherentes con los signos retóricos que la distinguen (cuadro 8). Además del cartel, las imágenes significativas de la escena del dub fueron presentadas por los promotores de la identidad mediante objetos usados para decorar los lugares donde se llevaron a cabo los conciertos. En esos eventos los promotores ordenaron el espacio con objetos para orientar la dinámica de la multitud e intencionalmente articular o restringir las distancias entre ellos. Las imágenes contenidas en los carteles, la decoración y la ordenación del espacio concierto, fueron utilizados por los promotores

para influir en la conducta y las emociones de la multitud y para enunciar los signos de la identidad dub. Con la pretensión de reconocer y clasificar esos signos escópicos registré, a partir de la observación de carteles, fotografías publicadas en Facebook y las notas de los diarios de campo,¹⁹ los arquetipos (dioses, figuras políticas, animales sagrados) y prototipos (instrumentos musicales, banderas) enfatizados por los promotores, así como los objetos utilizados en la decoración.

Cuadro 8

Escópica de carteles, fotografías de concierto y decoración en concierto

Actores de la escena dub	Distancias de la multitud y los promotores	Organización del espacio en concierto	Íconos y objetos enfatizados	Decoración en concierto
Dub Iration Sound System	La multitud puede estar cerca de los productores de música, pero sin transgredir la frontera; la multitud platica con los promotores de identidad	Escenario principal (sitio para instrumentos y bocinas a los costados), zona de baile, zona de otras actividades (venta de comida, discos, libros, exposiciones artísticas, yoga), zona de graffiti y proyecciones	Hoja de cannabis, estrella de David, bocinas, colores de bandera de Etiopía, busto de Selassie I, aparatos electrónicos (teclado, mezcladora, tornamesa, máquina de efectos), logotipo de amor y paz, león conquistador	Sistema de bocinas hecho con cartón y decorado con graffiti, bandera de Etiopía, banderines con colores de bandera de Jamaica, estrellas de David fluorescentes hechas con tela, luces con colores de bandera de Etiopía, rótulo en pared que dice "Jah", figuras geométricas, manta con caricatura de Selassie I, manta con palabra "Zion"
Mu Fyah Sounds	Escenario elevado alarga distancia de multitud hacia productores; multitud puede acercarse a los promotores	Escenario principal, bocinas elevadas, zona de baile, barra, área de mesas, zona de graffiti y venta de artículos, zona de acceso	León conquistador de la tribu de Judah, colores de banderas de Jamaica y Etiopía	No presenta

¹⁹ La observación participante es un método de investigación cualitativa que sirve para registrar cualquier tipo de datos siendo parte activa de los sucesos y haciendo una reflexión respecto del papel que juega el observador en la investigación y el contexto estudiado. Este método forma parte de la etnografía y utiliza el diario de campo como una de varias técnicas para hacer los registros de la observación.

Actores de la escena dub	Distancias de la multitud y los promotores	Organización del espacio en concierto	Íconos y objetos enfatizados	Decoración en concierto
Bar Mar y Wana	Multitud cerca de productores de música dub; desconocimiento de multitud de quiénes son los promotores de la identidad	Bar improvisado como lugar de conciertos, bocinas distribuidas por el lugar, barra de bebidas, mesas, sillas, sin zona de baile	Bocinas, amplificador, hombre subiendo modulador de bajo; busto de Bob Marley con fondo de colores de bandera de Etiopía	No presenta
Festival Cultural de Mayo	Multitud alejada de productores por medidas de seguridad; desconocimiento de la multitud de quiénes son los promotores de la identidad	Magno escenario principal, bocinas en columnas elevadas a los costados, zona de baile masiva, área de camerinos restringida	Cables, aparatos electrónicos (computadora y mezcladora)	No presenta

El Festival Cultural de Mayo no utiliza los signos escópicos relacionados con la identidad dub; su decoración es minimalista,²⁰ alegórica de sí misma y con motivos de los países y regiones invitados cada año (2011 fue Estados Unidos de América, y en 2012, Quebec). En el cartel del año 2011 se observan cables que simulan cabello humano, y en algunas fotografías de conciertos son visibles los instrumentos electrónicos para hacer música dub; estas imágenes tienen coherencia con los signos del dub, aunque no fueron utilizadas explícitamente con fines políticos o religiosos. En contrasentido, los promotores del festival fueron abiertos y claros cuando se trató de apropiarse y ordenar los “espacios públicos”.²¹ Más que convocar a la “unidad”, las estrategias del Estado fragmentaron y alejaron a la multitud, manteniendo en el anonimato a los gestores de la

²⁰ Minimalista quiere decir que utiliza elementos mínimos y básicos para expresarse. En el caso del Estado, este utiliza pocos objetos, los cuales siempre tienen relación con las ideas de nación, orden o legalidad, entre otros.

²¹ El espacio público “implica la visibilidad y la autorepresentación... aquello que puede o debe verse... supone el lugar de la puesta en común, de la religión –en el sentido de ligar aquello que está disperso–, de un espacio de producción social y de representarse a sí mismo” (Carboni y Poggi citado en Chardon, 2011: 321-322). Los espacios públicos del Estado son las plazas, las calles, las áreas naturales y las instalaciones gubernamentales, entre otros; en ellos los actores tienen en común la identidad del ciudadano y presentan los estereotipos, arquetipos y prototipos que legitiman las instituciones del propio Estado.

política cultural. En los conciertos la política cultural del Estado buscó lucir imponente, con escenarios gigantescos y equipos de sonido de gran magnitud y alcance que pretendían entretener a miles de personas en poco tiempo, pero sin tratar de impresionar a la multitud con signos que pretendieran unirlos con los signos convencionales del dub.

El Bar Mar y Wana tampoco facilitó el encuentro con la multitud. El gerente del lugar podría ser el personaje a quien dirigirse para resolver dudas y situaciones problemáticas en torno del evento, pero parece que a nadie le importó dónde ubicarlo, persistiendo el anonimato y el consecuente distanciamiento con la multitud durante los conciertos. El acomodo del espacio propuesto por los promotores hizo difícil la cohesión de la multitud, debido a que colocaron mesas y sillas en todo el lugar que no permitieron el baile y la interacción fluida. No obstante lo anterior, en el bar el escenario estaba a la altura de la multitud y esta podía acercarse lo suficiente para estar cara a cara con los productores. Aunque la decoración del lugar simulaba una palapa, no retomaba las imágenes características de los signos políticos y religiosos del dub.

Mu Fyah Sounds tampoco utilizó la decoración como estrategia para persuadir a la multitud. El lugar donde fue el concierto no mostraba los signos del dub en sus paredes, pasillos o escenario. El sitio sí estaba adaptado para conciertos, tenía un escenario elevado, sin barreras que impidieran el posible acercamiento de la multitud en cualquier momento. En el cartel revisado se observa la imagen del León Conquistador iluminado con los colores verde, amarillo y negro de la bandera de Jamaica, y con el color verde de la bandera de Etiopía; esta imagen es el logotipo de estos promotores, lo que denota el reconocimiento que hacen de los signos del dub. Por otro lado, en el lugar del concierto promovido por ellos había espacios exclusivos para el graffiti y la adquisición de artículos que tenían que ver con los signos del dub; de esta forma lograron ampliar las zonas de intercambio y cohesión entre los diferentes participantes del evento.

Dub Iration puso especial énfasis en la decoración de los lugares con imágenes religiosas y políticas significativas para los actores del dub. Parece que para estos actores de la escena no hay fronteras con la multitud, puesto que fue posible apreciar la confianza con la que algunos de sus integrantes dialogaban con ellos. Estos promotores acomodaron los espacios de tal manera que la multitud se uniera al “movimiento resonante”. Con toda la intención de persuadir desplegaron en los carteles y fotografías las imágenes distintivas del dub, buscando que otros se acercaran a los arquetipos y los prototipos coherentes y valiosos para ellos.

Léxica de la multitud

Las estrategias retóricas de los promotores de la identidad están dirigidas a la multitud; ellos responden presentando signos que tienen sentido o son indiferentes al significado propuesto por los promotores. La multitud incluye diversos actores sociales que se encuentran en los conciertos y luego se disipan cuando concluyen, para luego conectarse

algunos de sus integrantes en el ciberespacio. Ningún concierto es posible sin la multitud, sin la pluralidad de cargas de valor y formas de presentar y presionar a la escena que los actores que la integran llevan a cabo. “La multitud es carne que se gobierna a sí misma”, comentan Hardt y Negri (2004: 128); esa carne múltiple pone en acción estrategias semiósicas para conectarse internamente y para religarse hacia el exterior con los promotores de la identidad y con los productores de música dub.

La multitud a la que nos referimos es diferente al “público” y las “multitudes inteligentes”. Las multitudes inteligentes son “grupos de personas que emprenden movilizaciones colectivas –políticas, sociales, económicas– gracias a que un medio de comunicación posibilita otros modos de organización, a una escala novedosa, entre personas que hasta entonces no podían coordinar movimientos” (Rheingold, 2004: 13). Este tipo de multitudes llevan a cabo acciones como los *flash mobs* o marchas políticas en las calles como las que realizó el movimiento #Yo Soy 132; las cuales fueron convocadas y organizadas a través de las redes sociales de internet, mediante la participación activa y relativamente fugaz de la multitud. La multitud a la que apelamos aquí sí se comunica activa y periódicamente por las redes sociales, pero no es un movimiento social autónomo y no llega a tener el alto grado de organización que necesitan los *flash mobs* para poseer los espacios sociales. Aunque la multitud a la que nos referimos parece menos influyente en el contexto respecto a las multitudes que se nombran “inteligentes”, tiene similares posibilidades de acción que las que tiene el público “receptor” de la comunicación masiva. El público de la comunicación masiva navega entre la participación activa y la dependencia social, esto es así porque “está tan eclipsado que ni siquiera puede ver los órganos a través de los cuales se supone que interviene en la acción política y el sistema de gobierno” (Dewey, 1927: 121 citado en González, 2011: 5).

La multitud del dub no es público ni tampoco es del tipo “inteligente”; tiene relación con lo planteado por Hardt y Negri quienes afirman que la multitud “se compone de un conjunto de singularidades [es] un sujeto social activo, que actúa partiendo de lo común, de lo compartido por esas singularidades” (2004: 127-128). Entiendo por *multitud* todos aquellos actores que no son músicos o promotores del evento que forman parte de los conciertos, quienes tienen en común las identidades del dub. El tipo de multitud a la que nos referimos, “solo sucede en un contexto colectivo y consiste en un movimiento rítmico de interacción que no está personalizado como en la identidad, sino que cuando es ordenada produce una coreografía colectiva a través de la cortesía y el cuidado de las convenciones definidas por la situación” (Mandoki, 2006a: 139).

En este apartado presentaré la interpretación de los signos que algunos actores de la multitud hacen para inferir lo que tienen en común con el “movimiento resonante unificador”. La interpretación fue hecha a partir del registro de la léxica usada en las redes sociales de internet, y mediante preguntas dirigidas lanzadas en los conciertos. Para registrar la léxica de la multitud en el ciberespacio visité los sitios Facebook del Festival Cultural de Mayo, de Dub Iration Sound System y de Mu Fyah Sounds; el Bar

Mar y Wana no fue considerado debido a que tiene el acceso restringido al portal, lo que denota el poco interés de estos promotores por dialogar con la multitud. Decidí basarme en los sitios de internet de los promotores porque no pretendía hacer una biografía de cada uno de los participantes de la multitud, sino explorar las estrategias retóricas que algunos de ellos expresaban en esos espacios. De los sitios de internet extraje comentarios literales de la multitud a propósito de las imágenes, de los mensajes textuales y de los objetos presentados por los promotores, pero solo retomé aquellos que tuvieran relación con lo sucedido en los conciertos de dub. Registré únicamente la léxica de la multitud presentada en las redes sociales justo una semana antes, el día del evento y una semana después de ocurrido cada concierto, ya que durante ese periodo se incrementaba la comunicación entre la multitud y los promotores de la identidad.

La léxica de la multitud se clasificó de acuerdo con los *apelativos* utilizados para referirse a los promotores, las palabras en forma de *verbo* a propósito de la revolución del dub, los *valores* (deberes, reglas y creencias) enfatizados y los *adjetivos calificativos* mostrados para valorar la escena. El registro de los apelativos me sirvió para reconocer las maneras en las que la multitud se acercaba o alejaba de los promotores y de los signos proxémicos de la identidad dub. Descubrir las palabras en forma de verbo me permitió reconocer las ideas políticas de la multitud para saber qué tan coherentes eran con el “movimiento resonante unificador”. Para analizar la ética de la multitud identifiqué los valores explícitos en sus mensajes, mientras que para ubicar su postura con respecto de la escena dub en Guadalajara registré los adjetivos. El cuadro 9 muestra el registro léxico de la multitud, ordenado cronológicamente según fecha del concierto y cuál de los promotores organizó el evento.

Cuadro 9
Léxica de la multitud en concierto

Concierto	Apelativos utilizados para nombrar a productores y promotores	Verbos usados para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas, creencias) enfatizados	Adjetivos calificativos sobre la escena dub
Dub Iration 08-05-11	<i>IRIE HERMANOS!!!</i> (BM, 05-05-11)	Ahí estaremos en levity (SP, 05-05-11)	<i>Bless you!</i> (10-05-11) ...ESPIRITUAL Y	...estubo vibrado <i>dub sessions and Lyrics</i>
	Yes hermanos (AC, 05-05-11)	Apoyen el movimiento (IP, 05-05-11)	CARNAL!! <i>BIG UP</i> (BM, 05-05-11)	<i>blessed</i> (AC, 05-05-11) ...energía <i>positive</i> hoy
		A legalizar esperando 4:20 (IP, 05-05-11)	Bendiciones, Respeto, Unidad (CA, 10-05-11)	y siempre Dub Iration (CA, 10-05-11)
		Forward up! (10-05-11) PENSANDO EN LA	Pronto debe hacerse un buen dance de dub (LM,	

Concierto	Apelativos utilizados para nombrar a productores y promotores	Verbos usados para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas, creencias) enfatizados	Adjetivos calificativos sobre la escena dub
		ELEVACION (BM, 05-05-11) MASSIVE-STAY AT TOP! (GM, 05-05-11)	11-05-11) Bass Tribe Unite! (GM, 05-05-11)	
Festival Cultural de Mayo	No presenta	No presenta	No presenta	No presenta
15-05-11				
Dub Iration	No presenta	si como q no se conectaron bien!! N lo entendía tenia que estar dándole instrucciones el selecta estaba muy nervioso no se dejaron fluir mutuamente (FC, 06-06-11)	Así es!!! Debemos ser bien profesionales pa q hablen bien de mexiko... pa q el movimiento DUB sea mas grande y mejor (FC, 06-06-11) Big up!!! (AB, 01-06-11) Irie (RD, 04-06-11)	Hey estuvo bueno el cotorreo ayer, gracias por invitar... pero que el rude boy de Brixton se puso de malas con el selecta? (PT, 06-06-11)
Dub Iration	Gracias también para ustedes (24-05-11)	shsh a bailar se a dicho (22-07-11) LION BOWS ... SELAH SEE EYE POWERFUL DUB!! (24-05-11) Q no pare q el dub siempre resista (24-05-11) ahii andaremos blessjj (22-07-11)	...que la endición del señor este con ustedes, un abrazo, JahLove! (24-05-11) JAH!!!! RASTAFARA!!!! (22-07-11) REY ALFA & REYNA OMEGA!!! (22-07-11)	tsss excelente buen baile i!!! (24-05-11) Gracias también para ustedes, muy buena la noche-madrugada, muy buena (24-05-11)
Mu Fyah	No presenta	No presenta	No presenta	No presenta
Sounds				
24-09-11				
Bar Mar y Wana	No presenta	No presenta	No presenta	No presenta
21-10-11				

Concierto	Apelativos utilizados para nombrar a productores y promotores	Verbos usados para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas, creencias) enfatizados	Adjetivos calificativos sobre la escena dub
Dub Iration 29-10-11	No presenta	dub vive (22-10-11)	q no haya pretextos todos a ese festejo q seguro nos sorprenderán como siempre los Dub Iration (24-10-11)	SABADUB (22-10-11)
Dub Iration 12-11-11	BUEN DUB HOY Y SIEMPRE HERMANOS (13-11-11)	<i>BURN DOWN</i> <i>BABYLOON!!!</i> (13-11-11)	<i>jah live</i> (05-11-11) <i>Maximum Respect!!!</i> (13-11-11) <i>Scetricly High Grade</i> (09,11-11)	Q buena fiesta (13-11-11) eso es mucho <i>love DUB</i> <i>IN THE HOUSE VEO</i> K se puso excelente (13-11-11)
Festival Cultural de Mayo 15-05-12	un aplauso a los k organizaron (CC, 16-05-12)	fue la primera vez k escucharon este género [era d <i>hip hop</i> dubstep]. (CC, 16-05-12)	debieron respetar el horario marcado, ni alcance a verlo porque mañana hay trabajo y escuela =/ (TC, 15-05-12)	Asombroso...!!, y se queda corto el término! (EM, 15-05-12) Agustooo (AM, 15-05-12) ojala pudiera estar ahí u_u (KM, 15-05-12)
Dub Iration 18-05-12	...yes i hermano (17-05-12)	Fugaaaa a danzaaar (RM, 18-05-12) tengo varios amigos k kieren ir pero no pueden mandar el correo x situación de trabajo no importa si pueden nomás llevar las botellas de agua?? (JC, 16-05-12)	lleven botellas rellenadas por ustedes mismos de manera limpia y saludable... porque aunque es un muy buen gesto me parece horrible seguirles comprando botellitas de agua a las mega industrias que no dejan nada a cambio en nuestra sociedad (DG, 14-05-12) <i>bless and love Idrens...</i> dub cultura yes i, hermano en conexión, <i>dubwise</i> (ES, 17-05-12)	esperamos la sig sesión kon ancias, y gracias a la Dub Iration x brindamos estas tremendas fiestotas (JC, 20-05-12) Twilight Circus... mucha energía <i>positive...</i> altas vibraciones ¡! (YI, 21-05-12)

Concierto	Apelativos utilizados para nombrar a productores y promotores	Verbos usados para referirse a la revolución del dub	Valores (deberes, reglas, creencias) enfatizados	Adjetivos calificativos sobre la escena dub
Bar Mar y Wana 03-08-12	No presenta	No presenta	No presenta	No presenta
Dub Iration 29-11-12	Felicidades...!!! Pioneros del dub en Guadalajara (EA, 28-09-11)	gooooooooooooo!!!!!!! (SM, 28-09-12)	No presenta	Gwaan DubDadda the dubbist intanational, hahai (RC, 26-09-11)

La distancia entre la multitud y Dub Iration Sound System en las redes sociales es corta. Nombrar a otro como “hermano” implica una relación social basada en una moral común y en el sentido de comunidad, lo que puede significar que los promotores de la identidad y la multitud comparten creencias, arquetipos y ética. Por el contrario, a los que hacen posible el Festival Cultural de Mayo la multitud les dice “organizadores”, sin hacer alusión a alguien en específico, hablando de un “ellos” que aparentemente se encuentra alejado. Más alejada aún se encuentra la multitud de aquellos promotores que no se abren al intercambio retórico por la vía electrónica, como el Bar Mar y Wana. En el mismo sentido de alargar las distancias, hubo algunos conciertos en los que la multitud no se acercó a través de las palabras a Dub Iration ni al Festival Cultural de Mayo, quizá por no haber sido capturados por las mediaciones de estos promotores.

