

La identidad puesta en escena: reflexiones en torno a las prácticas musicales del grupo de rock seri Hamac Caziim y el grupo Jonaz Chichimeca, intérpretes de música con instrumentos prehispánicos y danzas guerreras

The identity staged: reflections on the musical practices of the rock group Seri Hamac Caziim and the group Jonaz Chichimeca, music performers with pre-Hispanic instruments and warrior dances

Edith Regina Escutia Solis¹

Resumen: Abarco los procesos identitarios puestos en juego y escena en las prácticas musicales del grupo de rock seri Hamac Caziim, quienes han retomado cantos ancestrales mezclándolos con ritmos del rock y del grupo Jonaz Chichimeca quienes interpretan música con instrumentos prehispánicos, acompañada de danzas guerreras. Abordo la apropiación de elementos identitarios propios de su condición étnica y su traslado a escenarios más amplios, evidenciando la dinámica de la cultura, que lejos de permanecer estática se renueva constante y permanentemente retomando bienes, medios, recursos y discursos provenientes de culturas muy diversificadas en el espacio y tiempo.

Abstract: I cover the identity processes involved in the musical practices of the rock band Seri Hamac Caziim, who have taken up ancestral songs mixing them with rock rhythms and the Jonaz Chichimeca group, who play music with pre-Hispanic instruments, accompanied by warrior dances. I approach the appropriation of identity elements of their ethnic condition and their transfer to wider scenarios, evidencing the dynamics of culture, which, far from remaining static, is constantly and permanently renewed, taking up goods, means, resources and discourses coming from very diversified cultures. space and time

Palabras clave: seris; chichimecas; identidad relacional; fusiones de música indígena contemporánea

El presente trabajo pretende desplegar una reflexión acerca de las formas contemporáneas de la música indígena ligadas a los procesos de construcción de identidades en contextos específicos, para así mostrar la forma en que dichas identidades son puestas en escena y llevadas más allá de los contextos en que han surgido, provocando una dinámica cultural que enriquece y aporta

¹ Maestra en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia. Doctoranda en Antropología social en la ENAH en la línea de investigación Cultura y conflicto, eresescutia@gmail.com.

nuevos elementos a las llamadas culturas ancestrales o indígenas y también a las culturas y sociedades modernas actuales. Para ello, retomo las prácticas musicales de dos agrupaciones integradas por indígenas seris y chichimecas que interpretan lo que he denominado fusiones de música indígena contemporánea; dichos grupos desde una óptica y una práctica muy particular han combinado elementos, instrumentos, cantos y sonoridades tanto de sus propios contextos y culturas de origen, así como de contextos más amplios y dispersos tanto en el espacio como el tiempo: la cultura moderna y neoliberal actual, pero también culturas pasadas donde ciertos instrumentos musicales se han mantenido tanto en registros documentales como en prácticas humanas, adoptando distintas funciones y significaciones.

El argumento que quiero desarrollar se refiere a que las formas de construcción de identidades se dan más como un proceso relacional y dinámico integrando no solo la propia mirada, percepción y subjetivación del sujeto y su colectividad, sino que también las miradas, percepciones y subjetivaciones externas influyen de manera determinante dando paso a un proceso dinámico y efervescente, donde no hay construcciones acabadas, sino que se renuevan constante y activamente y donde la música juega un papel central. Con estas ideas quiero dar cuenta de la dinámica de la cultura que no es un proceso consumado sino en permanente construcción, renovación y actualización a partir de los elementos que proporcionan distintos contextos y construcciones sociales distantes en el tiempo y el espacio, pero que se concretan en prácticas y actividades humanas específicas que implican significaciones y recepciones diversas.

Para ello, en principio expondré las características, así como una breve historia que muestre la trayectoria de los grupos musicales en los que se centra esta reflexión, que a su vez, forma parte de una investigación más amplia que se encuentra en desarrollo. Después de referirme a los grupos Hamac Cazzim y Jonaz Chichimeca propongo el uso del término fusiones de música indígena contemporánea tanto para caracterizar sus creaciones y prácticas musicales, así como para abordar su estudio académico. Posteriormente quisiera indagar en algunos conceptos acerca de la identidad como proceso relacional, ya que los considero útiles para conceptualizar a estos grupos intérpretes de fusiones de música indígena contemporánea y también porque las agrupaciones y sus prácticas musicales ayudan a ejemplificar la forma en que se concretan las propuestas conceptuales. Con ello, pasaré a mostrar ejemplos concretos de expresar dichas identidades relacionales, tanto en el espacio específico del escenario, como en

eventos concretos contruidos desde ópticas y con fines particulares y que se han denominado festivales culturales.

El grupo de rock seri Hamac Caziím y los intérpretes de música prehispánica y danzas guerreras Jonaz Chichimeca: fusiones de música indígena contemporánea

Hamac Caziím, pioneros del rock indígena en México

Hamac Caziím, que significa Fuego Sagrado o Fuego Divino, tuvo su origen más de 20 años atrás, en la década de los 1990 cuando cuatro amigos seris se unieron debido a su gusto por la música rock. Ellos cuentan que en ese tiempo los jóvenes indígenas recibieron la influencia en sus comunidades de todo tipo de música como baladas, rock, cumbias, músicas nortañas, tropicales, de banda etc. y al mismo tiempo observaron que disminuía el uso de su lengua en las nuevas generaciones debido a dichas influencias, así que decidieron formar un grupo que interpretara la música que les gusta y cantara los antiquísimos cantos que forman parte de la historia comcaac e incluso de su literatura¹. Para poder interpretar los cantos que forman parte tanto de fiestas y rituales seris, como de su memoria misma, tuvieron que pedir permiso al Consejo de Ancianos y ellos estuvieron de acuerdo. Sin embargo, la consolidación del grupo no fue un proceso fácil, como ya lo han documentado investigaciones, es posible que los primeros contactos de los seris con la música rock se hayan dado en la década de 1960 propiciada por la presencia de población estadounidense tanto en Punta Cueca como en Desemboque, que llegaron con intenciones de evangelización, pero también como turistas y el proceso fue potencializado por la presencia de aparatos radiofónicos, los investigadores mencionan:

El rock estadounidense permeó en la etnia comcaac a través de la radio, principalmente de los grupos Heavy Metal y Black Metal. Esto impactó a un grupo de jóvenes, que crearon su propio grupo de rock en 1997, llamado Hamac Caziím (Fuego Sagrado), que interpreta canciones tradicionales pero con instrumentos electrónicos. Al principio, cuando se reunían a ensayar, la localidad de Socaiix aún no contaba con energía eléctrica y dependían de un generador eléctrico que trabajaba con gasolina; así, cuando se encendía el generador, los jóvenes miembros del grupo corrían con sus instrumentos a la casa del

baterista y apuradamente conectaban sus instrumentos, aunque a veces sólo por poco tiempo, debido a que se interrumpía la energía por algún desperfecto del aparato o, sencillamente, por falta de gasolina. De esta manera, la música eléctrica surge entre los comcaac cuando aún no tenían electricidad. (Caballero, Aguilar. 2016:116).

