





UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
NICARAGUA,  
MANAGUA  
UNAN - MANAGUA



## “Canto Testimonial: Expresiones y Compromiso Social. Nicaragua 1960-1990”

**Monografía para optar al título de:  
Licenciado en Historia**

**Autor:**

**Br. Kevin José Gutiérrez Martínez**

**Tutora:**

**Profesora Ligia Madrigal Mendieta**

**Managua, mayo, 2020**



### **Dedicatoria**

A mis abuelitos que me apoyan siempre y están en cada etapa de mi formación profesional.

### **Agradecimientos**

A Nuestro Creador ante todo, por sus bendiciones en mi vida.

A la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN-Managua), por ser la institución en la que me he formado como profesional en la ciencia histórica.

A mi tutora, Msc. Ligia Madrigal Mendieta, por su apoyo en toda mi formación y en la tutoría del trabajo monográfico, por animarme y darme fuerzas cada vez que no había.

A mis abuelitos y familiares ya que ellos insisten en mi educación desde muy temprana edad.

Managua, 12 de junio, 2020

### **Constancia**

Por medio de la presente hago constar que el trabajo monográfico titulado: CANTO TESTIMONIAL: EXPRESIONES Y COMPROMISO SOCIAL. NICARAGUA 1960-1990, elaborado por el bachiller Kevin José Gutiérrez Martínez (identificado con carnet de estudiante número: 15020867) bajo mi tutoría, reúne los requisitos básicos para su Defensa.

No omito manifestar que el estudiante Gutiérrez Martínez demostró compromiso en la labor investigativa en la especialidad de historia cultural, destacándose un buen manejo y análisis de diversas fuentes de información, llegando a valorar la música revolucionaria y reflejando, a partir de su práctica, la existencia de un imaginario colectivo comprometido con el sentir revolucionario; caracterizando al canto como producto de ideales y esperanzas, además como un instrumento motor en las metas revolucionarias y en las realidades sociales que como nicaragüenses tenemos aún en construcción. Por lo que este trabajo constituye un valioso aporte en los estudios históricos.

Agradeciendo su atención.

Atentamente,



Ligia Madrigal Mendieta  
Tutora

Facultad de Humanidades y Ciencias Jurídicas  
Departamento de Historia  
UNAN-Managua (Managua)

**C.c.:** Estudiante interesado  
Archivo personal

## Índice

Resumen.....	p. 6
Introducción.....	p. 8
<b>Capítulo I: Antecedentes históricos.....</b>	<b>p. 15</b>
1.1. La experiencia estadounidense.....	p. 15
1.2. Rasgos de la práctica española.....	p. 19
1.3. Expresiones latinoamericanas.....	p. 21
<b>Capítulo II: Elementos que influyeron en la creación y asimilación del canto de protesta en Nicaragua (1960-1979).....</b>	<b>p. 29</b>
2.1. Contexto sociopolítico, presencia de la dictadura militar somocista y lucha revolucionaria.....	p. 29
2.2. Elementos ideológicos-culturales.....	p. 36
<b>Capítulo III: Canto Revolucionario (1960-1979).....</b>	<b>p. 45</b>
3.1. Canto Religioso y el proceso insurreccional (1960-1979).....	p. 45
3.1.1. Misa campesina nicaragüense.....	p. 45
3.1.2. Otras expresiones señeras.....	p. 55
3.2. La canción de protesta como expresión social y política en la lucha insurreccional (1970-1979).....	p. 62
3.2.1. Expresiones-antecedentes de la canción de contenido social-revolucionario en Nicaragua.....	p. 62
3.2.2. Incidencia de la canción de protesta en la lucha revolucionaria.....	p. 73
<b>Capítulo IV: Canto testimonial y accionar revolucionario (1980-1990).....</b>	<b>p. 128</b>
4.1. Contexto socio político (1979-1990).....	p. 128
4.2. El canto testimonial: elemento importante en el emprendimiento del accionar revolucionario 1979-1980.....	p. 136
<b>Conclusiones y recomendaciones.....</b>	<b>p. 164</b>
Conclusiones.....	p. 164
Recomendaciones.....	p. 168
<b>Referencias.....</b>	<b>p. 170</b>
Biblio-hemerografía.....	p. 170
Entrevistas.....	p. 186
<b>Anexos.....</b>	<b>p. 188</b>

## **Resumen**

En la investigación monográfica “Canto Testimonial: Expresiones y Compromiso Social. Nicaragua 1960-1990”, se estudia el fenómeno sociocultural de la música, expresado en dos importantes momentos históricos de la evolución política y social nicaragüense. Dada sus características y en función de una mejor comprensión se centra en estos periodos: 1960- 1979 y 1980-1990; junto a sus contextos respectivos a nivel nacional y externo. Espacialmente está centrado en la Región Pacífico-Central por su intensidad y particularidades en el desenvolvimiento de la lucha revolucionaria.

Metodológicamente corresponde a un estudio en la especialidad de historia cultural. Concibiendo el examen histórico de forma integral y relacionado con el imaginario colectivo del ser revolucionario.

Explica los antecedentes que dieron inicio al canto de protesta. Asimismo, refiere la contribución a la movilización y sensibilización en la lucha por la reivindicación de los derechos sociopolíticos de los nicaragüenses 1960-1970, la labor como elemento de consolidación de los objetivos y tareas prioritarias del programa revolucionario liderado por Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) y defensa de la patria ante la injerencia estadounidense 1979-1990. Expone cómo la música testimonial penetró en otras expresiones culturales nicaragüenses convirtiéndose en algo cotidiano, especialmente en el periodo de 1979-1980, permitiendo que los mensajes que se transmitían y entonaban fuesen parte de la conciencia revolucionaria.

**Palabras claves:** canto testimonial, protesta, nueva canción, revolución, cultura.

# Introducción

## Introducción

La presente investigación “Canto Testimonial, Expresiones y Compromiso Social. Nicaragua 1960-1990” corresponde al trabajo monográfico para optar al título de licenciado en Historia que oferta la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN-Managua, Managua) a través del Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias Jurídicas.

Está centrado en el periodo 1960-1990 de la historia de Nicaragua, siendo que por su particularidad y dinámica histórica se estudia en dos momentos 1960-1979 y 1979-1990, centrado espacialmente en la Región Pacífico-Central. Concibiendo el examen histórico de forma integral y tomando en cuenta el análisis del imaginario colectivo.

**El Problema de Investigación** se expresó a través de interrogantes tales como: ¿Cuáles son los antecedentes históricos del canto de protesta en Nicaragua? ¿Cómo influyó el canto de protesta en la dinámica sociopolítica nicaragüense (1960 a 1990)? ¿Cómo alentó el canto testimonial al movimiento guerrillero 1960 al 1979? ¿Contribuyó el canto social a la consolidación del proceso revolucionario nicaragüense 1979- 1980?

Los **objetivos** que dirigieron la investigación se centraron en el Propósito General: Caracterizar el contenido del canto testimonial nicaragüense durante el periodo 1960-1990; y los específicos: Explicar los antecedentes históricos del “Canto Testimonial nicaragüense 1960-1990. Analizar el contexto histórico del canto revolucionario en los momentos: 1960-1979 y 1979-1990. Analizar la influencia del canto testimonial en la lucha por la reivindicación de los derechos sociales y políticos durante el periodo 1960-1979. Analizar el papel de canto testimonial en la consolidación del proceso revolucionario (1979-1990); y Aportar al conocimiento de la historia sociocultural a partir de las posibilidades de análisis que ofrece el contenido del canto revolucionario 1960-1990. Valorar el aporte de la práctica del canto revolucionario en las dinámicas socioculturales y políticas de la sociedad nicaragüense 1890-1990.

La investigación se **justificó** en la necesidad de desarrollar el tema: “Canto Testimonial: Expresiones y Compromiso Social. Nicaragua 1960-1990”, partiendo de que su producción y práctica en el periodo comprendido, refleja valores propios y argumentos que irradian parte del imaginario colectivo relativo a la dinámica sociopolítica nicaragüense.

Al revisar información se encontró que desde la perspectiva histórica-cultural existen estudios sobre artistas nacionales como: Carlos Mejía Godoy o el Dúo Guardabarranco, con enfoque folclórico o, desde el punto lexicográfico y literario; y muy poco desde el histórico-cultural, lo cual hace a esta investigación novedosa, dado que el análisis de la misma contribuirá a reforzar el conocimiento de importantes periodos de la historia de Nicaragua y, por supuesto, al fortalecimiento de la identidad nacional.

Los **antecedentes bibliográficos** sobre el tema investigado, estuvieron centrados en estudios teóricos generales entre los que se destaca el de Joaquín Piñeiro Blanca: “La Música como elemento de análisis histórico: La Historia Actual” (2004), el mismo refiere cómo la historiografía no ha valorado suficientemente el fenómeno de la música en los procesos de transformación a pesar de las manifestaciones de cambio social en ella referida. Otro estudio teórico, desde la antropología, es el titulado: “Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza” de Sergio Navarrete Pellicer, dicho autor presenta un recuento de la etnomusicología, reuniendo un conjunto de textos de corte historiográfico y antropológico.

Se encontraron otros trabajos más localizados para el caso de Nicaragua, no propiamente desde la ciencia histórica, sino centrados en el análisis filológico, entre ellos la monografía de Tomás Emilio Arce Mairena (2012): “Isotopías discursivas, Ruptura y aporte del Dúo Guardabarranco con el Cancionero Nacional”. Esta monografía trata de rescatar los valores culturales nacionales producidos por el Dúo. El autor intenta entablar un diálogo con el texto poético de la producción musical del Dúo, con lo que él denomina: “relato alternativo ante la historia oficial del país”.

Jorge Eduardo Arellano (2013) en el artículo: “Carlos Mejía Godoy: baluarte de nuestra identidad”, resume la trayectoria del artista, mencionando sus canciones más renombradas y destacando su *Mural sonoro a los héroes de la patria* (2011). El cantautor nicaragüense Carlos Mejía Godoy (2000) en su libro: *La misa campesina nicaragüense. 25 años en el espíritu del pueblo*, destaca el fenómeno de la fe y lo profético.

Existencia de artículos de periódicos, por ejemplo, en el diario *Barricada* del 28 de agosto de 1979: “El Grupo Pancasán cuenta su historia”. En él se describen fundadores e integrantes del Grupo así como sus canciones destacando que, al igual que los hermanos Mejía Godoy, jugaron un papel muy importante en la lucha revolucionaria.

Sergio Ramírez (2000) con el trabajo: “Antes que nazca el día”, detalla que en aquella época no solo las revoluciones eran posibles como aventuras sociales y espirituales, sino también la síntesis entre cristianos y marxistas, una de las claves perdidas de América Latina. De la Teología de la Liberación, alentada en 1974 por el Congreso Eucarístico de Medellín donde se refiere el concepto de *Hombre Nuevo*, que proclama la letra de la Misa Campesina.

En el ensayo de Monserrat Galí (2002): “Música para la teología de liberación”, se afirma que la música teológica ha sido la menos estudiada, sin embargo, fue aceptada y difundida por el pueblo. Otro ensayo es el de Elida Solórzano (2009): “La misa campesina nicaragüense”.

El **marco teórico** de la investigación partió de conceptos como *cambio social*, mismo que debe entenderse como la aspiración expresada en el período de la Guerra Fría que, consideraba la posibilidad de una transformación revolucionaria en América Latina y, por supuesto en Nicaragua.

De igual manera, *canto testimonial* (canto social), el cual se entiende como una expresión artística creativa desarrollada a partir de la situación social y política que vivía Nicaragua en la década de los años 60 y 90. Entre otros conceptos sinónimos como *canto de protesta*, nueva canción que se refiere a las expresiones artísticas conocidas de otros países latinoamericanos que, por su situación sociopolítica, influyeron en Nicaragua, en la creación y difusión de la expresión testimonial a partir de la propia realidad del país. En este sentido, se hallan expresiones musicales de chilenos, venezolanos, cubanos, argentinos. El concepto de Cantos “populares” concibiéndose a partir de su amplia difusión en los medios de comunicación masiva. En su contenido, se hace referencia a la expresión de signos y lenguaje en relación con el cuerpo, el poder y las representaciones; las significaciones conforman una visión del mundo y de la vida, las cuales reiteran y reproducen la realidad (Fernández: 2002; Bordieu, 2003; Gramsci, 1981; Serret, 2001).

La concepción de *Teología de la Liberación*, se interpreta como una expresión ideológica de conversión religiosa que manifiesta tendencias revolucionarias y de cambio social influenciado por los conceptos del Vaticano II en la década del 60. Todo ello, porque de ahí se derivó la creatividad musical de la Misa Campesina en Nicaragua.

Conceptos más específicos como *Rock Clásico* que es la expresión artística que manifiesta una inquietud social contra el sistema, apreciándose como una situación política de consumo de mercado y una nueva sociedad en el continente americano, que tuvo influencia en Nicaragua. El conocimiento y análisis del contenido de obras musicales de figuras como Jim Morrison (1943-1971) o John Lennon (1940-1980), entre otros que son parte de esa influencia. Entre otros conceptos útiles como cultura, identidad, revolución, libertad, patria, imperialismo todos ellos unidos a la creación y práctica de la lucha guerrillera y a la consolidación del proceso revolucionario.

El **planteamiento hipotético** estuvo centrado en afirmar que: El canto testimonial fue necesario en la lucha liberada por el FSLN contra la dictadura somocista 1960-1979, en contra de la injerencia de parte de los Estados Unidos de Norte América y, fundamentalmente, para la consolidación revolucionaria (1980-1990); siendo un elemento catalizador en la lucha guerrillera (1960-1979), crítico con el orden establecido, es decir, la dominación totalizadora del régimen somocista; y, por supuesto, agente activo en el cambio político y social revolucionario (1979-1990).

**La metodología**, correspondió a un estudio centrado en la historia cultural. La aplicación de esta importante especialidad permitió a través del método histórico lógico el análisis y resultados, producto de la interpretación y contrastación de las fuentes de las que se obtuvo la información adecuada. En función del análisis, el tema se dividió en dos etapas con el propósito de analizar la forma en cómo evolucionó el canto con un alto contenido de mensajes de suma importancia para la población, siendo la meta el triunfo de la Revolución Popular Sandinista (1960-1979); y, la otra, la consolidación del proyecto revolucionario (1979- 1990). Los contenidos de la música de protesta fueron evolucionando acorde a las necesidades; así se enfocaron letras de protesta a las necesidades o problemáticas vividas, encentrándose tópicos relacionados con la unidad, defensa, patriotismo. Se consultó y analizó la lírica del canto testimonial, canto de protesta o música revolucionaria nicaragüense, con sus influencias externas. En los procedimientos metodológicos fue necesario escuchar, transcribir y analizar canciones representativas de la gesta revolucionaria.

A través del **diseño de investigación** se planificó el proceso investigativo entre ellas la recopilación de la información, diseñándose los instrumentos de búsqueda como entrevistas con preguntas abiertas en función de obtener mayor riqueza de conocimientos sobre el canto (ver en Anexo, núm. 1), importante la selección de las unidades de análisis,

en función de obtener informantes claves protagonistas relacionados a la lucha guerrillera y al proceso revolucionario (1979-1990). Entre ellos: participantes en la lucha guerrillera, dirigentes, personal ligado a medios de comunicación, familiares de héroes entre otros. Se recurrió al análisis de testimonios que contribuyeron a la contrastación de fuentes orales y escritas. Esto fue muy necesario, en la medida que proporcionaron datos, para la interpretación del canto testimonial en el proceso revolucionario o en la toma de conciencia de los participantes. Se analizaron documentos como: decretos, testimonios, noticias, artículos, revistas, boletines, periódicos (como *Tayacán*, *Barricada*, *La Prensa*, *El Nuevo Diario*, *Novedades*), suplementos culturales (como *Ventana*, *Nuevo Amanecer Cultural*, *La Prensa Literaria*, *Domingo*), libros. Muy necesaria la consulta de publicación de letra de canciones así como la conocida “Canciones de mi pueblo”, más el *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación* (editado por el Banco Central de Nicaragua). Entre otras fuentes como blogs, post de Facebook, acciones culturales o escritos ya existentes, relativos al aporte artístico en el proceso revolucionario. Para ello fue necesario consultar en centros como Hemeroteca Nacional Manolo Cuadra, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA), Biblioteca Nacional Rubén Darío, Biblioteca Rubén Darío (del Banco Central de Nicaragua), Biblioteca de la Academia de Geografía e Historia de Nicaragua.

El enfoque utilizado corresponde a la historia cultural auxiliada de otras ciencias como la sociología, psicología, antropología cultural, semiótica, mismas que contribuyeron al análisis de la percepción y el valor histórico de este importante fenómeno cultural como es la música de protesta.

Los **resultados** y la **discusión** de la investigación están expresados en cuatro capítulos, en los que se analiza el contexto internacional, el nacional y el estudio del canto revolucionario en dos grandes etapas: la primera (1960-1979) y la segunda (1980-1990).

**El primer capítulo, “Antecedentes históricos”**, centrados en la década del 60 con la influencia del canto europeo, latinoamericano y norteamericano en las primeras composiciones testimoniales nicaragüenses. En esta década se refleja un contexto internacional que influyó concretamente en acontecimientos específicos en Nicaragua.

**El segundo capítulo: “Elementos que influyeron en la creación y asimilación del canto de protesta en Nicaragua (1960-1979)”**, se analiza el contexto sociopolítico, la presencia de la dictadura militar somocista y el contexto de lucha revolucionaria, así como

los elementos ideológicos culturales que marcaron un ambiente de creación musical. Centrado en el contexto interno del imaginario de la canción de protesta desarrollado entre 1960-1979 en Nicaragua, el cual representó condiciones sociopolíticas particulares.

**El tercer capítulo: “Canto Revolucionario (1960-1979)”**, abarca la relación entre el Canto Religioso y el proceso insurreccional; las incidencias del Concilio Vaticano II en el accionar cristiano revolucionario; el desarrollo de la Misa Campesina Nicaragüense; entre otras expresiones señeras. Estudia el contexto sociopolítico, se analiza la canción de protesta como expresión social y política en la lucha insurreccional (1970-1979), sus expresiones-antecedentes e incidencia en la lucha revolucionaria.

**El cuarto capítulo “Canto testimonial y accionar revolucionario (1980-1990)”**, refiere el contexto histórico favorable al canto y a la práctica del mismo, las **principales expresiones (1980-1990) como elemento de consolidación del proyecto revolucionario; en él se refleja su papel dentro** del Programa Revolucionario en su defensa y accionar nacionalista.

Se **concluye** con que es importante el análisis del Canto Testimonial ya que refleja valores y argumentos propios que irradian parte del imaginario colectivo de la dinámica sociopolítica nicaragüense entre 1960-1990. Lográndose explicar su carácter, sus expresiones de elementos de cambio, de denuncia de las acciones del régimen somocista, siendo un canto legitimador de un accionar de transformación sociopolítico, especialmente, en la etapa culminante como lo fue la década de los 70. Los contenidos de las letras denuncian las desigualdades, contribuyendo a la toma de conciencia de la situación de los grupos sociales, desde sectores medios, marginados, empobrecidos que participaron en la gesta nicaragüense.

# Capítulo I:

## Antecedentes históricos



Portada del álbum *Por Vietnam* (1968) del grupo chileno Quilapayún. La dirección musical de este disco estuvo a cargo (del también chileno) Víctor Jara (Vinilos & Vinilos, s.f.).

## Capítulo I: Antecedentes históricos

### 1.1. La experiencia estadounidense

El canto de protesta en Estados Unidos se originó a inicios del siglo XX, por grupos de sindicatos obreros, los cuales tomaban líricas clásicas y agregaban ciertas letras e ideas en contra de los patrones, quienes estaban sesgados en solo velar por su estabilidad, satisfaciendo solo las demandas de los dueños industriales y haciendo caso omiso de las necesidades del sector obrero.

Un reflejo de esto, es el caso de Joel Emmanuel Hagglund (conocido como Joe Hill o Joseph Hillström: 1879-1915): compositor y sindicalista de origen sueco, utilizó la música como modo de lucha, reivindicadora social y difusora de consignas políticas entonadas en las calles, muelles, barrios obreros de San Pedro (California) e incluso escribiendo en boletines sindicales y periódicos de la ciudad. Las canciones de Hagglund se basaban en melodías populares de la época.

Una de las canciones más representativas de este músico es: “The Preacher and the Slave”, la cual es una parodia del himno “In the Sweet Bye and Bye”. Por este tipo de canciones fue invitado a participar junto a un grupo de insurrectos en contra de la dictadura del presidente mexicano Porfirio Díaz (1830-1915) en 1911. Este actuar activista de Hagglund le valió el despido de empresas californianas donde laboraba, sin embargo, prosiguió con su lucha sindical y participó en muchas huelgas.

En el ambiente de los años 50 y 60, interesa conocer que cada década en la evolución histórica ha marcado a la humanidad. Así, 1950 significó un gran giro en la sociedad, por supuesto, en su pensamiento y cultura. En Estados Unidos se manifestó de manera radical. En América Latina, representó las bases de distintos movimientos, que tocaron la vida de las personas de forma individual y colectiva.

Junto a los cambios sociales que incidieron en la música, también influyó en su mayor divulgación e impulso, debido los avances técnicos como la difusión radial —con presencia en mayor cantidad de hogares—, la invención de la televisión y reproductores de audio, entre otros equipos de comunicación surgidos en esta época.

Los años 50 constituyeron una década de grandes cambios: a nivel económico hubo gran crecimiento. En lo social, este crecimiento económico, descansó sobre un importante aumento de consumo, lo que conllevó a una transformación cultural, pues, surgió un nuevo *modus vivendi* americano: el *american way of live*, forma que se convirtió en un modelo a seguir en muchas partes.

Durante esta década, Estados Unidos y la Unión Soviética, rompieron su alianza conformada en la segunda guerra mundial contra el nazismo, convirtiéndose en líderes de dos bloques: el Bloque Occidental (occidental-capitalista), liderado por Estados Unidos; y el Bloque del Este (oriental-comunista), liderado por la Unión Soviética, dando paso al desarrollo de la Guerra Fría. Estados Unidos experimentó un rápido crecimiento industrial, lo que incidió en el desarrollo del consumismo, a la par que se muestra una *revolución cultural*, especialmente en el ámbito musical se manifiestan nuevos planteamientos dedicados a la situación o necesidad de cambio. Todo ello, como producto de las consecuencias sociales de la Segunda Guerra Mundial.

Se encuentra que avanzada la década (del 50) los jóvenes planteaban un cambio en los convencionalismos sociales y en el funcionamiento de la autoridad paterna. La manera que encontraron para expresar sus inquietudes fue la música. Es decir, canciones con temáticas diferentes renunciando, poco a poco, a lo acostumbrado que, en su mayoría, eran *temas dulces y cómodos* para la sociedad establecida, pues, se sentían un tanto frustrados o desengañados por la situación socioeconómica que se vivía casi a escala mundial.

En los 50 la música alcanzó auge tras poner en escena un nuevo género que rompería esquemas y estereotipos, inspirando a jóvenes. Parecía que lo único que les atraía era escuchar temas novedosos, llenos de energía y distantes de las canciones acostumbradas o que dominaban en las preferencias de las generaciones adultas.

Por ejemplo, los soldados de la Segunda Guerra Mundial, encontraron a su regreso rechazo racial. Al mismo tiempo, muchos veteranos no hallaron trabajo, por lo tanto, no se podía participar del supuesto *mundo feliz* que expresaba la música tradicional llena de sentimentalismo, interpretada por *crooners* como Frank Sinatra (1915-1998), Perry Como (1912-2001), Clooney & Crosby (Rosemary Clooney: 1928-2002; y Bing Crosby: 1903-1997); entre otras producciones caracterizadas por su ambiente orquestal, a diferencia de la propuesta juvenil que presentaba el rock.

Para muchos estudiosos de la cultura, las décadas de los 50 y 60, fueron de las más decisivas para el mundo de la música, no solamente referido a la creación y evolución de estilos musicales, sino especialmente en contenido social. Dentro de este ambiente en los años 50 tiene su origen la música rock y se conoce a Elvis Presley (1935-1977) como el principal promotor, denominándolo *Rey del Rock*, todo ello tiene que ver con el ambiente antes descrito, personalidad, carisma y con lo que representó en términos musicales o, en la cultura popular de esa década: “rompiendo esquemas y trasgrediendo tradiciones morales y de conducta” (Pinzón González, en Calameo).

Así, mucha representación de la cultura norteamericana giró en torno a Presley y James Dean (1931-1955), por ejemplo, la película *Rebelde sin causa* (1955) que incidieron en el modelo o imagen a seguir por los jóvenes en cuanto a presencia y ritmo. El *rock and roll* tiene otras figuras trascendentales, dentro de esa lista están: Chuck Berry (1926-2017), Little Richard (1932), Bo Diddley (1928-2008), Buddy Holly (1936-1959), Jerry Lee Lewis (1935), Fats Domino (1928-2017), Roy Orbison (1936-1988), Eddie Cochran (1938-1960) y The Everly Brothers (Phil Everly: 1939-2014; Don Everly:1937), entre otros grandes.

El *rock and roll* se volvió muy popular entre los jóvenes, registrándolo como el sello generacional del 50, aunque repercutió en los años posteriores, debido a las condiciones socioeconómicas que prevalecieron en el mundo. A inicios de la década del 70, Estados Unidos se incluyó en la guerra de Vietnam y esto tuvo notables consecuencias. Junto con la influencia del rock hacia Latinoamérica llegó a conocerse también el *Twist* y otras expresiones que matizaban una variante distinta del cortejo amoroso y prácticas familiares. Expresiones que atentaban contra las representaciones clásicas y el sentimiento afectuoso son influencia de las formas norteamericanas que se dejaron ver en la época.

El *Twist* fue un derivado del *Rock* empezaba a ser una dimensión diferente del consumo que cada año editaba canciones con una letra muy vivencial dirigida al mercado. En los años siguientes, el consumo sería un tema sumamente recurrente en la música previa de protesta contra el sistema. En América Latina y, particularmente, en Nicaragua ingresan el *Twist*, el *Rock*, entre otros ritmos que, indudablemente, llegaron a ser parte de la identidad de una generación en la historia nacional. Por supuesto que, en los 60, el género de música que ingresó en idioma inglés tuvo mayor trascendencia sobre cierto grupo social: los profesionales.

Hechos políticos y sociales van a incidir en las expresiones musicales. Estos acontecimientos son la guerra de Vietnam y el creciente consumo predeterminado por compañías

y la influencia de los medios de comunicación. Este hecho bélico contribuyó a exaltar estas expresiones artísticas y musicales hasta llegar a crear el movimiento contracultural norteamericano y el movimiento *Hippie* que se introdujo en diferentes formas en Latinoamérica.

El presidente John F. Kennedy (1917-1963), habría manifestado su deseo de retirar las tropas norteamericanas de este conflicto, pero su muerte prematura, desató una seria polémica en contra de su sucesor y el complejo militar industrial, el mayor interesado en la continuación del conflicto. Durante los 60, estos sucesos dieron un nuevo sentido a la utilidad del *Rock* como un arma de protesta y expresión de la juventud.

En la sociedad norteamericana la respuesta básica fue la emergencia de una “sociedad” contestataria que expresaba su rechazo al envío de tropas norteamericanas a Vietnam que Lyndon B. Johnson continuó pese al deseo del difunto presidente Kennedy. Esta nueva “sociedad” serían los llamados “hippies”, que improvisaron una especie de filosofía que contrariaba la continuidad de la guerra.

Tras la “sociedad hippie” se fue construyendo un himnario que asumió en el rock una música de protesta social y denuncia a la continuidad de la guerra. El aspecto de los integrantes de los nuevos grupos musicales tuvo gran impacto en la moda, por ejemplo, las influencias que tuvieron las bandas de rock psicodélico de San Francisco, con su filosofía anti-guerra y su ideología de una sociedad utópica. Los *hippies* se convirtieron en un elemento básico que, desde la música, influyó en otras dimensiones sociales como la moda en estas décadas del 50 y el 60.

De este modo, lo demuestra el uso de los jeans acampanados, camisetas teñidas o de diversas impresiones que se convirtieron en la ropa básica de uso diario de la mayoría de las personas, la moda *hippie* influyó en los cortes de cabello y peinados masculinos y femeninos, todo como una expresión de insatisfacción social o, hacia el sistema.

Dentro de este medio de inconformidad y descontento con estructuras las económicas, sociales o políticas la utilización de la canción de protesta fue una realidad por parte de la sociedad, específicamente, por los sindicatos y grupos opositores a la guerra y a la segregación racial, citamos:

las *sit-ins* (sentadas), integradas por negros que luchaban en los estados sureños por la igualdad racial; ellos acudían a los sitios reservados exclusivamente para blancos y se sentaban en el suelo negándose a abandonar el lugar, siendo reprimidos sin demora por la policía. A estos grupos de *sit-ins* se les unen los blancos que estaban también en contra

de las legislaciones segregacionistas. En estas sentadas y marchas confluyen también las canciones y cantantes de música popular o protesta. La canción de protesta como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX (Robayo M., 2005, pp. 54-67).

El punto culminante de este periodo fue el Festival de Woodstock (3 días de paz música y amor), celebrado en 1969, en el cual se reunieron diferentes bandas de rock para expresar el descontento social de los jóvenes ante aquellos conflictos que representaban el sistema político, la guerra, el conflicto Este-Oeste y otros temas que tenían vigencia en aquellos años. A este Festival se le ha referido como uno de los momentos clave de la historia de la música popular, y como el nexo para la consolidación de la denominada contracultura de los años 60 ya que se convirtió en la imagen de una generación cansada de conflictos bélicos que propagaba el amor, la paz y el rechazo al sistema como una forma de vida, en su mayoría, los asistentes fueron los *hippies*. Ejemplo claro es la canción titulada “(I Can't Get No) Satisfaction” [en español: “(No puedo obtener) satisfacción”] del grupo *Rolling Stone*, es decir, no se está de acuerdo con la vida y con todo convencionalismo social, instituciones represivas y el consumo dirigido.

## **1.2. Rasgos de la práctica española**

Como se desarrolló este fenómeno en Estados Unidos, en España, la canción de protesta fue particular, aunque guardando, en su mayoría, más relación con la canción francesa y latinoamericana que con la estadounidense. Dejando a un lado excepciones como Pau Riba Romeva (1948) o Jaume Sisa (1948) —que abogaban por una música más progresiva. La producción musical de protesta estuvo ligada al activismo antifranquista, a la denuncia de la situación de los colectivos más desfavorecidos (campesinos, obreros, emigrantes), a la reivindicación cultural-popular, al rescate de poetas prohibidos por el régimen de Francisco Franco (1892-1975) —así como a poetas regionales y dependiendo de la región—, al rescate de lenguas y dialectos soterrados por el régimen bajo la idea de la España única (EcuRed, 2018).

La música en este periodo expresaba libertad e invitaba a la esperanza, lo que conllevó a persecuciones, detenciones y censuras de los cantantes y activistas sociales. José Antonio Labordeta (1935-2010), Joan Manuel Serrat (1943), Paco Ibáñez (1934) o Lluís Llach (1948), entre otros, cantaron a la libertad. “Habrá un día en que todos, al levantar la vista, veremos una tierra que ponga libertad”, cantaba Labordeta.

Canciones como “Aleluya nº 1” (1967) o, “Rosas en el mar” (1967) escritas por Luis Eduardo Aute (1943), quien dedicó esta canción en 1967 a la Revolución Cubana y pedía por la

libertad y la independencia en tiempos tumultuosos en Europa, Asia y América (Alarcón, 2011). A continuación, se expone la última estrofa, donde se puede notar que “el último verso es un total llamado hacia la conciencia social y política y nos separa completamente del camino del amor romántico bobalicón y nos deposita en uno de compromiso humanista puro: *Voy pidiendo libertad y no quieren oír/ Es una necesidad para poder vivir/ La libertad, la libertad/ Derecho de la humanidad. / Es más fácil encontrar rosas en el mar [...]*” (Alarcón, 2011).

Los festivales como Benidorm, Eurovisión, San Remo en Italia; en especial, los dos primeros, siempre divulgaron los resultados de ganadores que, generalmente, era una canción de protesta contra el sistema, la vida de consumo, el armamentismo y otros tópicos sensibles. Consistían en concursos anuales, en el que participaban intérpretes representantes, transmitidos cada año desde 1956 y con una audiencia considerable. Estos contribuyeron a asegurar el sostenimiento de la canción de protesta en España (Europa) y se instituyeron con una frecuencia anual. Esos festivales fueron la oportunidad para presentar composiciones en contra del franquismo.

Una muestra es “El Arca de Noé” (“L’Arca di Noe”, de Sergio Endrigo e IvaZanicchi) -la cual quedó entre las tres primeras en el Festival de San Remo-. Esta pieza musical es un himno en contra de la industria bélica, el armamento acelerado de las potencias y el daño que se generaría al medio ambiente. Esto se evidencia en los siguientes versos: “Un volar de gorriones teledirigidos/ Y una playa de conchillas muertas [...]”.

Como se analiza, los *gorriones* simulan los cohetes lanzados por aviones en prácticas militares un ambiente que se suponía no harían daño. Otro extracto de esta canción refiere: “el hogar roto no espera más a nadie [...]”. Da a entender su protesta contra el control de la natalidad que en esos años se empezaba a conocer, cuando la tasa demográfica crecía incontrolablemente. En el apartado de Latinoamérica se abordará, la participación de Nicaragua en uno de estos festivales, en el que resultó ganadora la canción de “Quincho Barrilete”.

Además de los festivales, dentro de la experiencia española, podemos mencionar a cantantes famosos del momento como: Nino Bravo y Camilo Sesto. A continuación, mencionaremos temas de gran influencia de estos cantantes:

Niño Bravo (Luis Manuel Ferri Llopis: 1944-1973), con su éxito musical titulado “Libre”, se convirtió en un himno a la libertad. ¿La razón? Esta canción fue dedicada a “Peter Fechter con solo 18 años fue la primera víctima intentando cruzar el Muro de Berlín, muere el 17

de agosto [de 1962] alcanzado por disparos de guardias que custodiaban el Muro” (Ojeda, 2014). Se dice que casi una hora duró la agonía del joven, quien se desangró. Diez años después de ese suceso, aparece “Libre”, escrita por José Luis Armenteros y Pablo Herreros e interpretada por Nino Bravo. Curiosamente, la última víctima del Muro fue Chris Gueffroy (el 5 de febrero de 1989), quien, al momento de morir, tenía 20 años.

Camilo Sesto (Camilo Blanes Cortés: 1946-2019), dedicó su famoso tema musical “Melina” a la activista política griega: Melina Merkouíri (María Amalia Merkouíri: 1920-1994). Esta mujer era férrea opositora de *La Dictadura de los Coroneles* (instalada en Grecia de 1963 a 1974), misma que se originó a raíz de la Guerra Fría dirigida por el coronel Georgios Papadopoulos y concluyó con la proclamación de la *Tercera República Helénica* en 1974. A causa de su “rebeldía”, Stylanos Pattakos (otro dirigente de dicha dictadura), le retiró la ciudadanía griega, obligándola a exiliarse en Francia; cuando esto sucedió ella respondió: “Nací griega y moriré griega. Stylanos Pattakos nació siendo fascista y morirá siendo fascista” (Blog Camilo Sesto, 2013). Al terminar esta dictadura (en 1974), Melina regresó y se convirtió en la primera mujer en ser ministra de cultura de su país. “Por toda su lucha y esfuerzo Camilo Sesto quiso homenajearla con una canción, a él que siempre se le acusó de favorecer las ideas franquistas, aquí denunció por medio de *Melina* una dictadura de derecha” (Blog Camilo Sesto, 2013).

### **1.3. Expresiones latinoamericanas**

En América Latina la situación social y económica se caracterizaba por una aspiración al desarrollo socioeconómico en medio de dictaduras militares, gobiernos autoritarios y otras modalidades. Además, los indicadores de pobreza y crecimiento económico se mantenían tendientes a la desigualdad social, un alto grado de analfabetismo y enfermedades curables que se volvían endémicas y cobraban muchas vidas entre la gente pobre. De entre los gobiernos militarizados o dictaduras que fueron frecuentes y contaron con el apoyo de gobiernos norteamericanos, vale mencionar la figura de algunos líderes como Rafael Leónidas Trujillo (1891-1961) en República Dominicana, Juan Vicente Gómez (1857-1935) en Venezuela, Alfredo Stroessner (1912-2006) en Paraguay; y la dictadura somocista que fue una de las que se convirtió en un sistema dinástico con los hijos (Luis y Anastasio Somoza Debayle) del fundador Anastasio Somoza García (1896-1956) como “herederos”.

Resultando que, en este contexto, se inicia el esfuerzo por establecer gobiernos nacionalistas y reformistas que tenían como meta alejarse de la excesiva influencia de Estados Unidos en la conducción de sus políticas interiores, situación que provocó una mayor injerencia

de este país, realizando maniobras directas de desestabilización económica y política, muchas de las cuales terminaron en intervenciones militares. Una de las más conocidas es el derrocamiento, en Guatemala, de Jacobo Árbenz (1913-1971) en 1954, lo que fue una muestra clara de la persecución de las alternativas políticas que se alejaban del paradigma democrático impuesto por la política exterior estadounidense.

La política exterior de Estados Unidos tomó ribetes cada vez más militaristas, contexto que, hacia el final de la década —por fuerza mayor— tendría que cambiar. A ello se sumó el creciente mercado de consumo y el ideal de una sociedad equitativa en búsqueda de democracia, igualdad, justicia, encuentro del hombre perfecto, accionar religioso más práctico, a través de los planteamientos de la Teología de la Liberación. Todos estos fueron factores que alentaron un canto de protesta en Latinoamérica de visión más radical.

En estas décadas se demostraba la búsqueda de un modelo diferente, con valores distintos a los acostumbrados, que tuvo una primera influencia en el *Rock* norteamericano como expresión estética y rítmica. El canto latinoamericano de protesta se revistió más bien de arreglos e instrumentos folclóricos que recreaban una crítica muy aguda en contra el poder y la desigualdad social. El mayor peso que tuvo la Iglesia Católica en América Latina le dio empuje a la Teología de la Liberación de la cual se expresa:

el Concilio Vaticano II tuvo el propósito de introducir dentro de la iglesia católica algunos cambios doctrinales y litúrgicos y lograr el acercamiento con las iglesias separadas. Fue convocado en 1962 por el Papa Juan XXIII [1881-1963], quien no pudo concluirlo debido a su muerte en 1963; fue retomado por su sucesor, Pablo VI [1897-1978], y clausurado el 7 de diciembre de 1965. La teología de la liberación: es una combinación de cristianismo y marxismo y tiene su origen en la teología política de [Johann Baptist] Metz [1928], la teología de la esperanza de [Jürgen] Moltmann [1926] y la filosofía neomarxista de Ernest Bloch [1880-1959], que pregona también la esperanza (Robayo, M., 2015, pp. 56-47).

El Concilio Vaticano II fue una especie de ‘aggiornamento’, es decir, una puesta al día de la Iglesia, renovando en sí misma los elementos que necesitaren de ello y revisando el fondo y la forma de todas sus actividades [...] El Concilio se convocó con el fin principal de: promover el desarrollo de la fe católica. Lograr una renovación moral de la vida cristiana de los fieles. Adaptar la disciplina eclesiástica a las necesidades y métodos de nuestro tiempo. Tras un largo trabajo concluyó en 16 documentos, cuyo conjunto constituye una toma de conciencia de la situación actual de la Iglesia y define las orientaciones que se imponen (Catholic.net). [Los 16 documentos se pueden consultar en: “Documentos del Concilio Vaticano II”, en Archivo del Vaticano].

Dentro de este ambiente en las décadas del 50 y 60, en América Latina el canto de protesta se acentuó como una expresión sociopolítica. Se experimentan cambios sociales que

tienen que ver con formas de gobierno autoritarias y, sobre todo, con la calidad de vida. Con el modelo que se quiere establecer, es decir, una sociedad igualitaria, sin clases, enemiga del consumo: del mercado.

El lenguaje de la música resulta ser uno de los más inconcretos e indeterminados, pero, a su vez, de los más atractivos y sugerentes, pues, nos sumerge en un inacabable mundo de emociones y fantasías; es decir, que es más fácil transmitir un mensaje de forma oral que escrita, puesto que puede ser captado por cualquier tipo de oyente, sin importar su nivel sociocultural (Pedraza, 2015), siendo que la expresión oral es la manera más fácil de transmitir ideas a la sociedad. Así, en América Latina, la música de protesta se convirtió en una forma de expresar el descontento con los gobiernos, lo que les representó una amenaza, especialmente, las canciones que tenían un alto contenido reivindicativo de justicia, libertad, derechos sociales y ciudadanos.

Paralelo a la influencia de la cultura *hippie* que se expresó contra la guerra de Vietnam y el reclutamiento forzoso, se fue creando un movimiento de pacifistas, ideas que llegaron a América Latina y Europa, las cuales promovieron mucha creación literaria contra el movimiento bélico y promulgaron la paz.

En Nicaragua también se comentó acerca de estos fenómenos culturales; como en el trabajo “Abajo la música Beat” de Casald Pablo (*Encuentro*, 7, 1975), donde se desarrolla acerca del efecto que provocaba la música: el hipismo. De Anitua (1975, p. 35) refiere “que el mismo apareció como el más durable y el más profundo de los movimientos juveniles que han aparecido en los últimos años tormentosos transcurridos desde la última guerra y es diverso de las pandillas juveniles”.

El *rock* va a arropar a la juventud, permitiéndole unirse para defenderse y rebelarse contra todo intento de sometimiento, conformando una nueva identidad que tenía como característica principal un pensamiento más liberal y revolucionario. Estas expresiones contestatarias, al tiempo que adquirieron fuerza, permitieron la adhesión de las masas que encontraban en las letras de este género musical, una forma de mostrar su descontento, de rebatir el autoritarismo, de no ser indiferentes ante los problemas que los estaban agobiando. En síntesis, el *rock* fue y ha sido un factor capaz de unir entorno suyo a los jóvenes, de reafirmar identidades, de ser el interlocutor entre la sociedad y la juventud que alza su voz para decirle a la población que existen y tienen presencia dentro de ella y que, a toda costa, lucharan por mejores condiciones de vida para todos.

A la par del auge de la canción de protesta hacia la década del 60, surgen en Latinoamérica grupos de izquierda como respuesta al subdesarrollo, a la creciente miseria, al descontento de la población y a la falta de liderazgo de los mandatarios de la región, quienes fueron incapaces de plantear alternativas que permitieran superar, aunque fuera una de estas problemáticas. En Colombia, estas canciones recogen temas de pobreza y violencia y en ellas los autores exaltan personajes que rara vez entraban en la escena de lo público: los niños, las mujeres, el pueblo, los campesinos, los desempleados, los marginados (Ramírez, 2010).

Como se afirmó anteriormente, en América Latina el canto de protesta se desarrolló a partir de los años 60, influenciado y teniendo como base el contexto internacional pero, principalmente, por la situación sociopolítica que como pueblos se vivía a consecuencia de sucesos como la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, la muerte de Ernesto “Che” Guevara (1928-1967), entre otros.

Surgió este tipo de canción con alto contenido de mensajes sociales comprometidos, utilizando la lírica como discurso, se pretendía generar un cambio radical en las estructuras sociales, económicas y políticas; se buscaba la unidad de los pueblos latinoamericanos frente a las elites y contra los intereses de las grandes multinacionales, en especial, las norteamericanas. Para ello, sus intérpretes encararon la represión militar, la desigualdad, la injusticia social y la pobreza, así como otros temas urgentes. Las canciones, a su vez, sirvieron de fuente de inspiración para las luchas de las clases desfavorecidas por ideales, poderes y otros intereses, con un vocabulario y expresión que resonaba en lo más íntimo.

Este movimiento va a extenderse por Centro y Suramérica. Algunos de sus exponentes de una u otra manera estuvieron vinculados con la política de sus países, por ejemplo: en Venezuela se ubica a Soledad Bravo (1943) y Alí Primera (1941-1985), quien mostró interés porque en su país se eligiera un programa político de izquierda (hecho que trajo como consecuencia que sus canciones fueran proscritas). En Chile, los grupos Inti-Ilumani y Quilapayún, Violeta Parra (1917-1967) y Víctor Jara (1932-1973), fueron piezas claves en la elección de Salvador Allende (1908-1973) como presidente en 1970. Hay que recordar que Allende contribuyó con Cuba en su proyecto hacia Suramérica. Los cantautores chilenos, intentaron recuperar la expresión musical folclórica y aspirar a fusionarla con los ritmos latinos y también explorar música clásica de protesta y contenido social.

En Argentina, surgen artistas como Nacha Guevara (1940), Mercedes Sosa (1935-2009), León Gieco (1951), quienes compusieron, interpretaron y difundieron el canto de protesta en este

país, con lo cual, acompañaron procesos culturales, muchas veces sumergidos en los hechos y, otras, alimentando las voluntades de la población que protagonizó el suceso. Mercedes Sosa (la *Voz de América Latina*), se comprometió con el canto popular para renovar el folclor argentino, que proponía dejar de lado lo pasajero e irreal y poner expresiones de la vida cotidiana de la sociedad: alegrías, tristezas, entre otras emociones. El canto de esta artista no estuvo exento de represión.

Para concluir esta primera aproximación relativa a los antecedentes o contexto del canto de protesta en Nicaragua a partir de las décadas del 50 y 60, se deben mencionar hechos que incidieron en su fortalecimiento. En 1967, el Primer Encuentro de la Canción de Protesta, que tuvo lugar en la Casa de las Américas (Cuba), acontecimiento que demostró el interés que revestía un nuevo discurso socio-ideológico en América Latina, manifestado dentro del entorno político como el impacto de la revolución cubana, la guerra de Vietnam, la muerte de Ernesto “Che” Guevara (14 de junio, 1928-9 de octubre, 1967), las dictaduras latinoamericanas, entre otros sucesos (véase la Resolución de este Encuentro en anexo núm. 2).

Otro elemento a destacar es la repercusión en América Latina de los festivales musicales europeos —ya referidos—e interesa la influencia y participación desde Nicaragua. La intervención de los cantantes latinoamericanos en aquellos importantes festivales musicales estuvo en boga durante las décadas de los 50, 60 y 70, misma que fue de gran influencia, surgiendo lo que se denominó “La Nueva Ola”. En relación a las canciones e intérpretes que adoptaron la influencia musical del *rock and roll* y de las melodías emanadas de estos festivales, la radio y la televisión contribuyeron a su difusión, aparecieron famosas agrupaciones de *rock* en español como Los Galos, Impalas, Los Dart, la Fórmula V, Los Ángeles negros, Los Terrícolas, entre otros.

En la década del 70 —exactamente en 1977— la canción triunfadora en el VI Festival Iberoamericano de la OTI en España fue: “Quincho Barrilete”. El país ibérico en 1975, era libre de la dictadura de Francisco Franco. Con letra e interpretación de Carlos Mejía Godoy —autor nicaragüense— para esos años Nicaragua (en noviembre de 1977), se preparaba con la ofensiva final para de derrocamiento a la dictadura somocista.

Por su contenido “Quincho Barrilete” se podría insertar en la tradición musical latinoamericana expresada en Víctor Jara, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui y otros que habían alzado la voz en favor de los pobres y campesinos, pues, refleja la vertiginosa miseria en la que

vivían gran parte de la población entre ellos niños, situación contrastante con la abundancia de sectores poderosos, no solo de Nicaragua, sino de otros países del área.

Las opiniones en relación a la decisión de la canción ganadora se escucharon desde la voz oficialista a través del periódico *Novedades* —propiedad de la familia Somoza—, caracterizándola como canción “cirquera” (*Novedades*, 12 de noviembre, 1977). Y, por supuesto, las distintas expresiones a favor del premio, especialmente, valoraciones de “la historia de un niño de la calle que trabaja para mantener a su familia hizo eco en los corazones que vieron en la Falange Española la gran amenaza a los ideales de la lucha popular” (Pérez, 4 de enero, 2018). El propio autor Carlos Mejía Godoy, luego de conocer que su canción había triunfado en el Festival OTI, expresó:

*Quincho Barrilete* no es el producto de mi imaginación, existe en los miles de niños que son víctimas de la explotación y la injusticia y contra lo cual es nuestra obligación luchar en la reivindicación de los derechos populares [...] Considero que un compositor musical, en mi caso, no puede abstraerse del proceso de liberación que vive nuestro país, y tiene que dar en la medida de sus posibilidades, su testimonio, tanto en el aspecto artístico como personal. En tal sentido el canto tiene que ser un mensaje que concientice sobre los graves problemas que afronta la mayoría del pueblo nicaragüense (La Prensa, 18 de agosto, 2017).

Por supuesto, hay que situarse en la época de los 70, cuando en América Latina se reflejan cifras considerables de índices de pobreza infantil expresadas en deserción escolar. Al menos el 40% de los niños hispanoamericanos vivían en extrema pobreza. Situación que contribuye a generar opiniones alrededor del contenido social de la canción, como es “Quincho Barrilete”, representaba a cada uno de esos niños que, en vez de jugar al trompo y a las escondidas, debían realizar trabajos peligrosos para sobrevivir” (*La Prensa*, 13 de noviembre, 1977, p. 1).

Para la elección del tema ganador no existía un jurado de cuerpo presente que diera su fallo, sino que era a través del conteo de los votos de los telespectadores. Recuérdese que la década de los 70, en Latinoamérica se presentan momentos de reflexión no solamente sociopolítica, sino en los aspectos religiosos, generándose cambios, así como en lo teológico (ya mencionado anteriormente) acerca de la práctica de la doctrina de la liberación que abogaba por los pobres y expresada en la reunión del Consejo Episcopal Latinoamericano (realizada en Medellín, 1968). Era un ambiente, para crear canciones como “Quincho Barrilete”, dado que el malestar social prevaleciente y, por supuesto, que tuvieron repercusiones. Véanse algunos versos de “Quincho Barrilete”:

*El tiempo sigue, incontenible, su camino, y el chavalito que vivió en el Open Tres/ no volverá a ponerse más pantalón chingo, /ni la gorrita con la visera al revés. /Un día va a enrollar la cuerda del cometa/ y muy feliz mirando al sol se marchará. /Enfrentará las realidades de su pueblo/ y con los pobres de su patria luchará [...]*

Al ponerle fin a la dictadura somocista a través de la insurrección que culminó en julio de 1979 se conoce que, inmediatamente, el proceso revolucionario se trazó el gran proyecto de la Cruzada Nacional de Alfabetización, en la que se entregó papel, lápiz y conocimiento a la población. Ansias de conocimiento que se convertirá en una demanda social cada vez más consciente. Líricas como la de “Quincho Barrilete”, contribuyen a la formación de conciencia social para luchar por tener menos niños sin asistir a la escuela, desarrollando trabajo infantil en los semáforos, vendiendo agua helada o expuestos a la prostitución infantil, entre otras formas de explotación y dominación o, por el contrario, fomentando los logros sociales alcanzados.

En la canción, en su poesía, en su letra es posible encontrar esos niños que bajo el abrasante sol limpian parabrisas o hacen piruetas, pidiendo para sobrevivir, allí habita Quincho Barrilete con su triste realidad, pero también refleja un mensaje que hizo y hace reflexionar a muchos nicaragüenses en la búsqueda permanente del cambio social, es decir, la esperanza de un futuro mejor.

## Capítulo II:

# Elementos que influyeron en la creación y asimilación del canto de protesta en Nicaragua (1960-1979)



La Bottega del Pittore (5 settembre, 2016: 5 de septiembre, 2016)

## **Capítulo II: Elementos que influyeron en la creación y asimilación del canto de protesta en Nicaragua (1960-1979)**

### **2.1. Contexto sociopolítico, presencia de la dictadura militar somocista y lucha revolucionaria**

Este acápite se centra en el contexto interno del imaginario de la canción de protesta desarrollado entre 1960 a 1979 en Nicaragua, periodo que representa unas particulares condiciones sociopolíticas. Las Revoluciones, por lo general, han sido acompañadas por el fenómeno musical de protesta y la Revolución Popular Sandinista, es el mejor ejemplo de baluarte de la música, con muchas canciones de contenido social, que comparten reflexiones ideológicas recreadas en el medio.

Durante este período se desarrolló un conflicto social, político, cultural con expresiones de lucha ideológica y armada en contra de la dictadura somocista, que conllevó al triunfo revolucionario el 19 de julio 1979, encabezado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Por lo que, parte del cuadro ideológico que contribuyó al fenómeno musical de protesta, está expresado alrededor del peso específico que significó la dictadura somocista como elemento determinante que generó contradicciones sociales en el período (1960-79). Un ambiente que expresa:

la confluencia de factores nacionales, el proceso de desintegración del régimen de Somoza Debayle, falta de apoyo político-ideológico, presencia de accionar represivo e influencia de factores internacionales como la política de derechos humanos y primacía del diálogo Norte-Sur en el discurso norteamericano a través de Jimmy Carter presidente de Estados Unidos, hicieron posible el fin de la dominación represiva, dinástica y patrimonialista de los Somoza (Chamorro, 1983, p. 29).

A esta situación sociopolítica se añaden las consecuencias del fenómeno natural: el terremoto ocurrido el 23 de diciembre de 1972 en la ciudad de Managua, evidenciándose con mayor claridad el carácter dictatorial del régimen de Somoza Debayle, reflejando una mayor protesta de sectores sociales como la Iglesia, sindicatos, burguesía. Iniciándose, a partir de 1977, cierta estrategia de alianza que fue permitiendo la articulación dentro de la sociedad. Siendo el FSLN la fuerza que desarrolló definitivamente el proceso organizativo y la lucha armada; logrando contar con un fuerte consenso de grandes sectores de población.

Un elemento característico dentro del ambiente sociopolítico, que contribuyó al desarrollo de la canción como una forma de protesta fue la *falta de libertad de expresión* en contra de cualquier manifestación que significaba oposición a la dictadura o alteración de

leyes, lo que generó un ambiente de violaciones al derecho de comunicación. Durante la época fue característico el otorgamiento de normas con amplias facultades a favor del principal órgano represor: la Guardia Nacional. Grupo armado que censuraba y cerraba distintos medios de comunicación que referían el cuestionamiento a la dictadura somocista y, por supuesto, para evitar la propaganda en apoyo a la lucha revolucionaria en todas sus expresiones ideológicas, políticas y armadas.

Una muestra de ese ambiente de censura lo constituyó el denominado *Código de Radio y Televisión* promulgado por Luis Somoza Debayle (1922-1967) desde 1962, el mismo era conocido en el medio de los comunicadores como “Código Negro” en “contra del ejercicio periodístico y de la difusión de cualquier ideología que no fuera el liberalismo a ultranza o el conservadurismo tradicional” (Amador Rodríguez y Tatés Anangón, 2008, p. 161).

Dentro de este contexto sociopolítico, unido a la aparición de medios de comunicación como la televisión, fue necesario promulgar el *Código de Radio y Televisión* (*La Gaceta/ Diario Oficial*, 188, 18 de agosto, 1960) que entró en vigor desde el 18 de agosto de 1960, por el decreto presidencial de Luis Somoza Debayle (1922-1967). Hasta ese año se “oficializó” la censura, sin embargo, esta costumbre ya se practicaba desde 1954, bajo el gobierno de Anastasio Somoza García (padre de Luis). A continuación se transcribe una experiencia:

“Operación 3 S” se llamó el plan de eliminar al presidente Anastasio Somoza García y a sus dos hijos en la rebelión de abril del 54, encabezada por ex miembros de la Guardia Nacional y políticos opositores. En consecuencia, *La Prensa* —el más importante diario opositor al somocismo— fue sometida a censura de manera implacable. “El bélico lápiz del censor —recordó, uno de sus redactores, acaso José Francisco Borgen— ya no solo tocaba noticias de tipo político, sino cualquier cosa con tal de dañar a *La Prensa* y específica:

*Una tarde, después de una severa autocensura, La Prensa armó sus páginas y las envió al temible lápiz. La información principal era un descarrilamiento del ferrocarril que llevaba como ilustración una preciosa foto verdaderamente artística. Nada esperaba que ese día sufriera mordaza La Prensa: iba escasa de noticias y completamente inofensiva. Pero la esperanza era vana. No hallando materia para hundir su lápiz, el censor tachó de un solo trazo toda la información ferrocarrilera, prohibiendo sacar también la foto. “Esa información es contra el Gobierno”, dijo. Y con tal voto razonado dejó a La Prensa con un enorme boquete en blanco en su primera página. Eran las seis de la tarde y ya no había tiempo para llenar el hueco. Redactores y trabajadores llamaron llenos de alarma al director. Todos se cogían la cabeza, porque estaba también prohibido dejar traslucir la censura. El público no podía ser informado de que el censor dañaba el*

*periódico. Querían a todo trance que el pueblo recibiera un diario flojo, vacío y que le achacara la culpa al mismo periódico y no al gobierno censor.*

*Pablo Antonio, con la calma que lo caracteriza, buscó solución al problema. De pronto dijo: “Traigan clisés de muchachas hermosas del tamaño del hueco”. Corrieron los armadores y el clisé que venía a la medida era el de Ava Gardner. Se publicó la gran foto sin explicación alguna... Toda la noche y el día siguiente sonó el teléfono.*

— ¿Qué significa ese retrato en primera página?

—Censura—respondíamos.

*Y la noticia de la censura se esparció como pólvora. Cada vez que salía Ava Gardner el público, como reacción, aumentaba su demanda. Los voceadores gritaban: “¡La Prensa con la Ava Gardner!”. Y sabían que vendían. Era el buque insignia de una lucha por la libertad. La Ava Gardner no sabía que su mejor película, la trabajaba como “suplente” en un periódico nicaragüense, llenando con su belleza el triste vacío causado por el lápiz de un censor... (Citado en Arellano, julio, 2017, pp. 229-230).*

Como se puede observar, la libertad de expresión se venía coartando desde hace muchos años atrás y el “Código Negro”, constituyó una normativa que regulaba y fortalecía el control de los medios de comunicación, en función de defender los intereses norteamericanos en la región en su lucha contra el comunismo, sobretodo, en el contexto del triunfo de la revolución cubana y los intereses locales dominantes. El espíritu de este *Código* se centró en restringir la libertad de expresión, limitar la constitución libre de empresas de comunicación y garantizar la reprimenda por parte de las instituciones encargadas de salvaguardar el espíritu del *Código*.

En él (*Código*) se declara el monopolio público del espacio en el que se propagan las ondas electromagnéticas, siendo necesaria una licencia del Poder Ejecutivo para desarrollar una actividad radiofónica o televisiva (*La Gaceta/ Diario Oficial*, 18 de agosto, 1960, arto. 2). Se exponen las prohibiciones relativas a la transmisión, que abarcan todos los campos de actividad que pudieran poner en cuestión el régimen de Somoza. Dada la existencia de emisoras de radio que no eran adeptas al régimen, en el artículo 57 se expresa la obligación para sus emisiones de “citar la fuente y el nombre del locutor”. Igualmente, señala que “estarán obligadas, junto con las de televisión, a conservar los originales usados en sus transmisiones por un término de quince días, a partir de su divulgación, para ser inspeccionados, en su caso, por los organismos de control establecidos por este Código” (art. 60).

