

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE NICARAGUA

UNAN- MANAGUA

RECINTO UNIVERSITARIO RUBEN DARIO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS JURIDICAS

MONOGRAFIA PARA OPTAR AL TITULO DE LICENCIADO EN

FILOLOGIA Y COMUNICACIÓN



Tema: Isotopías discursivas, Ruptura y aporte del dúo Guardabarranco con el cancionero nacional.

Autor: Br. Tomás Emilio Arce Mairena

Tutora: Dra. Addis Esparta Díaz

Managua, Agosto 2015

Dedicatoria

A Karla Mairena Vallejos, quien sin su incondicional apoyo, jamás estas líneas se hubiesen escrito.

Agradecimiento

A la Dra. Addis Esparta Díaz, encomiable maestra de generaciones, por la paciencia y el tiempo brindado.

Índice General

1. Introducción	5
2. Objetivos de la investigación	16
2.1 <i>Objetivos generales</i>	16
2.2 <i>Objetivos específicos</i>	16
3. Problema de investigación	17
4. Preguntas de investigación	17
5. Marco Teórico	18
5.1. Historia y biografía del dúo Guardabarranco	18
5.2 Discografía oficial del dúo Guardabarranco	23
5.3 Historia de la tradición musical precolombina	24
5.4 Factores que propiciaron el descubrimiento de América	33
5.5 Conquista, colonización y sincretismo cultural de América	35
5.6 Folklore nicaragüense	43
5.7 Son Nica	45
6. La tradición	48
6.1. Tradición anterior inmediata al Dúo Guardabarranco : hermanos Mejía	50
6.2. Carlos Mejía Godoy	50
6.3 Luis Enrique Mejía Godoy	54
6.4. Contexto Cultural y Político del Dúo Guardabarranco	63
6.5. Dictadura somocista: 1936 – 1979	64
6.6. Influencia de la teología de la liberación en la música latinoamericana	73
7. Diseño metodológico	81
7.1. Métodos Generales	81
7.2.1. El análisis	81

7.2.2. La síntesis	82
7.2.3. Los métodos inductivos – deductivos	82
7.3.1. Método empírico: La entrevista profunda	82
7.4. Métodos Especializados	83
7.4.1 Método Histórico – Social	83
7.4.2. Método hermenéutico	83
7.4.3. Método semiótico	83
7.4.4. Método Bibliográfico	84
7.5.1. Universo y muestra	84
8. Análisis y discusión de los resultados	85
8.1. Funcionalidad poética de la palabra	85
9. Enfoque Ecocrítico	87
10.1. Análisis de la canción Ay Mujer	89
10.2. Análisis de la canción "Un Trago de Horizonte"	98
10.3 Análisis de la canción " Si buscabas"	106
10.4. <i>Análisis de la canción Smaragdos Margara</i>	116
10.5 Análisis de la canción Guerrero del amor	124
10.6. <i>Análisis de la canción Días de amar</i>	129
10. 7. <i>Análisis de la canción El colibrí</i>	136
10.8. <i>Análisis canción Casa Abierta</i>	141
10.9. <i>Análisis de Canción pequeña</i>	146
10.10. <i>Análisis de la canción Deja la tierra en paz</i>	151
10.11. <i>Análisis de la canción Apoyo</i>	158
10.12 <i>Araré el aire</i>	163
11. Conclusiones	169
12. Referencias bibliográfica	176

1. Introducción

La música fluye de manera natural en el universo. Surge de improvisto cuando recorremos algún sendero y escuchamos como el viento eleva una hojarasca, cantan las aves en la copa de los árboles, y dentro de nosotros también se produce música: las sístoles y diástoles del corazón que similares a sonidos de tambores, permiten que nuestra sangre circule por todo el cuerpo, porque es el ritmo uno de los elementos inherentes tanto en la música como en el universo.

No obstante, la combinación de los demás rasgos esenciales del sonido tales como: altura, intensidad, timbre y duración, a través de la racionalización del ritmo es lo que consideramos música; es decir que nace la música de la necesidad de darle orden al caos. Esta necesidad tan humana de imponerse sobre el caos, es lo que ha permitido el desarrollo musical, el cual ha sido un proceso gradual en relación directa con el desarrollo de las diversas civilizaciones que han existido en la faz de la tierra. La música es de las expresiones artísticas más antiguas. Podemos mencionar desde la antigua Mesopotamia y sus rituales en el templo sumerio; el antiguo Egipto y sus cantos a Isis y Nefertiti; India y sus cantos védicos, e inclusive el nacimiento de la tragedia griega en la antigua Grecia con la aparición de los ritos consagrados a Dionisio que respondían a la métrica del ditirambo.

También, a través de los mitos, los antiguos legaron la importancia de la música para la humanidad. Un ejemplo paradigmático es el del mito griego de Orfeo (Padre de los cantos) que desciende al Hades en busca de Eurídice, tras perecer por la picadura de una serpiente. Posteriormente se presenta ante los dioses del Olimpo, conmoviendo a los mismos con su canto y lira, quienes le conceden que descienda al Hades en busca de su amada, con la condición de que no voltee la vista atrás una vez que logre acceder a ella. Orfeo olvida el mandato, y pierde por segunda vez a Eurídice.

En la América precolombina, paralela a la cultura europea, se desarrolló una cultura musical, la cual no producía, únicamente, música con un sentido de deleite estético, también esta poseía la función de acompañar los ritos de adoración dedicados a los múltiples dioses, que consideraban incidían en su cotidianeidad. Algunos de los instrumentos utilizados en estas ceremonias eran el Huehuetl, que era un tambor de parche sencillo y se tocaba igual que el bongo moderno. También destaca el Tepononaztli especie de Xilófono hecho con el tronco de un árbol. Los datos históricos anteriores indican que la música es de las expresiones artísticas más pura —en un sentido de libertad— al viajar en un vehículo que es el tiempo, a través del espacio, y cuando penetra en el oído del receptor, recrea en su imaginación mundos arbitrarios a partir del estímulo musical que escucha.

La materia prima de la música es el sonido, el cual se manifiesta de manera efímera, y es esta brevedad la que brinda su particular rasgo de abstracción universal en quien escucha, por ejemplo, una orquesta en vivo ejecuta determinada pieza, asimismo escuchar una balada desde un dispositivo que reproduce tal canción en formato mp3. Es así que las canciones tienen la propiedad de provocar en el oyente un estado de éxtasis, en tanto se disfruta del suceso musical; experiencia sensitiva universal que se evidencia cuando observamos que en un concierto la audiencia disfruta con placer la melodía, y se deja seducir por la voz y los instrumentos de los artistas que se presentan, rompiendo con barreras ideológicas e idiomáticas.

Por lo tanto, es la música un comercio entre quien ejecuta algún instrumento y quien escucha, sucumbiendo al modo musical, sin percatarse por la misma embriaguez que es número y matemática lo que escucha, tratándose de una cadencia rítmica ordenada en compases en dependencia del tipo de género que se esté escuchando; porque es la música un conjuro mágico que hipnotiza a quien escucha. Además, los cantautores utilizan una variedad de recursos y técnicas que la métrica y la composición les brindan al momento de escribir sus canciones-

poemas, deleitando a las audiencias a través de las variantes musicales que han tomado forma a lo largo de la historia.

Es importante reconocer que existe una íntima relación entre música y poesía. El poema es canción a través de la sonoridad que brindan las palabras seleccionadas por el poeta, y muchas veces puede ser acompañado por un instrumento musical. De hecho, el término lirismo proviene de este antiguo acompañamiento que significó la composición poética con la lira. Al respecto, en su libro "El arte de la poesía", Ezra Pound (1970:40) enuncia que existen tres géneros poéticos, siendo la Melopea el que carga las palabras además de su significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado.

Otra de las definiciones de música que existen, proviene de la canción "Araré el aire" compuesta por Salvador Cardenal incluida en la última producción del dúo guardabarranco "Soy Juventud" (2009). La estrofa enuncia lo siguiente: "Cuando me pides tocar la canción \ ¿Cómo haría? \ No hay canción que se toque \ Son invisibles \ Son intocables \ Son intangibles". (Una definición emparentada con la del bardo Salomón de la selva en su homónimo poema " La bala" (poema incluido en su poemario " El soldado desconocido") quien escribe: " si nos fuese posible tocar a las canciones desnudas con las manos ").

Esta definición es enunciada por parte de quien entendió a plenitud los procesos de creación musical y composición de manera orgánica. Un ser humano que la mayor parte de su vida fue música andante, y que nunca paró de producir a pesar de la grave enfermedad que repentinamente lo afectó. Desde los 19 hasta los 49 años, Salvador Cardenal Barquero, grabó 105 canciones. Incluyendo 12 discos con el dúo y 2 como solista.