Con este relato podemos percatarnos de las dificultades a las que se enfrentaron los músicos pioneros del rock seri, pero también del aspecto tan innovador de su propuesta en ese tiempo que contemplaba el uso de instrumentos eléctricos aun cuando no contaban con electricidad en su población y además demuestra el fuerte empeño que mostraron y aún continúan realizando por medio de la creación de un tipo de música que integra elementos culturales distantes y con diversas significaciones, pero en la cual han encontrado un motivo y un fin que muestra las configuraciones actuales de culturas diversas, entre las que se encuentran puntos en común, como los mismos investigadores continúan reflexionando:

Al escuchar los cantos y las danzas tradicionales se puede percibir que el encuentro entre la música tradicional comcaac y el rock era lógico: el golpeteo de los pies es sustituido por la batería; la fuerza y el uso de la voz hacen armonía entre los cantos tradicionales y su versión en rock; el bajo y la guitarra acentúan y le dan fuerza a su expresión. Según lo han manifestado, reflexionando sobre su papel en la comunidad, los miembros de Hamac Caziím decidieron armar su propio grupo musical juntando lo tradicional y el rock, con lo que atrajeron la atención de niños y jóvenes. Buscaban al mismo tiempo detener la pérdida de la lengua y fortalecer el interés por las costumbres y tradiciones de su etnia. Al principio no contaban con la aprobación de la comunidad, pero poco a poco la gente mayor se sintió complacida por el encuentro entre su música, los cantos tradicionales y el rock, con el que tienen ciertas afinidades debido al manejo de la voz y los pasos de la danza. (Caballero, Aguilar. 2016: p.117).

Así, con la integración de elementos pertenecientes a culturas opuestas: por un lado el rock asociado en su contexto a movimientos de rebeldía y contestarios y por otra parte los cantos tradicionales que se apegan a un origen y un pasado muy concretos, el de la etnia comcaac; con

dichos elementos partir de entonces, Hamac Caziím ha tenido un desarrollo prolífico y cuenta con una amplia trayectoria que incluye la grabación de dos discos² y múltiples presentaciones en festivales regionales, nacionales e internacionales, a modo de ejemplo podemos mencionar a nivel regional el Encuentro Nacional de Creadoras de Sueños y Realidades (Sonora), Concierto De Tradición y Nuevas Rolas (Durango, 2014), Fórum Internacional de las Culturas (Nuevo León), Festival FAOT Alfonso Ortiz Tirado (Sonora, 2015). A nivel nacional el Festival Cumbre Tajín (Veracruz), Festival Ollin Kan (Ciudad de México), el Encuentro de pueblos y barrios originarios (Ciudad de México, 2016). También eventos internacionales como Festival Noches Blancas (Perm, Rusia) y El Festival Internacional Cervantino (Guanajuato, México, 2016). además de haber realizado conciertos en Estados Unidos, Alemania, Rusia y Guatemala. También han inspirado varios documentales como el titulado *Hamac Caziím* de Gerónimo Barriga y *Hamac Caziím: a short music documentary about indigenous punk*, dirigido por Paul Moon. A lo largo de su trayectoria el grupo de rock seri ha obtenido apoyo para sus producciones y presentaciones musicales por parte tanto de instituciones y programas gubernamentales como la Comisión para el desarrollo de los pueblos indígenas (CDI) y la Dirección de Culturas Populares, así como de personas que se han interesado en su proyecto (particularmente Diana Reyes que ha fungido el papel de representante y contacto del grupo hacia el exterior) y organizaciones de la sociedad civil, así como ciertos acercamientos a organizaciones privadas.

En el pasado mes de mayo de 2015 Hamac Caziím celebró sus 20 años de existencia con el Festival Xepe an Coocicos y las Músicas del Mundo (que se traduce como Festival de Cantos del Mar y las Músicas del Mundo) en su comunidad de origen Punta Chueca, donde invitaron múltiples artistas de México y otras partes. Destaca que a los conciertos hubo asistencia tanto de público regional, nacional e internacional, pero también asistieron muchas personas de la misma comunidad, jóvenes y ancianos, quienes se mostraron felices y entusiasmados por el éxito de los rockeros seris. El festival Xepe an Coocicos se ha continuado realizando año con año, reuniendo diversas expresiones musicales de fusiones indígenas provenientes del país, así como de Estados Unidos, por lo que se ha convertido en un punto de encuentro para este tipo de artistas y también en una nueva fiesta anual para la comunidad seri.

Hamac Caziím se ha erigido como uno de los grupos pioneros del rock indígena en México, éste movimiento musical ha tomado auge más o menos desde el 2005 y actualmente