Legalizar, promover (*forward up*), elevar, conectar, fluir, incendiar (*burn down*), escuchar y danzar; todas son palabras utilizadas por la multitud que tratan de insinuar que el “dub vive” y que están apoyando “el movimiento” para que este “siempre resista”. Estas diferentes palabras en forma de verbo por lo regular aparecen en la red social de Dub Iration. En el Facebook del Festival Cultural de Mayo la multitud habla del movimiento dub como una “novedad” musical en la ciudad, que al ser poco conocida podría resultar incoherente con la retórica del dub.

En la red social del Festival uno de los integrantes de la multitud menciona que los promotores le faltaron al respeto cuando se presentó Lunice; con este comentario se recalca la valía de la ética en el movimiento del dub. En el Facebook de Dub Iration la multitud hace explícita su fe en Jah Rastafari, cuando consideran que esta deidad vale en el plano de lo “carnal” y de lo “espiritual”. En internet la multitud valora el respeto, la unidad y la autogestión (al alabar el hacer las cosas por sí mismo y no beneficiar a las grandes empresas), y mandan bendiciones al estilo de los sacerdotes del cristianismo. Para la multitud resulta un deber la realización de “bailes de música dub”, para que la “tribu del bajo se una” (*bass tribe unit*) y todos estén en el “festejo”, buscando que este sea “más grande y mejor”, en *sctricly high grade* (estrictamente alto grado), con la intención que *jah live* (dios viva).

En los sitios de Dub Iration y el Festival Cultural de Mayo la multitud califica a la escena dub de festiva, con “energía positiva”, de “alta vibración”; como “muy buena”, “excelente” y “tremenda”; como un espacio en el que se puede estar “agustoo” [*sic*] y resulta “Asombroso...!!, y se queda corto el término!”. La multitud se muestra agradecida con los promotores de la identidad porque ellos hacen posibles las fiestas y los espacios en las redes sociales en los que la multitud presenta la léxica del dub.

El otro registro de la léxica de la multitud se obtuvo mediante la ejecución de una dinámica participativa titulada “4 años de dub en Guadalajara”. Este ejercicio colaborativo consistió en presentar un cartel “gigante” (de 1.20 m de altura por 9 m de largo), que contenía una línea del tiempo hecha con carteles y calcomanías alusivas a conciertos promovidos por Dub Iration Sound System entre 2009 y 2012. El cartel “gigante” tenía la intención de mostrar con imágenes la historia de conciertos de música dub que habían sucedido en la ciudad durante ese periodo, para demostrar que había una escena en movimiento y hacer recordar a la multitud los momentos que hubiese vivido al asistir a alguno de esos eventos. En la parte superior del cartel “gigante” había dos preguntas para la libre opinión de la multitud: “¿qué has aprendido luego de asistir a los conciertos de dub?” y “¿qué cosas han cambiado en tu vida por asistir a los conciertos de dub?” Las preguntas se hicieron con la intención de capturar la opinión de la multitud respecto de los efectos de ser parte de la escena del dub, puesto que estos temas pocas veces son tratados en Facebook.

Estas dos preguntas fueron definidas pensando en que fueran cortas y que no implicaran una amplia reflexión, el conocimiento previo de la jerga especializada del dub o el que la multitud hubiera asistido antes a varios conciertos. También incidió en la construcción de las preguntas que en el concierto donde se presentó el cartel “gigante” Dub Iration celebraba “4 años de dub”, es decir, cuatro años de fungir como impulsores del dub en la ciudad. Preguntar sobre los aprendizajes obtenidos y los cambios en la vida de la multitud me sirvió para inferir qué tanto se acercaban o alejaban de la léxica y de los arquetipos legítimos del dub, para reconocer las palabras tipo *verbo* que utilizaban para hacer referencia a las transformaciones sociales sugeridas por el dub, así como para distinguir los *valores enfatizados* y los *adjetivos usados* para apreciar la escena.

La dinámica de investigación se llevó a cabo en el concierto realizado en el Rancho Dub el día 29 de noviembre de 2012, donde se presentaron Zion Train y Dubdadda como músicos principales. El cartel “gigante” se colocó en un muro que era parte de una terraza que resultaba accesible (espaciado, iluminado) para la multitud. El cartel estuvo colgado durante todo el concierto y algunos de la multitud se acercaron solamente a observarlo (diez personas, siete hombres y tres mujeres) y otros para observarlo y responder las preguntas (diez personas, nueve hombres y una mujer). Los que se acercaron eran jóvenes, entre los 17 y 23 años. Cualquiera de los poco más de cien asistentes al concierto podía libremente acercarse al cartel para observarlo o responder las preguntas, aunque obviamente solo podían contestarlas quienes habían vivido la

experiencia de algún concierto de dub. Justo al momento en que se acercaban los de la multitud a observar el cartel “gigante” me aproximé a ellos, les expliqué el significado del mismo y los invité a responder las preguntas. Las respuestas fueron las siguientes:

Cuadro 10
Opiniones de la multitud en cartel “gigante”

Multitud	Aprendizajes	Cambios
Hombre 1	La vibra se enciende al comenzar la sesión!!	Elevación natural
Hombre 2	Que la música es la medicina del alma	A apreciar la vida con todos los sentidos
Hombre 3	Valorarme a mí y a los demás	Expandir tu realidad en comprensión, tiempo y espacio
Hombre 4	Hare Krishna	Unidad
Hombre 5	Unidad y respeto, I & I / <i>Jah Love!</i>	<i>One Love ♥ Black Dread</i>
Hombre 6	Apreciar a Jah	Crecimiento espiritual
Hombre 7	I & I, Conciencia	Superación propia
Hombre 8	La música es libre!, La causa es libre! <u>DUB</u>	La manera de ver y escuchar la música
Hombre 9	A amar, A meditar, A respetar, A comprender	Se llenó de todas esas cosas (amor, meditación, respeto y comprensión)
Mujer 1	La música es amor y felicidad	El amor es la clave!

La multitud se acercó al cartel “gigante” en especial cuando no tocaron los músicos que encabezaban el concierto. Los participantes de la dinámica estuvieron algunos minutos observando el cartel y respondiendo las preguntas. Tuve la oportunidad de dialogar durante más tiempo con algunos de ellos al respecto de la investigación y todos mostraron interés por la misma. Pocos de los participantes de la dinámica comentaron que les parecía algo novedoso en los conciertos el que alguien les preguntara al respecto de su participación en la escena del dub y que resultaba importante hacer esa reflexión.

Una vez conjuntadas las respuestas de la multitud, las reclasifiqué de acuerdo con la léxica de las identidades del dub:

Cuadro 11
Léxica de la multitud en cartel “gigante”

Multitud	Formas de nombrar a los arquetipos del dub	Palabras en forma <i>verbo</i> usadas para referirse a los cambios	Valores enfatizados	Adjetivos calificativos para referirse a los aprendizajes
Hombre 1	No presenta	Elevación natural	La vibra se enciende...	No presenta
Hombre 2	No presenta	No presenta	Apreciar la vida	...la música es la medicina del alma

Multitud	Formas de nombrar a los arquetipos del dub	Palabras en forma <i>verbo</i> usadas para referirse a los cambios	Valores enfatizados	Adjetivos calificativos para referirse a los aprendizajes
Hombre 3	No presenta	Expandir tu realidad...	Valorarme a mí y a los demás	No presenta
Hombre 4	Hare Krishna	No presenta	Unidad	No presenta
Hombre 5	I & I / Jah...	No presenta	Unidad y respeto	♥ <i>Black Dread</i>
Hombre 6	...Jah	Crecimiento espiritual	Apreciar a...	No presenta
Hombre 7	I & I	Superación propia	No presenta	Consciencia
Hombre 8	No presenta	La manera de ver y escuchar la música	No presenta	La música es libre!, La causa es libre!
Hombre 9	No presenta	Se llenó de todas esas cosas (amor, meditación, respeto y comprensión)	... amar...meditar... respetar...comprender	No presenta
Mujer 1	No presenta	No presenta	El amor es la clave!	La música es amor y felicidad

La mayoría no presentó en el cartel “gigante” los signos que nombran a los dioses y las figuras políticas significativas en las identidades del dub. Solo algunos fueron explícitos al escribir sobre Selassie I (Jah), Krishna²² y la frase que versa “yo y dios uno mismo” (I & I), siendo coherentes con los signos que tratan sobre la “unidad”. La multitud que enunció los arquetipos en el cartel buscó reducir las distancias con otros actores que observaran el cartel y reconocieran esos signos, alejando con esa retórica a los que no les hacía sentido ese contenido.

Más de la mitad de los participantes de la dinámica escribió palabras coherentes con los signos del movimiento revolucionario del dub. Hablar de elevar, expandir, crecer, superar, “ver y escuchar diferente” y “llenar la vida de valores” tiene relación con las intenciones denotadas en la retórica del dub que hablan de transformaciones sociales y movilización social dirigida. Aparte de la léxica legítima sobre el movimiento del dub que utilizó la multitud, llama la atención que algunos de los que respondieron las preguntas hayan escrito sobre la revolución del sujeto y no tanto de movimientos sociales que actúan para que la colectividad logre transformaciones no solo en el plano de lo psicológico y lo emocional, sino también en las condiciones de vida del lugar de residencia.

²² Krishna es una de las principales deidades del hinduismo. Tiene un significado similar al que se le atribuye a Jah Rastafari, es decir, como encarnación de Dios.

Algunos enunciaron en el cartel los valores afines con el sentido de unidad que se pregona en el dub. De forma explícita escribieron unos pocos sobre “unidad”, “respeto” y “comprensión”, mientras que otros valoraron el discurso que versa sobre la autoestima, la meditación y la apreciación, las cuales más bien tratan de introspecciones personalizadas que al parecer buscan re-ligar a los de la multitud consigo mismos. No obstante, para algunos otros “el amor es la clave” y las “vibraciones” son lo que se valora; con ello retomaron asuntos (el amor y las vibraciones) que involucran a dos o más actores sociales que intercambian energía afectiva.

Muchos calificaron lo aprendido en la escena como algo “medicinal”, “consciente”, “libertario”, de “amor y felicidad”, retomando con esas opiniones los signos convencionales del dub. Al respecto de las relaciones entre la música dub y la salud, Rodney Smith de la agrupación Roots Manuva comenta lo siguiente:

puedo recordar que a veces en una iglesia escuchaba a unas bandas en vivo, que cuando tienes hambre a veces ellos tocan una señal de bajo que te hará olvidar el hambre... estoy seguro que algún día descubrirán que pueden usar frecuencias de bajo para sanar a la gente (*Dub Echoes*, 2007).

Los adjetivos usados por la multitud califican lo que sucede en torno de la música en sí misma, más que apreciar los procesos sociales de tipo político o religioso implícitos y explícitos en ella.

Acústica de los productores de música dub

La léxica de la multitud no solo tiene relación con lo que dicen y muestran los promotores de la identidad en las redes sociales y en los conciertos, también la tiene con la acústica de los productores de música dub. Ellos presentan en los conciertos estrategias sonoras que tienen toda la intención de capturar y de poner en movimiento los cuerpos de la multitud. Cuando estuvieron sobre el escenario, los productores trataron de persuadir a la multitud valiéndose de diferentes efectos de sonido para atraer su escucha y de variados estilos musicales asociados con los sonidos resonantes del movimiento unificador. La música seleccionada en cada concierto por los productores estuvo acompañada de modismos y palabras marcadas por las ideas revolucionarias de los *toasters*, quienes tomaron el micrófono y lanzaron consignas con tono alto para que la multitud se uniera al “movimiento”.

En la escena de Guadalajara han sonado diferentes estilos de música dub. Hubo conciertos en los que se presentaron más de cinco productores de música dub entre *selectors*, DJs y raperos; mientras que en otros solo estuvo tocando un productor. Al igual que con los actores de la escena del dub revisados hasta el momento, no me interesaba analizar la biografía de los músicos, sino identificar los sonidos que presentaron que tenían coherencia con las identidades del dub.

Todos los DJs y *selectors* que tocaron en Guadalajara utilizaron en los conciertos diferentes efectos de sonido para conseguir las mezclas, imprimir intensidad al sonido y acercarse a los oídos de la multitud, justo como lo proponen los sistemas de sonido. En todos los conciertos los productores manejaron la dinámica del *beat* y mezclaron diferentes estilos de música dub para aumentar o disminuir el baile de la multitud. Cuando los sistemas de sonido se presentaron junto con raperos en el escenario, estos lanzaban discursos incendiarios en los micrófonos, utilizando tonos elevados para que el mensaje quedara claro y las vibraciones altas hicieran retumbar los cuerpos. Los raperos y los DJs hicieron resonar en todos los conciertos las palabras clave utilizadas en el lenguaje del dub para comunicarse entre sí y con la multitud.

Utilicé el registro acústico de los productores de música dub para identificar esos efectos, tipos de música, palabras alisonantes y modismos usados en los conciertos. Los registros los hice a partir de fragmentos de grabaciones en vivo de los eventos musicales. Las grabaciones oscilaron entre los 20 y 60 minutos de duración y fueron rescatadas usando una grabadora portátil monocanal. Mediante el registro de los *modismos* pretendí ubicar cuáles signos de la retórica del dub eran presentados en Guadalajara. En el mismo sentido de reconocer las expresiones líricas, exploré las *palabras con tono alto* presentadas en forma de rap, con la intención de identificar si estas palabras legitimaban la retórica del dub. También exploré los *estilos de música dub* que mezclaron los productores, con la intención de obtener información sobre los tipos de música más sonados en la escena local. La identificación de los *efectos de sonido* utilizados en los conciertos locales me colocó frente al panorama de los sonidos distorsionados que distinguen a la escena local. El cuadro 12 ordena los registros acústicos de los conciertos. En el mismo, la información está clasificada de acuerdo con los productores de música que encabezaron los conciertos, la fecha y el lugar donde se llevaron a cabo.

Ninguno de los productores presentó solo un estilo de música dub durante su sesión en vivo. Todos mezclaron dos o más estilos en una sola noche para capturar a la multitud y hacerla bailar, sin aparentemente haber un patrón preestablecido para acelerar o disminuir la velocidad del *beat* o para transitar de un estilo musical hacia otro. El estilo *roots*, el *dubstep* y el *hip hop* fueron los más sonados, y ocasionalmente se pudieron escuchar el *downtempo* y los acelerados *beats* del *jungle*. La música dub sonada en los conciertos de la ciudad de Guadalajara resultó coherente con los códigos rítmicos de la identidad dub; todos los estilos escuchados hicieron eco de los ritmos musicales contenidos en el *soundtrack* de *Dub Echoes*, por ejemplo.

Los *toasters* que participaron en los conciertos hicieron resonar la retórica de la revolución dub. Ellos gritaban en contra de la represión, manifestando la exigencia de la libertad y los derechos; propusieron la autonomía, convocaron a la unidad, la educación, el respeto y la locura; amenazaron con movilizar el poder y la fuerza en contra de Babilonia. Las palabras con tono alto fueron explícitas y legítimas del signo “movimiento”; siempre buscaron informar y persuadir a la multitud, para convencerla de discernir y actuar en contra de la injusticia social.

Cuadro 12

Acústica de los productores de música dub en concierto

Concierto	Efectos de sonido utilizados	Estilos de música dub sonados	Palabras con tono alto acerca del movimiento revolucionario unificador	Modismos usados
Mungos Hi Fi, Soom T, Lengualerta y Dr Myal 08-05-11 Rancho La Providencia	<i>Delyte</i> , eco, dejar la música en agudos para luego hacer énfasis los graves, rebobinación, aceleración y desaceleración del <i>beat</i>	<i>Dubstep</i> , <i>roots</i> , <i>hip hop</i> , <i>jungle</i>	<i>fuck the police!</i> (Soom T). Nuestra fuerza no está en el ego (Dr Myal). Respeto pa' toda mi gente exigimos ya... regionalismo pa' mi no suena tan absurdo, ya no necesitamos más banderas, ciudadano del mundo suena mucho mejor (Lengualerta).	<i>Irie</i> , Babilonia, <i>rub a dub</i> , <i>culture style</i>
Antipop Consortium 15-05-11 Plaza de la Liberación	Repetición, eco, <i>scracht</i> *, <i>delyte</i> , rebobinación	<i>Hip hop</i> , <i>jungle</i>	<i>Get wild with it...</i> <i>Elevate, conquered...</i>	<i>The bass</i> , <i>the technician</i> , <i>selekta</i> , <i>producers</i>
Brother Culture y Aser Lab 05-06-11 Rancho Dub	Eco, <i>delyte</i> , aceleración y disminución de velocidad de <i>beat</i> , rebobinación	<i>Dubstep</i> , <i>hip hop</i> , <i>roots</i>	<i>Run Babylon you better run...</i> <i>Rise against the hipocrist, the vampires...</i> <i>Stand up for your rights...</i>	Rastafar-I, <i>irie</i> , <i>rub a dub</i> ,** <i>selekta</i> , <i>dubwise</i> , <i>dub it</i> , Selassie I, <i>dubplate</i> , <i>conquer of lion</i> , Jah, <i>bassline</i> , <i>bomboclat</i>
Ras Muluk Das 23-07-11 Dub Room	Eco, <i>delyte</i>	<i>Roots</i> , <i>jungle</i> , <i>dubstep</i> , <i>hip hop</i>	No presenta	<i>Rastaman</i>

* Scratch es una palabra que se utiliza en la música electrónica, el rap y el dub para nombrar la habilidad de los *selectors* y DJs para hacer efectos de sonido con las tornamesas y los discos. El efecto consiste en mover los discos de un lado a otro para que en lugar de emitir música hagan el sonido de un disco rayado, pero con ritmo.

** Rub a dub es una expresión que se usa en el lenguaje del dub para anunciar que van a ser tocados *dubplates* exclusivos o para advertir a otros actores que en ese momento está sonando el dub en los sistemas de sonido. El término también es usado para nombrar un tipo de baile.

