

CUNIN Elisabeth, 2010.

“En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae (Alvrix): música afrocaribeña, identidad y región en la frontera México-Belice”, ponencia presentada en el Simposio “Afrodescendientes en América latina, una negociación permanente”, Primer Congreso Nacional de Antropología Social y Etnología, UAM Iztapalapa, México, 22-24 de septiembre.

“En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae” (Alvrix): música afrocaribeña, identidad y región en la frontera México-Belice¹

Elisabeth Cunin, IRD-URMIS, CIESAS, UQROO

Elisabeth.cunin@ird.fr

En su puesto situado a la entrada de la Explanada de la Bandera, en Chetumal, Luis aprovecha el puente del 5 de mayo para vender sus CD, todos piratas. En lugar destacado figura una impresionante colección de álbumes de Bob Marley, junto con algunos clásicos de Peter Tosh y Jimmy Cliff, así como una pequeña selección de reggae latino. Luis sabe que debe vender la mayor parte de sus discos aquí, antes de salir a Felipe Carrillo Puerto, Tulum y Playa del Carmen, donde espera vender algunos todavía. Cuando abandone la península de Yucatán guardará sus discos de reggae, porque será imposible venderlos, y los sustituirá por los últimos éxitos de música norteña. Luis, quien tiene diez años de dedicarse a este negocio en la región, sabe que aquí, a diferencia del resto del país, la música afrocaribeña tiene mucha demanda; pero lo que no sospecha, es que en el sur del estado de Quintana Roo existen unos veinte 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, con Santos Santiago y Chan Santa Roots).

Sin embargo, los músicos, al igual que su público, no tienen características fenotípicas, no exhiben signos culturales o códigos indumentarios, no cantan textos comprometidos que los distinguirían de los demás jóvenes de su generación y manifestarían su voluntad de pertenecer a un universo afrocaribeño. Como lo puntualiza el título de una de las canciones de Alvrix (Arturo Álvarez), en su CD “Chetumal Rasta”², “En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae”. ¿A qué se debe este éxito de la música afrocaribeña³ 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”?

De hecho, los primeros colonos españoles en las Américas estuvieron acompañados por africanos o descendientes de africanos, ya fueran esclavos o individuos libres, cuya presencia en el actual México y, en particular, en la península de Yucatán, se encuentra ampliamente comprobada y documentada (Aguirre Beltrán, 1989 [1946]; Restall, 2000, 2005; Fernández Repetto, Negroe Sierra, 1995; Zabala, Cucina, Tiesler, Neff, 2004; Campos, 2005; Collí Collí, 2005; Victoria Ojeda, Canto Alcocer, 2006). En el caso del estado de Quintana Roo, hasta mediados del siglo XX, tuvo importantes intercambios con

¹ 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 15 - 21)” (<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).

² RC Producciones, 2001.

³ El término “música afrocaribeña” abarca varios géneros musicales en los discursos de los habitantes de Chetumal: reggae, ska, calypso, punta, etc. Remite principalmente a la música llegada de Belice, aunque puede también hacer referencia a todo tipo de música asociado con lo negro y/o con el Caribe (salsa, son).

Belice y el Caribe en general, donde la presencia de poblaciones de origen africano es considerable. Existen numerosas referencias de fugas de esclavos beliceños hacia el sur de la península de Yucatán (Bolland, 2003); años más tarde se convertirán 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? ¿Una consecuencia de la inscripción de la región en el Caribe? ¿El resurgimiento contemporáneo de una cultura afrocaribeña escondida detrás de una identidad nacional que sólo considera lo europeo y lo indígena? ¿La invención post-moderna 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, que tiene acceso a los recursos globalizados, tal como lo describe, entre otros, Patricia Hill Collins (2006)? ¿Cabría hablar, en el caso de Chetumal, de una “música negra sin negros” o 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)? ¿Acaso nos encontramos ante una nueva manifestación del *blackface*, presente en el Caribe desde el siglo XIX⁴, 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” (Rancière, 2008: 8)?

Por otra parte, México se define como un país mestizo, en un mestizaje que supone una mezcla entre poblaciones indígenas y españolas. Chetumal se presenta, en esta lógica, como la “cuna del mestizaje mexicano”, en referencia al personaje de Gonzalo Guerrero, marinero español que naufragó en la costa de la península y fue recogido por la población maya. En vez de regresar a España, Gonzalo Guerrero optó por apoyar a los mayas; se casó con una princesa indígena, Ix Chel Can, y de esta manera llegó a ser el padre de los dos primeros mestizos del futuro México (Bautista Pérez, 1993; Hoy, 1998). ¿Es la presencia de una música afrocaribeña en Chetumal 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? ¿Una revisión del mestizaje que permitiría incluir una “tercera raíz⁵”? ¿La invención de un “mestizaje tripartito” (Malcomson, 2011)? ¿O al contrario la manifestación de la fuerza de un mestizaje homogeneizador e integrador que invalida la referencia a una diferencia étnico-racial como es la de afrodescendiente?

