

“En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae”: música afrocaribeña, identidad y región en la frontera México-Belice*

ELISABETH CUNIN**

Abstract

“IN CHETUMAL WE ARE NOT RASTAS BUT WE LIKE REGGAE”: AFRO-CARIBBEAN MUSIC, IDENTITY AND REGION IN THE BORDER BETWEEN MEXICO AND BELIZE. *Hierba Santa, Chan Santa Roots, Korto Circuito, Roots and Wisdom, Santos Santiagos and Skuadrón 16 are some of the reggae and ska groups in the music scene in Quintana Roo. We tend to associate southeast Mexico with the dominant Mayan culture or the first mixture of native Indians and Europeans. I am interested in the Afro-Caribbean music as a mean to study the socio-historical mechanisms of acceptance, transformation and forgetting differences. Analyzing the cultural arena linked to reggae and ska, I will try to understand what the presence of Black music means in the absence of Black people. Is this an expression of a global circulation of Afro-Caribbean cultural trends as symbols of belonging and difference among urban youngsters? Does it take us back to the history of Quintana Roo as a Caribbean region and the Black Atlantic? Is it a form of revision of our national ethnic mixture and inclusion of the other population groups?*

Key words: Black, Afro-Caribbean music, ethnicity, ethnic mixture, Quintana Roo

Resumen

Hierba Santa, Chan Santa Roots, Korto Circuito, Roots and Wisdom, Santos Santiago y Skuadrón 16 son algunos grupos de reggae y ska de la escena musical de Quintana Roo. El sureste de México casi siempre se asocia con una cultura maya dominante o con el primer mestizaje indoeuropeo. En este artículo se aborda la música afrocaribeña para estudiar mecanismos socio-históricos de aceptación, transformación y olvido de las diferencias. Mediante el análisis del campo cultural ligado al reggae y al ska, se busca entender lo que significa la existencia de una música negra sin gente negra. ¿Es una expresión de la circulación globalizada de signos culturales afrocaribeños y de sus múltiples apropiaciones, como símbolo de distinción o pertenencia, entre grupos de jóvenes urbanos? ¿Remite a la historia de la región sur de Quintana Roo como parte del Caribe y del Black Atlantic? ¿Es una forma de revisión del mestizaje nacional y de inclusión de otros componentes de la población?

Palabras clave: negro, música afrocaribeña, etnicidad, mestizaje, Quintana Roo

“El Festival Internacional de Cultura del Caribe ofreció a residentes y visitantes amplia oferta cultural y artística. El reggae, ska, soca, punta, cumbia, salsa y otros ritmos típicamente caribeños hicieron el deleite de los asistentes” (*Diario Respuesta*, 20 de noviembre de 2011). Roberto Borge Angulo, gobernador del estado de Quintana Roo, impulsó el renacimiento del Festival Internacional de Cultura del Caribe a más de diez años

* Artículo recibido el 00/00/00 y aceptado el 00/00/00. Este texto fue elaborado en el marco del proyecto de investigación ANR Suds-AIRD Afrodsc (ANR-07-SUDS-008) “Afrodescendientes y esclavitudes: dominación, identificación y herencias en las Américas (siglos xv-xxi)” <<http://www.ird.fr/afrodsc/>> y del programa europeo Eurescl 7º PCRD “Slave Trade, Slavery, Abolitions and their Legacies in European Histories and Identities” <www.eurescl.eu>.

** División de Ciencias Políticas y Humanidades, Universidad de Quintana Roo. Edificio D. Boulevard Bahía s/n esq. Ignacio Comonfort, col. del Bosque, 77019, Chetumal, Quintana Roo <elisabeth.cunin@ird.fr>.

de su inicio, en 1988. Durante la clausura en la Explanada de la Bandera, en Chetumal, enfatizó el papel de la música afrocaribeña¹ en la región. En el sur de Quintana Roo existen unos 20 grupos de reggae y de ska, y muchísimos más en toda la península (incluyendo grupos de reggae en maya en la zona maya del estado). La noche del 16 de noviembre, el Festival abrió sus puertas a algunos representantes locales del reggae y el ska: Chan Santa Roots, de Felipe Carrillo Puerto; Corpus Klan, de Cancún; Korto Circuito, Skuadrón 16 y Hierba Santa, de Chetumal.

Sin embargo, los músicos, al igual que su público, no tienen características fenotípicas negras, no exhiben signos culturales o códigos indumentarios “afro”, ni cantan textos comprometidos contra el racismo, que los distinguirían de los demás jóvenes de su generación y manifestarían su voluntad de pertenecer a un universo afrocaribeño. Esta aparente paradoja resalta en el título de una de las canciones de Alvirix (Arturo Álvarez) en su disco compacto (CD) *Chetumal rasta*:² “En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae”. ¿A qué se debe este éxito de la música afrocaribeña en la ciudad de Chetumal y en el estado de Quintana Roo? ¿Cómo se define y se expresa la dimensión “afro” de una música cuyos actores no se asocian con una diáspora negra? ¿Qué significa la movilización de la referencia a una cultura “(afro)caribeña”? ¿Cabría hablar, en el caso de Chetumal, de una “música negra sin negros”, de una “música afrocaribeña sin etnicidad”, de la misma manera que Livio Sansone (2003) se refiere a una “*blackness without ethnicity*”, o bien de una “africanidad electiva” (Rinaudo, 2011)?

Los primeros colonos españoles en América estuvieron acompañados por africanos o descendientes de africanos, ya fueran esclavos o individuos libres, cuya presencia en el actual México, y en especial en la península de Yucatán, está ampliamente comprobada y documentada (Aguirre Beltrán, 1989 [1946]; Restall, 2000, 2005; Fernández Repetto y Negroe Sierra, 1995; Zabala *et al.*, 2004; Campos García, 2005; Collí Collí, 2005; Victoria Ojeda y Canto Alcocer, 2006). El estado de Quintana Roo, hasta mediados del siglo xx, tuvo importantes intercambios con Belice y el Caribe en

general, donde la presencia de poblaciones de origen africano es considerable. Hay numerosas referencias de fugas de esclavos beliceños hacia el sur de la península de Yucatán (Bolland, 2003); años más tarde se convertirían en migraciones de mano de obra negra para trabajar en los bosques (chicle, corte de madera). ¿Es la música afrocaribeña en Chetumal una herencia de esta historia relacionada con la trata de esclavos y la diáspora negra?, ¿el resurgimiento contemporáneo de una cultura afrocaribeña escondida detrás de una identidad nacional que sólo considera lo europeo y lo indígena?, ¿la invención posmoderna de prácticas juveniles en un estado caracterizado por su globalización turística?, ¿el consumo de signos afroamericanos por parte de una juventud blanca, de clase media, con acceso a los recursos globalizados, tal como lo describe, entre otros, Patricia Hill Collins (2006)? ¿Acaso nos encontramos ante una nueva manifestación del *blackface*, presente en el Caribe desde el siglo xix,³ en el cual no sería necesario pintarse el rostro de negro y ni siquiera recurrir a “signos afro”? ¿Podemos hablar, con Jacques Rancière, quien se interroga acerca del *blackface*, de una “cultura sin propiedad” que no pertenecería a ningún grupo étnico o social, “producto de una multiplicidad de circulaciones entre los lugares, las condiciones, las razas y los reinos” (2008: 8)?

México se define como un país mestizo, que supone una mezcla de poblaciones indígenas y españolas. Chetumal se presenta como la “cuna del mestizaje mexicano”, en referencia a la figura de Gonzalo Guerrero, marinero español que naufragó en la costa de la península y que fue recogido por la población maya. En vez de regresar a España, Guerrero apoyó a los mayas; se casó con una princesa indígena, Ix Chel Can, y así llegó a ser el padre de los dos primeros mestizos del futuro México (Bautista Pérez, 1993; Hoy, 1998). ¿La presencia de una música afrocaribeña en Chetumal es una forma de denunciar y rechazar el mestizaje nacional, incapaz de trascender la dualidad europeo/indígena, y de integrar, en el discurso y en la práctica, a los otros componentes de la población?, ¿es una revisión del mestizaje que permitiría incluir una “tercera raíz”?⁴ ¿la invención de un “mestizaje tripartito”

¹ El término *música afrocaribeña* abarca varios géneros musicales en los discursos de los habitantes de Chetumal: reggae, ska, calypso, punta, etcétera. Remite principalmente a la música llegada de Belice, aunque puede también hacer referencia a toda música asociada con lo negro o con el Caribe (salsa, son).

² RC Producciones, 2001.

³ En particular, a través del teatro bufo cubano (Leal, 1975) o, en el caso de la península de Yucatán, del personaje del “negrito” en el teatro regional yucateco (Manzanilla Dorantes, 1994; Cunin, 2009) o de la guaranducha de Campeche y de Cozumel (Ramírez Canul, 2001).

⁴ Programa destinado a integrar dentro de la cultura nacional a la población de origen africano, en el marco de las actividades de la Dirección General de Culturas Populares.

(Malcomson, 2011)?, ¿de “otro mestizaje” (Hoffmann y Rinaudo, 2011)?, o, al contrario, ¿la manifestación de la fuerza de un mestizaje homogeneizador e integrador que invalida la alusión a una diferencia étnico-racial como la de afrodescendiente?

En este trabajo se analizan los contextos sociales, históricos y actuales, de aparición y desaparición, transformación y negociación, valoración y negación de “lo afro” y de “lo caribe”. Después se vuelve sobre la inscripción de la música en la historia de la región. Luego se describe brevemente este escenario musical afrocaribeño para revisar los elementos que favorecieron su frágil desarrollo (intermediarios culturales, turismo, programas políticos). Por último, se examinan las lógicas identitarias asociadas con la música, haciendo énfasis en los mecanismos de herencia e invención de una “identidad chetumaleña”.