existe gran variedad de jóvenes indígenas que interpretan distintos ritmos fusionados con letras en sus lenguas nativas. A modo de ejemplo podemos mencionar la Orquesta Pasatono, ensamble de músicos mixtecos oaxaqueños; Sak Tzevul, banda chiapaneca de rock progresivo en tzotzil, tzeltal y tojolabal; Slajem K'op, chiapanecos que interpretan hip hop en lengua tzotzil; Lumaltok, Hektal, Vayijel, Yibel Jme'tik Banamil y R.I.C.H. Resistencia Indígena de los Altos de Chiapas junto con alrededor de otros 20 grupos de más reciente aparición como La Sexta Vocal, Kojama y muchos más, que interpretan fusiones de varios ritmos como rock, reggae, rap, blues, ska etc. en diversas lenguas originarias del estado de Chiapas, entidad en la que ha surgido este tipo de grupos musicales de manera más numerosa y evidente. Aunque ya fuera del estado sureño de Chiapas también encontramos El Raperero de Tlapa, mixteco originario de la sierra de Guerrero; Pat Boy raperero maya de Quintana Roo quien encabeza un movimiento en el que han surgido muchos raperos mayas en la zona de la península de Yucatán, quienes incluso han conformado la productora musical ADN; por otra parte tenemos al grupo Eleven Towns purépechas de Michoacán que fusionan su música tradicional con ska y jazz; Tzitzimitl banda tlaxcalteca de trashmetal y sonidos prehispánicos; Mare Advertencia lírica rapera zapoteca; Zara Monroy y Janeydi Molina raperas seris; Morales raperero mazateco; Juan Sant raperero totonaco; Yune'Va raperero cuicateco, Soma Skanker, grupo de rock y ska náhuatl, Xeecej quienes también interpretan rock seri de propia autoría; Matchukk Bemela raperos de la etnia mayo-yoreme; Xipe Vitan Xaii rock, trash y folkmetal en otomí, entre muchos otros y sólo por mencionar las agrupaciones nacionales, ya que este tipo de expresión incluso ha rebasado las fronteras del país pues también encontramos este tipo de fusiones musicales tanto en Sudamérica como en Estados Unidos y Canadá.

Jonaz Chichimeca y la música prehispánica

El grupo Jonaz Chichimeca se formó con jóvenes que desde la niñez fueron danzantes ézar originarios de Misión de Chichimecas, junto con otro joven proveniente de la Ciudad de México que había recorrido diversos pueblos indígenas en el país, pues mantenía un fuerte interés hacia este tipo de poblaciones y formas de vida. En la creación de la agrupación, que ocurrió hace alrededor de 15 años, influyó determinadamente esta persona que no era chichimeca, pero que conocía a los grupos que interpretaban música prehispánica en ese tiempo y la forma de elaborar

los instrumentos. En principio presencié las danzas guerreras que ejecutan los chichimecas como parte de sus festividades anuales hacia las cuales mostró gran admiración y respeto, motivado por ello se hizo amigo de un joven chichimeca a quien le pidió que le enseñara su lengua y a cambio él le enseñaría a elaborar los instrumentos musicales prehispánicos. Tiempo después lo convencí de formar el grupo musical y entre los dos juntaron a los integrantes, jóvenes chichimecas que habían sido danzantes desde edades tempranas con lo que habían incorporado cierta conciencia y práctica de las danzas, así como de las sonoridades tradicionales chichimecas, los animaron a crear canciones en su idioma, así como música propia y también les enseñaron la forma de crear los instrumentos. El joven de fuera también se volvió integrante y a lo largo de la existencia y trayectoria de la agrupación ha fungido como representante y contacto hacia el exterior. Su participación ha sido muy importante en el desarrollo del grupo, el cual cuenta con una amplia trayectoria de reconocimiento y presentaciones tanto en el estado de Guanajuato, como a nivel nacional e internacional, pues han realizado giras y presentaciones dentro (Ciudad de México, Guanajuato, León, Guadalajara, Querétaro, San Luis Potosí, entre otros) y fuera del país (Alemania, Rusia, Francia, Italia) en distintos eventos y festivales culturales y hasta ahora han grabado tres discos³ y dos documentales.

De acuerdo a los fundadores de Jonaz Chichimeca su intención al crear el grupo fue reivindicar y valorizar a esta cultura y lengua indígena, que históricamente ha sido objeto de diversas formas de marginación y discriminación tanto económica, como política y social por parte de la sociedad regional, desde tiempos de la colonia española e incluso antes. Sus interpretaciones siempre van acompañadas de las danzas guerreras en las que resaltan ciertos elementos como la vestimenta integrada por pieles y animales disecados, el cabello largo, la pintura facial y corporal, el uso de escudos, calaveras, pecheras o lanzas, los gritos de guerra, etc. Con todos estos elementos ellos tratan de evocar un pasado indígena previo al contacto con los colonizadores, exaltando el arrojo y fiereza de los guerreros de aquella época.

No se puede afirmar que la música que interpretan ahora sea igual que la de la época prehispánica, pues aparte de que ellos crean sus propias composiciones, no existen registros de instrumentos que hayan tocado los chichimecas, salvo los tambores (huehuetls). Los que ahora ejecutan son instrumentos que pertenecieron a distintas culturas en diferentes épocas, retoman el teponaxtle, instrumento de percusión que pertenecía a la cultura mexicana, la flauta hopi, el palo de

lluvia, el tambor tarahumara, marimbas, ocarinas, silbatos, caracoles, conchas, huehuetls, piedras etc. También interpretan cantos de su propia composición que se entonan tanto en lengua chichimeca o ézar, como en español, es decir, hacen la traducción de lo que están cantando. Sus letras siempre exaltan los valores de los guerreros chichimecas concretados en su fiereza, arrojo y compromiso con su gente; además evocan y exponen su estrecha relación con los elementos de la naturaleza tanto aves y animales, como paisajes, climas y escenarios propios de su lugar de origen, elementos que forman parte del contexto en que viven, así como de su historia y también de sus prácticas actuales. Siempre acompañan sus interpretaciones musicales con las danzas guerreras que son parte de sus celebraciones tradicionales, en ellas portan un atuendo de pieles animales, escudos, lanzas y machetes con los que ocasionalmente recrean batallas y enfrentamientos entre guerreros, provocando reacciones de respeto y asombro entre los distintos públicos ante los que se presentan, pues para interpretar las batallas se requiere una práctica precisa y una buena condición física.

Con todo esto, su producción musical y dancística trata de identificarse con un mundo prehispánico puro y sin mestizajes, donde, al parecer, la música y la danza detonan imágenes y significados de lo que podría haber sido la vida antes de la llegada de los españoles. En efecto, la ahora llamada música prehispánica en México, evidentemente es una invención de la actual modernidad, donde los sonidos corresponden a lo imaginado acerca de lo sonoro y lo dancístico en el pasado prehispánico.

