

El *habitus dub* y el “campo concierto”: analogía del poder simbólico *dub* y las características del desarrollo social

Eduardo Plazola Meza¹
eduardoplazola@yahoo.com.mx

Resumen

Develar el *habitus* de la música *dub*, practicado en el “campo concierto” por Dub Iration Sound System, Dr. Myal y la multitud, resulta el pretexto para relacionar el poder simbólico *dub* y las características del desarrollo social, utilizando métodos de la semiótica, para explorar otras categorías y (re)conocen prácticas político-religiosas *dub*.

Palabras clave: poder simbólico *dub*, *habitus dub*, campo concierto, desarrollo social.

Abstract

Unveiling the *habitus* of dub music, played in the *concert field* by Dub Iration Sound System, Dr Myal and the *crowd*, is the pretext for linking dub's symbolic power and the main features of social development. In order to do so, this study uses the methods of

-
1. Licenciado en sociología por la Universidad de Guadalajara, con especialidad en Sociología de la Comunicación. Estudiante de la Maestría en Gestión y Desarrollo Social por la Universidad de Guadalajara.

Recepción del artículo 08 de diciembre de 2011, aceptación 17 de abril de 2012.

semiotics. At the same time, other categories are proposed to (re)cognize dub’s political-religious practices.

Keywords: dub’s symbolic power, dub’s *habitus*, concert field, social development.

Introducción

Guadalajara es el espacio social urbano donde diversos actores sociales, que ocupan posiciones de poder en una estructura social particular, ponen en juego, a través de la práctica del *habitus*, distintos símbolos de forma violenta. Lo que está en juego es el poder simbólico, las posiciones de poder y la legitimidad de la dominación de unos símbolos sobre otros, de ciertas prácticas sobre otras. Los dispositivos de este tipo de poder son diversos, entre ellos está el lenguaje, objetivado en letras, imágenes, sonidos; especie de *passwords* que los actores sociales usan como legitimadores de las prácticas de dominación y estrategias para transgredir las estructuras semióticas más rígidas.

La música *dub* es un dispositivo de empoderamiento simbólico que irrumpió en el espacio social del reggae ciudadano hace pocos años. En los conciertos, uno de los *situs* de la lucha simbólica del *dub*, los actores Dub Iration Sound System, Dr Myal y la multitud, re-producen los ideosemas, sinsignos, legisignos y postura discursiva, característicos del poder simbólico *dub*, originado en Jamaica en la década de los sesentas del siglo XX. Este artículo describe el *habitus dub* y el “campo concierto” de estos actores sociales, retomando propuestas teóricas de Pierre Bourdieu y los procedimientos de la sociocrítica, la semiótica icónica, el análisis crítico del discurso y la encuesta exploratoria. Como parte de la estrategia de análisis, se da especial importancia a la analogía como recurso metodológico.²

-
2. El interés por la analogía (posible semejanza) entre el poder simbólico *dub* y el desarrollo social, es producto de la búsqueda del espacio en la investigación del desarrollo social, que se hace en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara, para los temas de cultura, arte y semiótica. Estos temas reciben un tratamiento relativamente heterodoxo en el campo académico local. Por “desarrollo social”, este trabajo se refiere a aquella categoría que sirve para aprehender distintos procesos de los actores sociales, que pretenden satisfacer necesidades y resolver problemas comunes, en un espacio-tiempo particular.

Este trabajo da cuenta de las posibles relaciones entre las características del desarrollo social y las prácticas semiotizadas de los actores sociales del *dub* local.³ Se estructura en los apartados: a) poder simbólico *dub*, donde se ubican los símbolos y prácticas particulares; b) *habitus dub*, en el que se reconocen los signos de los actores sociales que reproducen el poder simbólico *dub*; c) campo concierto, en el cual se cartografían las relaciones y posiciones de poder de los actores sociales; y d) conclusiones.

Poder simbólico *dub*

En inglés, el significado más convencional de la palabra *dub*, es el de imponer un nombre o apodo (cf. *Oxford English Dictionary*, 2012). Pero en el campo local, *dub* significa hacer un “mix”, una “versión” o un “sample” (mezcla) musical. En el ámbito de la música jamaicana, también significa *ghost* (fantasma), *riddim* (ritmo de bajo y batería) y erotismo. En términos todavía más generales, el *dub* es un estilo musical originario de Jamaica, enraizado en la práctica del *sound system*, que consiste elementalmente en montar en un espacio el equipo de sonido, “versionar” música en vivo, dialogar con la multitud, apoderarse de los lugares bailando, y usar el micrófono, tornamesas y máquinas de manipulación del sonido para decir algo. Entre las décadas de los años 1940 y 1960, la práctica del *sound system* fue el caldo de cultivo para que las propuestas discursivas y activas del *dub* emergieran en Jamaica. En esa época, quienes antes se dedicaban únicamente a programar discos en las fiestas, comenzaron a hablar y cantar en el micrófono (*toasting* o rapeo), incitando a los

3. A partir de la lectura del primer número de *Ixaya* (junio-noviembre, 2011), rescato las características del desarrollo social que enuncian los diversos autores en dicho número (excepto Brambila, aunque su llamado a cuestionar los conceptos implicados en el desarrollo social es alentador). Según Preciado (*idem*), el desarrollo social es un proceso con un horizonte histórico que se caracteriza por ser productivo, multidimensional, integral, alter-capitalista y velar por los derechos de los sujetos. Para Fletes (*idem*), es un complejo proceso permanente, relacional, sincrónico y diacrónico, aprehensible, cambiante. Al parecer de Chávez (*idem*), también es un proceso de transformación sostenible, sustentable y transdisciplinar. González (*idem*) considera que es un proceso de cambio social de carácter “crítico”, integral-territorial, y local, asunto de política pública. Por último, Orozco, Crocker y González (*idem*) hablan de múltiples discursos y representaciones desde la trinchera del “postdesarrollo”, como estrategias alternas de producción y política.

perceptores a expresarse verbal y corporalmente. Los actores se preocuparon por proyectar un sonido enérgico y nítido en las bocinas, seleccionando tecnología electrónica para ello. Buscando la exclusividad musical en las fiestas callejeras, los ingenieros de sonido del *sound system* iniciaron la carrera de producción musical grabada, fue entonces cuando estuvieron disponibles los *dubplates* (vinilo que contiene ritmos musicales sin voz) y piezas musicales mezcladas, con la intención de que otros hablen o canten sobre ellas.

El ingeniero de sonido King Tubby (1941-1989), es reconocido como el primero en hacer música *dub*, alrededor del año 1968. Este tipo de música pone el énfasis en la percusión y bajo (*drum and bass*), se caracteriza por deconstruir canciones hechas, para (re)construir piezas musicales a partir del ensamblaje de sonidos, ritmos y cantos, provenientes de esas piezas fragmentadas; agregando de paso efectos como el *delay* (retraso diferido de la señal de audio) y la reverberación (emulación de agrandamiento del espacio acústico), utilizando la tecnología digital como instrumento para llevar a cabo dicho ensamble. Mad Professor, músico *dub*, explica la génesis: “esto fue por la necesidad que tiene la gente de hablar [...] Nos inspiró a nosotros los ingenieros a tomar el sonido y cambiarlo, nos inspiró a hacer las cosas [...] Si la persona está realmente escuchando nos lo llevamos de viaje” (entrevista con Mad Professor, 2001).

En la década de 1960, la música *dub* cobró la fuerza suficiente como para expandir sus fronteras, ganándose un lugar entre las vanguardias musicales “subterráneas”, en un contexto sociopolítico fecundo para esta filosofía político-religiosa y estilo musical. Jamaica se independizó de Inglaterra en 1962. Ya para entonces la economía isleña coqueteaba con la inversión extranjera “legalizada” y el turismo, estrategias que acompañaban los procesos de privatización y expulsión de los territorios rurales así como la integración de actores sociales a las urbes que se venían gestando desde años atrás. Jamaica entró en la lógica neoliberal, mientras que las condiciones de vida en el *ghetto* (una posible traducción local sería “colonia popular” o “barrio”) continuaban siendo inhumanas, en contraste con sectores urbanos donde residían otras clases sociales. En urbes como Kingston, la división social simbólica era: los de East (oriente) *versus* West (poniente), siendo este último el *ghetto*. La opresión del East y la resistencia del West eran evocadas en cada *sound system* y en cada “*dubplate*”. La música *dub* es un testamento de la época, que devela la filosofía política, las formas y las prácticas de

resistencia y complicidad de los actores empobrecidos, marginados, excluidos y segregados del “progreso” del East. Funciona como instrumento de poder simbólico para transgredir la dominación de Babylon (analogía bíblica usada en el caló para referirse a Jamaica como lugar insano, inhumano y pecador; sitio indigno de Jah y de sus hijos), trabajando en sus grietas, utilizando el lenguaje musical como catalizador de sentido y forma de sociabilidad filosófica y sociopolítica (cf. Giovannetti, 2001).

Este trabajo no realiza una musicología histórica del *dub* local, ejercicio que sin duda resultaría preciso en otro momento para distinguir sus estilos. El enfoque se centra, en cambio, en la ubicación y descripción breve de la filosofía política y religiosa implícita, históricamente, en este estilo musical.⁴ Para ello se utiliza la categoría-concepto “poder simbólico”: “como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confiar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización; no se ejerce si no es “reconocido” —es decir, desconocido como arbitrario” (Bourdieu, 2000: 4).⁵ Para develar el poder simbólico político y religioso de la música *dub*, voy a utilizar las propuestas de la sociocrítica montpeliana de Edmond Cros, a partir de la lectura que hacen de ellas María Amoretti Hurtado (2003) y Antonio Chicharro (2008).

La sociocrítica bien puede ser considerada como método que sirve para “cuestionar los procesos de producción de sentido” (Cros, 1995, en Chicharro, 2008: 21), y deliberar

4. La música *dub* tiene una “historicidad radical”, eso significa que es dinámica, cambiante y estructurante. Los instrumentos musicales utilizados, las velocidades del *beat*, las formas de producción y consumo, el sentido del *sound system*; por ejemplo, no son los mismos en el año 2011 que cuando emergió esta música en Jamaica. Los cambios ocurridos son producto de las prácticas de los actores sociales implicados. Esto significa que pueda vérsese como un proceso social que busca la transformación en su propia dinámica y hacia el exterior, tal como lo hacen los procesos de desarrollo social descritos por Chávez y González, en el número 1 de *Ixaya*.