Analizaré los contextos sociales, históricos y actuales, de aparición y desaparición, transformación y negociación, valoración y negación de “lo afro” y de “lo caribe”. ¿Cuáles son los términos del juego identitario que acompaña la práctica musical: una negociación de lo “negro”? ¿con el “negro”? ¿de lo “indígena”? ¿de lo “mestizo”? ¿de una “cultura

⁴ 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 la guaranducha de Campeche y de Cozumel (Ramírez Canul, 2001).

⁵ 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

caribeña”? ¿de un modo de expresión de la juventud? Volveré así, en una primera parte, sobre la inscripción de la música en la historia específica de la región, para describir posteriormente a los actores y las normas de un auténtico “escenario musical afrocaribeño” (segunda parte); finalmente, presentaré un análisis de las lógicas identitarias asociadas con la música, haciendo énfasis en los mecanismos de herencia e invención de una “identidad chetumaleña” (tercera parte).

I. 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, posteriormente, 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, 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 marginalizado en amplia medida del control de España, y posteriormente de México. Entre 1847 y 1901, la Guerra de Castas (Reed, 2002; 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; múltiples intercambios con el vecino Belice – en aquel entonces colonia inglesa – y, en términos generales, con el Caribe (Vallarta, 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. También fue caracterizado por las migraciones de trabajadores forestales beliceños descendientes de africanos⁶. A partir de 1908, las primeras cifras oficiales de migración, procedentes de la ley de migración adoptada ese mismo año, arrojan resultados significativos (Cunin, próximo a publicarse): entre 1908 y 1911⁷, el 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 los habitantes de la colonia británica de Belice; de estos inmigrantes ingleses, el 56% se clasificaban 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 todavía precaria, la mano de obra beliceña se sumaba a una mano de obra procedente del norte de la península (Yucatán) o del resto del país (Veracruz, Guerrero)

⁶ Hasta la abolición de la esclavitud en 1833, Belice fue una sociedad esclavista que se dedicaba a la explotación forestal (Bolland, 2003).

⁷ Además de faltar para ciertos meses, los datos se interrumpen en septiembre de 1911, debido probablemente a los disturbios relacionados con la Revolución, para reaparecer a partir de 1926 (Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, Sec. 4a 908).

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”), aparece la primera referencia a una música afrocaribeña, principalmente en la frontera entre México y Belice, con el brukdown (escrito a menudo con ortografías aleatorias: 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)⁸. Más allá de las incertidumbres en torno al origen del sambay y del brukdown, debe subrayarse que estos dos géneros, que se refieren tanto a una música como a una danza, se relacionan con un origen caribeño, y más específicamente beliceño, y con ritmos de origen africano (Ramírez Canul, 2001: 250; Macías Zapata, 1988: 375, 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).

A partir de este momento el sambay y el brukdown formaron parte integrante, no sólo de los campamentos forestales, sino también de la vida social y cultural de la recién fundada capital del Territorio, Payo Obispo – Chetumal⁹. Así, de acuerdo con Marcos Ramírez Canul, autor y compositor de música popular, investigador del Instituto Quintanarroense de 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, frecuentemente llegaban 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 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 como gobernador del Territorio, favoreció su consolidación económica e institucional. Este nuevo dinamismo se acompañó de una integración acelerada a la Federación, en particular a través de la puesta en marcha de una política de “mexicanización¹⁰” 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 conduciría a hacer de Quintana Roo la “cuna del mestizaje”.

⁸ Para un análisis del sambay y del brukdown desde Belice, ver (Hyde, 2009).

⁹ Payo Obispo se convirtió en capital en 1915, tomando así el relevo de Chan Santa Cruz, futuro Felipe Carrillo Puerto.

¹⁰ Entre otras cosas, en esa época se “mexicanizaron” ciertos topónimos: Payo Obispo se convirtió en Chetumal, Chan Santa Cruz en Felipe Carrillo Puerto, etc. 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; etc.

A nivel cultural surgieron también los signos de una especificidad regional. El brukdown y el sambay poco a poco fueron presentándose como parte del folclore local y símbolo 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 territorio de Quintana Roo entre 1935 y 1940. Esta obra 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 presente en suelo mexicano y las autoridades beliceñas en general (acusadas de haberse apropiado de una parte del territorio mexicano); política migratoria selectiva¹¹, tendiente a favorecer a la población considerada como “asimilable”; promoción de una cultura local “mestiza”. Dentro de este marco, el origen afrocaribeño del sambay y del brukdown se volvió problemático y 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, al mismo tiempo que se deslegitima su dimensión afroamericana.

De esta manera, el sambay y el brukdown fueron cediendo 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 de alguna manera se detuvieron y se arraigaron en la región de Chetumal, para convertirse en un marcador de autoctonía y de patrimonio, acompañado en esa misma época por la creación del “traje de la chetumaleña”, el vestido “típico” de la mujer de Chetumal, o por la destrucción de las casas de madera “de estilo colonial inglés” de Chetumal (Bautista Pérez, 2004: 71). De lo que se trataba en esos años de cardenismo, era de “inventar” una cultura popular mestiza, que fuera distinta, tanto de la cultura maya, símbolo de rebelión y arcaísmo, como de la cultura 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 lo hemos mencionado, fue a partir de mediados de los años 1930 cuando el territorio de Quintana Roo se consolidó e integró demográfica, política y económicamente al resto de la República. El huracán Janet, que en 1955 destruyó parte de Chetumal, simboliza un punto de no regreso, la ruptura con un pasado al margen de la nación y la afirmación de la

¹¹ Una circular secreta de 1924 prohibió el ingreso de las poblaciones negras a México; los años 1930-40 se caracterizaron por la instrumentación de medidas restrictivas a nivel migratorio, las cuales se regían en particular por criterios raciales (véase Yankelevich, 2009; Saade, 2009).

voluntad de integrarse a ésta. No obstante, la mexicanización del territorio no implicó la suspensión de los intercambios – culturales, en particular – 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?