Acercas del desarrollo e interpretación de la música prehispánica en México podemos señalar algunos antecedentes en la década de 1980, periodo en el que se crearon agrupaciones que interpretaban fusiones de instrumentos prehispánicos con ritmos del rock, sonidos de la naturaleza, sintetizadores y música electrónica, buscando crear ambientes oscilantes entre lo cósmico y lo primigenio resaltando los tintes místicos, dicho movimiento fue nombrado etnorock. Los principales exponentes en ese tiempo fueron Jorge Reyes Valencia (1952-2009) y Luis Pérez Ixoneztli (1951-), junto a otros como Arturo Zepeda, Arturo Meza y Humberto Álvarez. Unos años atrás, a principios de 1970, también se había formado el grupo Tribu, quienes recurrieron únicamente a los sonidos de los instrumentos prehispánicos. Dichas agrupaciones tuvieron cierta resonancia en ese tiempo, pero no continuó como un movimiento tan consolidado. En la actualidad han surgido otros grupos que interpretan instrumentos prehispánicos en distintas partes

del territorio nacional, aunque concentrándose en el área central. Entre ellos podemos mencionar a La Tribu que aun continua interpretando y componiendo música con los instrumentos prehispánico; Caracol de Fuego radicados en Mineral de Pozos, Guanajuato; Yodoquinsi quienes son originarios de la región mixteca en Oaxaca; Olimeztli Sexto Sol quienes se describen como intérpretes de música, teatro y danza azteca y radican en la Ciudad de México; sólo por mencionar algunas agrupaciones entre muchas otras que han retomado los instrumentos prehispánicos de distintas culturas y los conjuntan con otro tipo de expresiones artísticas. Resulta relevante considerar que a pesar de que la música prehispánica actual no se muestra de forma tan evidente como un movimiento musical consolidado, sí existen agrupaciones que se dedican a esta práctica musical y comúnmente se adscriben o asocian a movimientos más amplios inspirados en las sociedades originales del centro de México y que tratan de recrear esas formas de tradiciones “puras” en la actualidad, pensemos en el movimiento del New Age o en los danzantes mexicaneros quienes recrean en actos artísticos lo que ellos imaginan que fueron las sociedades pasadas. Sin embargo, las expresiones actuales resaltan por su diversidad y la implicación de elementos dispares como demuestra el grupo llamado Prehispánica Electrónica quienes combinan sonidos de instrumentos prehispánicos que mezclan con el uso de sintetizadores y herramientas sonoras electrónicas, que ejecutan acompañados de danzas de inspiración azteca junto con la indumentaria correspondiente, creando un espectáculo que intenta mostrar la forma en que las “raíces ancestrales” junto con su contenido espiritual se adaptan a los tiempos contemporáneos y mediante el uso de la tecnología pueden llegar a crear de “forma energética, mágica y multimedia” un “ritual contemporáneo” tal como lo mencionan los integrantes de la agrupación (Barreriro, Niuk:2018).

Sin embargo, en la actualidad lo que se ha definido con el término etnorock se refiere al reciente surgimiento de numerosas agrupaciones musicales de distintos tipos integradas por jóvenes pertenecientes a variados grupos étnicos que interpretan composiciones propias en sus lenguas nativas fusionándolas tanto con las sonoridades e instrumentos correspondientes a sus etnias de origen, como con sonoridades e instrumentos más propios del contexto moderno y neoliberal actual, como son el rock, jazz, blues, metal o heavymetal, rap, hip-hop, ska, reggae, entre otros ritmos. Son los grupos y músicos a los que he hecho referencia en el apartado pasado y que desde una visión académica han sido definidos por los investigadores como intérpretes de

etnorock o rock indígena. Al respecto, los estudiosos consideran que representan una forma de agencia y apropiación muy relevante entre las poblaciones indígenas actuales, sobre todo entre los jóvenes, pues por medio de sus composiciones musicales evocan sus culturas de origen, con lo cual las han revitalizado y les ha permitido a ellos tomar agencia en los procesos globales en que se insertan en la actualidad:

La producción rockera en ámbitos indígenas de México converge en procesos globales, mediáticos y políticas culturales, o en las nuevas formas de habitar las ciudades, de autoperibirse y de narrarse que adoptan estos jóvenes en la contemporaneidad, lo que conduce a la aparición de un conglomerado de elementos culturales disímiles que son apropiados indistintamente por las juventudes indígenas, que ven en el rock un espacio de interpelación para situarse, precisamente como jóvenes, en las complejas realidades que sobresalen actualmente.... Hacerse rockero indígena representa en este contexto un lugar de apropiación entre los jóvenes indígenas y un espacio para el intercambio cultural y de múltiples saberes (López, Ascencio y Zebadúa, 2014:13-14).

Fusiones de música indígena contemporánea

Para los fines de mi investigación particular he propuesto denominar a las distintas expresiones musicales de origen indígena que integran ritmos contemporáneos variados que van desde el rock hasta el jazz, blues, rap, metal y también la interpretación de instrumentos prehispánicos como fusiones de música indígena contemporánea. Ya que no coincido totalmente con la denominación de etnorock o rock indígena considerando que etnorock no hace referencia a un concepto acabado, sino a uno todavía en formación y discusión, tanto desde el ámbito académico, donde han surgido investigaciones respecto al fenómeno, como desde la perspectiva de los músicos indígenas que interpretan las fusiones denominándolas de distintas formas. Por una parte, la producción sonora de las agrupaciones no se acota únicamente al rock, sino que recurre a una amplia gama de géneros y subgéneros asociados y a otros más distantes. Por otra parte, persisten interrogantes sobre la posibilidad de hablar de un nuevo género ya que lo que se está interpretando es un mismo tipo de música pero en diferente idioma.

Los académicos han comenzado a usar el término etnorock o rock indígena para referirse

a un fenómeno que ha iniciado con la incorporación del rock a los gustos musicales de los jóvenes indígenas como marca identitaria y con la extensión de la escucha a la creación de la música. Se refieren con ese concepto a una serie de grupos surgidos desde mediados de la década de 1990 principalmente en el sur del país, específicamente del estado de Chiapas en las ciudades de San Cristóbal de las Casas y Zinacantán, donde ha ocurrido un boom del fenómeno sobre todo entre poblaciones tzotziles y tzeltales (López y Ascencio, 2011:2). Estos autores se refieren a una especie de “revival étnico desde el rock” y resaltan la forma en que se ha mezclado la música indígena y los ritmos tradicionales, con el rock y los instrumentos electrónicos. Además de la creación de un discurso que remarca los elementos étnicos, exige su reconocimiento, valoración y denuncia las condiciones marginales y de exclusión en que persisten dichas poblaciones.