5. Los autores Orozco, Crocker y González (*Ixaya*, 2011), hablan de hacer del postdesarrollo un “concepto político-académico”; una herramienta para hacer crítica del concepto desarrollo, aquel descrito por los “desarrollistas”. ¿El postdesarrollo es una forma de poder simbólico?, ¿el *dub* es una forma de postdesarrollo? Ahora lo importante no son tanto las respuestas, sino el trazar caminos que nos lleven a indagar los procesos de desarrollo social en la (de)construcción del lenguaje utilizado, tal como se pretende hacer en este texto.

respecto de “ideosemas y campos morfogénéticos”, en los que las unidades discursivas (textos o signos) y semióticas (prácticas sociales de significación), contradictorias entre sí, llegan a conformar estructuras sociales significativas, a partir de la relación dialéctica de esas unidades paradójales. La morfogénesis es “el origen socioideológico de las formas culturales” (*ibidem*: 15). El campo morfogénético es el conjunto estructurado de ideosemas, que funciona como responsable de semiosis y devela coordenadas sociohistóricas en el texto. Los ideosemas son “un articulador a la vez semiótico y discursivo. Semiótico porque estructura los sistemas de signos icónicos, gestuales o lingüísticos socializados; y discursivo porque, transpuesto dentro del texto, asegura una función estructurante de la misma naturaleza” (Amoretti, 2003: 12). El análisis de la sociocrítica está centrado en el funcionamiento de los ideosemas; para dar cuenta de ello, es preciso inferir de la “unidad mórfica” (texto o signo de análisis), los modos de relación entre los “articuladores semióticos” (prácticas sociales) y los “articuladores discursivos” (ideología). La sociocrítica buscaría responder a la hipótesis: “el ideosema tiene su origen en una o varias representaciones que están en el exterior del texto” (Cros, 1992: 10, en Chicharro, 2008: 20).

A partir de extractos de escritos biográficos, compilatorios de discursos y entrevistas videograbadas, se inferen los ideosemas y el campo morfogenético de tres actores sociales fundamentales del poder simbólico político-religioso de la música *dub*. Por un lado, el Jah (dios) Selassie I (1872-1975), considerado por las creencias y prácticas de los “rastas” (seguidores de Jah), como la tercera encarnación del dios judeocristiano; a la vez que se ubica, paradójicamente, como director del Estado etíope. En un sentido “político-democrático”, Marcus Garvey (1887-1940) es declarado seguidor de la fe de Jah, y es la figura histórica de organizaciones sociales que defienden los derechos y la libertad de la raza negra, a nivel planetario. También, una leyenda viviente de la música *dub*, Lee “Scratch” Perry — contemporáneo de King Tubby— es quien asume la doctrina del *Viejo y Nuevo Testamento*, mientras que se concibe como político revolucionario de la música.

Luego de revisar los textos y entrevistas, seleccioné aquellos párrafos y respuestas en los que estos tres actores hicieran referencia directa o indirecta a las creencias religiosas y a la lucha por la libertad de los “negros” de la opresión “blanca”. Opté por esas letras y declaraciones verbales debido a que ellas son reverberadas, actualmente, en los conciertos

de Guadalajara. Ya con los párrafos y respuestas, fueron resaltados aquellos enunciados incompletos que develan la paradoja entre el horizonte de la libertad política con derechos y la devoción de Dios (ver cuadro 1).

Cuadro 1

Ideosemas de Selassie I, Marcus Garvey y Lee “Scratch” Perry

Autor	Discurso Político	Discurso Religioso	Ideosemas
Marcus Garvey	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 (Garvey, 1967: 07)	The man or woman who has no <i>confidence in self</i> is an unfortunate being, and is really a <i>misfit in creation</i> . God Almighty created each and every one of us for a place in the world, and for the least of us to think that <i>we were created only to be what we are and not what we can make ourselves</i> , is to impute an improper motive to the Creator for creating us. <i>God Almighty created us all to be free. That the Negro race became a race of slaves was not the fault of God Almighty, the Divine Master, it was the fault of the race. Sloth, neglect, indifference caused us to be slaves. Confidence, conviction, action will cause us to be free men today</i> (Garvey, 1967:29)	Idea independentista estilo integración nacional En relación con: libertad con derechos creada por Dios

Selassie I	Nosotros recordaremos, confiadamente y seriamente, a todos aquéllos que son sujetos etíopes a persistir incesantemente, esforzándose con lo mejor de su habilidad, en el estudio del pasado de Etiopía desde las etapas más tempranas de la historia para que la libertad de ella no sea extinguida completamente en el futuro, particularmente por como nuestro país Etiopía está ahora siendo colmado por peligros que dan lugar a la ansiedad por su independencia; y nosotros insistiremos igualmente a todos aquéllos que no son etíopes, pero que odian la agresión y aman la verdad y la justicia, a no detener su apoyo por la causa de la libertad de Etiopía, la gente es grande por su consejo y los sacerdotes por sus oraciones (Selassie I, 2011)	Desde que cada criatura creada a su imagen y a su modelo no abandona la esperanza de que todo lo que le pide se hará para él hasta el día en que usted separe el alma de su cuerpo, le suplicamos que Etiopía no se mantenga con su libertad extinguida y postrada debajo de un gobernante extranjero, donde la voz de la gente sea silenciada por el miedo; sino que usted los salve en sus obras de bondad, para que no se mantengan sus corazones oprimidos por haber sido privados de su gobernante Etíope que los estaba guiando hacia la civilización bajo un leve yugo y con alegría (Selassie I, 2011)	Idea independentista y civilizatoria bajo un leve yugo En relación con: suplica a Dios por la salvación de la libertad extinguida y postrada
Lee “Scratch” Perry	Yo he creado una revolución en la música, con el <i>dub</i> , con la competencia del <i>dub</i> y con la gente que estaba haciendo otra cosa, no fue con derramamiento de sangre ni nada de eso, era simplemente una revolución de la música en sí que yo llamé la revolución <i>dub</i> y funcionó (Natal, 2007)	<i>I believe in the bible. My favorite verse is Genesis to Revelation. I respect them all. My favorite is Psalms I: “blessed is the man who does not walk in the counsel of the ungodly or stand in the way of sinners, or sit in the seat of the scoundrel. But his delight is in true and living God, and on who he meditates day and night”. My own avatar. Genius exists. That’s why I exist, because I am in the battle of Armageddon. And this is my umbrella (the bible) (Lee Perry, en Reelblack TV, 2010)</i>	Revolución musical En relación con: creencia en la biblia

Fuente: Elaboración propia con base en las fuentes que aparecen entre paréntesis.

Los ideosemas de Garvey, Selassie I y Perry, develan la paradoja entre la libertad del individuo “ilimitada”, basada en la democracia occidental, y las “cárceles” dogmáticas de la religión. La contradicción de buscar la liberación del poder colonial, usando estandartes y estrategias del tipo (post)colonial, como los dispositivos de estado y las leyes. Quizás encuentre entonces sentido la hipótesis vertida por Ulloa (2007:09): “resulta plausible tipificar al rastafarismo como una religión de sumisión sacralizada. Es decir, vemos en él un esquema simbólico religioso cuya lógica profunda, ciertamente, contraviene el orden profano de ‘Babilonia’, pero solo para exaltar el orden dominante sagrado de la ‘Tierra Prometida’”.⁶

En el plano político, Perry no es explícito al respecto de su postura, pero al hablar de “revolución” se evocan ciertas prácticas que van en contrasentido de otras dominantes. Garvey y Selassie I forman parte de la época en que las luchas por los derechos de primera y segunda generación, así como los procesos independentistas y modernizadores –basados en buena medida en la filosofía y prácticas políticas de la filosofía liberal– permearon los países aún coloniales y “tercermundistas”, como el caso de Jamaica y Etiopía en la primera mitad del siglo XX.

La ideología repleta de fe de Garvey fue concretada en varias organizaciones sociales con sede en Jamaica y Estados Unidos. Este último país fue la sede principal de la UNIA (Universal Negro Improvement Association), que alrededor del año 1920 reunía aproximadamente 2,000,000 de asociados en todo el mundo. En ese mismo sitio expandió el proyecto económico The Black Star Line, que hacía la competencia directa a los navíos cargueros de la “raza blanca”. En su natal Jamaica, hizo posible el People’s Political Party, que buscaba insertarse en el campo de poder del estado. Estos fueron algunos de los “programas de raza”, del ya entonces considerado como “líder de raza” y “proafricanista” Marcus Garvey. Su filosofía abogaba por construir la “Black Nation”, el espacio social donde la raza negra sería dominante, pero no exterminadora de las razas. Antes y luego de su asesinato en Inglaterra, Garvey y sus ideosemas “libertarios” son considerados símbolos de la lucha por los derechos y la unidad negra.

6. ¿Cuáles son las paradojas del desarrollo social?, ¿quiénes y cómo las construyen?, ¿dónde y cómo aprehenderlas? Quizá la respuesta objetivada esté en las propuestas del postdesarrollo.

Los ideosemas del “líder de raza” retroalimentaban, y eran retroalimentados, por las creencias y prácticas de sacerdotes y líderes de las diversas agrupaciones religiosas de Jamaica, que eran perseguidas por los dispositivos de estado, al igual que Garvey. En la isla caribeña, en 1933, Leonard Howell (1898-1981) promovió la formación de comunas “autónomas” en las que habitaban los “rastas”. Antes de ser coronado como Negus Nagat (regente-emperador) en 1931, Selassie I era el Ras (príncipe) Tafari Makonnen, heredero del linaje del rey Salomón. El *Kebra Nagast* es el libro filosófico guía del linaje salomónico, mismo que es la base de los “rastas” de Jamaica. No voy a seguir la biografía de Selassie I, ni pienso analizar el *Kebra Nagast*; lo que quiero señalar es el reconocimiento del Jah de piel negra como el ideosema de algunas agrupaciones religiosas de Jamaica, por ejemplo, las comunas *Pinnacle* y *Locksmen*. En ellas, el poder simbólico de Jah es la guía filosófica, las prácticas tienen que ver con comer solamente vegetales, orar, consumir cannabis, portar las *locks* (peinado en forma de cardado, de apariencia descuidada), hablar de forma distinta. En 1966, Selassie I visitó Jamaica; después, algunos “rastas” lograron regresar a la tierra prometida Zion (Etiopía), por la hermandad legitimada entre las naciones. La ganja (cannabis), las locks, el *Kebra Nagast*, Zion, África, la imagen y filosofía de Selassie I, de a poco fueron sociabilizados como ideosemas, no sólo entre las comunas, también entre los actores sociales del ghetto y los músicos de los estilos *reggae* y *dub*.