Sin embargo, cada canción confeccionada por Salvador Cardenal significa la complementación por parte de la otra mitad del dúo, es decir, la intensa voz que interpreta las canciones : Katia Cardenal Barquero, quien cantaba en el coro del Colegio Teresiano, y como enuncia en la introducción a la recopilación de la letra de las canciones del dúo titulada "*Letra y Música Salvador Cardenal Barquero*"(2012:1) : "*Yo cantaba con el coro del colegio y crecía con un volcán aprisionado en la garganta*". Esta amalgama entre hermanos, desencadenó una de las producciones artísticas que enriqueció y evitó el anquilosamiento de la tradición musical del país.

Por lo tanto, la presente investigación surge con el propósito de rescatar los valores culturales nacionales producidos por el dúo Guardabarranco a través de la investigación y estudio, que conlleven a un análisis crítico de la obra misma. Se trata de un diálogo con el texto poético de la producción musical del dúo, la cual forma parte del imaginario colectivo, así como relato alternativo ante la historia oficial del país. Además será un aporte de suma importancia para las futuras generaciones que deseen indagar o simplemente informarse de lo que ha acontecido en la tradición musical del país.

La investigación parte de la siguiente conjetura: la obra del dúo Guardabarranco concretizó una ruptura con la tradición musical (una vez interiorizada) tanto a nivel del mensaje que proponen a través de sus letras, y también referente a la composición musical que acompaña sus canciones. La obra del dúo Guardabarranco a lo largo de su trayectoria logra un alto grado de lirismo, anteponiendo la autonomía creadora, acorde a sus influencias y maneras de concebir el universo, dentro de una época en que la coyuntura política del país establecía un paradigma de canción alineada a la posición ideológica, y en el ámbito literario el estilo que ejercía su hegemonía en el contexto nacional era de tipo exteriorista; sin embargo no cayeron en una suerte de torre de marfil ante la realidad nacional, sino haciendo valer más la calidad de la obra.

Es primordial recalcar que, dentro de su obra existe una etapa posterior en la que los mensajes de sus canciones realizan una apología al medio ambiente y a la biosfera, que se ve afectada por nuestra dinámica como especie. Esta hipótesis surge a partir de observar la vigencia de la obra que ha pasado la prueba más feroz de todas: el tiempo.

Hoy en pleno 2015, tras 33 años de carrera artística, aún la obra pervive, reflejada en cada ola generacional que no experimentó en carne propia las contradicciones ideológicas que afectaron a la generación de sus padres y abuelos, sin embargo deleitándose con la obra del dúo. Inclusive, la muerte de Salvador Cardenal ocurrida el 8 de marzo de 2010 demuestra que la producción artística del dúo Guardabarranco, dado el alto grado de calidad de la misma, continuará su viaje solitario por el tiempo generación tras generación, debido a la universalidad de los temas y valores que aborda en sus canciones.

La siguiente investigación tomará como antecedente trabajos investigativos elaborados alrededor de la música nicaragüense. El primer antecedente fue escrito y publicado en 2010 por Jimmy Altamirano Corrales, cuya investigación se centró en un análisis semiótico y hermenéutico sobre la obra musical de Carlos Mejía Godoy.

Este investigador realizó un análisis exhaustivo sobre la obra musical de Mejía Godoy desde una perspectiva que toma en cuenta los factores sociales, epistémicos e ideológicos a través de un recorrido histórico social sobre la obra producida por este cantautor de origen somoteño. También hace referencia a la tradición musical popular del país ahondando en sus exponentes más destacados y analizando lo que se denominó como Son Nica, tradición musical anterior a la producción de Mejía- Godoy.

Además, define el concepto de canción popular y su importancia como vehículo que sostiene el imaginario colectivo de un pueblo o una nación, la cual enriquece tales tipos de canciones. Es ahí donde radica la importancia de la canción popular como género porque alza la voz en nombre de quienes no pueden defender sus derechos civiles o que sufren de explotación por parte de quienes tienen el poder político y económico de un país. En el caso particular de la región centroamericana, su aporte a la lucha de la reivindicación de los derechos ciudadanos fue primordial, denunciando a través del canto, y sumándose así a la lucha de manera cívica, al crear canciones que son un reflejo de las contradicciones ideológicas que en la década de los 70 convergieron en las naciones centroamericanas y en específico en Nicaragua.

La investigación, además de inquirir en la coyuntura histórica bajo la cual la obra musical de Mejía Godoy se desarrolló, estudia los fundamentos estructurales y semiológicos de la canción popular, desde sus roles temáticos hasta los roles actanciales que el texto de la canciones pondera. Asimismo, inquiriere en los fundamentos socio-críticos del discurso en la canción popular. Este análisis es realizado a partir de una selección de un total de 14 canciones, las cuales se agrupan en tres ejes de análisis particulares. El primero aborda el léxico y lo simbólico de la canción regionalista, el segundo grupo la funcionalidad epistémica y polifónica en el Son Nica y el tercer apartado se trata de un análisis lógico semántico del sujeto y la canción testimonial.

El investigador arriba a la conclusión de la importancia de Mejía –Godoy para la tradición musical e historia del país, debido a que rescata elementos lingüísticos populares del habla nicaragüense incorporado a sus canciones , también su vital aporte a la historia nacional como voz, ya que realiza apología de los sectores explotados y además sus canciones son testimonios históricos, cuya apología está dirigida a los sectores explotados por una minoría, cuando el país era gobernando por una dinastía familiar dictatorial.

El siguiente estudio se trata de la monografía escrita en conjunto por Miurel Maldonado y Cintya Morales. La tesis gira en torno al tema del *Discurso, oralidad y testimonio en una muestra representativa de la canción popular de Luis Enrique Mejía Godoy*, quien es hermano de Carlos Mejía Godoy. La investigación inicia ahondando alrededor de los datos biográficos de Luis Enrique Mejía Godoy. Posteriormente, define qué es la canción popular y también realiza un recorrido sobre la canción en Nicaragua, definiendo sus rasgos particulares, además de mencionar los representantes de la canción popular en Latinoamérica.

También se analiza y menciona las características de la oralidad, tipos, y efectúa un breve recorrido histórico por la oralidad y su importancia desde periodos antiquísimos. Posterior a esto, las autoras ahondan referente al testimonio, que va de la mano con la oralidad, asociando el concepto con la literatura, lo que correlaciona además con la identidad social, cultural, étnica de Nicaragua y Latinoamérica.

Al mismo tiempo, las autoras abordan la estilística para desentrañar el mensaje poético que escribe y propone el cantautor Luis Enrique Mejía- Godoy. La muestra que seleccionan las investigadoras tiene un total de quince canciones que a partir de métodos especializados de hermenéutica interpretativa, así como de análisis socio- crítico e histórico, y de un método empírico en que se incluyen entrevistas que registran el testimonio del cantautor se logra interpretar la temática de los textos.

Las autoras tras el proceso investigativo llegan a la conclusión que las canciones de Mejía Godoy pertenecen al género popular, debido a que su obra ha sido divulgada tanto nacional como internacionalmente, y también la obra es un reflejo de la realidad nacional, por lo tanto codificado por todos los estratos sociales. A nivel léxico, enuncian que es asequible el lenguaje que utiliza el cantautor para expresar sus motivos poéticos. Es decir que alcanza la sencillez necesaria para penetrar en todos los ámbitos sociales posibles, aunque a través de recursos

logra un tipo de lenguaje que dispone, e imprime un estilo sólido y personal sobre lo que se escribe, confecciona una obra con tono propio al utilizar metáforas, comparaciones, interjecciones, simbolismos, anáforas, y reduplicaciones.

Finalmente, recalcan la relevancia de la obra de Luis Enrique Mejía Godoy como recopiladora y fuente alterna histórica debido a que alza la voz por quienes no tienen la fuerza o el coraje suficiente para realizarlo por estar reprimidos de manera violenta por una minoría, que se beneficia a través de un sistema que impuso de manera despiadada, una tiranía en Nicaragua.

Otro antecedente que realiza una síntesis referente a la tradición musical en Nicaragua es el libro *Arando el aire* escrito por el poeta y crítico norteamericano Steven White. Texto que hace énfasis en las producciones poético-ecológicas de la música nicaragüense.

En su capítulo número quince analiza desde un enfoque socio-histórico las producciones de cantos de autores nacionales, entre los que se incluye la producción de Salvador Cardenal. El análisis inicia retomando la tradición musical nicaragüense y sus antecedentes pertenecientes a la primera mitad del siglo XX. Menciona el caso de Justo Santos, autor de la célebre *Mora Limpia*. También menciona a Camilo Zapata cantautor fundador del son nica, quien recibe influencia de sones cubanos, según White.