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 a nivel económico la puerta de entrada de los productos de Belice, el Caribe y América latina, entre ellos las producciones musicales.

Como quiera que sea, se observa en los años 1960 un resurgimiento de la música afrocaribeña (calypso, soca, reggae, ska) que llegó a Chetumal a través de Belice. El músico de origen jamaquino Byron Lee y su grupo The Dragonaires, los grupos beliceños Lord Rhaburn Combo, Jesús Acosta and the Professionals, Harmonettes, ejercieron una influencia considerable sobre el escenario cultural y los compositores locales¹². Sobre todo, Chetumal vio nacer dos grupos considerados hoy en día como los precursores del reggae en México: Benny y su grupo, y Ely Combo¹³. Mezclaron la música calypso, soca, reggae y ska, y con frecuencia adaptaron canciones procedentes de Belice o de Jamaica. Numerosos testimonios recuerdan el éxito de su música en los años 1960-70, 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, originario de una familia maya del estado de Yucatán; de hecho, los miembros del grupo son mayas o mestizos, y solían acompañarse de un cantante beliceño negro, Anthony Jones. Ely Combo, que surgió en los años 1966-67, se considera actualmente como el primer grupo de reggae en México; grabó dos álbumes (*long play*) con Son-Art, que incluyen principalmente canciones versionadas (*covers*) en inglés del jamaquino Byron Lee, y participó en numerosas giras en México. Ely era músico profesional y fue también miembro de la orquesta estatal. De su lado, Benito Loeza Rivadeneyra, líder de Benny y su grupo, con una madre originaria de Orange Walk, en Belice, y un padre procedente del estado 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 el invitado del programa televisivo de música y variedades “Siempre en domingo”, presentado por el famoso

¹² Véase la compilación *Belize City Boil-Up*, Stonetree Records, que reúne a los principales intérpretes de estos ritmos beliceños de los años 1950-60-70, 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 1960-70 (sin embargo, véase Ortega, 2008; Manríquez, 2007).

¹³ Eddie Ortega (2008) menciona también a otros grupos, menos conocidos: Los Cuervos, Los Flyers, Los Brotherhoods, Los Reclutas.

conductor Raúl Velasco, lo cual le permitió tener un amplio auditorio y gozar de un 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 esta ocasión. De hecho, en el marco de “Siempre en domingo”, 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, fue elegido Ely Combo y su música afrocaribeña, como representantes de la “cultura quintanarroense”.

En forma de anécdota, Jimmy Pech, hijo de Eliseo Pech, quien fuera uno de los músicos del grupo Ely Combo, recuerda el origen de su nombre, que surgió 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!”¹⁴. Nos recuerda así la importancia del “toque” inglés de esta música, casi siempre cantada en inglés y relacionada con su cercanía con Belice. Jimmy Pech se acuerda también: cuando los productores de “Siempre en domingo” “vieron actuar y bailar a Antony Jones, el negrito, sobre todo bailar, quedaron fascinados y nos filmaron para cuatro semanas”. Asimismo, Benny y su grupo solía presentarse junto 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 a la “Black Atlantic” de Paul Gilroy, tampoco produce unas “identidades afroamericanas”; sin embargo, ambos grupos se esforzaron por ser acompañados de un músico negro y beliceño, y más que todo por ponerlo en escena, como si fuera una doble garantía de legitimidad y de autenticidad¹⁵.

En su tesis de licenciatura sobre los “Componentes culturales africanos en Quintana Roo”, Mario Baltazar Collí Collí le dedicó una larga entrevista a Benny, centrada en particular 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

¹⁴ Entrevista en la película “Reggae de Chetumal para el mundo”, realizada por Eduardo Medina Zetina, Chetumal, Santa Cecilia Producciones, 2008.

¹⁵ Hoy en día, otro músico juega 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 Unidos y en Europa, a su gran dinamismo, a sus proyectos culturales (ver página web de su Centro cultural africano y maya <http://www.rootsandwisdommusic.com/spanish.htm>), contribuye a valorar y consolidar la música afrocaribeña.