Por otra parte, la ley establecía los límites que ayudaron a controlar a los propietarios de las empresas de radio y televisión “que deberán actuar bajo Licencia” (art. 10), excluyendo de la posibilidad de creación o gestión empresarial a “quienes desarrollen actividades comunistas o sustenten ideologías similares o pertenezcan a partidos políticos internacionales, salvo el que patrocina la Unión Centroamericanas” (art. 59). El referido control ideológico y empresarial sobre la televisión y una gran parte de las radios y de la prensa escrita, continuó en manos de la dinastía dada la sucesión familiar con Anastasio Somoza Debayle y por el control de la jefatura de la Guardia Nacional (GN).

A partir de 1972, se acrecientan las contradicciones sociales y políticas a lo interno del régimen somocista, gestándose a partir de 1977, una estrategia de alianzas de todas las fuerzas que tenían como meta terminar con la dictadura. Medios de comunicación como el diario *La Prensa* y algunas emisoras de radio, participaron activamente en este fin, sufriendo sucesivas y extensas censuras de información, así como duras consecuencias, como el asesinato del periodista Pedro Joaquín Chamorro Cardenal (1924-1978).

La situación sociopolítica expresada en contradicciones sociales, la puesta en práctica de la represión y la falta de libertad de expresión; generó la búsqueda de medios y formas de comunicación clandestinos destacándose, por ejemplo, *Radio Sandino* y el denominado Periodismo de Catacumbas, en apoyo al ejercicio y necesidad de información. Así, la lucha revolucionaria para poner fin a la dictadura militar somocista, se solventó desde el interior del país, en distintos frentes como el político, el militar y, por supuesto, el comunicativo que contribuyó al éxito de los dos anteriores.

El acaparamiento del poder político-económico de parte del régimen y la necesidad de parar la actividad revolucionaria del FSLN a partir de su fundación en 1961, permitió que, para la década del 70, específicamente en 1974 Anastasio Somoza Debayle promulgara un decreto declarando la suspensión de todas las garantías constitucionales. Se instauró de forma definitiva la censura de prensa, que afectó principalmente al diario *La Prensa* y a empresas radiofónicas. Todo ello en un intento de menoscabar las acciones en la lucha revolucionaria. Una declaratoria de estado de sitio que duró hasta septiembre de 1977, ya que se levantó debido a las presiones internacionales. El acrecentamiento de la lucha insurreccional fue inevitable debido a la represión somocista, reflejándose también en el campo de la comunicación social.

Desde distintos y significativos medios de comunicación se ejerció beligerantemente la oposición al régimen, entre los que destacan *La Prensa*, *Radio Corporación*, *Radio Mundial*, *Radio Continental* y *Radio Mi Preferida*, entre otras que

funcionaban de forma clandestina. El asesinato de Pedro Joaquín Chamorro Cardenal, director de *La Prensa*, el 10 de enero de 1978, agudizó la crisis y contribuyó a radicalizar a las fuerzas opositoras. Desde el accionar de radioemisoras como *La Corporación*, a partir del 70, se aprecia el trabajo ideológico o sociopolítico, destacando *sketch* como *Corporito* (1964) de Carlos Mejía Godoy. “En dicho programa se cantaba todos los días una parodia, cambiando las letras a las canciones conocidas y adaptándolas a algún problema político y social” (Arellano, 29 de agosto, 2005). Desde este personaje (*Corporito*) se hacía burla de todos, menos de la guerrilla sandinista. Mejía Godoy (en Romero y Salinas, 25 de enero de 2009), afirma:

*Cuando ingresé a Radio Corporación el año 1969, se me ocurrió crear un personaje, que jamás imaginé llegaría a ser tan importante en mi desarrollo humano y artístico. Corporito era un anciano cantor callejero, identificado plenamente con los problemas populares. Cada día, de lunes a sábado, durante cuatro años, de manera ininterrumpida, interpretaba una parodia. Tomando como referencia canciones de antaño, Corporito iba “trovando”, como un cronista musical, las luchas y esperanzas de un pueblo, que —a pesar de la salvaje represión de la dictadura somocista— seguía en pie de lucha.*

*Corporito fue salvajemente multado por denunciar en sus coplas las torturas y vejámenes que sufrían nuestros hermanos patriotas en las cárceles del régimen. Entonces —tal como aparece en la foto— salió a la calle, vestido de frac y sombrero de hongo, para seguir denunciando, en las esquinas, en los mercados, en los barrios, la cruenta realidad de aquellos años.*

*Corporito fue la antesala de mi vocación de cantor, comprometido con mi Nicaragua. Por eso guardo con tanto cariño esta vieja fotografía (véase en anexo núm. 3 la fotografía referida).*

La producción musical de esa época tuvo buena aceptación y poco a poco fue siendo programada por algunas radioemisoras. De esta se fue expandiendo en actividades, conciertos y presentaciones teniendo una gran proyección y un alto nivel de repuesta. Aunque sabemos que varios discos durante este periodo de la dictadura somocista fueron prohibidos, al igual que en Guatemala y El Salvador.

En el programa “Buenos días campesinos” transmitido por *Radio Corporación* en 1974 se reproducían canciones de Pablo Martínez, quien señala: “Yo hacía canciones de obreros que se quejaban del patrón y una vez en el colegio La Salle de León Carlos Mejía se fijó en mí y me pidió algunas canciones que luego paso en la radio” (Tórrez, 18 de julio, 2004).

*Radio Continental* tenía el programa “Media Hora con El Guadalupeño”. Este, en 1976, ganó un festival de música testimonial con la canción “El Niquinohomeño” dedicada al general Sandino (la misma se analiza en este trabajo). Eso le permitió representar al país en un congreso mundial que se realizó en Cuba en 1978 pero, a la vez, le trajo más problemas con la GN. Compuso más de 700 canciones.

A mediados de 1978, se formó la Unión de Periodistas de Nicaragua (UPN), asociación gremial de ámbito nacional y Radio Sandino; asimismo, surgieron otras formas para brindar apoyo al proyecto revolucionario. Se combinaban acciones militares en la montaña con actividades culturales de resistencia en el espacio público y urbano de Managua, a través de reuniones, representaciones y con la cooperación de la emisión clandestina de *Radio Sandino* (donde se popularizaron la mayoría de canciones de protesta de los hermanos Mejía Godoy).

*Radio Sandino*, sin embargo, intentó la existencia desde 1976, pero dos transmisiones frustradas no sólo postergaron el proyecto. También arrastraban la falta de interés de la Dirección Nacional, que no quería invertir sus energías en un plan de divulgación fuera del país. Es que la dirigencia estaba segura de que sólo la lucha armada alcanzaría la Revolución, recuerda Oscar Mazier, una de las voces de aquella radio, para quien el acto mismo de vivir estaría vinculado al proyecto de una radio clandestina. A finales de 1975, el líder sandinista Pedro Aráuz Palacios ya había intentado hacer las transmisiones de la radio sobre la plataforma de un camión, en las proximidades de la frontera Honduras-Nicaragua [...]

En la radio íbamos a divulgar el pensamiento sandinista y las acciones del FSLN en su conjunto, no de una tendencia. Cuando habláramos, lo haríamos como FSLN [...] Desde varios meses antes que iniciara la insurrección, Radio Sandino divulgaba todas las actividades de la guerrilla, alentaba a las personas a involucrarse, informaban de las bajas de la Guardia Nacional y de la toma popular en algunas ciudades del país. Todo resumido en veinte minutos de transmisión. La antena y el transmisor artesanal de un cuarto de kilo, no permitían que los locutores piratearan sobre la onda corta por más tiempo [...]

Transmitíamos con una antena de 20 metros que se colgaba de los árboles para tener un mejor alcance. El transmisor [...] lo construyó un técnico de radio que vivía en Costa Rica desde hace mucho tiempo. Si nos pasábamos de veinte minutos, se podía quemar [...] Pero demostraron que no necesitaban más tiempo. Con sólo 20 minutos de día y de noche, Radio Sandino empezó a hostigar a la dictadura, generó la idea de que la guerrilla estaba actuando como una beligerante organización y unificó la resistencia popular. En sus primeros días, la gigantesca antena y el transmisor debían ser itinerantes para despistar. La mayoría de las veces transmitieron desde la zona de Las Vueltas, próxima a Bahía Salinas, luego lo hicieron en La Cruz. Algunas veces desde localidades próximas a San José. Los muchachos incluyeron una programación de consignas y propagandas que alentaban el sentimiento anti-somocista [...]

Frases como: *¡De la que viene no se nos escapa ningún somocista! ¡En la montaña enterraremos el corazón del enemigo!...* se unían a un constante sonido de ametralladoras y a un menú de programación que despertaba el miedo a los miembros de la dictadura [...] *Casi en la fase final de la insurrección, dábamos clases de fabricación de bombas caseras, de arme y desarme de rifles y llamábamos a la huelga general que fue un acto clave para derrocar a la dictadura*, relata Maritza Cordero (Meza, lunes 19 de julio, 2004).

Como se puede ver, en la lucha también destaca la modalidad de: “periodismo de catacumbas”, por parte de los medios de comunicación en contra del régimen que fue una forma original, utilizada por parte del Sindicato de Radio periodistas de Managua, para plantear demandas y mejoras gremiales como la abolición del *Código de Radio y Televisión*. Desde la clandestinidad y en sitios como las iglesias católicas, se practicaba la comunicación para informar al pueblo de la situación de Nicaragua. En él se aglutinaron muchos profesionales en contra de la dictadura, fundamentalmente, a finales de 1978.

Nicaragua, durante esta época, vivió un ambiente de censura y represión, por lo que los jóvenes entusiastas de la música ensayaban junto a amigos y simpatizantes de la gesta revolucionaria, en ambientes como las universidades (UNAN o UCA), colegios (como el Centroamérica), en sus hogares o, en “casas de seguridad”. Francisco “Pancho” Cedeño, integrante del Grupo Pancasán, afirma que ensayaban en la UNAN-Managua “en el aula que encontrábamos abierta, aunque fueran las 10 de la noche” (Torrez A., 18 de julio, 2004).

El cantautor Luis Enrique Mejía refiere que “en 1961, siendo estudiante interno del Colegio La Salle, de Diriamba, fui testigo del alzamiento armado en Jinotepe y Diriamba de un grupo de jóvenes enemigos de la dictadura, encabezados por Herty Lewites y Fernando ‘El Negro’ Chamorro. Por una circunstancia muy especial, participé como curioso en la manifestación del 22 de enero de 1967; vi la represión de la Guardia Nacional contra los manifestantes, y también pude ver el papel de los políticos tradicionales y uno de los primeros pactos de la oposición con los Somoza” (Baltodano, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001). El testimonio anterior proviene de una entrevista de Mónica Baltodano a Luis Enrique, donde ella luego afirma:

*Habíamos muchos jóvenes que nos expresábamos también por el canto, rasgando las guitarras en las fogatas que hacíamos en los barrios. Recuerdo que con otras compañeras hicimos un grupo que se llamaba Camilo Torres. Cantábamos en los atrios de las iglesias y una vez me capturaron en la Iglesia Guadalupe, nos llevaron en la zaranda con Lourdes Jirón y nos tuvieron presas varias horas en el tenebroso Comando de León* (Baltodano, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

Se encontraban jóvenes, con aspectos mechudos, vistiendo pantalones campana y gruesos cinturones —a la usanza de la época. Se reunían en las gradas de las iglesias donde improvisaban actos culturales en función de invitar a la lucha revolucionaria para cambiar la sociedad y poner fin la dictadura. Jóvenes pertenecientes o seguidores del Grupo Gradadas, que de los atrios de las iglesias católicas poco a poco se fueron trasladando a barrios y mercados. En esta agrupación estaban los hermanos Mejía Godoy, Pancasán, Nueva América, Libertad, Pueblo Náhuatl, Pacaya, Los Rebeldes de Carazo, Igñi Tawanka y el Coro Nueva Milpa.

En este contexto es que se desarrolló la relación entre el actuar del movimiento guerrillero y las actividades culturales estratégicas. Todo ello como manifestaciones artísticas en oposición a la dictadura somocista; en función de una comunicación más efectiva del mensaje revolucionario. Así, se establecen nexos entre el arte y los acontecimientos político-militares. En estos actos se unió gran parte de la población, constituían grupos integrados espontáneamente, cantaban, declamaban, expresaban sus testimonios; todo este accionar fue muy importante para la sensibilización y el proceso de toma de conciencia revolucionaria.

## **2.2. Elementos ideológicos-culturales**

El periodo de 1960 a 1979 estuvo caracterizado por un ambiente sociopolítico de represión, de planteamientos y lucha revolucionaria; se aprecia que la música y otras formas de expresión artística como la narrativa y la poesía fueron utilizadas como medio de denuncia en contra del régimen somocista. A través de ellas se expanden los imaginarios colectivos, las vivencias de autores y grupos sociales inmersos en el campo musical, a los sectores más desposeídos, reprimidos y amenazados por el régimen.

Parte de la literatura nicaragüense de este periodo, refleja los conflictos históricos, expresando argumentos por la defensa de los derechos humanos, denuncia de la situación de los sectores más marginados, creando canciones de protesta y solidaridad. En las melodías, se aprecia la lírica denunciatoria de las acciones relacionadas con la situación que se vivía a nivel sociopolítico.

En este sentido, fue muy importante el lenguaje poético-musical ya que avivó las experiencias revolucionarias, haciéndolas significativas, sensuales. Es decir, la convirtió en una realidad atractiva y sugerente, pero de forma musicalizada, hasta relumbrante de un imaginario que despertó inmensas emociones. La música en la época de la lucha revolucionaria no se limitó únicamente a mostrar las expresiones del artista, sino que

representó —a través del canto de protesta— anhelos y esperanzas de una población convulsa por la represión. Canto y revolución llegaron a transformar:

El ambiente cultural que se vivió en Nicaragua desde principios de los años sesenta pone en evidencia que, simultáneamente, al surgimiento del FSLN, se articularon otros movimientos sociales encabezados en su mayoría por estudiantes y artistas. Estos grupos estuvieron integrados mayoritariamente por jóvenes, y se manifestaron en contra de los valores culturales dominantes, de tradición vanguardista. También empezaron a cuestionar la concepción del arte y del intelectual en la sociedad nicaragüense. Parte de esta juventud, que ansiaba un cambio, acabó considerando que su iniciativa cultural encontraba un sentido histórico más allá de la renovación estética en el proyecto político sandinista. No es de extrañar que un elevado número de ellos se convirtieran en importantes cuadros dirigentes o militantes del FSLN y que sus propuestas pasaron a integrar también el su programa histórico.

Se evidencia la aplicación del pensamiento de Carlos Fonseca Amador a partir de la vinculación que se estableció entre la organización guerrillera y las acciones culturales como: necesidad de la alfabetización a los campesinos integrados a la resistencia en la montaña o, la intensa actividad que el FSLN desarrolló en las principales universidades (Palazón Sáez, 2008).

Carlos Fonseca Amador planteó la importancia de la formación política de los cuadros del FSLN, la difusión de nuevos valores culturales y el compromiso ético con el proyecto más allá de la lucha política. Por tanto, el discurso sobre la cultura, la formulación de una nueva identidad nacional basada en los ideales sandinistas y el necesario compromiso ideológico con la Revolución terminaron siendo cuestiones fundamentales para el sostenimiento y éxito del movimiento guerrillero.

Intelectuales como Ernesto Cardenal, Fernando Gordillo, Beltrán Morales, Sergio Ramírez, entre otros, contribuyeron a lograr el encuentro entre sectores populares y las acciones guerrilleras, jugando un papel muy importante la comunidad universitaria, en la relación intelectualidad-Revolución.

Literatura y canto, están reflejados en las letras generadas por la realidad de los campesinos de la región del Norte: sin tierras, marginados y explotados. Por ejemplo, a través de “Venancia”, composición musical de Luis Enrique; se encuentra reflejada la historia de las campesinas del Cuá, un hecho histórico abordado por en el diario *La Prensa* y que inspiró a los poetas Alejandro Dávila Bolaños y Ernesto Cardenal.

Según Ricardo Morales Avilés (1939-1973): “Por medio del arte y la literatura, el intelectual revolucionario ofrece al pueblo, nuevas formas de percibir la realidad para lograr una reestructuración de su relación con el mundo, modificando sus relaciones con el

mundo [...] Establecer un puente vivo entre el intelectual y el pueblo en mi país, con más de la mitad de su población analfabeta, en donde los campesinos y los obreros se hallan al margen de la cultura, es tarea que requiere poner en juego la imaginación creadora. Constituye un desafío estimulante a la actividad creadora” (enero, 1972).

El Frente Ventana dirigido por Fernando Gordillo (1941-1967) y Sergio Ramírez, más la autodenominada “Generación Traicionada” (cuyos máximos representantes fueron Edwin Yllescas y Roberto Cuadra) constituyeron dos grupos literarios, radicados en León y Managua, respectivamente, que cristalizaron el debate alrededor del compromiso intelectual y la creación artística a través de la publicación de la revista *Ventana* y el suplemento cultural *La Prensa Literaria*, dirigido por Pablo Antonio Cuadra (Ramírez, 2002).

Por lo tanto, *Ventana* formó parte del compromiso político de los estudiantes que la integraban en su condición de universitarios y en el contexto político en el que se empezaba a fraguar la idea de un movimiento guerrillero (Blandón, 2003, p. 61 y Ramírez, 1985, p. 342; citados en Palazón Sáez, 2008). En estos grupos se manifiesta la aspiración por una nueva actitud cultural, de compromiso con el cambio y con los humildes, explotados y marginados de Nicaragua, quienes deberían llegar a ser los actores, y no los espectadores de ese cambio [...] Desde las páginas de la revista expusimos una nueva conciencia política, y dejamos unidos desde entonces el arte a la política (Ramírez, 1985, p. 343; citado en Palazón Sáez, 2008).

El movimiento estudiantil fue muy importante a partir de organizaciones como el Frente Ventana o el Frente Estudiantil Revolucionario (FER), que junto a la capacidad conspirativa del FSLN ayudaron a la construcción de un imaginario revolucionario que involucraba la fuerza simbólica de los mártires de la causa. Este entramado mental contribuyó a que las nuevas generaciones se sintieran identificadas con un nuevo ideal. La presencia del *Frente Ventana* fue un reflejo de que desde la universidad se pudo constituir un espacio privilegiado para el reclutamiento de militantes políticamente formados.

Una agrupación cultural que aportó a la lucha revolucionaria fue el Grupo Gradas, el cual duró menos de un año, surgido en la Managua recién terremoteada, que aglutinó y encabezó la poeta Rosario Murillo a mediados del 74. Pero, tras la represión desatada a consecuencia de la toma por el FSLN de la residencia de Chema Castillo el 27 de diciembre del año citado, dejó de existir, dada su vulnerabilidad ante dicha represión. Sin embargo, marcó un hito en la concepción y proyección de la cultura (Arellano, 22 de julio, 2017). Sus integrantes hicieron intentos significativos en la vinculación con la realidad, llegando a

crear una dinámica cultural sociopolítica, aglutinando a los distintos sectores vinculados al arte, pues, “en su seno habían pintores, escultores, poetas, sociólogos, periodistas, talleres de música, actores teatrales, etc.” (Rothschuh Villanueva; citado en Arellano, 22 de julio, 2017) y que desarrollaron iniciativas de renovación estética y compromiso político como lo hicieron la Comunidad de Solentiname, *Ventana, Praxis*.

“Además de su conductora, lo integraron inicialmente el compositor Carlos Mejía Godoy, los poetas David Macfield, Wiston Curtis y Guillermo Menocal, más los pintores Genaro Lugo, Alfonso Jiménez y Efrén Medina” (Arellano, 22 de julio, 2017). Ricardo Morales Avilés planteó la necesidad de “emigrar hacia el pueblo” y Gradas asumió ese planteamiento, es decir, una forma de creación artística en contacto directo con las masas populares. Ello se manifestó, por ejemplo, en la obra de la *Misa Campesina* de Carlos Mejía Godoy.

Una de sus principales líneas del Grupo Gradas fue la promoción de la nueva canción latinoamericana. La década de 1970, por supuesto, estuvo influenciada por el contexto internacional, entre ellos el canto de la nueva canción latinoamericana, que fue entusiasta e identificada con las esperanzas e ilusiones de las mayorías, retratando situaciones de la problemática sociopolítica.

En ese mismo contexto se constituye el Taller de Sonido Popular, destacado por el rescate de numerosas piezas folclóricas desde la “Brigada de Salvación del Canto Nacional”. Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy, participaron activamente entre 1971 y 1974 como trovadores en diversas actividades en solidaridad con la gesta y los presos políticos. Por lo general, estas acciones se desarrollaban en los atrios de iglesias como la del Laborío. Según Luis Enrique: “Anduvimos en Granada y Masaya con David Mcfields y Rosario Murillo, con El Chele Gámez, y un montón de gente. Había otros muchachos que empezaban a aprender a tocar guitarra y se sumaban. Eran momentos difíciles y hermosos, la Guardia llegaba a desbaratar las actividades” (Baltodano, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

El elemento externo desde la solidaridad fue significativo para la retroalimentación política-ideológica. Así, en este ambiente, se acercó y relacionó a un gran repertorio de cantores latinoamericanos poco conocidos como Atahualpa Yupanqui (1908-1992), Horacio Guarany (1925-2017), Mercedes Sosa (1935-2009), Daniel Viglietti (1939-2017), Alí Primera (1941-1985), Pablo Milanés (1943), Joan Manuel Serrat (1943), María Ostiz (1944), Silvio Rodríguez (1946), Amparo Ochoa (1946-1994), entre otros que contribuyeron a incentivar el canto y, por supuesto, la conciencia revolucionaria.

Tomaremos el ejemplo concreto de María Ostiz con la canción “Un pueblo es”, publicada en 1977 y prohibida en países como Chile y Argentina.

En dicha canción se denuncia la demagogia política que hace promesas de campaña y luego se olvidan del pueblo como si fuera una *maleta perdida en la estación del tiempo*, y *esperando a que amanezca*, es decir, aguardando a que llegue un verdadero cambio social. Brinda una lección de cómo se debe construir una sociedad equitativa: trabajando todos juntos —sin distinciones de ningún tipo— para aportar *un ladrillo en la esperanza*, *mirando al frente y sin volver la espalda*.

*Con una frase no se gana un pueblo/ ni con un disfrazarse de poeta. / A un pueblo hay que ganarlo con respeto, / un pueblo es algo más que una maleta/ perdida en la estación del tiempo, / y esperando sin dueño a que amanezca.//*

*Con una frase no se gana un pueblo, / ni con una palmada en su paisaje, / ni con un aprender de su lenguaje, / ni con una canción que impregne el odio/ y que llene tu negocio, y que llene tu negocio.//*

*Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es/ abrir una ventana en la mañana y respirar/ la sonrisa del aire en cada esquina/ y trabajar, y trabajar, / uniendo vida a vida.../ un ladrillo en la esperanza, / mirando al frente y sin volver la espalda.//*

*Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es/ abrir una ventana en la mañana y respirar/ la sonrisa del aire en cada esquina/ y trabajar, y trabajar, / uniendo vida a vida.../ un ladrillo en la esperanza, / mirando al frente y sin volver la espalda.//*

*Con una frase no se gana un pueblo/ ni con un disfrazarse de poeta, / a un pueblo hay que ganarlo frente a frente, / respetando las canas de su tierra, / que los retoños medren al cobijo del sol/ esperando sin miedo a que amanezca.//*

*Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es/ abrir una ventana en la mañana y respirar/ la sonrisa del aire en cada esquina/ y trabajar, y trabajar, / uniendo vida a vida.../ un ladrillo en la esperanza, / mirando al frente y sin volver la espalda.//*

*Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es/ abrir una ventana en la mañana y respirar/ la sonrisa del aire en cada esquina/ y trabajar, y trabajar, / uniendo vida a vida.../ un ladrillo en la esperanza, / mirando al frente y sin volver la espalda.//*

*Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es/ abrir una ventana en la mañana y respirar/ la sonrisa del aire en cada esquina/ y trabajar, y trabajar, / uniendo vida a vida.../ un ladrillo en la esperanza, / mirando al frente y sin volver la espalda.//*

*Un pueblo es, un pueblo es, un pueblo es/ abrir una ventana en la mañana y respirar... (transcripción del suscrito).*

Sobre esa misma línea denunciatoria surgen las primeras líricas del cantautor Luis Enrique Mejía, quien refiere: “El 24 de abril de 1970, el mismo año en que grabé mis

primeras canciones: *Hilachas de Sol*, *Primero de Enero* [ya analizada] y *Abajo*, solidarizándome con los pobres del mundo, contra el latifundismo, los terratenientes, las compañías bananeras y mineras explotadoras en América Latina, se organizó una importante manifestación encabezada por jóvenes universitarios de la UCR [Universidad de Costa Rica] contra la compañía norteamericana ALCOA (Aluminium Company of America)”(Baltodano, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001; véase también: Méndez Montero, 28 de abril, 2017).

“En ese marco histórico es cuando escribo *Hilachas de Sol* y *Primero de Enero*. Yo me preguntaba, ¿y a dónde voy a cantar estas canciones? No puedo ir a la televisión, no puedo grabar mis discos; porque además soy una especie de loco que canta en las calles, kioscos, camiones, barrios populares” (Baltodano, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

Desde inicios de la década de 1970, en Costa Rica y Nicaragua se escribieron canciones para campañas revolucionarias, se realizaron viajes a festivales de la canción política y de la juventud, más la afluencia de estudiantes a la República Democrática Alemana (RDA) y Cuba. También varios artistas se integraban a las actividades de solidaridad con Chile, México, El Salvador, Panamá y Guatemala. Conociendo en estos países a importantes grupos cubanos, argentinos, chilenos y uruguayos, entre otros, que ayudaron a comprender con más certeza la importancia del canto social, comprometido con las luchas revolucionarias.

En Costa Rica y con el Movimiento de la Nueva Canción se desarrolló un importante apoyo a la gesta revolucionaria a través de actividades musicales en función de la solidaridad. Así refiere Luis Enrique: “me fui a Costa Rica y, al poco tiempo, Humberto Ortega y un grupo de revolucionarios realizaron la acción armada para liberar a Carlos Fonseca Amador de la cárcel de Heredia. Muchos años después, yo haría un concierto especial en esa penitenciaría” (Baltodano, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

En 1973 desde la Universidad Nacional de Heredia se tuvo relación, con la izquierda, a través de los estudiantes universitarios y muchos profesores exilados llegaron a influir en el trabajo de composición artística en pro de la solidaridad con Chile, Vietnam, Nicaragua y Cuba. Se organizaron conciertos, debates, fundándose el Movimiento de la Nueva Canción Costarricense.

Hacia 1976 se desarrollaron otras actividades de solidaridad con Nicaragua en Costa Rica sobre todo en la actividad cultural y política a favor del FSLN y la lucha popular. Hubo participación de artistas en reuniones clandestinas con dirigentes guerrilleros. Ese ambiente hizo que los autores fuesen tomando mayor conciencia de la necesidad del

accionar revolucionario, apoyándose en el canto y la poesía, fundamentalmente, a finales de la década del 70. Para 1978 y 1979, los hermanos Mejía Godoy junto al grupo de Los de Palacagüina, desarrollaron una gira de solidaridad por América Latina en vísperas del triunfo de la Insurrección Popular Sandinista, escribiendo y difundiendo las canciones del disco *Guitarra Armada*.

El ambiente revolucionario influyó en los artistas a definir sus orientaciones por el canto testimonial. Así lo afirma Luis Enrique Mejía: “no solamente no somos locos, sino que hay un norte que es reafirmar en la música tu propia identidad, y por lo tanto tu propia realidad; y la realidad en aquellos tiempos era una que se llamaba dictadura somocista y lucha revolucionaria. Esto me hace recordar el día que conocí a Gaspar García Laviana en la Universidad Nacional de Heredia; él me dijo: —*Luis Enrique, nunca sueltes la guitarra, porque también dispara*” (Baltodano, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

En este contexto sociopolítico, Luis Enrique Mejía señala: “*Aprendimos a hablar el lenguaje de la lucha*, quien rememora que con su hermano fue convocado por los miembros del Frente Estudiantil Revolucionario (FER) y del CUUN, para cantar, cuando la lucha contra Somoza era principalmente en la montaña. *Éramos una herramienta de desahogo*” (Córdoba, martes 14 de julio, 2009).

“La década del setenta significó para el Frente Sandinista de Liberación Nacional, entre otras muchas cosas, el punto de encuentro entre la proyección cultural que Carlos Fonseca consideraba necesaria para llevar a cabo la Revolución y lo que Leonel Delgado ha descrito como *la consolidación de un nuevo paradigma intelectual*” (Palazón Saéz, 2008). Los artistas fueron motivados a la lucha en contra del somocismo y ese espíritu fue apoyado, enriquecido por la producción literaria de escritores como: Ernesto Cardenal, Leonel Rugama (1949-1970), los cuentos de Sergio Ramírez o, por medio de obras como *El pensamiento vivo de Sandino* (San José, Costa Rica, Editorial Educa, 1975).

Hay que considerar que “el sandinismo estuvo ligado desde sus años de formación a la impronta cultural como una de las vías para la liberación nacional y un proceso que debía desarrollarse de forma paralela y simultánea al movimiento guerrillero que lo llevó a combatir a la dictadura somocista desde la montaña [...] La evolución del pensamiento de Carlos Fonseca como principal ideólogo del Frente Sandinista y el análisis de algunos de los teóricos más destacados dentro de sus filas dan cuenta de este proceso a partir de la vinculación que se estableció entre la organización guerrillera y las acciones culturales en el espacio urbano, el peso de la alfabetización a los campesinos integrados a la resistencia

en la montaña o la intensa actividad que el FSLN desarrolló en las principales universidades del país” (Palazón Saéz, 2008).

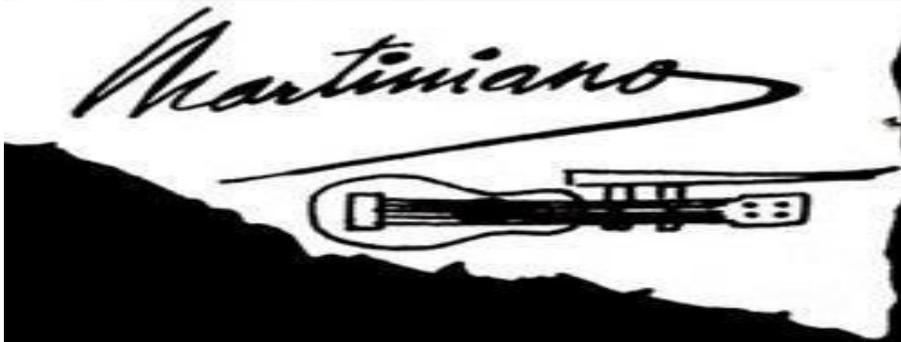
Es en este contexto, surge la canción de protesta, como una forma de comunicación innovadora utilizada en la lucha en contra de la dictadura para difundir mensajes revolucionarios entre la población. Constituyendo el canto un arma de formación de artistas, pobladores, trabajadores, campesinos, amas de casa que logran elaborar y asimilar un trabajo estético desde y para la lucha revolucionaria.

Una muestra de ello lo constituyó el grupo musical Pancasán. Movimiento espontáneo de jóvenes que poco a poco se fueron organizando. Eran estudiantes, algunos cursando el año básico en la UNAN como Arlen Siu —joven guerrillera que murió en 1974—, compositora del poema-canción *María Rural* que luego fue musicalizado e interpretado por el Grupo Pancasán. Además de conformarse en un grupo artístico, fueron una célula revolucionaria. Entre sus integrantes estaban Donal Aguirre, Marta Sandoval, Berta Rosa Guerra, Dany Montenegro, Laura Amada Cuadra, Martín Fonseca, Agustín Sequeira, Marlene Álvarez, Francisco Cedeño, entre otros. Las voces del Grupo Pancasán forman parte de una memoria sonora de la revolución. Según sus integrantes: “Cantar a la revolución era un acto de conciencia” (Tórrez A., 19 de julio, 2004).

Para concluir este acápite, hay que resaltar que el contexto cultural permitió desarrollar distintas iniciativas donde la literatura y el canto a través de la participación de los jóvenes se constituyeron en un factor de cambio social; organizándose para expresar su descontento contra la dictadura somocista, enfrentándose y planteando alternativas a la problemática sociopolítica a través de la lucha revolucionaria.

# Capítulo III:

## Canto Revolucionario (1960-1979)



Portada del disco *Guitarra Armada*, edición de 1979 (Discogs, 2020) y la firma de *Martiniano*, seudónimo con el que Carlos Mejía Godoy firmó el disco (Patria es humanidad, 26 de agosto, s.a.).

## **Capítulo III: Canto Revolucionario (1960-1979)**

### **3.1. Canto Religioso y el proceso insurreccional (1960-1979)**

Los años 60 constituyeron una década de cambios notables en la sociedad. Prevalcían temas como la necesidad de la paz mundial acosada por el conflicto Este-Oeste, el acelerado armamentismo de las potencias en conflicto, la guerra de Vietnam y otros temas acuciantes. En el ámbito latinoamericano los gobiernos se empeñaron en alcanzar significativos niveles de desarrollo, con el fin de contrastar su realidad con los logros sociales obtenidos por la revolución cubana.

Por otro lado, fue realidad una nueva dimensión de acciones cuando temáticas sociales incursionaron en Latinoamérica y que la iglesia de este continente asumió a su manera. Finalmente, los movimientos guerrilleros que surgieron en alguno de los países latinoamericanos fueron una realidad inevitable; todo esto fue una temática que allanó la forma litúrgica de la iglesia y las expresiones del canto empleado.

En este apartado se analiza la incidencia del canto cristiano popular en la lucha revolucionaria desde finales del 60. Se parte del contexto internacional renovador que experimentaba la práctica religiosa, así como la situación política que atravesaba Nicaragua, siendo que la retroalimentación entre accionar cristiano y lucha guerrillera fue efectiva a través de las organizaciones populares.

#### **3.1.1. Misa campesina nicaragüense**

Al respecto de los cambios en materia religiosa se señala: “Uno de los primeros lugares que reflejan este cambio es la celebración de la misa, el rito central del catolicismo, y uno de los más conservadores y fieles a la tradición europea. A principios de los años sesenta, algunas corrientes promovían en los ritos la utilización de elementos locales, vernáculos y comenzaron a ganar prominencia dentro del catolicismo. En gran medida, los reformadores argumentaban que dicha transformación radical era necesaria para mejorar la comunicación y fortalecer el sentido de pertenencia de la comunidad con la Iglesia” (Scruggs, 2008).

El Concilio Vaticano II, tuvo incidencias en el accionar cristiano latinoamericano y, por supuesto, en Nicaragua. No solo en el cambio experimentado en el ser cristiano, sino en “La aparición del canto popular, como parte de la música litúrgica, fue una acción considerada por algunos como innovadora, por supuesto que su implementación generó

cambios en la tradición musical de parte de la Iglesia católica” (La magia del Cancionero Popular, 2017).

A inicios de 1959, el Papa Juan XXIII (1881-1963) convocó a una serie de reuniones en Roma que promovieron cambios significativos plasmados en las resoluciones del Vaticano II —con alcances amplios— que planteaban una nueva orientación de la experiencia del catolicismo, destacándose el ritual de la misa. Así el oficio religioso (misa) celebrado a mediados de la década del 60 en Nicaragua —después del Vaticano II— ofrece una práctica distinta de lo acostumbrado, se emplean expresiones locales y vernáculas que incidieron sobre el culto católico y estuvo determinada por el crecimiento del movimiento conocido como Teología de la Liberación, el cual prosperó en los sectores más populares que luchaban por la justicia como proyecto del catolicismo. Ello significó también el aporte de la cultura originaria, permitiendo que parte del pueblo gozara de la misa con alegría.

Desde la década del 70 se celebran misas populares con uso de lenguas vernáculas y con expresiones musicales locales, con amplio impacto y con singulares innovaciones artísticas. Este movimiento prosperó en los sectores más pobres de los creyentes católicos, donde sus adeptos abogaban por la inclusión de la justicia social dentro del proyecto de la Iglesia.

Uno de los primeros impulsos del movimiento provino de un modelo que refería a “Cristo el transformador de cultura, que promovía un cambio no sólo en el ámbito de la reflexión y la interpretación, sino de los métodos necesarios para alcanzar dicha transformación” (Niebuhr, 1951, pp. 209-212). El ambiente se hizo propicio con expresiones de Juan XXIII, quien en 1962 refirió la “Iglesia de los pobres” —en un discurso relativo al Concilio Vaticano II (Cox, 1984, p. 110). Los representantes de la Teología de la Liberación apoyaron de forma consistente la inclusión de culturas locales y lenguas vernáculas en las liturgias. De esta manera, el empleo de formas culturales locales, creaba un mensaje más efectivo.

Hay que tomar en cuenta que Nicaragua representaba un contexto adecuado para las propuestas hechas en el seno del Concilio Vaticano II. Por ejemplo, la primera Comunidad Eclesial de Base de la Teología de la Liberación cristiana conllevó la creación de nuevas misas en lengua y música vernáculas. La principal obra es la *Misa popular* nicaragüense, con el canto: “Señor, ten piedad”, compuesto en 1968, siendo una de las iniciales creadas en América Latina que refleja las orientaciones señaladas por el Vaticano II y que comienza a reflejar la influencia de la Teología de la Liberación.

Nicaragua se ha caracterizado por ser un pueblo religioso. En la década del 70 gran parte de la población era católica, expresándose el reflejo de la relación de grupos cristianos y el movimiento revolucionario, es decir, un proceso de integración entre grupos católicos y sandinistas; desarrollando experiencias políticas unidas entre accionar religioso y político, fundamentalmente, por la necesidad de la intensa lucha contra la dinastía somocista.

Un panorama de cristianos muy comprometidos y sandinistas perseguidos: obispos, sacerdotes, monjas. Desde el campesino más humilde o, el activista político consciente con lo social y lo religioso, hasta llegar a afirmar que los principios morales del cristianismo son los principios morales de la revolución, expresado en el acercamiento entre la religión y el pueblo. Así se plasmó en el canto religioso una muestra de la realidad social con sentir nacional.

Una cuestión de vital importancia fue la naturaleza de las relaciones entre el Frente Sandinista y su *entorno organizativo* —dícese de las Organizaciones de Masas de orientación sandinista—, muchas veces creadas bajo el auspicio del propio grupo guerrillero. Esta relación se caracterizó por la dependencia de las organizaciones a favor de los intereses del Frente Sandinista y en función de la lucha armada. En este sentido, la articulación entre guerrilla y *movimiento popular*, en Nicaragua, tuvo un proceso inverso al acaecido en la mayoría de países de América Latina y, en especial, a los casos salvadoreños y guatemaltecos, donde primero fue la activación del movimiento popular y posteriormente la vinculación o creación de organizaciones guerrilleras [...] (Martí i Puig, 2002, p. 13).

Entre las organizaciones destacan las conocidas en sus siglas como (CEB) o Comunidades Eclesiales de Base que surgieron en Nicaragua en 1966. Estas consistían en agrupaciones conformadas por más de cien cristianos de determinada localidad, teniendo como función el contribuir al fomento de valores como la conciencia sociopolítica destacándose: la igualdad, la participación activa y comprometida con el ser, liderazgo cristiano y tareas propias como el estudio bíblico.

Las CEB desempeñaron un rol muy importante ante el tema de la lucha en contra de la injusticia social y ante la labor de denuncia de la represión y, fundamentalmente, su accionar práctico. Por ejemplo, sensibilizar a la población desarrollando talleres de análisis de la realidad social utilizando al arte como estrategia de enseñanza. A estos talleres “asistían a las sesiones desde niños de entre cinco y doce años hasta personas como doña Olivia, madre de seis sandinistas guerrilleros, poetas y pintores” (Jiménez, 1980, p. 4). Se trataba de desarrollar una poesía con palabras sencillas comprensible para cualquier

persona, al margen de su edad o nivel cultural y que rompía con la concepción elitista del arte.

Durante el accionar propio de las CEB resultó que parte del trabajo como cristianos fue desarrollado por líderes miembros del FSLN, siendo que militantes cristianos se integraron a la acción armada. Es decir, se luchaba a través de las ideas, pero también en la acción organizada y armada. “Los cristianos son reconocidos no únicamente como auténticos revolucionarios, sino como miembros plenos de la vanguardia. Nace este nuevo tipo de militante y de nicaragüense que es el sandinista cristiano” (Girardi, 1987, p. 250).

El aporte se ubicaba en colegios cristianos, parroquias, universidades; desde donde coordinaban a amplios sectores como sindicatos, estudiantes y trabajadores, para vincularlos con la organización guerrillera. Artistas como Carlos Mejía Godoy (1943) visitaban estas comunidades, entre ellas la dirigida por el padre Uriel Molina en la parroquia de Los Ángeles. Curas y monjas que estaban en colegios religiosos como La Asunción comenzaron a trabajar en esas comunidades pobres para cumplir la misión cristiana con relación a los más desfavorecidos.

El pueblo, especialmente, los jóvenes, a través de sus ideales buscaba cómo estructurar una sociedad más justa. Ernesto Cardenal (1998, p. 50), sacerdote y poeta expresó que “*de 20, de 22, de 18, de 17, de 15 años. / Los jóvenes matados por ser jóvenes. / Porque tener entre los 15 y los 25 años en Nicaragua era ilegal. / Y pareció que Nicaragua iba a quedar sin jóvenes [...]*”. Dentro de este contexto sociopolítico en que surgen las Comunidades Cristianas de Base, se producen expresiones musicales ligadas al accionar cristiano litúrgico, que es el tema específico que interesa en este acápite.

Nicaragua es muy conocida por la riqueza musical, cuenta con obras de autores anónimos y de compositores vernáculos como Tino López Guerra (1906-1967), Erwin Krüger (1915-1973), Camilo Zapata (1917-2009), entre otros. Parte de esta riqueza musical folclórica y popular irrumpió en los templos, marcando un drástico giro en la liturgia. La principal y notable manifestación vendría a ser la conocida *Misa campesina*.

El principal antecedente de la conocida Misa Campesina nicaragüense, está en las misas nacionales en la década del 70, las cuales surgieron en Honduras, El Salvador, cuya expresión más conocida es la compuesta por el padre Jara en Nicaragua. Según relata Roberto Sánchez Ramírez (1940-2016) una especie de misa popular nicaragüense se empezó a cantar en todas las iglesias desde el año 1968. “El padre de la Jara había dejado

su papel como docente de música, para fundar la parroquia San Pablo Apóstol, de la Colonia 14 de Septiembre y se sacó un disco con estos cantos que contenían a un lado la misa y al otro lado los salmos de Ernesto Cardenal, cantados por William Agudelo” (Sánchez Ramírez, 14 junio, 2015).

El cantautor de la propia Misa Campesina, Carlos Mejía Godoy (14 junio, 2015) afirma que la base en la que se inició la composición y arreglo de los once cantos que acompañarían la liturgia de la Iglesia fue antecedida por “el padre José de la Jara [quien] dio nacimiento a iglesias populares nicaragüenses y esa es la experiencia sobre la que trabajo yo, más tarde”. Mejía Godoy vio un potencial movimiento de lucha por los pobres, que tuvo origen en los barrios orientales de Managua “y así me entusiasmo, esa misa me sirve de parámetro y empiezo a planear algo distinto, un poco más profundo” (Mejía Godoy, 14 junio, 2015).

En entrevista con el investigador cultural Wilmor López (comunicación personal, 4 de febrero, 2020), afirma que: “la misa popular era tradicional, pero aun así, apuntaba a la identidad de Nicaragua [...] Carlos tenía muchos amigos sacerdotes los cuales le proponían a Mejía hacer una misa revolucionaria, pero este no se atrevía, hasta que un día se decidió y pidió ayuda al Taller de Sonido Popular y metió a los Soñadores de Sarawaska, al Guadalupano entre otros”. De este modo, con sus cantos llenos de color y alegría, refleja la idiosincrasia nacional. La Misa Campesina es muy conocida a nivel internacional por ser auténtica y festiva. Ello significó el aporte de la cultura originaria, permitiendo que parte del pueblo gozara de la misa con alegría.

El creador principal de la Misa campesina —como se ha señalado— fue Carlos Mejía Godoy, él afirma que la construyó de forma colectiva, siendo que otros músicos también colaboraron. “Solentiname fue el pequeño laboratorio donde fuimos armando este rompecabezas, ahí se cantó por vez primera la Misa Campesina” (Mejía Godoy, 14 junio, 2015). La Misa Campesina muestra elementos de música y sonos tradicionales nicaragüenses, fue compuesta y estrenada en 1975 en el Archipiélago de Solentiname, situado en el extremo sureste del Lago de Nicaragua, producto de la recopilación de la experiencia religiosa de esa comunidad que, en su mayoría, se conformaba por pescadores y campesinos.

La Misa está diseñada —según algunos padres como Julio Arana— de acuerdo a lo que señala el misal romano, después del Concilio Vaticano II, aunque se considera que no son cantos propiamente litúrgicos. Su estructura: “Canto de entrada”: Kyrie (palabra griega

que significa *piEDAD*). El canto es una mazurca segoviana combinada con la música jinotegana de “La Perra Renca”. “El Gloria”: contiene el son de toros conocido como “La Mama Ramona”, la música fue tocada por la banda popular del Diriá a cargo del profesor Teodoro Ríos. “El Credo”: fue compuesto con partes de los testimonios que se daban después del evangelio que oficiaba Ernesto Cardenal y era una especie de diálogo con los campesinos. “Ofertorio”: contiene partes de la mazurca segoviana “La Chancha Flaca”. “Miskitu Lawana” es un canto anónimo de la Iglesia morava, interpretado por Anselmo Nixon. “El canto de meditación”: conocido como “El Canto de los Pájaros”, es una creación de Carlos Martínez Téllez alias *El Guadalupano*. “El Santo”: la música es una versión tomada del grupo Los Soñadores de Sarawaska, de la comarca de Tomatoya (Jinotega) y el “Canto de despedida”.

En la Misa Campesina se incorpora el folclor, la naturaleza, la geografía, la vida diaria; y se hace uso del lenguaje popular de los campesinos nicaragüenses. Llena de alegría, refleja la idiosincrasia de Nicaragua. Además de su contenido, contribuyó a la aceptación popular, su grafía musical de forma manual, con acordes sencillos para la guitarra, es decir, un acompañamiento y bienvenido por los campesinos, quienes la ejecutarían en reuniones y fiestas.

Se observa a partir de su composición y ritmos musicales, de las letras de sus cantos, que es una misa popular donde se utilizan instrumentos y ritmos como el Son Nica, mazurcas, canciones con armonía de los cantos miskitos y creaciones, como el “Canto de meditación” (o *Canto de los Pájaros*). Según Mejía Godoy (14 junio, 2015) el “salto de la liebre [...] fue tomar la palabra viva del evangelio en boca de campesinos y obreros”. Carlos Mejía, por más de un año, recorrió el Pacífico y el Caribe —con grabadora en mano— recopiló lo que el pueblo asumía de la palabra cristiana.

“Cuando usted dice *Cristo ten piedad, Cristo apiádate de nosotros, ¿qué piensa?*”, le preguntaba Mejía Godoy (12 de julio, 2015) a la gente. Cuenta que así, con esa curiosidad, se fue a la Pastoral del Norte, donde el párroco Gregorio Smutko, conocido de cariño como *Goyito*. Y con el apoyo de Anselmo Nixon, un seminarista del Caribe se canta en lengua original “Miskitu Lawana” (himno anónimo de los moravos).

Lo más importante que tiene esta misa, es que no solo contiene los ritmos que ya sonaban de punta a punta en Nicaragua, sino también las palabras del obrero, las del campesino. Está el argot escaliche, las palabras derivadas del Náhuatl. Van

las frutas, van los pájaros, las flores. Está la Nicaragua viva ahí (Mejía Godoy, 14 junio, 2015).

Como ya se mencionó, la primera vez que se ofició la *misa* fue en el Archipiélago de Solentiname —en la Semana Santa de 1974— por el sacerdote Ernesto Cardenal. Ahí “los campesinos anclaron sus botes y pangas alrededor de la isla. Resonaban los ritmos mazurcas, son nica, son de toros, el *miskitu* y cantaban cinco músicos al iniciar el rito: *Vos sos el Dios de los pobres/ El Dios humano y sencillo/ El Dios que sufre en la calle/ El Dios del rostro curtido*” [...] (García Peralta, 14 junio, 2015). Ernesto Cardenal (14 junio, 2015), recuerda:

Llegó mucha gente ese día [...] de distintos lugares, pero en especial de San Carlos, sobre todo los jóvenes. Estaban ahí todos los muchachos. Los futuros combatientes que se tomarían el cuartel de San Carlos más tarde: Felipe Peña, Alejandro Guevara, Laureano Mairena, Elvis Chavarría.

Esa primera Misa Campesina y muchas otras más se desarrollaron en un ambiente de represión y amenazas. “Llegaron también espías del gobierno de Somoza y la avioneta seguía ahí, amenazándonos desde el aire, casi a punto de caer sobre nosotros”, evoca Ernesto Cardenal (14 junio, 2015), asesor de la creación de la Misa, junto a su hermano Fernando Cardenal.

La censura por parte de la Iglesia fue casi inmediata, dictándose el 9 de noviembre de 1976 por monseñor Manuel Salazar y Espinoza —quien presidía la Conferencia Episcopal de Nicaragua (CEN)— el decreto que señala “la no aprobación de la Misa Campesina por considerarla un canto no litúrgico” (Cedeño, 14 junio, 2015). Por supuesto, que las amenazas y represiones siempre estuvieron presentes, la Misa Campesina nicaragüense fue considerada por la Jerarquía de la Iglesia católica y el Gobierno como “herética, blasfema y peligrosa” (García Peralta, 14 junio, 2015).

La realidad fue que la letra de la Misa Campesina fue considerada por parte de la jerarquía eclesiástica como profana. En ella se destaca “a Dios como un trabajador de la calle. *Un Dios que suda, un Dios que es el Cristo trabajador. Y ese es el mismo Cristo, es el Jesús bíblico. Parece que fuera una extravagancia o una blasfemia, pero no, se habla del mismo Dios encarnado en hombre*” (Cardenal, 14 junio, 2015).

La lucha por la libertad fue el motivo de la relación estrecha que se dio entre religión y sociedad, sin embargo, la práctica de la Misa Campesina tuvo una violenta represión. Esto contribuyó a la unidad entre muchos católicos y jóvenes sandinistas, que se fueron incorporando a la gesta política encabezada por el Frente Sandinista, en pro de la lucha contra de la injusticia.

A través de la lírica existe una mezcla de la religión con la problemática social, su estructura es distinta a las misas convencionales, sus ritmos, su letra, difieren de los cantos acostumbrados para la liturgia tradicional. Por ejemplo, en el caso del “Canto de meditación”, contiene un mensaje que lleva a una actitud de reflexión antes de leerse el Evangelio. Sin embargo, es necesario ubicarse en la década del 70, para entender que los cantos de la misa muestran el conflicto existente en Nicaragua, donde la sociedad, especialmente, los más desfavorecidos estaban agobiados por la explotación y la represión.

En Managua, se preparó una celebración inaugural en la Plaza de los Cabros, en el Open Tres (actualmente Ciudad Sandino). Hubo participación popular —de más de mil personas—, pero con la represión de la Guardia Nacional, “no había iniciado la celebración cuando la Guardia hizo un masivo desalojo. A culatazos, disparos y bombas lacrimógenas sacaron a todos. El mismo Carlos Mejía fue montado en un vehículo militar” —relata Roberto Sánchez Ramírez (14 junio, 2015). Todo esto se dio porque la Misa, en su lírica, “llama a la liberación y Somoza no iba a admitir esas expresiones, todo lo que sonara a libertad chocaba con la dictadura y la Misa Campesina es un canto liberador” (Sánchez Ramírez, 14 junio, 2015).

Según Carlos Mejía Godoy (14 junio, 2015), la Misa “fue una onda expansiva de espiritualidad y de amor a Nicaragua”. La música activó, aún más, el amor del pueblo, despertando mayor religiosidad popular, pero también alimentó la toma de conciencia para la participación en la lucha revolucionaria. De acuerdo a Mejía Godoy (16 de diciembre, 2001):

Sin duda, de todas esas experiencias, la más rica fue la de la Costa Atlántica con el Padre Smutko y la de Solentiname con Ernesto Cardenal a la cabeza y todos los muchachos: Elvis, Laureano, Alejandro, Bosco, Felipe... quienes más tarde llevarían a cabo el Asalto al Cuartel San Carlos. Allí yo estuve totalmente convencido de que esos muchachos eran capaces de dar su sangre por la revolución [...] Por eso digo [continúa Carlos] que ésta es una Misa que sobrepasa al autor, sobrepasa las expectativas del autor. Lo que me tocó a mí fue agarrar todo eso y meterlo en la olla, con el chilito congo, la yerbabuena, el culantro, con todos esos elementos. Porque la carne, los huesos, la esencia, ya estaba allí.

Por ejemplo, al analizar la letra del “Credo”—de Mejía Godoy— se encuentra reflejado un Dios que creó el universo: *“las estrellas y la luna, / las casitas, las lagunas, / los barquitos navegando/ sobre el río rumbo al mar [...]”* que vino para salvar al mundo y *“en el vientre humilde y puro de María se encarnó”*. En esta lírica se aprecian pasajes con mucha belleza y ternura que describen la campiña nicaragüense. Refiere a Cristo como *“Luz de luz y verdadero Unigénito de Dios”*, que fue *“golpeado, /con escarnio torturado, /en la cruz martirizado”* y, al mismo tiempo, se denuncia a Pilatos como *“el romano imperialista, / puñetero y desalmado/ que lavándose la mano/ quiso borrar el error”* (transcripción del suscrito).

Dentro del ambiente político y social que se vivía en Nicaragua, todas esas expresiones se ligan a alusiones de reconocimiento casi directo de personajes como *“romano imperialista”*. En el “Credo” se representa la visión, el espíritu de la Teología de la Liberación que caracterizan a un Jesús torturado y ejecutado por denunciar la injusticia, oponerse a los ricos, desafiar a los poderosos e hizo causa común con los desposeídos y oprimidos. Es decir, un Jesucristo revolucionario fundamentado en la imagen del “Sermón del Monte” (o de las Bienaventuranzas) a favor de los desvalidos, pecadores y pobres (San Mateo 5: 3-6). En el “Credo” se trasmite un mensaje subliminal a través de su cantar en los templos, como parte de la celebración del misterio eucarístico. La Misa Campesina trasmite, musicalmente, de forma muy alegre y original, con mucha riqueza folclórica, parte de la realidad social; desarrollándose no solamente en los templos, sino en espacios públicos o fiestas populares.

Otro ejemplo es “El Canto de Meditación” (o “de los pájaros”) Las primeras estrofas reflejan la petición que realizan los campesinos a su Padre Eterno: Dios *“antes que nazca el día/ los pájaros del monte [...]”*, o sea, al amanecer cuando los pajarillos cantan. Se conoce que uno de los primeros pensamientos de este pueblo, especialmente, en las zonas rurales es Dios. Así, los pájaros inician el día cantando al igual que los campesinos, antes de comenzar su jornada, ruegan al Ser Supremo *“pidiendo que nos unas en fuerzas y en amor”*. Pero, sobre todo, alaban a Dios *“porque fuiste rebelde luchando noche y día contra la injusticia de la humanidad”*. En este canto, se plasma la esperanza de muchos campesinos que, al iniciar y finalizar su jornada, cantan a Dios: *“Mil campesinos unidos te cantamos, / bajamos de los cerros/ con nuestras alforjas de amor/ por ser el pencón, el pencón, / el guía y justiciero, / por ser el tayacán, el tayacán/ de mi pueblo entero”* (transcripción del suscrito).

La misa refleja la creencia en un Dios lleno de justicia: el “*pencón*” o “*tayacán*”, es decir: el líder del pueblo unido que canta al Creador, por medio de los sonidos de la naturaleza. Este canto expresa la esperanza de la lucha por una causa que los libraré de la injusticia o situación que los perturba. En el “Canto de meditación” se refleja la lucha sociopolítica, y los campesinos ofrecen su trabajo al “*Dios de los pobres, al Cristo trabajador*” que antes fue *carpintero*. Se puede observar que se refieren a un Dios “*humano, justo, sencillo y cercano*”, que no discrimina. Una letra que es voz de los campesinos, con ritmos regionales propios de Nicaragua. Mejía Godoy (9 de mayo, 2012) refiere:

...intenté y creo que lo logré, incluir en la Misa todos los ritmos de Nicaragua: el canto miskito representa la Costa Atlántica, la mazurca representa a las Segovias, el son de toros, las fiestas tradicionales de Nicaragua, va la marimba, va el son nica propiamente dicho, el Son de Pascua que es el “Dios de los Pobres”. Es decir, que están representados todos los ritmos de Nicaragua. Inserté la “Mora Limpia” que es una canción que aunque es de autor conocido, Justo Santos, es un clásico de la música nicaragüense. En el “Gloria” y en el mismo “Gloria” al comienzo, rompo con “La Mama Ramona” *tantantaratantanta, lalala...* “La Chancha Flaca” entra en el “Ofertorio” y “La Perra Renca” en el Kyrie.

Líneas abajo —transcrita por el suscrito— puede observarse la letra completa del “Canto de meditación”, lleno de esperanza en una época de lucha revolucionaria en la que el pueblo (el obrero, el campesino, la madre soltera y trabajadora), a través de la melodía, se comunica con el Dios de la vida que les dé fortaleza para resistir a la opresión y que expresa que desean construir una sociedad de libertad y de justicia.

*Antes que nazca el día/ los pájaros del monte/ nos dan sus melodías, / los güises y cenizontles; / el picotear sonoro/ de un carpintero se oye/ que en la punta de un árbol/ su casa construye/ donde va a vivir, / y un gorrioncillo salta/ de una rama a otra/ muy cerca de allí. //*

*Como estos pajarillos, / hoy te canto Señor, / pidiéndote nos unas/ en fuerzas y en amor. / Te alabo por mil veces/ porque fuiste rebelde/ luchando noche y día/ contra la injusticia/ de la humanidad. / Luchando noche y día/ contra la injusticia/ de la humanidad.//*

*Mil campesinos/ unidos te cantamos, / bajamos de los cerros/ con nuestras alforjas/ repletas de amor, / por ser el pencón (el pencón)/ el guía y justiciero, / por ser el tayacán (el tayacán)/ de mi pueblo entero. / Por ser el tayacán (el tayacán)/ de mi pueblo entero.//*

*Canten pijules, zanates y pocoyos, / vengan los chichiltotes, / los saltapiñuelas y el alcarabán; / que cante el colibrí, / canarios y chocoyos, / juntos*

*con el macuá (cuá, cuá)/ canten felices todos. / Juntos con el macuá (cuá, cuá)/ canten felices todos.*

### **3.1.2. Otras expresiones señeras**

#### **“El Cristo de Palacagüina”**

Además de las canciones mencionadas anteriormente, otra producción artística donde se fusionan elementos míticos culturales junto a la fe cristiana, y que fue impregnada en la década del 70 por la Teología de la Liberación, es “El Cristo de Palacagüina”. Esta pieza pertenece al primer disco *Cantos a Flor de Pueblo* (1973). En sus versos refleja un Jesús nacido en las montañas de las Segovias, en el seno de una familia pobre, lo que se deduce porque menciona los oficios de sus padres (José y María):

*Por el cerro de La Iguana, montaña adentro de las Segovias [...] Cristo ya nació en Palacagüina de Chepe Pavón y una tal María. Ella va a planchar muy humildemente la ropa que goza la mujer hermosa del terrateniente [...] José el pobre jornalero se mecateya todito el día lo tiene con reumatismo el tequio de la carpintería [...]*

Por su fuerte mensaje, esta canción revolucionaria, concibe un simbolismo muy particular: un “Cristo guerrillero o, un guerrillero que es Cristo” y, por supuesto, la presencia del Son Nica. Especialmente, en el contexto de la Nicaragua de 1973 que se recordaba el terremoto de Managua de 1972. “El Cristo de Palacagüina”, recordó que Jesús nace entre los pobres, llevando la buena nueva en los pueblos de las faldas de los cerros.