Lee Perry nació en Saint Mary, Jamaica, en 1936. Es uno de tantos músicos *dub* que promueven la filosofía de Marcus Garvey y la fe en Jah. Su encuentro con la música fue el contacto con el *sound system* de Coxsome Dodd, a finales de la década de los cincuenta. Al tiempo trabajó en Studio One y Wirl Records, para luego tener el propio sello discográfico llamado Upsetter (1968). Un año después sale el primer disco llamado como el propio estudio y en 1971 el titulado *Africa's Blood*. En 1974 monta el Black Ark Studio, donde produce a grupos como The Congos, Max Romeo y The Clash. En 1975 salió el disco *Revolution Dub*. Entre 1980 y 2011, los discos *Dub Messenger* (1980), *History, Mystery and Prophecy* (1984), *Mystic Warrior* (1989), *Lord God Muzick* (1991), *Stay Red* (1995), *Dub Fire* (1998), *Jungle Lion* (2003), *Panic in Babylon* (2004), *Repentance* (2008) y el más reciente *Rise Again* (2011). *Scratch* es un radical de la filosofía de Garvey, además de la música *dub*, es un predicador de los ideosemas de Jah, como pueden dar cuenta algunos de los títulos de los discos. Lee es la historia viva de la música *dub*, en cada sonido y discurso, sea grabado o en

concierto, reproduce las creencias “rasta” y la lucha por la libertad de las razas oprimidas. La música también tiene sus dioses, herejes y directivos, para el caso del *dub*, Perry parece ocupar esas posiciones.⁷

Los ideosemas de Perry, Selassie I y Garvey, estructuran el campo morfogenético que funciona como especie de “base icónica” de las prácticas históricas de la música *dub*. Hoy como hace más de 40 años, en los sonidos distorsionados del *dub* son comunes las referencias a Jah y las rimas incendiarias de *Babylon* basadas en Garvey; las imágenes utilizadas son las bocinas y las fotografías de los héroes y dioses, mientras que las prácticas en los conciertos son análogas de las comunas y el *sound system*. Los ideosemas que estructuran el campo morfogenético del *dub*, son “instrumentos simbólicos” que develan el poder simbólico de quienes los reproducen. Retomando a Bourdieu: “el poder simbólico es, en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen” (2000: 01). El poder simbólico *dub* tiene que ver con todas aquellas imágenes, sonidos, palabras y prácticas (ideosemas todos ellos) que re-significan la filosofía político-religiosa “rasta” y *garveyiana*.

El poder simbólico *dub* se (re)produce en la ciudad de Guadalajara desde hace algunos años, entre el espacio social del reggae. Es tiempo de echar un vistazo al *habitus dub* y el “campo concierto”, con la intención de (re)conocer y (des)cribir ese poder.

Habitus dub

Habitus es una categoría y un concepto que sirve para aprehender hechos sociales de diversos tipos. Es un símbolo que navega entre las posiciones académicas socio-antropológicas estructuralistas al estilo Durkheim, Cassirer y Lévi-Strauss, y aquellas relativas a la fenomenología y acción social de los actores, propuesta entre otros por Mauss y Merleau-Ponty. En términos epistémicos es un mediador entre lo subjetivo y lo objetivo, lo

7. ¿Cuáles serían los dioses del desarrollo social?, ¿los agentes del estado, los académicos, los ciudadanos, la “gente de a pie”, cristo, la madre tierra?, ¿qué papel juega la religiosidad en el desarrollo social caracterizado en *Ixaya*? Puede ser que la búsqueda de las respuestas nos coloque frente a los límites de la investigación del desarrollo social que se hace en Guadalajara.

cualitativo y cuantitativo; una herramienta de carácter “plástico”, que sirve para (re)conocer, problematizar, (re)significar y comunicar, prácticas y productos de actores sociales ubicados en una estructura social sistémica (campo).⁸

A decir de Bourdieu (2007: 90), el *habitus* se entiende como “una capacidad infinita de engendrar en total libertad (controlada) unos productos –pensamientos, percepciones, expresiones, acciones– que siempre tienen como límite las condiciones de su producción histórica y socialmente situada”. Es una práctica estratégica generadora, que se adquiere y manifiesta, paradójicamente, como una “disposición” permanente para reproducir la estructura en la que los propios actores sociales se relacionan. Funciona como estructurante de las conductas y representaciones, las cuales se “encarnan” en los actores, sin llegar a constituirse como una forma de obediencia inconsciente entre productores y reproductores. En su acepción como categoría, Ana Teresa Martínez (2007: 141) comenta que el *habitus*:

Está pensado como concepto para adquirir un carácter operatorio en la investigación empírica [...] funciona como un operador (en el sentido de la teoría de los conjuntos, como elemento que, perteneciente a un conjunto, se asocia a otro, definiendo una ley de composición entre los dos) que pone en contacto dos sistemas de relaciones: por una parte, el de la estructura en la cual es producido, por otra, el de la estructura presente en la cual la práctica se efectúa.

No es la intención, por el momento, el llevar a cabo la disertación profunda del concepto *habitus*. Si la es operativizarlo, con el propósito de (re)conocer los iconos y conceptos que

8. En este sentido, resulta plausible proponer que los autores de la revista *Ixaya* que consideran el desarrollo social como objeto complejo, multidimensional, integral y relacional, tal vez estarían de acuerdo con lo propuesto por Bourdieu. Las categorías bourdieanas bien pudieran funcionar para investigar procesos de desarrollo social, claro está, considerando sus limitantes. Según Corcuff (en Lahire, 2005: 139), “el *habitus* puede aparecer al mismo tiempo como un punto de apoyo y un obstáculo para captar diferentes facetas de la singularidad”. En cuanto al propio poder simbólico, se dice que en él se “practica una forma de violencia simbólica específica que le parece insoportable cuando se vuelve contra él” (*ibidem*: 279). A propósito del campo, el mismo Lahire afirma que “la teoría de los campos [...] ignora los incasantes pasajes operados por los agentes que pertenecen a un campo entre el campo [...] desatiende la situación de aquellos que se definen socialmente (y se constituyen mentalmente) fuera de toda actividad en un campo determinado” (*ibidem*: 45).

el “promotor cultural” Dub Iration Sound System comunica en los productos cartel, que circulan en el ciberespacio antes, durante y después de los conciertos.

Habitus de Dub Iration Sound System

Dub Iration Sound System son un agrupamiento social que sobresalió en la escena local de conciertos reggae en el año 2008, impulsando la música *dub*. Está integrado por el “promotor cultural” y diseñador “M”, quien en conjunto con el músico Ras Muluk Das organizan conciertos. Otras de sus prácticas son la difusión continua de información, audiovisuales, música y *links* (direcciones de páginas en el ciberespacio) mediante los diversos sitios de internet con los que cuentan. También trabajan en conjunto con empresarios del vestir, *graffiteros* (artistas que hacen murales en las calles con pintura en aerosol) y artistas plásticos. Además de la producción del disco en formato digital y de libre acceso llamado *The Lost Book of Dub Vol. I*, y la próxima apertura del espacio nombrado Dub Room, lugar que funciona como sede de conciertos y habrá “fetiches *dub*” (discos y playeras serigrafadas principalmente) a la venta. Asimismo, llevan a cabo el intercambio de pilas y discos compactos en desuso durante los conciertos, por plantas de ornato, frutales o libros, sin dejar de mencionar la producción y circulación de “volantes” (papel impreso con tinta que informa sobre algún evento y circula de mano en mano), calcomanías y carteles en formato digital.⁹

Es en esa última práctica (producción y circulación de carteles digitalizados) donde pueden ser inferidos de forma sistemática los iconos y conceptos que caracterizan el *habitus* de su productor.¹⁰ Sin detenerme en la problematización del concepto cartel, este

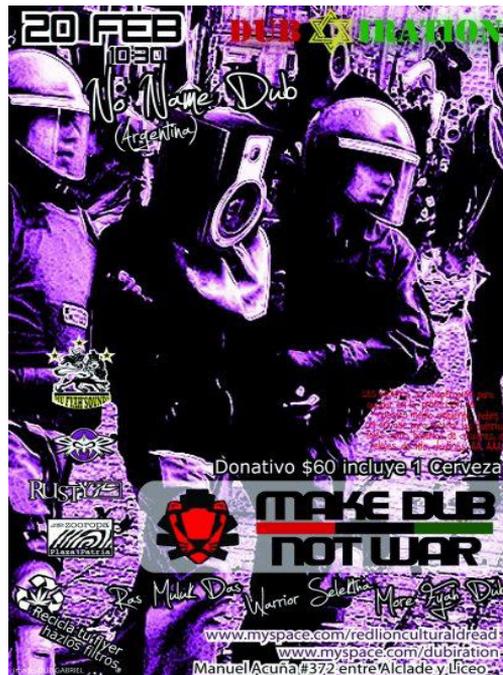
9. Tal vez se esté frente a algunas de aquellas “estrategias alternas”, constituyentes de la práctica del postdesarrollo, o en aquellas “alter-capitalistas” que nombra el autor Preciado (*Ixaya*, 2011). Ellas parecen ser formas simbólicas que devienen en prácticas sociales de resistencia, que niegan al contrario, pero no lo eliminan. Sin duda, sus prácticas son alternas respecto de *Babylon*, quién sabe si lo sean del desarrollo social “desarrollista” (aquel basado en la filosofía política y modelo económico neoliberal).