Luego analiza a Erwin Krüger a quien denomina acuarelista de la música nicaragüense, y destaca que a través de su producción musical pintó la realidad nacional, música pictórica que retrata la identidad del nicaragüense en determinado tiempo espacio, a su vez señala importancia de Krüger como puente entre la producción de Camilo Zapata y la de los hermanos Mejía Godoy, siendo su producción el eslabón anterior de la tradición musical en Nicaragua referente a la producción de los hermanos Mejía – Godoy. Afirma también que Carlos Mejía Godoy fue uno de los discípulos más talentosos de Krüger.

Posteriormente, analiza la producción de Carlos Mejía Godoy por cuanto toma como paradigma *La misa campesina* producida en 1975, la cual considera una obra maestra de la canción popular. La asocia directamente con el pensamiento promulgado por Gustavo Gutiérrez Merino autor de la Teología de la liberación (1971), del mismo modo que coincide con la experiencia documentada por parte de Ernesto Cardenal en *Evangelio de Solentiname*. La obra en armonía con los movimientos anteriores prepondera la importancia del bienestar que los pobres merecen de acuerdo a los contenidos de los Evangelios cristianos.

Otro investigador norteamericano de apellido Scruggs (Citado por White, 2010), sostiene que *La misa campesina* "es una de las producciones más influyentes en América Latina, no obstante encuentra que las referencias al entorno biológico del país, y el uso de la lengua vernácula resultan problemáticos para los hablantes hispanoamericanos de otras latitudes.

Según White, la música campesina es la otra cara de la tradición católica impuesta desde los tiempos de conquista sobre Nicaragua, así como el resto de países latinoamericanos. Enuncia esta producción como una "nicaraguanización" de un legado impuesto por Europa y destaca que a través de este proceso, la lengua y contenido de la obra se originan de la sencillez del pueblo nicaragüense. Contrario a la tradición hegemónica ligada al catolicismo durante la primera mitad del Siglo XX en Latinoamérica, que representaba al poder oligárquico y representa una plataforma que sustentaba su poder y autoridad sobre el resto de la población. Steven White destaca que Mejía Godoy libera a Dios a través del canto.

Otro factor que rescata de esta producción es el empleo de instrumentos y bailes que se remontan a las raíces culturales indígenas, además de un rescate lingüístico de dialectos y lenguas autóctonas de Nicaragua como el Miskito. También menciona White que dada la actitud de rebelión que la obra promulga,

fue censurada por el Vaticano y restringida su difusión por parte del gobierno de Somoza.

También en el análisis sobre "La misa campesina" White rescata el aporte de Pablo Martínez Téllez nacido en 1946, conocido popularmente como el Guadalupano, cuya relevancia en la producción fue en la composición de los fragmentos del canto de meditación. Según el autor, en términos ecocríticos, la canción realiza un catálogo de las aves y especies que existen en Nicaragua, simulando en la introducción de la pieza los sonidos de algunos pájaros.

Posteriormente Steven White valora el compromiso político –ideológico de la canción de los hermanos Mejía Godoy, y como utilizan elementos de la flora y fauna nicaragüense para expresar su disconformidad con la realidad política y económica que asolaba al país durante la convulsa segunda mitad del siglo XX en Nicaragua. Luego menciona a Luis Enrique Mejía Godoy. Para White, la obra de este se preocupa por el futuro generacional del pueblo nicaragüense y los valores revolucionarios que debe heredar la juventud, asimismo tomar conciencia referente a la realidad circundante en el sentido de salvaguardar la flora y fauna de nuestros bosques.

El tercer apartado del capítulo hace referencia a Salvador Cardenal Barquero a quien certifica como el fundador de la nueva trova nicaragüense. También enuncia que desde el inicio de su carrera artística se pudo notar su preocupación y apología por defender el medio ambiente y su frágil equilibrio. Considera que Cardenal y su obra musical han influido en las nuevas olas generacionales para que tengan mayor conciencia ambiental.

White para finalizar el capítulo y su alusión a Salvador Cardenal enuncia que la obra maestra de Cardenal es "*Araré el aire*", canción que se incluye en la última producción como dúo Guardabarranco, junto a su hermana Katia Cardenal. Analiza también la canción "Bosawás" que pertenece a su disco en solitario *Verde Verdad* el cual está conformado por canciones de índole ecológica. White

concluye que los cantautores nicaragüense desde Krüger, posterior los hermanos Mejía Godoy y Salvador Cardenal han cantado y compuesto canciones en armonía con el entorno nacional y su realidad , sumando tales elementos a su obra, en tanto se apropia de los elementos que conforman la naturaleza nacional.

A su vez, el ensayo titulado: “Música y legado de la violencia a finales del siglo XX en Centroamérica ” escrito por T.M. Scruggs. Este texto será tomado en cuenta en esta investigación ya explora la música social producida en Latinoamérica durante la década de los setenta, ochenta y noventa, porque enfatiza en producciones salvadoreñas como nicaragüenses. Scruggs analiza las letras escritas por autores de dichos países centroamericanos, destaca en Nicaragua a los hermanos Mejía–Godoy, y la producción del dúo Guardabarranco. Organiza su estudio en dependencia de temas que abordan los distintos autores inmersos en el análisis y se centra en la sinestesia que pueden producir las letras en armonía con la composición musical para la confección del mensaje que posee la canción.

El catedrático Scruggs titula el apartado en que aborda la producción del dúo Guardabarranco *El poder y la impotencia del amor* en la que destaca la evolución de la obra escrita, compuesta por Salvador Cardenal, de la cual enuncia que realiza una apología del amor como actitud frente a la vida, y agente de cambio del orden establecido. En tal análisis pone en evidencia la gradación compositiva y temática del dúo, de la convulsa y llena de contradicciones ideológicas década de los ochenta, en que Nicaragua acaparó junto a otras naciones centroamericanas la atención global de los medios de comunicación.

Además se tomará en cuenta el valioso reportaje periodístico de 30 minutos de duración elaborado por Marcio Vargas sobre Salvador Cardenal, realizado en 2009, recopilando puntos de vista interesantes sobre la vida, su obra y la realidad del planeta pronunciados por los Hermanos Cardenal durante la entrevista.

2. Objetivos

a. Objetivo generales

2.1.1. Analizar la producción musical del dúo Guardabarranco durante su trayectoria artística a través de distintos filtros de análisis tales como el semiótico, hermenéutico e histórico.

2.1.2. Comparar la posición ideológica de la tradición musical anterior inmediata producida por los hermanos Mejía - Godoy, con la ideología que propone el dúo Guardabarranco en sus canciones.

b. Objetivos específicos

2.2 .1. Investigar las influencia musicales del Dúo Guardabarranco.

2.2.2. Indagar en las investigaciones y estudios relativos a la tradición musical en Nicaragua.

2.2.3. Estudiar la ruptura entre la producción musical del dúo Guardabarranco y el eslabón anterior que conforma la manufactura musical.

2.2.4. Interpretar las canciones del dúo guardabarranco a partir de una visión ecológica, isotópica y del discurso.

2.2.5 Identificar a través de las canciones seleccionadas la postura ideológica de las composiciones ante su realidad y su ruptura con la tradición musical.

3. Problema de investigación

Las composiciones del dúo Guardabarranco recrean un mundo mítico, ecológico y geográfico que fundan un nuevo estilo de composición musical en contraposición a los hermanos Mejía Godoy, en tanto estos últimos representan la tradición del sonica en la canción popular y el dúo Guardabarranco asimila las producciones

anteriores de la tradición, al presentar un estilo y tono propio a su obra, en armonía con la realidad y el contexto histórico del momento, imprimiéndole así movimiento a la tradición musical del país.

4. Preguntas de Investigación

4.1 ¿Cuáles son las influencias musicales del dúo Guardabarranco?

4.2 ¿Cómo se refleja la ruptura musical con el eslabón anterior que forma la cadena de la tradición cultural en Latinoamérica y Nicaragua?

4.3 ¿Es la ecología una forma de filosofía de la vida y la pragmática una vía para el conocimiento del mensaje musical?

4.4 ¿Qué canciones reflejan la coyuntura histórica ideológica ocurrida durante la década de los ochenta?

4.5 ¿Cómo se va reflejando la gradación de índole lírico – intimista a un canto exteriorista que invita a proteger el equilibrio de la naturaleza terrestre?

4.6 ¿Qué tipo de isotopía presenta el contenido compositivo en las canciones del dúo guardabarranco?