Sin embargo, el éxito de la música afrocaribeña en el sur de Quintana Roo no perduraría más allá de los años 1980. Los dos momentos claves de integración del territorio al país (cardenismo en la segunda mitad de los años 1930, 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 fue objeto de una transformación radical: el territorio de Quintana Roo se convirtió en el estado de Quintana Roo, el más joven de los estados de la Federación Mexicana, junto con el de Baja California Sur. Para obtener el estatuto de estado, Quintana Roo no cumplía uno de los requisitos legales¹⁶: contar con más de 80,000 habitantes. De ahí la instrumentación de una política migratoria particularmente incitativa, encaminada a atraer a una población procedente, en su mayor parte, del interior del país, lo cual daría lugar a la creación de los Nuevos Centros de Población Ejidal (Fort, 1977). Esta política provocó la afluencia masiva de una población originaria del resto del país, hasta el grado de modificar radicalmente la composición demográfica del futuro estado. La década de los 70 también significa 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, vivida en las prácticas cotidianas y no sólo en la movilización de símbolos (bandera, himno), a la nación. Simultáneamente, en Belice, se estaba debilitando el apogeo musical de los años 1950-60-70: algunos grupos se habían desintegrado, otros se habían establecido en los Estados Unidos (tal fue, en particular, el caso de Byron Lee) y ya no alimentaban al mercado musical mexicano. Unos años más tarde, la creación del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Estados Unidos y Canadá, el primero 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 creación de un mercado libre volteado hacia el norte de país. De esta manera, se interrumpió la llegada de la música beliceña y caribeña a Chetumal, entre otros elementos del flujo económico, mientras que los nuevos habitantes del estado y los medios de comunicaciones 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 algunos años más tarde con características hasta entonces desconocidas, en los años 2000, por iniciativa de una joven generación de músicos que por lo general no había conocido la época de Benny y Ely y que hoy en día constituye un escenario musical a la vez popular y frágil, local y globalizado.

II. El desarrollo de un escenario musical afrocaribeño en los años 2000

Skwadron 16, Hierba Santa, Korto Circuito, I Wanna: éstos son los principales grupos de reggae/ska que se encuentran actualmente activos en la ciudad de Chetumal. A escala del estado y de la península, sería preciso completar esta lista con decenas de grupos suplementarios. Volveré aquí sobre la existencia de este escenario musical, surgido a

¹⁶ Asimismo, era necesario satisfacer ciertos criterios en materia de infraestructura agrícola, industrial, comercial y de ingresos gubernamentales propios.

principios de los años 2000, interesándome en los actores que lo animan y en las normas sociales que lo rigen. Si bien se apoya en una organización relativamente autónoma, la música afrocaribeña se inscribe dentro de un contexto que ha favorecido su desarrollo: intervención de intermediarios mediante programas radiofónicos; actividades universitarias y políticas culturales; impacto del extinto Festival Internacional de Cultura del Caribe; influencia del desarrollo turístico del norte del estado (Cancún, Playa del Carmen, Tulum). Me interesaré por los actores, las políticas, los espacios que hacen posible la existencia de una escena musical afrocaribeña en Chetumal y en Quintana Roo

Chetumal: capital mexicana del reggae y del ska

En ocasión 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, apartada de los puestos de tacos y de los vendedores ambulantes de algodón de azúcar, otro estrado, mucho más pequeño, daba cabida a las estrellas locales del reggae y del ska: Corpus Klan (procedente de Cancún) y Hierba Santa. Allí se encontraban también numerosos jóvenes, en pequeños grupos, bailando, cantando, llamándose unos a otros, en un ambiente relajado. Sin embargo numerosos policías intervinieron para detener a tres fumadores de marihuana que se habían ocultado detrás de un tráiler, de donde salieron triunfalmente, esposados y con la sonrisa en los labios. Aunque tenga muy poco que ver con conciertos acalorados o subversivos donde se consumen productos ilícitos (aun el alcohol se encuentra poco presente aquí), en el contexto de Chetumal este tipo de concierto transmite una imagen de transgresión, por cierto muy relativa. La mayor parte de estos jóvenes, cuya edad promedio fluctúa entre los 15 y los 25 años, son estudiantes. No es raro volver a 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, reggeaton o techno. No obstante, la exhibición de signos identitarios es poco común: aunque algunos jóvenes llevan colores rasta o playeras con la imagen de Bob Marley y algunos pocos músicos ostentan *dread locks* (en particular, 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 entre otros, sin que por ello sea sinónimo de alguna pertenencia a un universo simbólico más amplio.

Los conciertos, que tienen una periodicidad muy variable y carecen de toda programación a mediano o largo plazo, revisten múltiples formas: participación en el Carnaval, eventos oficiales organizados por la Secretaría de Cultura o la Universidad de Quintana Roo, presentaciones informales (“toquines”) para amenizar alguna fiesta, concierto en un bar, una discoteca o en el Sindicato de volqueteros. En manifestaciones más importantes se presentan sucesivamente tres o cuatro grupos, cada uno de ellos con un repertorio de hecho relativamente limitado (de siete a ocho canciones). Asimismo, a iniciativa de uno de los grupos se organizan a veces conciertos sujetos a pago, con el objeto de financiar la adquisición de instrumentos musicales, los ensayos en el estudio, la edición de un CD.