Aquí Cristo es el hijo de una humilde pareja proletaria (“*Chepe Pavón y una tal María*”) que lucha denodadamente por sobrevivir con el salario esclavista con el que el “cacique del pueblo” explota a su madre en contraprestación a sus servicios como planchadora de unas lujosas ropas que ella, por su condición, jamás podrá vestir (“*Ella va a planchar muy humildemente la ropa que goza la mujer hermosa del terrateniente*”).

Por supuesto, esta canción generó polémica por su contenido profano, es decir, el manifiesto del contraste entre la Sagrada Familia bíblica (Jesús, María y José) y la familia de “El Cristo de Palacagüina” (Jesús, María y Chepe Pavón). Mejía Godoy jugó muy bien con esta dualidad porque, según la Biblia, cuando José deja a María porque está en cinta un ángel del Señor se le aparece en sueños y le dice: “José, descendiente de David, no tengas

miedo de tomar a María por esposa [...] María tendrá un hijo, y le pondrás por nombre Jesús. Se llamará así porque *salvará a su pueblo* de sus pecados” (Evangelio de San Mateo 1:20-21).

La última parte de esta cita llama la atención, pues, en contraposición a “El Cristo de Palacagüina”, Jesús *salvará al pueblo* no de *sus pecados*, sino de las garras del tirano: “*María sueña que el niño igual que el tata sea carpintero, pero el cipotillo piensa: — ¡Mañana quiero ser guerrillero!*”, es decir, el futuro libertador del pueblo oprimido. Ambas evocaciones de Jesús *salvan al pueblo*: el primero, de los pecados y, el segundo, del opresor.

Otra marcada contraposición de este canto es, cuando nace Jesús: “*La gente para mirarlo se rejuntaron en un molote. El indio Joaquín le trajo quesillo en trenza de Nagarote. En vez de oro, incienso y mirra le regalaron, según yo supe, cajetitas de Diriomo y hasta buñuelos de Guadalupe*”. Las personas “rejuntadas” viendo el nacimiento de su Mesías, es una clara alusión a los pastores de Belén; y los regalos presentados: “quesillo en trenza, cajetitas de Diriomo y buñuelos de Guadalupe” —según lo dice la canción— es una clara alusión al “oro, incienso y mirra”, presentados por los Tres Reyes Magos: Melchor, Gaspar y Baltasar.

También cabe notar que: “*Por el cerro de La Iguana, montaña adentro de las Segovias, se ve un resplandor extraño como una aurora de media noche, los maizales se prendieron, los quiebraplatas se estremecieron, llovió luz por Totogalpa, por Telpaneca y por Chichigalpa*” y el anuncio: “*Cristo ya nació en Palacagüina [...]*”. Esto es una clara evocación a los ángeles dando el aviso de la buena nueva a los pastores que, en Belén, había nacido el Mesías (Evangelio de San Lucas 2: 8-12).

Para finalizar, otro detalle que no debe pasarse por alto es la semejanza entre el José bíblico y Chepe Pavón (de la canción): ambos ejercen la carpintería, asimismo, ambos enseñan el oficio al niño (Cristo); pero, el objetivo de este último es otro. Es decir, su propósito por el que vino a la tierra no es para ser “carpintero”, es para ser el *salvador del pueblo*.

Como se pudo ver “El Cristo de Palacagüina” de Carlos Mejía Godoy, está llena de alusiones y contraposiciones con la natividad bíblica de Jesús. Esta pieza “nos ha hecho entonar ese himno a miles de gargantas, miles y miles de veces [...]” (Jesaenz, octubre 15,

2013). En el imaginario del pueblo de Palacagüina, el Cristo, cantado por Carlos Mejía Godoy está “arriba en el cielo” (jesaenz, octubre 15, 2013).

### “Navidad en Libertad”

Esta pieza es una hermosa canción —muy realista y sentida. Escrita por Carlos Mejía Godoy alrededor del año 1972. Se cree que fue en esta fecha, pues en un testimonio refiere que:

Era la media noche del 22 de diciembre de 1972. A pesar de mi crítica permanente contra el sistema imperante [...], Sidar Cisneros, Director de la radio estatal, me permitía ingresar a la emisora. Douglas, conociendo mi firme posición contra el régimen, le dijo a mi esposa: “-¡Ve, Maritza! Cuidado se van a ir a meter a ese bochinche que hay en la catedral. Váyanse directo a la casa”. Pero, antes de escuchar a mi amigo, tenía que seguir la voz de mi conciencia. Bajo el friso del templo mayor de nuestra capital, rodeado de manifestantes, saludé a los jóvenes y sacerdotes que, en huelga de hambre, se asomaban por las ventanas del templo y — por primera vez— canté un tema que todavía no había terminado de componer. Una de sus estrofas decía: *Cuando estés sentado allá en tu mesa/ donde abundará vino y caviar/ piensa que en la cárcel hay hermanos/que por ti luchando están/ Ellos no tendrán este Diciembre/ ni pavo relleno ni champán/pero brindarán desde sus celdas/ con la copa de su ideal.* Minutos después, sobrevino el terremoto (Blogspot Carlos Mejía Godoy, 7 de enero, 2009).

Luego de ese acontecimiento Carlos Mejía vivió cuatro meses en Honduras, pero regresó para que su hijo: Carlos Alexis, naciera en Somoto. En ese entonces sonaba el éxito “La María de los Guardias” y el empresario Horacio Borgen Tróchez, director de Sonorama, lo requirió porque “Ya tenemos la ‘Maruca’ y ‘Panchito Escombros’. Necesitamos ocho temas más para completar el Long Play” (Blogspot Carlos Mejía Godoy, 7 de enero, 2009). Este disco fue uno de los primeros de Carlos Mejía y se llamó: *Cantos a flor de pueblo* (Perreraca). Mejía Godoy en este disco incluyó: “‘El Cristo de Palacagüina’, ‘Pinocho Pinochet’, ‘Un gajo de Chilincocos’ y... al final de la lista ‘Navidad en Libertad’” (Blogspot Carlos Mejía Godoy, 7 de enero, 2009). Este último título fue vetado, ya que, según Mejía Godoy:

Horacio me quedó viendo con sus enormes ojos verdes y me le puso una cruz al título, diciéndome: — *¿Qué querés, Ir a pasar Feliz Navidad al Hotel de Tipitapa?* Yo comprendí su observación. Y, obligado por las circunstancias, tuve que quitar la estrofa solidaria con nuestros reos sandinistas. Pero, a pesar de todo, la canción conservó su espíritu rebelde, coherente con la dramática coyuntura que vivía Nicaragua (Blogspot Carlos Mejía Godoy, 7 de enero, 2009).

Como se puede ver, “Navidad en Libertad” —desde antes de ver la luz— causó polémica, pues, refiere el acontecimiento de la Natividad de Nuestro Señor (la Navidad) y tiene un significado especial fundamentalmente para un pueblo que anhela la libertad. La canción hace mención a situaciones que ahora son parte de la historia. “Navidad en Libertad”, refiere en su contenido: “Navidad para todos, no solo para los ricos”. Canciones como esta siguen siendo vigentes y son utilizadas para actividades humanitarias como las desarrolladas a favor de los privados de libertad y los sectores más desfavorecidos.

Esta canción no solo es una denuncia al sistema que vivía Nicaragua en los 70, sino también a lo que se vivió a nivel internacional durante y después de la guerra de los 80. Eso se evidencia en el final de la canción, donde Mejía Godoy interviene hablando con el coro *Laralalala Laralalala*, de fondo. A continuación la letra de esta hermosa canción que, actualmente, sigue siendo vigente en vista de las condiciones que vive el mundo bajo el neoliberalismo:

*Cuando desempaques tus regalos/ niño de lujosa vecindad, / piensa en tantos niños que no saben/ para qué es la Navidad. / Piensa en el chavalo limpiabotas/ que su Nochebuena pasará/en una banqueta dura y fría/ del atrio de Catedral.//*

*¡Feliz Navidad! ¡Feliz Navidad!// En justicia y libertad. / ¡Feliz Navidad! Un mundo mejor/ sin miseria ni opresión. / ¡Feliz Navidad! ¡Feliz Navidad!// En justicia y libertad. / ¡Feliz Navidad! Un mundo mejor/sin miseria ni opresión.//*

*Esa metralleta de juguete/ que te trajo este año Santa Claus/ es el aguinaldo cariñoso/ que te manda el Tío Sam. / Hoy necesitamos más escuelas, / más cultura, más educación. / Son más importantes cien maestros/ que un blindado batallón.//*

*¡Feliz Navidad! ¡Feliz Navidad!// En justicia y libertad. / ¡Feliz Navidad! Un mundo mejor/ sin miseria ni opresión. / ¡Feliz Navidad! ¡Feliz Navidad!// En justicia y libertad. / ¡Feliz Navidad! Un mundo mejor/sin miseria ni opresión.//*

*Tiene que venir pronto ese día/ cuando no sea la Navidad/ solo el privilegio de los ricos, / sino de la humanidad. / Que venga Venancio, Pedro y Mincho, / La Maruca, Lencho y Pantaleón. / Vamos a cantar el Villancico/ de nuestra liberación.//*

*¡Feliz Navidad! ¡Feliz Navidad!// En justicia y libertad. / ¡Feliz Navidad! Un mundo mejor/ sin miseria ni opresión. / ¡Feliz Navidad! ¡Feliz Navidad!// En justicia y libertad. / ¡Feliz Navidad! Un mundo mejor/ sin miseria ni opresión.//*

*¡Feliz Navidad! ¡Feliz Navidad! En justicia y libertad. / ¡Feliz Navidad! Un mundo mejor/sin miseria ni opresión. / Laralalala Laralalala*

(Hablado Mejía Godoy: *les deseo feliz libertad pueblo mío, feliz libertad niño de Acahualinca y Miralagos, feliz libertad niño mutilado de Vietnam; feliz libertad niño hambriento de Haití, Chile y Paraguay; feliz libertad niño huérfano de Nagasaki; feliz libertad niño de Camboya, Corea y Birmania; feliz libertad negrito murrucu del Congo. A todos los niños del tercer mundo feliz libertad: ¡FELIZ LIBERTAD! Laralalala Laralalala* (transcripción del suscrito).

### **“Primero de enero”**

Otra canción que evoca una celebración importante es “Primero de enero” de Luis Enrique Mejía Godoy. Esta pieza musical recrea cómo se vive en la campaña nicaragüense la celebración de Año Nuevo (1ro. de enero). Según narra Luis Enrique:

“Yo me considero una persona que canta a lo cotidiano de la vida en todos los aspectos [...] Problemas a los que se enfrenta el hombre cada día. Por tanto este cantar es histórico [...], es anecdótico, es reflexivo y conceptual. En lo cotidiano están las contradicciones que nosotros como pueblo vivimos en la sociedad, en el proceso. Todo esto tiene una gran carga ideológica, inevitable. Asumirlo así fue para mí muy importante en algún momento de mi vida. Porque naturalmente yo no nací con todas las ideas muy claras. Soy producto de lo cotidiano. Soy hijo de padres artesanos de instrumentos musicales. Ellos nos enseñaron a tocar. Así me mostraron el valor que tiene lo cotidiano. Nosotros no salimos de academias, de conservatorios [...] Pero también nos sentimos orgullosos de que, no habiendo salido de ahí, habiendo aprendido en la calle y habiendo logrado cierto grado de desarrollo, siempre me he preocupado por la calidad y la calidez fundamentalmente por la comunicación (Mora Lomelí, agosto, 1990).

En estas tradiciones cotidianas podemos ver la dinámica social y, en el caso del campo “si la relación entre colono y hacendado no hubiera tenido carácter moral y afectivo, no se podría calificar más que de explotación” (Coronel Urtecho, julio, 1967). ¿A qué se refería Coronel Urtecho con “carácter afectivo”? Al intercambio de relaciones que se daba entre el patrón y sus empleados. Este acercamiento se producía, sobre todo, en el momento de la misa, pues, en las haciendas se acostumbraban tener la ermita, donde se invitaba al párroco a celebrar oficios religiosos. En este sentido:

La hacienda venía a ser el nudo en que se ataba el lazo que los unía. De esa manera, la hacienda dejaba de aparecer como una mera realidad material, un simple objeto de explotación, para aspirar a convertirse en un centro de auténticas relaciones humanas, en una comunidad de vida y espíritu. Trascendía lo

estrictamente económico, para tomar un sentido religioso[...] Una hacienda era más semejante o, por lo menos, se encontraba más próxima, en ese aspecto, a un monasterio benedictino que a un ingenio de azúcar moderno. Había, efectivamente, en las haciendas un cierto grado de vida religiosa en común, más o menos organizada, y en ella puede decirse que participaban por igual las familias de los colonos con la del dueño (Coronel Urtecho, julio, 1967).

Esto lo vemos plasmado en la canción “Primero de enero”, donde viene el pueblo a misa, a la par de su patrón que *“se da golpes en el pecho, pero es muy duro ese cuero”*. Aquí también se muestra la costumbre de nombrar como padrinos de los hijos —para gozar de un cierto grado de protección— a los superiores: *“Lleva Pablo dos bautizos/ con tristeza entre sus brazos/ porque el capataz no quiso/ ser padrino de fracasos”* y vemos la tristeza de Pablo porque su jefe inmediato no aceptó el ofrecimiento de apadrinar a sus hijos. No olvidemos que, por medio del padrinazgo “de los superiores”, algunos niños tenían la oportunidad de tener educación (por lo menos lo básico: leer, escribir y un poco de números), lo que comúnmente era conocido como: “hijos de casa”.

También se observa la devoción del pueblo al traer presentes al párroco: *“Llevan gallinas al cura/ por milagros venideros/ o a rogar por que este invierno/ llueva mucho en el potrero”*. Los presentes —en este caso— vienen a jugar el papel de una especie de “sacrificio” a cambio de que todo les salga bien en el trabajo del campo, la sanación de enfermedades, entre otros “milagros venideros”.

La canción, además de describir la celebración de Año Nuevo en el campo, también denuncia la “doble moral” que tenían la mayoría de los hacendados de aquel entonces: “creyentes en las doctrinas”, pero incapaces de practicarlas para con su prójimo. En la misa cuando los creyentes se “dan golpes de pecho” es en el rezo del “Yo confieso...”:

Yo confieso ante Dios Todopoderoso, y ante ustedes hermanos que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión.// Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa. // Por eso ruego a Santa María siempre Virgen, a los ángeles, a los santos y a ustedes hermanos, que intercedan por mí ante Dios, Nuestro Señor. Amén (aciprensa).

Por eso Luis Enrique dice que “es muy duro ese cuero”, es decir, por más golpes en el pecho que el patrón se dé, las doctrinas de Cristo no entrarán en su corazón y, por ende, seguirá cometiendo las mismas faltas que, según él, dice estar confesando. Por ello dice: *“el patrón va entrando a misa disfrazado de cordero”*. El poder de este tipo de letras es que no solo estaban dirigidas a los “creyentes”, también lo estaban a los “increyentes”,

pues, “ellos también tienen fe [aunque no sea la cristiana], con su triple dinamismo. Utópico: una sociedad justa; motivacional: amor a los hombres, a los compañeros, a todo Juancito Tiradora; y un estilo de vida: el del pueblo pobre” (Mora Lomelí, agosto, 1990).

Es decir, la lírica de “Primero de enero”, atraía a los cristianos y no cristianos por su contenido de denuncia. A los primeros, por ser un llamado para practicar de verdad las doctrinas de Cristo y no resumirse a “darse golpes en el pecho” durante la misa, pero sin practicar obras pías después de concluido el oficio religioso. Y, a los segundos, porque expone la “doble moral” de algunos “cristianos” que “*se visten de corderos*”. A continuación la letra íntegra de la canción, transcrita por el suscrito:

*Por la sombra del camino/ van los indios hacia el pueblo, / van bajando la montaña/ porque es primero de enero. //*

*Llevan gallinas al cura/ por milagros venideros/ o a rogar por que este invierno/ llueva mucho en el potrero.//*

*El patrón va entrando a misa/ disfrazado de cordero. / (Se da golpes en el pecho, / pero es muy duro ese cuero). / (Se da golpes en el pecho, / pero es muy duro ese cuero). / Por ser primero de enero/ van los indios hacia el pueblo.//*

*Por la sombra del camino/ van los indios hacia el pueblo, / van bajando la montaña/ porque es primero de enero.//*

*Lleva Pablo dos bautizos/ con tristeza entre sus brazos/ porque el capataz no quiso/ ser padrino de fracasos.//*

*El patrón va entrando a misa/ disfrazado de cordero. / (Se da golpes en el pecho, / pero es muy duro ese cuero). / (Se da golpes en el pecho, / pero es muy duro ese cuero).//*

*Por ser primero de enero/ van los indios hacia el pueblo, / van bajando la montaña/ porque es primero de enero. //*

*Llevan gallinas al cura/ por milagros venideros/ o a rogar por que este invierno/ llueva mucho en el potrero.//*

*El patrón va entrando a misa/ disfrazado de cordero. / (Se da golpes en el pecho, / pero es muy duro ese cuero)/ (Se da golpes en el pecho, / pero es muy duro ese cuero).//*

*Por ser primero de enero/ van los indios hacia el pueblo, / van bajando la montaña/ porque es primero de enero./ Llevan gallinas al cura/ por milagros venideros/ o a rogar por que este invierno/ llueva mucho en el potrero.*

## **3.2. La canción de protesta como expresión social y política en la lucha insurreccional (1970-1979)**

### **3.2.1. Expresiones-antecedentes de la canción de contenido social-revolucionario en Nicaragua**

En el ambiente cultural de los 60 que vivió Nicaragua hay que reconocer que parte de la música desarrolló su propia característica al generar efecto en contra de la dictadura militar somocista, asumiendo la labor de denuncia e insatisfacción frente a las desigualdades sociales que representaba este sistema. Todo el ambiente de endurecimiento progresivo en contra del régimen dictatorial fue obligando a crear nuevas formas de protesta, para lo cual se llegó a implementar la producción artística musical que expresaba las actitudes políticas confrontadas a la dictadura.

Lo anterior lleva a considerar que “el arte es una noción abstracta, fruto del concepto del ser humano, de su obra y de la naturaleza [...] Pero en la medida que interpreta la realidad, *sirve como espejo de la época y como vehículo de denuncia y de transformación humana*” (Hauser, s.p., 1978. Subrayado del suscrito), como funcionó en Nicaragua.

Si bien, en la década del 60 se representaba en alguna medida la influencia del mercado y costumbres norteamericanas, en las producciones musicales que ya eran conocidas y que perduraron desde años atrás en el conocimiento de la sociedad, no penetraron considerablemente (Castillo Sevilla y López Treminio, mayo, 2005, p. 24).

Se puede afirmar que entre 1960 y 70 el género rock produjo cierta práctica en jóvenes nicaragüenses, destacándose grupos internacionales que generaron euforia. En este ambiente, se conoció la figura de The Beatles (“Let it be”), The Rolling Stone (“Paint it black”), Creedence Clearwater Revival (“Born on a bayou”), Simon & Garfunkel (“Sounds of silence”), entre otros. A través de su música expresaban su inconformidad ante la sociedad que les rodeaba.

Desde el ámbito internacional, no se puede olvidar la influencia de piezas icónicas —aparte de los grupos de rock en habla inglesa de la época del 60-70. Para ser más concretos, se está haciendo referencia a los corridos mexicanos, aparecidos durante la Revolución Mexicana de 1910 y otros de contenido social que fueron escuchados y

cantados por parte de la población nicaragüense. Esto fue reafirmado en entrevista por Bayardo Altamirano, antiguo guerrillero sandinista: “Nosotros escuchábamos música mexicana, pues, estos corridos narraban acontecimientos de las revoluciones. Así como también escuchamos otro tipo de música, por ejemplo, de Bella Ciao que era una italiana que nos gustaba mucho” (comunicación personal, 10 de diciembre, 2019).

Entre estas piezas resaltan el corrido villista de “El Siete Leguas” que trata sobre el caballo favorito de Francisco *Pancho* Villa (1878-1923) y que se inmortalizó en las voces de cantantes como Miguel Aceves Mejía (1915-2006), Pedro Infante (1917-1957), Antonio Aguilar (1919-2007), Vicente Fernández (1940), entre otros; siendo la más popular la interpretación de Antonio Aguilar. En “El Siete Leguas” se relatan: las cualidades del caballo, el paso de la División del Norte por los lugares en donde fueron desbastados por las tropas obregonistas, la toma de las ciudades de Torreón y Paredón; más el ataque a Columbus, Nuevo México (Guerrero Aguilar, 29 de marzo, 2010). Además de “El Siete Leguas” se pueden mencionar otros corridos como “Gabino Barrera”, “Adelita” (también conocido como “Las Adelitas”), entre otras.

Se cree que Sandino introdujo este corrido al país “cuando dejó su trabajo en la zona petrolera de Tampico, se trajo de México ‘La Adelita’, y su ejército, ‘el pequeño ejército loco’ (Gabriela Mistral), convirtió [esta] letra y melodía en la canción de su lucha [...]” (Mora Lomelí, agosto, 1990). “La Adelita” (o “Las Adelitas”), se refiere a las mujeres conocidas como *las soldaderas* que acompañaron a sus esposos en las batallas de la Revolución. Estas mujeres fungían como enfermeras, cocineras, lavanderas, preparaban las municiones y, en caso de ser necesario, le “entraban a la lucha”. Dicen que el corrido fue inspirado por Adela Velarde Pérez (1900-1971), nieta de Rafael Velarde reconocido general que luchó al lado de Benito Juárez (1806-1872) contra los franceses.

En 1915, Adela se incorporó a la Asociación Mexicana de la Cruz Blanca y fue enfermera de la brigada de Domingo Arrieta (1874-1962) en Ciudad Juárez. Cuentan que Adela tenía un novio, el sargento zacatecano Antonio Gil del Río Armenta, quien falleció en la batalla del Torreón (1914). Adelita, en vano, intentó salvarle la vida y él, antes de fallecer, le dijo que en su mochila había un regalo para ella, resultando ser la letra del famoso corrido. Aparte de atender a los heridos, Adelita también empuñó las armas y combatió en varias batallas del 7 de febrero de 1913 al 15 de agosto de 1914 (Durán, 20 de noviembre de 2019). Una de las estrofas de este famoso corrido dice: *Toca el clarín de*

*campana a la guerra/ salga el valiente guerrero a pelear/ correrán los arroyos de sangre/ que gobierne un tirano, jamás [...]//* (Transcripción del suscrito).

Otras canciones que inspiraron es la conocida como “Sixteen Tons” (o “16 Tons”). Esta pieza fue escrita por Merle Travis (1917-1983) en 1946. Travis se crió en el condado de Muhlenberg (Estados Unidos), en el cual se practicaba la minería. Todo este ambiente y el recuerdo de los relatos de su padre (minero del carbón), sirvieron de inspiración para la canción. La lírica relata las condiciones infrahumanas, jornadas agotadoras, trabajo misérrimo y el pago con vales que debían ser canjeados en los almacenes de la misma compañía, con el previsible resultado de que el trabajador siempre terminaba debiéndole al patrón (Serqueiros, domingo 13 de noviembre de 2011).

“El estribillo [o coro] de la canción dice: *You load Sixteen Tons. What do you get? / Another day older and deeper in debt. / Saint Peter, don't you call me 'cause I can't go; / I owe my soul to the company store.* Alude a una carta que a Merle Travis le había enviado su hermano, en la cual le decía: ‘Cargas dieciséis toneladas ¿y qué obtienes? Un día más viejo y endeudado’; y a una frase que siempre le repetía su padre: ‘No puedo darme el lujo de morirme le debo hasta mi alma al almacén de la compañía’” (Serqueiros, domingo 13 de noviembre de 2011).

Travis, registró la canción por primera vez en el Radio Records Studio B de Hollywood (8 de agosto de 1946) y se publicó el disco en julio de 1947 por la *Capitol* en el álbum de *Travis Folk Songs of the Hills* (Cesarini, 9 de abril, 2018). La canción ganó el Disco de Oro. Cuando la pieza salió formalmente en 1947, el gobierno estadounidense consideró que ese tipo de letras eran de corte comunista, por lo que, el FBI sugería a las radios no sonar la canción de Travis y, de este modo, la pieza musical fue censurada y relegada al olvido.

Sin embargo, en 1955 Ernie *Tennessee* Ford que era amigo de Merle la rescató (Serqueiros, domingo 13 de noviembre de 2011). A partir de ahí la canción fue un *boom*, cantada por varios artistas y traducida a varios idiomas. Entre las versiones más conocidas están las de: Big Bill Broonzy (1893-1958), Ernie *Tennessee* Ford (1919-1991), Nicola Arigliano (1923-2010), B.B. King (1925-2015), Johnny Cash (1932-2003), Alberto Vázquez (1940), Eric Burdon (1941), The Platters (grupo conformado en 1956), Juares De Mira, entre otros. Sin embargo, la versión más conocida es la de The Platters (Cesarini, 9 de abril, 2018).

Dentro del ambiente latinoamericano tenemos la canción titulada “A Desalambrar”, escrita por el uruguayo Daniel Viglietti (1939-2017) e interpretada por Víctor Jara (1932-1973), fue incluida en el disco “Pongo en tus manos abiertas” (1969). Esta pieza manifiesta expresiones de protestas sobre el derecho a la tenencia de la tierra y hace el llamado: *¡A desalambrar!, ¡a desalambrar! Que la tierra es nuestra, / es tuya y de aquel, / de Pedro y María, de Juan y José.* También expresa que la tierra donde viven no es de unos pocos, sino de todos quienes la trabajan y la cuidan: desde el obrero y el campesino, pasando por el estudiante, el artista o el comerciante hasta los altos funcionarios y políticos (*que esta tierra es de nosotros/ y no del que tenga más*). Todos por igual y sin ninguna distinción. En ella se hace un llamado no solo al sector obrero o campesino sino a toda la población, a luchar por sus derechos, a no dejarse explotar, a exigir un trato digno y a pensar libremente. El culturólogo Wilmor López refiere:

Los autores extranjeros influenciaron totalmente en la denuncia y el ánimo de los combatientes. Primero se denunciaba a través de las canciones las barbaridades de la dictadura somocista y este tipo de canciones animaban. Por ejemplo, “Me gustan los estudiantes”, se dio a conocer en el 75. Una canción alegre y, al mismo tiempo, de protesta [...] Son canciones de lucha, de ánimo y de denuncia y su influencia fue total en la denuncia y en la alegría porque no se conocía otro tipo de canciones, ni siquiera las canciones folclóricas dedicadas al general Sandino, que yo le llamo patrióticas. Se oían canciones de Venezuela, de Cuba, de Chile, las cuales nos entusiasmaban (comunicación personal, 4 de febrero, 2020).

Canciones extranjeras que se escucharon y cantaron en Nicaragua, incidiendo en el canto nacional, por supuesto, con sus propias particularidades y carga ideológica relativa a la situación imperante en el país. En este sentido, su obra (canciones nicaragüenses) surge como el corrido mexicano, cuyos ritmos y sonos más de una vez son asumidos por ellos en sus canciones. Pero, con una enorme diferencia respecto a los corridos, las piezas de estos nicaragüenses no simplemente “cuentan” lo que le pasó a Juan Charrasqueado o a Rosita Alvérez. Su narración comunica más, los que Luis Enrique llama “carga ideológica”. Reflexión sobre la anécdota de la vida y llamado progresivo a la conciencia. Comunican así su propio proceso (Mora Lomelí, agosto, 1990).

A nivel nacional las producciones musicales de Los Bisturices Armónicos (1969-1984), Erwin Krüger (León, 2 de noviembre, 1915-Managua, 28 de julio, 1973), Camilo Zapata (Managua, 25 de septiembre, 1917-Ídem., 23 de junio, 2009) estaban generalmente orientadas hacia un aire costumbrista que destacaba la rutina de la vida campesina o, el modo de ser del nicaragüense, pero que no tenía mayor promoción de parte de las

instituciones nacionales. Aunque ya para el 60 se escuchaban y se identificaban como parte del folclor nicaragüense y logran asentarse culturalmente, ejemplo de ello es la música de Otto de la Rocha (Jinotega, 23 de agosto, 1933-Managua, 25 de mayo, 2020), quien explotó temas relativos a lo rutinario del campo, de las costumbres simples de la sociedad rural utilizando, por ejemplo, expresiones idiomáticas propias del campesino: *La pelo e'maiz, on'de, yo la vide, pipirindonga, currucuchita, yunai, patroncita*, entre otras.

Asimismo, durante la década del 60, De la Rocha interpretó el papel de *Pancho Madrigal* en el programa homónimo —durante 20 años en Radio Corporación. Eventualmente, para el *sketch* de *Pancho*, Otto creó otros personajes como Aniceto Prieto, El Indio Filómeno, La Chepona, Filito, El Turco Mustafá, Policarpo Matute y demás. Por *El Indio Filómeno*, De la Rocha fue enjuiciado en tres ocasiones por el jefe de radio y televisión de la Guardia Nacional, coronel Alberto Luna Solórzano. Aunque en el programa no se expresaban nombres (verdaderos), pero se dejaba entrever que Otto se refería a Somoza (Debayle) y a la Guardia Nacional. Así, en una ocasión el coronel Luna le dijo: “No creas que somos estúpidos, porque nosotros sabemos bien a quiénes te referís, y sabemos que ponés a la Guardia”. Igualmente, junto a Carlos Mejía desarrolló el programa *Corporito*, por el cual fueron multados con 10 mil córdobas. Era tal el nivel de popularidad de este espacio radial que Carlos y Otto, tuvieron el apoyo de la población, organizándose una recolecta para pagar dicha penalización (*El Nuevo Diario*, sábado 26 de mayo, 2007).

Estas formas musicales llegaron a moldear lo folclórico, construyendo una idea de la representación de la cultura campesina a quienes, en cierta medida, se llegó a identificar en el ámbito de la discusión política, como los marginados sociales, por lo que en casos fueron catalogadas por canciones subversivas o se consideraban, en cierta manera, confrontadas con formas musicales que los ambientes de la integración centroamericana propagaban.

En este ambiente, se encuentran posibles canciones antecedentes del canto de protesta, no constituyendo propiamente un marcado carácter testimonial, sino que contienen temáticas de interés social ligadas al contexto socioeconómico de este periodo. En este sentido, sobresalen las composiciones de Jorge Isaac Carvallo (Chichigalpa, 17 de mayo, 1931-Managua, 20 de agosto, 2015), quien para algunos estudiosos de la cultura nacional como Wilmor López, es considerado dentro de la década del 60 como “pionero de la música testimonial”. Fue un compositor muy conocido en la época, a través de las cabinas

de las radios. Cantó en vivo sus melodías, fue un músico con mucha originalidad. En su accionar artístico destacan ideas revolucionarias, llegando a articular mensajes sociales en favor de los más desposeídos dentro del ambiente político-social.

Según Jorge Isaac Carvallo, las letras de contenido social las debe a sus estudios universitarios en Guatemala. Y relata: “los mismos profesores nos en doctrinaban [sic] y me metí en todas las revueltas. Un día, ya de regreso [en Nicaragua], muchos nos abrazamos en una manifestación y bautizamos con el nombre de Sandino a la Avenida Roosevelt. En ese tiempo yo era un socialista furibundo” (Sánchez, sábado 17 de marzo, 2007).

Se afirma que “La Juliana”, podría ser la primera canción de protesta en el universo nicaragüense, por su denuncia social: el campesino que se rebela contra el derecho de pernada del patrón o la sumisión de la madre de una chavala que quiere meterla de querida al dueño de la hacienda (Sánchez, sábado 17 de marzo, 2007). Es decir, en lenguaje sencillo del pueblo, denuncia el abuso de los patrones a las muchachas del campo, situación que sufría parte de este sector poblacional. Al parecer, “La Juliana” vio luz entre los años 1945-46, pues, su hijo Jack Roberto Carvallo Soto, refiere que su padre la compuso a la edad de 14 años (Agüero, 22 de agosto, 2015).

Esta pieza musical está inspirada en la historia de un campesino que Isaac Carvallo conoció en un viaje que realizó al vecino país de Honduras (Agüero, 22 de agosto, 2015). Por ello, la canción tiene expresiones como: *soy indio en la frontera [...] Nunca meto contrabando, pues soy indio muy honrado*. Asimismo, la canción describe la vida en el campo y la dignidad del campesino de trabajar por su cuenta para poder reclamar, sin temor a ser despedido, el amor de su “Juliana” (*Yo trabajo por mi cuenta, no trabajo pa’lpatrón, / porque así yo a mi Juliana la peleyo [sic] como león*). Según la historia de la canción: un vaquero estaba enamorado de una muchacha bonita, pero el patrón de este la quería para entregársela a su hijo. Entonces el vaquero se la robó (Agüero, 22 de agosto, 2015). A continuación se transcribe la letra de “La Juliana”:

*No me falla la cutacha, pues soy indio en la frontera/ los domingos de mañana, me voy por la carretera/ y en el pueblo más cercano, me las pongo con cusa/ la Simona vende guaro, da un guacal por una tusa. //*

*Ya me voy pa’l platanal a silvarle a la Juliana/ ojalá no oiga su mama ya la vi de medio pelo./ Con la mano en una oreja/ a qué vieja tan pendeja/ ya me la van a rotear/ me la tengo que llevar./ Y en su casa no me quieren [sic] porque quieren*

[sic]/ *que se meta con el patrón de querida/ y eso no lo lograrán, y eso no lo lograrán mientras ah yo tenga vida.*//

Hablado: *Cuenta, Juliana, cuenta. No se le amuele al patrón, jodido. Viva mi Juliana, viva. Viva la flor en el campo, viva.*//

*Nunca meto contrabando, pues soy indio muy honrado. / Desde el lunes muy temprano, mi carguita va al mercado. / Yo trabajo por mi cuenta, no trabajo pa'l patrón, / porque así yo a mi Juliana la peleyo [sic] como león.*//

*Ya me voy pa'l platanal a silvarle a la Juliana/ ojalá no oiga su mama ya la vi de medio pelo. / Con la mano en una oreja/ a qué vieja tan pendeja/ ya me la van a rotar, me la tengo que llevar. / Y en su casa no me quieren [sic]/ porque quieren [sic] que se meta con el patrón de querida/ y eso no lo lograrán, y eso no lo lograrán mientras aaaaaah yo tenga vida (transcripción del suscrito).*

Otro tema de protesta que retoma Isaac Carvallo, es la emancipación campesina a través de una composición musical notable que fue utilizada en una campaña de alfabetización en Cuba, nos referimos a: “Campesino aprende a leer” (1962). Misma que se valoró como un tema de contenido revolucionario que orienta al hombre rural a educarse, que habla contra los terratenientes y la injusticia hacia el trabajador del campo y productor de Nicaragua. La canción, está en un ritmo de Son nica y fue de amplia difusión a nivel iberoamericano en campañas publicitarias radiofónicas, televisivas e impresas como parte de programas de alfabetización en varios países. En Nicaragua, Otto de la Rocha la popularizó en la década de los años 60.

La canción en la época fue valorada positivamente en comentarios y reseñas. En este sentido, destaca una expresión de un discurso transmitido en Radio Habana, del líder revolucionario Fidel Castro (1926-2016), quien refirió a esta composición como “emblemática de un hombre con ideas revolucionarias, quien llegó a articular un profundo mensaje de emancipación campesina, creando la más notable canción para una campaña de alfabetización” (Sánchez, sábado 17 de marzo, 2007).

Con relación a las valoraciones a su canción, el mismo autor expresó: “De tantos oyentes y de tantos comentaristas que han referido [mis] producciones, fue uno quien me hizo llorar de emoción: aquella mañana cuando escuché un discurso de Fidel Castro a través de Radio Habana Cuba, hablando de [mi] emblemática composición ‘Campesino aprende a leer’. El líder barbudo se quitó su gorra verde oliva para saludar semejante obra artística” (Sánchez, sábado 17 de marzo, 2007).

Según cuenta su hijo Jack Roberto Carvallo: “Mi papá cayó preso por eso”, Cuba en ese momento vivía el apogeo de su revolución y promovía movimientos guerrilleros, incluidos los sandinistas, quienes eran adversarios del somocismo. Cuando le cuestionaron el por qué compuso esta canción, Carvallo les dijo que él le: “Componía hasta a las piedras” (Agüero, 22 de agosto, 2015). A continuación se transcribe “Campesino aprende a leer”:

*Campesino aprende a leer,/ campesino aprende a estudiar,/ campesino si lees y estudias/ será tuyo el suelo donde has de sembrar.//*

*¿Por qué si hay tierra de sobra/ que a nadie le ha de servir?/ vos no tenés ni un pedazo/ para sembrar y vivir.//*

*Campesino levanta tu frente, / también eres gente/ no te humilles más. / Por tus manos izquierda y derecha/ nace la cosecha/ para los demás. //*

*Campesino aprende a leer, / campesino aprende a estudiar, / campesino si lees y estudias/ será tuyo el suelo donde has de sembrar.//*

*Por tu sudor nace el trigo, / por tu sudor sale el pan/ y vos comés con tortilla/ y ni las gracias te dan.//*

*Campesino levanta tu frente, / también eres gente/ no te humilles más/ por tus manos izquierda y derecha/ nace la cosecha/ para los demás.//*

*Campesino aprender a leer, / campesino aprende a estudiar, / campesino si lees y estudias/ será tuyo el suelo donde has de sembrar.//*

*Que no te exploten el lomo/ aprende a leer y escribir/ el mundo te necesita/ sin vos no puede vivir.//*

*Campesino levanta tu frente, / también eres gente/ no te humilles más/ por tus manos izquierda y derecha/ nace la cosecha/ para los demás (transcripción del suscrito).*

Asimismo, Isaac Carvallo dejó algunas composiciones inéditas como: “El indio Chevo Matute”, “Indio capitalista”, entre otras.

Otra gran cantautor fue Camilo Zapata, quien también compuso canciones con estampas costumbristas y que, de cierto modo, encerraban una protesta social de la explotación al campesinado por un salario mísero (*para el pago que recibo/ que se lo coja el patrón*). En “El arriero” también conocida como “El ternero fino del patrón”, queda claro este mensaje. En esta pieza se puede sentir el descontento por la repartición de la

tierra (y quisiera encontrar al que inventó/ que la finca debe ser de algún patrón), la necesidad de recibir un pago justo unido a la falta de tiempo para estar con su familia (Y le enseñaría yo a ese carajo/ cuánto vale mi trabajo sin contar mi soledad), así como el clamor de justicia (y le enseñaría yo a ese zoquete/ con la palma del machete/ que lo ajeno no hay que dar). El campesino expresa su deseo de no estar bajo las órdenes de un patrón, aunque tenga que trabajar muchísimo más, pero da a entender que su libertad no tiene precio (A mí me gusta vivir en libertad/ aunque tenga mucho más que trabajar). A continuación se transcribe la letra de “El arriero”:

*Se perdió el ternero fino del patrón/ por andar dejando abierto aquel portón/ ahora voy desesperao [sic] por el camino/ preguntando al campesino si lo vio/ y alegó y dando la vuelta a la montaña/ me desgajó por el llano/ pa'llegar al platanal/ y se me hace que el ternero está en la huerta/ aunque espino/ no hay derecho de que arruine aquel maizal.//*

*Con estas cosas me exhibo/ de este trabajo me voy/ para el pago que recibo/ que se lo coja el patrón. / Con estas cosas me exhibo/ de este trabajo me voy/ para el pago que recibo/ que se lo coja el patrón.//*

*A mí me gusta vivir en libertad/ aunque tenga mucho más que trabajar/ y quisiera encontrar al que inventó/ que la finca debe ser de algún patrón. / Y le enseñaría yo a ese carajo/ cuánto vale mi trabajo sin contar mi soledad/ y le enseñaría yo a ese zoquete/ con la palma del machete/ que lo ajeno no hay que dar.//*

*Con estas cosas me exhibo/ de este trabajo me voy/ para el pago que recibo/ que se lo coja el patrón. / Con estas cosas me exhibo/ de este trabajo me voy/ para el pago que recibo/ que se lo coja el patrón, / que se lo coja el patrón, / que se lo coja el patrón, / que se lo coja el patrón... (transcripción del suscrito).*

En la Nicaragua de los 60-70 no solo se encuentra a los cantautores que describen la vida del campo. También habían grupos que retrataban algunos personajes de la capital, por ejemplo, el Trío Xolotlán (fundado en 1960), integrado por: Carlos Adán Berrios (Managua, 25 de noviembre, 1919-San Francisco, California, 20 de octubre, 2019), director y fundador; Tomás Urroz como segundo requinto y segunda voz, más Humberto Goussen en el tercer requinto y tercera voz.

Este trío interpretó una canción dedicada a Raúl Cruz Martínez conocido popularmente como *Peyeyequé*, debido a un problema que este tenía para pronunciar la letra /r/. Como era “natural” —en la vieja Managua— a algunos personajes que recorrían

las calles se les tildaba de “locos”, clasificación en la que “ingresa un variopinto de caracteres que van desde los verdaderamente privados de la razón hasta excéntricos, sinvergüenzas, borrachos, indigentes, mal bozaleados, es decir, todos aquellos que no calzaban dentro de los cánones de comportamiento normal de la época” (Ortega, 11 de enero, 2010).

*Peyeyequé* entraba en esta categoría y había muchas versiones en torno a su vida, por ejemplo, que pertenecía a una familia adinerada que lo despojó (de lo que no se tiene certeza). Lo que sí se puede afirmar es que Raúl Cruz trabajaba para el Distrito Nacional (nombre que recibía la Alcaldía de Managua) en las cuadrillas de barrenderos. Era bien conocido por los managüenses de la época que el que se atreviera a llamarlo: *Peyeyequé*, se exponía a una mentada de progenitora de lo más colorida y para evitar este mal sabor le llamaban “Raulito”.

A comienzos de los 60, ocurrió el robo de una manguera y *Peyeyequé* se vio acusado de haberla robado. Cuando Raúl comparece ante la autoridad y habiéndosele leído los cargos que se le imputaban, *Peyeyequé* no vaciló en descargar la más amarga de sus retahílas, agregando sustantivos que, según él, constituían verdaderos insultos: *conservador, cachureco, matamama, comunista*. Al final, no se encontraron evidencias del robo, sin embargo, por irrespeto a la autoridad fue condenado a “barrer las calles”, que era una de las penas comunes en ese tiempo, a lo que Raúl con una carcajada contestó: *Vos si que ya me joyiste, no joyás, si ese es mi fueyte, baboso* (Ortega, 11 de enero, 2010).

El caso se hizo famoso en toda Managua, a tal punto que el cantante y compositor Humberto *El Gato* Aguilar, escribió “La manguera de *Peyeyequé*” en donde narra este famoso episodio. La citada canción, grabada por el Trío Xolotlán fue un éxito a nivel nacional y convirtió en un verdadero ícono de la capital a Raúl Cruz Martínez alias *Peyeyequé*. “Algunos cronistas aseguran que Raúl entabló una demanda por la utilización de su nombre y su apodo en la canción, sin su consentimiento, sin especificar a quiénes demandó: si a la empresa disquera, al Trío Xolotlán o a Humberto Aguilar; el caso es que según estos, *Peyeyequé* ganó la demanda logrando una indemnización” (Ortega, 11 de enero, 2010). De este modo, *Peyeyequé* se convirtió en la versión capitalina de El Güegüense, pues es evidente su burla y protesta contra el sistema.

Con *Peyeyeque* se puede observar la injusticia de la época, por ejemplo, el culpar de hurto y sin pruebas contundentes, a un hombre humilde por lo que se puede oír la protesta de la gente ante el hecho (*¿Pero por qué se acaban de llevar a Peyeyeque? ¡Que barbaridad! ¡Que injusticia! ¿Por qué?*). Si bien es cierto que Raúl Cruz es absuelto por el “robo”, pero ello no quita que lo aprehendieron y sometieron a un proceso judicial. Asimismo, se nota la protesta de Peyeyeque (*que baybayo, que valloy. Vo'me vite hijueyayanpu... ¿Con qué valloy? Cachuyeco, matamama, comunista*). Aquí resalta el adjetivo *cachureco*: “que es el individuo conservador por antonomasia” (Arellano, febrero, 2019, p. 125) y, por tanto, un terrible “insulto” hacia un miembro de la Guardia Nacional (GN). A continuación, se transcribe la letra de esta icónica pieza de la Managua preterremoto:

*Hay un loco popular que trabaja con la escoba/ cuando quiere vacilar una manguera se roba. / Tiene bigote de gato y carga una clava al frente/ su deleite a cada rato es insultar a la gente. / Se lo lleva la policía y lo meten al taburete, / cuando le dan una escoba, él dice que ese es su “fueyte”.//*

*Aaaaayayayayayayayay, pobrecito Peyeyeque se lo acaban de llevar.//*

Hablado: — *¿Pero por qué se acaban de llevar a Peyeyeque? ¡Que barbaridad! ¡Que injusticia! ¿Por qué?//*

Cantado: —*Por una larga manguera que se acaba de robar. //*

*Aaaaaayayayayayayayay, pobrecito Peyeyeque ya lo van a sentenciar: //*

Coronel: —*Raúl Peyeyeque./*

Peyeyeque: —*A sus óydenes, mi coyonel./*

Coronel: —*Venga acá, usted está acusado aquí de haberse robado una manguera ¿cómo es eso? ¿Un hombre honrado acusado de robo?//*

Peyeyeque: —*Que baybayo, que valloy. Vo'me vite hijueyayanpu... ¿Con qué valloy? Cachuyeco, matamama, comunista./*

Coronel: — *¡Silencio, Raulito!, vas a barrer por malcriado. Quedas absuelto por la manguera, pero vas a barrer, ya, ya./*

Peyeyeque: —*ajajajajajaja vos sí que ya me joyiste, no joyas, jajajajaja, si ese es mi fueyte, baboso, jajajajaja, a lo que me mandays, no joyas, gran baboso, jajajaja//*

*Aaaaayayayayayayayay, pobrecito Peyeyeque lo mandaron a barrer. Pobrecito Peyeyeque, lo mandaron a ba-rre-r.//*

*Su fueyte*

Como puede verse estas primeras muestras artísticas tendían a ser más de sentido poético que directamente protestantes, como lo serían las producciones posteriores motivadas por el sistema de dominación que había instaurado la dictadura somocista. Tenían más un sabor vivencial con escenas de la vida cotidiana y dejaban implícito el problema sociopolítico que se volvería central en los años venideros.

### **3.2.2. Incidencia de la canción de protesta en la lucha revolucionaria**

Este subcapítulo parte del análisis de las características del imaginario colectivo, generado a partir de la relación con el canto de protesta practicado en Nicaragua durante la lucha revolucionaria, para ello fue necesario analizar una muestra de canciones concebidas de forma general y nombradas de protesta, estudiando parte de sus efectos al ser utilizadas como instrumento de persuasión ideológica en contra del sistema político prevaleciente en Nicaragua durante el periodo de 1960 a 1979, siendo fundamental el contexto sociopolítico ya abordado en el capítulo anterior. Piezas musicales que fomentaron valores revolucionarios como: la lucha por la libertad, la autodeterminación, la igualdad social, la solidaridad, entre otros.

Es complejo mencionar y analizar canciones por temas específicos ya que por lo general en este tipo de música testimonial, pocas canciones tratan de contenidos definidos, se encuentran temáticas entrecruzadas con el asunto de “problemas sociales”. La situación de los campesinos sin tierras —especialmente, en la región norte de Nicaragua—, la pobreza, entre otros temas, constituyeron una realidad de inspiración de los artistas que junto a la problemática de falta de libertad hace que el canto revolucionario en Nicaragua sea bastante radical, sobretodo, en la segunda mitad de la década del 70.

La recurrencia o utilización de la canción en ese ambiente de la lucha antisomocista contribuyó a la idea de generar un cambio radical en las estructuras sociales, políticas y económicas, donde la necesidad de la búsqueda de la libertad, la denuncia y la esperanza fueron temas recurrentes. Además del referido análisis histórico-cultural se incursionó en alguna medida en el recurso socio-semiótico, partiendo de la necesidad de buscar conexiones entre los acontecimientos políticos, militares y el accionar del canto de protesta, en oposición al sistema de la época.

Todo ello, sin olvidar que parte de la inspiración de lo social y lo político llegó en letras de canciones de protesta y de contenido social de otros países —ya mencionadas y

algunas analizadas en apartados anteriores—, aunque canciones que reflejan un mensaje moral, aquí en Nicaragua, tuvieron alguna connotación política.

Por ejemplo, la canción “Es la lluvia que cae” de Los Iracundos, aparentemente es romántica por su suave entonación. Sin embargo, su origen es de protesta social. Esta pieza musical está inspirada en la canción italiana “È la pioggia che va” del italiano Giulio Mogol Rapetti (1936) y quien es uno de los más reconocidos letristas de Italia. Los Iracundos, recogieron esta versión escrita por Mogol e integrada al long play *Los Iracundos en Roma* (1967) que se grabó en los estudios de la RCA en Italia. Este disco fue fundamental en la trayectoria de Los Iracundos y en la contraportada tenía una presentación escrita por el argentino Palito Ortega (1941). En Italia a este tipo de canciones le llamaban de *línea verde* por la edad “inmadura” de los jóvenes y porque contenían mensajes ecológicos, ya que había temores de que se desatara una guerra nuclear (Zárate, 25 de agosto, 2016).

En algunos versos de esta canción se puede ver su contenido protestatario: *El mundo está cambiando/ y cambiará más./ El cielo se está nublando/ hasta ponerse a llorar,/ y la lluvia caerá./ Luego vendrá el sereno.// ¿Cuántas veces nos han dicho riendo tristemente,/ que las esperanzas jóvenes, son sueños?/ Muchos, de luchar están cansados,/ y no creen más en nada de lo bueno de este mundo [...]* (transcripción del suscrito).

Otra canción muy popular es la del español Nino Bravo: “Un beso y una flor” (1972), perteneciente al disco homónimo, también es una pieza de apariencia romántica. No obstante, si se escucha con atención, habla sobre la migración en busca de mejores horizontes y oportunidades. La canción hace un recuento de la amalgama de sentimientos del emigrante: tristeza, amor, esperanza, sacrificio, entre otros. Todo ello se puede percibir en las líneas que se transcriben a continuación:

*Dejaré mi tierra por ti,/ dejaré mis campos y me iré,/ lejos de aquí./ Cruzaré llorando el jardín/ y con tus recuerdos partiré/ lejos de aquí.//*

*De día viviré pensando en tus sonrisas/ de noche las estrellas me acompañarán/ serás como una luz que alumbre mi camino/ me voy, pero te juro que mañana volveré.//*

*Al partir un beso y una flor,/ un te quiero, una caricia y un adiós./ Es ligero equipaje/ para tan largo viaje/ las penas pesan en el corazón.//*

*Más allá del mar habrá un lugar/ donde el sol cada mañana brille más./  
Forjarán mi destino/ las piedras del camino/ lo que nos es querido/ siempre queda  
atrás.//*

*Buscaré un hogar para ti/ donde el cielo se une con el mar,/ lejos de aquí./  
Con mis manos y con tu amor/ lograré encontrar otra ilusión/ lejos de aquí [...]  
(transcripción del suscrito).*

A diferencia de las piezas musicales citadas anteriormente la canción de protesta nicaragüense tiene un tono fuerte y una gran carga ideológica. Desde mediados del 60 en Nicaragua, se ubican artistas ligados al proceso revolucionario, siendo los más representativos los hermanos Mejía Godoy que contaron con el apoyo de grupos como Los de Palacagüina, Mancotal, Pancasán; artistas como Otto de la Rocha, Norma Elena Gadea (1955), Santiago Paiz Carvajal (mejor conocido como *Indio Pan de Rosa*), un poco más tarde Danilo Norori Gómez (1958), entre otros. Tampoco debemos dejar de lado a escritores como Manolo Cuadra (1907-1957), Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), Ernesto Cardenal (1926-2020), David MacField (1938), entre otros, de los cuales se musicalizaron algunos poemas.

Fue importante el apoyo de la actividad folclórica como grupos de Rivas, Cosigüina (Chinandega), Masaya y de un pueblo artista anónimo que contribuyó a inspirar ritmos y múltiples letras de canciones de protesta. En pocas palabras, “nos encontramos ante una amplia lista de músicos y cantantes que pretendían no solo cantar sino hacer la historia” (Amador Rodríguez y Cisneros Palacios, 15 de diciembre, 2018, p. 191).

Según Carlos Mejía, sus “primeras canciones, nacidas en mi exilio voluntario en Costa Rica, son un reflejo del momento histórico de mi país, de Centroamérica y América Latina en general. Son canciones que denuncian la injusticia en Nicaragua bajo la dictadura militar de Somoza Debayle, la tierra en pocas manos, la explotación de los obreros, el crimen y la tortura. En fin, no se diferencian mucho de las canciones de [Daniel] Viglietti [1939-2017], [Alfredo] Zitarrosa [1936-1989], Víctor Jara [1932-1973] o Violeta Parra [1917-1967], por mencionar algunos” (Martins & Saldías, 2002, citado en Amador Rodríguez y Cisneros Palacios, 15 de diciembre, 2018, p. 191).

A partir de 1974 el canto de protesta fue más significativo, pues se afianzó el protagonismo de la lucha revolucionaria. Además, de la crisis del Mercado Común Centroamericano (MCCA), junto a la agudización del ambiente de pobreza causado por el terremoto de 1972, contribuyó a reforzar el mensaje político a través de la canción

testimonial. “A su vez, el incremento de la represión somocista y el terremoto [del 23 de diciembre] de 1972 que destruyó la ciudad de Managua provocaron una situación insostenible en la que la guerrilla empezó a ser percibida como la única alternativa a la cada vez más precaria situación de Nicaragua. Estas dos dinámicas se retroalimentaron durante toda una década hasta desembocar en el triunfo revolucionario y la circulación de un imaginario en el que teoría y praxis, cultura y resistencia, creación artística y política quedaron imbricados en un mismo proceso de transformación radical de la sociedad nicaragüense” (Palazón Sáez, 2008).

### “Panchito Escombros”: *managua terremoteado*

Dentro de este ambiente surgen canciones como “Panchito escombros”, originalmente titulada “Entre los escombros”. Mejía Godoy confiesa que: “Voy pasando por los escombros y veo a un hombre agarrando hierro, en una parte de la zona que no está alambrada. Este hombre no se llamaba Pancho Cajina, ni Francisco. Es más, ni le pregunté, previendo que hubiese problemas con los personajes. Le pregunté qué hacía y me dijo: *Hermanito, buscando la vida, estos hierros retorcidos los llevo para mi casita, de repente encuentro cositas, un anillo me encontré el otro día*”. Esta pieza fue integrada al disco que contenía “María de los guardias”, Horacio Borgen (dueño de Sonorama) le propuso a Carlos grabar la “María..”, entonces Carlos se preguntó: “¿Qué le pongo al otro lado? *La María de los Guardias* es un éxito, al otro lado tengo que ponerle una canción de denuncia” (Córdoba, 9 de diciembre, 2012).

“Panchito Escombros” relata la historia del personaje apócrifo Francisco *Pancho Cajina*, un hombre que perdió su hogar (*perdí mi casita/ que era tan bonita/ de la Tenderí*) y su trabajo (*quedé sin trabajo/ y agora [sic], carajo!/ todo se acabó*) a raíz del terremoto, por ende, se ve en la necesidad de buscar un medio para subsistir (*hace quince días/ entré a las cuadrillas/ de demolición*). Ejerciendo este empleo, Panchito encuentra *un collar de fantasía* que pretendía regalárselo a *Pilucha Bonilla (mi mujer del Oriental)*, desatando un *rifi-rafa* entre Pancho Cajina y el capataz de las cuadrillas en disputa por el collar.

“Panchito Escombros”, también hace la denuncia de la malversación de las donaciones internacionales que llegaron a Nicaragua posterior a la hecatombe para ayudar a los damnificados o *terremoteados* (vocablo nuevo surgido a raíz del desastre) y que no se le hicieron llegar al “que se empobreció y vio caer su casa y morir a su familia; y el que

emigró de Managua” (Córdoba, 9 de diciembre, 2012). Como lo podemos ver en las siguientes estrofas, las cuales Mejía Godoy bautiza como “la parte filosófica” de la canción:

*Me puse contento/ cuando supe el cuento/ que iban a venir/ muchas toneladas/ de carne enlatada/ para mi país.//Pero siempre a la sardina/ se la come el tiburón/ y el que tiene más galillo/ siempre traga más pinol. //*

*Mi nombre es Pancho Cajina/ managuateerremoteado/ y aunque tengo mala espina/ yo no soy mal bozaleado. / Mi nombre es Pancho Cajina, / pero tengo un mal apodo/ por trabajar en las ruinas/ me dicen Panchito Escombros* (transcripción del suscrito. Cabe hacer una aclaración, en este caso, el vocablo “managua” hace referencia al gentilicio, no a la ciudad “Managua”, por ello está escrito con /m/ minúscula).

El mismo Mejía Godoy declara “no menciono somocismo ni dictadura”, pero el mensaje está implícito y aunque Francisco Cajina haya sido un nombre ficticio y sus compañeros, otros escombreadores, no se apodaran *Cuerpo-e-león*, Porfirio *Caremula*, ni Venancio *Sarampión*; ese hombre de pelo murrucos y flaco [en el que se basa Panchito Escombros], y sus amigos descamisados que aquel mayo de 1973 atareados buscaban algo de valor entre las ruinas, representaban al capitalino promedio tras el terremoto que asoló Managua la madrugada del 23 de diciembre de 1972, a pesar de que la ayuda de países amigos para los sobrevivientes del mismo fue abundante (Córdoba, 9 de diciembre, 2012). Sin embargo, varios se vieron en la necesidad de “hurgar” entre las ruinas para sobrevivir.

### **“Juancito Tiradora”: *dueño de milpas y auroras***

Otra canción en la que Carlos Mejía, aparentemente no menciona la política es “Juancito Tiradora” (1977). Según la historia de la canción: “*Juancito tiradora* no se llama Juan. Su nombre es Alan Esquivel y vivía en Nejapa cuando Carlos Mejía Godoy le prometió una canción. Caminaba descalzo, pantalón chingo y raído, sin camisa y con una tiradora al cuello. Ante las insistencias del niño, Carlos le preguntó, grabadora en mano, que a qué se dedicaba él. [A lo que Alan contestó] *Ideay, pues yo me dedico a cazar garrobos, a matar lagartijas, a matar zanates*” (González C., 16 de julio, 2017, p. 17).

Aunque esta pieza —como ya se dijo— no hace alusión a la política, pero sí contiene denuncia social. Entre esta canción y “El arriero” (también conocida como “El ternero fino del patrón”) de Camilo Zapata está presente la denuncia por la tenencia de la tierra (*Tu corazón de pájaro no conoció fronteras,/ pero olvidé decirte que de otros es la tierra*). Juancito Tiradora vive feliz en la campiña a pesar de no ser dueño de haciendas ni hijo de

hacendado (*Juancito tiradora no tuvo nunca nada, / pero se sintió dueño de toda la montaña*). El niño recorría el campo robando en lo solares la miel del tigüilote pero, al parecer, un día entró en una propiedad privada —tal vez de un alto miembro de la Guardia Nacional o, propiedad del mismo Somoza Debayle— lo que provocó la muerte de Juancito (*mordió tu sangre dulce la bala de un cobarde,/ lloraron los pocoyos cuando cayó la tarde*).