Otros estudios han remarcado la apropiación por parte de la música indígena tradicional de nuevos instrumentos e influencias extranjeras, lo cual ha resultado en la creación de una nueva música tradicional (Clemente y Pérez, 2009: 2). A pesar de que no estoy de acuerdo en decir que el etnorock es una nueva forma de música tradicional, es evidente que el término designa una serie de prácticas y producciones musicales que están ocurriendo en la actualidad fusionando ritmos, instrumentos, cantos y cosmovisiones provenientes de contextos totalmente diferentes. El fenómeno pone en juego y en práctica, por una parte, todo el repertorio cultural y ancestral del que los jóvenes indígenas son portadores, y por otra, los elementos tecnológicos y de comunicación que proporciona el contexto globalizado actual.

No obstante, hay opiniones que se rehúsan a aceptar el término etnorock o rock indígena pues denuncian en su uso una visión romántica y unilateral de lo novedoso o lo extra-cotidiano, además de arbitrariedades metodológicas provocadas por un “etnocentrismo en los análisis de esta dinámica cultural, que instala a estos jóvenes en un integracionismo musical que enarbola la bandera étnica para compartir elementos de su identidad” (Bolaños, 2015). Las críticas se dan en el sentido de que existe una visión estereotipada de las poblaciones étnicas y en especial sus jóvenes, quienes son vistos por los investigadores como exploradores de territorios musicales externos a su cultura, que han adaptado canciones, ritmos e instrumentos de fuera y se presentan con las vestimentas originarias de sus pueblo como forma de mostrar su cultura. Esta interpretación por parte de la academia ha soslayado el hecho de que los jóvenes músicos indígenas simplemente están componiendo e interpretando música desde otras perspectivas y

desarrollando un estilo particular (Bolaños, 2015). Quienes enarbolan las críticas al etnorock se pronuncian en contra de adjetivar y etiquetar la música que se construye y crea desde la diferencia, es decir, desde la otredad indígena.

Por mi parte, sostengo que, por un lado, no se puede generalizar el movimiento pues se refiere a un fenómeno diversificado y con muchas vertientes, pero además, no se limita a los territorios chiapanecos (aunque innegablemente el mayor número de agrupaciones han surgido en Chiapas donde se ha denominado *batsi rock* o “el rock de la palabra verdadera”) pues se han creado grupos tanto en otras partes del sur (Oaxaca, Guerrero, Tabasco, Yucatán, Quintana Roo), como en el centro (Michoacán, Veracruz, Hidalgo, Tlaxcala, Querétaro) y el norte (Sonora, Nayarit). Por estos motivos, me parece más adecuado el término fusiones de música indígena contemporánea, ya que puede dar cuenta de la variedad de expresiones musicales que se están dando, al tiempo que mantiene una visión al margen de los esencialismos y de las etiquetas. Considero que éste término alude a las posibles articulaciones de elementos provenientes de culturas distantes entre sí, pero que confluyen en un espacio y un tiempo determinado, tal como está ocurriendo en el contexto actual, donde el neoliberalismo, la posmodernidad y la globalización deviene el escenario ideal que impulsa estas nuevas formas de creación musical. Considero que esta denominación, además, abarca el ámbito de la dinámica de la cultura, pues muestra que no permanece estática sino en constante interacción, estableciendo todo el tiempo intercambios con distintos contextos y con otras culturas.

La identidad indígena como proceso y su puesta en escena

Considero que los grupos musicales a los que me referido previamente constituyen ejemplos claros de las formas en que la identidad étnica se construye y se expresa en el contexto actual, contexto donde prevalece una tendencia que intenta “occidentalizar” todo tipo de expresiones sean artísticas, culturales, sociales, etc. Sin embargo, en dichos procesos que enfrentan por un lado todo el conocimiento particular e histórico al que se adscriben los grupos étnicos y por otra parte toda la diversidad cultural junto a las herramientas tecnológicas que son provistas por este mundo globalizado, se crean operaciones al interior de los sujetos que dan la posibilidad de conjuntar ambos universos en un tipo de expresión artística.

Por ello, quisiera indagar ahora en algunas propuestas acerca de los procesos identitarios

que entran en juego al momento de crear música y que vemos expresadas en las actuaciones tanto de Hamac Caziím, como de Jonaz Chichimeca pues mediante ellas podemos vislumbrar la forma en que la música constituye un dialogo que implica tanto a las sonoridades cotidianas, como las diferentes, creando así una retroalimentación que produce o crea algo nuevo.

En principio, es necesario señalar la importancia de la música en la sociedad a lo largo de su historia, al respecto Hormigos señala

No se sabe muy bien cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música pero sí está claro que la música es un medio para percibir el mundo, un potente instrumento de conocimiento. Es el lenguaje que está más allá del lenguaje y que tradicionalmente ha ido ligado a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias que no se pueden expresar por medio del lenguaje común. Su poder comunicativo radica en que puede hablarnos de todo sin decir nada, ya que no es preciso que sea portadora de palabras o que éstas sean inteligibles para que haga referencia a un mundo infinito de significados que pueden variar con cada nueva interpretación. (Hormigos, 2010:92)

Con esta definición nos percatamos del papel trascendental de la música en el desarrollo y a lo largo de la historia de la humanidad, por la manera en que involucra formas de sociabilidad, comunicación y de expresión de los sentimientos, lo cual conlleva una importancia básica en la definición de las identidades sociales. Por ello, como continua afirmando el investigador “debemos ser conscientes de que las interacciones que se producen entre los sonidos y los individuos son el resultado de respuestas aprendidas, pautas personales y patrones culturales” (Hormigos, 2010: 92,93). Con respecto al tema de mi estudio ya se ha mencionado la importancia de los cantos en la cosmovisión de la sociedad comcaác, pues en su tradición oral resalta el uso de los cantos para narrar historias, expresar conocimientos y costumbres, así como para conectarse con los espíritus. Los conocimientos que se expresan en los cantos se relacionan tanto a la diversidad de especies marinas y terrestres, como al uso o seguridad de ciertas rutas y corrientes marítimas, la posición de las estrellas, etc. Con lo cual percibimos un conocimiento profundo de un ecosistema o medio ambiente específico el cual se ha perpetuado y transmitido de generación en generación a través de los cantos “El papel social que tiene la música comcaác

revela la capacidad de reproducir las condiciones que hacen posible la existencia de la propia cultura y de identificar a los individuos que se reconocen en ella” (Caballero, Aguilar, 2016:113).