10. El autor Preciado y los “postdesarrollistas” consideran que la producción es una de las principales características del desarrollo social. La producción no solamente enfocada desde el modelo económico neoliberal, sino de otros construidos por los actores sociales que no caben en ese modelo o que están en medio de él ¿En qué tipo de modelo económico se inscribirían los productos cartel del *dub*? Otra vez, la respuesta no es lo primordial, más lo es el análisis sistemático de los procesos sociales a través de los cuales se construyen esos productos.

se caracteriza por comunicar información que invita a la participación en determinadas acciones y ser utilizado como forma filosófico-política de expresión, por lo menos para el caso de los carteles hechos por Dub Iratation Sound System. Desde 2008 y hasta 2011, son 28 carteles (aquellos que pueden ser consultados en internet) producidos por Dub Iratation, en los que circulan íconos y conceptos relacionados con el poder simbólico dub (ver imagen 1).

Imagen 1

"Make Dub Not War"



Fuente: sitio de Internet <http://www.myspace.com/dubiration>.

Para llevar a cabo la inferencia pueden resultar valiosos los aportes de metodología semiótica hechos por Juan Magariños de Morentin (2008: 51). El autor –tal vez– estaría de acuerdo con Bourdieu en considerar que la práctica científica “debe ser” sistemática, de base empírica, constructivista y de carácter relacional. Magariños de Morentin comenta respecto del concepto-categoría semiótica que:

con este término se designa, por una parte, una facultad cognitiva y, por otra, una disciplina del conocimiento [...] En cuanto disciplina del conocimiento es el nombre con el que se designa el estudio de toda clase de signos: básicamente, iconos, índices y símbolos, tendiente a producir la explicación de por qué, cómo y con qué eficacia se producen, circulan y se transforman las significaciones vigentes en un determinado ámbito social.

Siguiendo a Peirce, Magariños de Morentin propone los elementos para de-significar y (re) significar los signos de la “imagen material visual”. Lo que distingue al signo de otra forma de comunicación es “su capacidad para que un eventual perceptor considere a dicha imagen material como una *representación, destinada a la configuración de una forma, para su valoración*” (2008: 222, cursivas en original). Asimismo, retoma y reconstruye los diversos tipos de semiótica, como la icónica, que tiene que ver con la (de)construcción de propuestas signicas percibidas visualmente, consideradas como (re)presentación que es configurada por un “atractor” que se muestra en la imagen. La semiótica simbólica, relacionada con conceptos y habla, convenciones fonéticas y referentes que pueden ser valorados en su calidad. La semiótica indicial, tocante a los registros mnémicos, comportamientos y objetos que designan e indican iconos, índices y símbolos. Cada una tiene maneras de proceder, herramientas y objetivos particulares. Aquí, retomaré la semiótica icónica, para llevar a cabo la desvelación del *habitus* de Dub Iratation Sound System.

Así como hay diversos tipos de semiótica, existen otros tantos de semiótica icónica, como la plástica, la figurativa y la conceptual. De entre ellos, consideraré la figurativa y la conceptual. La semiótica icónica figurativa sirve para re-conocer los llamados sinsigno icónico, es decir: “*una imagen material visual que muestre una concreta analogía con un existente*” (Magariños de Morentin, 2008: 223, cursivas en original). Por otro lado, la semiótica icónica conceptual se interesa por registrar el legisigno icónico, esto es: “*una imagen material visual que muestre la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinado momento de determinada sociedad*” (*ibidem*: 225, cursivas en original).

En ambos tipos de semiótica icónica, el procedimiento metódico va de la identificación al reconocimiento, para luego llevar a cabo la interpretación de los signos. En la identificación se ubican los signos y se delimita su tipo. Luego viene el re-conocimiento de esos “signos distinguidos” (que funcionan como “atractores” de los posibles intérpretes); se trata aquí

de relacionar esos signos con otros análogos, que identifican a un grupo humano en un contexto. Después, cuando se hace la interpretación, se les atribuye sentido a esos signos (re) conocidos, construyéndolo con relación al contexto de referencia.

Para identificar los sinsignos y legisignos relacionados con los “signos *dub*”, fueron catalogados los carteles de acuerdo con la fecha (día, mes y año). Posteriormente se extrajeron citas literales y se hizo la descripción de las imágenes que ellos contienen. Estas actividades se ordenaron de acuerdo con las categorías: a) conceptos representativos; y b) imágenes representativas. Sin duda, los carteles representan otros signos icónicos (por ejemplo, los colores utilizados, los logotipos de los coproductores de los conciertos) que son susceptibles del análisis. No obstante, fueron elegidos aquellos que tuvieran relación directa con los signos del poder simbólico *dub* (Jah, cannabis, *sound system*, unidad, resistencia, África, baile, música, tecnología, *mix*), como puede verse en la imagen 2.

Imagen 2
“2THC DUB”

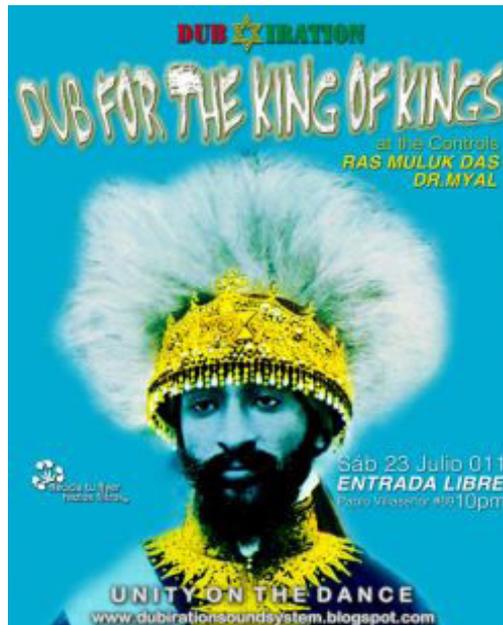


Fuente: sitio de internet <http://www.myspace.com/dubiration>.

De las significaciones conceptuales (legisigno) y en forma de imagen (sinsigno) relativas al aspecto religioso, se reconoce la filosofía “rasta”. Las imágenes caricaturizadas de Jah y la estrella de David, así como las letras alusivas a la fe, las profecías, el mensaje y el “ejército de dios”, evocan los valores y creencias en Selassie I. El “atractor simbólico” de los legisignos religiosos está estereotipado, por tanto, aspira a actualizar los símbolos de referencia. En cuanto al sinsigno, los ejes figurativos que funcionan como “atractor existencial” son, también, preexistentes y relativos a representaciones relacionadas con el mismo dios (ver imagen 3).

Imagen 3

“Dub for the King of Kings”



Fuente: sitio de internet <http://www.facebook.com/dubiration>.

A propósito del aspecto político, los atractores simbólicos y existenciales de los legisgnos y sinsignos develan, entre líneas, la ideología “libertaria” de Marcus Garvey, básica de la música, líricas y enunciados escritos de aquellos que luchan por la “unidad” y la “repatriación”. Indirectamente, los signos con sentido pro-sustentable forman parte de la resistencia contra los efectos de Babylon, por ello son considerados como (sin)signos (La síntesis de la catalogación de los carteles está en el cuadro 2).

Cuadro 2

Catalogación de imágenes y conceptos (re)presentados en los carteles producidos por Dub Iratation Sound System, periodo 2008-2011

Categorías	Iconos	Citación y descripción de iconos religiosos y políticos
Conceptos representativos	Religioso	DUB MESSENGERS JAH ARMY INTO THE DUB PROPHECY Dub for the King of Kings IN DUB WEED TRUST
	Político	Recicla tus flyers hazlos filtros Unity on the Dance Sonido Libre para Todos THE ONLY GOOD SYSTEM IS A SOUND SYSTEM MAKE DUB NOT WAR ROOTS AND DUB CULTURE! DUB ECOLÓGICO
Imágenes representativas	Religioso	Representación de personajes religiosos, coloridos y caricaturizados, de mediano y pequeño tamaño. Logotipo de Dub Iratation Sound System: aparece en el centro la estrella de 6 picos, las letras y estrella son en colores verde, amarillo y rojo
	Político	Representación del león conquistador. Logotipo de las “3RRR” (Reciclar, Reducir, Reusar) en el centro tiene una hoja de cannabis. Representación de <i>sound system</i> (bocinas, baile, tornamesa y consolas de sonido)

Fuente: elaboración propia con base en los carteles descargados de los sitios de internet <http://www.myspace.com/dubiration> y <http://www.facebook.com/dubiration>.

La interpretación de los signos icónicos religiosos y políticos muestra que ellos reconocen indirecta y directamente a Jah y la lucha por los derechos de Marcus Garvey. Esto significa que los productores de los carteles reconocen cuáles son esos elementos

preexistentes y que aquellos actores, como la “multitud” que asiste a los conciertos (no siendo músico, organizador o ayudante de logística), los músicos *dub* y los investigadores del hecho social *dub*, son potenciales reproductores de esos significantes, porque les son significativos los símbolos que en ellos se expresan y (re)conocen el contexto en el que emergieron y se reproducen. Dice Bourdieu (2007: 89) que el *habitus*:

Origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia, es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo.

Dub Iration Sound System, mediante la práctica productiva-distributiva de carteles, comunica los símbolos históricos del *dub*, contribuyendo así con su reproducción activa. Es un practicante del poder simbólico *dub*.¹¹ En los conciertos organizados por Dub Iration Sound System han tocado decenas de músicos locales, nacionales e internacionales, quienes en sus propuestas reproducen, también, el poder simbólico *dub*. A continuación, llevaré a cabo el análisis crítico del discurso del músico Dr Myal, con la intención de inferir el *habitus dub*.

11. No cuento, por el momento, con datos empíricos que ofrezcan el panorama de los cambios sociales, políticos, sustentables, culturales, o de otro tipo; resultado de la práctica del *habitus dub* en el actor social Dub Iration Sound System. Esto es, no puedo afirmar que los actores sociales hayan dado otro sentido a sus prácticas a partir de la relación con el poder simbólico *dub*. Empero, es posible imaginar, poniéndose el traje del desarrollo social, que el contacto con la música y filosofía político-religiosa *dub* ha provocado aprendizajes, redes sociales y producción musical, que muy probablemente antes no eran parte de la vida cotidiana de Dub Iration. O, en otro sentido, retomando a Fletes, no cuento con datos para evidenciar la “contracara” del probable desarrollo social de este actor social, aquella que dé cuenta del “estancamiento, deterioro y desorden” de la vida cotidiana, a partir de la reproducción del *habitus dub* (Ixaya, 2011: 30).