Genealogía de la música afrocaribeña en el sur de Quintana Roo

Para abordar la historia de la música afrocaribeña en la región, empezaré por situarla en la historia del territorio y, después, en la del estado de Quintana Roo. Lejos de seguir un desarrollo lineal, la música aparece y desaparece, se transforma en cuanto a sus expresiones, sus actores y su significado. De esta inscripción de la música en la historia local, podemos observar procesos simultáneos de “mestización” de lo “afro” y de nacionalización de lo beliceño, que caracterizan la construcción del territorio/estado de Quintana Roo.

Del brukdown y del sambay de los campamentos forestales...

Desde un punto de vista histórico, el sureste de la península de Yucatán estuvo marginado en gran medida del control de España y posteriormente de México. Entre 1847 y 1901, la Guerra de Castas (Reed, 2002 [1964]; Lapointe, 2006) desembocó en la integración de la región a la Federación mexicana con el trazado de la frontera entre México y Belice en 1893, y la

creación del territorio de Quintana Roo en 1902. Éste conservó durante varias décadas una especificidad que le confería un sitio aparte dentro del territorio mexicano: importante presencia de la población maya, cuya hostilidad al poder mexicano se mantuvo; así como múltiples intercambios con el vecino Belice –en aquel entonces colonia inglesa– y, en términos generales, con el Caribe (Vallarta Vélez, 2001). De hecho, el sur de Quintana Roo fue poblado en parte por descendientes de refugiados de la Guerra de Castas, quienes durante cerca de medio siglo se habían instalado en Belice. Este territorio también fue determinado por las migraciones de trabajadores forestales beliceños descendientes de africanos.⁵ A partir de 1908, las primeras cifras oficiales de migración, procedentes de la ley de migración adoptada ese mismo año, arrojan resultados significativos (Cunin, 2010): entre 1908 y 1911,⁶ 81% de los inmigrantes que habían ingresado al país a través de la bahía de Chetumal eran “ingleses”, y puede suponerse que se trataba ante todo de habitantes de la colonia británica de Belice; de estos inmigrantes ingleses, 56% se clasificaba como “negros” (la forma migratoria establecía tres categorías raciales: “blancos”, “negros” y “amarillos”). En una región caracterizada por importantes movimientos migratorios, tanto nacionales como internacionales, ligados a una dinámica de poblamiento aún precaria, la mano de obra beliceña se sumó a una procedente del norte de la península (Yucatán) y del resto del país (Veracruz, Guerrero) para explotar la principal riqueza local: la selva (madera y, luego, chicle).

En este contexto de concentración de trabajadores en campamentos aislados (los llamados “hatos”), aparecen las primeras referencias a una música afrocaribeña, principalmente en la frontera entre México y Belice: el brukdown (escrito a menudo con diversas grafías: Brok Dow, brochdown) y el sambay (escrito a veces zambay), cuyo nombre ha sido objeto de distintas interpretaciones: danza de los zambos, “son de la bahía”, deformación de la expresión inglesa *let's go to some buy* (véase Ramírez Canul, 2001: 249-250).⁷ Más allá de la incertidumbre en torno al origen del sambay y del brukdown, debe subrayarse que estos dos géneros, que se refieren tanto a un género musical como a una danza, se relacionan con un origen caribeño, más específicamente beliceño, y con ritmos de raíz

⁵ Hasta la abolición de la esclavitud en 1833, Belice fue una sociedad esclavista que se dedicaba a la explotación forestal (Bolland, 2003).

⁶ Además de faltar para ciertos meses, los datos se interrumpen en septiembre de 1911, debido quizás a los disturbios relacionados con la Revolución, y reaparecen a partir de 1926 (Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, Sec. 4a 908).

⁷ Para un análisis del sambay y del brukdown desde Belice, véase Hyde (2009).

africana (Ramírez Canul, 2001: 250; Macías Zapata, 1988: 375 y 378), los cuales a su vez se mezclarían con los ritmos mexicanos, transmitidos por los trabajadores de Veracruz (son jarocho) o de Yucatán (jarana yucateca).

Desde ese momento el sambay y el brukdown formaron parte no sólo de los campamentos forestales, sino también de la vida social y cultural de la recién fundada capital del territorio, Payo Obispo (Chetumal).⁸ Así, de acuerdo con Ramírez Canul, autor y compositor de música popular, e investigador del Instituto Quintanarroense de la Cultura, la música y la danza sambay se desarrollaron “a través de la manifestación popular en los años 1930 en Chetumal y es el nombre que daban a las fiestas del pueblo que se celebraban en algunos barrios de la ciudad, básicamente en Barrio Bravo, Punta Estrella y el Hulubal; misma que se prolongó hasta los años 60’s aproximadamente” (Ramírez Canul, 2001: 248). Además, llegaban con frecuencia a Payo Obispo grupos originarios de Belice para animar las fiestas o las celebraciones oficiales de la ciudad.

...al baile de los chicleros

El territorio de Quintana Roo tuvo un porvenir incierto desde principios del siglo: llegó a desaparecer entre 1913 y 1915, y de nuevo entre 1931 y 1935; su población estaba estancada, su administración era deficiente; los mayas gozaban de cierta autonomía. Sin embargo, la llegada de Lázaro Cárdenas a la Presidencia de la República (en diciembre de 1934) y de Rafael Melgar al gobierno del estado favorecieron su consolidación económica e institucional. Este nuevo dinamismo se acompañó de una integración acelerada a la Federación, en particular mediante la puesta en marcha de una política de “mexicanización”⁹ y la reafirmación de la ideología del “mestizaje”, como símbolo de la identidad nacional. Las autoridades locales fueron forjando poco a poco el relato histórico que haría de Quintana Roo la “cuna del mestizaje”.

En el ámbito cultural surgieron también los signos de una especificidad regional. El brukdown y el sambay poco a poco se volvieron parte del folclore local y

símbolos de la incipiente identidad del territorio de Quintana Roo –una identidad que todavía faltaba inventar–. Particularmente instructiva al respecto es la obra del intelectual yucateco Luis Rosado Vega (1940), escrita en homenaje a Rafael Melgar, gobernador del estado de Quintana Roo entre 1935 y 1940, la cual describe la aplicación de la política de Cárdenas en la región y da cuenta de la forma adoptada por su ideología nacionalista: desconfianza hacia la población beliceña en suelo mexicano y hacia las autoridades beliceñas en general (acusadas de haberse apropiado de una parte del territorio mexicano); política migratoria selectiva,¹⁰ tendiente a favorecer a la población considerada como “asimilable”; promoción de una cultura local “mestiza”. En tal entorno, el origen afrocaribeño del sambay y del brukdown se volvió problemático, por lo que ambos ritmos fueron objeto de una mexicanización que los transformó y los volvió aceptables.

Conocimos el baile del Zambay Macho. Parece que su sólo nombre debe ser suficiente a indicar su procedencia negra. Sin embargo no es por completo así. Es una superposición. Musicalmente es la clásica jarana yucateca pero con adobo negro. Como en la Colonia [Belice] hay mucho elemento peninsular, se comprende que la jarana se hubiese aclimatado allí, y el negro beliceño la tomó a su cargo [...]. En Belice ese baile se llama el Brok Down. Se baila entre hombre y mujer, y aunque es auténtica jarana se baila al estilo de la rumba cubana. Es un baile lleno de lubricidad, en que se desanillan los cuerpos enfebrecidos hasta llegar al clímax. Pobre jarana yucateca, cómo te han puesto en British!... (Rosado Vega, 1940: 215).

Sambay y brukdown no son más que una adaptación de la jarana yucateca, y vuelven a mexicanizarse en las palabras de Rosado Vega, a la vez que se deslegitima su dimensión afroamericana.

De esta manera, el sambay y el brukdown cedieron paso a una denominación que los englobó y los confundió, al mismo tiempo que los nacionalizó: “el baile de los chicleros”. Los intercambios musicales entre el Caribe y México se detuvieron y se arraigaron en la región de Chetumal, para convertirse en un marcador

⁸ Payo Obispo se convirtió en capital en 1915, en sustitución de Chan Santa Cruz, futuro Felipe Carrillo Puerto.

⁹ Entre otras cosas, en esa época se mexicanizaron ciertos topónimos: Payo Obispo se convirtió en Chetumal, Chan Santa Cruz, en Felipe Carrillo Puerto, etcétera. Asimismo, se adoptó la cooperativa como forma de organización socioeconómica, se crearon ejidos forestales, nacieron los primeros proyectos de carreteras tendientes a comunicar Chetumal con el resto del país, se introdujeron programas de educación cívica, se instauraron políticas de colonización interna, etcétera.

¹⁰ Dos circulares secretas, en 1924 y 1933, prohibieron el ingreso de las poblaciones negras a México; los años treinta y cuarenta se caracterizaron por la instrumentación de medidas restrictivas en el nivel migratorio, las cuales se regían en particular por criterios raciales (véase Yankelevich, 2009; Saade Granados, 2009).