A pesar de lo triste de la canción pero, como es recurrente en la mayoría de este tipo de letras, deja “la esperanza de un nuevo día” y el alcance de la ansiada libertad (*Tu corazón de pájaro no conoció fronteras*) para los más oprimidos (*ahora que ya nadie tu libertad limita*), dando a entender que la muerte, en este caso, es una forma de trascender a la inmortalidad en el imaginario de los que batallan por alcanzar una sociedad más justa convirtiéndose, de esta manera, en símbolo de lucha. A continuación, la letra de “Juancito Tiradora”:

*Juancito Tiradora nació montaña adentro,/ colgado en los bejucos como un zorzal de cerro,/ picoteando las frutas, menudo chichiltote,/ robando en lo solares la miel del tigüilote.//*

*Juancito tiradora no tuvo nunca nada, / pero se sintió dueño de toda la montaña, / aprendió a amar el surco, / la milpa y la quebrada, / las pozas azulitas repletas de mojarras.//*

*Juancito, Juan Tiradora, / Juancito, Juancito, Juan, / dueño de milpas y auroras. / Juancito, Juan, / Juancito, Juan Tiradora, / Juancito, Juancito, Juan, / dueño de milpas y auroras, / Juancito, Juancito, Juan. //*

*Tu corazón de pájaro no conoció fronteras, / pero olvidé decirte que de otros es la tierra, / mordió tu sangre dulce la bala de un cobarde, / lloraron los pocoyos cuando cayó la tarde. //*

*Ahora que ya nadie tu libertad limita, / prácticas en las noches tu enorme puntería, / vas derribando estrellas que caen en el río/ y luego de enjuagarlas las metes al bolsillo.//*

*Juancito, Juan Tiradora, / Juancito, Juancito, Juan, / dueño de milpas y auroras. / Juancito, Juan. / Juancito, Juan Tiradora, / Juancito, Juancito, Juan, / dueño de milpas y auroras, / Juancito, Juancito, Juan. //*

*Juancito, Juan Tiradora, / Juancito, Juancito, Juan, / dueño de milpas y auroras.// Juancito, Juan, / Juancito, Juan Tiradora, / Juancito, Juancito, Juan/ dueño de milpas y auroras, / Juancito, Juancito, Juan (transcripción del suscrito).*

## La música como medio para transmitir valor

En el contexto que se vivía, la música además de ser arte propiamente dicho, se convirtió en una forma de imprimir coraje, valor y mística revolucionaria a los guerrilleros, pues, se les convence de que su muerte no será en vano, dado que si uno muere, se levantarán cientos detrás, como lo podemos ver en este verso de la canción “Gaspar García Laviana”: *pero la muerte es semilla cuando hay un pueblo detrás*. En un testimonio de la madre del caído Carlos Francisco Arroyo —que se amplía posteriormente— cuenta que su hijo le decía:

No llores mamá, porque si yo llego a caer, no llores nunca, porque yo muero por mis ideales, por una causa justa y en cada ser me vas a encontrar. En cada ser que tome conciencia ahí estaré yo no te voy a abandonar nunca, porque en cada uno de ellos ahí estaré, estaré una partecita. En las manos, si no me llego a recibir, como es tu ilusión desde que yo nací, porque yo se lo venía diciendo, en las manos de cada profesional honrado, ahí me vas a encontrar (Solà y Trayner, junio, 1988, p. 233).

No obstante, la pregunta clave es: “¿Por qué se escoge la música como forma de expresión privilegiada para el inconformismo? Al manejar un lenguaje auditivo se facilita un tipo de comunicación, de intercambio de ideas más rápido, directo y, a la vez, porque proporciona o sugiere un rico mundo de imágenes mentales sin importar el nivel sociocultural del receptor” (Robayo Pedraza, marzo-agosto, 2015, p. 58).

La música fue necesaria para visibilizar y protestar ante los abusos de poder, sirviendo como un elemento eficaz dentro del movimiento revolucionario nicaragüense que buscaba un cambio profundo. Dada su virtud de despertar conciencias, motivar revoluciones, cambiar mentalidades y destruir gobiernos. La música, en su forma más guerrillera, en su versión más subversiva, cuando se transforma en protesta y lucha, es un arma imparable porque alienta al cambio y a la revolución (Lynskey citado en Torres Lazcano, abril, 2016, p. 32). El historiador Jorge Eduardo Arellano (1994, p. 3), en este sentido, apunta que “la actividad artística y cultural es parte de esa realidad que representa formas históricas-sociales, existe absolutamente inseparable de la infinita variedad de manifestaciones vitales en la que el hombre levanta actas de sus pasos sobre la tierra”.

A través del lenguaje musical se interactúa, se contribuye al ser social y cultural y, por supuesto, se va conformando un imaginario colectivo que ayuda a la acción, en este

caso, el ambiente dictatorial represivo generó un actuar relacionado a la formación de ideales revolucionarios con contenido reivindicativo como la unidad, la dignidad, la justicia, la esperanza, la verdad con la asimilación de símbolos representativos relacionados con la crítica social, el abuso de autoridad, la denuncia de la injusticia, la rebeldía, la libertad, la desigualdad, la identidad, la valentía. Es decir, temas que la sociedad lleva y ha llevado siempre mientras viva: “Cantamos como quien respira. Porque eso es la libertad, porque eso es el decir quiénes somos, porque eso es el amor: respirar o cantar porque ambas cosas son la misma: Poesía” (Celaya, 1989).

El ambiente durante el período, específicamente a partir del año 1978, fue el de un conflicto armado que conllevó al triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), movimiento guerrillero que en ese entonces desarrolló una serie de acciones, entre ellas la difusión y la práctica del canto de protesta en medios de comunicación clandestinos como *Radio Sandino*, acentuando la comunicación del mensaje revolucionario de contenido sociopolítico. Así, la recurrencia a la canción de protesta en Nicaragua está directamente relacionada con la acción armada y las manifestaciones que especialmente se profundizaron en la década del 70. Las canciones sirvieron de enseñanza, motivación e inspiración al pueblo, en su mayoría jóvenes que contribuyeron al triunfo revolucionario el 19 de julio 1979.

El investigador cultural Wilmor López revela que: “El legado de esta música es evidentemente humanístico, porque es testimonio leído como forma individual y colectiva ya que necesitas un mundo mejor. No ese mundo que estás viviendo o viviste. El canto testimonial humanizó, como una manera de reflejar el amor a su semejante de la realidad vívida y no la realidad ficticia que planteaban otros artistas de renombre mundial que cantaban al amor por el amor. Ellos cantaban para distraer a la gente, mientras que el canto testimonial y de protesta llamaba a que el pueblo tomara conciencia de lo que estaba sucediendo” (comunicación personal, 20 de febrero, 2020). Otro entrevistado, Erick Arturo Solís, quien se unió (en 1976) a los 16 años, refiere:

Lo que más me movió fue la música tradicional: los Mejía Godoy, Los de Palacagüina, Pancasán. Las escuchábamos cuando estábamos en la montaña recibiendo entrenamiento militar clandestino. Nos ponían estas músicas en viejas grabadoras [...] Estas canciones las escuchábamos después de los enfrentamientos, como un medio para quitar la tensión y el nerviosismo. Las canciones nos servían como una terapia psíquica, además de motivarnos a la lucha (comunicación personal, 15 de noviembre, 2019).

## ***Guitarra Armada: manual para una lucha***

Se recurre a canciones para enseñar estrategias y tácticas de lucha armada, piezas de ellas se encuentran en el álbum *Guitarra Armada* que se edita en 1979, año de la *ofensiva final* dirigida por el FSLN. Parte de los objetivos de las letras de estas canciones son de enseñanza estratégica para aportar los conocimientos necesarios para el manejo de algunas armas de fuego, el uso de explosivos para que sirviera de apoyo a la lucha guerrillera. Visualizando la contraportada del disco *Guitarra Armada*, se lee una copia de la carta escrita por Carlos Mejía Godoy que asume el seudónimo de *Martiniano*, dirigida al comandante Henry Ruiz con el alias de *Modesto*. En dicha misiva se comprende la labor de formación para participar en la acción combatiente. Léase al respecto:

17–Marzo–1979

Querido hermano Modesto:

Con lo que me enseñó “Xavier” en el manual y lo que me explicó tu vaqueano, ya tengo armado todo lo concerniente al FAL-SIFICADO, LA CHACHALACA, EL GARAÑÓN y los otros fierros. “Danilo” me mandó al compita matagalpino, experto en explosivos caseros y ya casi estoy terminando este operativo musical, con la ayuda de mi hermano Luis Enrique. Te mando, pues, un adelantito de nuestra “Guitarra armada”. Como ves, todas estas canciones van en puro estilo “chapiollo”, para que el pueblo agarre bien la movida. Pronto, antes de que venga el CACHIMBEO TOTAL, estas tonaditas van a tronar duro desde nuestra Radio Sandino. Si encontrás errores, me los señalás por escrito, a través de “Paco” o la “Poeta”. –Adelante, hermano!

Un abrazo rojinegro

Patria libre o morir!!!

Martiniano (Patria es humanidad, 26 de agosto. Cfr. con anexo núm. 4).

Por ello, en las canciones del referido disco, como las tituladas: “El Garand”, “Qué es el FAL”, “Las Municiones”, “Carabina M-1”, “Los Explosivos”, “Memorándum militar 1-79”, “Un tiro 22”, se da instrucciones a la ciudadanía del uso de las armas de fuego, asimismo, se insta al pueblo a “sumarse a la causa”, reflejándose la necesidad de integración a la lucha armada, percibiéndose una función instructiva de fácil comprensión de manejo de las armas más comunes o para estrategias guerrilleras como colocación de explosivos, utilizando un lenguaje sencillo y folclórico, es decir: *puro estilo “chapiollo”*.

## “¿Qué es el FAL?”: *metralla de bello estilo*

Específicamente en la canción “¿Qué es el FAL?”, se explica que este es un fusil automático, ligero, multiuso (lanza balas, gases y granadas) que se maneja con facilidad. Se transmiten nociones básicas sobre cómo utilizarlo expresando en la letra que no hay dificultad, es decir, que es un rifle sencillo. Así refiere:

(Hablado) — *¿Qué pasó compita Juan? Dígame algo ahí sobre el FAL-SIFICADO, a ver. Palabreyémela.*

—*Aquí le va escupido, compita.*

—*Gracias*

*¿Qué es el FAL?/ Preguntó una vez Juan Lindo, / le contestó Gumercindo/  
con acento popular: / ¡Compa Juan/ este animal tira todo/ si le agarra bien el  
modo/ con usted va a charchalea!//*

*El FAL ya desde la entrada/ tiene la estampa de un gran fusil, / metralla de  
bello estilo, / de veinte tiros su magazín, / si aprieto el gatillo ladra, / y a cuatro  
cuadras su alcance da, / y a cinco cuadras completas/ una avioneta se puede apear.  
//*

*¿Qué es el FAL?/ Preguntó una vez Juan Lindo, / le contestó Gumercindo /  
Con acento popular: / ¡Compa Juan/ este animal tira todo/ si le agarra bien el  
modo/ con usted va a charchalea! //*

*Para empezar la tarea/ va para afuera su magazín, / y ahora lo cajonero/  
que no se quede ni un proyectil, / machistas nunca seremos, / pero tendremos que  
proceder/ quitando el tornillo macho/ del otro que hace de la mujer. //*

*¿Qué es el FAL?/ Preguntó una vez Juan Lindo, / le contestó Gumercindo /  
con acento popular: / ¡Compa Juan/ este animal tira todo/ si le agarra bien el  
modo/ con usted va a charchalea! //*

*Quebramos el arma ahora, / llegó la hora de separar/ la laminita del cierre /  
la masa viene saliendo ya/ retiramos la cubierta/ y así logramos de zopetón, / poner  
a un lado este asunto/ y aparte el conjunto del cañón. //*

*¿Qué es el FAL?/ Preguntó una vez Juan Lindo, / le contestó Gumercindo /  
con acento popular: / ¡Compa Juan / este animal tira todo/ si le agarra bien el  
modo/ con usted va a charchalea! //*

*Cuando el tapón de los gases/ fuera de base lo pongo yo, / la varilla y su  
consorte/ que es el resorte, sacando voy. / Separo el pistón de gases/ de su resorte  
matrimonial/ y así queda en puras piezas/ esta belleza llamada FAL. //*

*¿Qué es el FAL?/ Preguntó una vez Juan Lindo, / le contestó Gumercindo/  
Con acento popular: / ¡Compa Juan/ este animal tira todo / si le agarra bien el  
modo/ con usted va a charchalearse! //*

Hablado:

Gumercindo: — *¿Para dónde va Juancito? /*

Juan Lindo: —*A desarmar mi FAL, hombre. Ya le agarré toda la movida. /*

Gumercindo: —*Nooooo ¿Y cómo le vas a hacer para lanzar las granaditas? /*

Juan Lindo: —*Hijuelapichinche, se me escapaba eso, hombre ¿Y cómo me  
las arreglo para lanzar las granadas? /*

Gumercindo: —*Muy sencillo, hombre, te fijas en el tapón del cilindro de los  
gases (ajá) y con esta musiquita vas de viaje. Aquí te va. /*

Juan Lindo: —*Gracias. /*

Gumercindo: —*Oí. //*

*Cuando en la parte de arriba/ vemos escrita la letra A, / eso ya te está  
indicado, / que estás buscando un tiro normal/ pero si en el mismo sitio/ GR vemos  
con precisión, / el arma está preparada/ para granadas al por mayor. //*

*¿Qué es el FAL?/ Preguntó una vez Juan Lindo, / le contestó Gumercindo/  
Con acento popular: / ¡Compa Juan/ este animal tira todo, / si le agarra bien el  
modo/ con usted va a charchalearse! //*

(Hablado) Gumercindo: —*Bueno, no te olvides de ponerle el trombolón y  
regular los gases en los primeros números ¿Estamos claros? (transcripción del  
suscrito).*

### **“Los explosivos” de La Gigantona revolucionaria**

La canción titulada “Los explosivos”, es muy singular, ya que lo hace al son de La Gigantona, es decir: recitado en forma de coplas. Aquí enumera los ingredientes para los explosivos caseros, brinda las instrucciones de fabricación, facilita el lugar dónde se pueden ubicar los materiales y explica tres recetas de explosivos (R1, R2 y R3). También “hace referencia a la *ofensiva final*, es decir, al ataque decisivo por parte de los sandinistas que dio la victoria y acabó con la dictadura somocista [*Para vencer al tirano y su Guardia Nacional/ hay que meterse al fogueo, no retroceder jamás*]” (Amador Rodríguez y Cisneros Palacios, 2018, p. 201).

Para la participación en la lucha armada fue necesario que la población supiera de fabricación y manejo de explosivos (*Hay que conocer, amigos/ la receta musical/ de todos los explosivos/ en la lucha popular*), tratándose de demostrar que son fáciles de preparar en la misma casa de forma artesanal:

— ¿Cuál es la consigna? —FSLN. —Patria libre —O morir. //

Bomba: Para vencer al tirano y su Guardia Nacional/ hay que meterse al fogueo, no retroceder jamás (¡Claro que sí!)/ Hay que conocer, amigos/ la receta musical/ de todos los explosivos/ en la lucha popular.//

—Comandante Carlos Fonseca. —Presente —Presente //

Estas son las coplas por las libertarias/ de La Gigantona revolucionaria/ que con su comparsa de liberación. / Va de calle en calle llamando/ a las masas a la insurrección.//

Bomba: ¿Cuáles son los ingredientes/ del detonante casero?/ Está el nitrato de amonio/ y está el aluminio negro, / el perclorato, el nitrato/ y el clorato de potasio/ y otros muchos materiales/ como asfalto, goma o caucho.//

Bomba: Cuando se acerque el momento/ de la ofensiva final/ a la calle todo el pueblo/ a poner su grano e 'maíz (¡Cómo en septiembre!)/ queremos ver en tu casa/ para las bombas construir: / carbón, vegetal y grasa, / azúcar y aserrín.//

Estas son las coplas por las libertarias/ de La Gigantona revolucionaria/ que con su comparsa de liberación. / Va de calle en calle llamando/ a las masas a la insurrección.//

Bomba: Si el tal nitrato de amonio/ te cuesta mucho encontrar/ en las fábricas de abono/ lo podés recuperar. / Si es el aluminio negro/ lo consigo por quintales/ en las fábricas y centros/ de pinturas comerciales. //

Bomba: Hablemos de un explosivo/ eficaz como ninguno, / me refiero al conocido por fórmula R1 (¡Ese es el tremendo!)/ Lleva en nitrato de amonio ochenta y cinco por ciento, / un diez de aserrín le pongo/ y un cinco aluminio negro. //

Estas son las coplas por las libertarias/ de La Gigantona revolucionaria/ que con su comparsa de liberación. / Va de calle en calle llamando/ a las masas a la insurrección. //

Bomba: Pa'que el R2 se sienta/ este porcentaje pongo: / nitrato amonio sesenta/ y un once de asfalto en polvo (¡Aquí lo llevo apuntadito!)/ De perclorato e 'potasio/ un veinte le agrego yo, / aluminio del negro/ un nueve de proporción. //

Bomba: Para seguir la tarea/ entramos al R3:/ nitrato de amonio ochenta, / asfalto sólido diez (¡Poderoso!)/ Para llegar al final/ de este explosivo tremendo/ le meto al nacatamal/ aluminio diez por ciento. //

*Estas son las coplas por las libertarias/ de La Gigantona revolucionaria/ que con su comparsa de liberación. / Va de calle en calle llamando/ a las masas a la insurrección* (transcripción del suscrito).

En palabras de Sergio Ramírez: “Él [Carlos Mejía Godoy] se dedicó aquí no solo a componerle música a la revolución, sino a componer canciones de combate, ponerle canción a un manual para armar y desarmar armas. ¡Eso me parece genial!” (en Salinas, 12 de agosto, 2018).

### **“Luchar y vencer”: *nuestro grito de guerra...nuestro ideal...***

Otro tema de interés que se manifestó a través de la canción de protesta fue el deseo y el llamado a la unidad en función de la defensa y rebelión en el contexto de la lucha revolucionaria que se libraba, cuestión que contribuyó a ir conformando cierta identidad es decir: “pensamiento revolucionario”. Un ejemplo concreto fue la canción “Luchar y vencer”, considerada como himno en pro de la unidad sandinista, que fue percibido como una necesidad dentro de las estructuras del movimiento guerrillero. Este tema concebido por revolucionarios guerrilleros nicaragüenses como Bayardo Altamirano (actualmente docente de la UNAN-Managua) y el mártir de la revolución sandinista Modesto Duarte (fallecido durante la gesta de Raití-Bocay, el 27 de octubre de 1963), motivados por el comandante cubano Faustino Pérez (1920-1992). Según Bayardo Altamirano en una entrevista brindada a Mónica Baltodano (15 de enero, 2000):

El otro día lo platicábamos con Luis Enrique Mejía Godoy, quien me decía:—*Pero, hombre, por qué no se ha dicho eso. Le digo: —Mirá, hay cosas que son así. El que nos motivó fue precisamente el Comandante Faustino; nos dijo que era importante tener un himno. Con Modesto Duarte escribimos la letra y un cubano de apellido Santiesteban, quien tocaba piano, le puso la música. A este cubano lo apodábamos Sabor y melodía. Si se fijan bien, hay influencia del Himno del Instituto Nacional Ramírez Goyena de nuestro tiempo. También teníamos influencia de la marcha del 26 de julio. Para nosotros era una cuestión importante tener un himno, y en Raití y Bocay lo cantábamos. Era una forma de hacer propaganda, nada más que lo hacíamos con mískitos. Los mískitos nos oían como quien oye llover. ¿Y estos, qué cantan?, seguramente se preguntaban.*

Pero, “¿Cuándo compusieron el himno? Nos capturan en Honduras, en 1960, y nos deportan a Cuba. Ahí, nos vamos al ingenio azucarero Central Sandino, antes ‘Merceditas’. Hicimos, Modesto Duarte y yo, amistad con Cheíto, un combatiente de la Sierra Maestra. Éramos del Frente Revolucionario Sandino. Él nos llevó donde el Comandante de la

Revolución cubana Faustino Pérez [quien les dijo]: *Como movimiento revolucionario deben tener sus símbolos.* Y nos da la tarea concreta de preparar un himno. *Deben buscar su historia, sus héroes,* les instruyó, por eso decimos *orgullosos Sandino y Rigoberto [...]* Me inspiró el Himno del Goyena, que decía *a estudiar, estudiar, libro al brazo marchemos*” (*El Nuevo Diario*, jueves 2 de agosto, 2007).

Y Faustino Pérez estaba en lo correcto al señalar la necesidad e importancia de tener un himno. Según testimonio transcrito a continuación de doña Norma Pineda de Arroyo, madre del guerrillero Carlos Francisco Arroyo Pineda (originario de Matagalpa, estudiante de Derecho en la Universidad de León, a quien se le concedió su título póstumo), asesinado en Managua (en las inmediaciones del Instituto Maestro Gabriel), a sus 24 años, por la Guardia Nacional, el 17 de octubre de 1977. Cuando doña Norma y su esposo el doctor Carlos Pineda, se enteraron de la muerte de su hijo por medio de una nota en el diario *Novedades* (apodado *Noverdades* por el pueblo), los padres de Arroyo Pineda viajan a Managua para retirar el cuerpo y la Guardia les ordena: *Entran directo al cementerio, no hay permiso de que lo lleven a iglesias ni a su casa de habitación.*

Dos *becat* llenos de guardias venían custodiándolo. Entonces, los guardias empiezan a comunicarse y se dan cuenta que en Matagalpa el pueblo está volcado en las calles, el cementerio lleno de gente. Carlos Francisco era muy querido en Matagalpa. Entonces, la Guardia, hizo que vinieran a 20 kph en la carretera, llegando a la Perla del Septeptrión a las 7:00 p.m. La gente se fue con focos, velas y lámparas de gas al cementerio. El padre Benedicto le dedicó una oración. ¡Estaba llenísimo! Le cantaron el Himno del Frente: *“Luchar, luchar, luchar/ es nuestro grito de guerra./ Vencer, vencer, vencer/ es nuestro ideal...”*.

En ese momento, para cantar el himno del Frente, se necesitaba haber despertado la conciencia de un pueblo que perdiera totalmente el miedo (*La libertad de Nicaragua/ ya muy pronto será realidad/ porque sus rebeldes unidos/ la dictadura van a derrocar*). La Guardia estaba disparando al aire las ametralladoras y la gente no se movía (*Las lágrimas y muertos, hermanos, / en la tierra no pueden quedar, / servirán de trinchera a aquellos/ que a la patria van a liberar*). Así se enterró mi hijo (en Solà y Trayner, junio, 1988, pp. 185 y 227-232).

También cabe señalar que, al momento que Carlos Francisco Arroyo se ve acorralado por la Guardia, un teniente Lagos le grita: *“¡Ríndete, hijo de tal!”*. Carlos

Francisco ya no tenía municiones y sacó una pistola 9 milímetros, la cual disparó toda y luego pegó el grito guerrillero: “¡Patria libre o morir!” (*Y al grito de PATRIA LIBRE O MORIR/ marcharemos al triunfo de la revolución*), antes de caer abatido a tiros por las ametralladoras de la Guardia Nacional (Solà y Trayner, junio, 1988, p.233).

En el testimonio de doña Esperanza Rodríguez Rivera, madre de Hildebrando José Rodríguez Toledo de 17 años (caído el 22 de abril de 1979 en Jinotepe). La señora Esperanza, cuenta que cuando fue a reconocer los restos de su hijo enterrado en la finca “Las Marías” de Jinotepe, la señora Rosario Zúñiga le contó cómo fue la muerte de José, según versión que le dio una vecina [a Rosario Zúñiga]: “¡Fue horrible la muerte de ese muchacho! Figúrese que le sacaron los ojos y a otro muchacho le metieron un hierro por aquí y se lo sacaron por aquí [...] Los apearon de un bus [...] El compañero de él se llamaba Luis Vanegas [...] Le dieron con cadenas [a Rodríguez Toledo] y les decía: ¡pero ya mátenme, mátenme! Entonces le pidió a los guardias que lo dejaran cantar el Himno del Frente [...] Su hijo era un hombre valiente; era un niño, pero un hombre muy valiente...” (Solà y Trayner, junio, 1988, pp. 161-162).

Al oír este himno podemos darnos cuenta el porqué esta lírica les infundía a los jóvenes un valor extraordinario:

*Luchar, luchar, luchar/ es nuestro grito de guerra. / Vencer, vencer, vencer/  
es nuestro ideal. / Y al grito de PATRIA LIBRE O MORIR/ marcharemos al triunfo  
de la revolución.//*

*Con el fusil, nicaragüense, / hermanados triunfaremos/ orgullosos Sandino y  
Rigoberto/ nos verán la meta alcanzar.//*

*Luchar, luchar, luchar/ es nuestro grito de guerra. / Vencer, vencer, vencer/  
es nuestro ideal. / Y al grito de PATRIA LIBRE O MORIR/ marcharemos al triunfo  
de la revolución.//*

*Las lágrimas y muertos, hermanos, / en la tierra no pueden quedar, /  
servirán de trinchera a aquellos/ que a la patria van a liberar.//*

*Luchar, luchar, luchar/ es nuestro grito de guerra. / Vencer, vencer, vencer/  
es nuestro ideal. / Y al grito de PATRIA LIBRE O MORIR/ marcharemos al triunfo  
de la revolución.//*

*La libertad de Nicaragua/ ya muy pronto será realidad/ porque sus rebeldes  
unidos/ la dictadura van a derrocar.//*

*Luchar, luchar, luchar/ es nuestro grito de guerra. / Vencer, vencer, vencer/ es nuestro ideal. / Y al grito de PATRIA LIBRE O MORIR/ marcharemos al triunfo de la revolución (transcripción del suscrito).*

### **Esperanza en el cambio que ha de llegar: LIBERTAD**

Las referencias o evocaciones a la palabra libertad fueron parte de una conciencia impulsora que sensibiliza y despierta sentimientos, deseos de vivir, alentando la lucha y la esperanza del triunfo revolucionario. Recuérdese que la libertad es una dimensión esencial y latente del ser humano. Por ello se expresa la necesidad de que esta (la libertad) no sea arrebatada.

Las expresiones musicales con estos mensajes identitarios a una causa social y política tomaron fuerza, contribuyendo a una mayor aglutinación popular que encontraban en las líricas, una forma de mostrar su descontento, de repudiar el autoritarismo y la toma de conciencia a no ser indiferente a la problemática sociopolítica. La población, principalmente los jóvenes, se sintió participe ante la situación compartiendo deseos, sentimientos, actitudes y juicios vinculados a un contexto de búsqueda de libertad.

Los guerrilleros asumieron la libertad, como una forma donde pueden llegar a trascender, incluso frente al hecho de su muerte, manifestándose artísticamente que la persona muere, pero su libertad permanece y estalla en signos de fertilidad y de presencia ante la desesperanza, martirio, encarcelamiento. “En el discurso de la juventud de la época, convencida de su entrega a una causa justa, iluminaban la conciencia de sus madres, que les secundaban en su lucha clandestina. Aparece a menudo con fuerza la nueva vida que espera Nicaragua. El cambio que ha de llegar, que se resume casi en una sola palabra: LIBERTAD”. Se puede observar en el siguiente testimonio:

[Doña Teresa Avilés Toruño. Hijo caído: Marlon J. Valdivia Avilés, en 1978 en Matagalpa]: Mamá, vamos a cooperar, a ayudar a los muchachos para que esta situación cambie. Porque si nosotros no ayudamos, no se va a sacar a los somocistas. Porque es que ya no se puede vivir. No podemos nosotros trabajar tranquilos porque nos golpea la Guardia, no podemos salir al cine porque nos llaman que vayamos a un entrenamiento con la Guardia. Entonces no podemos vivir. Entonces vamos a luchar, pues, para ver si ganamos una patria libre (Solà y Trayner, junio, 1988, pp. 99 y 101).

De manera transversal en la práctica del canto de protesta, según opiniones de participantes en la lucha revolucionaria nicaragüense, se percibe confianza, en un hoy

posible, algo profundo, como una fuerza reivindicadora que ayuda a buscar el derecho a la vida, por ello en varias canciones se refleja la “Libertad”. La población asimiló, de forma simbólica, parte de las letras musicales cantadas durante la lucha armada contribuyendo a la necesidad de ansias de Libertad ante el impacto de la represión somocista. El hecho de la represión como limitación o castración de la Libertad, es una realidad de la canción de protesta nicaragüense, donde la situación intolerable expresada a través de la música se vuelve un eco para para lograr el triunfo revolucionario.

La canción de protesta por los efectos que lograba como factor aglutinador en pro del movimiento sandinista, la identidad y la solidaridad revolucionaria fue considerada por el aparato represor Guardia Nacional, como subversiva. Muchas madres de caídos expresan que al ver a sus hijos comprometerse con el Frente o colaborar en el proceso revolucionario, no solo no se los impedían, sino que ellas también fueron adquiriendo los ideales de la lucha. Varias progenitoras de guerrilleros expresan que el miedo las embargaba, pero lo superaban ante la decisión inquebrantable de sus hijos. Asimismo, externan su intenso antisomocismo y reconocen la pasividad de su generación frente a la juventud del momento que tenía capacidad organizativa, valor y coraje que ellas en su tiempo no habían tenido (Solà y Trayner, junio, 1988, pp. 103-104).

Para ejemplificar la pasividad que se refiere líneas arriba, citaremos el testimonio de doña Haydeé Téllez de Miranda, madre de Harold Miranda Téllez, caído en Matagalpa el 29 de agosto de 1978 en la masacre del Hotel Soza, cuenta que “desde que mandaba Somoza padre, nosotros habíamos sufrido, es decir, mi esposo había sufrido la muerte de un hermano que no lo dejaron sacar los guardias. Llegaron a matarlo a la casa por tonterías políticas, pero por pocas cosas, y de ahí le echaron los perros que le lamieran la sangre a su hermano. Es decir, mi esposo y yo teníamos razones para vivir diciendo y señalando las tropelías que cometía Somoza”. La señora Téllez de Miranda afirma que luego de la horrible masacre del Hotel Soza (donde murió su hijo) “quedó confirmado y bien claro que si no nos proponíamos los nicaragüenses seguiríamos teniendo ese régimen de terror [...] Entonces se afirmó más la creencia que solo el Frente Sandinista, con sus muchachos jóvenes, podría ayudarnos a *botar* ese gobierno tan criminal” (Solà y Trayner, junio, 1988, pp. 136 y 138).

Asimismo, doña Norma Pineda de Arroyo expresa: “La generación de nosotros no tuvo ese valor, díganos, de rebelarse contra todo. Nos decíamos: *sí, claro, ¡está mal*

hecho! ¡Qué barbaridad! Pero no actuábamos. Y ellos [la juventud de entonces] supieron actuar” (Solà y Trayner, junio, 1988, p. 233).

**“La tumba del guerrillero”: dónde, dónde, dónde está...**

Toda esta carga emocional que generaban las barbaries del régimen contra la población fue descargada en el canto de protesta que desarrolló una función ideológica, transmitiendo expresiones de pensamiento sociopolítico de corte revolucionario. Utilizando una imagen musicalizada se expuso el repudio a la dictadura somocista, se enunció parte de la historia, convirtiendo a la música en un elemento importante de la lucha que libraba el pueblo nicaragüense. Los vejámenes que el régimen cometía causaba que más y más personas se integraran a la causa bajo la premisa de que su pueblo y la revolución los necesitaba ¿La fuente de inspiración? Canciones como “La tumba del guerrillero” (Solà y Trayner, junio, 1988, p. 101).

En esta pieza musical el individuo ya está generalizado como el indefinido “guerrillero”. Es un homenaje a todos los guerrilleros y, muy especialmente, a aquellos cuyos cuerpos no fueron recuperados. En otras canciones de Carlos Mejía sabemos exactamente donde descansan los caídos: Juan Carmentate está al pie del Chilamate (“Alforja campesina”); el que vendía tortillas que se salió del seminario, cayó allá por el cementerio (“No se me raje mi compa”). Para muchos otros, la pregunta del lugar final dónde yacen sus restos sigue sin respuesta (Scruggs, 2006).

Una de las fuentes de inspiración de esta canción fue el poema de Ernesto Cardenal (*Como dijo el poeta trapense/ de Solentiname*) “Epitafio para la tumba de Adolfo Báez Bone”: *Te mataron y no nos dijeron dónde enterraron su cuerpo,/ pero desde entonces todo el territorio nacional es tu sepulcro;/ o más bien; en cada palmo de territorio nacional en que no está tu cuerpo, tú resucitaste./ Creyeron que te mataban con una orden de ¡fuego!./ Creyeron que te enterraban y lo que hacían era enterrar una semilla* (Borgeson, Jr., 1984, p. 117).

Báez Bone fue uno de los caídos en la llamada “Rebelión de abril del 54”, levantamiento planificado contra Somoza García. Adolfo era un “militar de carrera, con estudios especializados en Guatemala y con una arraigada vocación de cambio democrático y justicia social, según lo describe don Arturo Cruz Porras, que era su cuñado. Sufrió

exilio, cárcel y después la muerte, junto a su hermano Luis, en la lucha por sus ideales” (jesaenz, abril 7, 2013). Pero, ¿en qué consistió la mencionada Rebelión?:

Un grupo de ciudadanos, de distinta filiación política, unidos por el ideal de la Libertad: conservadores, liberales, miembros de la organización juvenil Unión Nacional de Acción Popular (UNAP), ex oficiales y oficiales activos de la Guardia Nacional, montaron un levantamiento armado contra Anastasio Somoza García, que llevaba casi 20 años en el poder y se preparaba para una nueva reelección.

El caudillo conservador, Emiliano Chamorro (1871-1966) incumplió su promesa de asegurar la incorporación de 300 combatientes, lo que permitiría atacar y tomarse los cuarteles centrales de la Guardia Nacional. Como el número de conjurados no era suficiente para ejecutar el plan original, tuvieron que cambiar sobre la marcha y optaron por colocar una emboscada en la ruta en que acostumbraba transitar Somoza García, por la Carretera Sur, rumbo a Montelimar. Al final, el dictador no pasó por el sitio, la conspiración fue descubierta y se inició la cacería.

Los combatientes fueron masacrados en los cafetales de Carazo. Unos cayeron en combate, otros fueron asesinados después de ser capturados. Otros fueron torturados, procesados y condenados a prisión. Pero como dice el poema de Cardenal: *la semilla quedó sembrada*. Algunos de estos héroes o mártires fueron: Pablo Leal, Gustavo Zavala, Agustín Alfaro, José María Tercero, Rafael Praslin, Amadeo Baena, Carlos Ulises Gómez, Joaquín Cortés, Manuel Agustín Alfaro, Luis Gabuardi, Luis Morales Palacios, Juan Martínez Reyes, Antonio Velásquez, Edgard Gutiérrez, Francisco Caldera, Juan Ruiz Traña, Julián Salaverry. La lista es muy larga para incluirlos a todos (jesaenz, abril 7, 2013).

Aunque ya se indicó cuál fue la fuente original de esta canción (“La tumba del guerrillero”), pero también coincide con las circunstancias que rodearon la muerte del general Augusto C. Sandino, pues, jamás se encontró la morada final de sus restos y la Guardia Nacional, nunca revelaría esta información (*No quisieron decirnos el sitio/ donde te encontrás*). En esta canción se aprecia cómo el “guerrillero” se une a su madre patria (y *por eso tu tumba es todito/ nuestro territorio/ en cada palmo de mi Nicaragua/ ahí vos estás*). También se puede ver la angustia de una madre desesperada por darle el último adiós a su hijo o, por lo menos, conocer el lugar donde yace su cuerpo (*La tumba del guerrillero/ dónde, dónde, dónde está, / su madre está preguntando/ nadie le responderá*).

Asimismo, como se citó anteriormente en el testimonio de doña Norma Pineda de Arroyo, madre del caído Carlos Francisco Arroyo Pineda. Este le decía: “No llores mamá, porque si yo llego a caer [...]. En cada ser que tome conciencia ahí estaré yo [...] en las manos de cada profesional honrado, ahí me vas a encontrar” (Solà y Trayner, junio, 1988, p. 233). Así lo leemos en esta estrofa de “La tumba del guerrillero”: *Guerrillero, vos surgís en ríos, / montes y praderas. / En el viento que mece el chinchorro/ del hijo del Juan. / En las manos humildes y toscas/ de la vivandera. / En la milpa donde el campesino/ busca y busca el pan.*

En pocas palabras, el guerrillero surge en cada persona que tomó conciencia y que, de alguna manera, cooperó con los ideales revolucionarios. Igualmente, su cuerpo se vuelve uno con la tierra, es decir: “Polvo eres y en polvo te convertirás” (Génesis 3:19). A continuación la letra de esta inspiradora canción:

*La tumba del guerrillero / dónde, dónde, dónde está, / su madre está preguntando / nadie le responderá. / La tumba del guerrillero / dónde, dónde, dónde está, / el pueblo está preguntando / algún día lo sabrá. //*

*La tumba del guerrillero/ dónde, dónde, dónde está, / su madre está preguntando / nadie le responderá. / La tumba del guerrillero/ dónde, dónde, dónde está, / el pueblo está preguntando/ algún día lo sabrá. //*

*Guerrillero, vos surgís en ríos, / montes y praderas. / En el viento que mece el chinchorro/ del hijo del Juan. / En las manos humildes y toscas/ de la vivandera. / En la milpa donde el campesino/ busca y busca el pan. //*

*Como dijo el poeta trapense / de Solentiname. / No quisieron decirnos el sitio/ donde te encontrás / y por eso tu tumba es todito/ nuestro territorio, / en cada palmo de mi Nicaragua/ ahí vos estás. //*

*La tumba del guerrillero / dónde, dónde, dónde está, / su madre está preguntando/ nadie le responderá. / La tumba del guerrillero/ dónde, dónde, dónde está, / el pueblo está preguntando/ algún día lo sabrá. //*

*La tumba del guerrillero / dónde, dónde, dónde está, / su madre está preguntando/ nadie le responderá. / La tumba del guerrillero/ dónde, dónde, dónde está, / el pueblo está preguntando / algún día lo sabrá. //*

*Guerrillero, vos nacés de nuevo / en la carabina. / En los bronquios de Pedro el minero / que en Siuna murió. / En los ojos de los miserables / que en Acahualinca, / aún esperan sedientos/ la aurora de la redención. //*

*Como dijo el poeta trapense / de Solentiname. / No quisieron decirnos el sitio / donde te encontrás / y por eso tu tumba es todito/ nuestro territorio/ en cada palmo de mi Nicaragua/ ahí vos estás. //*

*La tumba del guerrillero/ dónde, dónde, dónde está, / su madre está preguntando/ nadie le responderá. / La tumba del guerrillero / dónde, dónde, dónde está, / el pueblo está preguntando/ algún día lo sabrá. //*

*La tumba del guerrillero/ dónde, dónde, dónde está, / su madre está preguntando / nadie le responderá. / La tumba del guerrillero / dónde, dónde, dónde está, / el pueblo está preguntando/ algún día lo sabrá (transcripción del suscrito).*

**“No se me raje mi compa”:** *que la patria necesita su coraje y su valor...*

El contenido a través de la captación popular, contribuyó en la revalorización de la función de denuncia, destacando el valor humano ante las consecuencias de las estructuras de desigualdad económica, política y social, generadas por la presencia y actuar del régimen, ayudando el canto a consolidar el pensamiento político-revolucionario que cuestionó las expresiones de dominación.

Distintos intérpretes, cantaron en contra de la represión militar, la pobreza, la desigualdad y la injusticia social. Al ser escuchadas y cantadas por el pueblo, por las clases más desfavorecidas, sirvieron de fuente de inspiración para luchar por conseguir ideales, contribuyendo a asimilar expresiones que llegaron a sentirse en lo más íntimo.

En las piezas musicales se alienta y se infunden ánimos en el contexto de la lucha. La canción perfecta para ejemplificar esto es: “No se me raje mi compa”, misma que está llena de referencias al valor: el muchacho que vendía tortillas que cayó como todo un hombre allá por el cementerio; Ricardo, torturado por un miembro de la Guardia Nacional; y Julio Antonio Mella que aconsejaba que no se perdonara *ni el más leve parpadeo*.

En la estrofa que habla del muchacho que vendía tortillas, es una clara alusión al combatiente José Leonel Rugama Rugama, nacido en el Valle de Matapalos (Estelí) el 27 de marzo de 1949. Hijo de Pastor Rugama (de oficio carpintero) y de Cándida Rugama (maestra). Cursó la secundaria en el Seminario Mayor de Managua. Leonel visitaba los barrios más pobres de la capital, lo que despertó en él la conciencia de un cambio. En 1967

—a los 18 años— estableció contacto con el FSLN e inició su lucha en las montañas como guerrillero (*se salió del Seminario pa' meterse a la guerrilla*).

Recibió órdenes de trasladarse a León, donde logró matricularse en la UNAN. En cartas enviadas a su papá, le explicó que su objetivo no era terminar una carrera profesional, sino el hecho de aportar a la revolución, integrando el Frente Estudiantil Revolucionario (FER). El 15 de enero de 1970, Rugama cae junto a dos compañeros: Róger Núñez Dávila y Mauricio Hernández Baldizón en un combate desigual en Managua en las cercanías el Cementerio Periférico (también conocido como Oriental), cuando se encontraban en una casa de seguridad y la Guardia les tendió una emboscada. Los jóvenes entonando el Himno Nacional eran atacados por avionetas y con armamento pesado. El general Samuel Genie Lacayo, por medio de un megáfono les solicitó su rendición a lo que Leonel contestó: “¡Qué se rinda tu madre!”. Este grito fue escuchado por miles de nicaragüenses y a nivel internacional, pues el enfrentamiento fue transmitido en cadena nacional (Soza, 27 de marzo, 2019 cfr. Umaña, martes 15 de enero, 2019).

En la pieza, también se puede percibir el reconocimiento al sacrificio y el temor infundido al verdugo: *Me contaba el otro día/ el que torturó a Ricardo: / me daban miedo las chispas/ de sus grandes ojos claros*. A pesar que Ricardo es sometido a un suplicio, él no delata a sus compañeros de lucha: *Jamás pudimos sacarle/ más palabras que las mismas*; y afirma fervientemente: *¡Soy y seré militante de/ la causa sandinista!* La persona y el hecho a quien refiere esta estrofa se explica a continuación:

Ricardo Morales Avilés, fue maestro, estratega e intelectual revolucionario. Nació el 11 de junio de 1939 en Diriamba (Carazo). Sus padres fueron Manuel Morales Rodas (1916-1997), dueño de un taller mecánico y Ángela Avilés Serrano (1908-1971), propietaria de una venta-bar. Al negocio de su madre acudían diriambinos opositores y plantaban tertulias políticas. Ricardo se bachillera el 17 de febrero de 1958, en la Escuela Normal “Franklin D. Roosevelt” (de Jinotepe), donde luego trabaja como profesor. El 23 de febrero de 1960 se traslada a México a estudiar psicología y pedagogía, ejerciendo la docencia.

El 14 de marzo de 1963, a través del profesor Edelberto Torres (1930-2018), establece relación con Carlos Fonseca Amador e inicia su militancia en el FSLN. Después de seis años de trabajo en el exterior declina la oferta de representar al Frente en Cuba. Solicita ante la Dirección Nacional su ingreso a Nicaragua para participar en la lucha. Se

integra como docente universitario y trabaja clandestinamente para el FSLN, bajo las orientaciones de Julio Buitrago.

El 18 de septiembre de 1968 participa junto a Buitrago y Alesio Blandón Juárez (1942-1969) en la recuperación económica al Banco de América (sucursal Buenos Aires). El 12 de diciembre de 1968 es capturado luego de sufrir un accidente automovilístico. Es sometido a torturas criminales y, a pesar de la crueldad de los interrogatorios, se niega a delatar a sus compañeros de causa. Con firmeza pronuncia las únicas palabras que lograron arrancarle: “Soy revolucionario, militante del Frente Sandinista de Liberación Nacional”. De 1969 a 1971 estuvo preso en la cárcel La Aviación (Managua), donde convierte su celda en aula y taller de trabajo: escribe artículos polémicos, defiende su posición revolucionaria. Los innumerables atropellos que sufrió en prisión le causaron afecciones pulmonares.

En tres oportunidades le aplicaron el “pisa y corre”, que era una maniobra consistente “en dar la libertad” al detenido y aprehenderlo, de nuevo, en las puertas de la cárcel. Le impidieron asistir a los funerales de su madre. El 4 de octubre de 1971, luego de dos años, nueve meses y veintidós días en prisión es puesto en libertad. Es nombrado miembro de la Dirección Nacional del FSLN, a pesar de esto, tiene que permanecer en la “legalidad” para desarrollar contacto con los militantes de base y los cuadros intermedios, trasmitiéndoles las cualidades que todo revolucionario debe poseer: firmeza ante el enemigo, sencillez, humildad, estudio permanente de nuestra realidad y la decisión de luchar hasta el final. Morales Avilés es capturado junto a Óscar Turcios (1942-1973) el 17 de septiembre de 1973 y, al día siguiente, anuncian la muerte de ambos (Baltodano, pp. 167-171 cfr. con Baltodano, s.f.).

Como se ve, la canción hace referencia a dos grandes militantes del FSLN: Leonel Rugama y Ricardo Morales Avilés, destacando sus hazañas revolucionarias. Aunque los hechos son descritos en una estrofa cabe señalar que, dentro de la canción, tienen un gran impacto ideológico para quien la escucha.

En la pieza musical, también se puede ver cómo las convicciones personales contagian y alientan a los demás compañeros de lucha, igualmente, deja en claro que no deben perdonarse las indecisiones, pues, se sabe que en esos momentos, ese tipo de actitudes pone en peligro no solo la vida del individuo, sino de todo el grupo, dado que esos “nerviosismos” son contagiosos; por eso: *No se me raje mi compa,/ no se me ponga*

*chusmón/ que la patria necesita/ su coraje y su valor./ No se me raje mi hermano,/ no me vuelva a ver pa'tras./ La milpa está reventando/ y es tiempo de cosechar.*

Otro elemento no menos importante que aparece en “No se me raje mi compa”, es la sencillez y pureza de alma de los jóvenes que luchaban en la causa revolucionaria. Citando nuevamente el testimonio de doña Norma Pineda de Arroyo sobre la caída de Carlos Francisco Arroyo, ella confiesa que la muerte de su hijo: “honradamente me humanizó. El dolor muchas veces hace sentir rencor, como vengarse. En mí no, porque siempre recordaba las palabras de él: *No llores mamá, porque si yo llego a caer, no llores nunca, porque yo muero por mis ideales, por una causa justa* [...] Entonces yo empecé a ver que, en realidad, él tenía toda la razón. Que nosotros, los viejos, no teníamos la pureza que tenía ya la juventud” (Solà y Trayner, junio, 1988, p. 233).

A como lo contó Mercho Maldonado que platica con los muchachos *en la bajura del río* y puede notar que su mirada era transparente (*clara*) y serena, *exactita al ojo de agua*. A continuación, se transcribe la letra de esta canción:

*Cuenta Mercho Maldonado / que en la bajura del río, / platicó con tres muchachos / vestidos de verde olivo. / Tenían, dijo el campista, / limpia, limpia la mirada/ bien serena, serenita/ exactita al ojo de agua. / Bien serena, serenita/ exactita al ojo de agua. //*

*No se me raje mi compa, / no se me ponga chusmón / que la patria necesita / su coraje y su valor. / No se me raje mi hermano, / no me vuelva a ver pa'tras. / La milpa está reventando / y es tiempo de cosechar.//*

*¿Te acordás de aquel muchacho, / el que vendía tortillas?/ Se salió del Seminario / pa'meterse a la guerrilla. / Murió como todo un hombre / allá por el cementerio. / Cometió el atroz delito / de agarrar la vida en serio. / Cometió el atroz delito/ de agarrar la vida en serio. //*

*No se me raje mi compa, / no se me ponga chusmón / que la patria necesita / su coraje y su valor. / No se me raje mi hermano, / no me vuelva a ver pa'tras. / La milpa está reventando/ y es tiempo de cosechar.//*

*Me contaba el otro día/ el que torturó a Ricardo: / me daban miedo las chispas / de sus grandes ojos claros. / Jamás pudimos sacarle/ más palabras que las mismas: / ¡Soy y seré militante de/ la causa sandinista! / ¡Soy y seré militante de / la causa sandinista! //*

*No se me raje mi compa, / no se me ponga chusmón / que la patria necesita / su coraje y su valor. / No se me raje mi hermano, / no me vuelva a ver pa'tras. / La milpa está reventando / y es tiempo de cosechar. //*

*Dijo Julio Antonio Mella / si me pongo retrechero/ no perdone camarada / ni el más leve parpadeo. / Si ves que avanzo, seguime. / Si me detengo, empújame. / Y si acaso retrocedo/ allí mismo liquídame. / Y si acaso retrocedo/ allí mismo liquídame. //*

*No se me raje mi compa, / no se me ponga chusmón/ que la patria necesita / su coraje y su valor. / No se me raje mi hermano / no me vuelva a ver pa'tras./ La milpa está reventando/ y es tiempo de cosechar (transcripción del suscrito).*

### **La mujer en la música revolucionaria**

La década del 60 habría revelado el protagonismo de la mujer en el proceso social y político y mucho de esto pudo verse en aquellas posiciones opositoras ante la dictadura somocista. El movimiento guerrillero no sería la excepción de esta nueva realidad, pues, aparecía la figura de la mujer combatiente y colaboradora de la guerrilla. La historia de vida de muchas de ellas llegó a inspirar canciones que acompañarían el proceso sociopolítico y que, en los años 80, aparecerían a la par de los hombres como funcionarias del gobierno revolucionario.

En los textos musicales se registran matices culturales, riqueza informativa que expresa factores ideológicos compartidos y captados por distintos segmentos de la sociedad. Para evocar temas de la lucha en contra de la pobreza, la violencia, se recurre a personajes que rara vez entraban en la escena de lo público: niños, mujeres, jóvenes, campesinos, obreros, desempleados, sectores religiosos. Como ejemplo de estos sectores invisibilizados que apoyaron en las causas revolucionarias podemos citar el caso del general Sandino en Puerto Cabezas, quien con ayuda de las prostitutas del lugar logra conseguir armas y municiones (La Voz del Sandinismo, 25 de julio, 2013).

Las féminas, de todos los estratos sociales, jugaron un papel importante en la lucha revolucionaria y a ellas se les han dedicado hermosas canciones, destacándose el papel de la mujer en la lucha guerrillera. Los artistas y el pueblo nicaragüense con el apoyo de las imágenes musicales valoraron y reaccionaron ante la situación social. Así, a través del canto se han conocido a mujeres como las de El Cuá, María de los Guardias, Venancia, Alen Siu, María Rural, Blanca Aráuz. A niños como Quincho Barrilete, Luis Alfonso Velázquez, Juancito Tiradora. A personajes populares como Panchito Escombros,

*Peyeyeque*, Clodomiro *El Ñajo*. Entre muchos temas más que, en el contexto sociopolítico evocaban sutilmente la situación de pobreza e injusticia social. Estos temas ejercían una función persuasiva involucrando e integrando —a la lucha— al sector de la población más explotado y agredido. A continuación se abordan algunos temas dedicados a las mujeres en la lucha.

### **“El zenzontle [sic] pregunta por Arlen”: *la mariposa clandestina***

Arlen Siu Bermúdez o *La Chinita de Jinotepe*, como era conocida cariñosamente, nació el 16 de julio de 1955 en Jinotepe (Carazo). Era hija de Armando Siu Lau (de ascendencia china) y de Rubia Bermúdez. Desde niña demostró sus valores cívicos y morales, así como su afición a las artes: tocaba guitarra, acordeón y flauta; también pintaba y escribía poesía.

Arlen tenía 18 años cuando se integró a la lucha revolucionaria y en la clandestinidad adoptó el seudónimo de *Mireya*, asimismo, cambió su larga cabellera negra por un pelo corto y teñido de color claro. Fue contactada por Ricardo Morales Avilés (1939-1973), mientras trabajaba como voluntaria en los campamentos que se montaron en Carazo para atender a los managüenses damnificados por el terremoto del 72. Era reconocida como una talentosa compositora, cantante y guitarrista. Estudiaba Psicología Social en la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN-Managua). Desde niña, siempre mostró inclinación por ayudar a los demás, en su adolescencia formó parte de grupos cristianos y se fue comprometiendo en causas a favor de la liberación de presos políticos.

Siu cae en El Guayabo (El Sauce, León), el 1ro. de agosto de 1975 (a los 20 años), luego que la Guardia Nacional (GN), descubriera el campamento de entrenamiento clandestino que tenían allí ubicado. Se entabló un fuerte enfrentamiento entre los guerrilleros y la GN. Arlen junto a otros militantes cubren la retirada de sus compañeros, hasta quedar todos heridos mortalmente. Cayeron junto a ella los combatientes Mario Estrada, Gilberto Rostrán, Julia Herrera de Pomares, Mercedes Reyes, Hugo Arévalo, Juan y Leónidas Espinoza (Le Lous, 18 de septiembre, 2016, pp. 8-13).

Por todo lo expuesto anteriormente, el cantautor Carlos Mejía Godoy en 1977 le dedica la canción: “El zenzontle [sic] pregunta por Arlen”, la cual es incluida en el disco *Guitarra Armada*. Pero, ¿por qué el zenzontle pregunta por *La Chinita*? Probablemente

Mejía Godoy eligió este pájaro porque es el más mañanero, es decir, canta desde antes que raye el alba y es el último que deja de cantar, al ponerse el sol. Debido a la gran variedad de sonidos que emite los indígenas lo bautizaron como: *cenzontle* que en náhuatl quiere decir: “cuatrocientas voces” (Periscopio, 10 de marzo de 2018).

Según el doctor Jaime Incer Barquero, el canto del *cenzontle* se torna más insistente en los meses de abril y mayo, cuando cada macho atrae a su hembra e inicia el cortejo nupcial, a la vez que proclama territorio cuando la compañera atiende el nido. En otras épocas del año el canto es diferente, para manifestar alarma, alegría, ofensa o cualquier otra expresión ligada con el comportamiento instintivo del ave (Periscopio, 10 de marzo de 2018). Es decir, en la pieza musical el ave está sorprendida porque *anda clandestina una mariposa* (Arlen Siu) y desea saber más sobre ella.

En la canción, no solo interviene el *Cenzontle*, también el *Guardabarranco* (ave nacional). Este último es el que dá los informes sobre las actividades de *La Chinita*. También es testigo de cómo Arlen *peleó hasta el final* y que en ese sitio *nació un manantial quedito/ que a cada ratito le viene a cantar*. Dentro de la pieza musical, Arlen es metaforizada en la figura de *mariposa clandestina*, cuyo *responsable es un colebrí* [sic]. Según el relato de algunos testigos, Arlen se ofreció a cubrir la retirada de sus compañeros y la secundaron Hugo Arévalo y Gilberto Rostrán (¿serán estos los colebríes responsables de la mariposa?). O, también puede hacer referencia al novio oculto que tuvo Arlen durante la guerrilla (Le Lous, 18 de septiembre, 2016, p. 10).

¿Por qué la *mariposa clandestina*? Carlos Mejía escribió esta canción estando en México y se encontraba viendo la puesta de sol por la ventana cuando de pronto entró una mariposa y se posó en su escritorio. “La idea surgió de golpe *clandestina una mariposa*, y el lápiz de Carlos no dejó de escribir mientras tomaba la guitarra y le agregaba los acordes. Un momento mágico. De inmediato tomó una grabadora y empezó a grabar lo que acababa de suceder” (Siu, 27 de julio, 2019).

El hecho de que Mejía Godoy representara a Arlen como una *mariposa*, también guarda una estrecha relación con el mensaje que le dejó *La Chinita* a sus padres antes de retirarse a la clandestinidad: ***Somos más auténticos en la medida en que rompemos barreras***, está escrito en la primera página del libro *Juan Gaviota*, con una letra cursiva y elegante donde Siu firmó como *Arlene* —con /e/ al final (Siu, 27 de julio, 2019). Esto se puede interpretar como que “las barreras” a las que se refiere Arlen, representan a la

*crisálida* y ella, en el momento en que se marcha, rompió dicho capullo y salió transformada en *mariposa clandestina*.

Otro hecho curioso —relacionado con la metáfora de la *mariposa*— que hay que señalar es que Arlen, de niña, “volaba” en la espalda de doña María Luisa Lau (su abuela paterna), según relato de su madre: “La niña no sabía hacer nada porque *volaba* todo el día [...] Creo que se llamaba *hoi-hoi* la manta [usada por las campesinas en China para cargar a los bebés en la espalda] (Le Lous, 18 de septiembre, 2016, p. 10).

Con un tono dulce, la canción representa a la perfección todas las cualidades de *La Chinita*: valentía, coraje, amabilidad, empatía, alegría y hace alusión a su faceta artística. También menciona su feminismo —Arlen escribió artículos sobre este tema y el marxismo— al inicio de la pieza, interviene la voz de una mujer destacando la participación femenina en los procesos revolucionarios y menciona que, en el Frente Sandinista, entre tantas otras mujeres, está Arlen.

Además de ser representada como una *mariposa clandestina*, también la describen como *una estrella dulce* y como una persona de corazón puro (*enterró en el hueco de su guitarra/ el lucero limpio de su corazón*) y siempre haciendo alusión a esta cualidad (su dulzura) se dice: *que on’de La Chinita peleó hasta el final, / nació un manantial quedito/ que a cada ratito le viene a cantar*. No hay mejor homenaje que este (el canto del manantial), pues, Arlen cantaba y tocaba la guitarra, así como otros instrumentos. A continuación se transcribe (por el suscrito) la letra de esta hermosa pieza musical:

Hablado (voz de mujer): *Mire compañero, la verdad es que no se puede hacer la revolución sin la participación de las mujeres. En el ejército de Sandino: María de Altamirano, Conchita Alday y Blanca Árauz. Y, en nuestra organización, en el Frente Sandinista: Luisa Amanda, María Castil, Claudia, Arlen, Mildred.//*

Zenzontle (voz de mujer): *Compadre Guardabarranco/ hermano de viento, de canto y de luz. /Decime si en tus andanzas/ viste una chavala llamada Arlen Siu. //*

Guardabarranco (voz de Carlos Mejía): *Yo vide Zenzontle amigo, / una estrella dulce en el cañaveral, /saeta de mil colores/ dentro de los rumores del pajonal.//*

*Enterró en el hueco de su guitarra/ el lucero limpio de su corazón. / Se fue río arriba pa’l sabana/ como un lirio de agua serenito. / Dice Martiniano que en la montaña/ revolucionario todo es allí/ que anda clandestina una mariposa/ y su*

*responsable es un colebrí [sic]; / que anda clandestina una mariposa/ y su responsable es un colebrí [sic]. //*

*Zenzontle: Compadre Guardabarranco/ hay usted perdone mi curiosidad, / cómo era la guerrillera/ que según sus señas pasó por allá. //*

*Guardabarranco: Le cuento Zenzontle amigo / que on'de La Chinita peleó hasta el final, / nació un manantial quedito/ que a cada ratito le viene a cantar.//*

*Enterró en el hueco de su guitarra/ el lucero limpio de su corazón. / Se fue río arriba pa'la sabana / como un lirio de agua serenito. / Dice Martiniano que en la montaña/ revolucionario todo es allí/ que anda clandestina una mariposa/ y su responsable es un colebrí [sic]; / que anda clandestina una mariposa/ y su responsable es un colebrí [sic].*

### **Arlen Siu y su célebre poema-canción “María rural”**

Como ya se mencionó, Arlen tenía dotes artísticas para el canto, la poesía y la ejecución de instrumentos musicales como la flauta, guitarra y acordeón. *La Chinita* contaba con reconocimiento como una talentosa compositora, cantante y guitarrista, desde antes de integrarse al Frente Sandinista, dado que ya había compartido escenario con los hermanos Mejía Godoy. Siu, desde niña, mostró su vocación altruista, en parte alentada por su padre Armando Siu, quien fue un soldado de la armada. Entre los años 30 y 40 libró la segunda guerra Sino-Japonesa por la liberación de China. Más tarde bautizado como Ejército Popular de Liberación. El señor Siu le contaba a sus hijos sobre las penurias del pueblo chino (Le Lous, 18 de septiembre, 2016, p. 10 y p. 11).