Habitus de Dr Myal

El *habitus* de Dub Iration no tiene sentido sino cuando se le relaciona con el *habitus* de otros actores a los que les es común el poder simbólico *dub*. Los músicos *dub* de Guadalajara son varios (periodo 2008-2011), como Bass Rider, Inkalesh Dub, Pato Sounds y el mismo Ras Muluk Das. De entre ellos se pueden distinguir aquellos que mezclan música, de los que mezclan y cantan. Los que mezclan, lo hacen sobre música grabada, la cual es llenada de efectos sonoros y transformada en el acto. Los que cantan también hacen eso, pero agregan la lírica en forma de rap (forma de canto en el que lo importante es la rima y la improvisación). Es en este último tipo de músicos en el que centraré la inferencia del *habitus dub*, utilizando otra herramienta sistemática relacionada con la semiótica, que centra su atención en los usos del poder en contexto, por medio de instrumentos “mediadores”: el análisis crítico del discurso.

Ubicado en la sociolingüística, el análisis crítico del discurso considera a las formas del lenguaje como prácticas sociales contextualizadas y hace hincapié en ubicar las relaciones entre esas formas y el poder. El autor Van Leeuwen comenta que el análisis crítico del discurso “se ocupa, o debería ocuparse [...] del discurso como instrumento de poder [...] y también del discurso como instrumento de la construcción social de la realidad” (1993a: 193, en Wodak y Meyer, 2003: 28). Es preciso señalar que el análisis crítico del discurso, de acuerdo con la propuesta del “grupo científico de iguales” (Van Dijk, Fairclough, Kress, Van Leeuwen y Wodak) es un método, más que un *corpus* teórico. Sin embargo, tiene sustento en las propuestas hermenéuticas, y aquellas como la de Bourdieu, que aprehenden (y no aprenden) significados históricamente localizados. En ese orden de ideas, Meyer (en Wodak y Meyer, 2003: 35) escribe: “por regla general, se acepta que [...] no debe entenderse como un método único, sino más bien como un enfoque, es decir, como algo que adquiere consistencia en varios planos, y que, en cada uno de sus planos, exige realizar un cierto número de selecciones”.

El lenguaje oral es una forma de discurso de los actores sociales. Al igual que otros lenguajes (gestual, escrito), este expone las percepciones de quienes lo producen de acuerdo con la estructura social de pertenencia (campo), en un momento y de acuerdo con ciertas pretensiones. Para inferir la filosofía política y percepciones religiosas de los músicos *dub* de Guadalajara elegí a Dr Myal, por ser el único que se ubica como “mezclador y rapero”. Rescataré su discurso al respecto, retomando algunas propuestas analíticas de Siegfried Jäger (en Wodak y Meyer, 2003) instrumentándolas en el discurso oral del músico, comunicado en concierto y a partir de la entrevista hecha el día 05 de junio de 2011. En sintonía con Link, Jäger se interesa por analizar los “símbolos colectivos”, llamados también *topoi* (Drews, 1985, en Wodak y Meyer, 2003) o “estereotipos culturales”, mediante el análisis crítico del discurso. Los símbolos colectivos son imágenes societales que representan, entre otras facetas, el “paisaje político de la sociedad” (Jäger, en Wodak y Meyer, 2003: 65). Las imágenes funcionan, a su vez, como repertorio para que los actores signifiquen la vida cotidiana.

Buscando los “símbolos colectivos” políticos y religiosos que representa Dr Myal, extraje fragmentos de las audiograbaciones de los conciertos llevados a cabo los días 17 de abril, 05 de junio y 21 de octubre de 2011, además de la entrevista. Siguiendo a Jäger, llevé a cabo la delimitación de los “hilos discursivos” o “proceso discursivo temático uniforme” (*ibidem*: 80). Para el caso del material extraído de las audiograbaciones de conciertos, rescaté solamente las piezas sonoras que se comunicaron antes y (o) después de cada canción, ya que es en esos momentos cuando el músico reproduce, de forma “improvisada” quizás, esos referentes simbólicos. En cuanto a la entrevista, seleccioné segmentos de respuestas relacionados con Jah y las prácticas políticas contra Babylon.

A partir de los hilos discursivos ubiqué los “fragmentos discursivos”, o temas específicos, como escribe Jäger. Traspasé fragmentos de los hilos, de acuerdo con la referencia directa o alusiva que ellos hacen de personajes, valores, condiciones y situaciones que representan los símbolos *dub*. Los hilos y fragmentos discursivos de Dr Myal pueden consultarse en el cuadro 3.

Cuadro 3

Hilos, fragmentos y planos discursivos religiosos y políticos de Dr Myal

Discurso según acontecimiento	Hilos discursivos religiosos y políticos (de arriba a bajo, primero el religioso)	Fragmentos discursivos
Discurso en concierto	<p><i>One style music, for you and for me, never can refuse...this one dedicated to the most high, that 's for the Most High I said (05/06/11).</i></p> <p><i>Babylon, a evil one...we don 't like it, jno! (17/04/11).</i></p> <p><i>Special dedication to the Most High Power... The Conquer Lion (21/10/11)</i></p>	<p>The Most High Babylon Evil The Conquer Lion</p>
	<p><i>Love and respect all brother and sister...each one, teach one; let 's get stronger my people (17/04/11)</i></p> <p><i>Chant down Babylon...fire heart...¿are you ready? (21/10/11)</i></p>	<p>Let 's Get Stronger Chant down Babylon</p>
Discurso en entrevista	<p>Hay quienes se levantaron con el propósito de golpear a la gente con música...de mostrar otra actitud ante la vida, ante el mundo. Y que a veces eso pues, o que cada vez más, para mí gusto, se fue perdiendo con el reggae, ya a la vez me costaba mucho trabajo creer.</p> <p>Es realmente por mantener, por tener una opción cultural y luchar por los principios que van implícitos en la música, que creemos son un factor de cambio</p> <p>Para que la gente pueda entender de que se trata tienen que vivirlo, o sea, estar en un acto en vivo de <i>dub</i>...tienes que estar realmente en contacto con los que representan o los que llevan la bandera ya con una carga histórica.</p> <p>La gente del <i>ghetto</i>...tiene voz ahora, tienen una identidad musical.</p> <p>Somos muy apáticos...y muy cerrados a recibir otra cultura. Acá escuchas solamente lo que marca el monopolio y la industria...simplemente eso ya es un factor represivo, represivo para cualquiera que quiera dar a conocerse. No somos dueños de nuestros espacios aquí, no estamos acostumbrados a eso, es inseguro hacerlo, y el derecho a manifestarse públicamente...es más limitado, y también tenemos varios tipos de represión por ahí</p>	<p>Me costaba mucho trabajo creer Principios como factor de cambio</p> <p>Estar en contacto con los que llevan la bandera La gente del <i>ghetto</i> tiene voz Somos apáticos Represión No somos dueños de espacios</p>

Fuente: elaboración propia con base en extractos de audiograbaciones en concierto y la entrevista con Dr Myal. Los paréntesis indican fecha de concierto.

Los fragmentos discursivos de Dr Myal representan los “estereotipos *dub*”. Esos “símbolos colectivos” son parte de las prácticas discursivas del músico cuando toca en vivo y mientras responde a preguntas dirigidas fuera del *campo concierto*. Con base en esos fragmentos, continuando con Jäger, se infiere la “postura discursiva” (ideología) del que habla, a partir de la relación entre los significados propios y aquellos que son válidos y no válidos en el contexto de referencia. En su discurso religioso, Dr Myal utiliza el caló del *dub*, donde es cotidiano el uso de *topois* tales como Babilonia (Babylon) y el León Conquistador (Conquer Lion, Selassie I), además de la referencia indirecta al Negus Nagat, utilizando la expresión “Most High”. También en el discurso político utiliza esa jerga, como la expresión “chant down Babylon”, empleada por varios músicos *reggae* y *dub* para impulsar la resistencia en contra del sistema sociopolítico opresor. La misma incitación parece invocarse cuando se habla: *let's get stronger*. La postura discursiva de Dr Myal, en el *campo concierto*, es explícita, punzante y atractiva. Tiene relación directa con los signos religiosos y políticos del poder simbólico *dub*, no siendo este el caso de los fragmentos discursivos de la entrevista.

En los fragmentos de la entrevista no hay referencias indirectas o directas a Jah, sin embargo, se ponen en entredicho aquellos actores o prácticas que van en contra de las valoraciones y símbolos “originales”, principios ellos que considera el músico son “factor de cambio”. El discurso político reconoce que hay actores sociales que, a través de la música, ejercen el poder latente de los sonidos y filosofía *dub*. Paradójicamente, en el mismo discurso, Dr Myal acepta que existe apatía en cuanto a la práctica política de los ciudadanos, a pesar del contexto represivo en el que esas prácticas tienen lugar.¹² La postura discursiva es aquí mayormente reservada, comparándola con la postura en los conciertos, algo hasta cierto punto entendible, considerando la posición sociopolítica que se juega en el rol de

12. Dr Myal hace referencia en la entrevista al “derecho a manifestarse”, aludiendo directamente a la forma política de la democracia. La lucha del poder simbólico *dub*, a partir de Marcus Garvey es también por los derechos al estilo democrático. Esto concuerda con las opiniones de Preciado y González vertidas en *Ixaya* (2011), cuando señalan que el desarrollo social tiene que ver con los derechos y la política pública (donde el estado y los ciudadanos con derechos intervienen), ambas formas de la política democrática ¿Las prácticas del *dub* han democratizado el espacio social del *reggae*?

entrevistado. No obstante, manifestar que las condiciones locales son represivas, es ya una forma de ejercer el poder, que tiene que ver con las prácticas políticas *dub*.