Concierto	Efectos de sonido utilizados	Estilos de música dub sonados	Palabras con tono alto acerca del movimiento revolucionario unificador	Modismos usados
Tsunami Wazahari, Rico Da Halvarez y Saimn I 24-09-11 Salón Underground	Eco, <i>delyte</i> , rebobinación	<i>Roots, downtempo, dubstep</i>	<i>Listen to the roots stilyng, fly away, let your spirit go on the journey... I&I with the music, us...</i>	Jah, Selassie I, <i>roots and culture</i>
Dr Myal y Higuer Level Band 21-10-11 Bar Mar y Wana	Eco, aceleración y disminución de velocidad de <i>beat</i> , dejar la música en agudos para luego hacer énfasis en los graves, <i>delyte</i> , rebobinación	<i>Dubstep, roots</i>	<i>Free from Babylon... Versions... para reclutar a suficientes soldados para la dub army. Each one teah one, let's get stronger.</i>	<i>Dubwise, remix, dubplate, Jah, riddim, sound system culture, dub it up, rastafar-I, emperor Selassie I, irie, blessing</i>
Ras Muluk Das 29-10-11 Dub Room	<i>Delyte</i> , eco, rebobinación	<i>Roots, dubstep, hip hop</i>	No presenta	<i>Iration, Babylon, dubwise</i>
Dubiterian 12-11-11 Rancho Dub	<i>Delyte</i> , eco	<i>Roots</i>	No presenta	<i>Dubwise</i>
Lunice 15-05-12 Plaza de la Liberación	Repetición, eco, subir y bajar volumen, aceleración del <i>beat</i>	<i>Hip hop, jungle</i>	<i>That's right nigga... the power is in my hand nigga...</i>	<i>Smoke weed</i>
Twilight Circus 18-05-12 Dub Room	Eco, <i>delyte</i> , dejar la música en agudos para luego hacer énfasis en graves	<i>Roots, hip hop, dubstep</i>	<i>Keep on rockin... Guetto education, stand up for your rigths...</i>	<i>I & I, Jah, rasta, zion, jamming, herbalist, Babylon, rastafar-I, dub it</i>
Bungalo Dub y Manik B 03-08-12 Bar Mar y Wana	Eco, <i>delyte</i> , rebobinación, dejar la música en agudos, hacer énfasis en graves	<i>Dubstep, jungle, hip hop</i>	No pueden callarnos, no pueden detenernos, no pueden paramos... la fuerza motora de la revolución dub ...la unidad... la autonomía... la	Sistema de sonido, <i>dubwise, selekta, rastaman, Jah, Babylon, Selassie I, rastafar-I, sesión, strictly roots and culture</i>

Concierto	Efectos de sonido utilizados	Estilos de música dub sonados	Palabras con tono alto acerca del movimiento revolucionario unificador	Modismos usados
			autogestión... la autodeterminación de todos nosotros, de nuestra comunidad, de nuestro barrio...	
Zion Train y Dubdadda 29-11-12 Rancho Dub	Eco, <i>delyte</i> , reverberación, aceleración y disminución de velocidad del <i>beat</i> y de las palabras	<i>Dubstep</i> , <i>roots</i>	<i>Zion man</i> , <i>were iration</i> , <i>station</i> , <i>manifestation</i> ...	<i>Sound system</i> , <i>dubwise</i> , <i>rastaman</i> , <i>vibration</i> , <i>seleka</i> , Selassie I, rastafar-I, <i>dubplate</i> , <i>roots and culture</i> , Jah

La lucha sonora y con sentido transformador del dub en todo momento estuvo acompañada de palabras clave pronunciadas para entenderse y coordinarse con los otros actores del sistema de sonido y con la multitud. Los modismos pronunciados por los productores de música dub tuvieron significado religioso; sus palabras nombraron en diversas ocasiones al dios elegido por los *rastas* (Jah, Rastafar-I, Selassie I, *Conquer Lion* [león conquistador], emperador, *King of kings* [rey de reyes]). También se pronunciaron en torno del arte musical (sistemas de sonido) utilizando la terminología válida para hablarle a los músicos (*selector*, *producer* [productor], *technicians* [técnicos o ingenieros], I & I [yo y yo]).

Además, los productores usaron las palabras correctas para referirse a los procedimientos para hacer música dub (*dubplate*, *remix*, *rub a dub*, *dub it* [dubearlo o hacer dub], *bassline* [línea de bajo], *riddim*, *jammin* [improvisar]). Igualmente, los músicos emplearon el léxico para motivar a la multitud a la acción (rasta, *rastaman* [hombre que sigue a jah], *irie* [bendiciones, saludos], *vibrations* [vibraciones], *blessings* [bendiciones], *smoke weed* [fumar cannabis]). También enunciaron las prácticas de las “raíces y cultura” (*roots and culture*), haciendo mención de los hábitos que diferencian a la identidad dub de otras identidades, como es el caso de la práctica *herbalist*.²³ Todos los modismos presentados durante el concierto por los productores tuvieron sentido con el lenguaje de la identidad dub y fueron utilizados para convencer e incidir en las ideas y las conductas de los otros, así como para provocar el intercambio de signos convencionales.

²³ *Herbalist* quiere decir natural, orgánico o que tiene relación con las plantas. En el espacio del *reggae* y el dub la palabra se usa para hacer alusión a los que consumen cannabis y a los que son vegetarianos.

En la escena dub de Guadalajara ocurre lo que Mandoki nombra –retomando a Bajtin– como *heteroglosia*, lo que significa que hay “diversidad de registros en un enunciado” (2006b: 76). En cuanto a la retórica, los músicos que tocaron en la ciudad propagaron de distintas maneras los sonidos de la identidad dub. Los que son parte de la multitud hablaron el lenguaje legítimo del dub en el ciberespacio y en los conciertos con diferente intensidad cada uno; pero siempre buscando la comunicación con los músicos y con los promotores de la identidad mediante esa léxica. Los promotores se valieron de múltiples imágenes y palabras que dependían de quién y cómo las presentaban, para intencionalmente llamar al encuentro y la movilización ligada con los signos del dub. Lo que tienen en común los distintos actores de la escena local es la enunciación explícita de los signos retóricos del dub. Los procedimientos, la magnitud, las intenciones y las formas de expresar esos signos son diversas, pero encuentran puntos en común cuando se les relaciona con las palabras clave, las imágenes políticas y éticas, los ritmos, los cantos y las mezclas sonoras enunciadas coherentemente en las identidades dub.

Con la intención de ubicar y apreciar la intensidad y las diferentes formas de presentación de los signos del dub de los actores, procedí a retomar el análisis de las presiones que propone Mandoki. Según la autora, el análisis de las presiones sirve para investigar “el acoplamiento de la retórica y la dramática” (*ibid.*: 80). No llevé a cabo el análisis del acoplamiento entre el discurso y la práctica de los diferentes actores de la escena dub local porque a estas alturas del texto aún no se presenta la caracterización e interpretación de las modalidades dramáticas (prácticas estéticas); sin embargo, utilicé el análisis de las presiones para distinguir y valorar “la dirección de la energía” (*idem.*) que cada uno de los actores le cargaba a los signos presentados en los conciertos y en internet.

A través del análisis de las presiones descubrí quiénes y cómo presionaban con mayor o menor intensidad en la escena. Retomando a Mandoki (2006b), cuando la presión se lleva a cabo desde la dramática hacia la retórica tiene lugar la *ex-presión*, en la que la tiene mayor peso lo que se hace respecto de lo que se dice (aunque no se puede olvidar que ningún acto ocurre sin un sentido). El proceso inverso ocurre cuando son las palabras coherentes (retórica) las que presionan a las prácticas; este tipo de presión es hacia adentro y es definida como *im-presión*. Cuando los significados y las acciones están contrapuestos ocurre la *com-presión*, la cual también se manifiesta cuando se bloquea la comunicación hacia el exterior para evitar las mezclas y cuando tiene lugar la pérdida de coherencia y congruencia. Otra forma de presión es la *de-presión*, que ocurre cuando los actores invierten poco o nada de energía, materiales y tiempo en presentar el lenguaje legítimo y las prácticas con *peso ilocutivo* del dub.

Para el caso de la escena del dub en Guadalajara, el análisis de las presiones se enfocó en valorar las formas de ex-presionar, im-presionar, com-presionar o de-presionar que la multitud, los productores de música y los promotores de la identidad ejercieron

en la escena por medio de las estrategias semióticas. La valoración del tipo de presión ejercida por cada uno de los actores estuvo en función de la relación de similitud o diferencia que tenían en relación con los arquetipos, prototipos y estereotipos definidos a partir de *Dub Echoes*. Lo que hice fue definir dónde presionaban con menor o mayor intensidad los distintos actores, para después comparar esas presiones con las identidades “originales” del dub.

Presiones de los promotores de la identidad. Los registros indican que la retórica de Dub Iration presiona hacia adentro (im-presión) de la escena dub. Esto quiere decir que su léxico es coherente y que asumen el rol legítimo de promotor de la identidad, al reconocer y utilizar los significados válidos con la intención de atraer a la multitud y a los músicos a los conciertos e incidir en su conducta. Sin embargo, el tipo de im-presión que lleva a cabo Dub Iration es diferente a la ejercida por los actores en *Dub Echoes*. El Sound System no habla de “revolución” en su acepción como movimiento sociopolítico que busca el cambio social mediante el uso del poder; tampoco percibe la identidad dub como transformación de las formas de hacer música o como modalidad para sacar a la gente de su situación de pobreza; por el contrario, sugiere que el “principal propósito es una manifestación pacífica donde la música es el principal protagonista, a favor de la paz, unidad y entendimiento THC medicinal” (entrevista con M, 2012).

No solamente mediante palabras im-presionó Dub Iration Sound System, también presionaron hacia adentro usando imágenes para que la multitud se acercara y reconociera su retórica. La imagen de Selassie I, las bocinas y la estrella de seis picos como parte del logotipo del Sound System, por ejemplo, son signos que utilizaron para im-presionar a la multitud y para unirse a la filosofía política y la religiosidad del “movimiento resonante unificador”. Dub Iration iluminó los espacios de los conciertos con colores significativos para la identidad dub; colocaron esculturas, mantas, carteles y banderas que pretendían persuadir a propios y extraños por lo llamativo de sus formas y colores.

La estrategia escópica utilizada por estos promotores se sumó a la forma en la que organizaron el espacio en los conciertos, para provocar la interacción de la multitud y los músicos. Dub Iration presionó hacia afuera (ex-presión) de la escena delimitando áreas en el lugar para el diálogo y la interacción social, con la intención de reducir las distancias entre los diferentes actores, siendo coherentes con la fluxión y la proxémica practicadas en el dub. Dub Iration es quien ex-presionó con mayor intensidad las identidades dub; ellos llevaron a cabo el mayor número de conciertos con toda la carga simbólica (de trabajo, de tiempo, de recursos, de emociones e ideas) que eso significa. Estos promotores de la identidad también fueron los que ejercieron mayor ex-presión para que la acústica del dub resonara en la ciudad, sus aportaciones para la escena en ese sentido son el tener una tienda de discos especializada y tres discos de música dub grabados.

Los promotores Bar Mar y Wana y Mu Fyah Sounds ejercieron menor presión para persuadir a otros actores sociales. Estos dos promotores im-presionaron a la multitud

presentando el léxico y los sonidos del “movimiento resonante unificador”. La menor im-presión ejercida por estos actores tuvo que ver con la de-presión o el vacío de contenido explícito al respecto de la retórica del dub. Los promotores en cuestión utilizaron menos estrategias semiósicas para informar y convencer a otros para que se adhirieran a la ética de la responsabilidad y la búsqueda de la libertad que se enuncian en las identidades del dub. La im-presión léxica de Mu Fyah Sounds no se ubica en los carteles, pero sí en la red social de internet, donde puede leerse el tipo de movimiento al que apela cuando declara que su finalidad es “expandir, mediante mensajes visuales y sonoros, alternativas ideológicas y culturales para la creación y comprensión del conocimiento de las múltiples manifestaciones artísticas de nuestras ideologías que es lo que demanda nuestra sociedad en cambio constante” (consultado el 20 de diciembre de 2012 en Myspace). En cuanto al Bar Mar y Wana, este im-presionó la escena del dub a través del uso de carteles y de la decoración, utilizando los objetos, las palabras y las imágenes que diferencian a las identidades del dub; sin embargo, no enuncian cuáles son sus pretensiones al retomar esos signos.

Mu Fyah Sounds y el Bar Mar y Wana no ex-presionaron en la escena para facilitar la reducción de las distancias sociales o propiciar la integración de los actores a partir de la organización del espacio. Por estas razones podemos considerar que la forma de presionar la retórica del dub de ambos promotores tuvo que ver con la de-presión, ya que a pesar que pretendían que la multitud estuviera cerca de los promotores y de los productores de música dub no adaptaron los espacios para que el encuentro entre estos actores fluyera. Por otro lado, estos promotores no decoraron los sitios del concierto con signos escópicos relacionados con el dub, dejando vacía la posibilidad para que la multitud observara y se identificara con ellos. No obstante, ambos promotores ejercieron presión hacia adentro (im-presión) de la escena al presentar en los carteles imágenes que concuerdan con los signos religiosos, políticos y artísticos del dub.

El Festival Cultural de Mayo no hizo presión (de-presión) en la escena del dub en el plano de lo discursivo; más bien parece haber hecho com-presión, al mostrarse estéril en su estrategia de enunciación. No hay signos en sus carteles que nombren a la multitud; tampoco aquellos que evidencien su postura al respecto del movimiento dub o adjetivos que califiquen lo ocurrido en la escena. La única forma de presión ejercida por el festival en la escena fue mediante la ex-presión de La Alternativa, una “isla” en la política cultural donde se presentaron signos alternos, novedosos y liberales de la com-presión del Estado, los cuales no tuvieron la intención de rebelarse en contra de los dispositivos y la filosofía de los agentes del propio Estado.

El Festival Cultural de Mayo tampoco presionó (de-presión) para la presentación de las identidades dub en forma de imagen o decoración. La presión retórica que ejercieron tendió hacia la com-presión (bloqueo de presentación de signos por contradecirlos en el discurso y en la práctica). Aunque aparecen imágenes de aparatos electrónicos en los carteles y fotografías, estas no se cargan con el mismo valor que

les atribuyen los otros actores de la escena del dub, quizá porque el Estado no comparte la filosofía política, las creencias y hábitos que le dan coherencia y congruencia a las identidades del dub. Lejos de provocar el encuentro íntimo entre los diferentes actores del concierto, los promotores de La Alternativa encapsularon a la multitud y a los productores de música, imponiendo un acomodo del espacio que tenía barreras de contención y elementos de seguridad dispuestos a impedir el diálogo cara a cara entre ellos, contradiciendo con estas acciones la proxémica y la fluxión que diferencian al dub de otras identidades. A pesar del intento por presentarse como espacio “alterno” de la filosofía política y la ética del propio Estado, el Festival de Mayo se configuró impermeable, rígido y excluyente de significados y significantes que alteraran su identidad.

Presiones de la multitud. La multitud presionó hacia fuera (ex-presión) de la escena con la utilización de los signos legítimos sobre la “unidad” y el “movimiento” del dub. En las redes sociales y en lo escrito en el cartel “gigante” algunos de los integrantes de la multitud utilizaron los signos del dub para expresar su devoción por Jah, escribieron letras de resistencia y liberación de las opresiones de Babilonia para moverse hacia otras direcciones, opinaron que la música y las fiestas del dub eran “vibradas”, “asombrosas” y “libres”. Los integrantes de la multitud utilizaron el lenguaje característico del dub para incidir en el pensamiento de los otros. En la multitud fue común el uso de signos gramaticales de admiración (únicamente el ¡!...) en sus mensajes, lo que denota que la multitud ex-presionó la escena cargando con exceso de valor retórico algunos de los enunciados, sin restringir con ello la expresión abierta de las emociones, siguiendo así las convenciones de la retórica del dub.

Por otro lado, la multitud presionó hacia adentro (im-presión) de la escena cuando asumió el rol de participante activo en la unificación social y el movimiento libertario que enuncian los signos del dub. En el concierto y en las redes sociales la multitud se mostró receptiva de las persuasiones de los promotores de la identidad o del investigador que hacía preguntas; ellas y ellos respondieron a las provocaciones de estos actores con enunciados que denotaron conocimiento y habituación hacia los códigos léxicos legítimos en las identidades dub. Los enunciados de la multitud buscaron incitar la emisión de respuestas de los promotores de la identidad y el diálogo con el investigador; intencionalmente sus acciones incidieron para que la comunicación basada en el lenguaje del dub se moviera.

A pesar de las presiones hacia afuera y hacia adentro de la escena por parte de la multitud, los que formaban parte de ella com-presionaron los signos del dub que hablan de “movimiento” y “unidad”, al limitar sus mensajes solo a responder las provocaciones de otros actores (en este caso los promotores de la identidad y el investigador) y al actuar en espacios que ellos no produjeron. Pareciera que la participación de la multitud en la escena se cierra al intercambio de signos en espacios que no son impulsados por sus

integrantes. En las redes sociales no podemos encontrar algún sitio Facebook exclusivo para la multitud, con reglas de comunicación valoradas por ellos. Las opiniones de la multitud se bloquearon y los que la integran se presentaron como seguidores de signos que son enunciados por otros desde afuera.

La multitud de-presionó la escena al presentar las identidades del dub sobre todo en los conciertos; además, el vacío de presión es palpable al constatar la prácticamente nula incidencia en la transformación de las condiciones de vida en la ciudad. La energía de la multitud parece poca y el potencial de acción de la misma estático, considerando que por lo regular asisten cien integrantes de la multitud a cada concierto y que solo algunos de sus miembros presionaron con intensidad y de manera continua para que las identidades dub se presentaran en la escena.

Presiones de los productores de música. Los productores de música dub presionaron intensamente hacia adentro de la escena de Guadalajara. En los escenarios de los conciertos los productores trataron de manera estratégica de incidir en la multitud, impresionándola para que percibiera los signos del dub y actuara de acuerdo con los hábitos congruentes con ese movimiento. Para conseguirlo, utilizaron el poder de las vibraciones de las percusiones, los efectos de sonido y el rapeo, tal como lo han venido haciendo los músicos del dub desde hace varias décadas. Todos los productores impresionaron presentándose en el rol de voceros y agitadores de la retórica del “movimiento resonante unificador”.

La diferencia entre los productores de música dub radica en la forma en la que expresionaron cada uno de ellos la escena. Los diversos productores de música dub se mostraron expresivos y siempre retomaron las técnicas, procedimientos y pronunciamientos convencionales para que las versiones de la música dub resonaran en concierto. El lenguaje de los productores expresionó la identidad dub mediante la enunciación de términos coherentes y distintivos de esta identidad, con la intención de comunicarse con los demás y conseguir la integración social. Los raperos y DJs presionaron a la escena con actuaciones que hicieron explícitas las pretensiones de gritar en contra de Babilonia, mientras que los *selectors* hicieron sonar los diferentes estilos de música dub y utilizaron los efectos de sonido para capturar la atención de la multitud.

Los músicos dub que se presentaron en Guadalajara también com-presionaron la escena ejerciendo cierto tipo de violencia sonora sobre la multitud. Los productores poseyeron los cuerpos y atraparon los pensamientos de los múltiples receptores con sonidos que no pidieron permiso para atravesarlos y llevarlos a la hipnosis –si es que los que los percibían no eran capaces de contrarrestar o responder a esos ataques sónicos–. El lenguaje codificado y las líricas subversivas sonaban incuestionables y repetitivas en un discurso com-presionado en sí mismo, que perdió coherencia y congruencia con facilidad afuera del concierto y en contextos donde la identidad dub no tenía valor.

A pesar del enorme empuje de la retórica del dub por parte de los productores de música, estos de-presionaron a la escena dub local en el ciberespacio. En las redes sociales poco se pronunciaron e intercambiaron significados con los promotores de la identidad y la multitud.

Presiones dramáticas de los promotores de la identidad, la multitud y los productores de música dub

Los conciertos de la escena dub en Guadalajara son eventos dramáticos, intensos, placenteros e impactantes; en ellos se apela directamente a los sentidos para afectar la conducta de los actores. Durante horas, en esos eventos se descarga energía física y emocional en exceso y se utilizan diversos materiales para capturar los sentidos de los que participan en ellos. Son eventos estésicos en los que los productores de música dub, la multitud y los promotores de la identidad se entregan a las pasiones y despliegan prácticas comunes, que están de acuerdo con el rol que cada uno juega durante el concierto y con las convenciones sociales valiosas en el contexto donde este tipo de eventos tienen lugar. En los conciertos ocurren experiencias sensoriales, de vinculación y disfrute, son espacios en los que los actores de la escena presentan con vigor los símbolos de la identidad dub.