5. Marco Teórico

5.1. Historia y biografía del dúo Guardabarranco

El dúo Guardabarranco en su prolongada trayectoria musical fue conformado por dos hermanos: Salvador Cardenal, y Katia Cardenal. Salvador siendo el único hombre entre un total de cuatro hermanas, nació en México el 6 de Octubre de 1960. Desde la primera infancia mostró un particular interés por la poesía, también desde la niñez mostró un marcado interés por la pintura, quien una vez declaró que siendo niño se sorprendió de su mano al trazar un dibujo en un papel.

Su madre Leyla Barquero (minuto 2: 36) en declaraciones al reportaje audiovisual producido por Marcio Vargas declara:

"Desde pequeñito hacia poemas bellísimos y yo le guardaba las cosas porque me sentía identificada con él".

Declaración que denota la sensibilidad ante el mundo, que desde la niñez Salvador mostró a los otros. En el mismo reportaje Katia Cardenal declara:

"Creo que fue la influencia de mi madre, que es una amante de la literatura y el arte universal, hizo que nosotros creciéramos oyendo poemas de Byron, o no sé, leyéndonos libros de mitología griega".

Salvador Cardenal además agrega:

"La casa siempre estuvo llena de arte en todos los sentidos. Mi papá creo que es un gran artista, siempre fue muy creativo con todo lo que tocaba, con cualquier tipo de materiales, ya sea madera o cuero y mi mamá tocaba la guitarra y yo desde pequeño la miraba, lo que uno ve lo copia de niño pues".

Inició y culminó sus estudios en el colegio Centroamérica. Al salir de la secundaria decide inclinarse por una vocación clerical, y parte a Panamá para integrarse al seminario a cargo de los Jesuitas, quienes le obsequian una guitarra antes de su partida al extranjero. Al respecto Salvador Cardenal relata lo siguiente:

"Me regalaron una guitarra cuando entré para estudiar para sacerdote, yo quería ser misionero en África. Trabajar en áreas rurales, quería ser padre, andaba en esa onda pues, pero me regalaron un guitarra y me metí más en ella y la composición, se dio la revolución en Nicaragua, entonces yo ya decidí desistir de eso, realmente quería tener hijos, quería conocer todas las cosas".

En una entrevista realizada, en su casa de habitación, a Katia Cardenal, el sábado 2 de febrero de 2013, sobre su hermano declara lo siguiente:

"Siempre fue amante de la pintura. Le gustaba mucho leer, no era un chavalito promedio. Era buen alumno, incapaz digamos de agarrar una tiradora y matar algún garrobo o paloma. Casi toda la vida fue vegetariano. Una vez me dijo que antes de ser músico, siempre fue poeta. Él era bien pegado con mi mamá, quien es una gran lectora de toda la vida.

Le gustaba jugar béisbol, y en especial Basquetbol, no le gustaban las discos, la música le encantaba, escuchábamos un montón de música popular de los 70, los " Beegees ", "Cat Steven " y otros ahí. Siempre fue diferente. Participaba en los grupos de oración del colegio Centroamérica, y cuando se bachilleró, directamente nos dijo que él quería ser misionero y se marchó para Panamá. Extrañamente cuando fuimos al aeropuerto a dejarlo, el sacerdote guía del grupo le dio una guitarra de regalo.

Él aprende a tocar lo básico en el seminario, entonces se integra al coro, pero a los seis meses él decide tocar solamente lo que compone. Inicialmente las canciones que realiza son para Jesús. De hecho cuando vuelve regresa con canciones consagradas a Jesús.

Cuando él vuelve de Panamá, tocando guitarra, no lo podíamos creer. Por ejemplo mi hermana mayor y yo, empezamos a estudiar música, desde que los 15 años en su caso y en el mío desde los 12 años. Estudiamos un año violín en el conservatorio, pero luego nos salimos. Luego mi papá nos puso

con un profesor particular, y él le decía a Salvador de que también se pusiera a tocar, ya que tanto le gustaba la música, además tenía unas manos enormes, entonces él lo intentaba pero al ratito decía que no podía y se iba.

También mi papá y mi mamá tocaban, armaban sus guitarreadas y cantaban. Por eso no lo podíamos creer cuando volvió del seminario y tocaba la guitarra como si de toda la vida lo hubiese hecho.

Salvador Cardenal, elige entonces focalizar todo su ímpetu en la guitarra y da inicio a la musicalización de la poesía que había escrito hasta el momento. Se establece nuevamente en Nicaragua. Durante una velada familiar entre guitarras, su hermana Katia canta Flor de mi colina de Camilo Zapata. Salvador se queda encantado y le propone que formen un dúo.

En la misma entrevista, Katia Cardenal declara respecto al nombre y conformación del dúo lo siguiente:

“ La idea de hacer el dúo, y quien lo nombró además fue Salvador. Él se había ido a estudiar a Panamá por dos años... Le regalaron una guitarra, y el empezó a tocar guitarra a partir de los 17 años, después que se bachilleró del colegio Centroamérica, y yo en ese momento comencé a cantar con el coro del colegio Teresiano, donde estudiaba entonces. Cuando el vino, nos pusimos a cantar en la casa. Cuando me escuchó cantar, creo que “ Flor de mi Colina “, me dijo emocionado de que hiciéramos un dúo, del por qué no hacíamos un dúo, y pues yo le dije que sí.

Después él se fue al ministerio de Cultura, donde empezó a buscar que hacer para cantar, entonces en ese tiempo había muchos actos culturales, actos para los héroes y mártires, inaugurando escuelas, entonces nos empezaron a programar, y claro tocábamos gratis.

Entonces él me dijo ¡Ay! , no quiero que nos llamemos Salvador y Katia Cardenal, que mejor buscáramos un nombre. Me dijo que quería que nos

llamáramos Guardabarranco, no por ser el pájaro nacional , sino porque es un pájaro que no puede ser enjaulado, si vos lo enjaulas, se estrella contra las barras que lo aprisionan, aparte de eso, no hace sus nidos en las copas de los arboles sino en los abismos, en los muros de los caminos, entonces si un animal o una persona escucha el sonido de un Guardabarranco , significa que un barranco está cerca , que por ahí hay un abismo entonces él lo pensó y relacionó como nuestra música quería despertar la conciencia.

El nombre me pareció genial porque el guardabarranco no puede estar aprisionado y además despierta la atención de quien escucha el nombre. De casualidad es también el ave nacional y además su cola tiene solamente dos plumas que también resulta un simbolismo del dúo. No queríamos estar enjaulados en ningún partido político, ni bajo ningún tipo de limitaciones.

Salvador Cardenal contrajo matrimonio en 1998 con una mujer de ascendencia española y nicaragüense llamada Martha Mejía, la cual conoció mientras estudiaba ecología en la UCA, y con la cual procreó dos hijos que reciben el nombre de Salvador Joaquín y Guillermo Nicolás.

A inicios del año dos mil fue diagnosticado con una terrible enfermedad denominada crioglobulinemia que paulatinamente mermó su salud, hasta conducirlo a la muerte el ocho de marzo de 2010.

Katia Cardenal quien es la voz del dúo, nació el 19 de Junio de 1963. Es tres años menor que Salvador. Inicialmente en el escenario era tímida, hasta que con la sumatoria de la experiencia ante el público fue ganando mayor seguridad. En la misma entrevista declara lo siguiente:

Antes que el regresará yo cantaba con unos chavalos del pedagógico. El vino a finales del 79, luego nos fuimos a alfabetizar por 5 meses y cada quien con su guitarra. Pero cuando ya empezamos a tocar en el dúo, él me dijo que yo cantara, que él se iba a encargar de la guitarra, y así fue.

A una temprana edad da a luz a su primera hija llamada Alfonsina, lo que traería como consecuencia una ruptura temporal del dúo debido a su marcha a Honduras en 1985 donde sus padres radicaban debido a la inestable coyuntura política que Nicaragua experimentaba. En 1990 retoma el canto y participa en el festival OTI de la canción con un tema compuesto por su hermano titulado “ ***Dame tu corazón*** ”obteniendo el segundo lugar del concurso. En 1996 el dúo experimenta otra ruptura, debido a que Katia Cardenal se traslada a vivir a Noruega para formar una familia, al contraer matrimonio con un escandinavo de origen hindú llamado Parvez Kapoor. En Noruega se irá labrando un nombre como solista, ganando un disco de oro en dicho país, al vender más de 30000 mil discos de su álbum “ Navega por las costas”.

Retorna en 2000 a Nicaragua y el dúo se reúne nuevamente, grabando seis discos más hasta la muerte de Salvador Cardenal , quien deja este plano humano el 8 de marzo de 2010 , casi un mes después de celebrar 30 años de vida artística, quien nos legó una herencia invaluable a través de sus canciones.