El *habitus*, volviendo con Bourdieu (1977a: 72, en Martínez, 2007: 95), es:

el principio generador de estrategias que permiten a los agentes habérselas con situaciones imprevistas y continuamente cambiantes [...] un sistema de disposiciones duraderas y trasladables que, integrando experiencias pasadas, funciona en todo momento como una matriz de percepciones, apreciaciones, y acciones y hace posible la realización de tareas infinitamente diversificadas.

El discurso oral de Dr Myal parece dar cuenta de ciertas “disposiciones” basadas en los “símbolos colectivos” *dub* que se reproducen en los conciertos, en el rapeo o la declaración “improvisada”. A su vez, la “matriz cultural *dub*”, de lucha política contra la represión, revela la ideología de los discursos politizados. La postura discursiva del músico es análoga de la postura político-religiosa *dub*.¹³

En lo particular, el *habitus* de Dr Myal no sería significativo, sin ponerse en relación con las prácticas de aquellos actores que participan de los conciertos no siendo organizadores, ni músicos: la “multitud”.

13. Durante la entrevista con el músico, este manifestó que consideraba que lo que había cambiado en la escena *dub* local es “que la gente ya lo entiende más”. También mencionó, a propósito de la música *dub* y lo que ella le ha provocado que “es un reto que lo hace a uno crecer [...] hacerme como más responsable de lo que estoy haciendo, de la música”. En contraparte, el mismo músico declara: “pues en mí caso trato de hacerle no como yo pienso qué, no en base a mí imaginación, sino a tratar de respetar esa esencia de la música que viene implícita y que es además algo que en cierta manera es innovador” ¿Los cambios en la escena *dub* local y en el músico son análogos de los procesos de desarrollo social?

Habitus de la “multitud”

“Multitud” es:

Un sujeto social cuya diferencia no puede traducirse a uniformidad [...] un sujeto social activo, que actúa partiendo de lo común, de lo compartido por esas singularidades. La multitud es un sujeto social internamente diferente y múltiple, cuya constitución y cuya acción no se fundan en la identidad ni en la unidad (ni mucho menos en la indiferenciación) sino en lo que hay en común [...] la multitud es carne viva que se gobierna a sí misma” (Hardt y Negri, 2004: 127-128).

La multitud se debate entre la acción colectiva constructiva y la acción colectiva estructurada por los límites simbólicos y materiales practicados en un espacio social concreto, que son impuestos y subvertidos por los actores en cada acción, dando forma y significado a ese espacio social.

Multitud no significa lo mismo que pueblo, gente, masa o público, conceptos en los que algunas veces los actores sociales se muestran pasivos y completamente determinados por las estructuras sociales que son “fetichizadas”; por el contrario, los “sujetos” de la multitud son “actores”, en el sentido fenomenológico y constructivista del término. Más aún, los “actores” de la multitud son distintos entre sí, de clases sociales diversas, con filosofías y prácticas disímiles, e intereses y gustos culturales heterogéneos; definitivamente no son percibidos como representativos universales de grupos sociales, con características y prácticas inamovibles. Tampoco la multitud es un “sujeto abstracto” y metafísico; es un “actor” corpóreo, que percibe, reflexiona y se moviliza de acuerdo con los límites bio-simbólicos individuales y del contexto donde actúa. Pienso que Bourdieu estaría de acuerdo con Hardt y Negri en estas consideraciones acerca de la acción social y los actores sociales.

Este no es el lugar para discutir la teoría de la acción social y de los actores sociales, pero resulta importante dejar en claro que aquí se entiende por “multitud” a todos aquellos actores que participan de los conciertos (que no son músicos o parte de la organización del evento), teniendo en común (*communis*) el poder simbólico *dub* practicado en ese espacio social. En todo caso, lo que me interesa es inferir el *habitus dub*. Tomaré distancia del *dictum* propuesto

por Hardt y Negri, que asegura que la multitud tiene como desafío (único) la democratización o, mejor dicho, la (re)producción de la democracia como horizonte simbólico y práctico de poder. Puede ser que la multitud que asiste a los conciertos *dub* esté de acuerdo o no con la democracia, empero, no cuento con datos para responder eso. En lo que sí concuerdo con ellos –pienso que también Bourdieu– es pensar a la multitud como proyecto político.¹⁴

Los autores no son explícitos al considerar el concepto “multitud” como categoría, pero retoman de Marx el materialismo histórico como método, considerando los elementos de análisis: 1) tendencia histórica, 2) abstracción real, 3) antagonismo, y 4) constitución de la subjetividad. Lejos estoy, a estas alturas, de (de)construir los puntos cuatro, tres y dos de este procedimiento, solamente bosquejaré el número uno, teniendo en cuenta que: “se trata [...] de una manera de nombrar lo que ya está ocurriendo, de captar la tendencia social y política existente” (*ibidem*: 258).

Para aprehender la “tendencia histórica” de la multitud efectué una encuesta exploratoria, debido a la relativamente numerosa cantidad de sus integrantes y la nula existencia de información documental sobre ellos. El día cinco de junio de 2011 fue aplicado el cuestionario, con 23 participantes de la multitud. Fueron elegidos entre una población promedio de 100 asistentes, por ser quienes habían participado en los últimos tres años de por lo menos dos conciertos organizados por Dub Iration Sound System. Los objetivos de la encuesta fueron poner a prueba la realización de cuestionarios dirigidos como herramienta para obtener datos empíricos de la multitud y el llevar a cabo una “primera inmersión” en el reconocimiento de las características, conocimientos y prácticas de este actor social. El cuestionario contenía doce preguntas, con opción de señalar más de una respuesta de las cuatro disponibles por cada una. Los temas generales de las preguntas fueron: perfil socioeconómico, opinión respecto de los conciertos *dub*, del trabajo de Dub Iration y la escena *dub* local; las formas de consumo del *dub* y los impactos que ello había tenido.

14. Probablemente, muchos de los autores(as) de *Ixaya* (2011) coincidirían con los planteamientos aquí esbozados respecto de considerar a la multitud como actor político. Los actores políticos son ideales para construir procesos de desarrollo social, porque se les tipifica como aquellos que están mayormente dispuestos a “hacer algo con sentido”, independientemente de los objetivos y los resultados de sus acciones. Son activadores de las dinámicas de cambio social, entiéndase, los procesos de desarrollo social.

La “multitud” cuestionada era joven (entre los 15 y 35 años de edad), 15 hombres y 6 mujeres que dijeron dedicarse a trabajar y tener estudios promedio de preparatoria, además de ser residentes de colonias consideradas con pocos ingresos monetarios en la ciudad de Guadalajara. Por cuestiones de espacio, retomaremos aquellas respuestas del cuestionario que tienen que ver con los aprendizajes, concepciones y acciones, para a partir de ellas inferir la tendencia hacia el (re)conocimiento del poder simbólico *dub* (ver cuadro 4).

Las respuestas de la pregunta referida a lo aprendido luego de los conciertos, demostraron que poco menos de la mitad (43%) aprendió más sobre la música *dub*, 25% dijeron haber aprendido a bailar libremente y expresar sentimientos, mientras que 16% afirmaron haber tomado conciencia ecológica. Otro 16% aprendió las formas de vida y la cultura rastafari. Obviamente, cuando asistes a un concierto lo haces por la música, lo relevante del dato es que algunos de la multitud parecen incrementar su “capital cultural”, en especial el relacionado con el poder simbólico *dub*. El concierto es considerado como un espacio en el que se puede actuar, teniendo en cuenta el *habitus dub* al bailar, por ejemplo. El que algunos consideren haber aprendido sobre ecología tiene que ver con las prácticas de Dub Iration, quienes impulsan el trueque ecológico en los conciertos, y los iconos relativos con las prácticas sustentables en los carteles. El dato más relevante de la pregunta está en el porcentaje, bajo pero existente, de aquellos que consideran haber aprendido los elementos simbólicos *dub* ligados con Jah como forma de vida.¹⁵

15. Aquí se abre la posibilidad de “ver” esos cambios sociales en el marco del desarrollo social, o más precisamente, para comenzar a problematizar los posibles cambios en los conocimientos y percepciones que practica la “multitud” a partir de su relación con el poder simbólico *dub*.

Cuadro 4

Respuestas de algunas preguntas de la encuesta exploratoria, medidas en porcentaje

Pregunta 6: ¿Qué es lo que haz aprendido luego de asistir a los conciertos de dub?	%	Pregunta 8: ¿Para ti qué es el dub?	%	Pregunta 9: ¿Después de los conciertos cómo te relacionas con el dub?	%
Sé más de este tipo de música	43%	Solamente un estilo de música	39%	Escucho, descargo y compro música <i>dub</i>	47%
Las formas de vida y la cultura rasta	16%	Toda una forma de vida ligada con el rastafarismo	13%	Le mando mensajes y correos por Internet a otras gentes interesadas	0%
A bailar libremente y expresar mis sentimientos	25%	Un movimiento social contra Babilonia	26%	Hago música <i>dub</i>	14%
Tomé conciencia sobre problemas ambientales	16%	Una forma de gozar la vida	13%	Busco información relacionada con el <i>dub</i> y le platico a los demás de mis experiencias	39%

Fuente: Elaboración propia con base en resultados de encuesta exploratoria con la multitud.

Frente a la pregunta: ¿qué es el dub?, 39% dijo que es solamente un estilo de música, 26% dijo que es un movimiento social contra “Babilonia”, 22% que es una forma de gozar la vida y 13% que es toda una forma de vida ligada con el “rastafarismo”. Persiste, aún con relativamente poca representatividad, la relación del *dub* con “rasta”. También, hay quienes lo identifican como una acción sociopolítica, que lucha por reivindicar las proposiciones de Marcus Garvey. La mayoría considera que el *dub* es, más que política o religión, únicamente una forma musical, reflexión que está relacionada con identificarla como “gozo”, aspecto característico del *sound system*.

Después de los conciertos, casi la mitad de las y los encuestados (47%) se dedican a conseguir y escuchar música de este tipo. Cerca del 40% dijeron que también se dedicaban a buscar información y comentar con otros acerca de esta música. Por último, hubo algunos (14%) que dijeron ser músicos *dub*. El aspecto musical del *dub* persiste como el principal atractor de la multitud, resaltando el interés de varios por conseguir información al respecto.