Una de las principales estrategias de adhesión y presentación de los símbolos de la identidad dub de todos los actores de la escena es ser partícipe del concierto. Los que ahí se reúnen hacen *performance*²⁴ para producir efectos en la sensibilidad, los pensamientos y las formas de actuar de los otros, e impulsar el posicionamiento de la escena entre la diversidad de escenas que se presentan en la ciudad.²⁵ Las actividades que tienen lugar en el concierto son para incitar la movilización del cuerpo de forma vehemente y activar la protesta, así como para conectar las formas de expresión de los diferentes actores.

Antes, durante y después de los conciertos, los promotores de la identidad pasaron algún tiempo buscando y movilizando los recursos necesarios para que los sistemas de

²⁶ Acerca del *performance*, escribe Frith que “por un lado, el término describe a artistas de las bellas artes utilizando sus cuerpos como material para expresarse. Según la teoría del arte lo que importa aquí es el medio: el arte se volvió algo vivo, que se mueve y, naturalmente, cambia...; por otro lado, el arte del *performance* describe a los *performancers* (actores, danzantes) que ahora utilizan su personalidad y sus cuerpos como objetos y lugares para la narración y la sensibilidad” (1996: 204-205).

²⁷ En relación con la escena del *reggae* de los últimos años en la ciudad, la escena dub continúa en su estatus de “subterránea”; esto lo podemos notar en la cantidad de conciertos llevados a cabo en uno y otro estilo musical. Por ejemplo, el promotor de eventos *reggae* Red Lion llevó a cabo entre 2010 y 2011 por lo menos 23 conciertos y solo en cuatro de ellos el dub fue el tipo de música privilegiada. Por su parte, el Centro Cultural Rastafari hizo más de 15 conciertos en 2011, de los cuales solo uno fue de dub. Otro promotor del *reggae* llamado Rebelión Produce no incluyó al dub en los más de cuatro conciertos que organizó en 2011.

sonido resonaran en los escenarios y la multitud tuviera las condiciones para percibir y expresar lo que sentía y pensaba al respecto de la identidad dub. En los conciertos los productores de música dub siempre exponen la sensibilidad a la multitud, evocando de esta forma los símbolos con *peso ilocutivo* del dub. Utilizando las máquinas, los sonidos y las palabras, los productores buscaron conquistar los sentidos de la multitud; pretendieron seducirlos para que se religaran con sus prácticas habituales.

La multitud también expone la subjetividad en el concierto, lo hace de manera activa, moviendo el cuerpo con ritmo, decorándolo o desplazándolo de una posición a otra, en congruencia con las formas de actuar en un evento de ese tipo.²⁶ Inevitablemente, toda la multitud está expuesta en el concierto a las estrategias de prendamiento de los productores de música y de otros actores de la misma multitud, pero solo algunos imprimen mayor carga de valor a sus cuerpos y actúan para presentar los símbolos del dub como respuesta activa a las resonancias emitidas por los músicos.

Otra estrategia estética de la multitud y de los promotores de la identidad dub es la producción y comunicación de enunciados en el ciberespacio. En comparación con los productores de música, los promotores de la identidad y la multitud navegaron en la red social Facebook antes y después de los conciertos. Los promotores utilizaron la red para trabajar en el diseño y la circulación de fotografías, mensajes de texto, carteles, sonidos y audiovisuales para incitar a la multitud para que se integrara a los eventos. En lo particular, los carteles producidos por los promotores tienen valor por evocar los símbolos del dub que tratan sobre la difusión de las ideas y las conductas de la propia identidad. En internet la multitud también utiliza el lenguaje del dub y carga de valor a la escena mediante la expresión de la opinión; lejos del grito y el baile que llevan a cabo en el concierto, en el ciberespacio los que conforman la multitud tienen amplias posibilidades para hacerse sentir con palabras. La conexión entre la multitud y los promotores fue más íntima en este espacio virtual que en el concierto; en las redes sociales ambos buscaron seducir con sus actos al otro, conectarse con él, para religarse con la identidad dub.

Los conciertos de dub y las redes sociales son espacios conquistados por los actores de la escena a través de sus actos significativos. Son lugares efímeros, construidos por el despliegue intencional de energía y materia para festejar, resistir políticamente y conectarse con los demás; son espacios diseñados para que quienes integran la escena se

²⁸ Las reglas de los conciertos de música dub son comunes a otros eventos de este tipo. Algunas de las normas generales explícitas e implícitas son el acceso restringido, la no destrucción de los lugares y equipamientos, no agredir físicamente a los músicos u otros participantes, y considerar que el escenario es el lugar exclusivo para los músicos. Cuando está en marcha el concierto circulan otras normas, como las reglas que dicen que cada músico tiene cierto tiempo sobre el escenario y que la multitud debe ser receptiva para luego expresarse, principalmente entre cada canción de los músicos. Los organizadores de los conciertos siguen las reglas para asegurar el funcionamiento del equipo de sonido y las condiciones para que el concierto tenga lugar.

re-liguen con los símbolos “originales” del dub. La escena dub de la ciudad no es de “generación espontánea”, es decir, que haya emergido de la nada, sin tener historia o genética; por el contrario, se ha venido construyendo a lo largo de varios años de arduo trabajo, mediante la utilización de materiales y dinero, con todas las emociones que se han manifestado en cada evento y en las redes sociales, y con lo que hacen los actores para nombrar, objetivar y cargar de valor a los signos.

Para describir y tipificar los actos dramáticos de los promotores de la identidad, la multitud y los productores de música dub, retomé las notas de los diarios de campo redactados luego de cada uno de los conciertos. En los diarios de campo escribí lo que percibí acerca de los modos de actuar de los actores de la escena; busqué observar y expresar mi opinión acerca de los intercambios sociales que sostuvieron en cada concierto los tres actores; también rescaté las maneras en que utilizaron el espacio y el cuerpo esos actores para producir efectos de prendamiento, así como los procedimientos simbólicos que llevaron a cabo para ser elocuentes con las prácticas que distinguen a las identidades dub. Mediante el análisis de las modalidades proxémica, cinética, enfática y fluxión que desplegaron los actores en los conciertos, reconocí las maneras en las que impulsaban activa e intensamente los signos del dub. También descubrí con ellos la dirección de la energía, los objetos utilizados y los momentos de los conciertos en los que se evocaba los signos del dub; en otras palabras, distinguí el *peso ilocutivo* y la postura que los actores asumían para adherirse o distanciarse de los símbolos valiosos en las identidades del dub.

Además de utilizar el diario de campo para identificar las modalidades dramáticas de los actores de la escena, me basé en los registros sýgnicos revisados en la primera parte de este texto (léxica, acústica y escópica). En Facebook es poco probable observar lo que los interlocutores hacen, pero es posible inferir a través de los signos expuestos en ese espacio las connotaciones que más se valoran y las formas de producir significancia. La retórica del dub se usa para conseguir diferentes propósitos: acercar o alejar a los diversos actores de la escena, seducirlos y provocar que muevan el cuerpo hacia alguna dirección o mantenerlo estático, acentuar ciertas formas de valorar la vida y dejar otras de lado, así como exponer abiertamente la opinión o bloquearla. Lo que se hace en la red del ciberespacio es valioso porque funciona como mecanismo de integración simbólica (en su sentido metafórico y no presencial) entre los actores de la escena. Revisaremos ahora las modalidades de presentación de la identidad dub de cada uno de los actores, para más adelante apreciar las presiones dramáticas que ejercen en la escena local.

Dramática de los promotores de la identidad

Durante los conciertos los promotores de la identidad eran los distantes de la fiesta que se celebraba; su interacción con la multitud era intermitente y aparentemente insignificante, porque la relación entre ambos parecía no alterar el curso del concierto. Por el contrario, la relación de los promotores y los productores de música dub en el concierto era íntima y

cercana, debido a que las condiciones para que los músicos actuaran eran propuestas por los promotores y cualquier omisión de su parte tendría efectos directos sobre la presentación de los símbolos de los músicos. Los promotores juegan la posición de “sacrificio” en el concierto, poniendo en acción gran cantidad de recursos y trabajo para que cada evento se lleve a cabo, aunque no sean ellos a quienes van a observar y escuchar los de la multitud, sino a los músicos. Las estrategias estéticas de los promotores para atraer a la multitud en los conciertos tuvieron relación con los objetos y las figuras usados para decorar los espacios. En algunos casos, los objetos y figuras que utilizaron los promotores estaban decorados en exceso y estimulaban el acercamiento y el uso por parte de la multitud; en otros, los promotores no colocaron objetos o figuras y la multitud se mantuvo a distancia de ellos.

Uno de los objetos usados por los promotores (que no era precisamente decorativo y que funcionaba como atractor de la multitud por las cargas de valor impresas en sus letras e imágenes) son los carteles. Los carteles implican horas de trabajo de diseño, investigación y selección del contenido con mayor impacto. El uso de los carteles siempre pretendió incitar a la multitud para que se acercara a los conciertos y conociera lo que en ellos sucedía. Los carteles circularon en el ciberespacio donde la proxémica entre los promotores y la multitud se reducía más que en el concierto. Los carteles usados en la escena por algunos de los promotores son una estrategia subversiva, puesto que están cargados de valor por las ideas que tienen sintonía con la experiencia que impulsa la revolución del dub.

Sin embargo, no todos los promotores de la identidad enfatizaron signos religiosos y revolucionarios en los carteles que circularon en la red. Algunos promotores produjeron carteles en los que se valieron de diferentes enunciados cuidadosamente seleccionados por el peso histórico que cargaban, con la intención de marcar los valores de la filosofía política y la ética de las identidades dub. El énfasis puesto en presentar estos enunciados fue una acción intencionada para impresionar a la multitud del dub que los percibía, porque estaban asociados con la “unidad” y el “movimiento” dub. Los enunciados marcados en los carteles incitaban a la multitud a re-ligarse en el concierto con los símbolos del dub, para que sus integrantes se concentraran en ese evento para darle vida a la retórica del dub.

Además de letras marcadas, los carteles de los promotores de la identidad enfatizaron figuras de dioses, animales protectores y fetiches tecnológicos para seducir a la multitud. Las imágenes marcadas con colores intensos en los carteles también eran estrategias para vincular a la multitud y, de paso, producir placer a la vista. Asimismo, los objetos, los animales y los sujetos marcados con intensidad en los carteles tuvieron trabajo previo de selección, de acuerdo con las intenciones que cada promotor les imprimió. Todas las imágenes prototípicas y arquetípicas utilizadas buscaron fascinar a la multitud, provocar el discernimiento y el ligue con las prácticas enfatizadas en el dub.

Los carteles son instrumentos que utilizaron los promotores de la identidad para conectar con la multitud. Los colores, las formas y las letras contenidas son diseños que en algún momento fueron ocurrencias y que luego se materializaron en mensajes altamente

elaborados, que valen por la relación que tienen con objetos, sujetos y hechos históricos relacionados con el dub. Los carteles son una forma de presentar las identidades del dub, son un vehículo de expresividad para los promotores y una fuente de percepción sensorial para la multitud, son un pretexto para intercambiar energía y expresar intensamente la opinión al respecto de la escena. La escena local es una “ventana alterna” y temporal para el flujo de carteles que tienen que ver con el dub, para que aquellos que los producen puedan disponer de un espacio para comunicar sus sentimientos.

Así como los carteles abren posibilidades para la expresión, el empeño por modificar y ambientar los espacios donde se llevaron a cabo los conciertos fue una forma significativa para producir cosas nuevas y explotar la imaginación. Mediante la decoración, los promotores intentaron conectar con la multitud y construir las condiciones ideales para el flujo de energía entre ellos y los productores de música dub. Cada objeto usado por los promotores para afectar la sensibilidad de la multitud tuvo la intención de provocar el intercambio y llevar más allá del sonido la relación entre ambos. Todo el esfuerzo de los promotores por fascinar a la multitud mediante adornos fue una estrategia de expresión; una manera de conectarse con las imágenes valiosas del dub y de poner las condiciones para que esta se abriera a la percepción, una forma de provocar el discernimiento y el miramiento por parte de sus integrantes.

La energía transformadora de los promotores también fue perceptible en el uso del espacio del concierto. Todo el trabajo previo hecho por Dub Iration de adaptación de los lugares para las prácticas del dub impactó directamente en la forma de interactuar y expresarse de la multitud. La sedición de los promotores en el concierto consistió en ordenar el territorio de tal forma que los productores de música dub y la multitud presentaran los símbolos del dub sin preocuparse por represalias o censura (aunque esas restricciones siempre estuvieran latentes). Las diversas zonas figuradas en el concierto por los promotores fueron producto de una acción dirigida para provocar la articulación de las diversas energías y materiales de la multitud y los productores de música dub, y para que los símbolos del dub posean un canal de presentación que en otros sitios tal vez no sería posible.

En los sitios del portal Facebook algunos de sus promotores tuvieron contacto directo con la multitud, a través de la comunicación de mensajes textuales, imágenes y música. En los portales de internet los promotores y la multitud redujeron las distancias sociales al entablar una conversación, al plantear preguntas y respuestas y al informarse respecto de los eventos. Los sitios de internet son espacios donde los promotores de la identidad produjeron significancia porque pasaron considerable tiempo seleccionando las imágenes por presentar, así como decidiendo los mensajes de texto apropiados para que la multitud los comprendiera y dando respuesta a los comentarios emitidos.

En el ciberespacio, en los conciertos y a través de la producción de carteles, los promotores de la identidad presentaron los símbolos del dub. Todas estas actividades son congruentes con las identidades del dub pero, como revisaremos enseguida, las presiones que ejercieron los diversos actores en la escena fueron distintas.

Dramática de la multitud

Las acciones llevadas a cabo por la multitud en los conciertos fueron registradas en el diario de campo a partir de la observación y el registro de las interacciones entre ellos y los productores de música, los usos del espacio, las formas de bailar enfatizadas y la decoración del cuerpo que presentaron en cada uno de los eventos estésicos. Opté por presentar la información en este apartado y no en el de las presiones retóricas por considerar que la información del diario es una observación de actos concretos y no del discurso presentado explícitamente por la multitud. Del total de información registrada en los diarios de campo, seleccioné los fragmentos que describían acciones a través de las cuales se acortaban las distancias entre la multitud y los músicos. También extraje anotaciones al respecto de la forma de lucir, bailar y apropiarse de los espacios sociales de la multitud (cuadro 13).

Cuadro 13

Escópica de la multitud en concierto

Concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar enfatizadas	Decoración del cuerpo
Dub lration 08-05-11 Mungos Hi- Fi, Soom T, Lengualerta y Dr Myal	Quando se fue la energía eléctrica la multitud se acercó a Soom T, quien "rapeaba" a capela... Alrededor de 40 integrantes de la multitud rodean a los productores cuando suena la música...	La multitud se desplaza a lo largo del concierto por las diversas zonas marcadas (exposición, venta, patinaje, baile)... Multitud respeta la delimitación territorial...	Impera el estilo <i>reggae</i> , aunque algunos bailan al estilo rap cuando los sonidos lo provocan	Algunos pocos portan <i>dreadlocks</i> , así como gorros y morrales con los colores verde, amarillo, rojo y negro. Varios visten al estilo de los patinadores.
Festival Cultural de Mayo 15-05-11 Antipop Consortium	La multitud está lejos de los tres músicos, concentrada en la zona reservada para ellos	La multitud que está cerca del escenario baila y grita con mayor intensidad que los que se ubican varios metros atrás. Los de atrás se desplazan alrededor, muchos se van del	Varias decenas bailan como raperos o como si fuera música electrónica	Entre los alrededor de 500 participantes de la multitud varios de los hombres lucían al estilo rapero; con gorra, playera serigrafada y pantalones holgados de mezclilla y otras telas, y con mochila en el

Concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar enfatizadas	Decoración del cuerpo
		lugar y otros prefieren conversar		hombro... En esta ocasión parecen no haber asistido los de la multitud del dub, o estos se pierden entre la muchedumbre
Dub Iration 05-06-11 Brother Culture y Aser Lab	Para las últimas tres canciones... había alrededor de 30 integrantes de la multitud. Muchos de los que se fueron parecían estar molestos con las actitudes del MC hacia el <i>selector</i> . Los pocos que se quedaron... algunos lo hicieron para platicar y tomarse fotos con Brother Culture	Permanecen dentro de la carpa en la que se ubica el escenario...	...ahora el 5% de los aproximadamente 70 asistentes al evento brincaban rítmicamente... o moviendo la parte superior del cuerpo, al estilo rapero	Hoy no proliferan los afiches del <i>reggae</i> entre la multitud, excepto las <i>dreadlocks</i> entre algunos hombres y mujeres; el estilo de vestir es, entre los hombres, de pantalón de mezclilla, tenis de alguna marca comercial (<i>nike</i> , <i>vans</i> , <i>new balance</i>) y playeras impresas. Entre las mujeres la vestimenta es más variada que entre los hombres, sin embargo, entre ellas proliferan los pantalones de varios tipos de tela
Dub Iration 23-07-11 Ras Muluk Das	La multitud puede estar cara a cara con Ras Muluk Das puesto que no hay ningún tipo de seguridad en el lugar que lo impida... ...los promotores del concierto están en permanente contacto	Pude ubicar dos tipos de multitud, los que estaban afuera de la casa y los que estaban adentro, los de afuera estaban allí porque alguien les dijo que la fiesta era gratis, mientras que los de	...los que estaban cerca de la mesa donde se ubicaban los instrumentos electrónicos y las bocinas eran los que más bailaban al estilo <i>reggae</i> y rap	Adentro del Dub Room circularon entre 20 y 40 personas entre los 17 y 22 años, entre los que sobresalían varios con pelo tipo <i>dreadlock</i> , vestidos con <i>jeans</i> y playeras con imágenes de signos rastas

Concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar enfatizadas	Decoración del cuerpo
	con la multitud para que todo salga bien en una casa improvisada para conciertos	adentro parecían tener interés por la música y lo que en ese lugar sucedía		
Concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar enfatizadas	Decoración del cuerpo
Mu Fyah Sounds 24-09-11 Tsunami Huazahari	La multitud está abajo de los músicos, a pocos metros...	Los de la multitud tuvimos que soportar las estrictas medidas de seguridad del lugar y las imposiciones del ingeniero de sonido que boicoteo el sonido a los productores de dub	Aún con las fallas del sonido, el baile entre varios de la multitud fue constante, emulando los movimientos del <i>reggae</i>	La vestimenta predominante en ambos era la mezcilla y los tenis de marcas comerciales. Muchos de los hombres lucían playeras de algodón con algún estampado, del total varios lucían cabello tipo <i>dreadlock</i> . Pocas mujeres lucían playeras de algodón y las blusas eran de diversos tipos, menos de tres mujeres tenían <i>dreadlocks</i>
Bar Mar y Wana 21-10-11 Dr Myal y Higuer Level Band	Cuando comenzaron a tocar la multitud estaba atenta y expectante, a escaso metro y medio de los músicos. Hubo muchos que prefirieron seguir en su silla platicando y consumiendo como ocurre en cualquier bar	Las condiciones del lugar impedían el baile y resultaba imposible transgredir el orden de las cosas, debido a las medidas de seguridad. La multitud no se apropio del lugar...	...había mujeres bailando, pocos eran los hombres, entre ambos sumaban alrededor de 30 personas; las demás estaban paradas o sentadas; conforme fue avanzando el set del <i>sound system</i> la cantidad de bailadores bajó de número y para	Entre los hombres había poco más de 10 que lucían <i>dreadlocks</i> de diferentes tamaños, los demás tenían el pelo corto y sin ningún tipo de trenzado. Todos vestían con pantalones largos y cortos de mezcilla, lona y gabardina, tenis tipo <i>skate</i> y rapero de

Concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar enfatizadas	Decoración del cuerpo
			la última canción había una decena de ellos	marcas comerciales internacionales... Entre las mujeres había quienes llevaban vestidos cortos, sueltos y entallados, de varios colores y tipos de tela... Muy pocas lucían <i>dreadlocks</i> y las más eran las del pelo recogido y lacio
Dub Iration 29-10-11 Ras Muluk Das	Los pocos integrantes de la multitud estaban frente a Ras Muluk Das o al lado de las bocinas, agrupados según a quienes conocían	Había libertad para circular por todo el lugar, por ejemplo, estar dentro de la cabina de los músicos	El baile de los asistentes aumentaba o disminuía en cantidad e intensidad... hubo momentos en que todos bailaban al estilo del <i>reggae</i> y rap, y momentos en que aumentaba la plática	La tercera parte del total de hombres vestía pantalones de mezclilla, el otro tercio con pantalones tipo militar o de explorador de tela tipo gabardina o lona; la tercera parte restante llevaba shorts tipo explorador. Casi todos lucían playeras serigrafiadas y varios portaban sudaderas tipo deportivo. 99% usaba tenis tipo patinador de marcas comerciales. Las mujeres vestían pantalones seños color negro, tenis y blusas tipo casual. Casi todos los hombres lucían pelo corto, menos de 10 tenían <i>dreadlocks</i> largas

Concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar enfatizadas	Decoración del cuerpo
Dub Iration 12-11-11 Dubiterian	La mayoría de la multitud estaba cerca de la carpa en la que estaba el escenario, los más próximos estaban a escasos metros frente al músico de Brasil	La multitud visitó las varias zonas ubicadas en el lugar y las usó de acuerdo con las reglas que cada una implicaba	Cuando Dubiterian tomó los controles, los que estaban frente al escenario bailaban al estilo <i>reggae</i> y gritaban, pero conforme el <i>set</i> avanzó el baile disminuyó en intensidad...	La vestimenta predominante eran los pantalones de mezclilla entre hombres y mujeres, los cuales oscilaban entre los 17 y 30 años. Muy pocos lucían <i>dreadlocks</i> y eran hombres. Casi todos los hombres traían tenis, algunas mujeres también los usaban
Festival Cultural de Mayo 15-05-12 Lunice	Al igual que lo sucedido en la edición anterior del festival, la multitud estaba alejada y colocada por debajo del nivel debajo del gigantesco escenario	La multitud se conformó con estar frente al escenario, sin mayores posibilidades de invertir el orden preestablecido	...había alrededor de 300 personas de las cuales, cerca de 70% no dejó de bailar al estilo rap durante todo el concierto	Entre los participantes de la multitud no se veían los que lucieran la imagen del raperero o del rasta
Dub Iration 18-05-12 Twilight Circus	Twilight Circus se subió al ventanal de la cabina para estar más cerca de la multitud e incitarla a moverse y hablar...	En cualquier lugar se podía bailar y platicar; sin problemas la multitud iba de cuarto en cuarto de la casa improvisada como lugar de conciertos, sin destruir y usurpar nada	La multitud gritaba y bailaba con mayor energía cuando en la música el bajo sonaba mayormente acelerado o exaltado en su poder de vibración o cuando se tocaba una canción conocida. El baile al estilo <i>reggae</i> fue constante, más entre las mujeres que entre los hombres, quienes se mostraban menos hábiles	Los hombres iban vestidos con pantalón y playera serigrafada, usando tenis; alrededor de 10 de ellos portaban <i>dreadlocks</i> . Entre las mujeres había varias usando <i>short</i> , tenis y blusas floreadas, solo dos portaban el peinado de los rastas

Concierto	Distancias de la multitud y los productores de música dub	Usos del espacio de la multitud	Formas de bailar enfatizadas	Decoración del cuerpo
Bar Mar y Wana 03-08-12 Bungalo Dub y Manik B	El escenario se bajó a la altura de la multitud y no había barreras entre ella y los productores de música dub. Como sucedió en el concierto anterior, más de la mitad de los presentes de la multitud fueron al bar con los amigos, no con el propósito de escuchar y bailar con la música dub	Como en el concierto de Dr Myal, en este la multitud se adaptó a las condiciones del lugar y poco se pudo hacer para irrumpirlas	Las parejas bailaban cerca de las mesas del bar, mientras que otros (con o sin pareja) lo hacían en los pocos espacios acondicionados en el momento para mover el cuerpo. El baile era al estilo <i>reggae</i> y electrónico... pero cuando sonaba el <i>jungle</i> el baile disminuía, puesto que la multitud parecía no saber cómo mover el cuerpo	Había más de 5 mujeres que portaban <i>dreadlocks</i> y los hombres sumaban alrededor de 10 con ese trenzado. Los hombres vestían de <i>jeans</i> y pantalones de trabajador, con playeras serigrafiadas y tenis estilo <i>skate</i> . Entre las mujeres la vestimenta era diversa, había quienes traían vestido corto, otras con short y algunas más con <i>jeans</i> ; la variedad de tipos de blusa imperó
Dub Iration 29-11-12 Zion Train y Dubdadda	Había quienes estaban frente a las bocinas, a 15 metros del escenario, y aquellos que se agrupaban alrededor del escenario, a menos de cinco metros de los productores de música	La multitud participó de buena parte de las diversas actividades programadas en el evento	Había dos grupos de baile, el que estaba frente al escenario y el que estaba frente a las bocinas, ambos bailaban al estilo <i>reggae</i>	Aunque menos, había mujeres con <i>dreadlocks</i> y también más de una decena de hombres las portaba. En ellos prevaleció la mezclilla, aunque también otras telas como la manta. En las mujeres predominaron los <i>jeans</i>

En los conciertos masivos hechos en las plazas públicas por parte del Festival Cultural de Mayo la proxémica fue larga entre los músicos y la multitud. Cuando los conciertos fueron en el Bar Mar y Wana algunos asistentes estuvieron cerca físicamente de los productores de música dub, pero varios prefirieron alargar la distancia haciendo cosas distintas a lo común en un concierto o se retiraron del lugar. En el evento promovido

por Mu Fyah Sounds la multitud estuvo a cierta distancia de los productores, provocada principalmente por el acomodo del lugar. En contraparte, en todos los conciertos realizados por el trabajo de Dub Iration la multitud estaba a corta distancia de los músicos, prácticamente cara a cara, rodeándolos o a escasos metros del escenario. En los conciertos organizados por estos promotores la multitud actuó para reducir las distancias con los productores de música dub, sin llegar a quebrantar las convenciones sociales que impedían que sus integrantes pasaran mucho tiempo cerca de los músicos o interrumpieran su actuación sin justificación alguna.

En todos los conciertos la multitud se apropió de los espacios sin quebrantar las fronteras físicas y las convenciones sociales. En los lugares no aptos para conciertos como el bar la multitud tuvo que adaptarse al acomodo del lugar, sin tener mayores posibilidades para bailar y estando siempre vigilado por el equipo de seguridad. No obstante que las sedes de los conciertos estuvieran diseñadas para que esos eventos ocurrieran (como el caso del Festival de Mayo y Mu Fyah que hicieron los conciertos con toda la infraestructura pertinente), a la multitud se le asignó un espacio determinado y se limitaron sus posibilidades de acción. Por el contrario, en algunos conciertos organizados por Dub Iration la multitud pudo participar activamente de acciones alternas a la música que tenían relación con los símbolos dub. Cuando los conciertos de estos últimos promotores fueron en el Dub Room la multitud se desplazó por el sitio sin mayores restricciones, pudiendo ir de cuarto en cuarto dándoles diferentes usos (pista de baile o espacio para escuchar y platicar).

Otra forma de apropiarse de los espacios donde sonaba la música dub en vivo por parte de la multitud fue el baile. A pesar de las limitantes impuestas por los promotores de la identidad a través de objetos y zonificaciones, en todos los conciertos hubo participantes de la multitud que decidieron mover el cuerpo rítmicamente, además de gritar, cantar o aplaudir sin aparentes prohibiciones. Los tipos de baile de la multitud fueron al estilo rapero, *ska* y *bounce*.²⁷ El baile era en solitario; quienes más lo practicaban eran los actores ubicados a corta distancia del escenario y de los músicos. En algunos conciertos hubo momentos en los que casi todos bailaban y otros en los que menos de diez lo hacían. Cuando las mezclas de los productores de música eran intensas, la multitud enfatizó los movimientos de baile convencionales del dub; presentados como impulsos estésicos ante las vibraciones de los estilos musicales. Algunos de la multitud bailaban

²⁷ Estos bailes forman parte del *street dance* o baile callejero, que se caracteriza por ser danza social, por la improvisación y el contacto de los cuerpos. El baile estilo rap tiene diversos movimientos como el *breaking*, el *poppping* y el *krumping*. El estilo *ska* tiene como paso principal el *skanking*, mientras que en el tipo de baile *bounce* hay movimientos como el *rubba* y el *willy*. Estas formas de bailar son las que más se presentan en Guadalajara, pero en su versión lenta e inhibida. Para observar cómo se bailan estos estilos en diferentes lugares, pueden consultarse los audiovisuales del portal de internet www.youtube.com.

con mayor intensidad y tiempo que otros, pero ninguno de los que forman parte de ella en cada evento se había quedado sin mover la cabeza, los pies o todo el cuerpo en algún momento. En algunos instantes hubo quienes marcaron su presencia en los conciertos mediante apasionados movimientos corporales; otros actores eran menos intensos y expresivos, pero todos trataron de ligar sus “pasos” con los símbolos dancísticos del dub. Los conciertos son lugares marcados por el exceso de energía corporal, son uno de los espacios en los que la energía de la multitud se presenta intensamente y pueden ser percibidos sus actos a través del tacto, el oído y la vista.

Pocos hombres y mujeres lucieron en los conciertos el cabello al estilo *dreadlock*, siendo ese el signo del dub más repetitivo entre la multitud en todos los eventos. También eran los menos aquellos que lucían objetos, colores o imágenes al estilo *rasta*. El estilo de vestir común en los hombres era el del tipo “rapero”, mientras que en las mujeres imperaba la diversidad de estilos, la gran mayoría de ellos poco relacionados con los signos del dub. El concierto es el espacio ideal para que la multitud luzca el cuerpo adornado, para articular la manera de verse con otras formas de lucir relacionadas con prácticas similares. Cada participante de la multitud que además del peinado *dreadlock* vestía los colores verde, rojo, amarillo o negro, usaba estos mecanismos de expresividad para ligarse con aquellos actores que ubicaban su significado. Los cuerpos de la multitud que presentaban las huellas de los símbolos del dub lograron conectarse en los conciertos sin mayores restricciones para la presentación de la imagen corporal.

La posición social de la multitud en el concierto es de dependencia de los símbolos de los productores de música dub (no obstante las decenas de cuerpos de la multitud tengan la posibilidad de actuar con mayor resonancia que la de los músicos cuando están juntos). La multitud del dub disminuyó las distancias entre sí cuando los cuerpos se movían al compás de los estilos de música dub en el concierto. Las acciones de la multitud abren un espacio para “estar juntos” y articular las emociones con la simple intención de sentir al otro, de “vibrar con él” sin pensar tanto en cómo es y de dónde viene, solo viviendo el momento como una experiencia corporal común.

En los conciertos la multitud evocó físicamente la sedición contra Babilonia apropiándose activamente de los espacios donde los eventos sucedieron. La “revolución” de la multitud en el concierto tuvo alcances modestos; no trataba de trastocar el orden del evento, sino adaptarse a las prácticas simbólicas convencionales para hacer uso del espacio. La forma de resistir de la multitud consistió en estar expuesto al contexto, lo que significa que pudo experimentar en el espacio sin llegar a romper las reglas que lo sostenían. La multitud articuló sus prácticas de acuerdo con las condiciones del lugar y las estrategias estéticas de los promotores y productores; como actor social siempre tuvo la posibilidad de producir efectos sensibles en los demás y burlar el orden, porque esas son formas de actuar que diferencian a los símbolos del dub.

En el ciberespacio buena parte de la multitud estuvo distante entre sí y alejada de los productores de música. Algunos partícipes de la multitud navegaron por cierto tiempo

en la red de los promotores para preguntar, *postear*²⁸ direcciones, publicar comentarios, subir y percibir imágenes y audios, además de obtener y difundir información. En las redes sociales la multitud actuó con frecuencia y buscó establecer relación con los otros, independientemente del tiempo que pudiera durar la relación o si esta provocara la formación de una organización.²⁹ Las y los de la multitud utilizaron estas plataformas para comunicarse de acuerdo con los símbolos elocuentes y para reducir las distancias, consiguiendo conectar los cuerpos sin que estuvieran presentes físicamente.

En internet la multitud arremetió contra Babilonia y utilizó la red social para relacionarse con otros actores de la escena. Sin romper las reglas de comunicación de los sitios Facebook de los promotores de la identidad, algunos lanzaron consignas que connotaban movimiento, novedad, unidad, resistencia y lucha social activa. La protesta de la multitud en las redes sociales fue una respuesta a los mensajes provocativos de los promotores de la identidad. Para responder a esas provocaciones, algunos tomaron tiempo para presentar una actitud contestataria en esos espacios, dejando comentarios en el *muro*³⁰ de los promotores que incitaban a la sedición de Babilonia y la experimentación con el dub. La dinámica revolucionaria de la multitud se concentró en prácticas de lecto-escritura, observación y diálogo en los medios virtuales. El movimiento de la multitud en el ciberespacio parece una metáfora cargada de sentimiento que no tiene un plan de acción concreto para operar la revolución. Sin embargo, el esfuerzo por hablar el lenguaje revolucionario del dub es ya un atentado contra Babilonia, una forma de liberar intensamente la energía, tal como se pretende en el dub.

La multitud expuso su postura al respecto de los valores que distinguen al dub de otros sistemas éticos y sociales. En internet las acciones de la multitud consistieron en publicar mensajes en los que se evocaba la religiosidad, la ética y la filosofía política que diferencian al dub. En Facebook la multitud religó sus emociones y pensamientos con los símbolos que sostienen el discurso de la unidad y el movimiento; sus integrantes reaccionaron con pasión cuando se trataba de bendecir y alabar, y su postura era apegada cuando se trataba de adherir a los actores que conformaban la escena. La multitud produjo valor en la escena al retomar con fuerza el lenguaje, cuando decidió que ciertas palabras debían sonar con mayor intensidad que otras.

La adjetivación de la postura en los mensajes textuales es otra forma de imprimir un sello diferente al lenguaje. El flujo de la opinión de varios de la multitud en internet era ilimitado e intenso cuando se trataba de dar a conocer la postura e incitar a la integra-

²⁸ En el lenguaje del ciberespacio *postear* significa enviarle información a otro.

²⁹ Las organizaciones sociales se caracterizan por ser relativamente duraderas, por actuar estratégica y ordenadamente para conseguir algo, y por definir fronteras comunes que las distinguen de otras organizaciones.

³⁰ En el lenguaje usado en internet *muro* es la caratula de las páginas personalizadas del portal Facebook.

ción. Las percepciones de la multitud transmitidas “en línea” pretendían seducir a los promotores de la identidad, establecer relación con ellos para que las palabras con peso simbólico en el dub constantemente estuvieran fluyendo por medio de la experiencia de narrarlos en el ciberespacio.

Cuando se llevó a cabo la dinámica del cartel “gigante”, la multitud que participó observando y respondiendo las preguntas utilizó el lenguaje legítimo de la identidad dub, lo que implica conocimiento previo de los significados y el contacto por algún tiempo con los objetos y los actores que comunican esos enunciados. En la multitud hubo quienes reflexionaron antes de responder los cuestionamientos y otros que fueron “directo al grano” sin titubear; en general, los que participaron en el ejercicio terminaron sorprendidos cuando se enteraban que se trataba de que externaran su opinión y no solo de ver las calcomanías y los carteles de conciertos previos que contenía el cartel “gigante”. Al parecer, los conciertos no son el mejor momento y lugar para hacer preguntas que impliquen reflexión a profundidad por parte de la multitud, puesto que la energía en estos momentos se carga en la expresión de sonidos, imágenes y movimientos corporales, más que en la léxica que se pudiera expresar a propósito de ciertos cuestionamientos. A pesar de todo, quienes se aproximaron encontraron una vía distinta de expresión para conectarse con otros actores de la escena, para enfatizar los valores y los arquetipos y hacer constar que la conquista del dub había dejado aprendizajes y cambios en la manera de vivir de algunos.

Dramática de los productores de música dub

Los productores de música dub poco se comunicaron con la multitud en las redes sociales de los promotores de la identidad; ellos se mantuvieron distantes y concentraron la energía en el concierto, evento en el que ocuparon la posición social de conquistador. En los conciertos los productores utilizan toda la energía corporal y la materia sonora para prender a la multitud, para que esta se aproxime, perciba las vibraciones sonoras y actúe en respuesta a estas provocaciones. Las distancias sociales entre la multitud y los productores se reducen cuando los músicos son capaces de cautivar sus sentidos con sonidos, y cuando los incitan a acercarse con palabras que tienen *peso ilocutivo*. Durante los conciertos los DJs y los *selectors* alteraron los sonidos y la música mediante efectos hechos con instrumentos electrónicos, para que la multitud se enganchara con lo que proponían y se movieran. Entre versos y metáforas, los *toasters* que cantaron en los conciertos le hablaban directo a la multitud, pidiéndole que se expresara y se acercara al escenario, tratando siempre de fascinarlos y provocarles placer.

Los productores siempre buscan que la multitud se adhiera a lo que hacen, pero nunca permiten que los que forman parte de ella violen su espacio de poder y ocupen la posición dominante en el concierto por mucho tiempo. La distancia entre la multitud y los músicos obedece al miramiento de las reglas de interacción que históricamente

han regido los conciertos, las cuales mantienen a distancia a los músicos de la multitud cuando la música suena en vivo. Por otro lado, la interacción entre los productores y los promotores de la identidad durante los conciertos fue próxima e íntima, estos últimos se mantuvieron en permanente comunicación con los productores para que las condiciones fueran ideales para que los músicos hicieran su trabajo. En ocasiones los músicos reclamaron a los promotores y la relación entre ambos se tornó tensa, sobre todo cuando había fallas en el equipo de sonido, sin llegar a la cancelación de la presentación de los productores.

El trabajo de los productores de dub oriundos de esta ciudad y de otras de México ha sido fundamental para que la escena local esté en movimiento. Los discos producidos luego de horas de ensayo y de grabación, el desgaste físico y emocional después de muchas horas de estar sobre el escenario, la inversión monetaria en la adquisición de la tecnología y fonogramas, entre otras acciones, con el paso del tiempo han ido cargando de significancia a la escena local. Los distintos productores de música que pisaron los escenarios locales conquistaron espacios para la proximidad de los actores del dub, algo que en esta ciudad antes no tenía lugar; con sus prácticas significativas acortaron las distancias para que la multitud percibiera y asumiera las prácticas simbólicas del dub.