Cuando Arlen rondaba los 12 o 13 años, ayudaba a su hermana mayor a hacer piñatas por todo Jinotepe. Las dos chinitas iban por los barrios con piñatas rellenas de galletas y confites, hasta le pedían permiso a su madre para llevar juguetes en desuso a los niños más pobres. Según su hermana Layhing Siu: “Arlen era una chica muy alegre y encantadora. Su compasión no tenía límites. La querían muchísimo por todos lados” (Le Lous, 18 de septiembre, 2016, p. 10).

El 23 de diciembre de 1972 marcó la vida de Arlen Siu. A sus 17 años, participaba en una huelga de hambre por la liberación de los presos políticos, cuando Managua se vino abajo (la noche del terremoto). La muchacha no llegó a su casa por cinco días, se quedó ayudando a las víctimas de la hecatombe y luego colaboró en los campamentos de damnificados en Jinotepe. Marlene Álvarez, amiga de Arlen, cree que el terremoto cimentó

la causa de *La Chinita*, pues: “Vos sabés que el terremoto, sacó a luz muchas cosas. Muchas injusticias. Y ella se dio cuenta que la obra social, la ayuda social, no era suficiente para un cambio” (Le Lous, 18 de septiembre, 2016, pp. 11 y 12).

Con su canto, *La Chinita* denunció los crímenes de la guardia somocista contra el pueblo nicaragüense como: secuestros y desaparición de los militantes sandinistas, fusilamientos sumarios, torturas a los presos políticos, violaciones a las campesinas, asesinatos a plena luz del día y la realidad de pobreza de su pueblo. Arlen, adaptó las *Coplas de Juan Panadero* donde reemplazó a los caídos en la resistencia española por los mártires de la guerrilla sandinista.

Por todo lo relatado anteriormente, *La Chinita* escribe en 1973 el poema “María rural”, pieza que describe la miseria en que vivían las mujeres del campo junto a sus familias. Posteriormente, este poema es musicalizado por el Grupo Pancasán, con la voz de la amiga de Arlen, Marlene Álvarez. El resultado fue una canción de tono triste y emotivo. “Es tierna, por un lado —dice Marlene— y triste [por otro], porque te pone de frente a la realidad de la mujer nicaragüense, la mujer del campo. Ahí está la muestra palpable de lo que Arlen sentía [...] Además ella me contó que tenía un amigo sacerdote que le hizo un poema o una canción que se llama *Juan Pueblo*, entonces ella, para corresponderle el gesto, hizo *María rural*, llena de toda su sensibilidad” (Le Lous, 18 de septiembre, 2016, p. 11).

“María rural” guarda muchas similitudes con dos canciones de Luis Enrique Mejía Godoy: “Hilachas del sol” y “Abajo”. Piezas en las que también se denuncian las condiciones miserables en las que viven los campesinos del interior del país junto a sus familias: hambre, desnutrición, analfabetismo, desesperanza, explotación, condiciones de insalubridad.

Curiosamente, poco antes de caer en combate, Arlen se había hecho amiga de Ángela Ruiz, una campesina de El Guayabo, que vivía en una choza. *La Chinita* se acercó a la casita de Ruiz atraída por los llantos de su hijo recién nacido. Entró en la casa y entabló conversación con Ángela sobre diversos temas: los niños, el campo, los ojos claros de la familia Ruiz. Siu sacó de su mochila unas pastillas y una ropa de bebé y se las entregó a la madre del niño, quien le prestó a su hijo para que lo cargara. Arlen vio en Ángela la personificación de su poema “María rural”. Era una campesina que luchaba cada día por sus hijos, que buscaba una razón diferente para seguir levantándose, a pesar de sufrir cada vez más.

Ángela le preparó a Arlen una leche cocida que ella bebió gustosa. Eran las 12 del mediodía y los hijos mayores de Ruiz volvieron de la carretera exaltados: “¡Mamá! ¡Mamá!”, gritaban. “Ahí vienen unos guardias con tanqueta y muchas armas”, anunciaron los dos jovencitos. Ángela sintió como los pelos de sus brazos y piernas se erizaban, una corriente helada le recorrió la espalda e inmediatamente supo que debía avisarles a los visitantes. “*Ahí vienen unos guardias*”, le dijo Ángela a *La Chinita*. “*No te preocupes, toma el niño y anda a la casa*”, le dijo Arlen, quien acompañó a la madre con su hijo hasta su hogar. “*Yo voy a regresar aquí al Sauce un día*”, le dijo Siu mirando fijamente los ojos de Ángela. Sacó un papel de su pantalón y lo puso en manos de Ruiz y se retiró.

El grupo de guerrilleros planifica la retirada y empezó el enfrentamiento. Arlen tomó dos revólveres y se sentó detrás de un quebracho, donde falleció por dos tiros de Garand que atravesaron el árbol. A la media hora de terminado el enfrentamiento, Ángela salió y encontró el cuerpo de Arlen apoyado en el quebracho. La lloró amargamente. Los campesinos del lugar les insistieron a los guardias para que los dejaran enterrar los cuerpos. Los miembros de la GN accedieron a dicha petición al día siguiente.

Así fue como Arlen, poco antes de morir, compartió unos agradables momentos junto a “María rural”, personificada en Ángela Ruiz la campesina de El Guayabo, quien no necesitó conocer por tanto tiempo a *La Chinita* para tomarle un gran afecto y cariño. A continuación, se transcribe (por el suscrito) la canción que se explica por sí sola:

*Por los senderos del campo / llevas cargando tu pena. / Tu pena de amor y de llanto/ en tu vientre de arcilla y tierra. //*

*Tu tinajera redonda/ que llenas año con año/ de la semilla que siembra/ el campesino en su pobreza. //*

*Y hoy quiero cantarte María Rural/ ¡Oh, madre del campo!, / madre sin igual / hoy quiero cantar/ tus vástagos pobres, / tus despojos tristes, / dolor maternal. //*

*Desnutrición y pobreza / es lo que a vos te rodea, / choza de paja en silencio/ solo el rumor de las selvas. //*

*Tus manos son de cedro, / tus ojos crepúsculos tristes, / tus lágrimas son de barro/ que derramas en la ciénaga. //*

*Por esa razón en esta ocasión / hoy quiero cantar a tu corazón. / Hoy quiero decirte lo que siento/ por tanta pobreza y desolación. //*

*Por las praderas y ríos/ va la madre campesina, / sintiendo frío el invierno / y terrible su destino. //*

*Por los senderos del campo/ llevas cargando tu pena, / tu pena de amor y de llanto/ en tu vientre de arcilla y tierra. //*

*Y hoy quiero cantarte María Rural / ¡Oh, madre del campo!, / madre sin igual/ hoy quiero cantar/ tus vástagos pobres / tu despojos tristes / dolor maternal.*

### ***Yo soy la María, María es mi gracia...***

“María de los guardias” salió a luz (de manera formal) en 1973, en el disco *Cantos a flor de pueblo* que también contiene: “Panchito escombros”, “Navidad en libertad”, “El Cristo de Palacagüina”. Carlos Mejía Godoy cuenta que esta pieza nace cuando estaba de vacaciones en Somoto. De repente un día, la mamá de Carlos, ve a una mujer y le dice: “Carlitos, vení, vení, esa señora que está en la esquina, dice la gente, verdad, que esa señora no se mete con civiles, solo con guardias: cabos, sargentos, tenientes y hasta un coronel se le conoce”. Mejía Godoy pasó cerca de la señora para tratar de entablar una conversación con ella, pero no pudo. Carlos, pasó de lejos, pero se le quedó eso de una mujer que solo tiene amores con guardias. De este modo nació la primera estrofa de la canción (Ramírez y Mejía Godoy, verano, 2017, p. 47):

*Déjenme que me presente/ yo soy la María del raso Potosme, / enantes [sic] perdí la inocencia/ por las inquirencias del teniente Cosme, / también quiero palabrearles/ que fui medio novia del sargento Guido.../ Lo que pasa es que ese jaño/ ya hace quince días que fue transferido (transcripción del suscrito).*

Mejía Godoy también cuenta que su suegro, el capitán Peralta, que había luchado contra Sandino y anduvo buscando a Miguel Ángel Ortez (1907-1931) en la montaña, le sugirió: “Muy importante es que pongás el cerro El Rapador” (Ramírez y Mejía Godoy, verano, 2017, pp. 47-48). Así nace otra de las estrofas de la canción: *Ajustaba los quince años/ cuando me mataron al primer marido, / fue durante un tiroteyo [sic]/ contra un hombre arrecho llamado Sandino. / A mi varón lo encontraron/ de viaje tilinte por El Rapador.../ Yo lo vide [sic] al pobrecito/ todo pasconeado como un colador (transcripción del suscrito).*

Para interpretar la pieza musical, Mejía Godoy buscó una voz femenina ya que la canción está escrita en un estilo de narrador-protagonista, pues, todo es en primera persona: *Déjenme que me presente/ yo soy la María del raso Potosme [...] Yo soy la María, María es mi gracia [...] Yo nací allá en el comando, / mi mamá cuidaba al capitán Guandique*. Esto le generó a Carlos Mejía inseguridad por los prejuicios sociales. Poco antes del terremoto se graba la canción —con la voz de Carlos— en los estudios de Radio Corporación con el acompañamiento en guitarra de Otto de la Rocha. Cayó el desastre sobre Managua y el *Pato Lucas* (Luis Manuel Somarriba Vallecillo: reconocido técnico especialista en musicalización, edición y grabación), logró rescatar un cajón que contenía, entre otras cosas, la cinta de “María de los guardias” (Ramírez y Mejía Godoy, verano, 2017, pp. 48).

Carlos Mejía se traslada “terremoteado” para Honduras y cuando regresó a Nicaragua, se encuentra con “María de los guardias” sonando en las radioemisoras. Horacio Borgen, dueño de Sonorama, contactó a Mejía Godoy y le dijo: —“Hermano, aquí está el contrato”. Carlos le replicó: —“Espérate, cómo voy a cantar yo esa canción”. A lo que Borgen le contestó: —“Sí, ya está grabada y así la quiere la gente” (refiriéndose a la cinta rescatada por el *Pato Lucas*). Carlos buscó a Pilar Aguirre (1913-1997) para que cantara la “María...”. Grabaron la canción y fue entregada al productor, a lo que este le dijo que es la otra la que quiere la gente (es decir, en la voz de Carlos). A Mejía Godoy le costó decidirse, pero su padre (Carlos Mejía Fajardo) le convenció diciéndole: “Estás listo, servido y peinado de moña. Dejé que las cosas fluyan. Si la gente le da el voto a esa canción ahí déjala” (Ramírez y Mejía Godoy, verano, 2017, p. 48).

Luis Enrique Mejía cuenta que “la música de protesta estaba prohibida en Nicaragua, porque alguien la calificó de ‘revolucionaria’”. Por tanto, él y su hermano Carlos cantaron como quien ríe, se burla, se gloria. De este tono es “María de los guardias”, pieza que a pesar de su jocosidad —pues María cuenta su historia con desparpajo y una sonrisa— tiene un contenido social muy duro (Mora Lomelí, agosto, 1990). Narra la historia de una muchacha que, desde que nació, no conoció otra vida más que ser “de los guardias”: *Yo nací allá en el comando, / mi mamá cuidaba al capitán Guandique, / porque Tata Chú es muy grande/ ella no me tuvo en el mero tabique. / No es cosa que me las pique/ de ser de la Guardia la reina y señora.../ Pero mi primera pacha/ la chupé chigüina de una cantimplora* (transcripción del suscrito). Asimismo, a su *primer marido* se lo mataron cuando apenas *ajustaba los quince años*, otro indicio que solo fue mujer de guardias somocistas.

La pieza deja entrever la situación que vivían muchas mujeres de bajo estrato social que, para gozar de cierta seguridad y estabilidad, se relacionaban con los integrantes de la Guardia Nacional (GN). Así lo podemos ver en esta estrofa de la canción: *Tanto me quiso un tal Mingo/ que en mi propia casa me puso un estanco, / para chequearse de fijo/ por aquellos días que él salía franco. / Mingo lo tengo patente/ nunca me decía mi nombre de pila... (¿Cómo te decía María?)/ Como él era medio pueta [sic]/ solo me decía: “Flor de bartolina”*. Como se puede ver el *tal Mingo*, en un determinado momento, le brindó a María respaldo económico instalándole un negocio propio, es decir, *un estanco* (venta de licor). Asimismo, en toda su vida, fue el único que la elogió, bautizándola con el apodo “amoroso”: *Flor de bartolina*.

Somoza Debayle, en un primer momento, prohibió que se sonara la pieza musical, pero luego de “pensarlo” le quiso comprar a Mejía Godoy los derechos de autor. Esto se debió a que Somoza —analizando la canción desde su perspectiva personal— la vio como una especie de elogio a la hombría de los miembros de la GN, en el sentido de que estos eran capaces de tener —de forma voluntaria o, a la fuerza— a la mujer que quisieran. También puede dar la percepción de cierta camaradería entre los GN, pues, era un hecho que entre todos sabían cuál era la mujer del otro y era imposible que no se dieran cuenta que “compartían” a la María (Mejía Godoy, 18 de junio de 2008).

También la canción, de manera disfrazada, en la jocosidad del relato hace una referencia muy importante al general Sandino, calificándolo de “arrecho”, vocablo que en este contexto toma la connotación de “valiente” (recuérdese que esta palabra también significa: enojado): *Ajustaba los quince años/ cuando me mataron al primer marido,/ fue durante un tiroteyo [sic]/ contra un hombre arrecho llamado Sandino*. Además, María en ningún momento exalta la gesta de su marido caído en combate, todo lo contrario, lo “pobretea” diciendo: *Yo lo vide [sic] al pobrecito/ todo pasconeado como un colador*. Aquí se pueden ver dos contraposiciones. La primera, Sandino: *un hombre arrecho* (valiente); y, la segunda, el marido de María, miembro de la GN: *un pobrecito*, encontrado *tilinte por El Rapador* y *todo pasconeado como un colador*. Una clara alusión al triunfo de Sandino en la montaña.

Canciones con el “son nica” tan marcado, son significativas, pues la intención del mensaje que estas manifestaciones artísticas emiten: oposición a la dictadura somocista, consiguieron resultados positivos, dado que parte de los nicaragüenses no sabían leer ni escribir. La efectividad que tuvieron estas formas de comunicación radicó en que, al igual

que se cantaban, se escuchaban a través de la radio, la cual se convierte en un medio transmisor para lo oral. Ernesto *Che* Guevara (1928-1967), refiriéndose al papel de la música y la radio en las luchas revolucionarias, afirmó que: “enseña, enardece, determina en amigos y enemigos sus posiciones futuras. Sin embargo, la radio debe regirse por el principio fundamental de la propaganda popular que es la verdad” (Guevara, 2020, p. 95).

Sin lugar a dudas, la “María de los guardias”, resultó ser una pieza icónica de la cultura musical nicaragüense. Dado que el pueblo la incorporó a la lista de refranes populares. No es extraño escuchar a muchas personas refiriéndose a una mujer que tiene más de una pareja con el dicho: “¡Uy, si la fulana es una *María e'los guardias!*”.

### ***Tené cuidado Venancia...***

La canción “Venancia” de la autoría de Luis Enrique Mejía, tiene un tono de suspenso y está dedicada a Benigna Mendiola (1944). Pero ¿quién es Benigna Mendiola alias *Venancia*? Benigna es viuda del dirigente campesino Bernardino Díaz Ochoa (¿?-1971). Junto a su esposo crearon varios sindicatos de campesinos en la región norte de Nicaragua, la primera de estas organizaciones fue la creada en la Tronca. Según cuenta Mendiola:

Le hacen un robo de una madera [a Bernardino Díaz], y él vino a buscar quién lo defendiera en Matagalpa, y se fue a la Inspectoría del Trabajo, y fue cuando ve la necesidad de formar un sindicato. Fue el primero, ahí formamos la Junta Directiva, donde quedó Bernardino, yo, la Moncha Díaz y Santiago Arteta. Había cuatro haciendas, sindicalizamos a la gente y empezamos a defenderlos para que no robaran el séptimo día ni el salario mínimo. Eran campamentos llenos de jelepates y pulgas; servían de comida una tortillota en la mano que debían doblarla como un embudo y ahí, plas, la cucharada de frijoles parados, cocidos en grandes tucos de barril. Esos frijoles eran morados, y si no llevaba el trabajador su tarrito, pues no bebía café (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007).

En ese entonces, había mucha injusticia contra el campesino la principal de ellas era el salario (como en la canción “El ternero fino del patrón”). Venancia decidió unirse a esa lucha “porque mucho jodían a las mujeres, les pagaban tres pesos y al hombre cinco. Tenían la maña, cuando había mujeres bonitas, que las ponían aparte si le gustaban al capataz [como en la canción “La Juliana” de Jorge Isaac Carvallo]” (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007). Entre los años 60-71, el esposo de Benigna miró que era insuficiente la lucha sindical para lograr la justicia plena y se contactó con las columnas guerrilleras. Díaz Ochoa es capturado por la Guardia y lo matan el 3 de septiembre de 1971. Su esposa

“bajó” a Managua y “me le aplasté a Aquiles Aranda Escobar (jefe de Relaciones Públicas de la Guardia Nacional) y que a güevo [sic] me lo tenían que dar. Me recibió él, que iba a ayudarme a hacer todo lo posible para entregar el cadáver. Los periodistas que juegan un trabajo muy importante me ayudaron” (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007).

Por su alta capacidad organizativa, los sindicatos de campesinos se convirtieron en canteras de los guerrilleros y engrosaron las filas del FSLN: “Buscamos lo mejorcito de los sindicalizados, para integrarlos al Frente. Se les iba metiendo la política y de ahí salieron varios guerrilleros” (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007). De estas organizaciones sindicales salieron los siguientes combatientes:

Surgieron de Bijagüe Arriba: Jacinto Hernández (+) ya muerto, Pablo Hernández, Luis Hernández (+), Sixto Huete (+), Pancho Zamora, Víctor Zamora, Juan Guido, Denis Ortega (+) y El Callado —Efrén Ortega—, a quien mató la Guardia en Jinotega. Después, en Bijagüe Abajo: Fausto Díaz (+), la familia de Díaz: Pablo, Genaro, Santos (+); María Castil esposa de Santos Díaz, y tres hijas de don Amado Díaz. Dos están vivas. Del sindicato de Yaoska: Luis García Cardenal (+), Pedrito “El Minero” (+), José Ángel Granados (+) y Maximino Martínez (+). En Caño Negro: una familia Méndez y Teodoro Fonseca (+), primo hermano de Carlos Fonseca (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007).

Venancia también le dio refugio al comandante Carlos Fonseca Amador, poco antes de partir hacia su muerte en las montañas de Zínica. A continuación, se transcribe su testimonio —de la estadía del comandante en jefe de la revolución en su propiedad— que vale la pena reproducir:

Lo tuve escondido. A mí me lo dejaron por dos días. Era bien simpático, de ojos claros, un su sombrero que no se lo quitaba y tampoco le tiraba la vista a uno. Él agachaba la vista. Era alto. Y andaba un fusil. Su ropa era de civil, pero cargaba una mochila verde olivo. Lo vi delgado, muy sereno en sus cosas, muy sincero para hablar, muy educado, no era prepotente. Ese día que me lo dejaron, me lo encargaron: éste es el hombre clave. Que me hiciera morir, pero que no dijera dónde estaba él. Mi casa estaba delante de El Trébol, antes de llegar al río Bul Bul, en La Tronca. Carlos estaba afeitado. A él se le cayó una brújula que le serviría para poder salir, pues iba a lo más profundo de la montaña. La buscamos, pero no la encontramos. Su nombre era Agatón, y sólo andaba con un baquiano: “El Negrito” Filemón Cruz Bello.

Y Pablito y Jacinto Hernández se lo llevaron luego. Lo metí en un rastrojo y hasta allá le llevaba comida. Y un día como estaba lloviendo, bajé a dejarle comida. Me dijo con su modo amable: *¿No sabe dónde venden alguna lechita?* Me sorprendí de que el baquiano le hablara de mal modo: *No hermano, aquí no se pide*

*leche*. Yo le dije: *Ya le traigo la lechita*. Llamé a la *Olanchana* [una vaca], la ordeñé, le eché café, y le llevé una jarrita y tortilla con cuajada. Entonces le dije al baquiano: *Usted no lo ande regañando*. En la noche se lo llevaron. Yo rápido le aliñé café, cuajada y pinol (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007).

Como se puede ver, la “*Venancia pecho de cabra*” jugó un papel importante en la guerrilla del campesinado: organizadora sindical, correo de los guerrilleros, casa de seguridad, esposa de un caído por la causa social. Por todos estos atributos, Luis Enrique le dedicó el homenaje —más que merecido—: “*Venancia*”. En la pieza musical se refiere que *tiene un hermano enterrado, porque era del sindicato*. Benigna aclara que además de ser marido y mujer (ella y Bernardino) “también fue mi hermano en la lucha”, es decir, el *hermano enterrado* es su mismo esposo. Y precisa que el *Cerro Quemado* (que se menciona en la canción) es realmente el Cerro Colorado. “Nosotros vivíamos en Quilile, cerquita del cerro” (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007).

Con respecto a estos versos de la canción: *tu sonrisa, Venancia, / es bandera en nuestra lucha*. Benigna Mendiola confiesa que: “No pierdo mi carácter ni mi bandera que es decir la verdad de frente. Yo siempre he sonreído, en las buenas o las malas, para animar a la gente como en aquellos días difíciles de la lucha contra Somoza” (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007). A continuación se transcribe la canción “*Venancia*”:

*Venancia, pecho de cabra, / pelo de noche Venancia. / Por nacer en la montaña / sos hija de la guerrilla. / Compañera campesina. // Que sos arrecha Venancia, / te grita el Cerro Quemado/ porque llevas el recado/ al compañero Bernardino. //*

*Tené cuidado Venancia / si te agarran te torturan/ y tu sonrisa, Venancia, / es bandera en nuestra lucha.//Ellos tienen un fusil, / vos un hermano enterrado/ que mataron los soldados/ porque era del sindicato.//*

*Ellos tienen un fusil, / vos un hermano enterrado/ que mataron los soldados/ porque era del sindicaaaato. //Tené, cuidado, Venancia.//*

*Venancia, pecho de cabra, / pelo de noche Venancia. / Por nacer en la montaña / sos hija de la guerrilla. / Compañera campesiiiiinaaaa. //Qué sos arrecha Venancia, / grita el Cerro Quemado/ porque llevas el recado/ al compañero Bernardino. //*

*Tené, cuidado, Venancia / si te agarran te torturan/ y a tu mamá le dejaron / en su vestido de manta, / la huella del comandante.// Ellos tienen un fusil, / vos un hermano enterrado/ que mataron los soldados/ porque era del sindicato. //*

*Ellos tienen un fusil, / vos un hermano enterrado/ que mataron los soldados / porque era del sindicato. // Tené, cuidado, Venancia / Tené, cuidado, Venancia / Tené, cuidado, Venancia / Compañera campesina* (transcripción del suscrito).

También cabe destacar que Bernardino Díaz Ochoa, esposo de Benigna Mendiola, es el autor de una frase que fue el lema de la “Reforma Agraria” y no le dieron crédito por ello: “No somos pájaros para vivir del aire. Ni peces para vivir del mar. Somos hombres para vivir de la Tierra”. “Pero la gente del Departamento de Agitación y Propaganda (DAP), ‘corrigió’ su ‘pájaro’ por ‘ave’, una expresión más urbana, y no quedó así como la pronunció” (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007).

Fue tan plástica esta expresión, que ahora circula por el mundo, sin darle ningún crédito a su autor. Por ejemplo, Francesco Taboada Tabone (1973), cineasta, dirigió el documental “Los últimos zapatistas, héroes olvidados”, y en su propaganda actual se lee la frase en español y hasta doblada al inglés: “Nosotros no somos peces para vivir del mar / No somos aves para vivir del aire/ Somos hombres para vivir de la tierra”. O: *We are not fish that live from the sea. / We are not birds that live in the air / we are men who live from the land* (Sánchez, sábado 10 de marzo, 2007).

### ***Voy a hablarles compañeros de las mujeres de El Cuá...***

No se puede hablar de la representación femenina en el canto revolucionario sin abordar la señera canción: “Las mujeres de El Cuá”, composición surgida de poemas escritos por Alejandro Dávila Bolaños (1922-1979) y Ernesto Cardenal (1925-2020), los cuales Carlos Mejía Godoy musicalizó. Las mujeres de El Cuá fue un grupo de féminas de la comunidad de El Cuá (Jinotega) que apoyaban a los guerrilleros en las montañas del norte de Nicaragua en acciones logísticas como: correo, alimentación, casas de seguridad, etc. Todo ello, ocasionó que la Guardia Nacional las reprimiera duramente y las sometiera a vejámenes como torturas, violaciones y asesinatos.

Las mujeres procedían de las comunidades El Carmen, Cuskawas, el Bijao y la Tronca. Según Benigna Venancia Mendiola (21 de febrero, 2007): “Sin las Mujeres del Cuá no se puede hablar de la *guerrilla*. Ellas fueron un baluarte de las columnas guerrilleras, les pasaban información, servían de correo, los escondían, les hacían la comida, arriesgaban su vida por los ‘muchachos’ [entiéndase guerrilleros] de entonces”.

Las mujeres de El Cuá fueron descubiertas en las operaciones de apoyo a los guerrilleros y en 1968, un operativo de la Guardia Nacional incendió las viviendas de su comunidad. Las mujeres y niños huyeron hacia el campamento guerrillero de Zínica, al norte del país. La Guardia descubrió ese lugar ubicado en las cercanías de Santa María de Tasuá, en la zona de Bocay, y junto a otras 18 mujeres, ella [Amanda Aguilar] fue detenida mientras huían. De allí fueron trasladadas al Cuá. En ese lugar se encontraba el mando general de la Guardia Nacional donde fueron torturadas y muchas de ellas violadas. Amanda, era la mayor de las detenidas en El Cuá (Mendiola, 21 de febrero, 2007).

Estas mujeres apoyaron a connotados guerrilleros como Carlos Fonseca, Víctor Tirado, Edén Pastora, Henry Ruiz “Modesto” y Germán Pomares “El Danto”. Además, de apoyar a los sindicatos de Bernardino Díaz Ochoa, líder campesino. Según Angelina Díaz Aguilar (viuda de Jacinto Hernández, muerto en 1975), nuera de Amanda, en El Cuá sufrieron momentos terribles: “Nos sacaban a medianoche y nos decían que nos iban a matar si no decíamos la verdad, que nos iban a desaparecer. A muchas compañeras las violaron. A la Martina (Matilde), la violaron y abortó. A la Cándida Martínez también la violaron, era casi una niña” (en Mendiola, 21 de febrero, 2007).

Cabe destacar que dos personajes masculinos que aparecen en la canción: Esteban y Juan Hernández, eran hermanos de Amanda Aguilar y son los que subieron al avión y los lanzaron en el cerro El Chachagón, sus cuerpos jamás fueron encontrados.

Las mujeres de El Cuá no hablaron, no delataron a nadie. Pasaron a la historia como ejemplo de valentía y entrega a la lucha revolucionaria contra la dictadura de la familia Somoza. Después de seis meses de prisión fueron enviadas a la hacienda El Carmen y luego, bajo la amenaza de asesinarlas si volvían a ayudar a la guerrilla del Frente Sandinista, las liberaron (Mendiola, 21 de febrero, 2007).

Entre los nombres de mujeres que surgieron de la represión están: Amanda Aguilar, su verdadero nombre era Petrona Hernández López (1890-2007). Fue cocinera del general Sandino, en su lucha en los años 30 contra la ocupación estadounidense. Vivía en la comarca El Carmen, Rancho Grande, en el departamento de Matagalpa.

Natividad Martínez Sánchez, conocida como “Conchita”, era hija del líder sindicalista Máximo Martínez Salgado, quien también era el Patriarca de Cuskawas y

esposa de Matías Granados Guillén, quien murió en un encuentro con la Guardia Nacional el 4 de octubre de 1974, en el mismo lugar de Cuskawas.

María Venancia, que murió debido al maltrato físico padecido; Angelina Díaz Aguilar, nuera de Amanda Aguilar; Cándida María González Donaire, quien era una muy joven en el momento de los hechos, fue violada; Cándida Martínez; Martina González Hernández, la violaron y abortó; Aurelia Hernández; Facunda Catalina González; Marling Hernández; María González Hernández; Luz Marina Hernández; Apolonia González Romero y Esperanza Hernández García.

Como es recurrente en las letras el único testigo de esos fatídicos hechos es la naturaleza: la noche, la montaña, la milpa, el campo, los ríos. “Las mujeres de El Cuá” es una canción de tono melancólico y triste, la cual con su letra y melodía impactan al oyente. A diferencia de otras piezas testimoniales, esta tiene la particularidad de envolver al oyente y hacerlo testigo omnisciente de los hechos. A continuación, la letra de la canción:

*Voy a hablarles, compañeros, / de las mujeres de El Cuá, / que bajaron de los cerros, / por orden del General. // De la María Venancia / y de la Amanda Aguilar, / dos hijas de la montaña/ que no quisieron hablar.//*

*¡Ayyyy, Ayyyy! / a nadie vimos pasar. / La noche negra se traga/ aquel llanto torrencial. // ¡Ayyyy, Ayyyy! / la Patria llorando está. / Parecen gritos de parto/ los que se oyen por allá. //*

*Dicen que a Chico González/ no lo volvieron a ver / de noche se lo llevaron / para nunca más volver. // A Esteban y a Juan Hernández/ los subieron al avión/ y al aterrizar más tarde/ ya nadie más los miró. //*

*¡Ayyyy, Ayyyy! / a nadie vimos pasar. / La noche negra se traga/ aquel llanto torrencial.// ¡Ayyyy, Ayyyy! / la Patria llorando está. / Parecen gritos de parto/ los que se oyen por allá. //*

*A la Cándida Martínez/ un guardia la conminó. / —“Vení chavala” —le dijo— / —“lávame este pantalón”. // La cipota campesina / fue mancillada ahí nomás / y Tacho desde un afiche / reía en el taquezal. //*

*¡Ayyyy, Ayyyy! / a nadie vimos pasar. / La noche negra se traga / aquel llanto torrencial. // ¡Ayyyy, Ayyyy! / la Patria llorando está. / Parecen gritos de parto/ los que se oyen por allá. //*

*Retoñaban los quiquisques / estaba la milpa en flor. / A la pobre Matilde / la patrulla la agarró. // La indita abortó sentada/ con tanta interrogación, / me lo contó la quebrada/ que baja del Septentrión.//*

*¡Ayyyy, Ayyyy! / a nadie vimos pasar. / La noche negra se traga/ aquel llanto torrencial. // ¡Ayyyy, Ayyyy! / la Patria llorando está. / Parecen gritos de parto/ los que se oyen por allá. //*

*Voy a hablarles, compañeros, / de las mujeres de El Cuá, / que bajaron de los cerros/ (que bajaron de los cerros), / por orden del General / (por orden del General). // De la María Venancia / y de la Amanda Aguilar, / dos hijas de la montaña / que no quisieron hablar. / Dos hijas de la montaña / que no quisieron hablar (transcripción del suscrito).*

### **El general Sandino en la música revolucionaria**

Dentro de los aportes a la enseñanza de valores heroicos a través del canto de protesta en Nicaragua se ubican canciones que contribuyeron a que el accionar y el pensamiento de los héroes revolucionarios, sirviera de aliciente a los jóvenes guerrilleros. “Es realmente interesante cómo algunos de ustedes conocieron a Sandino a través de las canciones nuestras, refiriéndome a todo el movimiento de la canción nicaragüense” (Luis Enrique Mejía, 8 de abril, 2000 y 5 de mayo, 2001).

Al respecto, Carlos Mejía Godoy —en una entrevista hecha por el Sistema Sandinista de Televisión (SSTV) y que *Ventana* reproduce por el interés que representa— declaró: “sucedió un fenómeno: los nuevos mártires iban con sus nombres cubriendo los nombres de los demás. Y por eso era urgente destacar a los primeros luchadores y colocarlos en el sitio que ellos conquistaron *a punta de corazón y de metralla*, como diría Gioconda Belli”(García, sábado 6 de noviembre, 1982).

Algunos testimonios dirigidos a Luis Enrique Mejía Godoy, refieren: “Me acuerdo que en los años setenta yo estaba pequeño, pero conocí a Sandino con la música que se cantaba cuando los estudiantes se tomaban las escuelas para hacer huelgas. Ahí conocí a Sandino, en la música. Cuando no hay escritos, libros, la música revolucionaria, la música de protesta nos llega al corazón, y por eso considero que siempre que la música esté comprometida con las causas verdaderas, es una música que va a durar siempre, es como gasolina para seguir adelante” (Mejía Godoy, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

Y en otra declaración se lee: “Yo digo lo mismo. Los Mejía Godoy nos enseñaron a conocer a Sandino a través de su música. Porque realmente acuérdesese que aquí, en los años setenta, no había ningún tipo de texto, ningún tipo de folleto, nada que se pudiera leer a nivel popular; y ellos, a través de aquel famoso programa que tenía Carlos Mejía, que se llamaba *El Son Nuestro*, nos enseñó mucho de Sandino” (Mejía Godoy, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

A continuación, se expone el análisis de las canciones más señeras de la época, donde se refieren las gestas de Sandino, por medio de las cuales, el pueblo empezó a conocer al *heroico general*.

### **“Compañero César”: primera canción dedicada al general**

En este orden destaca la canción titulada “Compañero Cesar” (1971), de Luis Enrique Mejía, quien confiesa: “El primer libro de Sandino lo leí en 1971, gracias al Comandante Leonel Cabezas, allá en Costa Rica, un sandinista que sufrió, quedó parapléjico por un balazo que le dieron en uno de los tantos alzamientos. Yo le agradezco mucho a él que me regaló su libro. Todavía lo tengo. A partir de eso comencé a hacer unas canciones y a conocer la historia que me habían negado”. Y prosigue Luis Enrique:

*Esta canción la escribí en 1971, en Costa Rica, y por equivocación le puse “César”, porque realmente Sandino se llama “Augusto C.” por Calderón, que es el apellido de Margarita, su madre. Augusto Calderón Sandino, eso lo descubrí hasta en 1979, gracias a Julio Valle y su “Ronda Tribal para el Nacimiento de Sandino”, que es un hermosísimo poema. Me equivoqué en la información, pero no en la inspiración [...] “Compañero César” es la primera canción que compongo dedicada al General Sandino (Mejía Godoy, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).*

Esta composición es un homenaje que representa parte de la historia del General de hombres libres. Esta pieza recrea la acción del guerrillero con elementos naturales que se sincronizan con la lucha, como es recurrente en este tipo de composiciones: “la luna lo acompañaba y cuando quería plantar una emboscada, se escondía; los ríos cambiaban su rumbo y entonces los gringos, la constabularia, los campesinos reclutados por los invasores, perdían la pista del guerrillero. Es decir, la luna, el río, la noche, las estrellas están también en la acción revolucionaria y por lo tanto protegen al guerrillero” (Mejía Godoy, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

En la canción se percibe que La Noche se unió a la causa del general Sandino: *La noche se puso un güipil/ tejido de luna y corozos, / y una bandolera de estrellas/ y siguió las huellas de los revoltosos. / [...] Compañero César, / yo me voy con vos. /Yo tengo una hermana, / luna segoviana que te protegió; / y El Chipote es tío, / pariente del río que es hijo de yo* (transcripción del suscrito). A como se ha visto en varias canciones analizadas líneas arriba, la naturaleza está entrelazada a la causa revolucionaria, protegiendo y/o rindiendo homenaje a los heroicos combatientes contra la dictadura somocista.

“Compañero César”, menciona a los integrantes más destacados del Estado Mayor del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua (EDSN) como Juan Pablo Umanzor (1903-1934: *hermano Umanzor*), quien fue asesinado junto a Sandino; y Pedro Pedrón Altamirano (1870-1937), máximo lugarteniente del guerrillero de las Segovias.

También se hace alusión a los ultrajes de los que eran víctimas los campesinos del norte de Nicaragua: *Mataron al indio Julián, / quemaron el rancho de Pedro*. Asimismo, enfatiza que estos abusos serán los que lleven al pueblo a buscar su liberación: *pero este será el camino, / camino del indio morir por el pueblo*. A continuación la transcripción de la letra por el suscrito:

*La noche se puso un güipil, / tejido de luna y corozos/ y una bandolera de estrellas, / y siguió las huellas de los revoltosos. / Y una bandolera de estrellas, / y siguió las huellas de los revoltosos.//*

*Anduvo de hoguera en hoguera, / al gringo también emboscó, / y puso en los ojos del indio/ un par de luceros para ver mejor. / Y puso en los ojos del indio / un par de luceros para ver mejor. //*

*Compañero César, / hermano Umanzor, / Pedro Altamirano, dales mi recado / a todo el Batallón./ Compañero César,/ yo me voy con vos./ Yo tengo una hermana, / luna segoviana que te protegió;/ y El Chipote es tío,/ pariente del río que es hijo de yo,/ y El Chipote es tío,/ pariente del río que es hijo de yo.//*

*Mataron al indio Julián, / quemaron el rancho de Pedro, / pero este será el camino, / camino del indio morir por el pueblo. / Pero este será el camino, / camino del indio morir por el pueblo. //*

*La noche se puso un güipil / tejido de luna y corozos, / y una bandolera de estrellas / y siguió las huellas de los revoltosos. / Y una bandolera de estrellas, / y siguió las huellas de los revoltosos. //*

*Compañero César, / Hermano Umanzor, / Pedro Altamirano, dales mi recado/ a todo el Batallón. / Compañero César, / yo me voy con vos. / Yo tengo una hermana, / luna segoviana que te protegió; / y El Chipote es tío, / pariente del río que es hijo de yo, / y El Chipote es tío, / pariente del río que es hijo de yo, / y El Chipote es tío, / pariente del río que es hijo de yo.*

### “Allá va el General”

Otra canción es “Allá va el General” (1974) —también de la autoría de Luis Enrique—, refiere cuando Sandino se trasladó, acompañado de su Estado Mayor, a San Rafael del Norte y llega a la casa de Blanca Estela Aráuz Pineda (1909-1933). En esta canción se narra la boda de Sandino con Blanca y el hecho que él haya tenido que dejarla —poco después de la boda— para internarse en las motañas de las Segovias. Blanca Aráuz, sufrió cárcel y persecución. Falleció a la edad de 24 años, la noche del 1ro. de junio de 1933, dando a luz a su hija Blanca Segovia. La Asamblea Nacional de Nicaragua, mediante Ley N° 897, publicada en *La Gaceta/ Diario Oficial*, núm. 48, del 11 de marzo de 2015, declara Heroína Nacional de la República a Blanca Aráuz Pineda. Entre los motivos de dicha declaración destaca el Considerando número IV:

Que cada una de las tareas realizadas por Blanca Arauz Pineda, en el contexto difícil para Nicaragua en el que se desarrolló, únicamente se les asignaba a personas comprometidas y de absoluta confianza y que el General Augusto C. Sandino tuvo el tacto de aclarar que se los confiaba no por ser su esposa sino por reconocer en ella el carácter de una persona luchadora y excepcional, provista de un conjunto de capacidades destacables sobre todo por su condición de mujer.

Aquí también se menciona a otro personaje importante: Pedro Cabrera (*Cabrerita*), pero ¿por qué *interpreta/ una mazurquita en La mayor?* Por el hecho que este era poeta, músico y asistente personal de Sandino, además, era muy popular entre la tropa (La Prensa, 3 de octubre, 2015). Igualmente, en esta canción, es incluida la consigna: *¡Patria o muerte!*, repetida por *los campesinos de Wiwilí* con quienes fundó la Cooperativa Agrícola del Río Coco Wiwilí, en los márgenes del Río Coco.

Y, como siempre, no podía faltar la mención al icónico pañuelo rojinegro que Sandino, siempre traía al cuello (*Rojinegro pañuelo lleva en el cuello*). Así lo refiere el periodista vasco Ramón Belausteguigoitia Landuce, quien visitó el campamento de Sandino durante algunas semanas: “El rasgo común era el lazo rojo y negro que adornaba su sombrero. Muchos llevaban una gran mascada del mismo color sujeta al cuello” (Sandino Siempre, 1ro. de septiembre, 2015). A continuación, la letra de la canción:

*De Yucapuca partió el General, / lo acompañaba su Estado Mayor. / Se vio obligado por el frío intenso / a dirigirse a San Rafael. / Llegó a la casa de Blanca Aráuz, / telegrafista del pueblo aquel. //*

*Y el mismo día de su cumpleaños, / justo el diciocho [sic] del mes de mayo, / de madrugada juró serle fiel. / Iba de botas altas y uniforme/ de gabardina color café. / Ella de velo y vestido blanco, / la flor más linda de San Rafael. //*

*Olía la Iglesia a flor de pinos / y aunque a sus tropas no participó, / por todo el pueblo se dispararon / las carabinas del batallón. / Do [sic] días después tuvo que partir / hacia las Segovias donde se internó. / Blanca se quedó, era su deber, / pero todo su amor, siempre se fue con él. //*

*Y allá va el General con su batallón. / Rojinegro pañuelo lleva en el cuello / rumbo al Chipotón. / Y allá va el General bajando Estelí, / “¡Patria o muerte!” / repiten los campesinos de Wiwilí. / Y allá va el General con su decisión, / con los hombres valientes/ a limpiar Nicaragua del invasor. //*

*Y allá está el General/ con su Estado Mayor... / Cabrerita interpreta/ una mazurquita en La mayor. //Y allá está el General / con su Estado Mayor.../ Cabrerita interpreta/ una mazurquita en La mayor. //*

*Y allá va el General con su batallón. / Rojinegro pañuelo lleva en el cuello / rumbo al Chipotón. / Y allá va el General bajando Estelí, / “¡Patria o muerte!” / repiten los campesinos de Wiwilí. / Y allá va el General con su decisión, / con los hombres valientes/ a limpiar Nicaragua del Invasor.//*

*Y allá está el General/ con su Estado Mayor. / Cabrerita interpreta/ una mazurquita en La mayor (transcripción del suscrito).*

### **“Eran 30 con él”**

La canción “Eran30con él” (1976), también de Luis Enrique fue incluida en el disco *Amando en tiempos de guerra* (Costa Rica, 1978). Narra la historia del ejército del general Sandino. ¿Por qué eran treinta con él? En sus inicios, el EDSNN se conformó con veintinueve hombres más Sandino: sumando treinta en total. En el Centro de Historia Militar del Ejército (de Nicaragua) se exhibe un *Libro de actas*, con la firma y sello del General, en el cual se enumeran esos veintinueve nombres más el de Sandino. En el orden en que aparecen nombre, edad (número entre paréntesis) y procedencia:

Augusto C. Sandino (33) de Niquinohomo, Masaya; Rufo Marín Guillén (26) de El Jícaro, Nueva Segovia; Francisco Estrada (28) de Managua; Simón González (32) hondureño; Conrado (*Coronado*) Maradiaga (54) Yuscarán, Honduras; Porfirio Sánchez (33) hondureño; José León Díaz (40) salvadoreño; Ramón Uriarte (45) de

Managua; Juan Gregorio Colindres (38) de Murra, Nueva Segovia; Pedro Antonio Irías (40) de Murra y hermano de Colindres por parte de madre; Abraham Centeno (40) de Yalí, Jinotega; Pastor “Pastorcito” Ramírez (20) hondureño; Rufino Ramírez (24) hondureño; José F. Rodríguez (edad y procedencia desconocida); Sixto Maradiaga (12) hondureño [hasta aquí hay quince].

Lorenzo Blandón (25) de Estelí. Leopoldo Téllez (25) de Matagalpa; Manuel Moncada (20) de Murra, Nueva Segovia; Ferdinando Quintero (28) de Estelí; Pedro Cabrera [Cabrerita] (25) de León; Alejandro Pérez (12) de El Chipote, Quilalí; José de la Rosa Tejada (18) hondureño; Carlos Fonseca (24) hondureño (no confundir con el fundador del FSLN); Marcial Salas (37) costarricense; Francisco Centeno (24) de La Concordia, Jinotega; Cipriano Tercero (22) de Pueblo Nuevo, Estelí; Santiago Dietrich (17) de El Jícara, Nueva Segovia; Rodolfo Sevilla [Sevillano] (28) de León; Genaro Gómez (22) de Somoto, Madriz; y Fernando Maradiaga (46) de El Chipote, Quilalí [más quince enlistados aquí: treinta en total] (La Prensa, 3 de octubre, 2015).

La canción también menciona que entre las filas del ejército de Sandino habían *niños, mujeres y hombres descalzos*. Destaca la participación femenina en la lucha: *Qué linda se veeee... la compañera/ haciendo la guardia en el campamento guerrillero*. Habla de los sacrificios que se hicieron a nivel personal: *Dejar la casa, la milpa, es jodido, pero es bueno*. Menciona el apelativo que Sandino se ganó por su lucha anti intervencionista: *por pensar así a Sandino lo llamaron bandolero*. Y hace alusión al famoso corrido mexicano “La Adelita” —analizado en apartado anterior.

Aparte de este tríptico de canciones que Luis Enrique le dedicó al general Sandino, también hace mención a él en otros temas de su autoría como: “Yo soy de un pueblo sencillo” y “Una carta de amor a Blanquita”. En esta última se destaca la valentía, el amor a la libertad del héroe. A continuación la transcripción de la letra de la canción por el suscrito:

*Le decían bandolero por mirar al sol de frente/ quería tanto a su pueblo, lo quería hacer presidente/ aprendió de la montaña y de su reino animal/ que hay que matar la serpiente y su veneno mortal.//*

*Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él. //*

*Dejar la casa, la milpa, es jodido, pero es bueno/ por pensar así a Sandino lo llamaron bandolero. / Fue su ejército de niños, mujeres y hombres descalzos/ quería tanto a mi tierra, a mi tierra Nicaragua.//*

*Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él. //*

*Qué linda se veeee... la compañera/ haciendo la guardia en el campamento guerrillero. / Qué linda se escucha una mazurca/ bajando los cerros con los clarineros por la madrugada. / Qué linda se escucha “La Adelita”/ que canta Pedrón con su batallón rumbo a Waslala/ (Si Adelita se fuera con otro la seguiría por tierra y por mar/ si por mar en un buque de guerra/ si por tierra en un tren militar)//*

*Le decían bandolero por mirar al sol de frente/ quería tanto a su pueblo, lo quería hacer presidente/ aprendió de la montaña y de su reino animal/ que hay que matar la serpiente y su veneno mortal.//*

*Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él. / Se fue, se fue eran treinta con él...*

### ***¡Qué viva el niquinohomeño!, el heroico general***

“El Niquinohomeño”, es una importante composición que da testimonio de la lucha del general y cómo las generaciones futuras retomaron el acionar de Sandino. Esta pieza — a diferencia de las tres anteriores— es de la autoría de El Guadalupano. A continuación, primero se transcribe la canción para luego analizarla.

*Cuenta mi linda montaña de las hazañas del General / ¿cómo era ese hombre valiente?, vos que lo vistes [sic] pelear. / Montaña jinotegana vos fuiste testigo de su valor, / del general de hombres libres, soldado-libertador. / Dicen que el traidor Moncada, quiso cambiar su misión, / pero el pencón de Sandino siguió su camino de liberación, / matando a muchos cobardes: a los vendepatrias, al yanqui invasor. //*

*¡Qué viva el niquinohomeño!, el heroico general. / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertad! / ¡Qué viva el niquinohomeño!, el heroico general. / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertad! //*

*Augusto César Sandino, tu pueblo aún lucha sin desistir, / aún se escucha en tus montañas el tabletear del fusil. / Hombres, mujeres y niños luchan hinchidos de buena fe, / cual valientes guerrilleros, cumpliendo con su deber. / El pueblo sigue el ejemplo, de tu imborrable labor, / un nuevo sol miráremos el día que triunfe la revolución/ y tu flamante bandera que también es la nuestra ondear en tu honor. //*

*¡Qué viva el niquinohomeño!, el heroico general. / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertad! / ¡Qué viva el niquinohomeño!, el heroico general. / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertad! //*

*Pensaron que asesinándolo terminarían con su fusil, / pero nacieron mil hombres, dispuestos a combatir. / ¡Patria o muerte! es la consigna de un pueblo que lucha contra la opresión, / es el grito guerrillero de nuestra revolución. / General de generales, mártir de la calavera, / donde tres voces se alzan pidiendo justicia con voz guerrillera, / tres valientes generales, tres bravos soldados, tres más que cayeron. //*

*¡Qué viva el niquinohomeño!, el heroico general. / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertad! / ¡Qué viva el niquinohomeño!, el heroico general. / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertad! / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertad! / ¡Qué vivan los que lucharon por nuestra patria y su libertaaaaaad! (transcripción del suscrito).*

Hay que hacer hincapié en la parte de la canción que dice: *General de generales, mártir de la calavera, / donde tres voces se alzan pidiendo justicia con voz guerrillera, / tres valientes generales, tres bravos soldados, tres más que cayeron*; se encuentran claras alusiones a la muerte de Jesucristo. Por ejemplo, la expresión: “mártir de la calavera”, hay que recordar que a Cristo también se le conoce como “El Mártir del Gólgota” (Lugar de la Calavera): “Jesús salió llevando su cruz para ir al llamado ‘Lugar de la Calavera’ que en hebreo significa ‘Gólgota’ (Evangelio de San Juan, 19:17).

También se ve la otra semejanza, cuando se afirma: “tres más que cayeron”, Sandino cayó junto a dos lugartenientes (es decir, tres en total); Jesús fue crucificado junto a dos más: “Allí lo crucificaron, y con Él a otros dos, uno a cada lado, quedando Jesús en el medio” (Evangelio de San Juan, 19:18). Otro punto de comparación es la expresión: “General de generales”, Cristo era llamado: “Rey de reyes” y “Señor de señores” (1ª de Timoteo 6:15). Como se ve, los elementos cristianos están muy presentes en la lucha.

### **Otra figura icónica de la lucha: comandante Carlos Fonseca**

El canto de protesta ha dejado testimonios que son parte de las fuentes para escribir y conocer la historia de este importante periodo del país. “De forma general se trata de narraciones de protagonistas que buscaban convencer de lo verdadero y fiable del testimonio que expone y de la importancia de los hechos y lo que estos representan” (Rueda Estrada & Vázquez Medeles, 2015, p. 468).

Un héroe que no puede faltar en el repertorio revolucionario nicaragüense es el comandante Carlos Fonseca Amador (1936-1976), padre de la revolución y fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). En este sentido, la música testimonial

se produce, casi siempre, en el momento en que se viven los hechos. Como diría Luis Enrique: “las canciones son para reafirmar nuestra historia” (Mejía Godoy, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

Entre este universo de canciones dedicadas a héroes específicos nos encontramos el caso de “Comandante Carlos”, himno dedicado al padre de la revolución y cuya letra tiene un alto significado de lucha y entrega. La canción describe las cualidades físicas y psicológicas de Fonseca Amador, así como la muerte en las montañas de Zínica del comandante en jefe de la revolución.

Carlos Mejía —autor de la canción— confiesa que en diciembre de 1978 el comandante Tomás Borge Martínez (1930-2012) lo manda llamar y le encarga escribir el homenaje a Carlos Fonseca y el nuevo himno del FSLN. Inicialmente el canto se llamaba: “Elegía a Carlos Fonseca” y luego le cambió el nombre a “Comandante Carlos”, pero ¿a qué se debió este cambio? Según Mejía Godoy, decidió hacer esos cambios porque él escribe para el pueblo y la palabra “elegía” le pareció muy solemne y prefirió que de esa clasificación (elegía, esopeya, prosopopeya) se encargasen los “entendidos en la materia” (García, 6 de noviembre, 1982).

Carlos Mejía también cuenta que la canción sufrió un sinnúmero de transformaciones y que está inspirada en el libro de Tomás Borge: *Carlos, el amanecer ya no es una tentación* (Managua, Nueva Nicaragua, 1982). Conforme a esto, Mejía Godoy fue señalando las “líneas guías”: *Poseídas por el dios de la furia y el demonio de la ternura [...] En ese instante apareció Carlos Fonseca. Llegó hasta nosotros, con sus ojos bruscos, miopes y azules. Contundente, serio, de gestos extensos [...] Carlos se hizo hormiga, martillo, mecanógrafo. SEMPITERNO. Repartió letreros subversivos de pared en pared [...] FINAL. Carlos murió con el corazón desbordando de amor hacia los hombres, con los ojos azules apuntando hacia el futuro. Cuando los afiches polvosos, insepultos, sean referencias, las generaciones libres recordarán a Carlos Fonseca* (García, 6 de noviembre, 1982). Como se puede ver, Carlos Mejía primero estructuró las estrofas partiendo de las frases del comandante Borge y luego las musicalizó. Según testimonio de Mejía Godoy:

Probablemente sea la canción en la que he invertido más preocupación y más tiempo. Para que tengas una idea de todo el trabajo de depuración que esta canción sufrió, te relato este pasaje. Al llegar a México, procedente de Alemania, había una estrofa que no me terminaba de gustar; y es la que se refiere a la muerte. Consulté al poeta Julio Valle y le pasé la letra para que me ayudara a salir del atolladero. No

sé si Julio tuvo mucho trabajo en esos días, o simplemente él no quiso tocar las cosas como estaban. Lo cierto es que una mañana, me desperté contento, porque un sueño me estaba dando lo que buscaba: la bala del enemigo (*“La bala que me hiera será bala con alma...”* Salomón de la Selva) tocaba el corazón de Carlos; y éste, como una bomba de contacto, estallaba derramando su luz sobre la Nicaragua insurrecta (García, 6 de noviembre, 1982).

Como se aprecia, del testimonio anterior se desprende que, con la muerte de Carlos Fonseca, la revolución en lugar de desarticularse cobró más fuerza en homenaje a su comandante caído. Así se percibe en la introducción hablada de la pieza, en voz de Tomás Borge: *“Cuando estábamos en la cárcel llegó un oficial de la Guardia Nacional, lleno de alegría, a decirnos que Carlos Fonseca había muerto. Nosotros le respondimos: “Carlos Fonseca es de los muertos que nunca mueren”*”.

Por ello, en la canción, los ojos azules de Fonseca Amador: *apuntan hacia el futuro*. Una frase muy característica de la canción es: *tayacán vencedor de la muerte*. ¿Qué significa esta frase? Como dijo el general Augusto C. Sandino: “Si morimos no importa, nuestra causa seguirá viviendo, otros la seguirán” (Camacho Navarro, 1991, p. 134). Es decir, Carlos Fonseca, siguió viviendo en el pensamiento y corazón de todos los que se levantaron para derrocar a la tiranía somocista. Cabe destacar que la palabra “tayacán”, procede del náhuatl: *teyacanquí* significa: “director” (Real Academia Española, 2020).

La canción fue grabada por un equipo de calidad: “Las voces son el compendio de grupos y solistas de gran renombre como SANAMPAY, GRUPO VÍCTOR JARA, NACIMIENTO, AMPARO OCHOA, LUPITA PINEDA, HELLY ORSINI, FRANCIS LABORIEL y alguien que se me escapa. Las cuerdas son esa orquesta de cámara de fama continental: CAMERATA PUNTA DE ESTE” (García, 6 de noviembre, 1982). “Comandante Carlos” se dio a conocer en *Radio Sandino* y, según Mejía Godoy: “bueno, compa, usted ya se puede imaginar la emoción de escuchar en altas horas de la madrugada los partes de guerra de nuestra entonces clandestina RADIO SANDINO. Y entre el fragor de los combates, nuestras voces gritando: *Comandante Carlos... tayacán vencedor de la muerte...* Algo difícil de escribir. Al mismo tiempo, los discos y cassettes se reprodujeron por millares en muchas partes del mundo” (García, 6 de noviembre, 1982). A continuación, la letra de esta canción que causó tanto furor entre el pueblo que triunfo en su lucha contra Somoza:

Hablado (voz de Tomás Borge): *“Cuando estábamos en la cárcel llegó un oficial de la Guardia Nacional, lleno de alegría, a decirnos que Carlos Fonseca*

*había muerto. Nosotros le respondimos: “Carlos Fonseca es de los muertos que nunca mueren”. //*

*Poseídas por el dios de la furia / y el demonio de la ternura. / Salen de la cárcel mis palabras / hacia la lluvia. / Y sediento de luz te nombro, hermano / en mis horas de aislamiento, / vienes derribando los muros de la noche / nítido inmenso. //*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente! //*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente! //*

*Cuando apareciste llegaste a nosotros/ con tus ojos miopes azules intensos. / Fuiste desde entonces el hermano / terco, indeclinable, sempiterno. / Fuiste mecanógrafo, hormiga, martillo / y al día siguiente de nuestro encuentro / vimos tus letreros subversivos / en todos los muros de nuestro pueblo. //*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente!//*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente! //*

*Una bala en la selva de Zínica / penetró en tu recio corazón de santo / y estalló tu sangre en nuestras vidas / como una gigante bomba de contacto. / Desbordante de amor hacia los hombres, / trinitaria roja tu pecho desnudo, / tus ojos azules generosos/ apuntando firmes hacia el futuro. //*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente! //*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente! //*

*Cuando los afiches del tirano / sean insepultas huellas de la escoria. / Cuando los traidores y cobardes / sean referencias de una vieja historia. / Las generaciones venideras/ de la Nicaragua libre y luminosa/ van a recordarte eternamente/ con tu carabina disparando aurora. //*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente! //*

*Comandante Carlos, Carlos Fonseca, / Tayacán vencedor de la muerte. / Novio de la patria rojinegra. / Nicaragua entera te grita: ¡Presente! //*

### “Vivirás Monimbó”: *llama pura del pueblo...*

En las canciones testimoniales no solo se han caracterizado sucesos y personajes, también se le ha rendido homenaje a lugares icónicos de la lucha, como es el caso de la canción “Vivirás Monimbó”(1978), pieza musical destacada en la gesta de 1978-79. Carlos Mejía se la dedicó al heroico pueblo indígena de Monimbó (Masaya) cuando éste fue uno de los primeros centros urbanos que se insurreccionó. Según Freddy Franco (28 de octubre, 2019): “La dinámica guerrillera pasó de casi una parálisis en la montaña o una situación defensiva ante los golpes de la Guardia Nacional y las fuerzas del Condeca, a una situación de ofensiva que se expresó primero en el accionar del Frente Norte y luego en la insurrección de Monimbó en febrero de 1978, originando la consigna: *Monimbó es Nicaragua*, que daba el mensaje que así como Monimbó se insurreccionaba y luchaba heroicamente, así debía ser en toda Nicaragua”. En palabras de Carlos Mejía Godoy, autor de la canción:

Me encuentro en España, en 1978 y hasta allá me llegó el eco de la insurrección de Monimbó. Es difícil escribir una canción para la patria estando lejos. Pero esa nostalgia, ese deseo de estar en tu tierra te lleva a cosas increíbles. La canción no nació de inmediato. Lo primero que se me ocurre a mí es el estribillo. El coro es como el corazón de la canción: *Vivirás Monimbó, / llama pura del pueblo. / Oigo tu corazón (bom, bom, bom)/ Atabal guerrillero/ donde el indio cayó/ floreció el granadillo/ para hacer las marimbas/que tocan los sones de liberación.* O sea, que van muchos aspectos que tienen que ver con la identidad de Monimbó. Traté de hacer una síntesis —no sé si lo logré— de lo que es la esencia de Monimbó y cuando digo esto, traté de hacerlo siempre. Me estoy refiriendo a la herencia cultural, a la herencia ancestral, a los referentes que son los poetas y los compositores de Nicaragua. Sin ellos, yo no pude haber hecho esta canción [...] El barrio de Monimbó ha demostrado que su resistencia desde la conquista [...] se mantiene incolume. Se mantiene esa llamarada de la que hablo en la canción (Niú, 10 de mayo, 2018. Transcripción del suscrito).