5.2 Discografía oficial del dúo Guardabarranco

• Álbumes

- Un Trago De Horizonte (1982 Nicaragua)
- Si Buscabas (1984, EUA)
- Días De Amar (1990, Dinamarca, EUA)
- Casa Abierta (1994, Noruega, EUA)
- Verdadero Pan (2003, Nicaragua)
- Transparente Nicaragua (2007, Nicaragua)
- Dale una luz (2007, Nicaragua)
- Soy Juventud (2009, Nicaragua)
- Álbumes En Vivo
- Una Noche Con Guardabarranco (2001, Nicaragua)

Recopilaciones

- Antología (1995, Nicaragua)
- Cancionero (2005, Nicaragua)
- Cronología (2011, Nicaragua)

5.3 Historia de la tradición musical precolombina

Recasens (2010:1) en su introducción del libro *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* afirma lo siguiente: “Hoy en cambio sabemos que las culturas van absorbiendo influencias exteriores y revigorizando sus prácticas interiores con diversos grados de profundidad, dando cierta continuidad a las tradiciones locales y demarcando los límites que definen lo propio y lo ajeno, lo de unos y lo de otros”.

La cita anterior indica que todo ser humano nace bajo una coyuntura política, ideológica y económica particular de su tiempo. Esto implica que un sistema modelado está impuesto y rige la cotidianidad de la vida, lo que significa que una carga pesa sobre los hombros de cada ser que se suma a la dinámica existencial, carga que contiene toda la tradición anterior y la historia que ha sido escrita al ritmo de la voluntad humana. Carga que cae a todos por igual. En el caso de los artistas, estos deben interiorizar lo producido, es decir, toda la obra que se aglutina en los anales de la historia, y posteriormente producir una obra singular en tono, pero imposible desligarla de la tradición y que innova.

Dicho fenómeno resulta ser un choque natural entre las distintas corrientes artísticas que surgen condicionadas por su propio tiempo, siendo este impacto positivo, porque genera movimiento, dando como resultado un parámetro para medir qué tan sana se encuentra la atmósfera creacional en cualquier país que albergue una tradición cultural, evitando así el anquilosamiento de la creación artística. El resultado de este proceso es la asimilación de una cultura por otra, en un intercambio natural que ha ocurrido y seguirá sucediendo en la historia de la humanidad.

Ninguna civilización elude poseer distintos sustratos culturales que formen su tradición musical. La producción artística en Latinoamérica deviene de una tradición que se ha originado al partir de un fórmula que contiene tres variables: Precolombina, Europea, y Africana. Sin embargo, este sincretismo no resulta uniforme. Como bien señala en su libro Acosta, titulado **música y descolonización** (1982:134):

“ Por otra parte, hay que distinguir en la música de la América Latina distintas regiones, según las influencias predominantes. Una música con primicia de la mezcla de elementos europeos y africanos, y exclusión casi total del elemento indoamericano, cubre casi todo el área del caribe, las Guayanas, y el Brasil. Dos regiones denotan principalmente la presencia de abundantes elementos indoamericanos: el área que comprende a México y parte de la América Central, y el área que tiene por centro el Perú, antigua sede del imperio incaico (...) Esto no excluye la existencia de zonas en que confluya las tres fuentes básicas de nuestra música (...) Esto es cierto en algunas zonas de Brasil, y las Guayanas, Venezuela y Colombia, Centroamérica, la costa peruana y parte de México “.

No obstante, antes de la irrupción y dominio de Europa sobre el continente, una pléyade de pueblos se encontraba desperdigada a lo largo y ancho de la región. Pueblos con matices particulares aunque semejantes en algunos rasgos como las creencias en múltiples Dioses, y la división de la sociedad en castas sociales, inmutables por mandato divino. Estas eran maneras de gobiernos teocráticos que también ocurrieron en civilizaciones de otros continentes tanto en Asia como en Europa. Estos pueblos que contaban con una jerarquía social establecida eran los que ya había logrado una alta cultura que generalmente ocupan los centros geográficos continentales, mientras las tribus con menos desarrollo se ubicaron en los vértices del continente. Por lo tanto, existe una división de la masa continental en tres regiones: Área Mesoamericana, Área Circuncaribe y Área andina.

Según Pedro Henríquez Ureña (1979:11) entre los pueblos con mediano desarrollo se encontraban los araucanos, los aimaras, los omogucacas, los

diaguitas, los tainos (quienes fueron los primeros habitantes aborígenes del continente que entraron en contacto con la primera expedición de Colón) y los guaraníes. Las civilizaciones avanzadas en relación con otras que poblaban el vasto territorio lo eran porque ya contaban con una economía sustentada en los ciclos agrícolas. Civilizaciones sedentarias al contar con una tradición agrícola impulsada por desarrollos tecnológicos de sistema de riegos y construcción de grandes canales.

Se trataban de pueblos asentados en las zonas nucleares de lo que hoy conocemos como América. Tratándose de los aztecas, mayas e incas, los tres pueblos que alcanzaron el mayor grado de desarrollo antes de la abrupta invasión de los conquistadores europeos y la imposición de su modelado cultural y religioso que desencadenaría la aparición de un sincretismo sumamente peculiar en el mundo. No obstante, tanto en Nicaragua como en el resto del continente Americano la tradición musical inicia con los aborígenes que habitaron el continente antes de la llegada de los europeos. Las civilizaciones precolombinas que se extendieron por todo el continente contaron con una tradición musical ligada al canto y al baile, acompañada por diversos instrumentos naturales, como maracas, caracoles marinos, flautas, cascabeles.

Referente al sentido musical de los primeros pobladores, enuncia lo siguiente el autor Leonardo Acosta (1982:146): "La música aparece como elemento del ritual cuya función es reactualizar los mitos. Los propios instrumentos musicales tienen un valor simbólico en este contexto mitológico ". Esto significa que los primeros habitantes del continente validaban sus creencias a partir de la música, siendo los diversos mitos presentes en sus culturas los principales motivos de las composiciones musicales.

En el mismo texto Acosta (1982 : 148) cita un mito náhuatl sobre el origen de la música : " El dios del espejo humeante (Tezcatlipoca) envió al Dios del viento (Quetzalcóalt – Ehécalt) a través del mar, hasta la casa del sol, para traer a los

músicos que servían al sol, con sus instrumentos para que alegraran al hombre, le sirvieran y veneraran “.

Esto evidencia que el canto y la danza fue el vehículo con el que estas civilizaciones recreaban su mundo mítico, dado el carácter oral y pictográfico de las expresiones que retrataban el imaginario colectivo de estas sociedades.

Por lo tanto, la música tenía un carácter importante en la vida de las primeras civilizaciones americanas; desde lo más tribal como ir de cacería, hasta lo más trascendental como los procesos de cortejo fúnebre; aunque su principal función era responder a una necesidad comunicativa con los dioses, cuya plegaria estética solicitaba su intervención divina para cambiar el curso de cualquier fenómeno que afectara la dinámica de vida en la tribu.

La mayoría de los instrumentos con los que contaban estos músicos precolombinos se trataban de reflejos de su armonía con la naturaleza. Según el artículo escrito por Gonzalo Camacho titulado (2010:28): ***Culturas musicales del México profundo*** (2010:28) en las crónicas hay registros de trompetas cuyo sonido es similar a un águila, silbatos que sonaban como búhos y flautas de mirliton que imitaba el sonido del viento. Diversos instrumentos producidos con materiales orgánicos como maderas, calabazas, jícaras y huesos. Inclusive algunos instrumentos sólo podían ser utilizados por chamanes y otros como las siringas era el instrumento de los poetas.

En el mismo artículo Gonzalo Camacho (2010:29) sostiene que las culturas mesoamericanas edificaron ciudades donde aplicaron sus nociones acústicas. Un ejemplo anterior fue la antigua ciudad náhuatl de Texcoco, cuyos monarcas daban prioridad no solamente a los factores económicos y políticos, entendiendo que el desarrollo de una civilización va de la mano con el de la cultura. Lo que permitió que surgiera una clase de artistas dedicados únicamente a la creación musical. Inclusive existían casas de enseñanzas denominadas Cuicacalli que significa casa de cantos.

En estas sociedades a los poetas los tenían en alta estima. Ángel María Garibay cita al cronista Español Diego Durán (1965:8) quien desde 1542 habitó en Texcoco y enuncia en una de sus crónicas que era común de las casas reales contar con sus propios cantores, quienes componían sobre las grandezas de sus antepasados y las que acontecían en su tiempo. En estos poemas la música era indisoluble para su interpretación. Garibay (1965:39) en su compilación sobre poesía Náhuatl escribe que cada sílaba de los poemas correspondía a una nota de la escala musical. Al igual que muchas civilizaciones antiguas, también le brindaban mayor relevancia a la oralidad de la palabra y no tanto a su escritura.