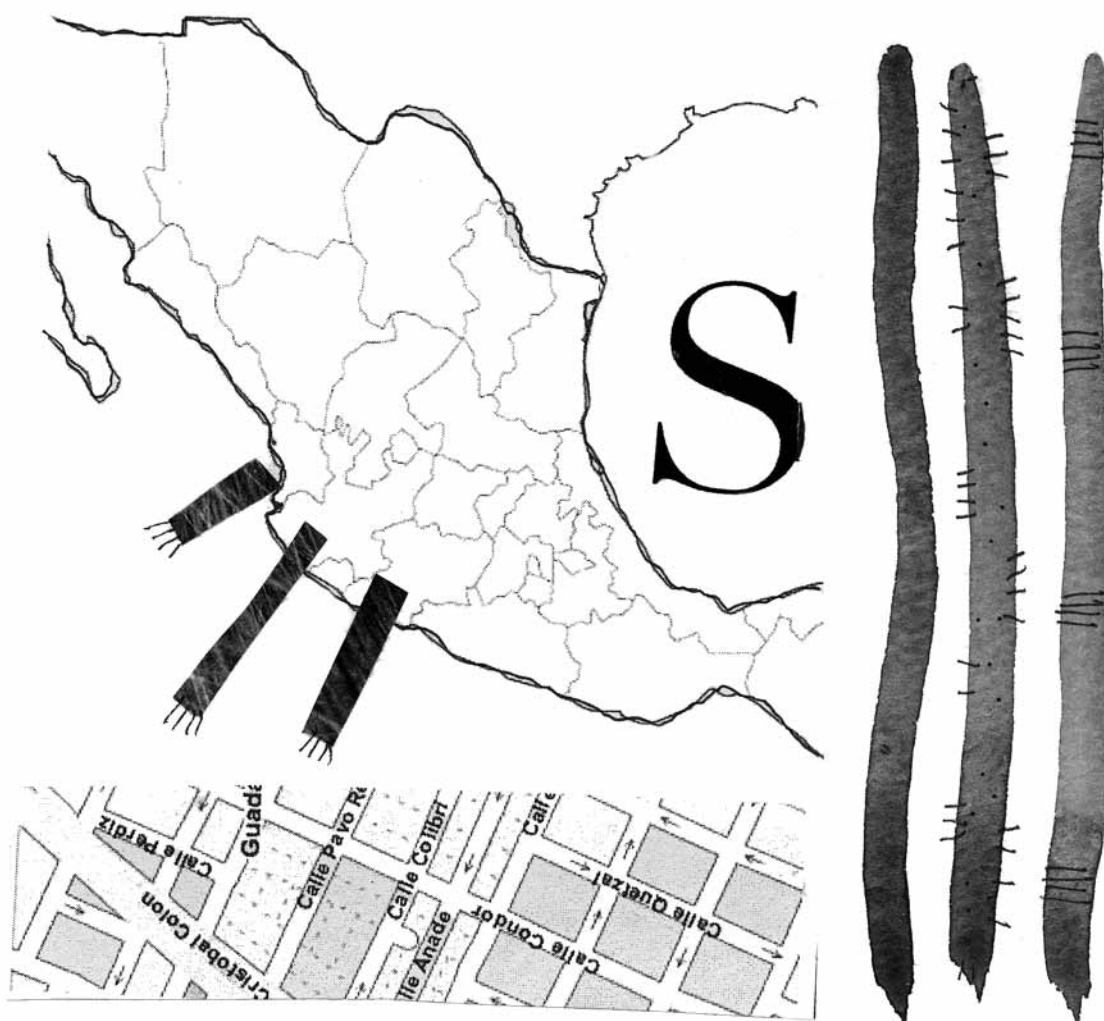
de autoctonía y de patrimonio, a lo que se añade, en esa misma época, la creación del “traje de la chetumaleña”, el vestido “típico” de la mujer de este lugar, o la destrucción de las casas de madera “de estilo colonial inglés” de Chetumal (Bautista Pérez, 2004: 71). En los años de cardenismo se trataba de “inventar” una cultura popular mestiza que fuera distinta tanto de la cultura maya, símbolo de rebelión y arcaísmo, como de la afrocaribeña-beliceña, doble símbolo de una invasión extranjera y de una afinidad con las poblaciones negras.

Chetumal: puerta de entrada del reggae a México

Como se ha mencionado, a partir de mediados de los años treinta el territorio de Quintana Roo se consoli-

dó e integró demográfica, política y económicamente al resto de la República. El huracán Janet, que en 1955 destruyó parte de Chetumal, simbolizó un punto de no regreso: la ruptura con un pasado al margen de la nación y la afirmación de la voluntad de integrarse a ésta. No obstante, la mexicanización del territorio no implicó la suspensión de los intercambios –culturales, sobre todo– con el Caribe. ¿A qué se debió este fenómeno?, ¿a que es más difícil controlar la circulación de la música que la de las personas?, ¿a que la música ofrece mayor resistencia a las lógicas de arraigo y de nacionalización?, ¿o más bien cabría hablar de una forma de reacción ante la imposición de una “cultura mexicana”, con exclusión de cualquier otra influencia?

No es fácil contestar estas preguntas, pero seguramente tuvo un papel central el estatuto de perímetro libre de Chetumal (así como Cozumel, Isla Mujeres



y Xcalak), establecido en 1933, y luego de zona libre que tuvo todo el territorio en 1972: mientras que Chetumal se insertaba progresivamente al resto del país, seguía siendo, en el nivel económico, la puerta de entrada de los productos de Belice, el Caribe y América Latina, entre ellos las producciones musicales.

En los años sesenta se observa un resurgimiento de la música afrocaribeña (calypso, soca, reggae, ska) que llegó a Chetumal a través de Belice. El músico jamaquino Byron Lee y su grupo The Dragonaires, los grupos beliceños Lord Rhaburn Combo, Jesús Acosta and The Professionals, y The Harmonettes ejercieron una importante influencia sobre el escenario cultural y los compositores locales.¹¹ Principalmente, Chetumal vio nacer dos grupos considerados hoy en día como los precursores del reggae en México: Benny y su Grupo, y Ely Combo,¹² quienes mezclaron los géneros calypso, soca, reggae y ska, y con frecuencia adaptaron canciones procedentes de Belice o de Jamaica. Múltiples testimonios recuerdan el éxito de su música en los años sesenta y setenta, y la asocian con los bailes populares en la Explanada de la Bandera y con el Carnaval.

El verdadero nombre de Ely es Eliseo Pech Yamá, proveniente de una familia maya del estado de Yucatán; los miembros del grupo son mayas o mestizos, y solían acompañarse de un cantante beliceño negro, Anthony Jones. Ely Combo, que surgió entre 1966 y 1967, se considera en la actualidad el primer grupo de reggae en México; grabó dos álbumes (*long play*) con Son-Art, que incluyen principalmente versiones (*covers*) en inglés de Byron Lee, y participó en numerosas giras en México. Ely era músico profesional y miembro de la orquesta estatal. A su vez, Benito Loeza Rivadeneyra, líder de Benny y su Grupo, cuya madre era originaria de Orange Walk, en Belice, y su padre, de Veracruz, es el representante típico de esas familias mexicano-beliceñas que constituían en aquel entonces una gran parte de la población de Chetumal. Benny estuvo asociado con un bar-discoteca de Chetumal que suelen frecuentar los beliceños.

En 1972, durante cuatro semanas seguidas Ely Combo fue invitado del programa televisivo de música

ca y variedades *Siempre en domingo*, presentado por el famoso conductor Raúl Velasco, lo cual le permitió tener un amplio auditorio y gozar de reconocimiento nacional. El grupo puso especial cuidado en su presentación y recibió a los productores de la emisión en una palapa rústica a orillas del mar, construida expresamente para esa ocasión. Ely Combo apareció en la sección de folclore “México, magia y encuentro”, que daba a conocer las riquezas e idiosincrasias de la cultura mexicana. En cada región se presentaban rasgos culturales típicos y tradicionales: en el caso de Chetumal y Quintana Roo, Ely Combo y su música afrocaribeña fueron elegidos como representantes de la “cultura quintanarroense”.

Como anécdota, Jimmy Pech, hijo de Eliseo Pech, quien fuera uno de los músicos del grupo Ely Combo, recuerda el origen de su nombre, surgido durante una entrevista al grupo en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez: el periodista preguntó a cada uno de los presentes cómo se llamaba “y como ya habíamos dicho de Anthony Jones, supuestamente venimos de una frontera, con Honduras Británicas. Y usted ¿cómo se llama señor? Yo soy Jimmy P. C. H. [con acento inglés] para no decir que era Jaime Pech!”.¹³ Nos recuerda así la importancia del “toque” inglés de esta música, casi siempre cantada en ese idioma y relacionada con Belice. Jimmy Pech también rememora que cuando los productores de *Siempre en domingo* “vieron actuar y bailar a Anthony Jones, el negrito, sobre todo bailar, quedaron fascinados y nos filmaron para cuatro semanas”. Asimismo, Benny y su Grupo solía presentarse con un bailarín negro de origen beliceño, Anthony Anselm, apodado *el Bule*. El componente “afro” de la música no es objeto de una identificación a un mundo cultural afrocaribeño o al *Black Atlantic* de Paul Gilroy, tampoco produce unas “identidades afroamericanas”; sin embargo, ambos grupos se esforzaron por acompañarse de un músico negro y beliceño, y ante todo por ponerlo en escena, como si fuera una doble garantía: de legitimidad y de autenticidad.¹⁴

En su tesis de licenciatura sobre los “Componentes culturales africanos en Quintana Roo”, Mario Baltazar

¹¹ Véase la compilación *Belize City Boil-Up* (Stonetree Records), que reúne a los principales intérpretes de estos ritmos beliceños de los años cincuenta, sesenta y setenta, en una sorprendente mezcla de música disco, jazz y funk. Existen muy pocos escritos acerca de la influencia de la música beliceña y caribeña en Chetumal en los años sesenta y setenta (véase Ortega, 2008; Manríquez, 2007).

¹² Eddie Ortega (2008) menciona también a otros grupos, menos conocidos: Los Cuervos, Los Flyers, Los Brotherhoods, Los Reclutas.