Los grupos con mayor antigüedad surgieron a principios de los años 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. Sin embargo 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 les manifiestan rechazo alguno), sin mercado económico (los CD grabados continúan siendo raros y son rápidamente objeto de copias piratas, los músicos no viven de su música). Pero reposa sobre la movilización de un verdadero capital simbólico por parte de los músicos, dejando pensar que este espacio lo mismo puede consolidarse en un futuro próximo, como 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; simultáneamente, permite prescindir de herramientas de producción y comunicación más formales e institucionalizadas. Todos los grupos poseen su sitio en Facebook o My Space, a través de los cuales presentan informaciones sobre sí mismos, extractos musicales, vínculos hacia videos de sus conciertos en You Tube. Asimismo, es a través de estos canales – sin olvidar los mensajes SMS por telefonía celular – como circula la información en torno a los conciertos programados. De ahí que en la calle o en la prensa nunca se encuentren anuncios públicos concernientes a la música afrocaribeña. De la misma manera, es menos necesario el recurso a la grabación en un estudio o la elaboración de un CD, debido a los numerosos envíos, por parte de los internautas, de videos de conciertos mediante You Tube. Las pláticas a través del chat permiten prolongar virtualmente a 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

De la misma manera que Howard Becker habla de “empresarios morales”, evocaremos 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 funcionan como intermediarios entre varios campos sociales (comunicación, saber, política), favorecen así la circulación de la música más allá de quienes la practican y están aficionados a ella, al mismo tiempo que le otorgan un reconocimiento en múltiples ámbitos.

Como director y productor de radio, Eddie Ortega entre otras cosas animó, durante unos diez años, el programa “Vibración Rastaman”, el primer programa que difundió no solamente 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 numerosos 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, Eddie es asimismo uno de los pocos que ha escrito artículos sobre el reggae en Chetumal (en la prensa) y tiene previsto publicar un libro. De hecho, ha participado en las tres ediciones de un seminario sobre la música afrocaribeña,

organizado en la Universidad de Quintana Roo por Raciél Manríquez, otro personaje que acompaña el escenario musical local. Como reportero de “La Gaceta de la Universidad de Quintana Roo”, Raciél Manríquez también forma parte de dos ámbitos – el académico y el de la comunicación –, confiriendo así un reconocimiento y una legitimidad institucional a los músicos de Chetumal, gran parte de los cuales han transitado por las aulas de la Universidad de Quintana Roo. Como último ejemplo de esta confluencia entre distintos campos, Arturo Enríquez por su parte es productor y locutor del programa radiofónico “Puerto Pirata”, especializado en la música reggae. Asimismo, Arturo Enríquez 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, etc. Finalmente, obtuvo en 2010 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, apunta a establecer el inventario de los grupos, los sitios y los productos relacionados con el reggae en el estado.

De hecho, la beca de Arturo 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 un concierto titulado “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: reunía 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 por medio de otras dos manifestaciones: una que gira en torno a las danzas y músicas indígenas, otra que rinde homenaje a la orquesta del estado. En palabras de Karin, responsable de eventos musicales en 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” (entrevista, 10 de junio de 2010).

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

Otro elemento que con mucha probabilidad facilitó el surgimiento o el resurgimiento de la música afrocaribeña en los años 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 toda una serie de conferencias y actividades culturales en torno al Caribe. El discurso inaugural que en ocasión de la primera edición del Festival pronunciara Miguel Borge, 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 del estado 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, 1988: 19). Tales declaraciones son reveladoras de los objetivos implícitos en la realización de este 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 región¹⁷.

La evocación del Caribe se encuentra cargada – implícita o explícitamente – de significados que no sólo lo asocian con la diversidad cultural, sino también con la presencia 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 “La 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

¹⁷ La asociación con el Caribe es un elemento de afirmación de una identidad local, muy fuerte en la administración de Miguel Borge (también marca la fundación de la Universidad de Quintana Roo 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 en Chetumal, recuerda que la afirmación de un anclaje caribeño de México aparece en el estado de Quintana Roo en 1988, es decir antes del estado 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. También, en el caso de Veracruz, el Caribe se relacionó explícitamente con lo afrocaribeño, gracias al programa de la Tercera Raíz: en esta época, Luz María Martínez Montiel era a la vez directora del patrimonio cultural del IVEC y coordinadora de la Tercera Raíz (Rinaudo, 2011). A pesar de la presencia de Guillermo Bonfil Batalla en el Festival Internacional de Cultura del Caribe de 1991, la conexión entre “caribeñidad” y Tercera Raíz no funcionó en Quintana Roo. Parece que el único resultado del programa la Tercera Raíz en el estado haya sido el trabajo de Mario Baltazar Collí Collí desde la oficina estatal de Culturas Populares ubicada en Felipe Carrillo Puerto (1992).

Palacio. Todos los músicos de Chetumal, jóvenes y menos jóvenes, lo consideran como una referencia, una etapa clave tanto para su carrera musical, como para la aceptación de la música afrocaribeña, a nivel institucional y a nivel popular. El Festival ha cedido 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 los cuales están 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.

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 con 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 en adelante alberga a uno de los polos del turismo internacional más importantes del planeta. De ahí que el resurgimiento de esta música original quizá ya no se explique por su aislamiento con respecto al resto de la nación, sino más bien por una reacción ante la homogeneización nacional y por una búsqueda de idiosincrasia local. Por otra parte, los intercambios tradicionales con el Caribe a través de Belice han cedido el paso a nexos más difusos, mediatizados, estandarizados, a nivel del Caribe y del mundo entero, a través del desarrollo turístico.