A través de estas composiciones los náhuatl expresaban su concepción del universo, respondiendo a sus inquietudes sobre lo efímero que puede resultar la vida. Era una poesía de alto contenido ideológico en la que el ser humano ve el mundo poblado de problemas filosóficos. Garibay (id:42) en su compilación de poesía náhuatl narra que los ejes fundamentales creacionales giraban en torno a la indagación del concepto de lo divino y su influencia sobre la humanidad, además del eterno y universal problema filosófico del para qué de la existencia.

También ha señalado el fatalismo que impregna mucha de las composiciones, posición que no comparto en su totalidad, porque más que un sentido fatalista de la existencia, se sostiene una asombrosa lucidez sobre el misterio de la muerte que nos depara a todos, nosotros seres perennes e insignificantes que ante el vasto universo solo nos queda intentar consagrarnos al instante y disfrutar cada día de valores como la amistad o el amor. La otra civilización que logró un gran auge fue la Maya, que se estima que surgió en el siglo III de nuestra era, en la selva guatemalteca, cuya zona se denominó Petén. La nación Quiché contaba también con una cultura que se desarrolló paralela a las otras precolombinas.

Todas estas expresiones sobrevivieron a la destrucción a la que sistemáticamente sometieron los conquistadores europeos a las culturas autóctonas del continente.

Además fueron de carácter oral estas narraciones sagradas tales como el Chilam Balam o el Popol Vuh, siendo esta última la expresión cultural de mayor relevancia porque evidencia la universalidad de la cosmogonía alrededor del misterio del origen de la humanidad por parte de múltiples civilizaciones. No obstante alrededor de los mayas hay mucho misterio. Lo que es un hecho es que gran parte de su cultura se perdió, lo que incluye su tradición musical.

En la parte sur del continente también se dio el surgimiento de una tradición musical. El cono sur estaba bajo la hegemonía de la civilización inca. Según Locatelli (1987:37) “ *Es en la región andina donde más numerosa son las supervivencias musicales precolombinas* “. Lo cual tiene mucho sentido dado la ubicación geográfica de esta parte de la civilización Inca, asentada entre las alturas de los Andes, lejana de la costa y de donde los colonizadores españoles asentaron la ciudad de Lima.

Locatelli destaca también que “ *la mayoría de instrumentos precolombinos se trataban de Aerófonos, proviniendo los más representativos del altiplano americano*” (1987:38). Instrumentos que reflejan esta tierra de vientos, en que desde las alturas andinas los antiguos incas a través de estos tubos cilíndricos que el paso del aire hace vibrar entonaban canciones en honor a sus deidades correspondientes.

De acuerdo a Fernando García en su artículo “ *Proposición para clasificar la flauta de Pan Andina en el Perú* ” (184:1987) de los aerófonos el más emblemático y popular es la flauta de pan, de la que se estiman unos 70 tipos. Instrumento que está conformado por una o dos filas de tubos y que tiene forma de balsa. Nombrado de distintas maneras en dependencia de la región en que se utilizan, siendo otro grupo principal el de la zampoña. Dicho aparato de la cantidad de tubos cilíndricos utilizados que va desde uno hasta 32. La longitud de los conductos varía en dependencia del sonido que se quiera obtener con el instrumento una vez confeccionado. Debido a que en algunas regiones alcanza

hasta los 2 metros de largos y en otras hasta 35 esto evidencia una sistematización para alcanzar ya sea notas en octavas o quintas, según Fernando García.

Acosta (1982:152) señala que la música en la región andina era “básicamente pentafónica ya que las cinco notas fundamentales que utilizaba daban lugar a cinco tonalidades distintas, repartidas a su vez en cinco modos: tres mayores y dos menores (...) el uso preeminente de la escala de cinco notas, tanto en Asia como en América, obedece a concepciones religiosas y no a limitaciones de orden técnico”

Según Devoto (23:1987) el conocimiento actual que existe referente a la música precolombina está basado en fuentes arqueológicas y en dibujo de códices. También afirma en el mismo ensayo titulado “ Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales ” cuya actividad cultural se organizó alrededor de dos centros: el imperio mexicano que agrupa aztecas, mayas mixtecas, zapotecas, otomíes, tarahumaras y el imperio incaico que centrado en el Perú extiende su influencia a las tierras situadas al norte y al sur de su territorio.

También enuncia que la música azteca preponderaba la utilización de instrumentos de percusión (idiofonos y membranofonos) mientras que la música en las zonas del sur alcanzaron un nivel notablemente más alto, debido a la utilización de instrumento de vientos que propiciaban mayores cambios melódicos. Instrumentos similares que también se utilizaron en China, Indochina e Islas del océano Pacífico, catalogándolos como instrumentos del pacífico. Siendo los instrumentos de vientos lo que mayor plasticidad musical brindaban a los incas.

En el espacio geográfico centroamericano, que posteriormente será Nicaragua habitaban múltiples culturas. En la zona occidental: Chorotegas y Nicaraos de raíz común náhuatl. En la parte central los Chontales y en el Caribe Sumus, Ramas y Miskitos.

Erick Aguirre (2002:17) afirma en su libro "Las máscaras del texto " que Nicaragua se encontraba dividida en dos regiones culturales: El área mesoamericana (civilización del maíz) y el área cultural chibcha (la civilización del tubérculo). Mientras que Cuadra (2004:29) sostiene en su ensayo " Las culturas indias de Centroamérica "que existen diversas teorías sobre el origen de estas tribus. Se considera que huyeron de los Olmecas, quienes se asentaban en la región hasta asentarse frente al lago de Ometepe siguiendo un augur que predijo el nuevo destino: que encontrarían un mar dulce.

En la isla de Ometepe y la Isla Zapatera que se encuentra dentro del lago Cocibolca se han encontrado diversos instrumentos como flautas , pitos y atabales ,vestigios encontrados en estos espacios que los primeros pobladores de Nicaragua consideraba mágicos además de santuarios en los que entraban en contacto con los dioses. Las civilizaciones chibchas fueron desplazadas hacia el Caribe por el flujo migratorio de los náhuatl. Su origen se remonta al área geográfica en la que hoy es la república de Colombia. Esto pone en evidencia que Nicaragua estaba poblada por grupos étnicos con distintas cosmovisiones del mundo y maneras de entender la cultura.

Lo enunciado anteriormente demuestra que el continente en los tiempos precolombinos contaba con tradiciones culturalmente autóctona en armonía con la realidad del universo que habitaban, en correspondencia con sus ritos y cosmovisiones particulares del mundo.

Civilizaciones y pueblos en paralelo desarrollo con la cultura europea en América, en medio de la gran diversidad cultural existente, se encontraban todo tipo de niveles culturales, desde los cazadores recolectores más arcaicos hasta las llamadas altas culturas con centros urbanos, la cuales, a partir de 1492 sufrirían el proceso de conquista y colonización propiciado por el azar exploratorio que Cristóbal Colón desencadenó, debido a un error afortunado para Europa, en

busca de una nueva ruta hacia las indias orientales, y por defecto, acuñaría el incongruente término de "Indio" para referirse a los habitantes autóctonos del continente que no sería nombrado en honor a él sino a otro explorador naviero posterior de nombre Américo Vespucio.

Por lo tanto, posteriores expediciones de conquista que partirían de Sevilla, España, rumbo a lo que Cristóbal Colón erradamente denominó Indias orientales, encontrarían múltiples pueblos y civilizaciones que se encontraban en distintos tiempos, por lo tanto en distintos grados de cultura. Convirtiéndose en víctimas de sus particulares supercherías y temores a lo ignoto, tales pueblos precolombinos, ante el poderío bélico de los ibéricos.

Debido a la destrucción sistemática a la que sometieron los diversos colonizadores europeos a las expresiones culturales y religiosas de los pueblos y civilizaciones precolombinos, son pocos los datos que puedan brindarnos una imagen precisa sobre el estilo y formas musicales de los aborígenes de este continente. La mayoría de estos conquistadores no eran músicos ni musicólogos. Al respecto Acosta (1982 :135) señala lo siguiente : "En los siglos XVII y XVIII , disminuyeron las manifestaciones autóctonas de América , por la imposición de las formas culturales del colonialista , que en ciertos casos dio lugar a un lento pero intenso proceso de transculturización (...) No fue hasta el siglo XIX que la arqueología, y más tarde la antropología iniciaron el redescubrimiento de las antiguas civilizaciones Americanas. No obstante, el encubrimiento al que sometieron a las culturas autóctonas de América, propició el surgimiento de los sincretismos que aún son vigentes. Sin embargo, los datos recopilados de manera fragmentaria no reúnen los elementos suficientes para la confección de un estudio completo que de una idea concreta sobre las prácticas musicales precolombinas. Porque los testimonios que fueron redactados por misioneros a través de las crónicas de india están viciados por una postura etnocéntrica, no obstante lo que sí es un factor concreto es la relevancia de la música para los indígenas en muchos ámbitos religiosos y sociales.