Al parecer, el poder simbólico *dub* es reconocido por algunos de la “multitud”. Música, relaciones sociales, creencia, movimiento político, gozo; *dub*, unidad, Jah, resistencia, concierto; son símbolos que bien representan las prácticas y apreciaciones de este actor

social, y por tanto, el *habitus dub*. En definitiva, una encuesta exploratoria no es suficiente para (de)construir la “tendencia histórica” de la multitud, y plantear proyecciones de su estructuración social y plan político, empero, ofrece evidencia mínima de la emergencia del proceso social de reproducción del *habitus dub* en él, potenciando así el poder simbólico *dub* en el espacio social de Guadalajara.

Campo concierto

El *habitus dub* está en juego en diversos espacios sociales, como el ciberespacio y los conciertos. A propósito del espacio social, Bourdieu (1988: 136) escribe que este “tiende a funcionar como un espacio simbólico, un espacio de estilos de vida y de grupos de estatus, caracterizados por diferentes estilos de vida”. Los espacios sociales, en sentido amplio, son espacios geográficos estructurados por regiones, en los que ciertos actores sociales, en una temporalidad, despliegan prácticas significativas y legítimas, estructuradas a partir de las relaciones de poder entre ellos. La “región social” que a continuación analizaremos es el *campo concierto*, “situs” en el que la *multitud*, Dr Myal y Dub Iratation Sound System ocupan ciertas posiciones sociales, que se ponen en juego en sus relaciones.

El concepto-categoría empleado por el sociólogo francés para analizar los espacios y regiones sociales es *campus*.¹⁶ Como concepto,

puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies de poder

16. ¿Los procesos de desarrollo social estructuran y son estructurados por campos de poder? Cuando se habla de “velar por los derechos” (Preciado), del “proceso relacional” (Fletes), la “sostenibilidad” (Chávez), el “carácter crítico” (González) y el “postdesarrollo” (Orozco, *et al.*); posiblemente se esté aludiendo a posiciones sociales y relaciones conflictuales. La política (usos sociales del poder) está implícita en el desarrollo social, al igual que en el “campo *dub*”; se vuelve entonces obligado su análisis para reconstruir los procesos sociales de cambio y estructuración social. Lo interesante sería observar con mayor recurrencia procesos sociales donde el actor social, estado, no es protagonista, o no esté presente.

(o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera) (Bourdieu, 2005: 134-135).

En el mismo libro (*ibidem*: 143) comenta respecto de la operativización del concepto, proponiendo una ruta para el análisis que:

implica tres momentos necesarios e internamente conectados [Bourdieu, 1971d]. Primero, se debe analizar la posición del campo frente al campo de poder [...] Segundo, es necesario trazar un mapa de la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o instituciones que compiten por la forma legítima de autoridad específica del campo. Y, tercero, hay que analizar los *habitus* de los agentes.

Invirtiendo el orden sugerido por el autor, hemos avanzado en el momento tres del análisis del campo. A continuación, será trazado el mapa social de las posiciones y relaciones de los actores en los conciertos *dub*, valiéndose de los datos contenidos en los diarios de campo, construidos a partir de la “objetivación participante” hecha en los conciertos llevados a cabo los días 05 de junio y 21 de octubre de 2011. Bourdieu (2007) hace la distinción entre observación participante y objetivación participante. La primera tiene que ver con la “etnología positiva”, que afirma el objeto de estudio es ajeno al investigador y que este es capaz de hacer a un lado sus sentimientos, creencias y convicciones cuando hace ciencia. Por el contrario, aquel investigador que practica la objetivación participante, es quien se apropia de su experiencia reflexiva, haciendo explícitos en sus investigaciones los puntos de vista e intereses, sabiendo la posición que ocupa en los campos de poder donde lleva a cabo sus prácticas.¹⁷

Las reglas de los conciertos de música *dub* son comunes a otros eventos de este tipo, considerando los límites legítimos de las prácticas y poderes simbólicos que se ponen en

17. Fletes menciona en la revista *Ixaya* (2011) que, como categoría, el desarrollo social es aprehensible poniendo en juego no sólo el intelecto, sino los valores y el cuerpo mismo para reflexionar los hechos sociales, tales como los procesos de desarrollo social. Bourdieu, tal vez, estaría en sintonía con esa afirmación.

juego en esa estructura. Básicamente, algunas de las reglas 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 un lugar sólo para artistas. Cuando está en marcha el concierto circulan otras, como la regla que dice que cada músico tiene cierto tiempo sobre el escenario, que la “multitud” debe ser receptiva para luego expresarse, principalmente entre cada canción, y la que obliga a los organizadores del evento a asegurar el funcionamiento del equipo de sonido y las condiciones para que él acontezca, así como la determinante que acota las propuestas artísticas a tener algo en común.

La estructura normativa de los conciertos no está petrificada, es dinámica y puede transformarse dentro de sus propios límites simbólicos, en cada práctica o evocación de los signos legítimos de los actores. En esa “estructura estructurada” (Bourdieu), los actores ocupan posiciones sociales diversas, dependiendo del momento de la dinámica del concierto, las condiciones de posibilidad de acción y los deseos y necesidades de los actores, además del volumen de capital acumulado en sus trayectorias sociales particulares. No se pretende aquí hacer una revisión exhaustiva del concepto capital, ni dar cuenta de los diversos tipos que identifica Bourdieu, como el económico, social y cultural, tampoco se buscará calcular el volumen de capital de los actores sociales, puesto que no se cuenta con el material empírico necesario. Basta con ubicar las posiciones y relaciones entre los actores sociales del *dub* local en el “campo concierto”, considerando que el capital que está en juego es el poder simbólico *dub*.¹⁸

En los conciertos, los músicos ocupan una posición de poder dominante cuando están sobre el escenario, aunque resulte preciso señalar que son dominados cuando sus prácticas no resultan significativas para la multitud y Dub Iración. La “multitud” es capaz de transgredir el poder de los músicos reprobando sus prácticas mediante gritos, silbidos e insultos directos,

18. ¿Cuál(es) sería(n) el(los) capital(es) en juego en el desarrollo social? Quizás, retomando el capital cultural de Bourdieu, todos los autores(as) de la revista pondrían en juego el capital cultural, objetivado en los propios textos impresos en *Ixaya* (2011); es decir, ciertos presupuestos teóricos en contra de y en sintonía con otras teorizaciones, ambas posturas entrelazadas por la estructura conceptual denominada “desarrollo social”. Se refuerza entonces la propuesta de los “postdesarrollistas”, cuando hablan de “múltiples discursos y representaciones” acerca del desarrollo. Luego entonces, la semiótica se coloca como práctica ideal para investigar los procesos de desarrollo social.

asumiendo la posición dominante, no obstante, las propuestas musicales pueden provocar en cualquier momento la “hipnosis” de sus diversos integrantes. Dub Iratation Sound System domina a la multitud y los músicos, imponiendo convenciones que de no ser respetadas y reproducidas, los conciertos como evento social no serían posibles. Sin embargo, una falla en la logística de los eventos, por ejemplo, puede ocasionar el rechazo y reprobación de los músicos y la multitud hacia los organizadores como quedó ejemplificado en el siguiente concierto:

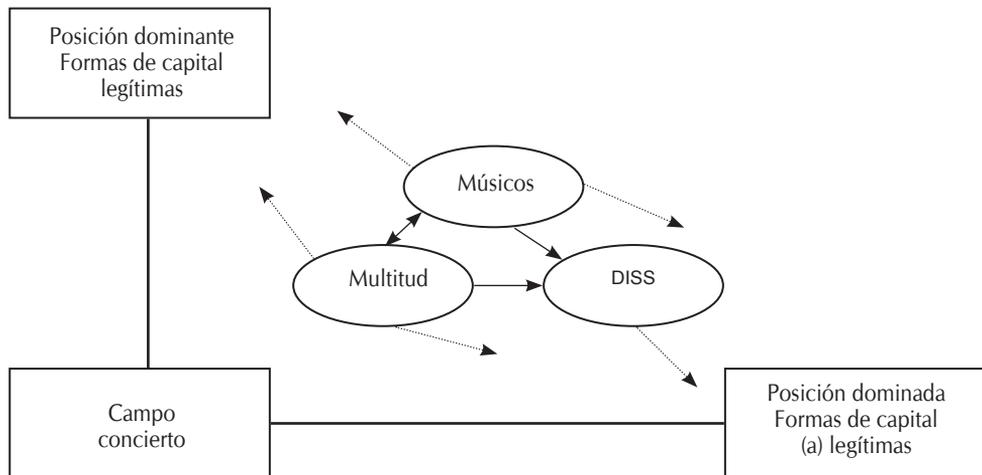
Brother Culture está “rapeando”, la *multitud* casi en su totalidad está bailando, entre nubes de humo de cannabis. Parece que el “climax” de la noche ha llegado. Sobresale el poder del Maestro de Ceremonias (MC) en el ambiente, es él quien dirige al *selektor* (el que mezcla discos sin rapear) y motiva la participación de la “multitud” de la fiesta. El cantante constantemente hace alusión a Guadalajara, diferenciándola de Londres o Nueva York: ¡how you feel!, decía. La “multitud” contestaba con gritos, aplaudiendo algunos y levantando los brazos otros. Luego de varias canciones, Brother Culture comenzó a demandar al ingeniero de sonido que arreglara su micrófono. Desde ese momento, mostró enojo y desesperación con el *selektor* (llamado Aser Lab), quien parecía no comprendía lo que el “rapero” necesitaba para hacer su trabajo. Algunas de sus frases al respecto fueron: “give me some delyte, concentrate”, “putt the track, like sound system style”. Para las últimas tres canciones, había alrededor de 30 participantes de la “multitud”. Muchos de los que se fueron parecían estar molestos con las actitudes del MC hacia el *selektor*. Brother Culture dijo al respecto: “sorry, music is my mision” (diario de campo 1, 05/06/11).