De hecho, el surgimiento del estado de Quintana Roo en 1974 coincidió con la instrumentación de un proyecto internacional extremadamente ambicioso: la creación del polo turístico de Cancún (Macías Richard, Pérez Aguilar, 2009), que se extiende actualmente a gran parte de la zona costera del estado (de Cancún a Tulum, pasando por Isla Mujeres y Cozumel) bajo el nombre de Riviera Maya. El norte del estado, hasta entonces muy poco poblado, se vio confrontado a una migración masiva de una 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, alcanzando en unos treinta años más de 500,000 habitantes (censo 2005), pronto seguida por Playa del Carmen y, en fechas más recientes, por Tulum. La Riviera Maya se convirtió así en uno de los principales polos de atracción del turismo planetario, acogiendo a 3.1 millones de visitantes durante el primer semestre de 2010.

En este contexto han surgido grupos que constituyen, al parecer, el fruto 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 en su página web se autodefine como sigue, en inglés: “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

¹⁹ En abril de 2011, con la llegada de la administración del nuevo gobernador del estado de Quintan Roo, Roberto Borge Angulo, sobrino de Miguel Borge Martín (gobernador electo en 1987 y fundador del Festival), se anunció el renacimiento del Festival en noviembre de 2011.

with bold modern sounds. The balafon, 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 derivates, 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” (<http://www.myspace.com/bandikoro>, recuperado el 12 de noviembre de 2010). Así, todos los ritmos calificados como “afro” (rumba, cumbia, rap, reggae) son utilizados para realizar esta fusión que encuentra cierto eco entre visitantes procedentes de múltiples horizontes (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 así a un flujo constante de músicos, quienes encuentran en estos sitios todas las condiciones necesarias para su práctica (técnica, comunicación, público, espacios, etc.)²⁰.

De manera más difusa, 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 tuvieron la ocasión de vivir y trabajar durante un tiempo en la Riviera; o a que los grupos del norte del estado representan para ellos 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.

III. 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” de Policarpo Aguilar²¹, recordó explícitamente 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 generalmente se ignoran y desarrollan sus prácticas en ámbitos sociales distintos, aunque ambos grupos se articulan alrededor de la música afrocaribeña. De un lado, esta continuidad dista mucho de ser evidente para los conjuntos que surgieron en los años 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 inscriben en un escenario musical estructurado por las relaciones con Belice y la presencia de la música afrocaribeña. Por otro lado, nació

²⁰ De la misma manera en Cozumel, Freedom in Paradise y Rasta’s, bar y restaurant en homenaje a Bob Marley, ubicados en las playas de Punta Sur, seducen a los visitantes norteamericanos de los cruceros y también a los jóvenes músicos del estado (organización de conciertos, lugar de referencia).

²¹ Bahía del Sol Records, 2004. Dice el libreto: “hombre de su tiempo y de su mundo Don Policarpo Aguilar fue chiclero en los años 30 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”.

recientemente un grupo de personas 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 Hobsbawn.

¿Herencia “afro” o estructuración del campo musical?

Nada, en apariencia, 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 lejos y de hecho jamás se menciona. Varios músicos contemporáneos empezaron por tocar otros géneros (rock, principalmente), por lo que no conocen ni a Benny, ni a Ely, ni la diversidad musical del vecino 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. No es sino después de haberse iniciado en el reggae o el ska, cuando algunos comienzan a interesarse por la música que escuchaban sus padres o a ubicar estos ritmos en una corriente musical caribeña. En sus blogs, Hierba Santa, Korto Circuito y Skuadron 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 por lo general 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.

Sin embargo, 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 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 a nivel nacional. Roque Cervera toca numerosos géneros musicales – entre otros, el jazz y la bossa nova – y mantuvo estrechos lazos con Benny y Ely. Es el 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 (rock) de Jorge tocaba el sobrino de Benny, como saxofonista. Finalmente, el primo de Jorge es Arturo Cervera, compositor de “Chetumal Rasta”, productor de “Chiclero” de Policarpo Aguilar.

Estas relaciones, intercambios y continuidades no suelen presentarse explícitamente, porque aparecen a la vez como muy evidentes y faltos de relevancia, aunque en realidad están estructurados y desempeñan un papel clave. En una pequeña sociedad provinciana, donde la escena musical no es muy desarrollada, el abanico de oportunidades se encuentra a fin de cuentas limitado, tanto en términos de inter-conocimientos como de opciones musicales. La decisión de integrar un grupo de reggae o de ska, no necesariamente obedece

a una postura identitaria²²; de manera más pragmática, resulta de la estructuración misma del ámbito musical local y de su relación con Belice – la cual, como lo hemos visto, dista mucho de ser lineal. El reggae y el ska constituyen la expresión de un legado que en realidad no se plantea en términos culturales (excepto para ciertos intermediarios/empresarios), sino que obedece más bien 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 ser analizado en términos de “invención de tradición”, es decir de construcción de rasgos identitarios en continuidad con el pasado.