Los productores de música dub impulsaron con sus actos el movimiento revolucionario de las identidades dub. Independientemente del origen de los músicos, todos presentaron de forma resonante diversos estilos de música dub que pretendían seducir y activar los cuerpos de la multitud. Los músicos hicieron sonar música que poco se escuchaba en concierto en Guadalajara, a pesar de la enorme cantidad de eventos de música *reggae* que en la última década han tenido lugar en esta ciudad.

En los conciertos los músicos dub lucieron concentrados, escuchando con atención la música para transformarla en el acto, buscando que los propios sonidos (más que las palabras o los objetos visibles) capturaran los cuerpos de la multitud. En cada evento los productores se adaptaron a las circunstancias e hicieron girar los discos para que los presentes se movieran al compás de la música. Más que organizar la revolución en contra de Babilonia en cada concierto, a través de la música *roots*, *downtempo*, *hip hop*, *dubstep* y *jungle*, los productores de música hicieron eco de los tonos y los discursos antisistémicos, sin mayores pretensiones que burlarse de las condiciones sociales injustas, gritarle a los que las propagaban y hacer fiesta en honor de la revolución, sin llegar con ello a trastocar en lo profundo las posiciones sociales marginales que ellos mismos ocupan en el espacio social más amplio cuando no están sobre el escenario. Sin embargo, toda la energía desplegada en los sonidos, todas las horas acumuladas resonando en contra de lo que se piensa que está mal; todos los discos grabados y las mezclas musicales han posicionado los símbolos revolucionarios del dub entre las escenas musicales que se mueven en Guadalajara.

En los conciertos de dub realizados en la ciudad los productores de música utilizaron mayor energía para enfatizar los valores que le dan coherencia al dub, con la

intención de ser elocuentes con el discurso que habla sobre “movimiento”, “unidad” y “resonancia”. La actitud de los raperos en los conciertos era la de imprimir tonalidad alta a las palabras dedicadas a la libertad, los derechos, la unidad y la resistencia. Entre cada versión musical o sobre el *riddim*, los productores tomaron tiempo para activar el discurso revolucionario del dub e incitar a la multitud a unirse a esta lucha simbólica. Las marcas impresas por los productores en el canto y en cada *verbo* no provinieron de actores desinformados o poco comprometidos con las identidades dub, la postura de los productores en los eventos fue de aquellos que “toman por asalto” el micrófono y hablan de lo prohibido para producir efectos sensibles en los otros y para apoderarse de los espacios sociales clausurados por los agentes de Babilonia.

En su rol de productores (que producen vibraciones sonoras y propagan ideas), los raperos y DJs impulsaron a la multitud a examinar y percibir las condiciones sociales de injusticia y opresión vividas cotidianamente, y con ímpetu los incitaban a hacer algo al respecto. El énfasis por re-ligarse con los símbolos del dub fue una acción dirigida de los productores que perdía su intensidad cuando los micrófonos se desconectaban, pero que era lo suficientemente fuerte para provocar la movilización de la multitud en cada concierto.

Al igual que la multitud, los productores de música dub también mencionaron las palabras clave del dub con la intención de vincularse con la multitud, para provocar sus emociones y adherirlos al lenguaje legítimo del dub. En los conciertos los productores hicieron fluir su devoción por las deidades y los héroes políticos al nombrarlos en cada canto y discurso; cada evocación estaba llena de intensidad y con fuerza se conectaba con las prácticas habituales de culto e impulso de la filosofía política y la ética del dub. Cuando los productores se comunicaban entre sí en los eventos era para conectar los saberes y materializarlos en versiones musicales exclusivas del dub.

El lenguaje del dub fluyó sin tapujos en los conciertos, uno de los espacios donde tenía peso hablar ese lenguaje porque de esa manera se acumulaba valor en la escena y servía como espacio para conectar las experiencias lingüísticas de los participantes. En los conciertos la multitud no tuvo el espacio para hablar el lenguaje del dub con regularidad, pero los productores se encargaron de ser elocuentes e impulsar ese lenguaje. Los productores asumieron la postura de difusores de información en forma de música, para atraer a la multitud con las identidades del dub.

Presiones dramáticas de los actores

Todos los actores implicados en la escena local presionaron de diferentes formas para que se presentaran los símbolos de la identidad dub en los conciertos y en el ciberespacio. Las presiones que cada uno ejerció en esos espacios dependió de la posición social que ocupaban al momento de presentar los símbolos, así como de las intenciones, los recursos y las técnicas en los que invirtieron mayor energía y tiempo, además de las con-

diciones contextuales. En la escena de Guadalajara hay promotores que actuaron con vigor para que las identidades del dub se movieran y consiguieran adherir a otros. En contrasentido, en la misma escena también hubo promotores que dejaron de hacer lo posible para que se presentaran esas identidades. La multitud presionó a la escena con movimientos corporales seductores e ideas que connotaron los símbolos históricos del dub; sin embargo, la presión vino solo de unos cuantos y no fue suficiente para provocar transformaciones sociales como las que se proponen en el “movimiento resonante unificador”. Por su parte, los productores de música dub ejercieron presión con actuaciones sonoras en concierto que hicieron vibrar los espacios y los cuerpos de los otros actores de la escena, pero dejaron de hacer presión en el ciberespacio.

Las presiones ejercidas en la escena por los distintos actores impactaron directamente en las emociones y en las formas de actuar de cada uno de ellos. Además, las estrategias estéticas que en cada concierto y en las redes sociales desplegaron esos actores han posicionado a las identidades del dub en Guadalajara como una experiencia sensorial abierta a la producción de efectos en los cuerpos y en los hábitos de la multitud, los productores de música y los promotores de la identidad. Luego de varios años de poner en escena y de conversar acerca de las identidades dub con tanta energía, los actores de la escena parecen haber conquistado un espacio entre las escenas musicales que de manera constante se movilizan en la ciudad para que el movimiento internacional del dub se concentrara en estas latitudes y religara a los participantes con los valores y las prácticas asociados con los rebeldes, *rastas* y *rockers*.

Realicé el análisis de las acciones de presión que ejercieron los diferentes actores de la escena para presentar los símbolos dub, con la intención de reconocer y valorar quiénes y qué tipo de actividades cargaban de *peso ilocutivo* a la escena local. La identificación de las presiones que cada actor ejercía me colocó frente a los atributos, el talante y la posición social que cada uno ocupaba en la escena. Al igual que lo realizado en el apartado anterior para reconocer las presiones retóricas, en este examinaré las presiones hacia fuera (ex-presión) y hacia adentro (im-presión), la com-presión y la de-presión ejercidas por los diferentes actores, a partir de la información presentada en el análisis de las modalidades.

Presiones dramáticas de los promotores de la identidad. Entre los varios promotores de la identidad que actúan en la ciudad, Dub Iration es el que presionó con mayor intensidad en la escena del dub; luego la presión decreció en ímpetu con lo hecho por el Bar Mar y Wana y por Mu Fyah Sounds, hasta llegar a la de-presión realizada por el Festival Cultural de Mayo. El primero de estos promotores ex-presionó a la escena al llevar a cabo conciertos frecuentemente en la ciudad, al invertir gran cantidad de recursos, tiempo y energía en ambientar los espacios, así como al estar abiertos a la interacción con la multitud durante los conciertos y en el ciberespacio. Dub Iration Sound System también im-presionó la escena con fuerza al incidir en la conducta de la multitud por la vía del cartel. Este actor se posicionó en su papel de promotor (como aquel que echan a andar los motores que

mueven los recursos y las energías para conseguir algo o llegar a algún lugar) y presionó hacia adentro para que los símbolos elocuentes con el dub tuvieran presencia sonora, visual y motriz. En contraparte, estos mismos promotores de la identidad también compresionaron a la escena, lo que significa que se llenaron a sí mismos al no tener trabajo en conjunto con otros promotores de conciertos de dub en la ciudad.

Los promotores Bar Mar y Wana y Mu Fyah Sounds, al igual que Dub Iration, impresionaron y ex-presionaron la escena por medio de la producción y circulación de carteles. La expresión del lenguaje adecuado en forma de letras e imágenes en los carteles fue una forma de presionar hacia afuera. La forma de presionar hacia adentro se llevó a cabo con la presentación de la postura al respecto del dub y la búsqueda de la activación de la multitud. En contrasentido, los promotores Bar Mar y Wana y Mu Fyah compresionaron la escena al no hacer lo pertinente para que los conciertos fueran lugares propicios para el intercambio simbólico entre la multitud y los productores de música.

El que menos presionó fue el Festival Cultural de Mayo. Una de las pocas formas de ex-presionar la escena de este promotor fue el acto en sí de presentar música dub en vivo. Sin embargo, ni en los carteles ni mediante la ambientación de los espacios estos promotores ejercieron presión para que las identidades dub se expandieran en la ciudad. La de-presión fue la constante de su parte, propiciando un vacío de energía en los conciertos y en las redes sociales. Además de no invertir energía en la presentación de los símbolos del dub, los promotores del Festival compresionaron la escena al bloquear su expresividad, al cerrarse al intercambio con la multitud y al actuar aislados de otros promotores de la misma identidad.

Presiones dramáticas de la multitud. Algunos de la multitud ex-presionaron la escena con mayor intensidad en los conciertos. En esos eventos “carnales” la multitud presionaba hacia fuera por medio del baile, la decoración del cuerpo, la participación activa en la modificación de los espacios o la respuesta a preguntas dirigidas. Lucir y moverse con cadencia son formas de expresar los símbolos de las identidades dub que la multitud llevó a cabo en los conciertos. En internet los mensajes textuales de la multitud ex-presionaron la escena utilizando las formas de comunicación y las palabras adecuadas con el lenguaje del dub.

La multitud también ejerció presión hacia adentro de la escena (im-presión) al intentar provocar la acción de otros integrantes de la multitud, de los promotores y los productores de música. En los conciertos y en los portales de internet la multitud tuvo un rol protagónico y siempre buscó incidir en la escena externando sus opiniones, valores y creencias de manera fluida y enfatizada, con movimientos y arreglos corporales seductores.

Sin embargo, toda esa ex-presividad e im-presiones al respecto de la escena se compresionaron cuando la multitud bloqueó sus emociones y opiniones ante las condicionantes impuestas por los promotores de la identidad en los conciertos. En internet la

multitud de-presionó la escena al concentrarse en responder a las provocaciones de los promotores de la identidad y no en desplegar los símbolos necesarios para tener los propios espacios de ex-presión. La multitud de-presionó y com-presionó la escena al presentarse como seguidores de lo que otros hacen y al ser intermitente su participación.

Presiones dramáticas de los productores de música dub. Toda la energía que desplegaron sobre el escenario los músicos estuvo codificada en el lenguaje autorreferenciado y repetitivo del dub, presentado este como palabra “verdadera”, solo comprensible por quienes com-presionaban de la misma manera la escena. Los productores de música dub com-presionaron la escena ejerciendo cierto tipo de violencia sonora sobre la multitud que pretendía poseer sus cuerpos y atrapar sus pensamientos con sonidos que no les pedían permiso para atravesarlos y llevarlos a la hipnosis.

Los músicos que se presentaron como DJs o *selectors* (sin incluir a raperos u otros músicos) de-presionaron la escena al no presentar con frecuencia y vigor las identidades del dub características de los músicos. Productores como Ras Muluk Das, Dubiterian y Twilight Circus no marcaron con intensidad en el micrófono el discurso sedicioso del dub y concentraron su energía en la mezcla de notas musicales. La música enfocada en el estilo *hip hop* presentada por algunos productores como Lunice y Antipop Consortium también tendió a de-presionar la escena, al evocar con menor intensidad y recurrencia la retórica religiosa y política que caracteriza al dub.

Los productores de música dub que presionaron con mayor intensidad y desde diversas expresiones fueron aquellos que presentaron actuaciones y discursos íntimamente relacionados con las prácticas significativas de los sistemas de sonido “originales”. *Selectors* y raperos como Soom T, Lengualerta y Mungos Hi Fi, Brother Culture y Aser Lab, Tsunami Wazahari y Saimn I, Dr Myal y Higher Level Band, Bungalo Dub y Manik B, además de Zion Train y Dubdadda, actuaron alejados de la de-presión de otros productores y apasionadamente impulsaron la presión hacia adentro y afuera de la escena, para que fuera más consistente e impactante la retórica del dub en los conciertos.

Los productores de música dub que actuaron en conjunto con raperos en los eventos im-presionaron la escena al mostrarse como provocadores de la acción de la multitud. Sin excepción, los productores se manifestaron en su papel de principales impulsores de los significados del dub en los conciertos; todos hicieron suyo el escenario y pretendieron seducir a la multitud por medio de actos cargados de subjetividad que apelaban directamente a los sentidos. Todos los conciertos fueron diferentes, en cada uno hubo música mezclada en vivo e improvisación, tal como lo establecen las convenciones para sonar al estilo dub. Los músicos locales, nacionales e internacionales cumplieron su papel y presionaron hacia adentro de los cuerpos de la multitud para hacerlos vibrar con los estilos musicales del dub.

En la escena dub de Guadalajara del periodo 2011-2012 fue posible identificar diversos actores. Cada uno utilizó particulares estrategias semiósicas y estésicas, y presionó de

múltiples maneras para hacer eco de los signos y los símbolos que los *rockers*, los *rastas* y los rebeldes presentaron al mundo hace más de cuarenta años. A partir de la intensidad y el significado de las presiones ejercidas por los diferentes promotores de la identidad, los productores de música dub y los integrantes de la multitud, tipifiqué los prototipos, arquetipos y estereotipos que pretendieron impulsar o bloquear el “movimiento resonante unificador” en esta ciudad.

Identidades dub en Guadalajara

Mensajeros y filtros

Los promotores de la identidad que ejercieron mayor presión en la escena de Guadalajara pueden ser identificados como mensajeros, porque se dedican a propagar la retórica del dub basándose en la ética de los *rastas*, motivados por las acciones de los “rebeldes”. Los *mensajeros* hacen lo necesario para que fluya la sensibilidad y se presenten los significados valiosos en el dub; ellos se parecen a los *rockeros*, pero moviéndose en la “sociedad red”³¹ donde llevan a cabo las mediaciones³² para seducir e integrar a la multitud y a los productores de música en la escena. Dub Iratton Sound System y Mu Fyah Sounds son mensajeros de las identidades dub porque impresionaron y ex-presionaron la escena para que otros actores reconocieran cómo se comportan y qué es lo que piensan los *rastas* rebeldes.

Los mensajeros de las identidades del dub utilizaron el ciberespacio y los conciertos para que la información en forma de palabras, sonidos e imágenes que retoma los arquetipos y prototipos del dub conquistara y religara a los actores de la escena, sin alterar en demasía el mensaje original. Los promotores que se consideran mensajeros tratan de utilizar el lenguaje y seguir los hábitos que distinguen al dub de otras identidades; estos actores hacen poco por cuestionar o rehacer los libros sagrados o la política subversiva de los rebeldes, y la sedición que llevan a cabo está relacionada con facilitar la conexión con los signos y los símbolos apreciados en el dub para mantener viva la escena. Los mensajeros estuvieron comprometidos con el mensaje “original” y para conseguir que las mediaciones conquistaran los cuerpos de los otros actores presionaron hacia adentro y hacia afuera de la escena con intensidad y llevaron a la práctica estrategias

³¹ La sociedad red se caracteriza por “la globalización de las actividades económicas... por su organización en red... por una cultura de la virtualidad real construida mediante un sistema de medios de comunicación... y por la transformación de los cimientos materiales de la vida, el espacio y el tiempo, mediante la constitución de un espacio de flujos y del tiempo atemporal, como expresiones de las actividades dominantes y de las élites gobernantes” (Castells, 1999: 23).

³² El tema de las mediaciones es tratado por Martín Barbero (1997: 2003), quien las denomina como “las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes temporalidades y a la pluralidad de matrices culturales”.

de acción certeras, todo para que las condiciones sociales para la presentación de las identidades dub fueran congruentes y coherentes.

Los mensajeros aportaron los recursos, el tiempo y el trabajo para que los valores, las percepciones y las ideas significativas del dub fueran transmitidas, tratando de respetar el sentido profundo de los “rebeldes”, *rastas* y *rockers*. Los promotores de la identidad que invirtieron mayor cantidad de energía para que el “movimiento resonante unificador” trascendiera en la ciudad son mensajeros legítimos del “virus del dub” (como le nombra el músico Neil Perch al movimiento del dub [*Dub Echoes*, 2007]). Los mensajeros son respetados en la escena porque están abriendo espacios en el centro de Babilonia para que los actores que se identifican con los prototipos y los arquetipos del dub tengan lugares de contacto e integración social.

La identidad opuesta a los “mensajeros” son los *filtros*; otro tipo de identidad que también está ligada al dub. Los filtros fueron poco respetados en la escena local porque actuaron de-presionando la escena. Estos promotores de la identidad no parecen ser mensajeros rebeldes que están comprometidos con dios (aunque retomen algunas de las prácticas y significados de los *rastas*). Los filtros actuaron para adaptar las identidades del dub de acuerdo con particulares intereses, llegando incluso a tergiversar los significados o utilizar los símbolos para engañar a otros actores sociales. Los que ostentan este tipo de identidad no permitieron que los procesos de presentación de las identidades del dub fluyeran abiertamente para religar a los actores de la escena. Los actores que filtraron las identidades del dub en Guadalajara no movilizaron la rebeldía para poner a temblar a Babilonia y no dedicaron tributos a Rastafari; en ese sentido, sería poco probable considerarlos como *rockers* y más bien parecen *politricks*; es decir, aquellos políticos que hacen trucos para mentir a otros y obtener algún beneficio particular (Giovannetti, 2001).

Los filtros son la otra cara de la identidad del mensajero; son el rostro que cierra el flujo a la expresividad. A estos actores no les importa tanto que el arquetipo del *rasta* tenga adherentes, sus estrategias semióticas y estéticas tienden a limitar la dinámica del “movimiento resonante unificador”. Si bien es cierto que algunos promotores de la identidad como el Festival Cultural de Mayo y el Bar Mar y Wana hicieron algo para que la escena siguiera en movimiento, invirtieron menos energía para que la ética y la creencia rastafari se socializaran y, por otro lado, ordenaron el territorio para controlar los flujos de expresión de la multitud en los conciertos. La Alternativa del Festival de Mayo presentó las identidades del dub filtradas; estos promotores nunca se declararon o proyectaron la imagen de los *rastas*, tampoco incitaron a la rebeldía de manera explícita porque el Estado se ha presentado históricamente ante los demás como laico e ideológicamente neutral. El Bar Mar y Wana filtró el “movimiento resonante unificador” para presentarlo como ambientación³³ para la diversión y la obtención de dinero a partir de

³³ La ambientación es una estrategia que utiliza objetos, sonidos e imágenes para diseñar espacios que provoquen emociones, interacción social y reflexión entre quienes se apropian de ellos.

ello; este promotor de la identidad de-presionó la escena al filtrar los valores de los *rastas* y convertirlos, junto con la imagen del actor rebelde, en mercancías que se venden en el mercado y se desechan luego del consumo.