Al respecto, Simon Firth al afirmar que como experiencia la música tiene vida propia, se pregunta de qué manera una obra musical produce y crea a la gente, invirtiendo el sentido de la pregunta planteada por otros investigadores que dan privilegio a la obra para a través de ella ver las características de alguna sociedad. En sentido inverso Firth trata de vislumbrar cómo el hecho musical crea y construye una experiencia que sólo se puede comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva, como colectiva (Firth, 1996:184). Para ello desarrolla un par de premisas, la primera se refiere a “que la identidad es *móvil*, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser; segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical- es verla como una experiencia de este *yo en construcción*” (Firth, 1996,184).

Por lo tanto, ante las disertaciones de Firth, quien se refiere al debate del posmodernismo sobre la aparente inestabilidad o descentralización de los sujetos, visión ante la cual sostiene que se minimiza la cuestión del proceso pues se privilegia la del posicionamiento y no tanto la propia experiencia del movimiento entre posiciones, cabe preguntarnos ¿Qué nos muestra la experiencia de los intérpretes de las fusiones de música indígena contemporánea acerca de su transición entre posiciones? Podríamos señalar en principio una posición periférica, no integrada a la moderna sociedad occidental neoliberal y de cierta forma discriminada, para después y mediante la particular expresión de su música y danzas dar paso a una nueva posición donde su pertenencia étnica y sus expresiones culturales son apreciadas y valoradas en contextos lejanos, parte de esa misma sociedad moderna, pero donde nunca se creyó posible que llegaran ahí ese tipo de expresiones. Qué nos muestra dicho movimiento y de qué forma vemos ahí el funcionamiento de la identidad no como una cuestión acabada sino en proceso “La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo” (Firth, 1996:185.186). Para expresarlo más claramente pensemos cómo la música seri y la música y danzas chichimecas han constituido un papel clave para la reafirmación de los sujetos que la crean al asumirse como pertenecientes a un grupo étnico (percepción del yo) cuestión que será expuesta orgullosamente ante los otros. Esto

es, que la música les ha permitido la exaltación de lo subjetivo en lo colectivo, cuestión que no se muestra acabada sino en proceso constante pues los músicos se enfrentan a esas situaciones en cada concierto que dan fuera de sus comunidades de origen, es decir, enfrentan continua y permanentemente sus subjetividades particulares ante la diversidad colectiva que representa un público ajeno.

Ante ello, podríamos preguntarnos qué nos muestran sus producciones musicales acerca de su forma de posicionarse en el mundo y qué sentidos recrean a partir de sus ejecuciones y de qué forma son percibidos en el oyente, pues como menciona Firth “esas respuestas están vinculadas por el supuesto de que la música, la experiencia de la música tanto para el compositor/interprete como para el oyente, nos brinda una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido” (Firth, 1996:192).

Pero regresemos al tema de la construcción del sujeto mediante la música, para lo cual el mismo Firth ha propuesto la idea del yo imaginado, ya que en los procesos identitarios la autoconstrucción del sujeto se da en función de ese imaginario y donde la experiencia de la música es una experiencia de identidad que representa, simboliza y ofrece tanto la experiencia inmediata de la identidad colectiva, como la experiencia particular del sujeto o individuo. (Firth, 1996:206).

Pero si bien la identidad musical, entonces, es siempre fantástica y nos idealiza no sólo a nosotros mismos sino el mundo social que habitamos, también es, en segundo lugar, siempre real, y se concreta en las actividades musicales. Quiero decir con ello que hacer y escuchar música son cuestiones corporales e implican lo que podríamos llamar movimientos sociales. En este aspecto, el placer musical no se deriva de la fantasía —no está mediado por las ensoñaciones— sino que se experimenta directamente: la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal. (Firth, 1996:210)

Ante estas ideas podemos argumentar la posición de Firth refiriéndonos a los recursos discursivos que interpretan los músicos seris y chichimecas en las letras de sus canciones, ya que nos remiten directamente a ese ideal, al ideal de la cosmovisión seri y al ideal del pasado guerrero de los chichimecas, pero siempre por medio de la experiencia real que es el acto de crear la

música y danza por parte de los intérpretes y por el lado del público receptor, mediante el acto real de la escucha en un momento concreto.

Con estas disertaciones podemos pasar al tema de la puesta en escena, ya que ese acto real que crean los intérpretes y ese momento concreto que radica en la escucha y recepción del público se materializa mediante el performance y en el espacio concreto del escenario. Ante ellos podemos preguntarnos ¿Cómo vemos el funcionamiento de las identidades indígenas en el espacio de la escena? ¿Qué elementos identitarios son puestos en juego en el escenario y cuál es el mensaje que se intenta transmitir mediante estos?

Para contestar dichas preguntas, quiero remitirme a la propuesta del semiólogo soviético Iuri Lotman quien ha desarrollado varias premisas por medio de las cuales podemos analizar el espacio y la acción específica de la puesta en escena. En esta ocasión quiero retomar su propuesta que sostiene que una de las particularidades de la puesta en escena radica en la oposición esencial entre lo significativo y lo no significativo, al respecto ha señalado

El espacio escénico se distingue por un alto grado de saturación *sígnica*: todo lo que entra en la escena adquiere la tendencia a saturarse de sentidos complementarios con respecto a la función objetual directa de la cosa. El movimiento se vuelve gesto, y la cosa, detalle portador de significado...la acción, el gesto y la palabra adquieren en la escena, con respecto a sus análogos en la vida cotidiana, significados complementarios, se saturan de sentidos complejos que nos permiten decir que devienen expresiones para un coágulo de diversos elementos de contenido... La “plenitud de significados” de la que habla Goethe está ligada a las leyes fundamentales de la escena y constituye la diferencia esencial entre las acciones y las palabras en la escena y las acciones y las palabras en la vida. (Lotman, 1998, p. 66).