El 26 de noviembre de 2010 tuvo lugar, en el salón Bellavista de Chetumal, el evento “Sambay del recuerdo”, cuyo término “Sambay” remite aquí a la vez a la tradición chiclera y a una expresión genérica para decir “ir a bailar”. La fecha no fue escogida al azar: hace referencia al 24 de noviembre de 1902, fecha de creación del territorio de Quintana Roo (el evento se organizó dos días después para corresponder con un viernes). Detrás de la tarima, una lona representa la torre del reloj, símbolo de Chetumal y también recuerdo de los bailes en la Explanada de la Bandera²³, y un pescador con su tarraya, signo de un Chetumal de antaño que está desapareciendo. Un primer grupo de Chetumal, Son 3, con su cantante negro venido de Jamaica, inicia 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, en Belice, animará la noche hasta las cinco de la mañana. José, hermano de Benny, saxofonista de Benny y su grupo, acompaña Lucio en la tarima durante unas canciones, y se rinde un homenaje a unos de los padres del estado, presentes en el salón: Jesús Martínez Ross, primer gobernador del estado de Quintana Roo, Abraham Martínez Ross, su hermano, diputado constituyente, Marcos Ramírez Canul, musicólogo y compositor del himno de Quintana Roo.

El evento es la conjunción de dos dinámicas (entrevista con Francisco Ortega, organizador, 2 de febrero de 2011). Primero, es resultado de cierta nostalgia de una generación de personas que conocieron 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 (quince años, boda, etc.).

²² Aun cuando esto puede llegar a ser el caso para una nueva generación de músicos o para 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 *dread locks* y colores rasta.

²³ 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”.

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, la avenida Héroes) despertaron las preocupaciones de un sector de la población, frente al riesgo de desaparición de la “tradición” urbanística local. Tal movilización se ubica en 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 pro Defensa de los Límites de Quintana Roo, etc.), Comité que organizó el evento “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, familiares, con Belice. Así, la música afrocaribeña es el marcador más visible y movilizable de una identidad local que se construye frente a las tendencias hegemónicas nacionales o regionales (Yucatán). La referencia al Caribe permite cierta mitificación de un pasado y su 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.

De hecho, es importante subrayar que se valora la pertenencia al Caribe, una especificidad cultural caribeña, pero no 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 evocarlos? Cuando uno cuestiona los jóvenes músicos de Chetumal o los asistentes al “Sambay del recuerdo”, sus respuestas son muy parecidas: “esta música es de negros”. Existe así 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”, por ejemplo en el programa “Siempre en domingo”. O cuando hay que darle un toque de legitimidad, con la presencia de un cantante o bailarín negro²⁴.

Conclusiones

En definitiva, ¿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 (en los años 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

²⁴ De la misma manera, 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 de Mérida Polok Tolok se preocupa por saber si los dos músicos de reggae beliceños invitados en un evento organizado en la Universidad de Quintana Roo (15 de octubre de 2010), califican a no su música como “reggae”.

algunos intermediarios o la búsqueda de una identidad local. La música afrocaribeña se inscribe dentro del mestizaje, el cual adquiere de esta manera 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 simultáneamente las categorías de mestizo, maya, afrocaribeño. Este mestizaje maleable, de geometría variable, intrínsecamente ambiguo, genera y acepta nuevas diferencias, al mismo tiempo que excluye o transforma a los individuos, los rasgos, las ideas considerados como “ajenos” a una identidad nacional, la cual se encuentra a su vez en perpetua construcción. De ahí que la música afrocaribeña fuera aceptada en la periferia hasta los años 1930, antes de ser nacionalizada y “mestizada” bajo Cárdenas y su representante local, Melgar, para resurgir en los últimos coletazos de una circulación cultural transfronteriza (años 1960-70), 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 en Chetumal no es un “desafío” al mestizaje como en el caso de Honduras (Anderson y England, 2005); al contrario, sería más bien una prueba de integración y de la poca significación o relevancia de los signos culturales afrocaribeños. Al mismo tiempo, nos remite a una identificación generalizada de lo “negro” con lo extranjero, como si “ser negro” y “ser mexicano” fuera necesariamente excluyente. Y si, en el caso de Chetumal, el “negro” no podría ser sino beliceño.

Bibliografía

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1989) [1946] *La población negra de México. Estudio etnohistórico*. Universidad Veracruzana, Instituto Nacional Indigenista, Gobierno del Estado de Veracruz, Fondo de Cultura Económica, México.

Anderson, Marky Sarah England (2005) “¿Auténtica cultura africana en Honduras? Los afrocentroamericanos desafían el mestizaje indohispano en Honduras” en D. A. Euraque, J. L. Gould, Ch. R. Hale (ed.) *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 Quintan Roo, Chetumal.

Bolland, Nigel O. (2003) *Colonialism and resistance in Belize. Essays in historical sociology*. Cubola Books, Belize CA.

Campos García, Melchor (2005) *Castas, Feligresía y Ciudadanía en Yucatán. Los afroestizos bajo el régimen constitucional español, 1750-1822*. CONACYT – Universidad Autónoma de Mérida, Mérida.