¹³ Entrevista en la película *Reggae de Chetumal para el mundo*, realizada por Eduardo Medina Zetina, Chetumal, Santa Cecilia Producciones, 2008.

¹⁴ Hoy en día, otro músico cumple este papel de legitimación de la escena musical local: se trata de Wisdom, líder del grupo Roots and Wisdom, músico rasta de origen nigeriano radicado en Felipe Carrillo Puerto. Gracias a sus contactos en Estados

Collí Collí le dedicó una larga entrevista a Benny, centrada en la dimensión afrocaribeña de su música. La asociación con “lo negro” constituye para Benny una prueba de calidad musical, en el marco de una valoración racializada de prácticas culturales.

A mí me da gusto provenir del grupo negro, como el de mi abuela y de mi abuelo, [...] en la música me ayudó bastante, ah!, mucho ritmo, mucha picardía en la música, música caribeña, me ayudó a que tenga cierto ritmo, no cualquiera lo tiene, el ritmo que tiene la raza negra, no la tiene mucha gente del mundo [...]. Allá [en Belice] es donde nosotros nos basamos para hacer nuestra música, imitamos algo de ellos para infiltrarlo a lo mexicano y hacer un tipo de música diferente (Collí Collí, 2005: 52).

De territorio a estado: nueva desaparición y nuevo renacimiento

El éxito de la música afrocaribeña en el sur de Quintana Roo no perduró más allá de los años ochenta. Los dos momentos clave de integración del territorio al país (el cardenismo en la segunda mitad de los años treinta y la creación del estado de Quintana Roo en 1974) corresponden con la dilución de la música afrocaribeña en el proyecto nacional.

En efecto, en 1974 la región experimentó una transformación radical: el territorio se convirtió en el estado de Quintana Roo, el más joven de la Federación mexicana, junto con el de Baja California Sur. Quintana Roo no cumplía uno de los requisitos legales para obtener el estatuto de estado: contar con más de 80 000 habitantes.¹⁵ De ahí la aplicación de una política migratoria particularmente incitativa, encaminada a atraer a una población procedente, en su mayoría, del interior del país, lo cual daría lugar a la creación de los Nuevos Centros de Población Ejidal (Fort, 1979). Esta política provocó la afluencia masiva de una población originaria del resto del país hasta modificar radicalmente la composición demográfica del futuro estado. La década de los setenta también representó un fuerte desarrollo de las infraestructuras nacionales en Quintana Roo (finalización de las carreteras hacia el interior del país, llegada de la televisión), y una incorporación a la nación, vivida en las prácticas cotidianas y no sólo en la movilización de símbo-

los (bandera, himno). Por su parte, en Belice se estaba debilitando el apogeo musical de los cincuenta, sesenta y setenta: algunos grupos se habían desintegrado, otros se habían establecido en Estados Unidos (tal fue, en especial, el caso de Byron Lee) y ya no alimentaban al mercado musical mexicano. Unos años más tarde, la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Estados Unidos y Canadá, el 1° de enero de 1994, significó la desaparición de las relaciones económicas privilegiadas entre Quintana Roo y Belice. La importación de productos europeos (por ser Belice colonia británica) e internacionales (por la cercanía con el Canal de Panamá) hacia la península de Yucatán y México, que había caracterizado la región fronteriza a lo largo del siglo xx, no resistió la instauración de un mercado libre enfocado hacia el norte del país. De tal modo, se interrumpió la llegada de la música beliceña y caribeña a Chetumal, entre otros elementos del flujo económico, mientras que los nuevos habitantes y los medios de comunicación traían géneros musicales del interior del país (música norteña, rock).

A pesar de que en ese momento parecía destinada a desaparecer por completo, la música afrocaribeña volvió a surgir a partir del año 2000 con características hasta entonces desconocidas, por iniciativa de una joven generación de músicos que por lo general no habían vivido la época de Benny y Ely, y que en la actualidad constituye un escenario musical a la vez popular y frágil, local y globalizado.

El desarrollo de un escenario musical afrocaribeño en el siglo xxi

Skuadrón 16, Hierba Santa, Korto Circuito y I Wanna son los principales grupos de reggae y ska que están activos en Chetumal. Para el estado y la península, sería preciso agregar a la lista decenas de grupos complementarios. Se destaca aquí la existencia de tal escenario musical, surgido a principios de este siglo, los actores que lo animan y las normas sociales que lo rigen. Si bien se apoya en una organización relativamente autónoma, la música afrocaribeña se ubica en un contexto que ha promovido su desarrollo: participación de intermediarios en programas radiofónicos, actividades universitarias y políticas culturales, impacto del extinto Festival Internacional de Cultura del

Unidos y en Europa, a su gran dinamismo y a sus proyectos culturales, contribuye a valorar y consolidar la música afrocaribeña (véase la página web de su Centro Cultural Africano y Maya <<http://www.rootsandwisdommusic.com/spanish.htm>>).

¹⁵ Asimismo, era necesario satisfacer ciertos criterios en materia de infraestructura agrícola, industrial, comercial y de ingresos gubernamentales propios.



Caribe, influencia del desarrollo turístico del norte del estado (Cancún, Playa del Carmen, Tulum). Me interesaré por los actores, las políticas y los espacios que hacen posible la presencia de una escena musical afrocaribeña en Chetumal y en Quintana Roo.

Chetumal: capital mexicana del reggae y del ska

Con motivo del Carnaval 2010, los dos escenarios ubicados en la Explanada de la Bandera, centro histórico de Chetumal, atraían a un público familiar, al ritmo de una música tropical a la vez "folclorizada" y muy mercantilizada. A unos cientos de metros de allí, en otro estrado, mucho más pequeño, apartado de los puestos de tacos y de los vendedores ambulantes de algodón de azúcar, se encontraban las estrellas locales del reggae y del ska: Corpus Klan (procedente de Cancún) y Hierba Santa. Se hallaban también numerosos jóvenes en pequeños grupos, bailando, cantando, llamándose unos a otros, en un ambiente relajado. Varios policías intervinieron para detener a tres fumadores de marihuana que se habían ocultado detrás de un tráiler, de donde salieron triunfalmente, esposados y con una sonrisa en los labios. Sin embargo, este tipo de conciertos tiene muy poco que ver con eventos acalorados o subversivos donde se consumen productos ilícitos (incluso casi no hay alcohol) y no transmite, en particular en Chetumal, una imagen de transgresión. La mayoría de estos jóvenes, cuya edad fluctúa entre los 15 y los 25 años, son estudiantes. No es raro encontrar a los mismos individuos en otros conciertos de reggae/ska, pues conforman una pequeña comunidad que se identifica a través de este género musical y se diferencia de los aficionados al rock, reguetón

o techno. No obstante, la exhibición de signos identitarios es poco común: aunque algunos jóvenes llevan colores rasta (rojo, amarillo y verde) o playeras con la imagen de Bob Marley, y algunos músicos ostentan *dreadlocks* (especialmente los de Corpus Klan), en términos generales no se observa voluntad alguna de identificarse con un universo "afro". Se trata, ante todo, de la expresión cultural de una generación (15-25 años) para la cual la música afrocaribeña constituye un elemento de reconocimiento frente a otros, sin que por ello sea sinónimo de pertenencia a un universo simbólico más amplio.

Los conciertos, que tienen una periodicidad muy variable y carecen de programación a mediano o largo plazo, toman múltiples formas: en el Carnaval, eventos oficiales organizados por la Secretaría de Cultura o la Universidad de Quintana Roo (UQROO), presentaciones informales ("toquines") para amenizar alguna fiesta, conciertos en bares, discotecas o en el sindicato de volqueteros. En eventos más grandes se presentan sucesivamente tres o cuatro grupos, cada uno con un repertorio relativamente limitado (de siete a ocho canciones). Asimismo, por iniciativa de uno de los grupos se organizan a veces conciertos sujetos a pago, para poder financiar la adquisición de instrumentos musicales, los ensayos en el estudio o la edición de un CD.

Los grupos más antiguos surgieron después del año 2000; los conciertos se ofrecen de manera regular, los músicos se conocen unos a otros, el público es fiel: no cabe duda de que existe un auténtico escenario musical afrocaribeño en Chetumal. No obstante, es difícil hablar de una organización o planeación, de un espacio asociado con esta música, de una noche dedicada al reggae o al ska (como en el caso, por ejemplo, del son jarocho o del danzón en la ciudad de Veracruz). Se trata, más bien, de un escenario informal, sin organizadores, con escaso apoyo por parte de las autoridades locales o las políticas culturales (aunque éstas tampoco expresen rechazo alguno) y sin mercado económico (los CD grabados continúan siendo raros y muy pronto son objeto de copias pirata; además los músicos no viven de su música), pero que reposa sobre la movilización de un verdadero capital simbólico por parte de los músicos, que hace pensar que este espacio lo mismo puede consolidarse en un futuro próximo que desaparecer de la noche a la mañana. Internet desempeña a este respecto un papel fundamental al favorecer la existencia de este escenario musical incierto, descentralizado, múltiple; al mismo tiempo, permite prescindir de herramientas de producción y comunicación más formales e institucionalizadas. Todos los grupos poseen su sitio en Facebook o My Space, en el cual ofrecen información sobre sí mismos, extractos musicales o vínculos hacia videos de sus

conciertos en You Tube, y también a través de estos canales –sin olvidar los mensajes por telefonía celular– circula la información en torno a los conciertos programados. De ahí que en la calle o en la prensa nunca se encuentren anuncios concernientes a la música afrocaribeña. De igual manera, es menos necesario grabar en un estudio un CD, debido a los numerosos envíos, por parte de los internautas, de videos de conciertos en You Tube. Las pláticas por chat permiten extender virtualmente la “comunidad” que se ha constituido a partir de los conciertos entre un público que comparte un estatuto sociodemográfico similar (jóvenes, estudiantes, clases medias).