En efecto, la saturación de sentidos complejos o plenitud de significados es perfectamente observable en las escenas creadas tanto por los músicos de Hamac Caziím, como por los músicos y danzantes de Jonaz Chichimeca, ya que notamos cómo todos los elementos puestos en escena por los artistas encarnan significados complementarios. En una primera impresión, son perceptibles todos los lenguajes o sistemas de códigos que intervienen en el escenario y en

conjunto se transmiten como una explosión de sentidos para el espectador, quien vive una experiencia multisensorial ante el ensamble de los diversos sistemas sígnicos. Hasta el momento he desglosado los siguientes lenguajes o sistemas de códigos para la puesta en escena de Hamac Caziim y Jonaz Chichimeca: la música como ensamble de los distintos instrumentos y las distintas voces, la voz o canto como lenguaje independiente, el baile o los movimientos del cuerpo, la voz cuando habla dirigiéndose al público, los sonidos de los instrumentos musicales como lenguaje independiente, la pintura facial, la pintura corporal, la vestimenta, las luces y para la escena específica de los chichimecas las batallas que recrean en el escenario.

En cada uno de estos sistemas codificados intervienen diversos elementos saturados de sentidos complejos que pueden variar al momento de la recepción dependiendo de las características del público al que se dirigen, por ejemplo, las pinturas faciales de los músicos seris tienen la intención de señalar un día de fiesta, pero este sentido sólo es comprensible entre los indígenas seris ya que dichas pinturas forman parte de su cultura ancestral. Sin embargo, para el público externo las decoraciones faciales indican la pertenencia de quienes las portan a la etnia seri y esta idea es reforzada con otros elementos de significación como la vestimenta o la lengua. Es remarcable que a pesar de las diferencias entre el público el sentido que se transmite no se pierde, puede variar, pero permanece y se refuerza apoyado en otros elementos semióticos que también intervienen en la escena.

Analicemos ahora el lenguaje de las luces y los efectos utilizados en el concierto de Hamac Caziim, donde aplican los mecanismos de saturación de significados y delimitación del espacio en la escena. Ya que, por un lado, las luces delimitan el escenario, lo enmarcan en un rectángulo rodeado por líneas de luces que van cambiando de color conforme se suceden los ritmos. Además las luces, junto con el humo blanco dispersado a lo largo del escenario, crean una atmósfera en ocasiones de misterio, en ocasiones de potencia y energía que es percibida por el público que responde a estas ráfagas energéticas con mayores dosis de vigor impreso en los gritos, aplausos y bailes que ejecutan. Sobre este uso particular de luces y efectos en el escenario podemos definirlos como característicos de cualquier interpretación de rock y no únicamente del rock seri.

En el espectáculo de los Jonaz Chichimeca, de igual forma se aplica la saturación de sentidos complejos entre los diversos elementos que integran los sistemas de códigos que

utilizan, por ejemplo, dentro del lenguaje de la vestimenta identificamos recursos como son las pieles, las plumas, las tobilleras y protecciones de los antebrazos, incluso la larguísima cabellera y los accesorios como collares, pecheras, escudos, hachas y lanzas. Todos estos elementos interactúan y se refuerzan entre ellos, creando un conjunto que percibimos en una imagen como la vestimenta, pero en esta imagen hay una intencionalidad muy clara que se dirige al sentido de recrear y representar el pasado nómada con orgullo, el pasado guerrero de los chichimecas que persiste y se hace presente mediante la puesta en escena del grupo de músicos y danzantes.

De esta manera, tanto en la escena creada por los músicos seris, como en la escena que protagonizan los chichimecas vemos en distintos aspectos la plenitud y saturación de significados a la que se refiere Lotman, la cual se expresa a través de signos concretos como la vestimenta y ciertos elementos marinos entre los seris, así como las pieles y animales que portan los chichimecas, mediante dichos elementos podemos percibir la manera en que los artistas músicos y danzantes buscan exponer las características de su territorio y su contexto, las cuales se destacan en la puesta en escena. Es decir, cada ensamble escénico busca mostrar la identidad étnica de los jóvenes músicos, junto con su territorio respectivo, entre los seris vemos los elementos marinos muy presentes y entre los chichimecas tanto el pasado nómada como la guerra de resistencia son puestos en escena con orgullo. Todo esto tiene la capacidad de generar emociones entre los espectadores, lo cual constituye un rasgo del arte, de acuerdo al planteamiento de Lotman (Lotman, 1998).

Con estas reflexiones que nos llevan a percatarnos del funcionamiento específico del espacio del escenario o puesta en escena durante una actuación musical y dancística interpretada por músicos indígenas intérpretes de ritmos de fusión, nos damos cuenta la forma en que es resaltada la identidad étnica mediante signos específicos que rebasan la propia sonoridad de la música, como son la vestimenta, adornos o pinturas faciales y corporales, movimientos de baile o danza y la exposición de elementos propios de su contexto como las pieles animales entre los chichimecas y los elementos marinos entre los seris. Todos estos elementos identitarios se exponen en el escenario como integrantes tanto de un pasado como del presente indígena de dichos grupos étnicos, quienes intentan demostrar la importancia de la naturaleza en sus formas de vida que aún se expresa a través de la permanencia de una conexión estrecha con los elementos naturales en sus modos de subsistencia actuales.

Y retomando la cuestión de la música y las sonoridades, de igual forma nos percatamos cómo éstas intentan expresar una pertenencia étnica específica en la actuación de los seris y los chichimecas, pertenencia que a pesar de la diversidad de expresiones a la que estamos expuestos, podemos identificar aun dentro de la variedad de estilos que nos provee el contexto moderno y globalizado pues se muestran a partir de instrumentos musicales muy específicos entre los músicos chichimecas y mediante los cantos ancestrales que forman parte de la memoria de la cultura seri. Al respecto, Hormigos ha señalado que “la música que se crea en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (múltiples estilos, múltiples mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas. Ahora bien, no debemos olvidar que la música se impregna del espíritu social que al final la determina, de este modo, la música actual refleja a través de sus sonidos la forma de ser propia de nuestra sociedad” (Hormigos, 2010:98). Ante ello, cabe observar qué tanto grado de fragmentación observamos entre los músicos seris y chichimecas, pero también entre aquellos otros intérpretes de las fusiones de música indígena contemporánea que han surgido de entre una creciente diversidad de grupos étnicos, conllevando con ello estéticas específicas múltiples y de cierto modo fragmentadas, pero también unificadas por su pertenencia a una identidad étnica, aunque no sea la misma. Considero que en este punto es muy probable que la multiplicidad de conciencias estéticas fragmentadas se dé más entre los receptores que entre los mismos músicos, que si tienen una identidad común.