Como se ve en el testimonio del autor, la pieza musical, prácticamente, se explica por sí sola. En el conflicto armado, este heroico barrio fue uno de los que más sufrió: represión, ataques, persecuciones, bombardeos (terrestres y aéreos), estados de sitio, masacres con el fin de hacer que sus pobladores cedieran en la “rebeldía”, pero no logran doblegarlo (*Ni tanques ni batallones, / demolerán tu conciencia, / tu milenaria presencia / mi querido Monimbó*). También demuestra que su población, siempre se las ingenió para sortear todo esto y que no es un pueblo dedicado solo a las labores manuales porque cuando la situación lo requiere cambian todo eso por las armas y, si es posible, las fabrican (*Julián el monimboseño / tiene manos milagrosas / hamacas maravillosas / van brotando de sus*

*dedos, / pero en los días aciagos, / en el fragor del combate, / hizo bombas de mecate/ para la revolución).*

Asimismo, también se menciona la caída —en un enfrentamiento con la Guardia— de Camilo Ortega Saavedra (1950-1978), mientras estaba reunido en una casa con otros tres “compas” (Hilario Sánchez, Arnoldo Kuant y Moisés Rivera), en el sector de Los Sabogales, el 26 de febrero de 1978 (*Empuñando la bandera/ rojinegra sandinista,/ Camilo Ortega Saavedra/ hacia la aurora marchó*). Y, como se ha visto, contiene el elemento recurrente: el surgimiento del guerrillero muerto en combate que sirve como un aliciente de la lucha y la esperanza (*Tu sangre pura Camilo/ va creciendo en las pitahayas/ en la risa de los niños/ de mi amada Nicaragua. / Tu sangre pura Camilo/ llamarada en la montaña/ derramó sobre mi patria/ su violenta floración*).

Como bien dijo su autor, la canción es una síntesis de la historia del heroico pueblo indígena de Monimbó que va desde los días previos a la conquista española, la resistencia indígena a este hecho y culmina en los días de la insurrección contra la dictadura somocista. A continuación, se transcribe la canción:

*Como una flor de piñuela / a la orilla del camino, / lavada con la reseda, / jabón de seda precolombino. / Te veo surgir altivo / con tu penacho de gloria, / ataviado por la historia / mi querido Monimbó.//*

*Los rubios conquistadores / que vinieron de otras tierras / supieron de tu bravura/ de tu heroica resistencia. / Chocó la espada invasora, / con la macana de piedra/ y de esa chispa rebelde / Nicaragua despertó. //*

*Vivirás Monimbó, / llama pura del pueblo. / Oigo tu corazón (toc, toc) / Atabal guerrillero/ donde el indio cayó / floreció el granadillo / para hacer las marimbas/ que tocan los sones de liberación. //*

*Tronaron los atabales, / tremolaron las marimbas. / Todos los alcaravanes / repitieron la consigna. / Empuñando la bandera / rojinegra sandinista, / Camilo Ortega Saavedra/ hacia la aurora marchó. //*

*Tu sangre pura Camilo / va creciendo en las pitahayas / en la risa de los niños/de mi amada Nicaragua. / Tu sangre pura Camilo / llamarada en la montaña/derramó sobre mi patria / su violenta floración. //*

*Vivirás Monimbó, / llama pura del pueblo. / Oigo tu corazón (toc, toc) / Atabal guerrillero. / Donde el indio cayó / floreció el granadillo / para hacer las marimbas/ que tocan los sones de liberación. //*

*Julián el monimboseño / tiene manos milagrosas / hamacas maravillosas / van brotando de sus dedos, / pero en los días aciagos, / en el fragor del combate, / hizo bombas de mecate/ para la revolución. //*

*América está mirando/ tu coraje y tu hidalguía. / Tu corazón de obsidiana / aterró a la tiranía. / Ni tanques ni batallones, / demolerán tu conciencia, / tu milenaria presencia/ mi querido Monimbó. //*

*Vivirás Monimbó, / llama pura del pueblo. / Oigo tu corazón (toc, toc) / atabal guerrillero. / Donde el indio cayó/ floreció el granadillo / para hacer las marimbas/que tocan los sones de liberación. // Vivirás Monimbó, / llama pura del pueblo. / Oigo tu corazón (toc, toc) / atabal guerrillero. / Donde el indio cayó / floreció el granadillo/ para hacer las marimbas/que tocan los sones de liberación. //*

*Vivirás Monimbó, / llama pura del pueblo. / Oigo tu corazón (toc, toc) / atabal guerrillero. / Donde el indio cayó / floreció el granadillo / para hacer las marimbas/que tocan los sones de liberación (transcripción del suscrito).*

### **Para finalizar el capítulo**

Como se ha visto, “coyunturalmente, la canción ha ocupado un lugar relevante en distintos momentos del desarrollo histórico americano” (Barzuna, 1997, p. 275). En este tipo de composiciones el pueblo es el actor primordial de la historia. “Sin espacio a dudas, la amplia obra artística de los Mejía Godoy no es solo la concreción musical de la historia de lucha revolucionaria sandinista en Nicaragua, sino que es además expresión de la vida misma de sus progenitores, composición humana vivida con profundo compromiso político. Poniendo su cuerpo, cuerdas vocales, arte, picardía y filosofía al servicio de la emancipación, desbordaron de esperanza y alegría infinitos encuentros populares, infundiendo el arte en las venas de la Revolución” (Baltodano en Mejía Godoy, 8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001).

A través del canto de protesta se convoca al pueblo a unirse y se le enseña que al final la lucha no constituye solo el triunfo contra la dictadura, sino una suma de batallas por el porvenir, contribuyendo a despertar su conciencia, teniendo como fruto la causa revolucionaria del 19 de julio de 1979 (Día del Triunfo de la Revolución).

Para finalizar este acápite reafirmamos que la música de protesta estuvo ligada a la revolución siendo una muestra o un fragmento del accionar, funcionando como un agente socializador que proyectó el sentir del pueblo nicaragüense.

# Capítulo IV:

## Canto testimonial y accionar revolucionario (1980-1990)



Brigada de alfabetizadores siendo recibidos triunfalmente. En el pie de foto inserto en la imagen se lee: “Los fusiles libertadores sandinistas dan la bienvenida a los nuevos hombres que bajaron de Wiwilí a Jinotega. Ellos derrotaron el analfabetismo” (en Musset, 2005, p. 11).

## Capítulo IV: Canto testimonial y accionar revolucionario (1980-1990)

### 4.1. Contexto socio político (1979-1990)

Con el triunfo revolucionario del 19 de julio de 1979, la población nicaragüense obtiene la oportunidad de hacer realidad las aspiraciones y objetivos gestados en la lucha guerrillera que se había desarrollada en las dos décadas anteriores en contra de la dictadura somocista. Como hemos visto, el canto de protesta había contribuido significativamente para llegar a este punto.

Una de las tareas prioritarias e inmediatas al triunfo revolucionario fue la reconstrucción de Nicaragua y, por supuesto, el emprendimiento del proyecto histórico del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). El triunfo revolucionario fue considerado desde el ámbito sociopolítico como la victoria de la mayoría del pueblo nicaragüense, que se expresaba en la población más desfavorecida, sectores medios comprometidos socialmente (profesionales e intelectuales destacados) e incluso la presencia del sector de la burguesía representada a través del denominado “Grupo de los 12”.\*

Desde el inicio del proceso la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional que se conformó, reconocía en su plan gubernamental la participación de todo el pueblo nicaragüense. Esta primera tarea estaría reforzada por la letra del Estatuto Fundamental que decía en el Considerando I:

Que la función primordial del Gobierno de Reconstrucción Nacional será restaurar la paz, sentar las bases para la instauración de un sistema de gobierno democrático con profundas raíces populares, y emprender la gran tarea de reconstrucción nacional en lo político, en lo social, en lo económico, para lo cual se

---

\* Este grupo surgió a propósito de publicación de un manifiesto de respaldo al FSLN. El periodista Pedro Joaquín Chamorro Cardenal lo incluyó en la primera página de *La Prensa* del 18 de octubre de 1977 y, a falta de una firma responsable, Chamorro Cardenal lo bautizó como *Grupo de los Doce*. Somoza Debayle ordenó procesar a los firmantes bajo los cargos de sedición, atentado a la paz y apología del delito (Tünnerman Bernheim, octubre, 2017, p. 42).

Los suscriptores del documento fueron: Felipe Mántica Abaunza (empresario), Joaquín Cuadra Chamorro (abogado), Miguel d’Escoto Brockmann (sacerdote católico), Ricardo Coronel Kautz (ingeniero agrónomo), Carlos Tünnerman Bernheim (educador), Fernando Cardenal (sacerdote jesuita), Emilio Baltodano Pallais (empresario), Sergio Ramírez Mercado (escritor), Arturo Cruz (economista), Carlos Gutiérrez Sotelo (cirujano dental), Ernesto Castillo Martínez (abogado) y Casimiro Sotelo R. (arquitecto) (Tünnerman Bernheim, octubre, 2017, p. 43).

necesita el orden jurídico adecuado (Gobierno de Reconstrucción Nacional de la República de Nicaragua, 22 de agosto, 1979).

De esta forma, el proyecto político-social planteó la conjugación de la teoría con la práctica: el construir una sociedad donde la cultura, la creación artística, el fomento del intelecto, el pensamiento político fuese parte de una visión integradora revolucionaria. El triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua inspiró a cantautores, que compusieron melodías y letras para el cambio y la esperanza en un futuro mejor. El historiador y ex guerrillero, Rafael Casanova Fuertes, refiere: “El canto popular, de protesta o testimonial en Nicaragua, adquirió una concepción masiva. El canto concientiza” (comunicación personal, 14 de enero, 2020).

En su evolucionar, el proyecto revolucionario se enfrentó a un contexto muy complejo, a pesar del acuerdo inicial de consenso integrador. La década de 1980 estuvo marcada por contradicciones internas y por la agresión de parte de los Estados Unidos a través del gobierno de Ronald Reagan (1911-2004), expresadas en una política de bloqueo económico y en el apoyo a la guerra contrarrevolucionaria.

A pesar que las circunstancias históricas complejizaron el desenvolvimiento del proyecto, el triunfo revolucionario significó compromiso, alegría, amor, esperanza por el surgimiento de un *hombre nuevo*; por reconstruir la patria, por el gozo y consolidación de la soberanía o la autodeterminación del pueblo nicaragüense, significados marcados por recuerdos (tristezas, temores, ilusiones) que desembocaron también en expresiones musicales ricas en cultura e ideología. En estas composiciones, además del apoyo a las tareas de la revolución, se manifestaban recuerdos de las acciones heroicas y consecuencias de la lucha en contra de la dictadura somocista: muertes en combate, asesinatos, abusos de poder, problemáticas socioeconómica, es decir, aún en el canto de la década del 80 se encuentra la elaboración de un pasado y un presente violento.

La concepción muy amplia y práctica de cómo alcanzar el ideal de *hombre nuevo* está expresada en palabras de René Tejada (caído en Waslala, 9 de enero, 1977), y expuestas por Omar Cabezas en su obra: *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (Managua, Nueva Nicaragua, 1982. 255 p.):

Entonces fuimos a buscar la comida, como a dos días de camino en una finca que estaba abandonada. Todo mundo pijudo [...] quiero verte a la vuelta. Llegamos donde estaba el maíz, ya sabíamos cómo desgranar maíz, comimos maíz tostado,

maíz cocido, asamos elotes [...] hicimos café de maíz. En la montaña cuando se acaba el maíz se hace café de maíz. El maíz se pone a tostar hasta que se quema, luego se muele y ese es el café [...] arrancamos más o menos con una carga de 75 a 85 libras cada uno. Yo recuerdo que cuando me quise echar la carga no me la aguanté.

Tenía dos meses de estar en la montaña. Como sería de pesada que solito no la pude cargar [...] cuando sentimos el peso de la carga, nos pareció que no era correcto que era una exageración [...] la cosa era que había que llevar la carga y Tello nos dijo algo que nos dolió: ¡Hijueputas, aprendan a cargar la comida que se van a hartar!

Luego de esto se apartó a un lugar solo y me pareció que lloró, creo que René Tejada, Tello, lloró de vernos. Allá al rato vuelve con nosotros y nos dice con tono más suave: Compañeros, ¿ustedes han oído hablar del Hombre Nuevo? [...] Nosotros nos quedamos viendo [...] ¿Saben dónde está el Hombre Nuevo?, nos dijo Tello [seudónimo de René Tejada].

El Hombre Nuevo está en el Futuro, es el que queremos formar en esta nueva sociedad cuando triunfe la Revolución [...] ¿Saben dónde está? Está en el borde, en la punta del cerro que estamos subiendo [...] esta allá: agárrenlo, encuéntralo, búsqúenlo y consígánelo [...] el Hombre Nuevo está más allá donde está el hombre normal, el Hombre Nuevo está más allá del cansancio de las piernas, el Hombre Nuevo está más allá del cansancio de los pulmones, el Hombre Nuevo está más allá del hambre, más allá de la lluvia, más allá de los zancudos, más allá de la soledad de la montaña, más allá del plus esfuerzo, allí está el Hombre Nuevo. Esta allí donde el hombre empieza a dar más que el hombre común de los hombres. Cuando el hombre empieza a olvidarse de su cansancio a olvidarse de él, cuando empieza a negarse a sí mismo [...] ahí está el Hombre Nuevo [...] así que si no son teorías y en realidad quieren ser Hombres Nuevos, alcáncenlo (Cabezas, agosto-noviembre, 1981, pp. 66-68).

Ese ideal expresado desde las décadas anteriores a 1980, se proyecta como una necesidad llena de metas y complejidades. En este contexto se ubica también el ámbito religioso —ya que con el triunfo revolucionario— la Iglesia Popular se fortaleció más con la presencia del canto social. Sin embargo, en medio de la situación, la Iglesia Católica prefirió un alejamiento y expresó su posición ideológica contra los sacerdotes comprometidos con el proyecto social. El compromiso muy cercano al proyecto político-revolucionario de parte de las comunidades eclesiales de base, contribuyó a la crisis de relaciones con la iglesia expresándose en contradicciones que tendrían un gran peso.

Fernando Cardenal (26 de enero, 1934-20 de febrero, 2016) y el reverendo José Miguel Torres Pérez (13 de noviembre, 1945-16 de enero, 2012), dos destacados religiosos,

tanto de la denominada Iglesia Protestante y la Iglesia Popular. Torres Pérez (2011, p. 12), refiere sobre esta situación: “Cuando se da el triunfo de la Revolución, nos absorbió tanto el trabajo de las masas, el trabajo de cuatro millones de hectáreas de tierra, que fue lo que significó la Reforma Agraria, en la creación de centenares de centros de salud donde la Revolución estaba empeñada en llevar bienestar a nuestro pueblo”. Y prosigue Torres Pérez:

No nos volvimos a reunir; como quien dice, en cierto sentido fracasaron las Comunidades Eclesiales de base. Aquel momento de la reunión en torno a la palabra apenas se mantuvo en algunas, poquísimas comunidades, adonde se podía ir para escuchar la palabra de Dios. Pienso que esto fue un abandono de una pastoral, que nos minó. Por otro lado, muchos dirigentes cristianos revolucionarios muy probados y con grandes convicciones, tan absortos y metidos en responsabilidades estatales y partidarias, fueron engavetando la fe para otros momentos. Y fue un error, porque frente a la amenaza de la agresión, era el mejor momento de demostrar la confianza en nuestro pueblo, pero también la confianza en un Dios que ha demostrado su fidelidad en la historia y que había dado evidencias de estar a nuestro lado (2011, p. 12).

En el contexto se destaca también el ambiente de solidaridad internacional y en ella el canto desempeñó un papel significativo. A través de él se contribuyó a dar a conocer en el extranjero el proyecto revolucionario nicaragüense y el despertar elementos de compromiso solidario para con el país. En una entrevista, Salvador Cardenal (6 de octubre, 1960-8 de marzo, 2010), integrante de El Dúo Guardabarranco (1980-2010), expresó: “Nosotros conocimos más de 25 países y nos involucramos tanto que hubo un año que cantamos más de 365 veces” (Tórrez A., 18 de julio, 2004).

Para 1980 se creó el grupo “Mancotal”, en él se encuentran músicos de diferentes experiencias y expresiones artísticas. Esta agrupación emprendió giras internacionales que lo llevaron a recorrer numerosos países de todo el mundo; igualmente en 1988, realizaron varias giras con el grupo “La Banda Tepehuani”, de El Salvador, como se cita:

De la misma forma (la música) posibilita la construcción de solidaridad entre diferentes movimientos sociales, contribuyendo no solo a la conformación de canales comunicativos sino también al impulso de diversos movimientos relacionados a asuntos políticos, luchas de género, libertad de expresión, problemas étnicos, defensa de territorios, situaciones ecológicas, etcétera (Torres Lazcano, abril, 2016, p. 51).

Todas estas circunstancias hicieron a Nicaragua en 1980 un país muy peculiar: “La particularidad de Nicaragua en los 80s es que una guerra total precedió a una guerra de

‘baja intensidad’. Solo unos meses después de la *victoria* en julio de 1979, el gobierno de los Estados Unidos financió y en gran medida dirigió una guerra contra-revolucionaria. Las nuevas fuerzas armadas sandinistas y la milicia local pudieron mantener a las fuerzas de los ‘contras’ alejados de los principales núcleos de población, pero no los pudieron sofocar; los ‘contras’ prácticamente se disolvieron tras la pérdida de las elecciones por parte del FSLN en 1990 y el poder del estado fue transferido a una coalición derechista” (Scruggs, diciembre, 2006).

En los 80 se aprecia una época caracterizada por la acción militar, dada la permanente incorporación de jóvenes a las fuerzas armadas, junto al empeoramiento de las condiciones económicas por la presencia de la contrarrevolución y el bloqueo económico. En medio de este ambiente se continuó cantando a lo social, al compromiso revolucionario, a la lucha en contra de la injerencia extranjera. Según Scruggs (diciembre, 2006):

Cualquiera que haya sido el contexto en el que fueron creadas hay una gran coherencia en la naturaleza reflexiva de la contemplación hacia el pasado en todas las canciones que pretenden la conmemoración y el reconocimiento. Estos mensajes musicalizados atraen la memoria de personas y eventos presentes y los proyectan hacia un futuro aún no visible pero anhelado. Cualquiera que sea el contexto en el que se crea la canción, el músico debe intentar crear un puente entre la experiencia de una realidad violenta y una experiencia situada en la post-violencia, al tiempo que ofrecer la confirmación y la esperanza de poder lograr el ansiado futuro que llegará no sólo el silenciamiento de las balas sino con una justicia social que será la base de una paz verdadera y duradera.

El gobierno hizo contar con las condiciones logísticas a la labor cultural a través del canto, dado que la música revolucionaria durante la década del 80 en Nicaragua, se ubicó como una parte importante dentro del proyecto social junto a las tradiciones nicaragüenses. En ella, estuvo la alegría unida a la esperanza vivificadora del pueblo nicaragüense a través del grito sonoro de *Libertad*.

Por el decreto número 402 de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional (JGRN), el 10 de mayo de 1980 se creó la Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales (ENIGRAC) (JGRN, 10 de mayo de 1980). Casa discográfica creada para difundir el canto popular de Nicaragua, dirigida por el cantautor Luis Enrique Mejía Godoy, era la primera vez que había una empresa nacional consolidada para grabar a los cantantes nacionales.

Durante 10 años un sinnúmero de artistas grabaron discos en esta empresa que era adjunta al Ministerio de Cultura tales como: Los Hermanos Mejía Godoy, Otto de la Rocha, Dimensión Costeña, Felipe Urrutia, Pancasán, Igni Tawanka, Camilo Zapata, La Marimba de Elías Palacios, Mario Montenegro, Dúo Guardabarranco, Carlos Puebla de Cuba, músicos de la Costa Caribe. Esta fue la época en que se produjo música nacional. “Los años 80 fueron los mejores años de producción de música nica, jamás se había visto tanto apoyo a los músicos que además de producirles los discos, salían de gira a nivel internacional por Latinoamérica, Europa, y Asia, eran impresionante el apoyo que había” (Timberonica, martes 7 de agosto, 2012).

Como se puede apreciar, la existencia de ENIGRAC, contribuyó a desarrollar una prolífica actividad cultural. Esto aumentó la producción de discos dedicados a la revolución, especialmente la música testimonial, destacándose en este ámbito los hermanos Mejía Godoy. “Los 10 años de música de ENIGRAC fueron productivos, la canción era el arma de la revolución y varios artistas se dieron a conocer por eso. Además, que muchos artistas extranjeros llegaron al país como el Concierto por la paz realizado en 1983” (Timberonica, martes 7 de agosto, 2012).

Entre los discos producidos por la Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales, destacan: Luis Enrique Mejía Godoy (*Un son para mi pueblo*: 1981), Igni Tawanka (*A esas manos que prometen*: 1981), Dúo Guardabarranco (*Un trago de horizonte*: 1982), Pancasán (*Por la patria*: 1982 y *Los supermanes también mueren*: 1983), Los Girasoles (*Girasoles*: 1983), Zinica (*Zinica*: 1983), Mario Montenegro[1952] (*El negrito CuñúCuñú*: 1984, *Los cuentos del conejito azul*: 1988 y *Cartas para María Sierra*: 1988), Dimensión Costeña (*De que suda, suda*: 1984, *Fiesta de Palo de Mayo*: 1986 y *Mama let me go*: 1989), Cawibe (*La música joven de la Costa Atlántica*: 1984 y *Sabor costeño*, vol. 2: 1987), Elías Palacios Ruiz [c. 1935-2008] (*La marimba de Elías Palacios*, vol. I y II: 1984), Jorge Paladino entre otros. La ENIGRAC llegó a producir más de cien discos (Timberonica, martes 7 de agosto, 2012).

De igual manera, la realización de programas de televisión como *La Tapisca* (1980), en el que se viaja por todo el país recogiendo su folclor, y otros como el programa de radio *La Guitarra Armada* (1980-81). La década de los 80 “era la época del *Chocoyito Chimbaron*, de los pantalones de colores chillantes, las primeras discotecas, los cantos revolucionarios de un Carlos Mejía de pelo largo, las novelas brasileñas, del pop de Michael Jackson y la trova de Silvio Rodríguez. Fue una época en la que artistas

internacionales como Mercedes Soza y escritores como Eduardo Galeano y Graham Green apoyaron al pueblo nicaragüense”. De entre todo este ambiente, sobresale el tema “Canción urgente para Nicaragua”, compuesta por el trovador cubano Silvio Rodríguez en 1983. Esta pieza fue inspirada en lo que significó para Cuba el triunfo del 19 de julio en Nicaragua (Castro, 18 de julio, 2015).

El periodo comprendido entre 1979 y 1980, fue un momento donde el canto revolucionario fue practicado en Nicaragua como sinónimo de cambio y esperanza por un futuro mejor. Recuérdese que desde los inicios de la lucha revolucionaria el canto desempeñó una importante labor: “nos integramos muchos a aquellos talleres de cultura popular, que fue el semillero de muchos combatientes, y luego en la insurrección” (Testimonio citado en Baltodano, 2011, p. 8). Como afirmó Rocha (julio, 2009):

Las revoluciones no las hacen sólo las balas. En todo caso, las hacen las balas con alma, como las llamó Salomón de la Selva. Solo existe la revolución que podemos leer, observar y cantar a través de las creaciones de estos y muchos otros alquimistas de la palabra, el color y las melodías. ¿Qué sería de la revolución sin *No volverá el pasado* y *Paneles de infierno* de Coronel Urtecho? ¿Qué sería sin *Guitarra Armada*? ¿La *Misa Campesina Nicaragüense*, el *Canto Épico al FSLN* y las tonadas con las que acompañaron la alfabetización los Mejía Godoy? ¿O sin la Virgen pájara María entonada por la exquisita voz de Norma Elena Gadea? ¿O sin la recopilación del *Pensamiento Vivo de Sandino* que realizó Sergio Ramírez? [...] La revolución fue un huracán cultural. No es uno de los menores símbolos el hecho de que el Ministerio de Cultura, la sede oficial de la cultura, estuviera en el otrora reducto íntimo del poder: la casa de Somoza.

El canto tuvo un ambiente favorable entre otras experiencias de comunicación y socialización del proyecto sandinista. Por ejemplo, la presencia de Centros Populares, que generaron una abierta actividad cultural pública, en plazas y parques de los pueblos y ciudades. Dentro de este ambiente destacó el *Festival de la Canción Romántica Nicaragüense “Rafael Gastón Pérez”* (Managua, 26 de febrero, 1917-4 de febrero, 1962), dedicado a la memoria de ese gran músico y compositor. En 1982 —en ocasión del 20 aniversario de su fallecimiento— el Sistema Sandinista de Televisión de Nicaragua organizó el primer Festival en honor a Gastón Pérez, del cual surgieron grandes talentos nicaragüenses. Este festival continuó celebrándose anualmente y el ganador de cada año representaba a Nicaragua en el extinto *Festival OTI de la Canción*. Con estos eventos, popularmente denominados *el Gastón*, que incorporaban asistentes y artistas de todo el mundo, Rafael Gastón Pérez alcanzó los honores más grandes que artista alguno haya tenido.

La música fue una forma de expresar el sentir de la juventud revolucionaria, sin la persecución política gubernamental que se practicaba durante la dictadura somocista. Por supuesto, el canto se desarrolló en otro contexto institucional y en medio de contradicciones como la lucha contrarrevolucionaria. Además, se escucharon y cantaron temas testimoniales internacionales como “Florecerás Guatemala” del grupo mestizo-ladino Kin-Lalat (en el idioma quiché significa *nosotros cantamos, nosotros sonamos*).

Este grupo, fue fundado en 1982 en Nicaragua, conformado por jóvenes guatemaltecos que deseaban dar a conocer con su música la lucha de Guatemala. La letra (de “Florecerás Guatemala”) es de la poetisa Julia Esquivel (1930-2019), cuya obra estaba influenciada por la Teología de la Liberación. Kin-Lalat, hacía un llamado a la conciencia y reflexión ante las necesidades de los pueblos oprimidos por sistemas políticos y religiosos (Prensa Comunitaria, 31 de octubre, 2013).

En algunas canciones nicaragüenses se dio la influencia del movimiento: la *Nueva Canción Chilena*, desarrollado en la década del 60 hasta mediados de los 70. Las canciones chilenas surgidas bajo ese movimiento fueron ampliamente conocidas en nuestro país. La tonada de “La tumba del guerrillero” se acerca a la iconografía de la nueva canción del Cono Sur que conmemora a compatriotas caídos. Piezas como “Con el alma llena de banderas” (1971) de Víctor Jara (también interpretada por Quilapayún), el compañero caído es una “semilla” de cuya raíz profunda “*nacerá la flor de nuevo día*”.

Otras dos canciones de origen chileno y que tuvieron gran resonancia en esta época fueron: “Venceremos” (1970) y “El pueblo unido jamás será vencido” (1975). La primera fue escrita por Claudio Iturra y la música compuesta por Sergio Ortega Alvarado (1938-2003), fue popularizada por los grupos musicales Inti-Illimani y Quilapayún (también de Chile). La segunda, fue compuesta por el mismo Ortega Alvarado y la banda de música folclórica Quilapayún, quienes la dieron a conocer al mundo.

Entre la visita a Nicaragua de cantantes como Joan Báez, Amparo Ochoa, Aníbal Sampayo, Silvio Rodríguez, Alí Primera, Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, Daniel Viglietti. De este último, se cantó “A desalambrar” en Managua en 1983. Otra canción representativa fue “Vamos ganando la paz” (1982) del grupo salvadoreño Cutumay Camones. Agrupación musical que se formó de una directiva de la Armada Revolucionaria del Pueblo de El Salvador, como parte del FMLN (Frente Farabundo Martí para la

Liberación Nacional). Este grupo, fue embajador cultural para el movimiento de liberación nacional salvadoreño.

Es decir, la década de los 80 fue una década de vitalidad creativa del canto revolucionario que en años anteriores había sido llamado “canto de protesta”. Esto obliga a pensar en un antes y un después, en lo cual deben reconocerse las condiciones diferentes en que se conoció la canción de protesta y en las cuales sonó, por otro lado, el canto revolucionario.

#### **4.2. El canto testimonial: elemento importante en el emprendimiento del accionar revolucionario 1979-1980**

En este acápite se analiza parte del canto de la década revolucionaria (1979-90) considerándolo como una segunda etapa del accionar testimonial, tomando en cuenta un contexto distinto al de la década anterior (1970-79), cuyo propósito fue sensibilizar a la población en función de la aplicación de políticas sociales revolucionarias, así como al rechazo a la intervención militar y económica estadounidense.

Se cantaron melodías hechas y entonadas en la década del 70 y canciones elaboradas en la propia década del 80, para consolidar el accionar y compromiso revolucionario. Para el análisis se consideraron de forma muy general temas musicales de contenido o compromiso revolucionario, nacionalista, anti intervencionista, temas de representación social apreciados por protagonistas. Por ejemplo, en el canto de esta época se insta a la integración de tareas prioritarias a la revolución, al reconocimiento e inspiración a las acciones de mártires, de personajes que constituyen ejemplos de sacrificio a seguir, ya que era necesaria en la mentalidad la figura de los héroes más el reconocimiento al sacrificio; y la extensión de la presencia de los valores revolucionarios en la vasta estructura social, por lo que la percepción fue también un elemento de interés.

Las composiciones musicales que relataron los eventos de la insurrección se ocupan de dos temas principales. El primero, es un relato descriptivo de los hechos y una aceptación de los sacrificios que debió hacer el pueblo. Este conjunto de canciones fue concebido dentro de un presente “violento” como en un contexto posterior (relativamente) pacífico. En ambos contextos, los textos ponen a los personajes como ejemplos de sacrificios a seguir bien fuera enfrentando la necesidad de tomar las armas o, abogando por las diferentes labores de lucha necesarias en un contexto no-violento. Teniendo un alcance

muy amplio en la conciencia y la memoria social, la figura del “mártir” (Scruggs, 2006). Y prosigue Scruggs sobre la creación de la música testimonial con contenido social:

Más que en otros tipos de música política, las piezas conmemorativas relacionan lo individual y lo personal con el resto de la lucha y con una unidad social más amplia. El sacrificio de cierta persona se convierte en el símbolo del sacrificio hecho por tantos otros cuyas vidas jamás podrán ser relatadas (Scruggs, 2006).

Siendo el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) la fuerza hegemónica encargada de la marcha del programa que tenía como meta el romper la dependencia extranjera por medio de un *no alineamiento* e implementar una nueva sociedad inspirada en principios de economía mixta, pluralismo político, se fue construyendo un imaginario sandinista muy singular, donde el sacrificio de los héroes y mártires de la patria, sirvió como inspiración y ejemplo para miembros, militantes y simpatizantes en función de la consolidación de un espíritu patriótico y antiimperialista donde el desarrollo de programas sociales y la defensa de la soberanía nacional, mismas que constituían tareas prioritarias.

Luego del triunfo de julio de 1979, se empiezan tareas inmediatas para consolidar el triunfo de la revolución, una nota periodística señalaba en aquel año: “En los actuales momentos, el Grupo (Pancasán) trabaja cordialmente con el Ministerio de Cultura, en el sentido de organizar a los artistas nicaragüenses en torno a un proyecto común colocado al servicio de las necesidades que en este campo requiere la actual etapa de consolidación de nuestro proceso” (Barricada, domingo 26 de agosto, 1979).

La meta de reafirmación de principios revolucionarios a través de un nuevo ideal, conllevó a un canto testimonial que recordaba los acontecimientos históricos recientes y que comprometía al emprendimiento de las tareas sociales y económicas, aumentando la conciencia política de la población; contribuyendo a superar problemáticas sociales y a fomentar el amor a lo nacional, en contraposición con la injerencia de los Estados Unidos. Es decir, se planteó establecer una continuidad histórica del pueblo nicaragüense con el mismo coraje y experiencias emprendidos en la lucha guerrillera. Ese mismo canto recurrió también a la historia de lo cotidiano por medio del folclor, produciéndose una elaboración revolucionaria del mismo. En la presentación del material discográfico titulado *Para contruir la patria* (1983), Luis Enrique Mejía Godoy (abril, 1983) exponía:

Estas canciones aquí grabadas son las que nunca han faltado en nuestras presentaciones. Las mazurquita, los sones, los calypsos y palos de mayo que traemos de nuestro pueblo creciendo, se funden aquí con la Josefana, el viejito Celestino Mondragón, el niño negro que nació en el Atlántico y el recuerdo eterno de nuestros héroes y mártires: “Allá va el General”, “Georgino Andrade” y “Pancasán”.

Junto a los compañeros Edgard Aguilar, Julio Cancino, Luis Emilio Martínez, Raúl Martínez Salas y José Tenorio de MANCOTAL, continuaremos cantando a todos los que de alguna manera han contribuido con nuestra Revolución, que siempre estaremos en nuestro puesto de combate, con el puño cerrado, el ojo abierto, el brazo armado y organizado el corazón para vencer! Fraternalmente. Luis Enrique Mejía Godoy Nicaragua. Abril de 1983.

El compromiso general que se puede leer en las líneas anteriores, era lo que se pretendía cantar, como una tarea necesaria que el nuevo periodo revolucionario requería para llevar a cabo sus proyectos.

### **“Apuntes sobre el Tío Sam”**

La *nueva canción nicaragüense*, tenía como característica principal una orientación educativa y pretendía despertar la conciencia social de las personas al inicio de un proceso social que despertaba con la revolución que iniciaba en 1979. Así, podemos apreciarlo con toda su magnitud en la conocida composición musical del Grupo Pancasán “Apuntes sobre el Tío Sam”, en esta pieza se unen instrumentos y voces acopladas a la enseñanza de lo que ha sido durante más de un siglo, las intervenciones descaradas y repetidas por parte de los EE.UU. primero, del expansionismo y luego del imperialismo.

El *Tío Sam* se convirtió en la personificación de los EE.UU.,\* por ello, no es de extrañar que Francisco “Pancho” Cedeño —integrante del Grupo Pancasán— bautizara la canción “Apuntes sobre el Tío Sam”, dado que decir *Tío Sam* es el equivalente a decir Estados Unidos. A continuación, se transcribe testimonio sobre el origen de la canción:

---

\* Hay diferentes teorías sobre el origen del *Tío Sam*, pero la versión oficial del gobierno de EE.UU. habla de un carnicero llamado Samuel Wilson que entregaba el alimento envasado en barriles a los soldados desde la ciudad de Troy (Nueva York) durante la guerra anglo-estadounidense de 1812. Wilson recibía el apodo de *Uncle Sam (Tío Sam)* y solía marcar los barriles con sus iniciales: *US*, que se confundieron con las siglas de *United States*. “Las dos ideas se fusionaron y el *Tío Sam* terminó siendo un símbolo del país”, señaló un documento del Museo Nacional de Historia Estadounidense. El dibujo del *Tío Sam*, de la autoría de James Montgomery Flagg (1877-1960), apareció por primera vez el 6 de julio de 1916 en la portada de la publicación *Leslie’s Weekly*, acompañado de la frase: *¿Qué estás haciendo tú para prepararte?* (Redacción BBC Mundo, 5 de abril, 2017).

Fue una tarde, en una casa de seguridad, cuando me tocó dar una charla a unos comandos guerrilleros. Una vez que todos se fueron quedé solo en un cuarto de la casa, donde había una guitarra. Entonces me surgió la idea de componer una canción que hablara de las intervenciones norteamericanas en Nicaragua, así nació *Apuntes sobre el Tío Sam*, basada en los apuntes que había preparado para la charla. En la canción, estructurada en una cronología de eventos, sobresalen los refranes nicaragüenses, el habla popular, la sátira y la vitalidad del Son Nica. Una grabación informal a inicios del 79 permitió su difusión en la clandestina Radio Sandino. La canción aparece en el segundo disco del Grupo Pancasán, llamado *Vamos haciendo la historia*, y es uno de los temas más representativos del repertorio de canciones revolucionarias nacidas en la década de los 70.

Esa “grabación informal” a que se refiere Pancho Cedeño fue realizada en Radio Católica de Nicaragua, con el apoyo de Freddy Corea. Los “Apuntes”, se *estrenó* en junio de 1979, en un acto en el Recinto Universitario Rubén Darío (RURD) de la UNAN-Managua. El disco grabado en Radio Católica, fue reeditado en Cuba (noviembre, 1979), bajo el nombre: *Vamos haciendo la historia*.

El contexto histórico nacional en que nace “Los apuntes sobre el Tío Sam”, es un periodo de lucha social en el que estaba latente la idea de que Estados Unidos sacaría a Somoza Debayle y sus allegados para hacer cambios cosméticos en algunas instituciones del Estado y la Guardia Nacional pues, la política exterior del presidente Jimmy Carter (1924) buscaba su propia solución a la crisis. Esto no funcionó porque las contradicciones con el somocismo eran insalvables y los problemas que enfrentábamos queríamos resolverlos los nicaragüenses (Cedeño, 9 de julio, 2017).

La canción es una especie de *línea de tiempo* o *cronología* que menciona la guerra de Vietnam y luego aterriza en Nicaragua con la primera intervención comandada por Byron Cole (en 1856), lo cual trajo como resultado una significativa victoria de las fuerzas patrióticas del Ejército del Septentrión en la casa-hacienda San Jacinto. Esta gesta es inmortalizada en los versos: *y hallaron en San Jacinto la horma de su zapato y corriendo como diablo salió el gringo imperialista*.

Después, relata los hechos en torno a la caída del presidente liberal José Santos Zelaya López (1853-1919) con la famosa Nota Knox y la permanencia de los *Marines* durante 13 años (*13 abriles*) en el país: *Zelaya subió al poder por la revolución y la criolla burguesía daba sus/ primeros pasos cuando le vino el bojazo de parte del Tío Sam / parece que le arrecho que Zelaya lo ignorara y en 1912 aquí estaban los Marines / y durante 13 abriles se quedó el yanke invasor [...]*.

Pero, ¿por qué volvieron los EE.UU. a intervenir en Nicaragua? Por el estallido de la *Guerra Constitucionalista* (el 17 de enero de 1926), iniciada el 25 de octubre de 1925 con el golpe de estado conocido como *El Lomazo* (*Era el año 26 cuando ya estaban aquí otra vez/ sus intereses los tenía que amarrar*). Dicha guerra fue un conflicto desatado por el caudillo conservador Emiliano Chamorro Vargas (1871-1966) contra el también conservador Carlos Solórzano (1860-1936) y el liberal Juan Bautista Sacasa (1874-1946), presidente y vicepresidente electos, respectivamente. Adolfo Díaz Recinos (1875-1964) llega a la presidencia luego que le fue entregada por Sebastián Uriza, quien a su vez, la recibió de Emiliano Chamorro después de ser presionado por los EE.UU.

Los liberales alzados en armas respondieron desconociendo al gobierno de Díaz y organizando el Ejército Liberal Constitucionalista. Los rebeldes contaban con los generales José María Moncada Tapia (1870-1945) y Eliseo Duarte en la Costa Atlántica y Chontales; Francisco Parajón en el Occidente (Chinandega y León); y Augusto C. Sandino (1895-1934) en Las Segovias y Jinotega. Una vez más, Díaz pidió la intervención de las fuerzas de *marines* norteamericanos que ocuparon nuevamente el país, hasta su retiro definitivo en enero de 1933.

Este conflicto culminó con la firma del Pacto del Espino Negro, firmado en Tipitapa por el general en jefe del Ejército Liberal Constitucionalista, José María Moncada Tapia y el representante del gobierno estadounidense de Calvin Coolidge (1872-1933), Henry Lewis Stimson (1867-1950) que apoyaba al presidente Adolfo Díaz.

Según Arellano (7 de mayo, 2016): “En la práctica, el *Pacto del Espino Negro* implicó: 1) el desarme, a cambio de 10 dólares por cada rifle, tanto del Ejército Constitucionalista como del gubernamental o conservador; 2) la continuidad en el poder de Adolfo Díaz hasta concluir el período que le hubiera correspondido al expresidente Solórzano; 3) la creación de la Guardia Nacional, organizada y dirigida por el ejército estadounidense hasta consolidarla; 4) la convocatoria, en octubre de 1928, de elecciones supervigiladas por marines y calificadas por jueces norteamericanos; 5) la presencia indefinida de la ocupación militar de los Estados Unidos para garantizar todo lo anterior; y 6) el apoyo en los comicios a la candidatura presidencial de José María Moncada”.

Arellano también agrega: “Como se sabe, los generales subalternos de Moncada acataron dicho Pacto, excepto uno (Augusto C. Sandino) en telegrama dirigido por

Moncada a Stimson. Pero no es muy conocido otro documento importante: la carta que desde Aguas Calientes, el 3 de mayo, remitió Sandino a Moncada, acampado en Boaquito. Ahí se manifiesta Sandino como un fiel servidor de la causa constitucionalista, es decir: del reclamo de la presidencia de la República para el doctor Juan B. Sacasa, vicepresidente electo en 1924 y derrocado por *El Lomazo*”. Sandino, un día antes del famoso Pacto, le dirigió una misiva al general Moncada diciéndole:

*General: Su comunicación de ayer sobre la entrevista con Stimson la recibí anoche a las 12 ½ [...] Puesto que usted se digna a oír mi parecer en este delicado asunto, tengo el honor de emitirlo de la manera siguiente: la conferencia puede aceptarse en cualquier tiempo y lugar, pero sin comprometerse a demorar ni un momento las operaciones de guerra, pues imagino que de lo contrario sería dar lugar a que el enemigo se pudiera colocar en mejor situación de la que se encuentra, objetivo que quizá sea el principal de la entrevista. Además, en el caso de que no se tratara de un arreglo, yo opinaría que la base fundamental, indispensable, debe ser la presidencia del doctor Sacasa [...] Este es mi modo de ver en las actuales circunstancias el que modestamente emito sin pretensiones de ninguna clase y confiando en que la resolución que usted tome sea la más acertada. / De usted atento seguro servidor y amigo, / Augusto C. Sandino (reproducido en Arellano, 7 de mayo, 2016).*

Como se puede ver, aquí se explican las estrofas de la canción referentes al Espino Negro y *Moncada*, quien pretendió convencer a Sandino de que “era una locura pelear contra los Estados Unidos del Norte y que él no podía hacer nada con 300 hombres a su mando” (Arellano, 7 de mayo, 2016). Así se inicia la lucha de Sandino en la montaña. En el desarrollo de los hechos relatados anteriormente, se creó la *Guardia Nacional* (conocida en ese momento como *La Constabularia*), controlada por los *Marines* y que luego de su retiro del país en 1933, pasaría a estar bajo el mando de Anastasio Somoza García (1896-1956).

Con el control de la Guardia, Somoza García logró darle golpe de estado al presidente Juan Bautista Sacasa en 1936. Asimismo, Somoza convirtió a la GN en el aparato represor que le aseguraría el poder a él y a su familia durante 43 años. A continuación la letra de la canción:

(Hablado en acento gringo fingido): *Esta es la historia del Tío Sam en Nicaragua que ha hecho mucho y mucho daño a lo largo de varios siglos. (Yeah, oh, yeah).*

*Te voy contar algo que tal vez, vos ni siquiera sabés se trata/ de un personaje que es por todos conocido donde quiera/ se ha metido a saquear lo que más pueda. Hizo estragos en/ Vietnam más de allí salió apaleado y mi patria Nicaragua/ vieras que tiene su historia que quiero contarte para que te la sepas: //En 1856 los esclavistas del Sur de los Estados Unidos/ vinieron a conquistar (por no decir a robar), enviados por William Walker/ y hallaron en San Jacinto la orma de su zapato y corriendo como/ diablo salió el gringo imperialista. Esto apenas marco inicio a la peregrina intervención.// Aquel pueblo está cansado de vivir siempre de esclavo. Ya Sandino/ le dio su lección y si no se va: aquí está mi brazo, empuñando el fusil/ para darle su cachimba lalalalalalay laralalalaylayla.//*

*Zelaya subió al poder por la revolución y la criolla burguesía daba sus/ primeros pasos cuando le vino el bojazo de parte del Tío Sam parece/ que le arrechó que Zelaya lo ignorara y en 1912 aquí estaban los/ marines y durante 13 abriles se quedó el yanke invasor./ Era el año 26 cuando ya estaban aquí otra vez/ sus intereses los tenía que amarrar./ Acababa de estallar una gran guerra civil entonces surgió el motete y/ trajo su solución y en el propio Espino Negro se dio el pacto entra partidos/ que no fue ni más ni menos que una mezquina traición.//*

*Aquel pueblo está cansado... laralalalaylayla//*

*El traidor Moncada vino a exclamar ante los Americanos toditos/ mis hombres aceptan la rendición menos uno que es fregón que/ se apellida Sandino y escribió preciosa historia la gesta del guerrillero/ y en el año 33 salió el gringo apabullado otra vez en Nicaragua al gato/ le dio el ratón, mas no se podía quedar así vino entonces la ignominia/ tenían que asesinar al heroico guerrillero por un tirano matrero que/ se llamaba Somoza y nació en el 34 esta odiada dictadura que para/ amarrar supiste la creaba el Tío Sam y/ por más de 40 años hemos vivido en terror.//*

*Aquel pueblo está cansado... laralalalaylayla//*

*No hay mal que dure 100 años ni pueblo que lo resista y/ como Viejo achacoso se puso la dictadura la cuestión/ se puso dura porque el pueblo reacciona y hasta debajo/ de la lengua las cosas le están pegando y como animal/ herido todavía vuela arañazos son sus últimas patadas/ ante el brioso vendaval y allí esta aguevado el Tío Sam/ (Ayayay) pues no sabe que hacer creyó que su intervención/ le daría la respuesta y se quiebra la cabeza pensando que/ ira a pasar porque no pudo acabar con la lucha sandinista/ y el pueblo vino subiendo con toda velocidad intégrate compañero/ que acabamos de triunfar.//*

*(¡VIVA NICARAGUA LIBRE!, ¡VIVA!)// Aquel pueblo está cansado... laralalalaylayla, // Aquel pueblo está cansado... laralalalaylayla(transcripción del suscrito).*

## **Labor de consolidación del proyecto revolucionario desde el fomento a la cultura musical**

Desde asociaciones gremiales artísticas como la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) y con la participación de intelectuales destacados como Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Carlos Tünnerman, entre otros; se desarrollaron proyectos culturales prioritarios como la gran Cruzada Nacional de Alfabetización, creada por el Decreto núm. 210 emitido por la JGRN (20 de diciembre, 1979). Todo esto de acuerdo a objetivos gubernamentales emprendidos a través del Ministerio de Cultura y otras instancias estatales.

En el accionar artístico musical de carácter nacional se destacó el apoyo a los artífices del canto testimonial a través de las brigadas culturales, que entonaban en los frentes de guerra, en las tareas de recolección de la producción (como cortes de café y algodón), brigadas de salud, servicio militar patriótico y servicio militar de reserva. Entrevista cortes de café.

En entrevista a Oswaldo Martínez (comunicación personal, 20 de febrero, 2020), refiere: “Recuerdo esas épocas del levantado de la producción en la hacienda La Sorpresa, cuando cantábamos las canciones revolucionarias hasta quedar sin voz, ello nos motivaba a tomar conciencia de la importancia de nuestra participación”. Asimismo, el folclorista Wilmor López (en Pérez M., 18 de julio, 2019) rememora los cortes de café: “los cortes de café fue parte de una brigada del Ministerio de Cultura. “Fuimos a cortar café a Los Milagros, una hacienda que queda ubicada en Jinotega, habían otras haciendas cercanas que se llamaban El Bonetillo y La Bastilla. Ahí llegaban las brigadas móviles de cultura, entonces llegaban desde Managua, en camiones, con su equipo de sonido, y con todo”.

En titulares del periódico *Barricada* del domingo 26 de agosto de 1979 se reafirmaba el interés en materia cultural-musical como elemento de consolidación de la Revolución, entre ellos “Trabajando en pro de la cultura”, referido al Grupo Pancasán. “En la actualidad, están trabajando ideológicamente de acuerdo al proceso que la revolución demanda [...] en coordinación con el Ministerio de Cultura, con el cual se ha trazado el plan de formar las Brigadas Culturales [véase anexo núm. 5], las desarrollarán en función de la política cultural, con el fin de llevar la música a todos los rincones de nuestro pueblo”. Un canto que expresaba el sentir social, especialmente, de la juventud en el proyecto

revolucionario “Era emocionante aquella fiebre cultural [...] Eran camionadas de artistas yendo a cantar de un lado a otro” (Tórrez A., domingo 18 de julio, 2004).

En los testimonios y entrevistas se logró captar la percepción generada a través del canto, letras de canciones que inspiraban a la obligación patriótica y a la emotividad revolucionaria, al sentimiento de unanimidad, es decir, se promueve de forma fehaciente la visión revolucionaria en libertad partiendo que “el canto colectivo es el medio más seguro de fundir una muchedumbre en un solo bloque, y de inspirarle el sentimiento de que constituye un solo ser” (Domenach, septiembre, 1968, p. 32).

El 23 de marzo de 1980 dio inicio la gran Cruzada Nacional de Alfabetización. En este contexto, apareció el disco titulado “*Convirtiendo la oscurana en claridad*”. Material musical dirigido a consolidar los proyectos sociales de la revolución: “Este es un disco de canciones educativas revolucionarias nicaragüenses producidas para apoyar la Cruzada Nacional de Alfabetización. Las notas son del entonces ministro de educación Carlos Tünnerman Bernheim [1933] y están firmadas el 24 de marzo de 1980. La contraportada dice: *Un producto centroamericano hecho en Nicaragua por Sonido Industrial, SISA*” (Discogs, 2020). Diez fueron los títulos que integraron este material. A saber:

<b>Lado</b>	<b>Autor/es</b>	<b>Título</b>
A1	Carlos Mejía Godoy y Los De Palacagüina	Himno A la Alfabetización
A2	Grupo Pancasán	Dice Cabo Chendo
A3	Grupo Xitlaly	El ABC
A4	Luis Enrique Mejía Godoy	Celestino Mondragón
45	Pablo Martínez Téllez	Hay Que Aprender A Leer
B1	Pedro Berroterán	El Son del ABC
B2	Santiago Páiz <i>El Indio Pan de Rosa</i>	Corrido Al Brigadista
B3	Los Soñadores De Sarawaska	Salgamos Juntos de la Ignorancia
B4	Mario Montenegro	Nunca Es Tarde Mi Compa
B5	Luis Enrique Mejía Godoy	Josefana Va

(Discogs, 2020). Véase anexo núm. 6.

En un artículo de Arnulfo Agüero (domingo 22 de agosto, 2004), se lee: “Sobre este material que reúne toda una discografía testimonial y educativa, el ex subdirector de la

radio Voz de Nicaragua, Conrado Pineda, nos dijo que este histórico álbum en acetato contiene diez sones alusivos a la Cruzada [de Alfabetización] que sonaron fuerte en las emisoras nacionales principalmente en el programa *Puño en alto*".

De las canciones contenidas en el disco una de las que llama la atención es: "Josefana va", con su letra y ritmo al estilo de la Costa Caribe nicaragüense. Relata la historia del personaje apócrifo Josefana, quien se dedica a las labores de la alfabetización. En la pieza se puede ver cómo se entrelazan los elementos de *sembrar la semilla*, la brigada (que ya no lleva armas, sino conocimiento), la escuadra (que ya no es de soldados, sino cultural), entre otros que ayudan a comprender que la "lucha" ya no es contra una dictadura, sino contra el mal de la ignorancia. Es decir, en este contexto, el objetivo ya no es liberarse de un personaje tirano. A continuación la letra de la canción:

*Anaanana Anananana.../ Josefana va, por la costa va/ Anananana.../  
Convirtiendo la obscurana en claridad. / Josefana va, por la costa va. / Con un sol  
en su cartilla de enseñar. / Josefana va, por la costa va. //*

*Comandante de una escuadra cultural. / Repicando su lección, va por  
Waspán. / Selva adentro su brigada penetró. / Socolando de ignorancia la región.//*

*Anaanana Anananana.../ Josefana va, por la costa va/ Anananana.../  
Convirtiendo la obscurana en claridad. / Josefana va, por la costa va (se va, se va).  
/ Con un sol en su cartilla de enseñar. / Josefana va, por la costa va. //*

*Muy temprano de mañana va a sembrar. / La semilla de aprender y de  
enseñar En Cayuco o en Pante río bajando. / Con sus ojos de futuro va cantando.//*

*Anananana... Josefana va, por la costa va. / Anaanana Anaanana.../  
Convirtiendo la obscurana en claridad. / Josefana va, por la costa va (se va). / Con  
un sol en su cartilla de enseñar. / Josefana va, por la costa va. //*

*El llegar donde su compita Manuel. / Está ciego porque no sabe leer.../ Un  
candil mojó de luz todo su rancho.../ Y una lágrima rodó.../ Sobre el cacao de su  
piel. // Anananananaaa...//*

*Anananana... Convirtiendo la obscurana en claridad / Josefana va, por la  
costa va (se va, se va)./ Con un sol en su cartilla de enseñar./ Josefana va, por la  
costa va./ Reeepicando su lección, va por Waspán./ Josefana va, por la costa va  
(socole que socole)/ Socolando de ignorancia la región./ Josefana va, por la costa  
va./ Coooon un sol en su cartilla de enseñar./ Josefana va (se va, se va), por la  
costa va (por la costa va ananana)./ Josefana va, por la costa va (ananana,  
rintintin, por la costa va, se va, se fue, Josefá va....) (transcripción del suscrito).*

Este tipo de letras y materiales llenaban a los alfabetizadores de entusiasmo para juntar a todos los nicaragüenses en torno a la revolución y para reforzar el carácter nacional y unificador del sandinismo. Los participantes de la Cruzada estaban encargados de exaltar el recuerdo de los grandes héroes de la lucha contra el imperialismo. Dolores, una alfabetizadora instalada en Jinotepe, escribe en su diario: “En este día realizamos y participamos en una actividad muy bonita como la de una noche campesina. En la cual se realizó un acto cultural político en honor al 85 aniversario del nacimiento del General A. César Sandino” (en Musset, 2005, p. 25: Diario n° 52b, 16-05-80). En Santa Teresa, los brigadistas utilizan la misma técnica para difundir su mensaje revolucionario: aprovechan una “noche campesina” para cantar música testimonial. Después de los bailes folclóricos y las fogatas tradicionales, la fiesta se termina con los himnos de la vanguardia sandinista y de la Cruzada Nacional de Alfabetización (en Musset, 2005, p. 25: Diario n° 4, 17-04-80).

### **Himno de la Cruzada Nacional de Alfabetización**

Esta composición musical jugó un papel esencial porque es la materialización de la unidad entre el fusil del guerrillero y el libro del profesor, basado en la famosa consigna lanzada en la montaña por Carlos Fonseca Amador: “Y también enséñenles a leer, puesto que solo un pueblo educado es capaz de defender con razón la Revolución, no solamente a través del fusil, sino a través de la palabra, que es el arma más poderosa” (en Mimbrenño, 23 de marzo, 2020).

El Himno ilustra ese mensaje, puesto que la misión de los brigadistas se presentaba como un combate contra la ignorancia. La alfabetización del pueblo era para el gobierno sandinista la continuación de la guerrilla por otros medios. A continuación la letra de este Himno:

*Avancemos brigadistas, / Guerrilleros de la Alfabetización. / Tu machete es la Cartilla/ Para aniquilar de un tajo/ la ignorancia y el error. //*

*Avancemos, Brigadistas, / muchos siglos de incultura caerán. / Levantemos barricadas/ de cuadernos y pizarras. / Vamos a la insurrección cultural.//*

*¡Puño en alto! ¡Libro abierto!// Todo el pueblo a la Cruzada nacional. / Ganaremos el destino/ de ser hijos de Sandino, / convirtiendo la oscurana en claridad.//*

*Avancemos brigadistas, / Guerrilleros de la Alfabetización. / Tu machete es la Cartilla/ Para aniquilar de un tajo/ la ignorancia y el error. //*

*Avancemos, Brigadistas, / muchos siglos de incultura caerán. / Levantemos barricadas/ de cuadernos y pizarras. / Vamos a la insurrección cultural* (transcripción del suscrito).

Como se puede ver, la letra del Himno es sencilla, pero eficaz, en el sentido que comunica el mensaje de manera breve, precisa y concisa lo que facilita su comprensión y memorización. También la música es muy atractiva, puesto que se hace al ritmo de una especie de banda de guerra, lo que le da un tono de solemnidad y da la impresión de un “llamado de infantería” para el combate.

El impacto de esta letra se evidencia en que los brigadistas enviados al campo para liberar a la población rural de la ignorancia, repiten lemas como: *¡Puño en alto! ¡Libro abierto!* A menudo se puede leer esta frase en los diarios que tenían que redactar los brigadistas para la evaluación de su trabajo y conservar el recuerdo de su experiencia como combatientes al servicio de la cultura. Algunos brigadistas se consideraron verdaderos guerrilleros, en un campo de batalla distinto al de la lucha armada contra Somoza.

Dina, una brigadista enviada a la región de Somoto (Nueva Segovia), una zona de acceso difícil —donde la población no respondía siempre de manera positiva a las directivas del nuevo Gobierno— expresa su entusiasmo y voluntad revolucionaria, utilizando en su diario metáforas belicosas: “Sigo en mi posición de combate, con suficiente municiones” (en Musset, 2005, p. 20: Diario n° 33, 06-04-80).

También asocia la acción militar de “preparar el terreno” al aula de clases: “Hoy, espero el primer combate [primer día de clases]; estoy preparada para atacarlos [atacar el analfabetismo]. Hoy es lunes, hoy daremos inicio a la batalla contra la ignorancia” (en Musset, 2005, p. 20: Diario n° 33, 06-04-80).

También se puede ver que en las escuadras de alfabetizadores surgían dificultades, pero ello no era motivo para el desánimo. Así lo expresa María Auxiliadora, quien imaginó su misión como un verdadero alistamiento militar, aunque se da cuenta de que las tropas a veces no están bien preparadas: “Mi guerra contra la ignorancia ha empezado y con buen pie, a pesar de que los alfabetizados padecen dolencias múltiples: no ven bien, les duele la cabeza, no oyen bien, etc.” (en Musset, 2005, p. 21: Diario n° 59, 17-04-80).