Los promotores del dub identificados como filtros ofrecieron una versión “acomodada” de los rebeldes, *rastas* y *rockers*, sin tener la intención de hacer eco profundo de las consignas y las creencias de las identidades del dub. El Estado y los empresarios filtraron la escena local y con ello aprovecharon para legitimarse socialmente (en el caso del Festival de Mayo) o para lucrar con los objetos y las ideas identidad (en lo que concierne al Bar Mar y Wana). Los filtros conquistaron a la multitud a través de la música estilo *dubstep*, *jungle* y *hip hop* y trataron de imponer orden a la sedición del dub; ellos se desligaron un tanto de la ética asociada con Jah, pero im-presionaron la escena porque ocasionalmente abrieron la posibilidad para que la multitud se conectara con las identidades del dub.

Consumidores y ciudadanos

Los participantes de la multitud de la escena local del dub pueden ser identificados como consumidores y ciudadanos. Hace casi dos décadas, García Canclini escribió lo siguiente a propósito de estos actores:

partimos de la hipótesis de que, cuando seleccionamos los bienes y nos apropiamos de ellos, definimos lo que consideramos públicamente valioso, las maneras en que nos integramos y nos distinguimos en la sociedad, en que combinamos lo pragmático y lo disfrutable... ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades (1995: 19).

La multitud es consumidora porque no produjo conciertos y no tenía algún sitio Facebook especializado en la promoción de los signos y los símbolos dub; también se distinguió por no ser los artistas principales de los conciertos y por colocarse como receptores de las estrategias de los músicos y los promotores de la identidad. En los conciertos y en las redes sociales una gran parte de la multitud consumió el dub como una mercancía, como forma de entretenimiento y como cultura globalizada; su consumo eran los prototipos, arquetipos y estereotipos del dub, para de esa manera darle vida a la escena local.

La multitud son ciudadanos porque radican en la misma ciudad y a pesar de la rebeldía y la actitud *rocker* que llegaron a presentar algunos en los eventos o en el ciberespacio, continuaron rigiendo su vida cotidiana con las leyes y los derechos institucio-

nalizados por los dispositivos del Estado (una de las manifestaciones de Babilonia). En el marco de los derechos constitucionales la multitud ejerció el estatus de ciudadanía al consumir lo propuesto en los eventos promovidos por la política cultural o también cuando defendían activamente el derecho a la diversidad cultural.

La multitud de la escena dub local se movió en el espacio del consumo masivo de la música en concierto y en el del intercambio de energía e información en la red globalizada de internet. Algunos de la multitud eran consumidores “masivos” que no parecían tener el tiempo ni la decisión para vivir como algunos *rastas* (en comunas a distancia de la ciudades de Babilonia); ellos tampoco estaban comprometidos con la política rebelde y el movimiento de los *rockers* de los años setenta del siglo XX, que defendían sus ideales en cada lugar y momento, aun estando dentro del *Babylon system*. Para los consumidores de la multitud las identidades del dub parecieran ser desechables y reciclables, lo que significa que pueden caer en desuso luego de haber sido consumidas en el concierto o de desconectarse de las redes sociales, para luego reutilizarse con toda la energía y la coherencia que caracterizan al dub en otro evento o conexión en internet.

Otros consumidores de la multitud eran actores “pensantes” (García Canclini, 1995) que reconocieron y presentaron las identidades del dub desde diversas ex-presiones e im-presiones en cada concierto o uso de las redes sociales, sin que el sentido original y los hábitos de los “rebeldes”, *rastas* y *rockers* desaparecieran del todo. La diversidad era tal en la multitud del dub que entre ellos había quienes de-presionaban o compresionaban la escena por largo tiempo y después reingresaban al movimiento. García Canclini propone “encontrar en la diversificación de los gustos una de las bases estéticas que justifican la concepción democrática de la ciudadanía” (1995: 30); los gustos de la multitud variaron de acuerdo con los símbolos y los signos que presentaban los actores que formaban parte de ella. La variedad de actores sociales y de formas de presentar las identidades del dub en la multitud bien pueden ser entendidos como “modelo de democracia” –siguiendo a García Canclini (1995)–, puesto que desde la heterogeneidad se pretende construir el “nosotros” que puede identificarse como ciudadano cuando la multitud no está presentando las identidades del dub en el concierto o en internet.

Entre la multitud, algunos se identificaron como ciudadanos y pretendieron participar con mayor intensidad en las decisiones y en las actividades de las instituciones del Estado. Sin embargo, tuvieron pocas posibilidades concretas para conseguirlo, puesto que los actores identificados como “rebeldes”, *rastas* o *rockers*, son excluidos por ese motivo de la política cultural. A pesar de estas restricciones, dentro y fuera de la política cultural del Estado los consumidores y ciudadanos de la multitud trataron de conquistar la percepción de los otros, de pronunciarse en contra de Babilonia y de religarse con Jah, haciendo fluir las emociones y la energía corporal para que la escena dub no se convirtiera en un fetiche, pudiendo perder con ello el sentido y la elocuencia. La multitud que consumía el dub como ciudadano limitaba la rebeldía al ámbito de la lucha por la libertad en forma de democracia, diluyendo la actitud *rocker* dentro del marco de

la representatividad política y los partidos políticos. A decir de Dr Myal, en la escena de Guadalajara varios de los consumidores y ciudadanos, “no somos dueños de nuestros espacios aquí, no estamos acostumbrados a eso, es inseguro hacerlo, y el derecho a manifestarse públicamente... está más limitado, también tenemos varios tipos de represión también por ahí” (entrevista con Dr Myal, 2012).

Profetas y buscadores

Los productores internacionales de música dub parecían *profetas* cuya misión era anunciar el futuro y utilizar la religión con el fin de mantener viva la idea de dios y la “unidad” en la escena. Casi todos los músicos de otros países que se presentaron en la escena local dedicaron su música a Jah, así como a los valores y las explicaciones que sostienen la creencia en esa deidad. Los *selectors*, raperos y DJs presionaron hacia afuera y hacia adentro de la escena para que resonaran los sonidos de los *rastas*, manifestándose así en rebeldía permanente en contra de Babilonia (prediciendo la caída de sus gobernantes, discursos y formas de comportarse). Los músicos *rockers* identificados como profetas son los que aparentaron estar más ligados con las prácticas y las creencias “originales” de las identidades del dub.

Algunos productores de música dub oriundos de México siguieron la identidad del profeta y llevaron a cabo la sedición contra Babilonia presentando los sonidos y los significados que conquistaban no solo porque alababan constantemente a Jah, sino también por versionar los estilos musicales legítimos y producir música como lo hacían los *rockers* “originales”. Otros *rockers* mexicanos no profetizaron en los conciertos el regreso a Zion y no se comportaron como *rastas* estrictamente ligados con Selassie I; estos productores de música dub se rebelaron también en contra de Babilonia, pero mezclando la lucha de los “rebeldes” con los ideales de los zapatistas³⁴ (los cuales no se declaran explícitamente como seguidores de dios). Desde la rebeldía rastafari o zapatista, la resonancia de los músicos nacionales auguraba la revuelta y la búsqueda de la unificación de las energías en contra de lo inaceptable, es decir, en contra de las prácticas y los significados ligados con el sistema de Babilonia.

Los profetas nacionales e internacionales ex-presionaron e im-presionaron la escena en cada concierto para someter a juicio a los actores, las prácticas y los valores pre-

³⁴ Los Zapatistas (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) es un movimiento social que lucha por la dignidad, la libertad y la justicia para los pueblos del mundo que son víctimas del sistema capitalista. El foco de la lucha está en Chiapas, pero tienen adherentes en todo México y buena parte del mundo. El movimiento es visible utilizando en buena medida las estrategias de la retórica y la dramática, y es considerado como prototipo de las luchas contemporáneas que utilizan los medios masivos de comunicación como herramienta de poder. Para saber más al respecto, se puede consultar el portal de internet: www.ezln.org.mx.

sentados en Babilonia. Las formas de presionar la escena de estos actores fueron la presentación de los modismos, las palabras altisonantes, los efectos de sonido, el bajo y las percusiones intensas que exclusivamente los “rebeldes”, *rastas* y *rockers* que se identifican con el dub utilizaban y reconocían. Los productores de música dub actuaron en el nombre de dios y de la revolución social con estrategias estéticas y semiósicas intencionalmente diseñadas para conquistar los cuerpos y la mente de los actores, así como los espacios sociales dedicados al dub. Los músicos profetas pusieron en práctica las palabras que se suponen sagradas y verdaderas; actuaron como dioses encarnados (I & I) para conectarse con la multitud, independientemente de quién hubiese organizado los conciertos.

Los productores de música dub de Guadalajara también presionaron hacia afuera y hacia adentro de la escena en cada concierto desde la identidad del “buscador” que trata de percibirse y presentarse como la reencarnación de dios. Los *buscadores* son productores de música dub que no son profetas, pero están en movimiento para ser reconocidos en el futuro como *rastas* “originales”. Los músicos locales provocaron la conexión de la música dub hecha en Guadalajara con los estilos musicales provenientes de otras ciudades; ellos buscaron los discos, las máquinas, las historias fundamentales y los hábitos que se movilizaban alrededor del dub a nivel mundial para presentarlos en esta ciudad.

Los buscadores se rebelaron de la escena *reggae* local para conseguir un lugar para el “movimiento resonante unificador”, con sus acciones adaptaron el legado de los sistemas de sonido y lo presentaron en concierto, trazando rutas para re-ligarse y conectarse con las identidades dub que parecían haberse perdido en la parafernalia del *reggae* y en la actividad subterránea de los sonideros. Los músicos buscadores comenzaron con las mezclas musicales al estilo dub estando alejados de la escena electrónica; al igual que los *rockers*, decidieron caminar por la vía de la rebeldía “rastafari” y procuraron elevar los sonidos del *drum and bass* buscando con ello hablar y cantar acerca de Jah y la sedición; con sus actos manipularon de forma primitiva los sonidos con las máquinas, sin llegar a considerarse a sí mismos como profetas reconocidos en la escena internacional del dub.

Los buscadores regularmente presentaron su música antes que los profetas en los conciertos, debido a que de-presionaban y com-presionaban la escena con sus actos, al no dominar y presentar abiertamente los comportamientos y la retórica relacionada con Jah y con los dictados de la revolución dub. Sin embargo, estando sobre el escenario los buscadores consiguieron im-presionar a la multitud porque se presentaron como la vanguardia musical en una ciudad que aún continuaba abriéndose a las expresiones del dub. Los músicos dub de Guadalajara son buscadores de las fórmulas para traducir las identidades del dub y hacerlas presentes en un contexto disímil al que se mueven los músicos profetas; su búsqueda ha provocado que cientos de actores sociales se muevan cadenciosamente, con coraje y fe para que la escena local continúe en movimiento.

ATTENTION !!!!!
NEXT DUB SESSION !!!
21 OCT 2011 10:00 PM
 Mar y Wana Bar
 (calz. Independencia nte. 503)
 Coop. \$55 con 1 cerveza incluida
 Pulsera de venta en Nopalito Reggae
 (Mezquitan 124 a una cuadra del Roxy)

DR MYAL & FRIENDS
 ROOTS DUB SEMI-LIVE ACT
 "STUDIO MIX"
 Feat.
HI.BASS (BASS)
CHRIS GONZALEZ (GUITAR)
LADY SKY (VOCALS)

PATÓ SOUNDS
 ROOTS DUB SELECTION

DJ SKRUPER
 DUBSTEP, D&B, JUNGLE SELECTION

www.facebook.com/dubtor.myal

Dub Iratation Sound System

DUB IRATION Sábado 29 Septiembre 2012

3THC DUB SOUNDSYSTEM
 +12HRS DUBWISE & CULTURE
www.dubiration.com

LIVE DUB
ZION TRAIN [U.K.]
 ZION TRAIN FEATURING DUBDADA
 RAS MULUK DAS
 ABYSSINIA HI-FI
 RELEASED & BLESSED
 THE LOST BOOKS OF DUB "CHAPTER 2"

PREVENTA \$200
 DIA \$250

INICIO 4:20PM
 TERMINA 10AM

STANDUP - ITAL STATION - ZONA DE CAMPING - YOGA - TIPI MEDITATION
 TRUEQUE ECOLÓGICO - ZONA DE ARTESANÍA - EXPOSICIÓN - HULA DUB - FOGATA
 RANCHO DUB - AV. CONCEPCIÓN ENTRE ADOLF HORN Y AV. 1 MAYO, TOLUQUILLA JALISCO.
 UNITY ON THE DANCE

www.facebook.com/dubiration

Festival Cultural de Mayo

LA ALTERNATIVA
 (Guadalajara-Plaza de la Liberación)

SUUNS
 Sábado 12 - 21:30h

THEE SILVER MT ZION
 Domingo 13 - 21:30h

THE LUYAS
 Domingo 13 / 21:30h

CUBENX
 Lunes 14 / 21:30 h

AKUFEN
 Lunes 14 / 21:30 h

LUNICE
 Martes 15 / 22: h

www.festivaldemayo.org

Festival Cultural de Mayo



www.festivaldemayo.org

Dub Iration Sound System



www.facebook.com/dubiration

Multitud



www.facebook.com/dubiration

Multitud



www.festivaldemayo.org

Lunice



www.festivaldemayo.org

Dr Myal



<https://www.facebook.com/dubtor.myal>

Ras Muluk Das



www.facebook.com/dubiration

Tsunami Wazahari



www.facebook.com/morefyahdub

CONCLUSIONES

En el documental *Dub Echoes* se presentan las estrategias semióticas y estéticas de los músicos, los analistas de la historia del dub y los productores de esta película para mostrar la historia y los efectos de los sonidos, las palabras, las imágenes y las formas de actuar de lo aquí se nombró como “movimiento resonante unificador”. El “movimiento resonante unificador” es un espacio para la libertad, la di-versión, el diálogo, el reconocimiento y la conexión con el otro; es el *situs* para la resistencia social, los hábitos, la fe y la unidad de quienes están en contra de la injusticia social, la censura y el abuso de poder protagonizados por los actores que sostienen y legitiman el sistema de Babilonia. Este movimiento es una forma de expresión dirigida que posibilita la vida alterna a este sistema, construyendo en la cotidianidad y en los eventos el anhelo de presentar la propia identidad sin ser señalado, perseguido y denigrado.

La primera parte del documental es un eco de las identidades “originales” del dub. A partir de los significados y las cargas de valor explícitas e implícitas en el contenido de la película inferimos las identidades del dub. Luego del análisis semiótico y estético de la retórica y la dramática de los protagonistas del filme los identifiqué como *rastas*, *rockers* y rebeldes. Los rebeldes se distinguen por hablar la retórica de la transformación social, por no quedarse callados cuando se trata de poner al frente la dignidad de la raza negra y de denunciar los abusos de las instituciones de Babilonia en contra de ella. Los *rastas* creen en la ética y la filosofía del monoteísmo y tratan que otros se ligen a esas creencias; estos actores no llegan a conformar sectas religiosas tradicionales, pero tratan de ser fieles al dogma que unifica las diversas formas de expresar la fe en Jah. Los *rockers* son constructores, aunque haya quienes les impongan estereotipos para tratar de controlarlos, ellos presentan en la cotidianidad el lenguaje y las prácticas del dub con toda la intención de ser distinguidos y respetados en el contexto por sus formas de actuar y percibir.

El “movimiento resonante unificador” es valioso por apelar a la transformación (social, musical, mental, ética y de las prácticas), a la fluxión abierta, al “nosotros” sociológico y a la acción social enérgica. Los símbolos del dub son análogos a los símbolos de los

movimientos sociales antisistémicos y los que son puestos en escena por las vanguardias artísticas; tienen relación con las prácticas estratégicas para resolver problemas comunes y con aquellas acciones para combatir con furia a los que atentan en contra del movimiento que se intenta legitimar. El dub tiene un lugar trascendente en la historia cultural de Jamaica y sus ecos se han extendido por el mundo, provocando efectos que aún desconocemos.

Yuka afirma que actualmente el dub es “una manera de interpretar” (*Dub Echoes*, 2007); esto puede significar que el concepto *dub* bien puede funcionar como signo y símbolo a partir del cual se pueden traducir y apreciar los efectos, los procedimientos, los objetos, las formas de actuar, de expresar y percibir, así como las relaciones sociales, la ética y la filosofía política de los *rockers*, rebeldes y *rastas*.

La interpretación de las identidades del dub presentada en *Dub Echoes* deja de lado las consecuencias imprevistas o los daños colaterales del “movimiento resonante unificador”; el documental solo expone la cara propositiva de las acciones de los músicos, analistas y productores de la película. Actuar como rebelde no asegura que la revolución se consiga o que esta no tomará otros caminos como el del totalitarismo. Asimismo, comportarse como *rasta* implica no únicamente energía “positiva”, sino herejía, blasfemia, pecado y maldición que alejan a otros y los someten a la violencia retórica y simbólica en el nombre de dios. También los *rockers* pueden caer con facilidad en la práctica de la segregación social cuando son incapaces de tolerar a otros que son diferentes a ellos. El lado “negativo” de las identidades del dub queda hasta el momento inexplorado, en suspenso hasta que otros hagan su versión acerca de las identidades del dub.

Las identidades del dub están en constante flujo y negociación, adquieren diferentes formas dependiendo del contexto y las estrategias de los actores. La escena dub en Guadalajara es un espacio social en el que durante el periodo 2011-2012 se hizo eco de las identidades “originales” del dub. La multitud, los productores de música y los promotores de la identidad dub hicieron su versión del “movimiento resonante unificador”; sin estar cerca del gueto y navegando en el océano de la industria cultural del entretenimiento. Es imposible hablar de la existencia de *rockers*, *rastas* o rebeldes en la escena contemporánea del dub local; sin embargo, los símbolos y los signos que presentaron los diferentes actores de la escena tuvieron relación directa, indirecta, e incluso opuesta, con los estereotipos, arquetipos y prototipos del dub aquí definidos.

En esta ciudad el movimiento del dub adquirió la forma de *escena musical subterránea* en la que se promovió la sedición, la ética asociada con Jah y el desparpajo al estilo *rock*, pero sin que aún esas prácticas significativas consiguieran impactos tangibles que apuntaran hacia la transformación de las condiciones de vida y pusieran a temblar las estructuras sociales de Babilonia. En general, en la escena local se puso mayor énfasis en la música y en los músicos más que en la política o la religión; no obstante, en cada concierto y en las redes sociales se abrió una “trinchera sagrada” para expresar el descontento y evitar la represión social. El movimiento del dub en Guadalajara resonó en

los intersticios del *Babylon system*, a veces siendo parte de su juego (ocupando sus posiciones de poder y usando los recursos disponibles en ese sistema), y en otras ocasiones despotricando sin tapujos en su contra.

A pesar de sus contradicciones, la escena del dub en Guadalajara consiguió que desde hace cuatro años emergieran en el mapa de las escenas musicales de la ciudad las identidades que caracterizan a este movimiento. Los diversos tipos de presiones ejercidas por la multitud, los músicos del dub y los promotores de la identidad colocaron a las identidades del dub en el espacio público de Guadalajara; por una parte, como producto consumible y redituable para las industrias culturales de la música; por la otra, como atractivo para legitimar la política pública en materia de cultura y las prácticas del Estado, y también como estrategia de transgresión social y de diversión producida desde la trinchera independiente.