A modo de conclusión

Para cerrar estas reflexiones quiero remitirme una vez más a los postulados de Simon Firth quien relacionando las expresiones musicales con las formas de construcción de identidad ha señalado que “La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética” (Firth, 1996:212). Ante ello, cabe pensar qué experiencias al cuerpo, al tiempo y a la sociabilidad nos ofrecen las ejecuciones de los músicos de fusiones indígenas contemporáneas y cómo de esta forma se movilizan nuestras identidades al momento de ser espectadores. Mediante la escucha qué nos cuestionan dichas sonoridades acerca de nuestros imaginarios y nuestros conceptos de ética y estética, a nosotros como parte de una

sociedad mestiza, es decir, a quienes no portamos alguna identidad étnica específica, de qué forma nos interpelan estas creaciones artísticas.

Considerando que la identidad nos posiciona en una red de relaciones con diferentes colectivos, es preciso pensar a dónde nos lleva la música y qué fronteras traspasa, ya que tal como lo ha señalado Firth mediante la vuelta a la música como metáfora espacial “lo que hace que la música sea especial —especial para la identidad— es que define un espacio sin límites (un juego sin fronteras). Así, la música es la forma cultural más apta para cruzar fronteras —el sonido atraviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones— y definir lugares; en clubes, escenarios y *raves*, mientras la escuchamos con auriculares, por la radio o en la sala de conciertos, sólo estamos donde la música nos lleva” (Firth, 1996:213). Por lo que cabe reflexionar más profundamente acerca de los espacios a los que nos lleva la música y particularmente las expresiones musicales de fusiones de música indígena contemporánea, pues considero que pueden transportarnos a mundos y realidades distintas y no imaginadas. También cabe profundizar en qué fronteras han sido traspasadas por medio de estas expresiones artísticas creadas en su mayoría por las nuevas generaciones de indígenas que se sitúan, agencian y apropian en un contexto moderno y neoliberal que ya no es exclusivo de las sociedades mestizas o ciudadinas. Planteo que a través de dichas prácticas musicales específicas podemos observar el traslape de fronteras y de significaciones, ante ello, preguntémonos qué identidades nos muestran dichas expresiones y a qué valores éticos y estéticos nos remiten, es decir, qué nos pueden decir las expresiones musicales de fusión indígena acerca del contexto y los valores de la sociedad que habitamos en la contemporaneidad.

Bibliografía

- Bolaños, Luis (2015). “El rock tzotzil: Estereotipos sobre otro modo de hacer música”, *Chiapas paralelo*, octubre, <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2015/10/el-rock-tsotsil-estereotipos-sobre-otro-modo-de-hacer-musica/>
- Caballero Quevedo, Otilia María y Aguilar Zeleny, Alejandro “El canto tradicional de los comcaac, el rock y el turismo”, en Flores Mercado, Georgina y Nava, Fernando (comps.) *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones sociales.

- Clemente Corzo, Julia y Pérez Pechá, María Esther (2009). “Sak Tzevul: de los sonidos ancestrales al rock fónico. Educación musical en Zinacantán”, *X Congreso Nacional de Investigación educativa*
- Firth, Simon (1996) “Música e identidad”, en Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid, Amorrurtu editores.
- Hormigos, Jaime (2010) “Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido”, *Comunicar*, n°34, v. XVII, Revista Científica de Educomunicación.
- López Moya, Martin De la Cruz, Ascencio Cedillo, Efraín, Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (coord.) (2014). *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. México D.F.: Juan Pablos Editor/Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- López Moya, Martin De la Cruz y Ascencio Cedillo, Efraín. (2011) *Rock entre jóvenes tsotsiles. Culturas urbanas y sensibilidades emergentes en Chiapas*. Artículo presentado para GT Comunicación y Culturas Urbanas, XI Encuentro de Grupos de Investigación en Comunicación, evento en el marco del XXXIV Congreso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, Brasil.
- Lotman, Iuri M., 1998, *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, España, Frónesis Cátedra/Universitat de Valencia
- Ogarrio Perkins, Carlos E. compilador, (2011) *Cantos de los comcaac. El legado de los Barnett*, Hermosillo, Jorale Editores/Universidad de Sonora
- Powell, Philip W. (1977) *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, México, Fondo de Cultura Económica.

Notas _____

¹ Como lo ha señalado Fernando Nava en la presentación del libro *Cantos de los comcaac: Las artes verbales de los Comcaac* son de carácter oral y denotan una muy antigua raigambre... consiste en la selección y acomodo estético de palabras y otras formas expresivas que exteriorizan los mensajes, memoria, conocimientos, ideas, imágenes e interpretaciones de una forma colectividad en forma cantada. Esto es: la literatura Comcaac, en su más genuina producción y recreación, no se lee, sino que se canta. Y

en la actualidad, sin que falten formas musicales ejecutadas exclusivamente con instrumentos de percusión, viento o cuerda, la música Comcaac es eminentemente vocalizada [Ogarrio, 2011:13].

² El primer disco titulado *Hamac Caziím Fuego Divino* realizado en estudio en el año 2005 con el apoyo del Instituto Sonorense de Cultura. La segunda producción constituye un disco doble, uno de audio y otro de video donde se incluyen conciertos grabados en vivo en Hermosillo, Sonora en el año 2013 con la participación de otros artistas, incluso mujeres de la etnia comcaác como coristas. El disco se titula *Ihamoc Imac Ano Caalam*, en vivo, lo cual se traduce como *Los que juegan en la noche*.

³ Los discos musicales se titulan *Chichimeca Xonas* el primero, *Hijos del Sol* y por ultimo *Seguimos resistiendo. Ugahu ure'hu* realizado con el apoyo del Instituto Estatal de Cultura de Guanajuato en el año 2011.