A pesar de las dificultades y traspiés, la Cruzada Nacional de Alfabetización fue un logro del gobierno revolucionario que alcanzó el reconocimiento internacional de la UNESCO en 1981. Asimismo, esta hazaña fue inscrita en el *Registro de la memoria del mundo* en 2007.

El efecto de esta canción o himno se unía a los efectos de otras canciones del mismo corte que abundaron, como se ha visto, en la década animando el trabajo revolucionario a favor de la sociedad.

Al ser reproducida la música obtiene una esencia colectiva cuando se le escucha o se canta, es decir, adquiere un nuevo significado, reinterpretándola y asociándola a la vida cotidiana en la búsqueda de una reconfiguración social. En el caso del presente objeto de estudio los mensajes musicales son asociados al propósito de emprender un programa revolucionario en medio de una compleja coyuntura, contribuyendo a generar una nueva reconfiguración de un pensamiento social, comprometido con un proyecto nacional. Según Sergio Ramírez: “¿Diría que la música de Carlos Mejía Godoy ayudó a crear un sentimiento colectivo en la sociedad de apoyo a la Revolución más allá del tema propagandístico?” (En Salinas, 6 de septiembre, 2018).

Un ejemplo esto es la canción “Navidad en libertad”, en testimonio de Sergio Ramírez podemos ver el impacto psicológico que genera la música en la conciencia de las personas: “Carlos compuso una vez una canción sobre la Navidad, sobre los niños pobres en la Navidad, y recuerdo que un amigo me dijo: *Carlos compone esa canción y la pone mi mujer en la cena de Navidad y salieron a regalar toda la comida*. Sensibilizó a todo el mundo, porque la Revolución no era solo un cambio de figura política y de una dictadura, sino un cambio hacia los pobres, así [sic: léase *hacia*] la gente más humilde” (en Salinas, 6 de septiembre, 2018).

Es muy particular la letra de la canción y la canción misma por el hecho que fue grabada en el año de 1973 pero siguió sonando, mostrando su influencia sobre la sociedad en los años posteriores, especialmente en la década del 80. La idea de la misma pretende señalar que no habría regalo navideño más atractivo que la justicia y la libertad que se lograría cuando se derrotara a la dictadura somocista.

Pero esa letra siguió teniendo vigencia en la década de los 80 a propósito de las circunstancias de pobreza y escasez que provocó la guerra de aquella década sobre la población.

### **Himno a la Unidad**

En la evolución de la lucha revolucionaria la agrupación guerrillera, el FSLN, sufrió diferentes circunstancias internas; una de estas fue la división en tendencias de la agrupación que se fue asomando desde los años posteriores a la muerte de Carlos Fonseca Amador en 1976. A pesar de esto las tres tendencias –Guerra Popular Prolongada, Terceristas y Proletarios, estos se unificaron el 27 de marzo de 1979- sostuvieron la unidad en los propósitos esenciales de la lucha contra Somoza y así fue que cumplieron algunas acciones importantes, incluyendo los planes de insurrección.

Al llegar los primeros meses del año 1979 aquella división interna era evidente de manera que se hacía necesario solventarla para conformar el gobierno de unidad nacional que se requería en la nueva Nicaragua. La unidad se logró después de largas conversaciones entre los representantes de las tendencias y así, en medio de los disparos insurreccionales se pudo conocer la reintegración de la agrupación guerrillera.

Para todo esto fue necesario una composición musical “que transmitiera un mensaje ideológico sobre la coyuntura política y la lucha del pueblo nicaragüense por su libertad. Esta tarea fue desarrollada por Carlos Mejía Godoy, quien compuso el *Himno a la Unidad Sandinista* que luego pasó a ser tema oficial del FSLN y se transformó en un canto que contribuyó a la unidad de diferentes sectores y combatientes contra la dictadura de Somoza” (Sputnik Mundo, 17 de julio, 2019).

En la letra de este himno se percibe un fuerte espíritu de unidad, de camaradería y esperanza por un verdadero cambio a beneficio del pueblo nicaragüense. Esta canción pasó a ser el tema oficial que ayudó a la cohesión de diferentes sectores y dirigentes revolucionarios. En él se exalta el compromiso, la valentía, la identidad del pueblo nicaragüense con su pasado (con su historia), la esperanza que como pueblo se es dueño del porvenir (*habrá un nuevo sol que alumbrará el futuro*). La confianza y aprecio a los héroes, especialmente, al general Sandino: *el que no se vende ni se rinde*. Es una riqueza ideológica de valoración al pasado, de compromiso con el presente y de esperanza por en el futuro (Jarquín, 16 de julio, 2018).

En el “Himno de la Unidad Sandinista” se percibe el sentir de toda una época, así como las raíces políticas y culturales del pueblo. Se escuchó y cantó desde 1979 y durante toda la década del 80 en los colegios, universidades, planteles de obrero, barrios y comunidades rurales; contribuyendo a la articulación dando unidad, fuerza para emprender y defender el proyecto revolucionario, es decir, a luchar por una causa común como nicaragüenses.

En el imaginario de artistas y parte de la población, es posible captar el valor a la música revolucionaria en torno al tema de la unidad. El señor Daniel Rodríguez, guerrillero nos comenta: “Al cantar el Himno a la Unidad Sandinista siento que en él reside un fuerte espíritu de lucha, camaradería, unidad y esperanza por cambiar el mundo” (comunicación personal, 14 de diciembre, 2019).

Es conocido que “los himnos son parte de los símbolos que conforman la identidad de una nación y si nos remontamos a la historia de la misma se vuelve un medio de comunicación del pasado al presente, de los ideales que se volvieron parte de un pueblo que logró, como muy pocos, encontrar una estabilidad para los miembros del pueblo en general” (Torres Lascano, abril, 2016, p. 50). A continuación la letra de este emblemático himno:

Hablado: — ¡Patria Libre! — ¡O Morir!! — ¡Patria Libre! — ¡O Morir!! —  
— ¡Patria o muerte! — ¡Venceremos!!!

*Adelante marchemos compañeros/ avancemos a la revolución. / Nuestro pueblo es el dueño de su historia, / arquitecto de su liberación. //*

*Combatientes del Frente Sandinista, / adelante que es nuestro el porvenir. / Rojinegra bandera nos cobija/ ¡Patria libre, vencer o morir! //*

*Los hijos de Sandino/ ni se venden, ni se rinden. / Luchamos, contra el yanke, / enemigo de la humanidad. //*

*Adelante marchemos compañeros/ avancemos a la revolución. / Nuestro pueblo es el dueño de su historia, / arquitecto de su liberación. //*

*Combatientes del Frente Sandinista, / adelante que es nuestro el porvenir. / Rojinegra bandera nos cobija/ ¡Patria libre, vencer o morir! //*

*Hoy el amanecer dejó de ser una tentación/ mañana algún día, surgirá un nuevo sol/ que habrá de iluminar, toda la tierra/ que nos legaron los mártires y héroes/ con caudalosos ríos de leche y miel. //*

*Adelante marchemos compañeros/ avancemos a la revolución. / Nuestro pueblo es el dueño de su historia, / arquitecto de su liberación. //*

*Combatientes del Frente Sandinista, / adelante que es nuestro el porvenir. / Rojinegra bandera nos cobija/ ¡Patria libre, vencer o morir!//* (transcripción del suscrito).

En el himno hay unos versos que llaman la atención: *la tierra/ que nos legaron los mártires y héroes/ con caudalosos ríos de leche y miel [...]*. Una clara paráfrasis bíblica del libro de Éxodo (3:17): “y he dicho: Yo os sacaré de la aflicción de Egipto a la tierra del cananeo, del heteo, del amorreo, del ferezeo, del heveo y del jebuseo, **a una tierra que fluye leche y miel**” (en Bible Gateway). Es decir, los guerrilleros eran los “Moisés” que dirigieron al pueblo nicaragüense a la Tierra prometida, lejos de la tiranía de “Faraón”, en este caso, representado por Somoza Debayle.

Basado en mensajes y expresiones de los fundadores y compañeros de larga militancia del FSLN, principalmente, del comandante Carlos Fonseca. Mejía Godoy, logró componer el himno que luego de ser revisado, comenzó a darse a conocer. El comandante William Ramírez delegó a los periodistas: Vivian Torres, Manuel Eugarríos, Edgar Tijerino y Roberto Sánchez Ramírez (1940-2016), la labor de promoción del canto del himno del FSLN, como llamado a la unificación de los diferentes sectores en la lucha contra la tiranía.

El grupo 8 Noviembre, llamado así por la fecha en que murió el comandante Carlos Fonseca—, estuvo cargo de poner la música —recibida en un cassette— en el sistema de guitarra fácil para conseguir una mayor divulgación. Integraban el grupo 8 de Noviembre: Francisco López, Francisco Javier Alvarado Díaz, Oscar Corea Briones, Manuel A. Sandino Vega, Patricia Lorena; a los que luego se unieron Jorge Cuadra (del Coro Nueva Milpa), Roberto Mejía (iniciado en el grupo Tawanka), Salvador Bustos (en Gal-pali) y Martha Isabel Castellón (en Nueva América) (ver anexo núm. 7).

En el Instituto de Promoción Humana (INPRHU), se reunían clandestinamente para aprender el himno, mientras otros compañeros vigilaban afuera por la posible llegada de la Guardia Nacional. Durante varios meses se desarrolló una intensa labor de divulgación imprimiéndose en forma clandestina, copiándolo a mano. Luego se comenzó a transmitir en Radio Sandino. La primera vez que se cantó en público el himno del FSLN fue en un acto de la Asociación de Estudiantes de Psicología de la UNAN, el lunes 15 de enero de 1979.

Al mismo tiempo que cantaban el himno, los integrantes del grupo 8 de noviembre participaban en la organización de barrios. A medida que avanzó el momento de la insurrección popular su labor fue más intensa y finalmente se integraron como combatientes, haciendo hostigamientos, recuperaciones de armas, dando clases de arme y desarme. Durante la guerra el grupo se separó para organizarse en diferentes sectores.

Otra canción que reafirma el elemento ideológico de la unidad es “La Consigna”. Esta pieza musical tiene una gran carga ideológica, ya que hace un llamado directo a todos los sectores de la sociedad a unirse a la insurrección final. “La Consigna” se volvió una pieza importante en el llamado al pueblo nicaragüense para marchar unidos *hacia el sol de la victoria*. La letra es muy fácil de comprender y su música inicial en tonada de marcha de guerra.

Otras canciones más que reafirman el elemento ideológico partidario con el compromiso de seguir con fuerza y libertad como la melodía “La Consigna”, arreglo original 1971, que continuará presente en la historia del pueblo. Alexis Mendoza señala: “Muy emocionante la letra. Les juro que hago el saludo del soldado y marchó en mi sala como un cachorrito cuando la pongo [...] Esta canción me levanta el ánimo” (comunicación personal, 10 de enero, 2020). A continuación se transcribe la letra de la canción que se explica por sí sola cómo generaba esos sentimientos en el público oyente:

*Hermano, dame tu mano / y unidos marchemos ya / hacia el sol de la victoria, / trayectoria de la libertad. / Hermano de la montaña, / hermano de la ciudad. / Juntos unidos lucharemos / y unidos lograremos llegar al final. / Ya nadie detiene la avalancha/ de un pueblo que tomó su decisión/ esta es la guerra desatada/ la guerra prolongada contra el opresor. / Esta es la guerra desatada/ la guerra prolongada contra el opresor. / ¿Cuál es la consigna? / El pueblo no se detiene / ¿Cuál es la consigna?: F S L N //*

Hablado (Mejía Godoy): *échemela compa //*

(Dame la F) *F: de Fuerza insobornable / (Dame la S) S: de Sol de libertad / (Dame la L) L: de Lucha inlaudicable / (Dame la N) N: de No retroceder. (Otra vez):/ (Dame la F) F: de Fuerza insobornable / (Dame la S) S: de Sol de libertad / (Dame la L) L: de Lucha inlaudicable/ (Dame la N) N: de No retroceder. // (¡Viva Sandino!) //*

*Hermano, dame tu mano / y unidos marchemos ya / hacia el sol de la victoria, / trayectoria de la libertad. / Hermano de la montaña, / hermano de la*

*ciudad. / Juntos unidos lucharemos / y unidos lograremos llegar al final. / Ya nadie detiene la avalancha/ de un pueblo que tomó su decisión/ esta es la guerra desatada / la guerra prolongada contra el opresor. / Esta es la guerra desatada / la guerra prolongada contra el opresor. / ¿Cuál es la consigna? / El pueblo no se detiene / ¿Cuál es la consigna?: F S L N //*

Hablado (Mejía Godoy): *Vamos a ver compañeros, vamos a gritar con todo nuestro entusiasmo. Porque con nosotros cantan los campesinos, los obreros, las mujeres, los ancianos, los niños y, sobre todo, aquellos que con su corazón armado cuidan palmo de nuestro territorio liberado. ¡Qué lo oiga el enemigo! //*

(Dame la F) *F: de Fuerza insobornable / (Dame la S) S: de Sol de libertad / (Dame la L) L: de Lucha ineludible / (Dame la N) N: de No retroceder. (Otra vez):/ (Dame la F) F: de Fuerza insobornable / (Dame la S) S: de Sol de libertad / (Dame la L) L: de Lucha ineludible / (Dame la N) N: de No retroceder. // (¡Viva Sandino!) (Transcripción del suscrito).*

A través de las canciones analizadas anteriormente, se puede apreciar que el pueblo nicaragüense durante la década del 80 estuvo lleno de esperanza compartida, misma que nacía de la unidad y de la lucha cotidiana por un futuro distinto lleno de compromiso y respeto al pasado, es decir: su identidad. En el canto revolucionario la sociedad nicaragüense de la década de 1980 lleva y llevará temas que siempre vivirán en su ser.

### **“Comandante Carlos”: en vivo con el pueblo**

Por supuesto debemos reconocer que la producción musical en la década del 80 fue variada, cantando a tantas circunstancias y personajes que fueron cobrando algún interés en la marcha de los acontecimientos. Uno de esos personajes fue Carlos Fonseca, fundador dirigente del FSLN que había perdido la vida en ese bregar de la lucha guerrillera.

Así fue que el momento de crear la canción que ahora comentamos, se presentó a propósito de la traída de los restos de Fonseca Amador a la capital en noviembre de 1979. En el apartado anterior ya se explicó el origen de la canción “Comandante Carlos”. Carlos Mejía Godoy confiesa:

Yo siempre, al hacer una canción, me planteo un desafío. Y es que la canción debe ser una obra estéticamente digna de nuestro pueblo en lo que se refiere a lo cualitativo. Pero, al mismo tiempo no puedo escribir algo para ser asimilado únicamente por intelectuales, eruditos y diletantes. Y allí tenía algunas expectativas, cuando regresé a Nicaragua cuatro meses después del triunfo. Sin embargo, todas las dudas se disiparon cuando aquel memorable ocho de noviembre de 1979, ante

los restos sagrados de nuestro Comandante en Jefe, aquella PLAZA DE LA REVOLUCIÓN, totalmente llena de sandinistas, se convirtió en un insólito orfeón de hombres, mujeres y niños. Yo pienso que hasta los zanates se subieron a la cumbre de los laureles vecinos, para unir sus trinos a nuestras voces. Hasta entonces, cuando aquel mar de puños rebeldes parecieron tocar la piel del firmamento, cuando nuestra modesta tesitura quedó opacada por el inmenso rugido de las masas. Hasta entonces, sentí que la canción había logrado su objetivo. ¡Una vez más el pueblo tenía la última palabra! (García, 6 de noviembre, 1982).

¿Por qué los ojos de Carlos Fonseca *miran hacia el futuro*? Porque soñaba con un porvenir para el país en el que la caída de Somoza Debayle fuese un objetivo inmediato y, luego de esa *caída*, tener un futuro por delante para construir la patria nueva, el hombre nuevo, la mujer nueva. Todos los nicaragüenses juntos enfrentando las tareas de la reconstrucción (Barricada, miércoles 15 de agosto, 1979, p. 1).

Así se fue dejando ver toda esta himnología en el transcurso de la década del 80, donde encontró tantos motivos para dejarse sentir entre el pueblo, los motivos fueron la guerra, los diferentes programas que llevó a cabo el gobierno (Cruzada Nacional de Alfabetización, cortes de café, etc.). Esas y otras circunstancias sirvieron para la inspiración y el aliento en las diferentes tareas.

### **Compromiso y valentía a través del canto a los héroes y mártires**

Durante la década en estudio, se continuó escuchando y cantando piezas dedicadas a mártires y héroes de la década de 1970 (algunas ya referidas en el apartado anterior como “El Zenzontle pregunta por Arlen”). De esta manera, se fue integrando a los hermanos caídos en la construcción de la *patria nueva* que ellos no llegarían a conocer, pero que solo con su sacrificio fue posible alcanzar. Una manera muy popular de mantener vigente los nombres de estos combatientes heroicos fue utilizar sus nombres para bautizar puertos, hospitales, escuelas, etc.

Por ejemplo, Arlen Siu se convirtió en una figura emblemática de la lucha. Desde el triunfo de la revolución, puertos, calles, centros infantiles y escuelas llevan su nombre, así como también organizaciones afines al FSLN. Otro ejemplo es el Hospital Militar, renombrado como: Hospital Militar Escuela Doctor Alejandro Dávila Bolaños. También tenemos el centro asistencial de atención a la mujer: Hospital Bertha Calderón Roque.

Otra manera de mantener vivos en la memoria a los compañeros caídos, fue utilizar las canciones dedicadas a estos personajes para ejercicios en los centros educativos. Verónica López en entrevista (comunicación personal, 25 enero, 2020), refiere: “La canción que le tributó Mejía Godoy a Arlen Siu, además de ser entonada por la juventud, se utilizó en colegios como el Elvis Díaz Romero, como material educativo para ejercicios de traducción al idioma francés e inglés”.

El fomento al canto de los mártires tuvo un importante significado, a través de él se valoró el acto heroico, pero también simbolizó un ejemplo que inspiró a jóvenes a trabajar por la libertad adquirida reflejada en la lucha guerrillera y por supuesto en el triunfo del 19 de julio de 1979, creando valores revolucionarios como la aspiración a construir una patria que supere los problemas existentes, ayudando a transmitir y mantener el fervor revolucionario.

### **Canciones como fuente para el coraje y la valentía**

Canciones que se constituyeron en fuente de compromiso y valentía, de coraje de inspiración a ser útil a la patria. El disco *Guitarra Armada y Línea de Fuego* reitera el tema de la lucha armada y las narrativas del acontecer nacional, tareas emprendidas por la revolución.

Composiciones como “No se me raje mi compa”, transmitían ese mensaje que después del triunfo había muchas tareas pendientes. Por supuesto, la patria continuaba demandando la defensa y necesitaba de jóvenes valientes, dispuestos a proteger la recogida de la producción y las palabras musicalizadas ayudaban a recobrar al obrero y al campesino el aliento necesario: *No se me raje mi hermano, no me vuelva a ver pa'trás la milpa está reventando y es tiempo de cosechar.*

“La tumba del guerrillero” fue otra pieza que se cantó continuamente durante la década de los 80, ya que ayudó a la esperanza, a la contemplación del paisaje expresando que el sacrificio de las vidas de los caídos, se revierte en vida como: *En los ojos de los miserables/ que en Acahualinca, / aún esperan sedientos / la aurora de la redención.* Reempiéndose con su sangre la lucha y la batalla. Porque se concibió que los héroes no cayeron en vano, sino que el dolor de la muerte de un joven se convierte en una semilla.

En el canto testimonial de la década de 1980, está el reconocimiento a la labor femenina nicaragüense, a sus valores patrióticos como la lucha por la defensa de la revolución en los distintos frentes de Nicaragua, aportando a la construcción del proceso revolucionario desde el campo, el arte, la cultura. A través del discurso musical se nombró y valoró a las mujeres que entregaron a sus hijos en pro de la marcha del proyecto revolucionario, así se cantó a esas “Madres de Héroes y Mártires”.

Según Mora Lomelí (agosto, 1990): “Carlos entrega un *canto hecho de milpa, de montaña y de río* a la madre nicaragüense: a la que lava ropa ajena para que el hijo estudie, a la madre del ferroviario, del minero que muere rompiendo el mineral, a la madre del pescador, del esclavo, del arado, del pobre obrero: *madre de mi tierra*. El trabajo de esa madre y sus voces, como un río, arrullan la esperanza por toda la geografía de Nicaragua: Tonalá, Nagarote, Tisma, Cusmapa, Solentiname, Siuna, Cacaúlí, Arenas, Tomabú, Tapacales, Coco, El Rama, Tepeneguasapa”.

### **Visión por un futuro mejor a través de la canción revolucionaria**

El tema del amor entrecruzado con el pensamiento revolucionario fue también cantado y escuchado. Canciones como “Cuando venga la paz, amor”, es decir en medio de la situación armada y la guerra se retoma la esperanza. Así lo expresa Gioconda Belli en su poema “Cuando venga la paz, amor”, mismo que luego se convierte en canción: “Reirá la pradera, la carreta del peón callará su gemido, cantarán los ríos, se llenarán de flores los caminos. La eterna alegría nuestro pueblo tendrá. Los enamorados, separados ahora, se prometen ya envejecer juntos en la casita de la montaña, donde se amarán por las noches con la ternura y la pasión de ayer, cuando se conocieron. Sabrán así repasar lo vivido y contarles a los nietos la historia y volver a cantar las canciones de esta lucha: *cuando venga la paz, amor, cuando venga la paz*”.

En este poema-canción se fomenta el sentido de identidad cultural y territorial, ofreciendo una visión de un mundo con mejores oportunidades en un contexto de guerra contrarrevolucionaria, inspirando el futuro con esperanza: *Reirá la pradera, la carreta del peón callará su gemido, cantarán los ríos, se llenarán de flores los caminos*. Belli expone una visión política y, al mismo tiempo, romántica. La canción describe a una pareja separada por el conflicto que se promete envejecer juntos en una casa en la loma.

Van a mantener vivas las memorias de la lucha y transmitirán la historia a sus nietos cantando canciones de esta lucha. La evocación en la interpretación personalizada y amorosa de textos como “La eterna alegría nuestro pueblo tendrá” contrasta con las descripciones decisivas, casi didácticas de la mayoría de proyecciones musicales hacia el futuro. Como se declara en “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara (1971), un futuro más pacífico —por ser más justo— como objetivo de la lucha impregna comprometida socialmente”.

Otra canción representativa de estas temáticas es “De las cenizas” (1985) de Carlos Mejía Godoy. Este tema de un nuevo mundo construido es lo que hace de la canción comprometida de esta época “la gran música y la gran canción de esperanzas”. En estas canciones se encuentra un llamado a la reconciliación en medio del conflicto contrarrevolucionario, Nicaragua vive un período de reconstitución posterior a la dura represión sufrida antes de 1979, expresándose un discurso que llama a la integración de la nación. En “De las cenizas” se explica que *un amanecer surgió*, es decir, Nicaragua como el ave fénix, renace de sus cenizas: *Y volverá el maíz para reír en la montaña. / Cosecha del amor que se gestó en las barricadas. / La brisa volverá para peinar los arrozales [...] / Esta revolución es la explosión de un nuevo día [...] / Y borda un corazón con emoción reverdecida [...]*.

La situación de Nicaragua en los 80 ofreció la oportunidad de confrontar el legado de un conflicto violento esencialmente concluido, es decir, la guerra contra el propio Somoza Debayle (aunque sus lugartenientes estuvieran aun liderando a los contras). Tal vez esto explique el momento y el lugar en que se compuso una notable canción que abarca este tema. Poco después del triunfo de 1979, los nicaragüenses empezaron a lidiar con el tema de la reconciliación y el perdón.

La Teología de Liberación y su doctrina central de perdón cristiano, proveyó un marco moral para gran parte del movimiento sandinista. El comandante Tomás Borge — superviviente de los miembros fundadores del FSLN y duramente torturado en los laberintos de Somoza— hizo una afirmación de gran relevancia cuando perdonó y liberó a uno de sus torturadores. Borge reiteró repetidamente la consigna de los luchadores sandinistas: “Implacables en el combate. Generosos en la victoria”. Y declaró públicamente a los acólitos de la dictadura: “Mi venganza personal, será el derecho de tus hijos a la escuela y a las flores”. Luis Enrique, construyó el texto para “Mi venganza personal” (julio, 1979) a partir de este diálogo nacional, un discurso muy diferente al resto

de los encontrados en esta época. Luis Enrique (julio, 2006), declara que esta canción: “fue muy importante para mí siempre creí que la revolución iba a perdonar a sus torturadores. Creí entonces en la ternura de la revolución, en la capacidad de perdón, de enmienda y, por supuesto, reconciliación. Tan difícil en estos tiempos tan duros” y, a continuación, canta:

*Mi venganza personal será el derecho / de tus hijos a la escuela y a las flores. / Mi venganza personal será entregarte / este canto florecido sin temores. // Mi venganza personal será mostrarte / la bondad que hay en los ojos de mi Pueblo. / Implacable en el combate siempre ha sido / y el más firme y generoso en la victoria. //*

*Mi venganza personal será decirte: / ¡Buenos días!, sin mendigos en las calles. / Cuando en vez de encarcelarte te proponga / te sacudas la tristeza de los ojos. // Cuando vos, aplicador de la tortura, / ya no puedas levantar ni la mirada. / Mi venganza personal será entregarte / estas manos que una vez vos maltrataste, / sin lograr que abandonaran la ternura. //*

*Y es el que el pueblo fue el que más te odió, / cuando el canto fue lenguaje de violencia. / Pero el pueblo hoy, bajo de su piel/ rojinegro tiene erguido el corazón.// Y es el que el pueblo fue el que más te odió, / cuando el canto fue lenguaje de violencia. / Pero el pueblo hoy, bajo de su piel/ rojinegro tiene erguido el corazón* (transcripción del suscrito).

La canción toma elementos de la poesía de Borge y canta sobre el poder, de él mismo y de su gente, sobre cómo transformar el odio en una especie de venganza positiva, en una “venganza” sana. Luis Enrique Mejía Godoy en esta canción retoma el *Credo del Che*: “Hay que endurecerse pero sin perder la ternura jamás” y canta ofreciendo sus manos a los instigadores de la violencia represiva.

La producción artística de Salvador Cardenal Barquero y Kathia Cardenal, también hace un llamado a la paz y a la reconciliación. Así lo podemos ver en la canción “Guerrero del amor”, perteneciente al álbum *Si buscabas* (1984). Muestra el papel del amor como un agente de cambio expresando la esperanza —y duda, a la vez— de que el amor puede curar las profundas heridas del dolor pasado: *Te cambio una canción por el coraje / De tus jóvenes manos combatientes / Fundidas al metal con que nos salvas / Te cambio este amar la vida y sus promesas / Por el frío de tus pies entre los suamos / Fraguadón que se te quema el miedo y la nostalgia.*

Esa pieza es muy conocida: “He escuchado al Dúo y a Salvador solo tocar la canción en varias ocasiones y el reconocimiento del público es inmediato y apasionado.

Uno de esos momentos fue capturado en una grabación en vivo lanzada en 2001: Salvador invita a la audiencia diciendo “vamos todos juntos” en el último estribillo repetido y se oyen las voces del público sumándose claramente al intérprete. Los fuertes y largos aplausos que recibe el final de la canción indican lo mucho que sigue manteniendo un lugar crucial en la memoria popular de la generación que tuvo que luchar frente a la Contra” (Scruggs, 2006).

El sentimiento básico de la necesidad de responder a la violencia con violencia recuerda a la canción “Fusil contra fusil” de Silvio Rodríguez, también famosa durante el período inicial de la revolución cubana. En ambas canciones el ejercicio del amor para mejorar la fortuna de nuestros semejantes se veía inevitablemente ligado al enfrentamiento necesario para compensar el despliegue de fuerza movilizada contra dicho cambio. La canción resonó fuertemente entre la juventud de Nicaragua que se vio enfrentada a la necesidad de defender militarmente los beneficios sociales que el nuevo proceso sandinista había empezado a conseguir a principios de los 80 (Scruggs, 2006).

### **Canto revolucionario y carga ideológica**

En Nicaragua en la década de 1980, la música ayudó de forma expresiva a una realidad que necesitaba una sociedad proactiva, comprometida, visionaria de un mundo mejor. Apropiarse de la siguiente expresión “Que el canto sea la expresión viva de nuestra interminable lucha por crear un mundo empapado de justicia, de hermandad, de libertad y de verdadero amor”. Fueron y son estos retos de libertad en justicia y de amor fraterno los que hicieron y van haciendo la historia de Nicaragua. Así intentamos comprenderlo y así lo sentimos en la canción de Luis Enrique y Carlos Mejía Godoy, al oír y al leer la vida del día al día, de la que nacieron las grandes epopeyas del pueblo nicaragüense”.

La llamada carga ideológica no puede tener más atinada expresión que la que uno y otros nos dieron en canciones como “Piolín”, “Canción de cuna”, “Nació un niño negro”, “Pobrecito mi cipote”, “Pequeña hija mía”, para citar algunas de sus obras. Ignorar la historia pasada, porque es la semilla de la vida nueva. Esta es “la ideología” de los cantores que recogen y renuevan con sus versos y sus guitarras la humillación y la esperanza que nació en el campo, como un chilote de la milpa nueva.

Luis Enrique ya no quisiera hablar de muerte, sino de lo que soñó la madre cuando llevaba al niño en su vientre, de lo que soñó el papá cuando preparaba la cuna de cedro y el

mosquitero. Con la dulzura de un arrullo, flauta y seis, siete notas de guitarra, la promesa: “Niño, chilote tierno, la patria te pintará tu guardería y tu escuela con las acuarelas que soñó Germán”. Faltan solo dos lunas para que eso pueda llegar. Tiempos en que se saborea ya el triunfo cercano.

Con esta “Canción de cuna” el niño puede dormir tranquilo. Al crecer, encontrará lo que el pueblo le va a dar. Madurará el futuro. Chiflidos de alegría del cantor, con ganas de acelerar los tiempos. El ritmo musical corretea como en caballito de madera, al son del redoble y de la flauta: “Mañana comienza la reconstrucción. Y los de Mancotal, unidos al pueblo armado y organizado, a todo volumen y a toda velocidad, ratifican con su alegría la promesa. Se puede dormir el niño en paz”.

La música de la Costa Atlántica, con el golpeteo de la tumbadora y las maracas, baila en el nacimiento del niño negro. Todavía en una barraca. Sin rehuir la lucha de clases que así lo dispuso cuando el rico disponía. Pero ahora será destino: *pan para los pobres para los ricos cabuya [...] Aleluya como ese niño y para esa tarea nació el FSLN.*

Si los niños asumieron su papel en la pobreza y la montaña para anunciar el futuro. Los viejos, los que hicieron la guerra y llegaron al 79, durante la reconstrucción mantienen viva la memoria del pasado para que la euforia no engañe. Ayuda saber que hubo tiempos en que el cipote sufría sin medicina, las manos como un fuego, la tos en el pecho: *Apurate Terencio, me dice la Chón: Pobrecito mi cipote, ni pacha ni pecho le apatece ya.* “Por eso precisamente se renueva la esperanza de que con la Revolución vendrá la vacuna y la alfabetización: *Y mi chavalito crecerá galán, como un tayacán.*

Ante la lágrima grandota del niño, el Terencio soltó el llanto suavcito. Eso no puede olvidarse. Esa fue la historia de estos cipotes y chavalos. En “Pequeña hija mía”, Carlos promete a la niña: *mi canta será tu milpa.* Como todo niño, la pequeña está llena de preguntas: *¿De quién es el campo? ¿De quién la poesía? ¿De quién la amargura? ¿De quién la sonrisa?* Y la respuesta —aunque pide perdón por querer callar y no decir lo que costó la dura lucha— grita fiel a la historia: *De todos los hombres del pueblo que en la madrugada dejaron sus vidas para hacer posible tu sueño, hija mía.* La vida cotidiana de los niños con sus juegos y sus ilusiones queda arrullada con una promesa: la del nuevo mañana, la de la nueva Nicaragua.

Para concluir el presente capítulo, con la derrota electoral del FSLN en 1990, varió el contexto sociopolítico y algunas acciones e intereses culturales se trastocaron. Por ejemplo, el estudio de ENIGRAC cerró y se trasladó a Radio Nicaragua. Artistas como los hermanos Mejía Godoy, entre otros, reeditaron sus discos con productoras Nicarib, Mántica Waid, La Casa de Los Mejía Godoy, Moka Discos. Y otros continuaron con algunos esfuerzos personales y privados.

Las canciones revolucionarias, especialmente, con el aprovechamiento del recurso tecnológico continúan siendo escuchadas y cantadas a pesar que como “Hoy no está de moda recordar las grandes luchas de los pueblos oprimidos, como la lucha que ganó el pueblo sandinista de la mano del Frente Sandinista con una victoria doble contra Somoza y los yankees. Pero no es cuestión de moda sino de dignidad. Prefiero escuchar esta canción, que ha forjado historia con la sangre de los y las valientes nicaragüenses que lucharon por la libertad, a escuchar cualquier bazofia comercial de reageton” (Revolución en Televisión, 15 de septiembre, 2008). En este sentido, el culturólogo Wilmor López, afirma: “El legado de la música testimonial es la dignidad, la valentía y la honradez, no son canciones banales, son canciones con mensaje revolucionario” (comunicación personal, 4 de febrero, 2020).

Asimismo, el señor Erick Solís, refirió en cuanto a la vigencia de la música revolucionaria: “En el periodo revolucionario se siguió escuchando esta música. La mayor parte del tiempo era en su casa, donde ponía un programa radial que estuviese transmitiendo este tipo de canto e incluso en casa de amigos, muchas veces acompañado de tragos [...] El legado está vigente [...]” (comunicación personal, 15 de noviembre, 2019).

Hasta 1990 la experiencia musical nicaragüense cumplió una evolución significativa, especialmente desde que en los albores de la década del 60 se empezó a conocer en el ámbito local producciones conocidas como “canciones de protesta”. Era un sentir que se expresaba en contra el sistema del momento que alentaba el consumo, la guerra, la desigualdad social y otros temas sensibles en aquel momento.

De ahí tomaría vuelo la canción de protesta en Nicaragua pero bajo otros parámetros, en vista que el problema central en el país se revelando en la presencia de la dictadura somocista. Eso hizo una diferencia muy importante entre las producciones nicaragüenses y las producciones musicales que llegaban del exterior, especialmente europeas.

Así es que las producciones musicales testimoniales o de protesta de origen nicaragüense se presentan más directas en su mensaje, más radicales en sus expresiones, a diferencia de las producciones musicales europeas que se conocieron que se antojaban más poéticas y el mensaje principal se diluía en toda la composición musical. Especialmente en la década del 80, como hemos visto, cuando ese canto vino a ser producto de las circunstancias que se iban presentando en la gestión revolucionaria.

La lírica muy particular que se produjo en esa década expresó tantas circunstancias reales en aquellos años como la guerra, el programa de alfabetización, la producción, las condiciones de vida del pueblo y otros temas tan variados que se musicalizaron aprovechando la oportunidad que diera el gobierno con las diferentes instancias culturales que el estado revolucionaron fundó. La gestión de la cultura llegó a ser elevada a grado ministerial con el fin de facilitar mucha de aquella tarea, pero a la vez alentar la producción musical.

Un ambiente muy diferente a los años del 60 y el 70 cuando las producciones musicales debieron ser grabadas en otros países centroamericanos y debieron sonar, en algunos casos, como productos bajo censura o subversivos. Desde finales de la década del 70 la canción de protesta o testimonial nicaragüense fue revelándose con sus propias particularidades pues lo que exponía la lírica era un mensaje particular, reconocido en las circunstancias que vivía el país frente a la dictadura.

Es decir, si la canción de protesta de la década del 60, especialmente la europea abordó temas generales que se aplicaban a todo país y toda sociedad, en cambio la especificidad temática que presentan las producciones musicales dirigidas a tratar la cuestión nicaragüense, en los años finales de la década del 70, significan no sólo influencia, sino también que se impuso el asunto nacional como una premisa que debía resolverse antes que otra temática.

# **Conclusiones y Recomendaciones**

## Conclusiones y Recomendaciones

### 1. Conclusiones

Los resultados de la investigación titulada “Canto Testimonial, Expresiones y Compromiso Social. Nicaragua 1960-1990”, apuntan a que el pueblo nicaragüense recurrió a la canción como un medio para librar la lucha contra la dictadura somocista, la intervención de parte de los Estados Unidos y, fundamentalmente, para la consolidación de las tareas de la revolución. Los datos analizados arrojan como positivo la recurrencia al canto testimonial durante la lucha insurreccional en la década de 1970 y durante el proceso de consolidación de la Revolución Popular Sandinista 1980-1990.

El contexto internacional fue favorable al canto de protesta en Nicaragua a partir de las décadas del 50 y 60. Esto está demostrado en el interés que revistió un nuevo discurso socio-ideológico en América Latina, manifestado en el entorno político, a través del impacto de la revolución cubana, la guerra de Vietnam, las dictaduras latinoamericanas, la Teología de la Liberación, entre otros acontecimientos históricos. Desde el extranjero, se dio la influencia de piezas icónicas como los corridos mexicanos —aparte de los grupos de rock en habla inglesa—, también se encuentra la incidencia de la *Nueva Canción Latinoamericana*, así se escucharon y entonaron, canciones extranjeras que influyeron en el cantar nacional, con su propia carga ideológica relativa a la situación imperante.

La música en Nicaragua como parte del ambiente cultural de los 60, desarrolló su propia característica asumiendo la labor de denuncia e insatisfacción frente a las desigualdades sociales que representaba el sistema dictatorial somocista. En el ambiente de esta década, se encuentran antecedentes del canto de protesta —no propiamente contienen un marcado carácter testimonial— sino temáticas de interés social ligadas al contexto socioeconómico, sobresaliendo composiciones con aire costumbrista que destacan lo folclórico, construyendo una idea de la representación de la cultura campesina o, de personajes populares llegándose a identificar de alguna manera en el ámbito de la discusión política, como sectores marginados. Constituyen las primeras muestras artísticas en términos sociales con sentido poético, vivencial, cotidiano que dejaban implícito la protesta sociopolítica.

A nivel nacional, fue importante el peso específico que significó la dictadura somocista como elemento determinante generador de contradicciones sociopolíticas, siendo parte del cuadro ideológico que contribuyó al fenómeno musical de protesta. El *Canto Cristiano Popular* incidió en la lucha revolucionaria desde finales de 1960, el accionar cristiano y la lucha guerrillera sandinista, fueron evidentes a través de las organizaciones populares religiosas como las comunidades eclesiales de bases, mismas que contribuyeron a generar cambios no solo en el ser cristiano, sino en la aparición del canto popular, como parte de la música litúrgica, una expresión de ello lo constituye la *Misa Popular Nicaragüense*, contribuyendo a un proceso de integración de experiencias revolucionarias.

Las canciones analizadas reflejan una muestra del conocimiento del contexto sociopolítico de la época en estudio, estando presente parte de la historia de la lucha revolucionaria, así como sus protagonistas. El canto de protesta en Nicaragua es muy representativo, especialmente, a través de la juventud se manifiesta la participación de los actores políticamente radicales, que demostraron el descontento político-social, así como la búsqueda y consolidación del triunfo revolucionario. Las canciones sirvieron de enseñanza, motivación e inspiración al pueblo, en su mayoría, jóvenes que contribuyeron al triunfo revolucionario el 19 de julio 1979.

La falta de libertad de expresión fue uno de los principales elementos característicos dentro del ambiente sociopolítico que generó violaciones al derecho de comunicación, contribuyendo al desarrollo de la canción como una forma de protesta. Con el afianzamiento del protagonismo de la lucha revolucionaria a partir de 1974, el canto de protesta obtuvo mayor significación. A ello se unió la presencia de la crisis del Mercado Común Centroamericano (MCCA) que se juntó con la agudización del ambiente de pobreza causado por el terremoto de 1972. Todo ello contribuyó a reforzar el mensaje político a través de la canción testimonial.

En ese sentido, la música se convirtió en una forma de expresión para denunciar situaciones y problemáticas sociopolíticas, que atravesaba Nicaragua, fue necesaria para visibilizar y protestar ante los abusos del poder sirviendo como un elemento poderoso dentro del movimiento revolucionario nicaragüense que buscaba un cambio profundo.

El incremento de la represión somocista y acontecimientos como el terremoto de Managua de 1972 generaron fuertes consecuencias sociales que conllevaron a que la guerrilla fuese percibida como una alternativa de liberación. Es decir, la práctica del canto de protesta y la acción guerrillera se retroalimentaron, desembocando en la ofensiva final en 1978 y, por supuesto, en el triunfo revolucionario de 1979, contando con la presencia de un imaginario en el que teoría, creación, práctica musical y actuar político quedaron imbricados en un mismo proceso de transformación de la sociedad nicaragüense.

El canto de protesta contribuyó al ser social y cultural conformando un imaginario colectivo en pro de la acción revolucionaria, con contenido reivindicativo como la unidad, la dignidad, la justicia, la esperanza, la verdad, la crítica social, la rebeldía, la libertad, la igualdad, la identidad, la valentía. La práctica del canto de protesta generó efectos como ser factor aglutinador a favor del movimiento revolucionario sandinista, siendo considerada por el sistema como subversiva. Por medio de la música se conformó la identidad, es decir, un pensamiento solidario y revolucionario. Fue un agente socializador que proyectó el sentir del pueblo nicaragüense.

El canto de protesta contribuyó a desarrollar una función **ideológica**, transmitiendo expresiones de pensamiento sociopolítico de corte revolucionario. Utilizando una imagen musicalizada se expuso el repudio a la dictadura somocista y se enunció parte de la historia. Dentro de esos aportes la enseñanza de **valores heroicos** a través del canto de protesta en Nicaragua fue muy enriquecedora. Se ubican canciones que contribuyeron a que el accionar y el pensamiento de los héroes revolucionarios, sirviera de aliciente a los jóvenes guerrilleros.

De acuerdo a la percepción extraída de testimonios y de las entrevistas a participantes en la lucha revolucionaria y en el periodo revolucionario, se percibe confianza, esperanza en un hoy posible, como una fuerza reivindicadora a la vida y la libertad. Durante la etapa revolucionaria (1979-1989), el canto desarrolló la labor de informar, de motivar a acciones revolucionarias en la búsqueda de una reconfiguración social, con valores e imágenes, como la concepción de un “hombre nuevo”, nacionalista y antiimperialista comprometido por el cambio, la justicia social y en medio de un contexto

sociopolítico de revolución amenazada por la intervención económica-armada, de los Estados Unidos de Norteamérica.

El canto durante la época revolucionaria (1979-1980) contó con políticas gubernamentales favorables, este periodo es considerado como una segunda etapa del accionar musical testimonial, tomando en cuenta un contexto distinto al de la década anterior, cuyo propósito fue sensibilizar a la población en función de la aplicación de políticas sociales. Respondió a la construcción de un imaginario sandinista de espíritu patriótico y antiimperialista donde las tareas prioritarias como programas sociales y la defensa de la soberanía nacional eran fundamentales para reconstruir Nicaragua y para la consolidación del espíritu revolucionario.

En la década de 1980 el pueblo es el actor primordial de su historia y el canto sirvió para reafirmarla, el profundo compromiso político de parte de la juventud. El canto revolucionario desbordó de esperanza y alegría, ayudó de forma expresiva a una realidad que necesitaba a un ser nicaragüense proactivo, comprometido y visionario de un mundo mejor.

Tanto en el canto religioso (*Misa Campesina*), como en buena parte de las canciones testimoniales sobre todo en sus inicios, se aprecia la utilización del recurso al folclor, la tradición lo popular, agregando al texto recursos como sonidos de la naturaleza, la geografía, la cultura, para denunciar las injusticias sociales y promover la integración revolucionaria.

A través de este estudio se reafirma que existe en parte del imaginario colectivo de la generación de la década de 1970-80, buen nivel de conocimiento y percepción positiva sobre el actuar artístico musical en el ámbito revolucionario, permaneciendo en su memoria oral especialmente en aquellos que vivieron su plena juventud.

## 2. Recomendaciones

Es necesario continuar desarrollando investigaciones sobre patrimonio artístico musical, en función de fortalecer el análisis socio-histórico y cultural, como una forma de apreciar el fenómeno revolucionario nicaragüense de manera más integral. Elaborar una edición crítica y una cronología de la producción del canto revolucionario en Nicaragua ya que hasta el momento no existen de manera sistematizadas, esto contribuiría a facilitar el trabajo investigativo desde la perspectiva histórica cultural. Si bien hay referencias del canto revolucionario en el *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación* (núm. 48, julio-agosto, 1982) y existen las grabaciones de ENIGRAC y la difusión vía digital de las canciones más representativas, esto constituye una necesidad.

Continuar el trabajo profesional de transcripciones de canciones revolucionarias ya que existen limitaciones que dificultan su estudio. Lo anterior ayudaría a consultar autores, separar etapas y distinguir con precisión momentos que permitan analizar la evolución del canto para continuar siendo estudiarlo como un proceso histórico cultural.

Promover planteamientos de propuestas de rescate testimonial sobre cultura musical de compromiso social en función de la consolidación de la identidad cultural y nacional; así como alternativas de gestión, de autofinanciamiento y demás instancias que fortalezcan nuevas producciones musicales con temas de interés social ambiental. Con estas acciones se estaría contribuyendo a la promoción de la identidad nacional y cultural concibiendo a ésta como un elemento dinámico en construcción permanente que tiene una función importante frente o dentro del fenómeno de la globalización.

# Referencias

## biblio-hemerográficas

## Referencias

### 1. Biblio-hemerografía

Aciprensa, (s.f.). Yo confieso... *Aciprensa*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/Oracion/yoconfieso.htm>

Agüero, A. (domingo, 22 de agosto, 2004). Convirtiendo la oscurana en claridad. *El Nuevo Diario*. <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/variedades/134231-convirtiendo-oscurana-claridad/>

Agüero, A. (22 de agosto, 2015). Inmortalizó a “La Juliana”. [Contiene testimonios de Jack Roberto Carvallo Soto (hijo de Jorge Isaac Carvallo) sobre algunas composiciones de su padre]. *La Prensa*. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/2015/08/22/cultura/1887898-inmortalizoa-la-juliana>

Alarcón Perea, M. (28 de octubre, 2011). Rosas en el mar. *Mesa Redonda* [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://mesaredonda.cubadebate.cu/noticias/2011/10/28/rosas-en-el-mar/>

Amador Rodríguez, B. y Cisneros Palacios, J. G. (15 de diciembre, 2018). Manifestaciones artísticas contra la dictadura somocista: la canción protesta y la poesía revolucionaria en Nicaragua. *Dictatorships & Democracies. Journal of History and Culture*, 6. Recuperado de: <https://www.dictatorships-democracies.com/articles/10.7238/dd.v0i6.3145/galley/3014/download/>

Amador Rodríguez, B. y Tatés Anangón, P. (mayo-octubre, 2019). Los medios de comunicación de masas contra la dictadura somocista. *Textos y Contextos* (2ª ep.) 18. Recuperado de: <http://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CONTEXTOS/article/view/1741>

Archivo del Vaticano (s.f.). Documentos del Concilio Vaticano II [Archivo on-line del Vaticano]. Recuperado de: [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm)

Arellano, J. E. (1994). *Historia de la pintura nicaragüense*. Managua: Banco Central de Nicaragua.

- Arellano, J.E. (29 de agosto, 2005). Entre el testimonio y el rescate. *La Prensa*. [Cita el testimonio de Carlos Mejía sobre Corporito]. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/2005/08/29/nacionales/962023-entre-el-testimonio-y-el-rescate>
- Arellano, J. E. (7 de mayo, 2016). Sandino ante el Pacto del Espino Negro. *El Nuevo Diario*. Recuperado de: <https://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/392050-sandino-pacto-espino-negro/>
- Arellano, J.E. (julio, 2017). *El Cine entre los Nicas*. Managua, JEA-Editor. [Contiene el testimonio sobre la censura a *La Prensa* en 1954].
- Arellano, J. E. (22 de julio, 2017). El Grupo Gradas y su acción histórica. *El Nuevo Diario*. Recuperado de: <https://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/434543-grupo-gradas-su-accion-historica/>
- Arellano, J.E. (febrero, 2019). *El bienamado de Washington: Tacho Somoza (1896-1956)*. Managua: JEA-Editor. [Contiene el significado del término *cachureco*].
- Asamblea Nacional de Nicaragua (11 de marzo, 2015). Ley N° 897 que declara Heroína Nacional de la República a Blanca Aráuz Pineda. *La Gaceta/ Diario Oficial*, 48. Recuperado de: [http://legislacion.asamblea.gob.ni/Normaweb.nsf/\(\\$All\)/3DB776D7E2E843F506257E05007F1500](http://legislacion.asamblea.gob.ni/Normaweb.nsf/($All)/3DB776D7E2E843F506257E05007F1500)
- Baltodano, M. (s.f.). Cronología del comandante Ricardo Morales Avilés. *Memoria de la lucha sandinista*. [Tomado del blog homónimo]. Recuperado de: <https://memoriasdelaluchasandinista.org/media/textos/89.textos.pdf>
- Baltodano, M. (s.f.). Ricardo Morales Avilés/ El paradigma sandinista del intelectual revolucionario. *Memoria de la lucha sandinista*. [Tomado del blog homónimo]. Recuperado de: [https://memoriasdelaluchasandinista.org/view\\_text.php?author=1](https://memoriasdelaluchasandinista.org/view_text.php?author=1)
- Baltodano, M. (15 de enero, 2000). De Raudales a la fundación del Frente. *Memoria de la lucha sandinista*. [Tomado del blog homónimo. Entrevista al ingeniero Bayardo

Altamirano López]. Recuperado de:  
[https://memoriasdelaluchasandinista.org/view\\_stories.php?id=7](https://memoriasdelaluchasandinista.org/view_stories.php?id=7)

Barricada (miércoles 15 de agosto, 1979). Combativas compañeras de AMPRONAC inauguran su sede. *Barricada*, 21 (1).

Barricada (domingo 26 de agosto, 1979). El Grupo Pancasán cuenta su historia. *Barricada*, 32 (1).

Barzuna, G. (1997). *Cantores que reflexionan/ Las nuevas trovas en América Latina*. San José, Costa Rica: Ediciones de la Universidad de Costa Rica.

Blog Camilo Sesto (martes 5 de noviembre, 2013). Melina (1975). *Camilo Sesto* [Mensaje en un blog: historia de la canción “Melina”]. Recuperado de: <http://camilosesto-sinuhe.blogspot.com/2013/11/melina-1975.html>

Blogspot Carlos Mejía Godoy, (7 de enero, 2009). Y el verbo se hizo canto: “Navidad en Libertad”. *Blogspot Carlos Mejía Godoy*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://carlosmejiagodoy.blogspot.com/2009/01/y-el-verbo-se-hizo-canto-navidad-en.html>

Borgeson, Jr., P. W. (1984). *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. London: Tamesis Books Limited.

Cabezas, O. (agosto-noviembre, 1981). *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Sin ciudad: Colección Socialismo y Libertad, Libro 17. Recuperado de: [http://www.radiolaprimerisima.com/files/doc/Omar\\_Cabezas\\_La\\_monta%C3%B1a\\_es\\_m%C3%A1s.pdf](http://www.radiolaprimerisima.com/files/doc/Omar_Cabezas_La_monta%C3%B1a_es_m%C3%A1s.pdf)

Camacho Navarro, E. (1991). *Los usos de Sandino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cardenal, E. (1998). *Flor y canto: antología de poesía nicaragüense*. Managua: anamá ediciones. [Contiene el poema: “Muchachos de *La Prensa*”].

- Castillo, Ó. (s.f.). Cantos revolucionarios: la protesta musical como arma social. *Cultura Colectiva*. [Sobre los antecedentes del canto de protesta]. Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/musica/cantos-revolucionarios-la-protesta-musical-como-arma-social>
- Castillo Sevilla, I. C. y López Treminio, B. N. (mayo, 2005). *La cultura artística en Nicaragua en la década de 1960*. Managua: UNAN-Managua. [Trabajo monográfico para optar al grado de Licenciatura en Historia].
- Castro, B. (18 de julio, 2015). La falta de material del exterior motivó a los artistas a crear. *Confidencial*. Recuperado de: <https://confidencial.com.ni/la-efervescencia-creativa-en-los-ochentas/>
- Catholic.net. (s.f.). Concilio Vaticano II. Años 1962-1965 [Blog explicativo del Concilio]. Recuperado de: <http://es.catholic.net/op/articulos/25245/cat/949/concilio-vaticano-ii-anos-1962-1965.html#modal>
- Cedeño, F. (9 de julio, 2017). Apuntes sobre el Tío Sam. *Magazine*. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/magazine/columnas/fonoteca-apuntes-sobre-el-tio-sam/>
- Celaya, G. (1989). Prólogo, en González Lucini, F.: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. Madrid: Ediciones de la Torre. [Prólogo: Gabriel Celaya. Epílogo: Antonio Gómez].
- Cesarini, G. (9 de abril, 2018). Sixteen tons: una histórica canción americana. *Gianni Cesarini & mig@s/ Músicas, palabras, rincones de belleza...* [Mensaje tomado de un blog]. Recuperado de: <http://www.giannicesarini.com/sixteen-tons-una-historica-cancion-americana/>
- Chamorro Z., A. (1983). *Algunos rasgos hegemónicos del somocismo y la revolución sandinista*. Managua: Cuadernos de Pensamiento Propio, INIES.
- Córdoba, M. (martes 14 de julio, 2009). Para los Mejía Godoy siempre será 19. *El Nuevo Diario*. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/politica/266566-mejia-godoy-siempre-sera-19/>

- Córdoba, M. (9 de diciembre, 2012). Carlos Mejía y su “Panchito Escombros”. *El Nuevo Diario*. Recuperado de: <https://www.elnuevodiario.com.ni/terremoto-1972/271579-carlos-mejia-su-panchito-escombros/>
- Coronel Urtecho, J. (julio, 1967). Nuestra economía rural con contenido espiritual. *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*, 17 (82). Recuperado de: [https://www.enriquebolanos.org/media/upload/files/RC\\_1967\\_07\\_N82.pdf](https://www.enriquebolanos.org/media/upload/files/RC_1967_07_N82.pdf)
- De Anitua (s.j.), S. (1975). El hipismo como filosofía de la existencia. *Encuentro* (7). Recuperado de: <http://repositorio.uca.edu.ni/2026/>
- Discogs (2020). Convirtiendo la oscurana en claridad. [Página web dedicada a la venta de materiales musicales]. *Discogs*. Recuperado de: <https://www.discogs.com/Variou-Convirtiendo-la-Oscurana-en-Claridad/release/11479113>
- Domenach, J.-M. (septiembre, 1968). *La propaganda política*. Buenos Aires: Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires). Recuperado de: [https://www.archivochile.com/carril\\_c/cc2013/cc\\_2013\\_00008.pdf](https://www.archivochile.com/carril_c/cc2013/cc_2013_00008.pdf)
- Durán, R. (20 de noviembre de 2019). Quién era Adelita, la mujer más famosa de la Revolución Mexicana. *Debate*. [Periódico digital mexicano]. Recuperado de: <https://www.debate.com.mx/estados/Quien-era-Adelita-la-mujer-mas-famosa-de-la-Revolucion-Mexicana-20191120-0031.html>
- EcuRed (2018). “Canción Protesta”. *EcuRed*. [Antecedentes del canto de protesta]. Recuperado de: [https://www.ecured.cu/Canci%C3%B3n\\_protesta](https://www.ecured.cu/Canci%C3%B3n_protesta)
- El Nuevo Diario (sábado 26 de mayo, 2007). Leyenda viva de la farándula nicaragüense. *El Nuevo Diario*. [Entrevista a Otto de la Rocha]. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/211027-leyenda-viva-farandula-nicaraguense/>
- El Nuevo Diario (jueves 2 de agosto, 2007). Ejército no tiene himno. *El Nuevo Diario*. [Entrevista a Bayardo Altamirano sobre historia del primer himno del Frente Sandinista]. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/216580-ejercito-no-tiene-himno/>

Franco, F. (28 de octubre, 2019). Octubre victorioso, avances de la lucha sandinista. Blog *Visión Sandinista*. Recuperado de: <http://www.visionsandinista.net/2019/10/28/octubre-victoriosoavances-de-la-lucha-sandinista/>

García, I. (sábado 6 de noviembre de 1982). Génesis de la canción “Comandante Carlos Fonseca”. *Ventana/ Barricada Cultural*. [Esta entrevista también puede leerse en blog de Eduardo Pérez Valle (lunes 30 de noviembre, 2015): “Nicaragua: desde el mirador de nuestra historia”, en el siguiente enlace: <https://eduardoperezvalle.blogspot.com/2015/11/genesis-de-la-cancion-comandante-carlos.html>]

García Peralta, M. (14 de junio, 2015). La misa prohibida. *La Prensa/ Suplemento Domingo*. [Contiene los testimonios de: Carlos Mejía Godoy, Ernesto Cardenal, Wilmor López, Roberto Sánchez Ramírez (q.e.p.d.)].

García Zeledón, Z. (16 de diciembre, 2001). La *Misa campesina* de Carlos. [Artículo original de *El Nuevo Diario*, pero se reprodujo en el Blog *La Insignia*. Aquí se citan testimonios de Carlos Mejía Godoy]. Recuperado de: [https://www.lainsignia.org/2001/diciembre/cul\\_030.htm](https://www.lainsignia.org/2001/diciembre/cul_030.htm)

Girardi, G. (1987). *Sandinismo, marxismo, cristianismo: la confluencia*. Managua: Centro Ecuménico Antonio Valdivieso.

Gobierno de Reconstrucción Nacional de la República de Nicaragua (22 de agosto de 1979). Estatuto Fundamental. [Aprobado el 20 de julio de 1979]. *La Gaceta/ Diario Oficial*, 1. Recuperado de: <http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/9e314815a08d4a6206257265005d21f9/1a224f38057e9dc5062573080055c4de?OpenDocument>

González C., A. (16 de julio, 2017). Los personajes de Carlos. *La Prensa*. [Tomado del suplemento “Domingo”. Sobre los personajes de algunas de las canciones de Carlos Mejía Godoy].

Guerrero, J. (2005). La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación. *Estudio de género musical y análisis de vínculo sociopolítico y religiosos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Guerrero Aguilar, A. (29 de marzo, 2010). El corrido del Siete Leguas. Blog Sabinas Hidalgo. [Mensaje en un blog sobre “El Siete Leguas”]. Recuperado de: <https://www.sabinashidalgo.net/articulos/de-solares-y-resolanas/6058-el-corrido-del-siete-leguas-sp-685862194>

Guevara, E. (2020). *La guerra de guerrillas*. Linkgua: pensamiento 29. [No contiene la ciudad donde fue editado el libro]. Recuperado de: <https://books.google.com.ni/books?id=wxKtDwAAQBAJ&lpg=PT74&ots=MuNoxQhxQv&dq=ense%C3%B1a%20enardece%20determina%20en%20amigos%20y%20enemigos%20sus%20posiciones%20futuras&pg=PT4#v=onepage&q=ense%C3%B1a,%20enardece,%20determina%20en%20amigos%20y%20enemigos%20sus%20posiciones%20futuras&f=false>

Hauser, A. (1978). *Sociología del arte*. Barcelona: Guadarrama. [Contiene el concepto de *Arte*].