El Festival Cultural de Mayo y el Bar Mar y Wana de-presionan y com-presionan con mayor intensidad el movimiento de la escena. El resultado es ambiguo para el caso del Festival de Mayo, puesto que en la retórica del dub: Babilonia = Estado. Paradojicamente, la política pública en materia de cultura utilizó las identidades del dub para legitimarse socialmente, adaptando a los diversos grupos sociales que forman parte de la ciudad a los moldes del progreso y el bienestar con música dub, sin que los agentes del Estado cambiaran de posición de poder en el espacio social. En cuanto al Bar Mar y Wana, ellos vaciaron de contenido a la retórica del dub con los símbolos que utilizaron, los cuales hacían énfasis en obtener ganancias monetarias por presentar la música dub y por los objetos e imágenes del *reggae*. Estos empresarios de la música alternativa actuaron en el marco de las industrias culturales, un espacio basado en el libre comercio de las emociones, la imaginación y los objetos producidos por el arte que sigue expandiéndose sin que Jah pudiera hacer nada, y sin que los héroes políticos y los músicos inspiradores del dub recibieran nada a cambio.

En contrasentido con el Festival y el Bar, los promotores de la identidad Dub Iration y Mu Fyah presionaron hacia afuera y hacia adentro con mayor intensidad en la escena local. Mediante mensajes textuales, imágenes y conciertos, ellos contribuyeron para que la escena local fuese reconocida internacionalmente, actuando desde el espacio “independiente” del Estado y de forma paralela a las industrias culturales. Estos dos promotores utilizaron la retórica legítima en el dub, así como sus arquetipos y formas de comportarse para que la multitud y los músicos tuvieran un espacio para el intercambio de expresiones y la interacción social. Dub Iration presionó con mayor intensidad en la escena local desde que se hizo pública, mediante la presentación de símbolos y signos análogos a las identidades “originales” del dub. Mu Fyah fue menos activo en la escena, pero también retomó los hábitos y el lenguaje prototípico del dub con la intención que otros se adhirieran a ellos.

En los conciertos analizados los productores de música dub locales, nacionales e internacionales presionaron de diferentes formas la escena. Quienes presionaron con

menor intensidad fueron los músicos de Guadalajara y de México, principalmente quienes actuaron en formato de *selectors*. Sin embargo, en la escena local y nacional destaca la cada vez mayor cantidad de músicos que hacen dub y graban su música en sellos discográficos que también se ubican en estas latitudes. Quienes presionaron hacia adentro y afuera con mayor fuerza en los conciertos fueron los diversos músicos internacionales; ellos presentaron con pasión y coherencia su versión de las identidades dub, consiguiendo la atención de la multitud. Todos los músicos que se presentaron en la ciudad en el periodo considerado parecen haber cumplido la sentencia de Attali que afirma que la música es: “un instrumento de poder: ritual, cuando se trata de hacer olvidar el miedo y la violencia; representativo, cuando se trata de hacer creer en el orden y la armonía; burocrático, cuando se trata de hacer callar a quienes las discuten” (1995: 34).

Todos los músicos de la escena ejercieron mayor presión en los conciertos que en las redes sociales. Por el contrario, quienes ejercieron presiones en ambos lugares fueron los integrantes de la multitud. La multitud que participó en la escena local en los años 2011 y 2012 era múltiple y multitudinaria, estaba conformada por actores distintos que tenían en común las identidades del dub. En los conciertos la presión de la multitud fue menor que la ejercida en el ciberespacio, quizá ocurrió esto porque en los conciertos impera la forma multitudinaria (muchos sujetos diferentes agrupados como uno solo) de la multitud, mientras que en las redes sociales se presentaba el sujeto diverso de la multitud, aquel que tiene personalidad propia y es capaz de actuar sin que los otros estén físicamente cercanos a él. Las presiones ejercidas por la multitud en la escena fueron distintas: desde la ex-presión a la de-presión, pasando por la im-presión y la com-presión; variando una de otra dependiendo de quién, dónde, cómo y para qué cada participante de la multitud ejercía las presiones. En comparación con los músicos y con algunos promotores, la multitud era la que aparentemente presionaba con menor intensidad en la escena; sin embargo, la escena local no sería nada sin la multitud. Lo investigado hasta el momento no es suficiente para descifrar quiénes son, cómo actúan y cuáles son las percepciones de la multitud del dub; el reto para comprender a la multitud no es tanto el ubicar a los actores que la integran, sino cómo atrapar y construir un argumento para dar cuenta de la complejidad que representa una agrupación social que se acepta diversa, fluida, omnipresente, fugaz, apolítica y divina.

Luego de haber ubicado las presiones que cada actor ejerció en la escena para que las identidades del dub tuvieran presencia nombré a la multitud como “consumidores y ciudadanos”, a los productores de música dub como “profetas y buscadores”, y a los promotores de la identidad como “mensajeros y filtros”. Algunos de la multitud parecen consumir y desechar con rapidez las identidades del dub al ritmo de cada concierto, pero, por otro lado, otros actores que la integran navegan en el espacio virtual y se presentan en los eventos como ciudadanos que respetan las reglas y las prácticas del *Babylon system*. Los músicos de Guadalajara persistieron en la búsqueda de *performances* que hicieran resonar los diversos estilos de música dub, consiguiendo también poner en

escena las imágenes sagradas y las letras incendiarias características del dub. El camino de los *selectors*, *toasters* y DJs locales siguió la ruta de los músicos profetas de otros lugares, quienes enunciaron con contundencia en cada concierto los sonidos básicos, las formas de expresar las ideas y los sentimientos, así como las maneras de utilizar el cuerpo significativas en las identidades “originales” del dub. Los promotores mensajeros no dejaron de abrir espacios virtuales y presenciales para la interacción de los músicos y la multitud, mientras que los promotores filtro también modelaron otros espacios que estaban mayormente controlados para permitir la expresividad en torno del dub. Los espacios en los que se movió la escena de Guadalajara eran responsabilidad de los promotores de la identidad; todos esos espacios resultaron significativos para todos los actores de la escena, pero había enormes diferencias entre cada uno de ellos que dependían de los intereses y las formas de utilizarlos de cada promotor.

Las identidades dub en Guadalajara nombradas aquí no son estáticas, repetibles o siquiera reconocidas por los propios actores de la escena; solamente son una versión de muchas otras posibles para identificar a los actores de la escena local. Me parece que los promotores filtro actuaron intencionalmente para usar a su favor las identidades del dub porque saben que estas están teniendo mayor presencia en la ciudad. Ante la paulatina masificación de las identidades del dub los promotores mensajeros parecen replegarse, yendo hacia las raíces del “movimiento resonante unificador” para presentar el mensaje “original”. ¿Qué tan original se tendría que ser para identificarse con el dub?, ¿qué sería del dub si no estuviera siempre presente Babilonia?

La multitud ciudadana y consumidora que sigue el dub en Guadalajara aún no tiene la suficiente fuerza y la presencia colectiva para trazar y ejecutar estrategias para afectar el sistema social hegemónico más allá de la diversión y la comunicación en espacios virtuales. ¿Llegará el momento en la escena en el que la multitud construya su propio Zion?, ¿qué papel jugará la multitud en la escena en la cada vez más expandida y acentada sociedad de la información y el consumo?

Lo que hacen los músicos locales está en expansión y por el momento no hay una euforia entre los artistas de la ciudad por hacer dub, no obstante que los sonidos que proponen se hayan presentado en Guadalajara desde hace más de diez años. Las visitas de músicos del dub de otros lugares a la ciudad seguirán y junto con ellos las promesas de nunca permitir la extinción del dub y lo que este significa. ¿Se podrá hablar en el futuro de la “música dub de Guadalajara”? En otras palabras, ¿llegará un momento en el que se hable de un estilo particular de hacer música dub que distinga a esta ciudad de otros lugares? ¿Alguna vez se habrán preguntado los actores de la escena local acerca de la pertinencia de los significados y las prácticas religiosas y políticas del dub en estos tiempos y en esta ciudad?, ¿por qué la promoción de las identidades del dub que llevan a cabo los actores no se traslada a las calles marginadas de Guadalajara? Lo que han hecho los diversos promotores de la identidad en la escena de esta ciudad deja dudas al respecto de sus efectos, las cuales esperamos puedan ser despejadas por otros investigadores en el futuro.

Luego de dos años de estar dentro de la escena en Guadalajara me quedó claro que las identidades del dub estaban aquí para quedarse y que en el futuro cercano la escena crecería en número de integrantes, actividades realizadas y producción de música. En caso de cumplirse esa proyección, quedaría abierta la posibilidad para darle seguimiento a este estudio. Imagino que las investigaciones acerca de esta y otras escenas musicales que se mueven en la ciudad aumentarán, no porque lo que aquí se impulsó haya influenciado a otras –o quizá sí–, sino debido a que Guadalajara es un espacio en el que cada vez ocurren más conciertos y el consumo cultural es masivo; y porque las investigaciones acerca de los actores, las características, la subjetividad, las acciones, las condiciones sociales y los efectos de las escenas musicales en el espacio local son relativamente pocas al momento.

La prosaica puede ser una herramienta útil para investigar las escenas musicales y las identidades. Este método sustentado puede servir para superar las injustificadas divisiones analíticas entre lo subjetivo y lo objetivo, el actor y la estructura social, y el sujeto y el objeto. Entre muchas otras cosas, lo relevante de esta propuesta es que pone el acento en la estética, una de las estrategias analíticas y de percepción del mundo que menos se utilizan en las llamadas ciencias sociales. Sin embargo, no estoy de acuerdo con que en la prosaica no se hayan propuesto actividades o incógnitas para sacar a la estética de los espacios académicos, para que también afectara la vida cotidiana, teniendo impacto en el contexto donde se ubican los investigadores. Pienso que la prosaica es más una estrategia para tipificar y comprender la realidad y no tanto una forma de hacer crítica para reconstruir objetos, sujetos y contextos de investigación.

El reconocimiento y la tipificación de las identidades dub me hizo comprender que la escena local es vanguardista, poliforme y contradictoria. La escena del dub en Guadalajara es un espacio para la transgresión, el control y el despilfarro, según el actor social desde el que se analice la situación. Las industrias culturales son para el despilfarro, para que los consumidores puedan elegir como ciudadanos cuáles productos, ideas y prácticas del dub pueden consumirse en el mercado. En la política cultural del Estado se practica el control y sus programas sociales funcionan como filtros para que los propios ciudadanos no reconozcan las implicaciones de las identidades del dub. Los promotores, los músicos y la multitud que son independientes del Estado y de las industrias culturales actuaron como mensajeros explícitos que profetizaron el infrenable flujo de las identidades del dub en la ciudad.

No estoy de acuerdo con las ideas religiosas de los *rastas*, pero el prototipo del rebelde me parece pertinente para cuestionar las condiciones de vida actuales en la ciudad de Guadalajara, que dejan al margen de la vida digna a una buena parte de los habitantes. Pienso que hace falta retomar algunas de las prácticas e ideas de los *rockers* para imaginar formas de vida paralelas a Babilonia, aunque estas no necesariamente tengan relación directa con el “movimiento resonante unificador”. Lejos de llegar a un fin o una aseveración tajante, el contenido de este trabajo de investigación queda abierto para que otros hagan su versión de la escena dub local.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y revistas

- Alvarado, R. y J. Vilar, coord. (2011). *Comunicación, lenguajes y cultura. Intersecciones con la estética*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- AMPROFON Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas (2013). *Boletín La industria musical más viva que nunca en México*. México: AMPROFON. Consultado en mayo de 2013 en: www.amprofon.com.mx/boletines.
- Attali, Jaques (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Barba, C. y E. Hernández, coords. (2009). *El desarrollo económico y social de la zona metropolitana de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Bourdieu, Pierre (2004). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2008). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castells, Manuel (1999). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. México: Siglo XXI.
- Castro de la Mora, Omar (2010). *La política cultural en Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Jalisco.
- Centro de Estudios de Contracultura (2004). *Memorias del Primer Congreso de Contracultura*. México: Universidad de Guadalajara/Generación Publicaciones Periodísticas S.C. Jalisco.
- Cross, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Editorial Gredos.
- Chamorro, A. y M. Rivera (1999). *Música, ritual y performance*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Chardon, María, coord. (2011). *Transformaciones del espacio público: los actores, las prácticas, las representaciones*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Dominguez, Ana (s. f.). *Cholula: territorios musicales e identidad, la dimensión social de la música*. Consultado el 20 de abril de 2013 en: www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/AnaLidiaDominguez.pdf.

- ENAH Escuela Nacional de Antropología e Historia (2008). Foro rastreando el *reggae*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Frith, Simon (1996). *Performing rite: on the value of popular music*. EUA: Harvard University Press.
- García Canclini, Néstor (1991). *Públicos de arte y política cultural: un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales en la era de la globalización*. México: Grijalbo.
- coord. (1998). *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. México: Grijalbo.
- (2005). *La antropología urbana en México*. México: FCE/UAM/CONACULTA.
- Garvey, Marcus (1967). *Autobiografía*. Consultado el 18 de febrero de 2012 en: elmundo-delar.blogspot.com/.
- Giovannetti, Jorge (2001). *Sonidos de condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*. México: Siglo XXI.
- Giorgi, L, M. Sassatelli y G. Delanty, eds. (2011). *Festivals and the cultural public sphere*. Nueva York: Taylor and Francis Group.
- Goffman, Erving (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- González, David (2011). El público y sus problemas. John Dewey en los estudios de comunicación. Revista electrónica *Razón y Palabra*, núm. 75. Consultado el 15 de mayo de 2013 en: www.razonypalabra.org.mx
- Gray, John (2006). *Contra el progreso y otras ilusiones*. Barcelona: Paidós.
- Guerrero, Bernardo (2007). Identidad sociomusical de los jóvenes aymaras: la música sound. Revista *Última Década*, núm. 27, pp. 11-25.
- Hardt, M. y A. Negri (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Editorial Debate.
- Holloway, John (2002). *Cambiar el mundo sin tomar el poder. El significado de la revolución hoy*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- INEGI Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2010). *Módulo sobre disponibilidad y uso de las tecnologías de información y comunicaciones en los hogares*. Consultado en marzo de 2013 en: www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/encuestas/especiales/endutih/2010/endutih2010.pdf
- Mandoki, Katya (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo XXI.
- (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. México: Siglo XXI.
- (2006c). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica III*. México: Siglo XXI.
- (2006d). *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- Mariscal, José, comp. (2007). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Martín Barbero, Jesús (1997). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gilli.
- Morales, María (2007). *El bolero en Guadalajara: músicos y experiencias performativas de un fenómeno musical-social urbano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Meeks, Brian, ed. (2007). *Caribbean reasonings. Culture, politics, race and diaspora: the thought of Stuart Hall*. Kingston: Ian Randle Publishers.
- Nivón, Eduardo (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López E. y A. Becerra (2007). *Cultura/contracultura, redes y poder: industria cultural, unidades nomotéticas e ideográficas y álbumes cinco estrellas en rock*. Ocotlán: Universidad de Guadalajara.
- (2008). *Contracultura 1968, Cosmocultura 2008. Anticultura: cultura de masas, subculturas y escenas en el fenómeno cíclico del rock y discos zeitgeist*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Oxford English Dictionary* (2012). Londres: Oxford University Press.
- Rheingold, Howard (2004). *Multitudes inteligentes: la próxima revolución social*. Barcelona: Gedisa.
- Torres, Violeta (2002). *Rock-Eros en concreto*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Valenzuela, José (2004). *Paso del Nortec: this is Tijuana!* México: Trilce Ediciones.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1996). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2011). La nota y el ruido: Sartre y la música. Revista *Folios*. Publicación de discusión y análisis, núm. 23, pp. 12-21.
- Shuker, Roy (2008). *Understanding popular music culture*. Nueva York: Routledge.
- Ulloa, Gilbert (2007). Hipótesis sobre la subversión religiosa en el rastafarismo. Revista *Reflexiones*, núm. 86, pp. 115-126.
- Wallerstein, Immanuel (2008). *Historia y dilemas de los movimientos antisistémicos*. México: Contrahistorias.
- Wardle, Huon (2011). I, Me, Myself y los dilemas de la voluntad en Kingston, Jamaica. Revista *Maguaré*, núm. 2, pp. 11-39.
- Zecchetto, Victorino, coord. (2012). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Tesis

- Alatorre, Fernanda (2009). *Ser roquero en Guadalajara: adscripción identitaria, discurso y contexto social*. Tesis de licenciatura no publicada. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- Delgadillo, Luis (2009). *El movimiento del rock urbano/rupestre en Guadalajara, Jalisco: testimonios, identidad y etnografía de un fenómeno de música popular de las juventudes mexicanas del periodo 1968-2008*. Tesis de maestría no publicada. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Delgado, Gabriel (2001). *Corridos zapatistas: los cantos rebeldes de la zona norte del estado de Chiapas*. Tesis de licenciatura no publicada. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Joya, Carlos (s. f.). *Autogestión musical y sentido: el caso de los músicos de Guadalajara y Buenos Aires*. Tesis de maestría no publicada. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Ocampo, Sergio (2011). *Síntesis etnográfica y del performance en la práctica musical del jazz en Guadalajara, Jalisco, México, 1919-2010*. Tesis de maestría no publicada. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Ramírez, Anabel (2007). *Construcción de la identidad en un espacio de diversión. El caso de los conciertos masivos de ska*. Tesis de licenciatura no publicada. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Vizcarra, Miguel (2002). *Jóvenes y disidentes. El caso de las identidades de resistencia activa. Una aproximación a los skinheads, rash, punks y psychos en Guadalajara*. Tesis de licenciatura no publicada. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Portales de internet

- www.dubiration.com
- www.festivaldemayo.org
- www.youtube.com
- www.google.com.mx
- www.amipci.org.mx
- www.amprofon.com.mx
- www.ezln.org.mx
- www.facebook.com/dubiration
- www.facebook.com/festivaldemayo
- www.facebook.com/dubtor.myal
- www.facebook.com/mutabarukax
- www.facebook.com/congonattyofficial
- www.facebook.com/morefyahdub
- www.facebook.com/maximo.ribote
- www.myspace.com/mufyahsounds
- www.myspace.com/dubiration
- www.twitter.com/festivaldemayo

Audiovisuales

- Bafaloukos, Theodoros (1978). *Rockers*. Rockers Film Corporation. Kingston.

Dineen, Molly (1981). *Sound Business*. BBC. Londres.

Gaylor, Brett (2008). *Rip: a remix manifesto*. Eye Steel Film y National Film Board. Canadá.

Henzel, Perry (2002). *The harder they come*. New Video Group. Nueva York.

Jhonson, Howard (1982). *Deep Roots Music*. BBC. Londres.

Natal, Bruno (2007). *Dub Echoes*. Soul Jazz Records. Reino Unido.

Radio Universidad de Guadalajara (2010). *21 años de reggae en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

Arte TV (1997). *Uk dub*. Paris.

Fonogramas

Dub Echoes (2007). *Dub Echoes Album*. Soul Jazz Records. Londres.

Marley, Bob (1979). *Survival*. Tuff Gong/Island Records. Kingston.

Identidades dub en la escena de Guadalajara, 2011-2012
Prosaica, presiones y ecos en el movimiento independiente,
la política pública y la industria cultural

Núm. 1

Se terminó de editar en abril de 2015
en Epígrafe, diseño editorial
Verónica Segovia González
Ninos Héroes 3045, interior A-1, Jardines del Bosque
Guadalajara, Jalisco, México
La edición consta de 1 ejemplar