Intermediarios y agentes de legitimación: radio, universidad y política

Del mismo modo que Howard Becker habla de *empresarios morales*, se evoca aquí a los *empresarios culturales* que contribuyen a normalizar el escenario musical afrocaribeño, al institucionalizarlo y conferirle visibilidad, al darle relevancia y legitimarlo. Estos “empresarios”, que fungen como intermediarios entre varios campos sociales (comunicación, saber, política), fomentan la circulación de la música más allá de quienes la practican y son aficionados a ella, a la vez que le otorgan un reconocimiento en múltiples ámbitos.

Como director y productor de radio, Eddie Ortega animó durante unos diez años el programa *Vibración rastaman*, el primero en difundir no sólo los éxitos del reggae jamaicano, sino también piezas musicales procedentes de América Latina, Europa o Japón, así como los clásicos locales de Benny y Ely. Procedente de una familia de músicos, e incansable coleccionista de música, Eddie Ortega acompaña sus emisiones radiofónicas con diversos comentarios, análisis y noticias en torno a los músicos que presenta y a la música afrocaribeña en general. Invitado con regularidad por las distintas instituciones de la ciudad, es uno de los pocos que han escrito artículos sobre el reggae en Chetumal (en la prensa), y tiene previsto publicar un libro. Ha participado en las tres ediciones de un seminario sobre la música afrocaribeña organizado en la UGROO por Raciél Manríquez, otro personaje que acompaña el escenario musical local. Como reportero de la *Gaceta* de esta universidad, Manríquez integra dos ámbitos –el académico y el de la comunicación–, lo que confiere un reconocimiento y una legitimidad institucional a los músicos de Chetumal, gran parte de los cuales ha transitado por las aulas

de la UGROO. Como último ejemplo de la confluencia de distintos campos, Arturo Enríquez es productor y locutor del programa radiofónico *Puerto Pirata*, especializado en reggae. Ha participado en la organización de varios conciertos de música afrocaribeña: Concierto Masivo Internacional de Reggae, en el marco del Festival Internacional de Arte Chetumal Bahía; Festival de Reggae y Ska Bacaroots, etcétera. Finalmente, en 2010 obtuvo una beca de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico, otorgada por la Secretaría de Cultura del Estado de Quintana Roo, gracias a su proyecto “Hermandad Caribe, la escena reggae en el Caribe mexicano”, que, entre otras cosas, intenta establecer el inventario de los grupos, los sitios y los productos relacionados con el reggae en el estado.

La beca de Enríquez demuestra que las instituciones de la ciudad y del estado no permanecen totalmente ajenas al desarrollo del escenario musical afrocaribeño. Así, los días 4 y 5 de junio de 2010 la Dirección de Culturas Populares de Chetumal –una dependencia de la Secretaría de Cultura del estado– organizó el concierto “Música afrocaribeña en Quintana Roo” en las ciudades de Chetumal y Bacalar, con los grupos Bandikoro (Tulum), Nankama (Bacalar) y Hierba Santa (Chetumal). El concierto se presentaba como sigue:

[reúne a] tres grupos de reconocida calidad y trayectoria artística cuyo repertorio musical tiene como ingrediente esencial el poderoso ritmo de la música africana. Nacidos o radicados en nuestro estado, los integrantes de estas tres agrupaciones son una muestra de la generación actual de creadores quintanarroenses que frente a las aguas del Caribe proclaman la herencia musical de ese antiguo continente, desde el ritmo puro que emanan los tambores, hasta la fusión con ritmos de otras latitudes americanas como el reggae, la rumba o el rap.

Tal acontecimiento forma parte de un programa más amplio que se completa con otras dos manifestaciones: una relacionada con las danzas y músicas indígenas, y otra que rinde homenaje a la orquesta del estado. En palabras de la responsable de eventos musicales de la Oficina de Culturas Populares de Chetumal, el objetivo consiste en “difundir esta diversidad que hay en el estado. No se trata de buscar una identidad en lo que nos hace iguales, sino en lo que nos hace diferentes. Siempre ha habido influencias beliceñas, lo afro no está fuera de lugar. Los grupos de hoy no serían tan bien recibidos sin la conexión con Belice. Queremos considerarlos dentro de la gama musical del estado”.¹⁶

¹⁶ Entrevista con la responsable de eventos musicales de la Oficina de Culturas Populares de Chetumal, 10 de junio de 2010.

El Festival Internacional de Cultura del Caribe: estrellas internacionales en Quintana Roo

Otro elemento que muy probablemente facilitó el surgimiento o resurgimiento de la música afrocaribeña a partir de 2000 fue el Festival Internacional de Cultura del Caribe. Creado en 1988, este festival tuvo un debut triunfal, en el transcurso del cual varios conciertos de gran calidad alternaron con una serie de conferencias y actividades culturales en torno al Caribe. El discurso inaugural de esta primera edición, pronunciado por Miguel Borge Martín, entonces gobernador del estado de Quintana Roo, en presencia del presidente de la República, refleja su impacto, así como el afán de arraigo en el Caribe mexicano a través de Quintana Roo:

Late fuerte hoy el corazón caribeño de esta tierra quintanarroense. Esta noche, todos juntos, acompañamos al Presidente Miguel de la Madrid a poner la primera piedra de una obra magnífica que habremos de contemplar siempre con los ojos de la sensibilidad. Hoy como un hecho singular en nuestra historia, Quintana Roo se convierte en el vértice de unión y encuentro de catorce países hermanos de la cuenca del Caribe, que durante cinco días desplegarán la ofrenda de lo más representativo de sus manifestaciones artísticas y culturales, para compartirlas con las nuestras (*Cultura del Caribe: Memoria del Festival Internacional de Cultura del Caribe*, 1988: 19).

Estas declaraciones son reveladoras de los objetivos explícitos del festival: reafirmar la pertenencia del joven estado de Quintana Roo a la nación mexicana, y valorar al mismo tiempo una “identidad caribeña” que sería específica de la región.¹⁷

La evocación del Caribe está llena –implícita o explícitamente– de significados que no sólo lo asocian con la diversidad cultural, sino también con la pre-

sencia de poblaciones descendientes de africanos. En un documento de trabajo del Comité Organizador del tercer Festival, se puntualiza que el Caribe constituye

...una de las más grandes zonas del poderío cultural en el mundo, tanto por su pluralidad como por su identidad multilingüe [...]. Es importante destacar que donde hay presencia negra hay Caribe. El aporte africano unifica la gran cultura del Caribe, que llegó afortunadamente a nuestra América. Es a partir de este crisol cultural que se da la necesidad de realizar el III Festival Internacional de Cultura del Caribe (Comité Organizador, 1991).

Los días 6, 7 y 8 de noviembre de ese mismo año se organizó en Chetumal un foro de discusión, coordinado por Guillermo Bonfil Batalla, iniciador del programa nacional Nuestra Tercera Raíz, en torno al tema de “la influencia de la cultura africana en la conformación cultural del Caribe”.¹⁸

Dentro de este marco, el Festival brindó a numerosos grupos del Caribe la oportunidad de presentarse en distintos sitios del estado (Cancún, Chetumal, Cozumel, Isla Mujeres); dio cabida a invitados internacionales de renombre, a menudo asociados con la música afrocaribeña: Jimmy Cliff, Lucky Dube, Celia Cruz, Willy Colon, Compay Segundo, Andy Palacio. Todos los músicos de Chetumal, jóvenes y no tan jóvenes, lo consideran una referencia, una etapa clave tanto para su carrera musical como para la aceptación institucional y popular de esta tendencia musical. El Festival fue cediendo el sitio a eventos de alcance más limitado (en particular a su heredero directo: el Festival Internacional de Arte Chetumal Bahía, también desaparecido), algunos de ellos dedicados específicamente a la música afrocaribeña: International Reggae Fest (Cancún, 2007), Concierto Masivo Internacional de Reggae (Chetumal, 2006 y 2007), Festival de Reggae y Ska Bacaroots (Bacalar, 2006).¹⁹

¹⁷ La asociación con el Caribe es un elemento de afirmación de una identidad local, muy fuerte en la administración de Miguel Borge Martín (también marca la fundación de la Universidad de Quintana Roo –UQROO– en 1991) y que no tendrá influencia después, por lo menos en las políticas públicas, aunque esté presente de manera implícita.

¹⁸ Margarito Molina, director de la Oficina de Culturas Populares de Chetumal, recuerda que la afirmación de un anclaje caribeño de México aparece en el estado de Quintana Roo en 1988, es decir, antes de Veracruz, hoy en día considerado como el “estado caribeño” de México (entrevista, 24 de noviembre de 2010). En Veracruz, la dimensión caribeña se afirma en 1989 con la organización, por parte del Instituto Veracruzano de Cultura (Ivec), del primer foro “Veracruz también es Caribe”, y luego con el Festival Afrocaribeño en 1994. Hay que subrayar igualmente que hubo más arraigo y continuidad en las políticas culturales locales en Veracruz. Asimismo, en el caso de ese estado, el Caribe se relacionó explícitamente con lo afrocaribeño, gracias al programa Nuestra Tercera Raíz: en esa época, Luz María Martínez Montiel era a la vez directora del patrimonio cultural del Ivec y coordinadora de aquel programa (Rinaudo, 2011). A pesar de la presencia de Bonfil Batalla en el Festival Internacional de Cultura del Caribe de 1991, la conexión entre “caribeñidad” y Nuestra Tercera Raíz no funcionó en Quintana Roo. Parece que el único resultado de dicho programa en el estado fue el trabajo de Mario Baltazar Collí Collí (1992) desde la oficina estatal de Culturas Populares, ubicada en Felipe Carrillo Puerto.