Comité organizador (1991) *Tercer Festival Internacional de Cultura del Caribe. Un*

Ponencia presentada en el Primer Congreso Nacional de Antropología Social y Etnología, Simposio “Afrodescendientes en América latina, una negociación permanente”, UAM Iztapalapa, México DF, 22 de septiembre de 2010

avance. Centro de Documentaciones Chilam Balam, Chetumal (Fotocopias sin referencia).

Collí Collí, Mario Baltazar (1992) *Presencia negra en Quintana Roo, periodo 1800-1820*. CONCULTA, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional Quintana Roo, Programa Nacional de Nuestra Tercera Raíz, México, Felipe Carrillo Puerto.

Collí Collí, Mario Baltazar (2005) *Componentes culturales africanos en Quintana Roo*. Memoria etnográfica para optar al título de licenciado en Ciencias Antropológicas, UADY, Mérida.

Cultura del Caribe (1988) *Memoria del Festival Internacional de Música del Caribe*. Unidad del Programa Cultural de las Fronteras – 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.

Cunin, Elisabeth (próximo a publicarse) “Fronteras nacionales, fronteras étnicas: migraciones de Belice al Territorio de Quintana Roo a principio del siglo XX”. Actas del XI Seminario Internacional de Verano Independencia y Revolución en México, 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 QR (Estudio de caso)*. Instituto Nacional Indigenista, Investigaciones Sociales No. 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.

Hoy, Carlos (1998) *Breve historia de Quintana Roo. Navegaciones de la memoria. Compilación de Antonio Hoy Manzanilla*. Gobierno 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*. Master of Arts Heritage Studies, Department of History and Archaeology, The University of the West Indies, Mona Campus.

Lapointe, Marie (2006) *Histoire du Yucatán. XIXe-XXIe siècles*. L’Harmattan, Paris.

Leal, Rine (selección y prólogo) (1975) *Teatro bufo siglo XIX. Antología*. Biblioteca básica de literatura cubana. Editorial Arte y Literatura, tomo 1, La Habana.

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*.

Ponencia presentada en el Primer Congreso Nacional de Antropología Social y Etnología, Simposio “Afrodescendientes en América latina, una negociación permanente”, UAM Iztapalapa, México DF, 22 de septiembre de 2010

SEP, Unidad del Programa Cultural de las Fronteras, México, pp. 366- 380.

Macías Richard, Carlos y Raúl Arístides Pérez Aguilar (comp.) (2009) *Cancún. Los avatares de una marca turística global*. CONACYT, Bonilla Artigas, UQROO, México.

Malcomson, Hettie (2011) “La configuración racial del danzón: los imaginarios raciales del puerto de Veracruz” en E. Cunin (ed.), *Mestizaje, diferencia y nación. “Lo negro” en América Central y el Caribe*. INAH-UNAM-CEMCA-IRD, colección Africanía, México, pp. 267-298

Manríquez, Raciél (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>

Rámirez Canul, Marcos (2001) *Música y músicos tradicionales de Quintana Roo*. Instituto Quintanarroense de la Cultura-UQROO, 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’Eclat, Paris.

Reed, Nelson (2002) [1964] *La Guerra de castas de Yucatán*. Biblioteca Era, México.

Restall, Mathew (2000) “Otriedad y ambigüedad: las percepciones que los españoles y mayas tenían de los africanos en el Yucatán Colonial” en *Signos Históricos*, junio-diciembre, año/vol. 2, núm. 4, pp. 15-38.

Restall, Mathew (ed.) (2005) *Beyond Black and Red: African-Native Relations in Colonial Latin America*. 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.

Rosado Vega, Luis (1940) *Un pueblo y un hombre*. Editorial Norte Sur, Chetumal.

Saade Granados, Marta (2009) “Una raza prohibida: afroestadounidenses en México” en Yankelevitch Pablo (coord.), *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*. UNAM, Programa México Nación Multicultural, México, pp. 231-276.

Ponencia presentada en el Primer Congreso Nacional de Antropología Social y Etnología, Simposio “Afrodescendientes en América latina, una negociación permanente”, UAM Iztapalapa, México DF, 22 de septiembre de 2010

Sansone, Livio (2003) *Blackness Without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*. Palgrave Macmillan, New York.

Vallarta Vélez, Luz del Carmen (2001) *Los payobispenses. Identidad, población y cultura en la frontera México-Belice*. UQROO-CONACYT, Colección 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*. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida.

Yankelevich, Pablo (coord.) (2009) *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*. UNAM, Programa México Nación Multicultural, México.

Zabala, Pilar y Andrea Cucina, Vera Tiesler, Héctor Neff (2004) “La población africana en la villa colonial de Campeche: un estudio interdisciplinario” en *Los Investigadores de la Cultura Maya*, Universidad Autónoma de Campeche, Campeche, vol. 12, tomo I, pp. 164-173.

Cunin Elisabeth

"En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae" (Alvrix) : musica afrocaribena, identidad y region en la frontera Mexico-Belice.

In : Cunin Elisabeth (ed.), Juarez Huet N. (ed.).
Antologia de textos sobre afrodescendientes en la peninsula de Yucatan. Mexico : IRD, 2012, 21 p.

Congreso Nacional de Antropologia Social y Etnologia,
1., 2010/09/22-24, Iztapalapa