5.4 Factores que propiciaron el descubrimiento de América

Leopoldo Zeas (1982:19) en su ensayo titulado "Búsqueda de la identidad Americana" afirma lo siguiente: 'Tanto la expansión iberocristiana, como la moderna - occidental parten del supuesto de la indiscutida superioridad de la cultura de que son portadores y con ella, de la superioridad del hombre que la ha creado. Frente a esta cultura y este hombre, las culturas, hombres y pueblos con los que se encuentran van a ser considerados extraños y por ende inferior a todo lo que el cristianismo o la modernidad representan como expresión del desarrollo de la humanidad. Frente al cristianismo occidental sólo habrá hombres y pueblos primitivos o anacrónicos, y por serlo, extraños a la auténtica cultura y a la humanidad del cristianismo occidental. "

Sumamente importante resulta mencionar este dato debido a que el proceso de conquista significó para estos pueblos aborígenes del continente, el sometimiento no sólo a través de la violencia física, sino a través de la violencia cultural, debido a las imposiciones idiomáticas y religiosas.

España se consolida como nación posterior a la expulsión de los árabes tras ocho siglos de lucha, la cual propició, a su vez, las guerras intestinas por el poder, logrando llegar a un acuerdo desencadenado a partir del matrimonio de la reina Isabel de Castilla con el Príncipe Fernando de Aragón. Es decir que anterior al desvarío náutico de Colón, propiciador del contacto con la América Precolombina, una tradición guerrera de señores y vasallos dominaba en España, tradición que impedirá inicialmente a la incipiente nación ser parte del flujo renacentista que a inicios del siglo XVI surgía en Italia y demás naciones Europeas.

Además, Carlos Fuente (1997:60) señala en su ensayo " El espejo Enterrado " España por sí misma, antes de consolidarse como pueblo, fue un crisol de múltiples culturas asentadas en los alrededores del mediterráneo o como solían

denominarle "Mare Nostrum". Una España que en el sur se localizaban los reinos árabes, siendo su ciudad más esplendorosa, Córdoba, ubicada en Andalucía.

El pueblo morisco legaría importantes aportes a la oscura Europa, que se extravió de su tradición clásica. Fuentes (id) señala lo siguiente: "Este fue también el periodo en el que vivieron los dos más altos pensadores de la España medieval. Uno de ellos, el judío Maimonides, quien era doctor y escritor del árabe, fue el conciliador de la filosofía de los helénicos y la del judaísmo, y recapitulador del Talmud. El otro, Averroes el árabe, fue el filósofo que reintrodujo a Aristóteles a Europa y que se atrevió a pensar en una doble verdad, una religiosa y otra científica.

Al recobrar Andalucía y expulsar a los Moros y Judíos de su territorio, los Españoles consolidarían su estado de nación incipiente y el azar les favorecería al apoyar la empresa de Colón en la búsqueda de nuevas rutas comerciales hacia las indias orientales, aunque perdiendo con alto costo la parte intelectual y burócrata financiera que se consolidaría más adelante como burguesía en otros países europeos, condenándose así a fortalecer y certificar una tradición monárquica de reyes servidos por el pueblo ; la nación española por y para los Reyes Católicos y sus descendientes.

5.5 Conquista, colonización y sincretismo cultural de América

Acosta (1982:49) plantea lo siguiente: “Sabemos que desde el siglo XVI al XIX las potencias colonialistas usaron la cultura como arma de sometimiento, bien destruyendo las creaciones autóctonas de los pueblos conquistados para imponer sus propios valores, bien limitándose a marcar la cultura de los vencidos con el sello de inferioridad”. No obstante, será este contacto violento lo que originará a través de un sincretismo los productos musicales latinoamericanos que escuchamos hoy en día. Esto sucede una vez sometidos los pueblos precolombinos, e iniciado el proceso de eliminación sistemática de su cultura al ser satanizada por miembros de la iglesia católica, además del posterior inicio de evangelización por parte de los misioneros católicos y la traída desde África de esclavos por parte de los colonizadores.

La sumatoria de tales factores desencadenará el inicio del sincretismo cultural, religioso e ideológico que aún pervive hoy en día en el continente Americano. Fue la religión católica la que jugó el papel de puente en el intercambio cultural – si acaso se puede denominar así- entre los habitantes naturales de América y los Europeos que vinieron en distintas expediciones en las que traían esclavos negros provenientes del África occidental.

Al respecto, Alfredo Barrera en la introducción al libro *música religiosa popular nicaragüense* (2009:8) escribe lo siguiente: “ La música, que servía al culto y a la propagación de la fe cristiana a través de autos, loas, villancicos y pastorelas “. Es por esto que la música latinoamericana, resulta sorprendente, debido a que el continente ha sido un crisol en que se mezclaron culturas y tradiciones provenientes de diversas partes del globo terráqueo , imprimiendo por defecto un tono especial a las expresiones culturales a partir de estas combinaciones entre culturas autóctonas del continente, de poblaciones Africanas como Europeas , las cuales de manera subrepticia lograron a partir de lo que constituía su imaginario colectivo salvar algunos rasgos de sus culturas originales a través de las

imposiciones Europeas , es decir que el sincretismo como un sentido de mascarada.

Camacho (2010:30) afirma lo siguiente: “En los primeros años del periodo novohispano, la música ibérica fue utilizada como instrumento de evangelización de los pueblos indios de México”. Esto significó la penetración de instrumentos Europeos tales como violines, órganos, violones entre otros. El fin de evangelizar a través de la música fue una estrategia pasiva –agresiva para inculcarles la tradición judío – cristiana a las poblaciones sometidas , además para que olvidaran su cultura musical la cual consideraban paganas los frailes y autoridades españolas .

No obstante, *Camacho (id)* destaca que estas nuevas expresiones fueron resignificadas y empleadas bajo conceptos prehispánicos, utilizadas en sus ceremonias que a través del sincretismo generó nuevas formas de religiosidad. El autor pone de ejemplo que: “géneros musicales como canarios, minuets y villancicos adquirieron una sacralidad particular al asociarse con rituales de matriz precolombinas”. A pesar de estas asimilaciones, inicialmente hubo cierto grado de confrontación pasivo por parte de los pueblos conquistados, lo que tuvo como efecto que los conquistadores y misioneros tomaran medidas agresivas al respecto tales como la destrucción de los ídolos y templos.

En su artículo, Raíces musicales, Locatelli (44:1977) afirma que los conquistadores españoles, en su errada visión de superioridad racial, se sorprendieron de la facilidad con que los pueblos aborígenes se aprendían intrincados cantos litúrgicos. Según Guillermo Wilde (2010:103): “ Los indios sentían una natural inclinación por los sonidos europeos y la música era concebida como una potente arma de conversación, capaz de seducir a las “almas salvajes ” para que adoptasen el modo de vida cristiano, transformando aquellos “feroces leones ” en “mansos corderos “.Esto demuestra que a pesar del carácter etnocéntrico de los procesos de conquista por parte de Europa, el indígena asimiló

las expresiones culturales exportadas de Europa, y en el ámbito musical incorporaron los nuevos sonidos producidos por los instrumentos extranjeros a su propio acervo sonoro.

Además fue la música elemento fundamental para que el sincretismo cultural en América sucediera de manera efectiva, porque la música en Europa correspondía en su gran mayoría a música sacramental. Al respecto sostiene Wilde (2010:107): “Los jesuitas desplegaron un programa según el cual las expresiones culturales nativas, entre ellas la danza y la música, debían ser sustraídas de su vínculo con las creencias tradicionales y dotadas de un significado cristiano”.

Sin embargo, a pesar de querer inocular con una cosmovisión occidental el imaginario de los pueblos conquistados, esto no se dio por completo ya que los indígenas asimilaban lo inculcado por los misioneros Franciscanos o Jesuitas y lo mezclaban con sus tradiciones antiguas.

Para ejemplificar lo anterior se puede mencionar el caso del pueblo guaraní, ya que se cita a un misionero jesuita por parte de Wilde (2010:108), el cual en una interesante carta sobre la vida cotidiana en las misiones enuncia que luego de una misa efectuada por la muerte de un indígena converso, se canta un responso. Posteriormente cuando se da inicio al momento de la sepultura del cuerpo, la madre, mujer y demás parientes del difunto comenzaban un canto de género lúgubre y desentonado que los indios denominaban guahú, en el que pronunciaba lo que fue, y lo que esperaban de ese ser que acababa de morir.