¹⁹ En abril de 2011, con la llegada del nuevo gobernador del estado de Quintana Roo, Roberto Borge Angulo, sobrino de Miguel Borge Martín, gobernador electo en 1987 y fundador del Festival Internacional de Cultura del Caribe, se anunció el renacimiento de este festival en noviembre de 2011.

La Riviera Maya, sitio predilecto del turismo internacional

A principios del siglo xx la música afrocaribeña se desarrolló en Chetumal debido al aislamiento de esta ciudad respecto al resto del país, y a los intercambios tanto económicos como culturales y de población que Chetumal y su región mantenían con Belice. Un siglo más tarde esta música resurge dentro de una entidad perfectamente integrada a la Federación mexicana y que constituye uno de los polos del turismo internacional más importantes del planeta. Por eso el resurgimiento de esta música original ya no se explica por su aislamiento del resto de la nación, sino más bien por una reacción ante la homogeneización nacional y una búsqueda de idiosincrasia local. Además, los intercambios tradicionales a través de Belice se han vuelto más difusos, mediatizados, estandarizados, tanto con el Caribe como con el mundo entero, gracias al desarrollo turístico.

El nacimiento del estado de Quintana Roo en 1974 coincidió con un proyecto internacional extremadamente ambicioso: la creación del polo turístico de Cancún (Macías Richard y Pérez Aguilar, 2009), que en la actualidad se extiende a gran parte de la zona costera del estado (de Cancún a Tulum, pasando por Isla Mujeres y Cozumel) con el nombre de Riviera Maya. El norte del estado, hasta entonces poco poblado, se confrontó con una migración masiva de mano de obra procedente del resto de la península, del interior del país y de América Central. La ciudad de Cancún experimentó un crecimiento fulgurante: alcanzó en 30 años más de 500 000 habitantes (censo 2005), pronto seguida por Playa del Carmen y, en fechas recientes, por Tulum. La Riviera Maya se convirtió así en uno de los principales polos de atracción del turismo mundial, al grado de acoger a 3.1 millones de visitantes durante el primer semestre de 2010.

En este contexto han surgido grupos que, al parecer, son resultado directo de esta globalización y que hacen de la circulación y de los préstamos a escala mundial el sustento mismo de su expresión musical. Tal es el caso, por ejemplo, de Bandikoro, un grupo de Tulum que se autodefine como sigue:

Contemporary band with their feet submerged in ancient musical roots from the most remote corners of the world.

Bandikoro bases their musical proposal on polyrhythmic African percussion extracted from the profound veins of these aged traditions, but transformed by the fusion with bold modern sounds. The balafo, an African instrument and grandfather of the marimba, is one of their most valued gems. Bandits of the third millennium, the integrants of this group are pursued for the shameless display of vigorous rhythms originating in the black continent, such as the rumba and its afro Cuban derivatives, along with the Colombian cumbia, the American rap, and the Jamaican reggae. The filibusters of this singular musical vessel could not have more dissimilar origins: Mexico, France, Sweden and the United States.²⁰

Todos los ritmos calificados como “afro” (rumba, cumbia, rap, reggae) son utilizados en esta fusión que encuentra cierto eco entre visitantes procedentes de varias partes del mundo (Estados Unidos, Europa, América Latina) y que gustan de esta *world music*, a la vez artificial y en busca de raíces, producto de la mercadotecnia y fruto de una vida bohemia. Cancún, Playa del Carmen y Tulum atraen un flujo constante de músicos, quienes hallan en estos sitios las condiciones necesarias para su práctica (técnica, comunicación, público, espacios, etcétera).²¹

De modo más difuso, el cuadro turístico propio del estado de Quintana Roo ejerce un efecto dinamizador sobre los músicos de Chetumal, a pesar de que esta ciudad no pertenece a la Riviera Maya y se encuentra al margen del desarrollo turístico. Esto se debe a que algunos de ellos vivieron y trabajaron durante un tiempo en la Riviera; a que los grupos del norte del estado representan una fuente de inspiración por su carácter más internacional, su acceso a un público más amplio, su mayor notoriedad; o bien a que el escenario musical local se inscribe así dentro de un escenario más global, con múltiples conexiones y ramificaciones.

Arraigos y desarraigos, olvido y memoria

Arturo Álvarez (Alvrix) es probablemente el pionero de la renovación de la música afrocaribeña en el sur del estado. Su álbum *Chetumal rasta* abrió el camino a la generación actual de músicos; al producir *Chiclero*,

²⁰ <<http://www.myspace.com/bandikoro>> [12 de noviembre de 2010].

²¹ De la misma manera, en Cozumel, Freedom in Paradise y Rasta's, bar y restaurante en homenaje a Bob Marley, ubicados en las playas de Punta Sur, seducen a los visitantes norteamericanos de los cruceros y a los jóvenes músicos del estado (con organización de conciertos o como lugar de referencia).

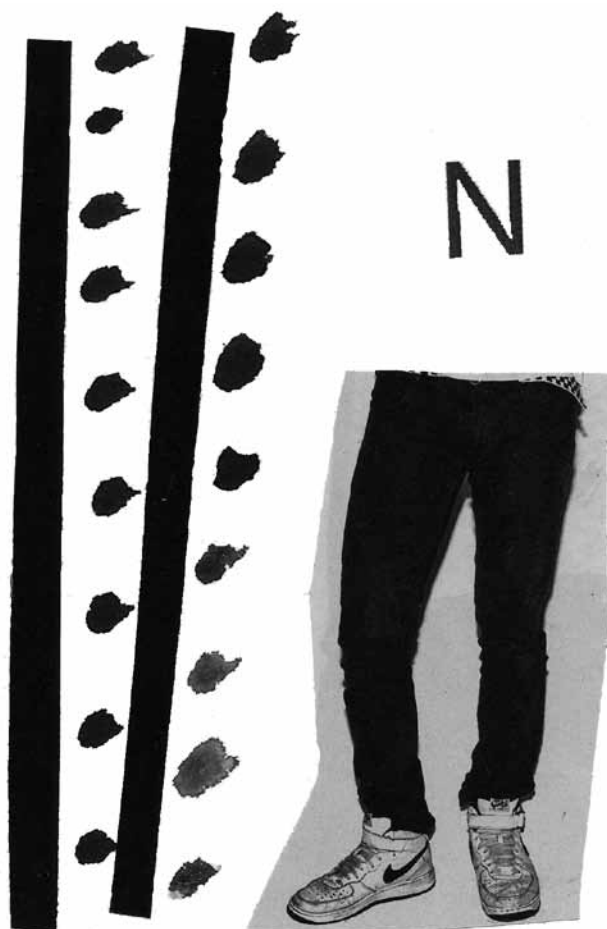
de Policarpo Aguilar,²² recordó que la música afrocaribeña se ha arraigado en la región desde principios del siglo xx, a través de los campamentos forestales. Sin embargo, la memoria se inscribe en dinámicas sociales que la movilizan o no: en el caso de Chetumal podemos confrontar dos grupos de actores que por lo general se ignoran y desarrollan sus prácticas en ámbitos sociales distintos, aunque ambos grupos se articulan alrededor de la música afrocaribeña. Por un lado, esta continuidad dista mucho de ser evidente para los conjuntos que surgieron después del año 2000: mientras que estos jóvenes no se ubican explícitamente en una tradición musical que remitiría al sambay, al brukdown o a los éxitos de Benny y Ely, sus trayectorias muestran que se introducen en un escenario musical estructurado por las relaciones con Belice y la presencia de la música afrocaribeña. Por otro lado, nació hace poco un grupo que hace del recuerdo de la época dorada de la música afrocaribeña en Chetumal el punto de partida de la valoración y defensa de una “identidad chetumaleña”. La ausencia de memoria, en el primer caso, se acompaña de un arraigo en prácticas musicales localizadas; la movilización de la memoria, en el segundo caso, busca afirmar una identidad “inventada”, en el sentido de Hobsbawm.

¿Herencia “afro” o estructuración del campo musical?

En apariencia, nada une a los jóvenes músicos de hoy con la generación de sus padres, cuando Benny y su Grupo, Ely Combo o un grupo beliceño de paso animaban las veladas de Chetumal. La música de los campamentos forestales –brukdown, sambay o baile de los chicleros– parece aún más lejana y de hecho jamás se menciona. Varios músicos contemporáneos empezaron por tocar otros géneros (rock, principalmente), por lo que no conocen a Benny, a Ely, ni la diversidad musical de Belice. Además, para algunos el reggae también se relaciona con el movimiento del “reggae latino”, cantado en español por grupos argentinos, cubanos o mexicanos; en este sentido, no necesariamente conectan, por lo menos al principio, el reggae con una música afrocaribeña. Sólo después de iniciarse en el reggae o el ska, algunos comienzan a interesarse por la música que escuchaban sus pa-

dres, o a ubicar estos ritmos en una corriente musical caribeña. En sus blogs, Hierba Santa, Korto Circuito y Skuadrón 16 no hacen referencia a una cultura afrocaribeña; tampoco brindan precisión alguna en torno a su interés por el reggae o el ska. Las declaraciones de los líderes de los grupos no revelan algún afán o necesidad de situarse dentro de determinada continuidad o herencia, y la música aparece ante todo como un capital simbólico al cual puede recurrirse en forma inmediata, en las relaciones cotidianas o durante una fiesta, para gozar de un estatuto valorado ante sus semejantes.