Jarquín, W. (16 de julio, 2018). La historia del himno del FSLN/ Uno de los primeros artículos de *Barricada* del 79. *Barricada*. Recuperado de: <https://barricada.com.ni/la-historia-del-himno-del-fsln-uno-de-los-primeros-articulos-de-barricada-del-79/>

Jesaenz (abril 7, 2013). La tumba del guerrillero: Abril de 1954...el más cruel de todos los abriles. [Mensaje de un blog, sobre la fuente original de la canción “La tumba del guerrillero” de Carlos Mejía Godoy]. Recuperado de: <https://enriquesaenz.com/2013/04/07/la-tumba-del-guerrillero-abril-de-1954el-mas-cruel-de-todos-los-abriles/>

Jiménez, M. (1980). Poesía de Solentiname. *Letras* (2). [Revista de la Universidad Nacional de Costa Rica]. Recuperado de: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1250>

Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional de la Republica de Nicaragua (20 de diciembre, 1979). Declaración de 1980 “Año de la Alfabetización”. [Publicado en *La Gaceta*, núm. 89, 21 de diciembre de 1979]. Recuperado de:

[http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/\(\\$All\)/E8AAEB4A2FADA946062570BA0071348D?OpenDocument](http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/($All)/E8AAEB4A2FADA946062570BA0071348D?OpenDocument)

Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional de la Republica de Nicaragua (10 de mayo, 1980). Decreto núm. 402: Creación de la Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales Enigrac. [Publicado en *La Gaceta*, 109, el 16 de mayo de 1980]. Recuperado de: [http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/\(\\$All\)/7F6A715A44C3F626062570A10057E9DB?OpenDocument](http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/($All)/7F6A715A44C3F626062570A10057E9DB?OpenDocument)

Katz-Rosene, J. (5 de mayo, 2018). Hace 50 años, la canción protesta tuvo su casa en La Candelaria. [Una mirada histórica al Centro Nacional de Canción Protesta, que marcó el camino de varios artistas]. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/historia-del-centro-nacional-de-cancion-protesta-213572>

La magia del Cancionero Popular (27 de agosto, 2017). [Mensaje en un post de Facebook]. Recuperado de: <https://www.facebook.com/LaMagiaDelCancioneroPopular/posts/1027931407309576/>

La Prensa (13 de noviembre, 1977). Drama nica ganó en OTI. *La Prensa*, 51 (14838), p. 1. [Consultado en Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica].

La Prensa (3 de octubre, 2005). ¡Eran treinta con él! *La Prensa*. [Sobre el *Libro de actas* del EDSNN, donde se consignan datos importantes de ese movimiento]. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/2005/10/03/nacionales/966234-eran-treinta-con-l>

La Prensa (18 de agosto, 2017). El día que Carlos Mejía Godoy ganó el Festival de la OTI con “Quincho Barrilete”. *La Prensa*. Tomado de: <https://www.laprensa.com.ni/2017/08/18/cultura/2281479-dia-carlos-mejia-godoy-gano-festival-la-oti-quincho-barrilete>

- La Voz del Sandinismo (25 de julio, 2013). Biografía de Augusto César Sandino. *La Voz del Sandinismo*. [Alude al apoyo que Sandino recibió de las prostitutas en Puerto Cabezas]. Recuperado de: <https://www.lavozdelsandinismo.com/sandino/>
- Le Lous, F. (18 de septiembre, 2016). La Mariposa Cladentisna. Suplemento *Domingo de La Prensa* (475). [Biografía de Arlen Siu Bermúdez: *La Chinita de Jinotepe*].
- Lynskey, D. (2015). *33 revoluciones por minuto/ Historia de la canción protesta*. Sin ciudad: Malpaso Ediciones.
- Martí y Puig, S. (2002). La izquierda revolucionaria en Centroamérica: el FSLN desde su fundación a la insurrección popular. *Working Papers: WP* (23). [WP es una de las colecciones que edita el Institut de Ciències Polítiques i Socials (ICPS), con el objetivo de facilitar su discusión científica]. Recuperado de: <https://www.icps.cat/archivos/WorkingPapers/wp203.pdf?noga=1>
- Martínez Espinoza, E. (9 de mayo, 2012). Canto de Meditación de la Misa Campesina Nicaragüense/ Análisis musical III. *Blogspot*. [Documento colgado en este post. Contiene testimonios de Carlos Mejía Godoy]. Recuperado de: <http://analismusical3.blogspot.com/2012/05/canto-de-meditacion-de-la-misa.html>
- Mejía Godoy, C. (18 de junio de 2008). Carlos Mejía Godoy explica origen de “La Consigna”. *Radio La Primerísima*. [Entrevista grabada en el programa “Cantata”, dirigido por Ramón Chavarría. Primera parte de una entrevista con el cantautor nicaragüense. Aquí, Carlos cuenta el origen de algunas de sus canciones, especialmente “La Consigna”]. Recuperado de: <http://www.radiolaprimerisima.com/noticias/general/31827/carlos-mejia-godoy-explica-origen-de-la-consigna-y-luis-enrique-escribe-a-grigsby/>
- Mejía Godoy, C. y Ramírez, S. (verano, 2017). Sergio Ramírez conversa con Carlos Mejía Godoy. *El Hilo Azul*, 15. [Carlos aquí cuenta la historia de algunas canciones].
- Mejía Godoy, L. E. (abril, 1983). Presentación del disco *Para construir la patria*. ENIGRAC. [Mensaje recuperado del blog *Guitarra nica*, publicado el miércoles 29 de julio, 2009]. Recuperado de: <http://unalbumpordia.blogspot.com/2009/07/luis-e-mejia-godoy-para-construir-la.html?m=0>

- Mejía Godoy, L. E. (8 de abril de 2000 y 5 de mayo de 2001). La guitarra también dispara. *Memorias de la lucha sandinista*. [Entrevista de Mónica Baltodano Marcenaro a Luis Enrique Mejía Godoy]. Recuperado de: [https://memoriasdelaluchasandinista.org/view\\_stories.php?id=24](https://memoriasdelaluchasandinista.org/view_stories.php?id=24)
- Mejía Godoy, L. E. (julio, 2006). Mi venganza personal. *Youtube*, publicado por “Spatakku”. [Concierto “Apunta, dispara y canta. Canciones de la revolución nicaragüense”. Casa los Mejía Godoy. Publicado el 5 de diciembre, 2010]. Recuperado de: <https://youtu.be/syszMKtCt5M>
- Membreño, C. (23 de marzo, 2020). La Cruzada de Alfabetización es la mayor proeza cultural en la historia. *Redvolución*. Recuperado de: <https://www.redvolucion.net/2020/03/23/la-cruzada-nacional-de-alfabetizacion-es-la-mayor-proeza-cultural-en-la-historia/>
- Méndez Montero, A. (28 de abril, 2017). Estudiantes de Ciencias Sociales recuerdan la lucha contra Alcoa en Semana U 2017. [Página web de la Universidad de Costa Rica]. Recuperado de: <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2017/04/28/estudiantes-de-ciencias-sociales-recuerdan-la-lucha-contra-alcoa-en-semana-u-2017.html>
- Mendiola, B. (21 de febrero, 2007). Prohibido olvidar/ Ante la muerte de Amanda Aguilar/ 116 años de historia. Blog *Sindicatos*. [Mensaje tomado de un blog]. Recuperado de: [https://web.archive.org/web/20071104074304/http://www.reluita.org/sindicatos/amada\\_aguilar.htm](https://web.archive.org/web/20071104074304/http://www.reluita.org/sindicatos/amada_aguilar.htm)
- Meza, H. (lunes 19 de julio, 2004). Aquí, Radio Sandino... *El Nuevo Diario*. [Historia del surgimiento de Radio Sandino]. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/especiales/148509-aqui-radio-sandino/>
- Mora Lomelí, R. H. (agosto, 1990). Nicaragua: cultura del coraje en la fuente desde abajo. *Envío* (106). Recuperado de: <https://www.envio.org.ni/articulo/638>
- Morales Avilés, R. (enero, 1972). Sobre la militancia revolucionaria de los intelectuales. *Taller/ Revista de los Estudiantes de la UNAN*, (8). [El trabajo fue escrito en 1970 en la Cárcel de La Aviación].

Musset, A. (2005). *Hombres nuevos en otro mundo: Nicaragua en 1980 en los diarios de la Cruzada Nacional de Alfabetización*. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA).

Niebuhr, R. (1951). *Cristo y la cultura*. Nueva York: Harper & Row.

Niú (10 de mayo, 2018). Carlos Mejía Godoy y sus himnos de protesta. Canal de Youtube de Niú. [Contiene el testimonio de la creación de la canción “Vivirás Monimbó”. Recuperado de: <https://youtu.be/PYttM6uF91g>

Ojeda, C. (2014). Libre: la triste historia detrás de una exitosa canción. *Radio Televisión Martí* [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://www.radiotelevisionmarti.com/a/muro-de-berlin-la-triste-historia-detras-de-una-cancion/79382.html>

Ortega, O. (11 de enero, 2010). Sí ese es mi fueyte. Blog Ortega Reyes. [Historia de Raúl Cruz Martínez alias *Peyeyeque*]. Recuperado de: <https://ortegareyes.wordpress.com/tag/peyeyeque/>

Palazón Sáez, G. D. (2008). Polémicas culturales, compromiso intelectual y revolución en Nicaragua. *L'Ordinaire Latino-Americain*, (208). [Número dedicado a: *Nicaragua: reflexiones y debates*]. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/orda/2534>

Patria es humanidad (26 de agosto, s.a.). Guitarra armada. [Mensaje tomado de un blog. Contiene la carta de *Martiniano* (Carlos Mejía Godoy) a *Modesto* (comandante Henry Ruiz)]. Recuperado de: <https://selucha.tumblr.com/page/101>

Pérez, R.C. (4 de enero, 2018). ¿Está Quincho entre los cincuenta mil jóvenes y niños muertos a los que, en vez de darle un lápiz y un papel, se les entregó un fusil? *Confidencial*. Recuperado de: <https://confidencial.com.ni/donde-esta-quincho-barrilete/>

Pérez M., Oswaldo (18 de julio, 2019). Cultura y paz, elementos inherentes a la Revolución Popular Sandinista. *La Voz del Sandinismo*. Recuperado de: <https://www.lavozdelsandinismo.com/cultura/2019-07-18/cultura-y-paz-elementos-inherentes-a-la-revolucion-popular-sandinista/>

- Periscopio (10 de marzo de 2018). El cenizote, pájaro de las 400 voces. *La Prensa/ Magazine*. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/magazine/periscopio/el-cenzontle-pajaro-de-las-400-vozes/>
- Perreraca, (s.f.). Carlos Mejía Godoy: Cantos a flor de pueblo (1973). *Perreraca/ La canción un arma de la revolución...* [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://perrerac.org/nicaragua/carlos-meja-godoy-cantos-a-flor-de-pueblo-1973/1618/>
- Pinzón González, J. S. (s.f.). El Rock and Roll. *Calameo*. Recuperado de: <https://es.calameo.com/books/00263601102b5b3955e38>
- Prensa Comunitaria (31 de octubre, 2013). Florecerás Guatemala. Blog de Facebook de *Prensa Comunitaria*. Recuperado de: <https://es-la.facebook.com/Comunitaria.Prensa/posts/455746944543150/>
- Ramírez, S. (2002). El Frente Ventana y la Generación Traicionada. *Enciclopedia de literatura nicaragüense*. Barcelona: Océano. Reproducido digitalmente en la Biblioteca Virtual Cervantes (2015). Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/enciclopedia-de-nicaragua-la-literatura-nicaraguense/>
- Real Academia Española (2020). Significado del vocablo “Tayacán”. *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. [Mensaje tomado del sitio oficial]. Recuperado de: [https://dle.rae.es/tayac%C3%A1n?m=30\\_2](https://dle.rae.es/tayac%C3%A1n?m=30_2)
- Redacción BBC Mundo (5 de abril, 2017): Estados Unidos: 100 años del afiche del Tío Sam, ¿cuál es la historia detrás de la icónica imagen? *BBC*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39487191>
- República de Nicaragua (18 de agosto, 1960). Código de Radio y Televisión. *La Gaceta/ Diario Oficial*, (188). Recuperado de: [http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/\(\\$All\)/55841B079D4D3D05062571C4005066D3?OpenDocument](http://legislacion.asamblea.gob.ni/normaweb.nsf/($All)/55841B079D4D3D05062571C4005066D3?OpenDocument)

- Revolución en Televisión (15 de septiembre, 2008). Himno a la Unidad Sandinista (Himno del FSLN). *Revolución en Televisión/ Retransmitiendo la revolución*. Recuperado de: <https://revolucionentv.wordpress.com/2008/09/15/himno-a-la-unidad-sandinista-himno-del-fsln/>
- Robayo, M. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Calle 14*, 11 (16). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279042458005.pdf>
- Robayo Pedraza, M. I. (marzo-agosto, 2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX/ Artículo de reflexión. *Revista Calle 14*, 10 (16). [Muestra el papel preponderante que la canción de protesta ha jugado en la América Latina]. Recuperado de: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/9562/11116>
- Rocha, J. L. (julio, 2009). Las diez fotografías que estremecieron los años 80. *Envío*, 328. Recuperado de: <https://www.envio.org.ni/articulo/4025>
- Romero, D. L. y Salinas, C. (25 de enero, 2009). ¡Sonría! Esta foto la recordará. *Magazine*. [Contiene el testimonio de Carlos Mejía: “Mis años siendo *Corporito*”]. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/magazine/reportaje/sonria-esta-foto-la-recordara/>
- Rueda Estrada, V. y Vázquez Medeles, J. C. (6 de diciembre, 2015). Testimonio nicaragüense: de los Sandinistas a la inclusión de los Contras. Por una polémica memoria revolucionaria. *Kamchatka*, 6. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7221/7713>
- Sáenz, E. (octubre 15, 2013). El Cristo de Palacaguina. *Vamos al Punto*. [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://enriquesaenz.com/2013/10/15/el-cristo-de-palacaguina/>
- Salinas, C. (12 de agosto, 2018). El segundo exilio del cantautor Mejía Godoy. *El País*. [Contiene declaración de Sergio Ramírez sobre Carlos Mejía]. Recuperado de: <https://www.pressreader.com/spain/el-pais-america/20180812/281595241363198>

- Salinas, C. (6 de septiembre, 2018). “Carlos Mejía es alma de Nicaragua”. [Entrevista a Carlos Mejía]. *Niú*. Recuperado de: <https://niu.com.ni/carlos-mejia-es-alma-de-nicaragua/>
- Sánchez, E. (sábado 10 de marzo, 2007). Que sos arrecha Venancia te grita el Cerro Quemado. *El Nuevo Diario*. [Entrevista a Benigna Venancia Mendiola]. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/204746-que-sos-arrecha-venancia-te-grita-cerro-quemado/>
- Sánchez, E. (sábado 17 de marzo, 2007). Yo era un socialista furibundo. *El Nuevo Diario*. [Entrevista a Jorge Isaac Carvallo]. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nacional/205346-yo-era-socialista-furibundo/>
- Sandino Siempre (1ro. de septiembre, 2015). 2 de septiembre de 1927 nace el Ejército Defensor de la Soberanía Nacional. [Mensaje tomado de un post de Facebook]. *Sandino Siempre*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/1634172133519335/posts/1647430825526799/>
- Scruggs, T. M. (2006). Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América. *Trans/ Revista Transcultural de Música*, 10. [Artículo traducido por Sebastián Cruz y Silvia Martínez]. Recuperado de: [https://www.sibetrans.com/trans/articulo/144/musica-y-el-legado-de-la-violencia-a-finales-del-siglo-xx-en-centro-america](https://www.sibetrans.com/trans/articulo/144/musica-y-el-legado-de-la-violencia-a-finales-del-siglo-xx-en-centro-america;); también puede consultarse en: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82201003.pdf>
- Scruggs, T.M. (julio-diciembre, 2008). Las Misas Nicaragüenses. Popular, Campesina y del pueblo. *Istmo/ Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (17). Recuperado de: <http://istmo.denison.edu/n17/articulos/scruggs.html>
- Serqueiros, J. C. (domingo, 13 de noviembre, 2011). Sixteen tons. *Esa Vieja Cultura Frita/ (Café Virtual)*. [Mensaje tomado de un blog]. Recuperado de: <https://esaviejaculturafrita.blogspot.com/2011/11/historias-de-canciones-sixteen-tons.html>
- Silva, J. A. (12 de julio, 2009). No más “luchar, luchar, luchar” y ahora cantan a la patria/ El Ejército ya tiene su himno. *El Nuevo Diario*.

- Siu, A. (27 de julio, 2019). Arlen Siu-Mireya: Mariposa clandestina. Blog *Cuaderno Sandinista*. [El escrito es de la autoría de Ana Gabriel Siu, sobrina de Arlen; pero fue subido al blog por Ramón Campos]. Recuperado de: <https://cuadernosandinista.com/2019/07/27/mariposa-clandestina/>
- Solà, R. y Trayner, M. P. (junio, 1988). *Ser madre en Nicaragua/ Testimonios de una historia no escrita*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua/ Barcelona: ICARIA Editorial, S.A. [Contiene el testimonio de doña Norma Pineda de Arroyo, madre de Carlos Francisco Arroyo Pineda].
- Soza, E. (27 de marzo de 2019). Leonel Rugama, del seminario a la guerrilla. *Barricada*. Recuperado de: <https://barricada.com.ni/leonel-rugama-guerrilla/>
- Sputnik Mundo (17 de julio, 2019). Canciones que inspiraron 40 años de revolución en Nicaragua. *Sputnik Mundo*. Recuperado de: <https://mundo.sputniknews.com/cultura/201907171088039452-canciones-inspiraron-40-anos-revolucion-nicaragua/>
- Timberonica (martes 7 de agosto, 2012). La música nicaragüense en los años 80. [Mensaje tomado de un blog]. *Nicaragua y su música*. Recuperado de: <http://nicaraguaysumusica.blogspot.com/2012/08/la-musica-nicaraguense-en-los-anos-80.html>
- Torre de la, F. (5 de noviembre, 2015). La Adelita el corrido más popular de la Revolución Mexicana. Blog Centauro del Norte. Recuperado de: <https://centaurodelnorte.com/la-adelita-corrido-popular-revolucion-mexicana/>
- Torres Lazcano, L. E. (abril, 2016). *La Música como un Medio Alternativo de Comunicación Ligado a la Revolución y la Reconfiguración Social*. Universidad Autónoma del Estado de México/ Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. [Tesis para obtener el título de Licenciado en Comunicación]. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/a146/d068edb212d6b3a89769b6a232328d832242.pdf>; también puede consultarse en: <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/49199/Tesis0.pdf?sequence=3>

- Torres Pérez, J. M. (2011). Ser cristianos y revolucionarios. [Entrevista a José Miguel Torres Pérez y Fernando Cardenal], en Baltodano Marcenaro, M. (2011). *Memorias de la lucha sandinista*. Tomo I (“De la forja de la vanguardia a la montaña”). Managua: Fundación Roxa Luxemburgo. Recuperado de: <https://memoriasdelaluchasandinista.org/media/books/18.stories.pdf>
- Torrez, A. J. (domingo 18 de julio, 2004). Cuando la música cantó más fuerte que 100 cañones. *El Nuevo Diario*. [Contiene testimonios de Pablo Martínez Téllez alias El Guadalupano y de Francisco “Pancho” Cedeño, integrante del Grupo Pancasán]. Recuperado de: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/especiales/148379-cuando-musica-canto-mas-fuerte-que-cien-canones/>
- Tünnermann Bernheim, C. (octubre, 2017). Mi incorporación al Grupo de los Doce. *Revista de Temas Nicaragüenses*, 114. Recuperado de: <https://www.temasnicas.net/rtn114.pdf>
- Umaña, L. (martes 15 de enero, 2019). Leonel Rugama, su legado es ejemplo de lucha. *El 19 Digital*. Recuperado de: <https://www.el19digital.com/articulos/ver/titulo:86257--leonel-rugama-su-legado-es-ejemplo-de-lucha>
- Zárate, M. (25 de agosto de 2016). Los Iracundos en Roma, ‘Y la lluvia caerá’... y los Beatles italianos. *El Comercio* (Perú). [Sobre el origen de la canción “Es la lluvia que cae” de Los Iracundos]. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/blog/larocolaitanola/2016/08/los-iracundos-en-roma-y-la-lluvia-caera-y-los-beatles-italianos/?ref=ecr>

## 2. Entrevistas

### Entrevista 1

**Entrevistado:** Salvador Gutiérrez Buschting

**Entrevistador:** Kevin Gutiérrez

**Fecha:** 29 de octubre, 2019

**Lugar:** UNAN-Managua, oficina de la Msc. Ligia Madrigal

**Hora:** 12:30 p.m.

**Estado civil:** Casado

**Oficio:** Combatiente histórico, militar en retiro y docente

### Entrevista 2

**Entrevistado:** Erick Solís

**Entrevistador:** Kevin Gutiérrez

**Fecha:** 15 de noviembre, 2019

**Lugar:** Academia de Geografía e Historia de Nicaragua

**Hora:** 2:10 p.m.

**Estado civil:** Soltero

**Oficio:** Combatiente histórico

### Entrevista 3

**Entrevistado:** Daniel Rodríguez

**Entrevistador:** Kevin Gutiérrez

**Fecha:** 14 de diciembre, 2019

**Lugar:** Casa de habitación (Barrio Enrique Smith, Costado oeste Contraloría General de la República)

**Hora:** 2:15 p.m.

**Estado civil:** Casado

**Oficio:** Combatiente histórico, pintor

### Entrevista 4

**Entrevistado:** Bayardo Altamirano

**Entrevistadores:** Ligia Madrigal y Kevin Gutiérrez

**Fecha:** 10 de diciembre, 2019

**Lugar:** UNAN-Managua (Managua), CEDIHUM

**Hora:** 10:05 a.m.

**Estado civil:** Casado

**Oficio:** Guerrillero Sandinista, Docente

## Entrevista 5

**Entrevistado:** Rafael Casanova Fuertes

**Entrevistador:** Kevin Gutiérrez

**Fecha:** 14 de enero, 2020

**Lugar:** Casa de habitación, Linda Vista Norte

**Hora:** 2:35 p.m.

**Estado civil:** Casado

**Oficio:** Guerrillero Sandinista, Docente

## Entrevista 6

**Entrevistado:** Wilmor López

**Entrevistador:** Kevin Gutiérrez

**Fecha:** 4 de febrero, 2020

**Lugar:** Ministerio de Educación, Centro Cívico

**Hora:** 2:50 p.m.

**Estado civil:** Casado

**Oficio:** Culturólogo, Periodista

# **Anexos**

## **ANEXO NÚM. 1: “Entrevista al General de Brigada (en retiro, desde 2016), Salvador Gutiérrez Buschting)”**

Muy buenos días, me permito presentarme, soy el bachiller Kevin José Gutiérrez Martínez, estudiante de último año de la carrera de Historia de la UNAN-Managua. La presente entrevista tiene como propósito obtener información objetiva para desarrollar una investigación que versa sobre el canto testimonial de nuestro país durante el periodo de 1960 a 1990. Es decir, abarca la lucha revolucionaria y post-revolución. Asimismo, solicito su anuencia para ser grabado y le comparto que se le reconocerá su autoría en la información que sea utilizada textualmente. Agradezco de antemano su colaboración al brindar esta importante información, misma que será empleada para fines eminentemente académicos.

Los **objetivos** de la entrevista son: 1. Recopilar información acerca del canto testimonial y de protesta en función de valorar su aporte en la lucha revolucionaria en Nicaragua; 2. Reconocer a actores sociales durante el proceso revolucionario que hicieron uso del canto testimonial; y 3. Reconocer emociones, sentimientos, valoraciones de actores sociales partícipes del cambio sociopolítico durante el periodo de estudio.

### **Preguntas:**

#### **1. ¿Cómo piensa que influyó la canción de protesta social de autores extranjeros en el canto nicaragüense?**

Yo pienso que, la canción de protesta social, específicamente, en el área donde vivía (Matagalpa: centro-norte del país), tuvo gran importancia en el desarrollo de una visión social, trasladada al imaginario que se venía desarrollando en la canción. El contenido de la canción te permitía trascolar que ese elemento poético que podría haber tenido de esa transmisión de una realidad expresada en una canción, ya en otros sectores y en otros ambientes a la visión práctica que nosotros tuvimos o teníamos en el diario vivir y quehacer cotidiano.

#### **2. ¿Escuchó canciones revolucionarias durante la insurrección en Nicaragua?**

Sí. La canción de protesta, de contenido social, se oía casi escondido, en lo clandestino: detrás de las paredes a través de la Radio Habana (de Cuba) que, básicamente unas de las principales emisoras que oí y los cantores como la Nueva Trova Cubana, llamándote la atención el sonido y su contenido. Entonces uno fue queriendo conocer más de esa canción que empezó a llegar a Nicaragua o, por lo menos, al centro donde estuve, en el sector de Matagalpa. Se empezó a oír a Violeta Parra. No era tanto el sonido lo que atraía como su contenido; pero luego te gustaba oír la guitarra, el timbal, el atabal, la flauta sudamericana, el charango. Gustaba mucho la música andina porque te enervaba, te daba compromiso, adrenalina para seguir en la lucha por el hombre. Transmitía ese imaginario

del Che, de Pablo Úbeda, la filosofía revolucionaria del Frente Sandinista. Te querías igualar a ellos. Influyó en el pensamiento y a asumir el compromiso de la mejor manera.

**3. ¿Cuáles fueron las primeras canciones revolucionarias nicaragüenses que conoció? Nos comenta alguna en específico.**

Como miembro fundador de la Asociación de Estudiantes de Secundaria (AES) de Matagalpa. Nosotros íbamos a nuestras reuniones, a las movilizaciones. Nuestras músicas era una mezcla de cantautores nacionales y extranjeros. Oíamos “La Consigna” o “Las casas de cartón” (de los Guaragua). Teníamos esa visión un poco así y las oíamos porque eran parte de nuestra de nuestro accionar cotidiano, de nuestra vida.

**4. ¿Cómo era la represión en ese momento? Es decir, si los agarraban escuchando este tipo de música**

Si te agarraban oyendo ese tipo de música lo menos que te hacían era culartearte con un fusil M1 y te fracturaban la mano, la clavícula, una o varias costillas, podías quedar lisiado de una rodilla, te rajaban la cabeza y te quebraban el equipo (de música). Si ya te habían fichado, es decir, eras “reincidente” te metían preso y te podían desaparecer, o sea, te mataban.

**5. ¿Cómo fue su experiencia personal con el canto revolucionario en la iglesia, en sus estudios, en el barrio?**

A pesar que tuvimos acercamiento con la Iglesia y hubo uno que otro religioso que nos apoyó y cuidó, la mayor experiencia de la música la viví en el barrio y en nuestra organización, la AES —que ya te la mencioné. Cuando queríamos oír este tipo de música la poníamos en nuestros hogares y lugares donde nos reuníamos.

**6. ¿Qué mensaje le transmitió? ¿Lo motivó a la toma de conciencia social, a decidirse por participar en la lucha o el accionar revolucionario? ¿A tener esperanzas en un futuro mejor? Exprésenos ejemplos concretos**

La música te llevaba a hacer cosas. El mensaje de la canción te permitía entender un poco más la realidad que vivíamos. La que me llevó a eso que mencionás es: la Misa Campesina —a mi manera de ver— fue una representación de una realidad matizada con el Evangelio. Cómo podés hacerle llegar a la gente ese mensaje. Por ejemplo, con la canción “Cristo ya nació en Palacagüina”, con expresiones como *Cristo ya nació en Palacagüina de Chepe Pavón y una tal María*, la gente ve al enviado de Dios inmerso en el pueblo, sin un apellido oligarca, es decir, un Cristo que está a la par de la población. ¿Enviado para qué? Para ayudar, para hacer menos duro el trago amargo diario. La *tal María*, es del ambiente de “los sin nombre reconocido” (de los desposeídos), ya que ella se dedica a planchar *muy humildemente, la ropa que goza la mujer hermosa del terrateniente*. Básicamente, te enmarca lo que dice el Evangelio: que el reino de los cielos será de la gente más sufrida. También te ubica geográficamente con elementos representativos. Por

ejemplo, en el caso de los presentes: *en vez de oro, incienso y mirra; el indio Joaquín le llevó quesillo en trenza de Nagarote* y otras personas le obsequiaron: *cajetitas de Diriomo y hasta buñuelos de Guadalupe*.

**Fuente:** comunicación personal (29 de octubre, 2019)

**ANEXO NÚM. 2: “Resolución final del Encuentro de la Canción de Protesta” (Casa de las Américas, Varadero, Cuba, viernes 4 de agosto, 1967).**



reunidos en este ~~III~~ primer Encuentro  
 Los creadores, intérpretes y estudiosos de la Canción de Protesta resli-  
 zado en Cuba, Primer territorio libre de América, saludamos la iniciativa  
 de la Casa de las Américas que nos ha permitido conocernos, intercambiar  
 experiencias y comprender el alcance de nuestra labor así como el importan-  
 te papel que cumplimos en la lucha de liberación de los pueblos contra el  
 Imperialismo Norteamericano y el Colonialismo. Esperamos que esta expe-  
 riencia se repita en bien de la Unión de todos aquéllos que en sus  
 países combaten a través de la canción.

Los trabajadores de la Canción de Protesta deben tener conciencia de que  
 la canción, por su particular naturaleza, posee un enorme poder de comuni-  
 cación con las masas en tanto que rompe las barreras que, como el analfabe-  
 tismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forma parte.  
 En consecuencia, la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos y  
 no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos.

Los trabajadores de la Canción de Protesta tienen la obligación de enrique-  
 cer su oficio, dado que la búsqueda de la calidad artística es en sí una ac-  
 titud revolucionaria. No debe rechazar ningún procedimiento o técnica con-  
 venientes a sus necesidades expresivas, en tanto el resultado aúne la cali-  
 dad artística y la eficacia ideológica.

La tarea de los trabajadores de la Canción de Protesta debe desarrollarse a  
 partir de una toma de posición definida junto a su pueblo frente a los pro-  
 blemas de la sociedad en que vive.

Los participantes de este Encuentro saludamos y apoyamos la causa de los  
 pueblos de Asia, Africa y América Latina que luchan por su liberación.

Hoy todo el mundo es testigo de los crímenes del Imperialismo contra el pueblo de Viet Nam, según los testimonios la justa y heroica lucha del pueblo vietnamita por su liberación. Como creadores, intérpretes y estudiosos de la Canción de Protesta elevamos nuestras voces para demandar y exigir un inmediato e incondicional cese de los bombardeos a Viet Nam del Norte y la retirada total de todas las fuerzas de los Estados Unidos de Viet Nam del Sur.

Apoyamos la creciente militante lucha del pueblo negro de los Estados Unidos contra todas las formas de discriminación y explotación.

Apoyamos la lucha proletaria y estudiantil <sup>que en</sup> los países capitalistas se libra contra la explotación patronal, fiel aliada del Imperialismo.

Apoyamos a la Revolución Cubana que ha señalado el verdadero camino que deben tomar los pueblos de Asia, Africa y América Latina para liberarse y nos sentimos honrados de que Cuba haya sido la sede del primer Encuentro de la Canción de Protesta.

*Vertical handwritten text on the left margin, possibly a name or title.*

*Handwritten notes in the left margin: "Bramant", "Daniel Vigil".*

*Handwritten signatures and names:*  
- Angel  
- Titano  
- Reuter Cabrera  
- Ben  
- Meri Francisco  
- Ricomedes Santa Cruz  
- Rolando Alarín  
- Carlos Pineda  
- Manuel Velázquez  
- Carlos Urdin  
- Luis Palacios

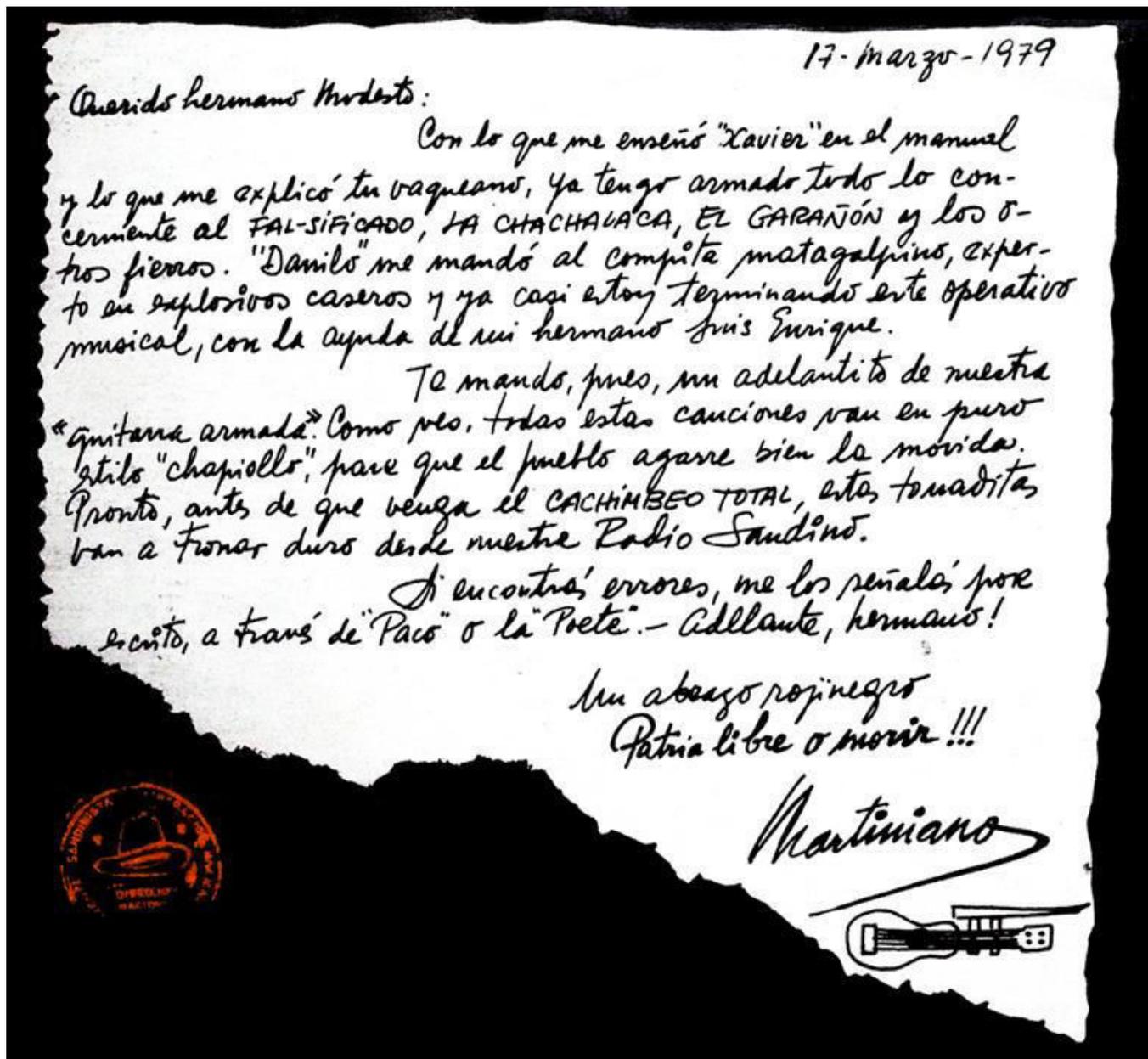


**ANEXO NÚM. 3: “Carlos Mejía Godoy disfrazado de *Corporito*”**



**Fuente:** Romero, D. L. y Salinas, C. (25 de enero, 2009). ¡Sonría!  
Esta foto la recordará. *Magazine*

ANEXO NÚM. 4: "Carta que aparece en la contraportada del disco *Guitarra Armada*"



Fuente: Tomada del blog Patria es humanidad (26 de agosto, s.a.).

## ANEXO NÚM. 5: “Grupo Pancasán”



Grupo Pancasán. De izquierda a derecha: Pancho Cedeño,, Martín Fonseca ,Agustín Sequeira, Marlene Álvarez y Salvador Baltodano, inicio de los años 80. Foto cortesía de Marlene Álvarez

**Fuente:** en Baltodano M. (18 de noviembre, 2000). Solfeo de la resistencia en Pancasán: Pancho Cedeño, Marlene Álvarez y Martín Fonseca. Blog *Memorias de la Lucha Sandinista*.

**ANEXO NÚM. 6: “Disco *Convirtiendo la oscura en claridad*”**



**Portada**



# CONVIRTIENDO LA OSCURANA EN CLARIDAD



Los artistas revolucionarios nicaragüenses siempre empularon la guitarra como arma de combate al servicio de la Revolución Popular Sandinista. Sus canciones animaron a nuestros combatientes en la dura cruzada de las barricadas en campos y ciudades y fuera del suelo patrio fueron también estas canciones rojinegras, voz y giro de nuestro pueblo en la búsqueda de la solidaridad internacional.

Hoy, esa Guitarra Armada, vuelve a escribir una hermosa página militante, uniendo su voz de rebeldía a nuestra tarea de "convertir la oscurana en claridad", a través de la CRUZADA NACIONAL DE ALFABETIZACION. Y este testimonio ha sido recogido por el sello grabador "OCARINA" del Ministerio de Cultura, haciendo posible que dicho canto a la alfabetización pueda difundirse dentro y fuera de nuestra Nicaragua Libre.

En nombre de nuestro heroico pueblo que con decisión revolucionaria ha resuelto vencer nuevamente, hoy en esta gran batalla contra la ignorancia, agradecemos este valiosísimo "operativo" que estimula a nuestro Ejército Popular de Alfabetización "EPA" y eleva el espíritu combativo de todo nuestro pueblo.

## ¡ALFABETIZACION ES LIBERACION!

Carlos Tunsterman Bernheim  
Ministro de Educación

Managua, Nicaragua Libre.

24 de Marzo de 1980. Año de la Alfabetización!



LADO A:  
HIMNO DE LA ALFABETIZACION  
DICE CABO CHENGO  
EL ABC  
CELESTINO MONDRAGON  
HAY QUE APRENDER A LEER

LADO B:  
EL SON DEL ABC  
CORRIDO AL BRIGADISTA  
SALGAMOS JUNTOS DE LA IGNORANCIA  
NUNCA ES TARDE MI COMPA  
JOSEFANA VA

### PARTICIPAN EN ESTE DISCO:

Carlos Mejía y los de Palacagüina, Víctor y Alejandra, Grupo Xitlaly, Pablo Martínez Téllez, Pancasán, Luis Enrique Mejía Godoy, Los Soldadores de Sarawaska, Mario Montenegro, Alvaro Montenegro, Julio Cansino, Armando Ibarra, Danilo Navas, Pedro Berroterán, Juan Arana, Oscar Medrano, Marco Tulio Zaldón, Alfonso Gutiérrez, Oscar Corra, Raúl Martínez.



PRODUCCION: Departamento de Música  
Ministerio de Cultura  
DIRECCION: Luis Enrique Mejía Godoy  
GRABACION Y MEZCLA: Sergio Montealegre (INCINE).  
PORTADA EXTERIOR Y DISEÑO: Arnoldo Guillén  
Departamento de Artes Plásticas  
Ministerio de Cultura  
PORTADA INTERIOR: Cruzada Nacional de Alfabetización  
FOTOS: INCINE



Contraportada



Lado A



**Lado B**

**Fuente:** Tomado del blog Discogs (2020)

ANEXO NÚM. 7: “Grupo 8 de Noviembre”



**Fuente:** Jarquín, W. (16 de julio, 2018). La historia del himno del FSLN/ Uno de los primeros artículos de *Barricada* del 79. *Barricada*.

# **Recortes del diario**

## *Barricada*

## La mujer en el proyecto revolucionario

# Combativas compañeras de AMPRONAC inauguran su sede

¡SE SIENTE, SE SIENTE, LA MUJER ESTA PRESENTE, SE ESCUCHA, SE ESCUCHA, LA MUJER SIGUE EN LA LUCHA! ¡ Con esta consigna se animó ayer la inauguración de la Casa Central de AMPRONAC "Erlinda López" ubicada del Parque las Madres una cuadra abajo.

La inauguración que rompió todos los moldes

tradicionales, puesto que sirvió para hacer conciencia del papel revolucionario que debe jugar la mujer en el proceso revolucionario nicaragüense, no tuvo el sentido burocrático que en este tipo de actos se acostumbraba.

Representaciones de diferentes partes del país hicieron uso de la palabra y en encendidos discursos

destacaron la lucha de la mujer libre, honesta, trabajadora, revolucionaria en su tarea de una liberación femenina integral y que en estos momentos empieza con el impulso que se debe dar a la Revolución sandinista.

Las expositoras femeninas honraron la memoria de Silvia Erlinda, Lidia Maradiaga, Arlen Siu y a todas aquellas compañeras que

comprometidas con la lucha del pueblo coadyuvaron a la liberación de Nicaragua.

Dina Corea, compositora del Himno de la Mujer, resaltó que ella perdió un hijo de 17 años en la guerra contra el somocismo, pero recalco que en esta lucha debe continuar la mujer hombro a hombro con los hombres, (Pasa a la Página 6 No. 2)

## PUEBLO, EJERCITO, UNIDAD...

# COMBATIVAS COMPAÑERAS

2

(Viene de la Primera Página)

pues la revolución se debe defender y vigorizar.

Se refirió también la compañera a la lucha constante que mantuvo en vida Silvia Erlinda, caída en las lomas de San Judas en la ofensiva final del Frente Sandinista.

La mujer siempre estuvo presente en la lucha contra la tiranía, el combate lo dio en diferentes formas.

La caída de Somoza fue un objetivo inmediato pero ahora tenemos por delante construir la Patria nueva, el hombre nuevo, la mujer nueva.

Hoy más que nunca la mujer debe estar organizada porque sólo unida y organizada sus demandas serán logradas. Todos los nicaragüenses juntos tenemos que enfrentar la tarea de la reconstrucción.

Posteriormente hizo uso de la palabra la compañera Amada Pineda y otra joven

integrante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de Chile. Desde Diriamba llegó una delegación

con una gigantona enviada por AMPRONAC: "La Gigantona guerrillera". Esta Gigantona guerrillera expresó

coplas relativas a la lucha del pueblo y a la necesidad de apoyar la revolución sandinista.



En un acto de profundas raíces revolucionarias, se inauguró ayer en horas de la tarde la casa de AMPRONAC, con el nombre de 'la mártir Erlinda López, quien fue víctima de la dictadura somocista. En la concentración la mujer nicaragüense afiliada a Ampronac, demostró su alto grado revolucionario.

Fuente: *Barricada* (año I, núm. 21, miércoles 15 de agosto de 1979, pp. 1 y 6)



Genara Cárdenas (Idania). A los 16 años se integró a las filas libertadoras a combatir por la Revolución Sandinista.



Doris Tijerino: 'Habremos triunfado cuando consolidemos la Revolución'.

## La mujer en la Revolución

La Revolución Popular Sandinista que logró erradicar del suelo nicaraguense al somocismo es una escuela para los pueblos oprimidos del mundo. En nuestra lucha participaron elementos de todas las clases sociales, de todos los colores, de todas las edades. El objetivo era común. El triunfo, fue nuestro.

La combatiente femenina ocupa en las páginas de nuestra historia los lugares más hermosos. Carlos Mejía nos la recuerda en aquella canción que dice en una de sus partes: "Tu novio es ese pueblo entero". Frágiles jovencitas con una conciencia superfortalecida.

BARRICADA presenta a continuación dos entrevistas. Una con Doris Tijerino Haslam y la otra con Genara Cárdenas, ambas de Matagalpa y ambas participantes activas de nuestra Revolución.

### EL ROPERO DEL POBRE

"Cuando era una niña me acuerdo que en el colegio hicimos un ropero del pobre, mediante el cual conseguimos alguna ropita para los menos privilegiados, allí me di cuenta que no nos alcanzaba para dar abasto a todos los nece-

sitados y que para eso se necesitaba cambiar las cosas". Así se expresa Doris Tijerino Haslam, combatiente sandinista.

La compañera que en tres ocasiones sufrió en carne propia la represión del somocismo es autora del libro "Somos Millones", título que fue tomado de un poema de Ricardo Morales Avilés dedicado a Doris María, La Combatiente.

Con 36 años de edad y 19 de lucha, Doris recuerda que fue en 1960 cuando ingresó a Juventud Patriótica, organización que serviría de embrión a nuestra vanguardia político-militar el FSLN.

"La victoria se habrá consolidado cuando hayamos consolidado la Revolución", dijo la compañera Tijerino Haslam en su ciudad natal.

Doris recuerda a Ricardo Morales Avilés en dos cosas, en la Revolución y en la pequeña niña que se apoya en su regazo. La muerte de Ricardo fue la muerte de un idilio revolucionario que se consolidó en las mazmorras somocistas. La pérdida de Ricardo para el pueblo se la definió Mdesto a Doris, "como una de las pérdidas más estratégicas de la lucha revolucionaria".

"Ahora tenemos oportunidad de fortalecer la revolu-

ción mediante la organización de las masas, —dice Doris— para poder rendir un tributo verdadero a nuestros héroes".

### HABLA GENARA

Genara Cárdenas tiene 16 años y estudiaba el primer año de secundaria en el Instituto de Matagalpa cuando decidió participar en la insurrección. Integrante de la escuadra "Idania Fernández", ya se había destacado por su participación en huelgas y mítines.

"Desfilábamos en una manifestación cuando la guardia comenzó a hostigarnos, cayó un compañero y fue entonces que comprendí las palabras de Sandino que Nicaragua solamente sería libre a balazos", dice Genara.

Genara es una de las integrantes del Batallón Germán Pomares, de Matagalpa. "No puedo abandonar el Ejército mientras esté latente el peligro de una contra-revolución y no se halla consolidado nuestra Revolución Popular Sandinista".

"No puedo decir nada más que estoy orgullosa de mi pueblo sandinista, que ha sabido encontrar a través de la correcta dirección de nuestra vanguardia el camino de la paz revolucionaria", dice la combatiente matagalpina.

## Festival el domingo en Waspán sandinista

Más de 500 personas se congregaron el domingo por la tarde frente a la Casa Sandinista del Barrio Waspán de Managua para asistir a un festival de música, que finalmente fue una popular demostración del espíritu revolucionario de cómo el pueblo nicaragüense está tomando el proceso de reconstrucción.

En el Festival se escuchó la música testimonial de los conjuntos Revolución y Nuevo Amanecer, éste último surgido de los mismos artistas de la comunidad.

Cinco jóvenes, también surgidos en forma espontánea del barrio, se unieron en coro para cantar la canción Flor de Pino.

Los compañeros miembros del Consejo de Defensa

Sandinista, Bayargo Vega, Juan Cano y Mario Ramírez expusieron ante el pueblo temas tan importantes como: Avance de la Revolución en el aspecto político-militar. Objetivo del Festival. Acerca del Carácter de la Revolución.

Los charlistas son todos miembros del barrio, surgidos de las heroicas casas que el somocismo tratara de destruir durante la pasada insurrección.

Un marcado avance político, y una clara demostración del alto nivel de conciencia revolucionaria que ha adquirido nuestro pueblo se encuentra plasmado en esos discursos.

El Festival tenía la misión de hacer comprender a la gente, la necesidad de oponerse abiertamente a todo intento de contrarrevolución y sobre todo en apoyar decididamente al proceso popular en que todos estamos enfrascados.

lo que es peor, la mayoría de los que se quejan son los que  
mismo hacen por reconstruir

# Casas Sandinistas en Juigalpa y S. Tomás

Con la asistencia del pueblo sandinista y la participación del grupo musical "Pancasán" se inauguraron dos nuevas casas sandinistas, una en Juigalpa, con el nombre de José Román González y otra en Santo Tomás con el del combatiente Javier Guerra.

Dichas casas están llamadas a cumplir un papel importante como puntos de comunicación y trabajo del movimiento de masas. Cada una de estas casas cuenta con salas debidamente acondicionadas para el impulso de seminarios para orientar la formación política y organizativa de los Comités de Defensa Sandinista y de los trabajadores, tanto del campo como de la ciudad.

## TAREAS POLITICAS

En Juigalpa, el Frente Oriental Carlos Roberto Huembes se ha dado a la tarea de movilizar políticamente en las masas sandinistas. Así se ha experimentado grandes avances en la formación de nuestro Ejército Sandinista.

## LA REFORMA AGRARIA ES UNA REALIDAD

La Reforma Agraria dejó de ser para nuestros campesinos, un proyecto más. Hoy la Reforma Agraria es una realidad y se ha estructurado una Junta Departamental Revolucionaria que tiene su sede en la ciudad de Juigalpa. Dicha junta cuenta con comisiones de técnicos que cumplen funciones de asesoría en el impulso de la producción de las vastas propiedades que fueron confiscadas a la familia Somoza.

Técnicos delegados del Instituto de Reforma Agraria (INRA) han comenzado los trabajos de reconstrucción en el proyecto Rigoberto Cabezas el cual se encuentra ubicado en Nueva Guinea.

Una delegación del Ministerio de Bienestar Social, viajó en días pasados a Nueva Guinea, con el fin de recibir las donaciones en granos que los colonos de esta región donaron a aquellas ciudades que sufrieron más intensamente los efectos del genocidio somocista.

# Revolución en la cultura anuncia compañero Cardenal

El teatro, la pintura, la poesía... danza, folklore, música, cantos, cine, bibliotecas y deportes, son partes integrantes del amplio plan de acción que el Padre Ernesto Cardenal, Ministro de Cultura está dispuesto a desarrollar para todos los nicaragüenses.

Este ambicioso programa cultural está siendo promovido en el sentido amplio de la palabra, porque nuestro entrevistado considera que todas las ramas culturales antes apuntadas tienen igual importancia.

El sentimiento más profundo del Padre Cardenal es que la Revolución se consagre al renacimiento de la cultura. Aspira a que el pueblo no adquiera una cultura burda de infima calidad, sino que la cultura sea de lo más excelente y producida por el mismo pueblo...

"Es necesario que haya teatro, poesía, música y todo lo demás para los hijos de Sandino que son los hijos de Rubén Darío, como dijo un intelectual francés que nos acaba de visitar", —rememora nuestro entrevistado—.

El padre Ernesto Cardenal en su entrevista que concediera a BARRICADA en el cuarto piso del Hotel Intercontinental, nos expresó que el pueblo ha comenzado a formar en varias localidades su propio teatro, festivales y recitales espontáneos con el respaldo total del Ministerio de Cultura.

"Nuestro pueblo tiene gran disponibilidad artística como lo ha demostrado en estos años de barbarie somocista a través de su música, su poesía, su canto y, creo, que el reconocimiento cultural de Nicaragua será de proporciones indetenibles sobre todo ahora que la Revolución va a consagrarse a ello".

Los proyectos culturales se echarán a andar en coordinación con el Ministerio de Educación Pública, Reforma Agraria y resto de instituciones del Gobierno de Reconstrucción Nacional.

La repartición de tierras piensa hacerse con la participación de Los Bústeres que

han ofrecido ya su colaboración al Ministro de Cultura para interpretar las canciones que han tomado del campesinado nicaraguense.

Para incrementar las bibliotecas e incentivar la lectura entre los nicaragüenses, se efectuarán publicaciones masivas de libros, contando para ello con imprentas como la Editora de Publicaciones, S.A. (EDIPSA), la Imprenta Nacional y Tarejita S.A.

Por primera vez en la historia de Nicaragua se producirá cine, pero con fines puramente culturales. Esta realidad está sintetizada en el Instituto Nicaraguense de Cine, que está operando con gran disponibilidad de material fílmico valorado en más de medio millón de dólares, confiscado a Somoza.

En radio, el Ministerio de Cultura dispondrá de un equipo que cuenta con la potencia de la BBC de Londres o de la Voz de los Estados Unidos. Esta emisora que lleva el nombre de Voz de Nicaragua, fue una de las últimas inversiones que en este tipo de negocios importara al país el depuesto tirano Somoza, con el propósito mal intencionado de interferir la actividad revolucionaria de Radio Sandino.



ERNESTO CARDENAL

El campo televisivo va a ser cubierto por un nuevo canal (4 u 8), que estaba sin uso, y cuya disponibilidad de apertura según el compañero Cardenal se está estudiando.

## ESCOMBROS DE LA VIEJA MANAGUA PARA CONSTRUIR CAMPOS DEPORTIVOS

En cuanto a los deportes, nuestro entrevistado considera que: "Una de las labores importantes de mi Ministerio, es construir en los escombros

amplios campos deportivos con sus respectivas áreas verdes. Ya estamos solicitando la ayuda específica del gobierno de Alemania Federal, para poder efectuar la labor de limpieza".

El padre Cardenal expresó que, con ayuda o sin ayuda de otros gobiernos, este proyecto se tiene que desarrollar para premiar a la juventud que fue la que sufrió más los horrores de la represión, y a quienes considera debemos los nicaragüenses esta liberación.

Para conocimiento de nuestros lectores, cabe manifestar que en los escombros de Managua, el corrupto régimen de Somoza tenía en proyecto construir un complejo turístico sofisticado; pero que por bendición de los nicaragüenses, este sucio proyecto se cambió por algo grandioso y honroso para nuestra juventud.

El campo publicitario podrá ser desarrollado a través de la Agencia Publicitaria (Alfa Omega) y la industria de rótulos Alfa Tec, empresas que fueron expropiadas al Arquitecto Iván Osorio Peters.

## LABORATORIOS VIVENCIALES DE CULTURA

Preguntado si contemplaba la existencia pre revolucionaria de los laboratorios vivenciales de cultura, Cardenal remontó a la experiencia Solentiname compartida él con los habitantes de los talleres de literatura y pintura primitivista.

Esta experiencia pienso que en práctica hoy por hoy en el resto del país.

Así, en el campo de la música los laboratorios vivenciales estarán a cargo de los hermanos Mejía Godoy.

Los pintores jugarán un papel importante en los talleres vivenciales. En este sentido el Padre Cardenal expresó que muchos pintores profesionales y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes están trabajando en la activa y voluntaria elaboración de murales. Además, el Ministerio de Cultura está exhortando a varios artesanos en materia de pintura, para hacer posible la obtención o formación de una ciudad de carácter original.

Como recriminación al tema represivo que vivió la cultura nicaraguense en tiempos del Somocato, el Padre Cardenal nos dice finalmente: "...Prohibieron todo lo que ellos llamaron subversivo. Todos mis libros fueron prohibidos, como muchas artes. Incluso, llegó un momento en que todo era subversivo; pero ahora la Revolución va a darle gran importancia al arte, a la poesía, a la música. Incluso tenemos el proyecto de publicar en el Diario BARRICADA un Suplemento Literario que constituya posteriormente una biblioteca popular, lo que se hará posible en cuanto termine la escasez del papel en Nicaragua".



## LOS ARTISTAS Y LA REVOLUCION

Con el propósito de unir a todos los cantantes populares, conjuntos folklóricos, y artistas nicaragüenses, se están efectuando en los estudios de la Cadena Sandinista de Televisión, diversas reuniones para elaborar un censo de los artistas que han de poner el arte al servicio de esta nueva era de libertades. Se acabó el tiempo en que los artistas eran perseguidos por el sólo hecho de expresar el sentimiento y la música nicaraguense.

## RECTIFICACION

Los teléfonos que están funcionando en la Casa del Gobierno para atención pública son los siguientes: 2-25-51 al 54.

# **Muestra de canciones**

<b>Canción</b>	<b>Autor</b>
Clodomiro El Ñajo	Carlos Mejía Godoy
Comandante Carlos	Carlos Mejía Godoy
El Zenzontle pregunta por Arlen	Carlos Mejía Godoy
La Consigna	Carlos Mejía Godoy
La tumba del guerrillero	Carlos Mejía Godoy
Las mujeres del Cuá	Carlos Mejía Godoy
Los explosivos	Carlos Mejía Godoy
María de los guardias	Carlos Mejía Godoy
Nicaragua, Nicaragüita	Carlos Mejía Godoy
No pasarán	Carlos Mejía Godoy
No se me raje mi compa	Carlos Mejía Godoy
¿Qué es el FAL?	Carlos Mejía Godoy
Quincho Barrilete	Carlos Mejía Godoy
Vivirás Monimbó	Carlos Mejía Godoy
El Cristo de Palacagüina	Carlos Mejía Godoy y Los de Palacagüina
Pablo Úbeda	Carlos Mejía Godoy y Los de Palacagüina
Allá va el General	Luis Enrique Mejía Godoy
Compañero César	Luis Enrique Mejía Godoy
Congolí Shangó	Luis Enrique Mejía Godoy
Edgar, La Gata Munguía	Luis Enrique Mejía Godoy
Eran treinta con él	Luis Enrique Mejía Godoy
Gaspar García Laviana	Luis Enrique Mejía Godoy
Josefina va	Luis Enrique Mejía Godoy
Hilachas de sol	Luis Enrique Mejía Godoy
Nada se quedó	Luis Enrique Mejía Godoy
Para construir la Patria	Luis Enrique Mejía Godoy
Para luchar y quererte	Luis Enrique Mejía Godoy
Primero de enero	Luis Enrique Mejía Godoy
Somos hijos del maíz	Luis Enrique Mejía Godoy
Venancia	Luis Enrique Mejía Godoy
Volveré a mi Pueblo	Luis Enrique Mejía Godoy
Yo soy de un pueblo sencillo	Luis Enrique Mejía Godoy
Allá va el General	Luis Enrique Mejía Godoy
Compañero César	Luis Enrique Mejía Godoy
Congolí Shangó	Luis Enrique Mejía Godoy
Edgar, La Gata Munguía	Luis Enrique Mejía Godoy
Eran treinta con él	Luis Enrique Mejía Godoy
Gaspar García Laviana	Luis Enrique Mejía Godoy
Josefina va	Luis Enrique Mejía Godoy
Hilachas de sol	Luis Enrique Mejía Godoy
Nada se quedó	Luis Enrique Mejía Godoy
Para construir la Patria	Luis Enrique Mejía Godoy
Para luchar y quererte	Luis Enrique Mejía Godoy
Primero de enero	Luis Enrique Mejía Godoy

<b>Cancion</b>	<b>Autor</b>
Somos hijos del maíz	Luis Enrique Mejía Godoy
Venancia	Luis Enrique Mejía Godoy
Volveré a mi Pueblo	Luis Enrique Mejía Godoy
Yo soy de un pueblo sencillo	Luis Enrique Mejía Godoy
Adelante Nicaragua	Pancasán
Apuntes sobre el Tío Sam	Pancasán
Canción para un reo político	Pancasán
De la libertad del pueblo	Pancasán
El Yankee se va a joder	Pancasán
Hora Cero	Pancasán
Pueblo, Ejército, Unidad	Pancasán
Vamos, Nicaragua	Pancasán
Vamos haciendo la Historia	Pancasán
El Niquireño	El Guadalupano
El triunfo leones	El Guadalupano
Legendario Roque	El Guadalupano
Hay que aprender a leer	El Guadalupano
Solo el Sandinismo no más	El Guadalupano
Otro 19 juntos	El Guadalupano
Canto de Entrada	Misa Campesina
Canto de Meditación	Misa Campesina
Credo	Misa Campesina
Gloria	Misa Campesina
Ofertorio	Misa Campesina
Santo	Misa Campesina
Miskito Lawana	Misa Campesina
Vamos a la Milpa	Misa Campesina
Kyre	Misa Campesina
Canto de Despedida	Misa Campesina
Dale una Luz	Dúo Guardabarranco