En el concierto –como el caso arriba descrito– las relaciones entre músicos y “multitud” son directas; cara a cara. La multitud reconoce a los músicos su poder simbólico *dub*, y estos últimos, en ocasiones, activan lo que Bourdieu (1988: 131) llamaría “estrategias de condescendencia”, lo que significa que “los agentes que ocupan una posición superior en una de las jerarquías del espacio objetivo niegan simbólicamente la distancia social que no deja por eso de existir”. La estrategia de la multitud, tal vez, también tendría que ver con

“ser condescendiente”, pero teniendo menor margen de acción para transgredir el poder de los músicos, y formas distintas de expresión legítimas respecto de ellos. Dub Iratión figura entre la relación músico-multitud indirectamente, quizás mediante la “estrategia del sigilo”, que se hace explícita cuando las condiciones del concierto son inadecuadas. Los músicos, la multitud y Dub Iratión Sound System, mediante la práctica del poder simbólico *dub* (iconos y discursos = *habitus*) ocupan determinadas posiciones de poder en el campo concierto, las cuales se movilizan en el espacio social, según el momento y las fronteras legítimas que estén en juego en ese tiempo. Las relaciones y posibles trayectorias entre la posición dominante y dominada se ilustra en la figura 1.

Figura 1

Cartografía de las posiciones y probables trayectorias de los actores en el “campo concierto”



DISS = Dub Iratión Sound System

- ↔ Relación directa
- Relación indirecta
- ⋯→ Posibles trayectorias

La posición de poder dominante de los músicos parece prevalecer, hecho poco sorprendente, considerando que quien produce y comunica música *dub* debe reconocer el *habitus* implícito en ese tipo de arte. También la “multitud” puede activar ese poder, puesto que a algunos de ellos les resultan significativos y comunes sus símbolos y prácticas. Los organizadores del concierto mantienen en latencia su poder, puesto que el “*situs* concierto” no es el espacio para que ellos sobresalgan; a pesar de ello, Dub Iration se coloca como vanguardia de la promoción local de las percepciones y prácticas musicales, religiosas y políticas del tipo *dub*, hecho posible solo cuando existe el reconocimiento del *habitus dub*. Otro extracto de la “objetivación participante” ilustra el poder simbólico *dub* entre los actores en el *campo concierto*:

Lady Sky (corista de Higher Level Band) fue clara, decía y decía: Irie, Irie... agradeciendo a la “multitud” los aplausos. Dr Myal, por su parte, mencionó varias veces que el *dub* era una cultura y que ella estaba en contra de Babylon. Dijo: “representando la cultura *sound system*, versionando...*wake up people*... esta es la *live studio mix, original recording from the Heartical Sound you now...Dub is live, this is live*, el que sienta la música y el *bass* levante la mano... esta es la *roots conexión...free from Babylon*...” Los músicos en vivo sonaron acoplados, el bajo sonó fuerte y la guitarra dando ritmo *reggae* y haciendo solos. Dr Myal, como siempre, con *beats* contundentes, rapeo, improvisación, efectos electrónicos y reverberaciones. No obstante lo anterior, pareciera que algunos de los participantes de la “multitud” no comprendieron del todo la propuesta musical; poco a poco se fueron retirando antes de finalizado el *set* del músico (diario de campo 5, 21/10/11).

Dice Bourdieu: “el poder simbólico no reside en los sistemas simbólicos, ni en la fuerza ilocucionaria [...] lo que crea el poder de las palabras y los lemas, un poder capaz de mantener y subvertir el orden social, es la creencia en la legitimidad de las palabras y en aquellos que las pronuncian” (1994e: 170, citado en Velazco, 2000: 59). El concierto es –y puede ser aprehendido como– un campo, cuando se develan las prácticas del *habitus* (poder simbólico *dub* materializado en iconos y discursos), las posiciones de los actores sociales

(dominante-dominado) y las relaciones de poder que éstos despliegan (directas e indirectas), poniéndolas en relación con otros campos y espacios sociales.¹⁹

La región social “campo concierto” bien puede estar desestructurando y reestructurando con sus prácticas y símbolos el espacio social del *reggae* en Guadalajara. Con él comparte (a nivel societal) música, ideas políticas, creencias religiosas, músicos, organizadores de conciertos y actores de la “multitud”. Dub Iratation Sound System ocupa una posición dominante, considerando, por ejemplo, la cantidad de conciertos *dub* que llevan a cabo otros organizadores de conciertos. Entre ellos están Red Lion, Urban Zion Crew, el Centro Cultural Rastafari y Rebellion Produce. Sobresale que ellos organicen relativamente pocos eventos donde el *habitus dub* sea protagonista, siendo los estilos de música dominantes en los carteles el *reggae roots*, *ska* y *dance hall*. Lo que se hizo para llegar a esta conclusión fue buscar, catalogar y extraer, de los carteles que publican estas agrupaciones sociales en sitios de Internet, los músicos participantes de los conciertos, en el periodo de tiempo que a continuación se describe.

Red Lion es quien más se ha involucrado con el *dub*, no siendo casualidad que ellos sean colaboradores históricos con Dub Iratation Sound System. Por ejemplo, entre los años 2010 y 2011, organizaron por lo menos 23 conciertos, de los cuales solamente 4 incluían música *dub*. Por su parte, el Centro Cultural Rastafari, en 2011, hizo más de 15 conciertos, en los que uno solo tiene que ver directamente con el *dub*. Urban Zion Crew es más activo con el *dub*, colaborando en la organización de por lo menos 2 conciertos en 2011. En Rebellion Produce no se incluye el *dub*.

La posición dominante del *dub* cambia cuando te sitúas en el campo de las otras “promotoras culturales”, las cuales llevan a cabo muchos conciertos (excepto Urban Zion Crew) en un año, donde no se expone el *habitus dub*, mientras que el poder simbólico de otros estilos musicales lo hace en mayor cantidad y recurrencia, en el marco de las industrias culturales. Podría decirse entonces, con esta escasa evidencia, que el *habitus dub* que se práctica en el “campo concierto” donde la música *dub* es dominante, tiene “autonomía relativa” (en palabras de Bourdieu) en el espacio social del *reggae* local.

19. ¿Cuál(es) sería(n) el(los) espacio(s) social(es) del desarrollo social? Las alteridades del paradigma dominante (“capitalista, desarrollista”) propuestas por Preciado y los “postdesarrollistas” en *Ixaya* (2011), podrían ser consideradas como la “región-campo” del espacio de desarrollo social.

Conclusiones

El poder simbólico *dub* se reproduce en el “campo concierto”, donde las percepciones y prácticas del *habitus dub* reconocen ese poder, procurando que la revolución contra “Babilonia” persista, al igual que todas aquellas disposiciones sumisas ante Dios. Las opiniones de la “multitud”, la postura discursiva de Dr Myal, los “legisignos” y “singsignos” de Dub Iratation Sound System, son prácticas que estructuran el *habitus dub*, mismo que legitima los ideosemas de ese tipo de poder simbólico.

Puede ser que el proceso social del poder simbólico *dub* sea análogo de los procesos de desarrollo social descritos por los autores(as) del primer número de la revista *Ixaya*. Lo substancial no es comprobar qué tan semejantes o no son estas dos prácticas semiotizadas, sino el cuestionamiento permanentemente de las formas, modos y sentidos en que esos procesos son aprehendidos. Quizás las categorías-concepto bourdieanas sean un buen pretexto para la interpelación.

Bibliografía

- Amoretti, A. (2003), “Socio-criticismo: institucionalidad e historia de un cuerpo teórico en formación”, en *Revista filología y lingüística*, vol. XIX (1), pp. 7-30.
- Bourdieu, P. (2007), *El sentido práctico*, Argentina, Siglo XXI.
- (1988), *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
- y Wacquant, L. (2005), *Una invitación a la sociología reflexiva*, Argentina, Siglo XXI.
- (2000) “Sobre el poder simbólico”, en www.uruguaypiensa.org.uy/andocasociado.aspx?461,1040.
- Chicharro, A. (2008), “Estudios sociocríticos crosianos e hispanismo”, en *Kariña. Revista de artes y letras*, vol. XXXII (1), pp. 13-27.
- Departamento de Desarrollo Social (2011), *Teorías del desarrollo social*, *Ixaya. Revista Universitaria de desarrollo social*, año. I, núm. I, junio-noviembre, Guadalajara.

- Dub Iration Sound System, Carteles promocionales de conciertos, en <http://www.myspace.com/dubiration>; <http://www.facebook.com/dubirationsoundsystem>, <http://www.dubiration.com/>.
- Entrevista con Mad Professor (s.f.), en <http://www.youtube.com/watch?v=oBSRnQp12h0>.
- Entrevista con Lee Perry (2010), por Reelblack TV, en <http://www.youtube.com/watch?v=69eNXrQkXtA&feature=related>.
- Garvey, A. (1967), *The Philosophy and Opinions of Marcus Garvey, Or Africa for the Africans*, Frank Cass y Co. Ltd. New Jersey, en http://books.google.com.mx/books?id=waFRomvMovoC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- (1967), *Autobiografía*, en <http://elmundodelar.blogspot.com/>.
- Giovannetti, J. (2001), *Sonidos de condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*, México, Siglo XXI.
- Hardt, M. y Negri A. (2004), *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Editorial Debate.
- Lahire, B. (dir.) (2005), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Argentina, Siglo XXI.
- Magariños de Morentin, J. (2008), *La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica*, Argentina, Comunicarte.
- Martínez, A. (2007), *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*, Argentina, Manantial.
- Natal, B. (2007), *Video documental Dub Echoes*, Brasil, videograma y Soul Jazz Records.
- Oxford University Press (2012), *Oxford English Dictionary*, United Kingdom.
- Selassie, I. (s.f.), *Autobiografía*, versión electrónica, en <http://elmundodelar.blogspot.com/>.
- Ulloa, G. (2007), “Hipótesis sobre la subversión religiosa en el rastafarismo”, *Revista reflexiones*, núm. 86. pp. 115-126.
- Velazco, D. (2000), *Habitus, democracia y acción popular. La sociología de Pierre Bourdieu aplicada a un estudio de caso*, ITESO, México.

Wodak, R. Y Meyer, M. (2003), *Métodos de análisis crítico del discurso*,
Barcelona, Gedisa.