Cuando las conversaciones se centran en detalles más prácticos –por ejemplo, la composición del grupo, la formación musical, las primeras influencias–, esta indiferencia deja paso a una inscripción difusa dentro de una tradición local, donde las referencias a la



²² Bahía del Sol Records, 2004. Dice el libreto: “hombre de su tiempo y de su mundo, don Policarpo Aguilar fue chiclero en los años treinta del siglo xx; talador de caoba y pescador, cuya sensibilidad le permitió traducir al lenguaje musical la historia del microcosmos que le tocó vivir. Compartió trabajo con hombres de lugares como Belice, a quienes escuchaba cantar en los árboles mientras extraían el chicle”.

música afrocaribeña son omnipresentes. Así, nos enteramos de que Jorge, líder de Hierba Santa, es hijo de Roque Cervera, uno de los músicos más conocidos de Chetumal, quien obtuvo reconocimiento nacional. Roque Cervera toca numerosos géneros musicales –entre otros, jazz y bossa nova– y mantuvo estrechos lazos con Benny y Ely. Es autor de la canción “La turraya”, deformación beliceña de “tu tarraya”, que recuerda, con acento inglés y ritmo afrocaribeño, las actividades de los pescadores en la bahía de Chetumal. Además, en el primer grupo (de rock) de Jorge tocaba el sobrino de Benny, como saxofonista. Finalmente, el primo de Jorge es Arturo Álvarez, compositor de *Chetumal rasta* y productor de *Chiclero*, de Policarpo Aguilar.

Estas relaciones, intercambios y continuidades no suelen presentarse de modo expreso, porque aparecen a la vez como muy evidentes y carentes de relevancia, aunque en realidad están estructurados y desempeñan un papel clave. En una pequeña sociedad provinciana, donde la escena musical no está muy desarrollada, el abanico de oportunidades se encuentra a fin de cuentas limitado, tanto en términos de interconocimientos como de opciones musicales. La decisión de integrar un grupo de reggae o de ska no necesariamente obedece a una postura identitaria;²³ de manera más pragmática, resulta de la estructuración del ámbito musical local y de su relación con Belice –la cual, como hemos visto, dista mucho de ser lineal–. El reggae y el ska constituyen la expresión de un legado que, a decir verdad, no se plantea en términos culturales (excepto para ciertos intermediarios/empresarios), sino que obedece a una lógica organizativa interna del mundo de los músicos aficionados y profesionales.

Música afrocaribeña e “identidad chetumaleña”

Si los jóvenes músicos de Chetumal nos muestran un caso de herencia de prácticas sociales, sin movilización

explícita de una memoria ligada a estas prácticas, el segundo ejemplo presentado podría analizarse en términos de “invención de tradición”, es decir, de construcción de rasgos identitarios en continuidad con el pasado.

El 26 de noviembre de 2010 se llevó a cabo, en el salón Bellavista de Chetumal, el evento “Sambay del recuerdo”, cuyo término “sambay” se refiere a la vez a la tradición chiclera y a una expresión genérica para decir “ir a bailar”. La fecha no fue escogida al azar: remite al 24 de noviembre de 1902, fecha de creación del territorio de Quintana Roo (el evento se realizó dos días después para corresponder con un viernes). Detrás de la tarima, una lona representaba la torre del reloj, símbolo de Chetumal y recuerdo de los bailes en la Explanada de la Bandera,²⁴ y un pescador con su turraya, signo de un Chetumal de antaño que está desapareciendo. Un primer grupo de Chetumal, Son 3, con su cantante negro venido de Jamaica, inició el concierto, principalmente con viejos éxitos, bien conocidos del público, de Benny, Ely o de grupos beliceños. Luego, Lucio y su Nueva Generación, grupo de Orange Walk, Belice, animó la noche hasta las cinco de la mañana. José, hermano de Benny, saxofonista de Benny y su Grupo, acompañó a Lucio en la tarima durante unas canciones, y se rindió homenaje a unos de los padres del estado, presentes en el salón: Jesús Martínez Ross, primer gobernador de Quintana Roo; Abraham Martínez Ross,²⁵ su hermano, diputado constituyente; y Marcos Ramírez Canul, musicólogo y compositor del himno de Quintana Roo.

El evento es la conjunción de dos dinámicas.²⁶ Primero, es resultado de cierta nostalgia de una generación de personas que conoció la época de los bailes públicos en la Explanada de la Bandera, muchas veces como niños que escucharon en sus casas, a través de sus padres, los viejos LP de Benny, Ely o de grupos beliceños. Esta influencia musical se pierde cada día más: no llegan ni los conjuntos beliceños ni los CD de música afrocaribeña, que desapareció de los sitios de diversión nocturna e incluso de las fiestas privadas

²³ Esto puede suceder con la nueva generación de músicos o con grupos procedentes de ciudades con un repertorio musical distinto o más amplio. Es interesante observar que los blogs de I and I y Polok Tolok, en Mérida, o de Corpus Klan, en Cancún, recurren de manera mucho más explícita a prácticas o ideas asociadas con la cultura afrocaribeña; así, I and I se coloca bajo la protección de Jah Rastafari y envía un mensaje de paz y tolerancia; Polok Tolok se refiere a la música jamaicana en contra de Babilonia; el logotipo de Corpus Klan es el rostro de un hombre que lleva *dreadlocks* y colores rasta.

²⁴ Lugar emblemático de Chetumal, la Explanada de la Bandera fue construida por el gobernador cardenista Rafael Melgar en la dinámica de integración a la nación; también fue el espacio privilegiado de los bailes ligados a la proximidad con Belice, y es ahora el símbolo de la defensa de una “identidad chetumaleña”.

²⁵ Ambos representan el pasado migratorio de la región, ya que son hijos de Pedro Martínez Arzu, migrante garífuna originario de Trujillo, en la costa atlántica de Honduras, llegado a Chetumal a finales de la década de 1910.

²⁶ Entrevista con Francisco Ortega, organizador de “Sambay del recuerdo”, 2 de febrero de 2011.

(XV años, bodas, etcétera). Segundo, estas preocupaciones de orden personal y cultural se cruzan con un compromiso más público, relacionado con la defensa del patrimonio urbano de Chetumal. En 2009 y 2010, distintos proyectos de remodelación del centro (la famosa Explanada de la Bandera y la avenida Héroes) despertaron el temor de un sector de la población frente al riesgo de desaparecer la “tradición” urbanística local. Tal movilización se agregó a una inquietud más antigua, manifiesta por ejemplo en ciertas declaraciones del cronista de la ciudad, Ignacio Herrera Muñoz, sobre el patrimonio arquitectónico de Chetumal, en particular sus casas de madera, símbolo de un estilo “caribeño inglés” en México. Se conformó así el Comité Pro Defensa del Patrimonio Histórico de Chetumal, a partir de un conjunto de asociaciones ya existentes (Forjadores de Quintana Roo, Grupo Cívico Político Benito Juárez, Comité Cívico Pro Defensa de los Límites de Quintana Roo, etcétera), que organizó “Sambay del recuerdo”. El lema del Comité es la defensa de “nuestra ciudad”, de “nuestra historia”, de “nuestra identidad”: este *nosotros* remite a los “auténticos” chetumaleños, y esta “autenticidad”, a las relaciones, culturales y familiares, con Belice. La música afrocaribeña es el marcador más visible y movilizable de una identidad local construida frente a las tendencias hegemónicas nacionales o regionales (Yucatán). La referencia al Caribe permite cierta mitificación del pasado y el contraste con el presente: prestigio de la cultura, relación armoniosa con Belice, hermandad caribeña, sociedad sin clases sociales que convivía en el lugar simbólico de la Explanada.

Es importante subrayar el valor dado a la pertenencia al Caribe, a una especificidad cultural caribeña, pero no a lo afrocaribeño. ¿Será porque el “Caribe” supone la presencia de lo “afro” sin necesidad de mencionarlo?, ¿porque la dimensión “afro” es implícita, eufemizada, neutralizada? ¿El término “Caribe” funcionaría así como una metáfora que permitiría suponer lo “afro” sin evocararlo? Cuando uno cuestiona a los jóvenes músicos de Chetumal o a los asistentes al “Sambay del recuerdo”, sus respuestas son muy parecidas: “esta música es de negros”. Existe una relación esencializada de la música con “lo negro” tan evidente, tan natural, que no sería necesario mencionarla, o sólo cuando la música chetumaleña se presenta en el exterior, frente al *otro*, como en el progra-

ma *Siempre en domingo*, o cuando hay que darle un toque de legitimidad, con la figura de un cantante o bailarín negro.²⁷

Conclusiones

¿Puede afirmarse que la música afrocaribeña, “tercera raíz” olvidada que resurgiría en la periferia de la nación, pone en entredicho el mestizaje? ¿Estaría amenazada la “identidad mestiza” por una “identidad afro”, festiva, contestataria y globalizada? Al parecer, el reciente resurgimiento (a partir de 2000) de la música afrocaribeña en Chetumal obedece a lógicas sociales más complejas, difusas y locales, que involucran tanto la historia de la región a lo largo del siglo xx como la estructuración del ámbito musical, el papel de algunos intermediarios o la búsqueda de una identidad local. La música afrocaribeña se inscribe dentro del mestizaje, el cual adquiere así una faceta suplementaria, al mismo tiempo que se enriquece con la expresión de una nueva cultura local. En tal sentido, “lo negro” no constituye una alternativa al mestizaje o un cuestionamiento de éste, sino más bien un matiz, un grado dentro de un mestizaje que, a su vez, es heterogéneo y engloba las categorías de mestizo, maya y afrocaribeño. Este mestizaje maleable, de geometría variable, intrínsecamente ambiguo, genera y acepta nuevas diferencias, a la par que excluye o transforma a los individuos, los rasgos y las ideas considerados como “ajenos” a una identidad nacional, la cual se encuentra en perpetua construcción. De ahí que la música afrocaribeña haya sido aceptada en la periferia hasta los años treinta, antes de ser nacionalizada y “mestizada” por Cárdenas y su representante local, Rafael Melgar, para resurgir en los últimos coletazos de una circulación cultural transfronteriza (años sesenta y setenta), desaparecer en la institucionalización de un nuevo estado y renacer en el marco de una región integrada y globalizada, en busca de una especificidad caribeña. La música afrocaribeña no es en Chetumal un “desafío” al mestizaje, como en Honduras (Anderson y England, 2005); al contrario, es una prueba de integración y de la poca significación o relevancia de los signos culturales afrocaribeños. Al igual, nos remite a una identificación generalizada de “lo negro” con lo extranjero, como si “ser negro” y “ser

²⁷ El líder de Hierba Santa evoca el concierto de este grupo en San Pedro (Belice), ante un público de “rastas, auténticos negros”, como una “prueba de fuego”; o bien el cantante del grupo Polok Tolok, de Mérida, se preocupa por saber si los dos músicos de reggae beliceños invitados en un evento organizado en la UGROO (15 de octubre de 2010) califican o no su música como reggae.

mexicano” fuera necesariamente excluyente, o si, en el caso de Chetumal, el “negro” no pueda ser sino beliceño.

Bibliografía

- AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO
1989 *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, Universidad Veracruzana (UV)/Instituto Nacional Indigenista (INI)/Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo de Cultura Económica, México [1946].
- ANDERSON, MARKY Y SARAH ENGLAND
2005 “¿Auténtica cultura africana en Honduras? Los afrocentroamericanos desafían el mestizaje indohispano en Honduras”, en Darío Euraque, Jeffrey Gould y Charles Hale (eds.), *Memorias del mestizaje. Cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*, Antigua/Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Guatemala, pp. 253-294.
- BAUTISTA PÉREZ, FRANCISCO
1993 *Quintana Roo. Anatomía de su historia*, Secretaría de Turismo-Gobierno del Estado de Quintana Roo, Chetumal.
- BOLLAND, NIGEL O.
2003 *Colonialism and Resistance in Belize. Essays in Historical Sociology*, Cubola Books, Belice.
- CAMPOS GARCÍA, MELCHOR
2005 *Castas, feligresía y ciudadanía en Yucatán. Los afromestizos bajo el régimen constitucional español, 1750-1822*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)/Universidad Autónoma de Yucatán (UADY), Mérida.
- COLLÍ COLLÍ, MARIO BALTAZAR
1992 *Presencia negra en Quintana Roo, periodo 1800-1820*, Dirección General de Culturas Populares-Unidad Regional Quintana Roo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)/Programa Nuestra Tercera Raíz, México y Felipe Carrillo Puerto.
- 2005 “Componentes culturales africanos en Quintana Roo”, tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas, UADY, Mérida.
- COMITÉ ORGANIZADOR
1991 “Tercer Festival Internacional de Cultura del Caribe. Un avance”, Centro de Documentaciones Chilam Balam, Chetumal.
- CULTURA DEL CARIBE: MEMORIA DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CULTURA DEL CARIBE
1988 *Cultura del Caribe: Memoria del Festival Internacional de Cultura del Caribe*, Unidad del Programa Cultural de las Fronteras-Secretaría de Educación Pública (SEP), México.
- CUNIN, ELISABETH
2009 “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo xx. Mestizaje, región, raza”, en *Península*, vol. IV, núm. 2, pp. 33-54.
- 2010 “Fronteras nacionales, fronteras étnicas: migraciones de Belice al territorio de Quintana Roo a principio del siglo xx”, en XI Seminario Internacional de Verano, Independencia y Revolución en México, Universidad de Quintana Roo (UQROO), Chetumal.
- FERNÁNDEZ REPETTO, FRANCISCO
Y GENNY NEGROE SIERRA
1995 *Una población perdida en la memoria. Los negros de Yucatán*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán (Documentos de Investigación), Mérida.
- FORT, ODILE
1979 *La colonización ejidal en Quintana Roo (Estudio de caso)*, INI (Investigaciones Sociales, 7), México.
- HILL COLLINS, PATRICIA
2006 “New Commodities, New Consumers. Selling Blackness in a Global Marketplace”, en *Ethnicities*, vol. 6, núm. 3, pp. 297-317.
- HOFFMANN, ODILE Y CHRISTIAN RINAUDO (EDS.)
2011 *México. El otro mestizaje. Mexique, l'Autre Mé-tissage*, fotografías de Franck Courtel, Manuel González de la Parra y Sandra Ryvlin, uv/Institut de Recherche pour le Développement (IRD), Xalapa.
- HOY, CARLOS
1998 *Breve historia de Quintana Roo. Navegaciones de la memoria*, Antonio Hoy Manzanilla (comp.), Gobierno del Estado de Quintana Roo/Conaculta/Instituto para la Cultura y las Artes de Quintana Roo, Chetumal.
- HYDE, RITAMAE LOUISE
2009 “Stoan Baas” People: an Ethnohistorical Study of the Gales Point Manatee Community of Belize, Máster de Estudios del Patrimonio Artístico, Department of History and Archaeology-The University of the West Indies, Mona.
- LAPOINTE, MARIE
2006 *Histoire du Yucatán. XIXe-XXIe siècles*, L'Harmattan, París.
- LEAL, RINE (ED.)
1975 *Teatro bufo siglo XIX. Antología*, selec. y pról. de Rine Leal, Arte y Literatura (Biblioteca Básica de Literatura Cubana, 1), La Habana.
- MACÍAS RICHARD, CARLOS
Y RAÚL ARÍSTIDES PÉREZ AGUILAR (COMPS.)
2009 *Cancún. Los avatares de una marca turística global*, Conacyt/Bonilla Artigas/UQROO, México.
- MACÍAS ZAPATA, GABRIEL AARÓN
1988 “Cultura popular e identidad en la frontera México-Belice”, en *Cultura del Caribe: Memoria del Festival Internacional de Cultura del Caribe*, Unidad del Programa Cultural de las Fronteras-SEP, México, pp. 366-380.
- MALCOMSON, HETTIE
2011 “La configuración racial del danzón: los imaginarios raciales del puerto de Veracruz”, en Elisabeth Cunin (ed.), *Mestizaje, diferencia y nación. “Lo negro” en América Central y el Caribe*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/IRD (Africanía, 5), México, pp. 267-298.
- MANRÍQUEZ, RACIEL
2007 “Diálogos de Río Hondo. Bajo el sol del Caribe se merece el ritmo de la fiesta”, en *Río Hondo*, núm. 263, pp. 28-30.
- MANZANILLA DORANTES, JUAN R.
1994 “Teatro regional, relación entre Cuba y Yucatán”, en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 188, enero/febrero/marzo, pp. 78-87.
- ORTEGA, EDDIE
2008 “Chetumal: puerta de entrada del reggae a México”, en *Río Hondo* <<http://www.riohondo.com.mx/LeerArticulo.aspx?id=812>>.

- RAMÍREZ CANUL, MARCOS
2001 *Música y músicos tradicionales de Quintana Roo*, Instituto Quintanarroense de la Cultura/UGROO, Chetumal.
- RANCIÈRE, JACQUES
2008 "Préface", en William T. Lhamon Junior, *Peaux blanches, masques noirs. Performances du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Kargo/L'Éclat, París.
- REED, NELSON
2002 *La Guerra de Castas de Yucatán*, Ediciones Era, México [1964].
- RESTALL, MATHEW
2000 "Otriedad y ambigüedad: las percepciones que los españoles y mayas tenían de los africanos en el Yucatán colonial", en *Signos Históricos*, año/vol. 2, núm. 4, junio-diciembre, pp. 15-38.
- RESTALL, MATHEW (ED.)
2005 *Beyond Black and Red: African-Native Relations in Colonial Latin America*, The University of New Mexico Press, Albuquerque.
- RINAUDO, CHRISTIAN
2011 *L'ethnicité dans la ville, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches*, Université de Nice-Sophia Antipolis, Niza.
- ROSADO VEGA, LUIS
1940 *Un pueblo y un hombre*, Norte Sur, Chetumal.
- SAADE GRANADOS, MARTA
2009 "Una raza prohibida: afroestadounidenses en México", en Pablo Yankelevich (coord.), *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, Programa Universitario México Nación Multicultural-UNAM, México, pp. 231-276.
- SANSONE, LIVIO
2003 *Blackness Without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*, Palgrave Macmillan, Nueva York.
- VALLARTA VÉLEZ, LUZ DEL CARMEN
2001 *Los payobispenses. Identidad, población y cultura en la frontera México-Belice*, UGROO/Conacyt (Sociedad y Cultura en la Vida de Quintana Roo, V), Chetumal.
- VICTORIA OJEDA, JORGE Y JORGE CANTO ALCOCER
2006 *San Fernando Aké. Microhistoria de una comunidad afroamericana en Yucatán*, UADY, Mérida.
- YANKELEVICH, PABLO (COORD.)
2009 *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, Programa Universitario México Nación Multicultural-UNAM, México.
- ZABALA, PILAR, ET AL.
2004 "La población africana en la villa colonial de Campeche: un estudio interdisciplinario", en *Los investigadores de la cultura maya*, vol. 12, t. I, Universidad Autónoma de Campeche, Campeche, pp. 164-173.