Es necesario mencionar también que este intercambio musical se daría a la inversa también pero con un carácter de retorno, es decir, que formas musicales exportadas hacia América volvieron a su país de origen nutridas a raíz de la experimentación de sonidos autóctonos del nuevo continente. Mayer – Serra (1984:58) lo ejemplifica a través de la guajira cubana, que hoy en día está incorporada a los cantos andaluces.

A pesar del constante flujo de reciprocidad entre ambas culturas, por parte de las autoridades españolas, existía una categorización de los productos musicales en dependencia de parámetros establecidos, lo que generó dos vertientes según Mauleón (1995:20) en recopilación de datos sobre Música en el virreinato de Nueva España : “El mundo sonoro virreinal novohispano estuvo formado por dos vertientes musicales: la peninsular, concentrada en las ciudades y las élites virreinales , y la americana , viva en barrios humildes de las ciudades y en pueblos indios”.

Según Barrera (2009:8) durante el siglo XVI el repertorio musical de las colonias hispanoamericanas provenía principalmente de las catedrales de Sevilla y Toledo, donde trabajaban músicos pertenecientes al llamado Siglo de Oro de la polifonía renacentista española. También destaca que posteriormente se importará a América el barroco musical de los siglos XVII y XVIII. En el texto *El ojo del mestizo o la herencia cultural*, anota Zambrana (2002:104) que la música española estuvo influida por los árabes y por otro lado, los mismos españoles gustaban de la música italiana, enriquecida por los instrumentos ibéricos. Además los españoles admiraban el “ars nova” nacido en Francia (...) “Estas cancioncillas castellanizadas llegaron a nuestras tierras y se dispersaron en todo el continente”.

No obstante, Barrera (id: 12) señala que a pesar de la existencia de documentos históricos que sustentan la historia musical de Nicaragua, la supervivencia de tales melodías es nula. Esto es comprensible dado que la mayoría de colonizadores españoles no poseían conocimientos musicales, por lo tanto únicamente quedaron archivos históricos para convalidar la existencia de estas obras musicales. Según Cardenal Argüello (1997:52) durante el siglo XVIII, Matías Aropesa, quien era corregidor de Matagalpa y Chontales realiza una descripción de Tipitapa, quien contaba con un célebre coro y un órgano de grandes voces. También afirma Cardenal Argüello (1997:54) que para el siglo XIX existían ya grandes maestros de

música en el país. Menciona a Santamaría y Díaz Zapata, quienes fundaron la primera escuela musical en León.

Durante la época colonial, surge en el país una de las manifestaciones musicales de mayor relevancia en la historia la cual es el Güegüense o macho ratón, obra de autor anónimo que encierra todo un repertorio de melodías, bailes y teatro. Según Uriel Aguilar (1983:18) la fecha aproximada de la composición de la música que acompaña la obra, fue elaborada a mediados del siglo XVIII “ pues sus aires y la construcción está bajo las formas tradicionales de las escuelas musicales europeas de ese siglo” (...) Sobre el origen existen diversas conjeturas dadas a conocer por investigadores nicaragüenses (...) Pudo ser un fraile español, un criollo o un indio.

Zambrana (2002: 122) afirma que esta comedia bailete, cuya música fue recopilada por Berendt a mediados del siglo XIX (...) “ La música del güegüense originalmente, nos atrevemos a decir que era sencilla y limitada a los sonidos de las flautas y el Tatil (...) Luis A. Delgadillo fue uno de los que tomó los sonidos sencillos y los transformó en un arreglo armonioso, luego el actual maestro Pablo Buitrago hizo otros arreglos (...) Esta música fue europeizada.

También afirma Aguilar (id) que según el manuscrito de Alvarez Lejarza, la música consta de 14 partes o Sones: 1- Acción; 2- Ronda; 3- Alguacil; 4- Escribano; 5- Gobernador; 6- Güegüense; 7- Don Forsisco; 8- Don Ambrosio; 9- El gueguense consternado y orondo; 10- Ronda o Valona; 11- Corrido; 12- Los machos; 13- San Martín; 14- La retirada o el Borracho. Durante el siglo XIX América recibió el influjo Europeo. Muchas corrientes musicales serían exportadas, con cierto retraso, debido en parte al oscurantismo cultural al que fue sometido el nuevo continente, por parte de las autoridades españolas.

Sobre el panorama de la cultura musical decimonónica en Nicaragua, Aguilar (1983:25) ofrece en su ensayo sobre música nicaragüenses datos reveladores citando a extranjeros radicados en el país: " Paul Leví reseñó en 1870 que la música vocal no se enseña formalmente, pero más o menos todo el mundo canta, sobre todo las mujeres del pueblo (...) Las composiciones son alegres y vivas, en general trozos alegres y bailables en que se necesita más el brillo y el compás que el sentimiento artístico.

Los datos brindados anteriormente denotan cual era el grado de calidad de la música nacional. Lo cual es producto según Aguilar (1983:26) del abandono gubernamental, y la subestimación al músico, aunque prevalecía en ellos el amor por el arte, al conformar, inclusive, un gremio con sus propios esfuerzos, para formar las primeras escuelas y orquestas.

En este mismo ensayo, Aguilar (1983:26) cita los instrumentos originarios de Europa, que penetraron el acervo cultural nicaragüense. La guitarra que pasó de la vihuela española, tomó su constitución actual a partir del renacimiento. En el país acompañó romances y corridos de influencia española. También las mazurcas contaron como elemento vital a la guitarra en la región norte del país. En la zona pacífica la guitarra entró en conjunción con la marimba.

El violín que floreció en Italia, fue trasladado rápidamente a América. En Nicaragua se usó en la ejecución de obras religiosas y populares. Es importante destacar su uso en la interpretación del güegüense, hechos los violines con madera de ñámbar y Talalate, brindándole un sonio genuinamente folclórico. En su libro *El ojo del mestizo*, Zambrana (2002: 123) afirma que el siglo XIX significó en Nicaragua el siglo del violín, debido a que el Vals irrumpe en la región centroamericana. En el caso de Nicaragua cobró auge en la ciudad colonial de León.

En el norte del país afirma Zambrana (2002:129) surgieron las mazurcas y polcas sobreviviendo algunas como “ la perra renca “, “ la chancha flaca “, “ la gata mañosa “ y “ la mazamorra “, producto de la mezcla entre inmigrantes europeos y los que se dispersaron de las ciudades que habían fundado los españoles. El piano surge en el país a mediados del siglo XIX, utilizado por las clases pudientes de la burguesía liberal, de la época de Zelaya, luego se propagaría su uso. Hasta el Siglo XX contará Nicaragua con ejecutantes hábiles como Vegas Matus y Luis Abraham Delgadillo.

También durante el siglo XIX aparecerán obras de carácter religioso como Sones de Pascuas, Pastorelas y Villancicos. Según Aguilar (1983: 33) Las pastorelas eran composiciones literaria y musicales inspiradas en el nacimiento y adoración de los reyes magos y los pastores del niño Dios. Su aparición en Nicaragua es anterior a 1855 (...) La única pastorela que se conserva su original estaba en poder de la familia Buitrago y lleva por título “ Original de pastores “(...) Los temas tratados en estas obras son en su mayoría bucólicos, de corte neoclásico con profundas raíces en el romancero español, reina en ellos la tristeza y el dolor que era el sentimiento que embargaba a la gente debido a tantas guerras nacionales.

Otra expresión particular de la época fueron los Villancicos. Según Aguilar (id: 34) son cantos populares de origen español del Siglo XVI, de carácter profanos y religioso, pero poco a poco su nombre se limitó a las que tenían relación con las fiestas de navidad (...) Los españoles trajeron a Nicaragua muchos villancicos desde los primeros años de la colonia, con letra de los grandes clásicos de la época (...) En el país destacaron como autores de Villancicos : Manuel Ibarra . Fernando Luna, Pablo Vega y Alejandro Vega Matus. Uno de los más famosos es “ Cabellito Rubio “.

Los sonos de Pascua según Aguilar (id:35) son de origen más reciente y adquieren su personalidad nicaragüense a finales del siglo XVIII. Al respecto el autor cita a Salvador Cardenal Argüello quien dice: “ El son de Pascua merece

capítulo aparte. Aunque es hermano del villancico y su ascendencia es clarísimamente española, sin embargo tiene un sello nicaragüense y es un producto nuestro (...) Es una forma cultivada exclusivamente por músicos profesionales. Es bailable y no se baila. Es música enteramente profana en su forma, pero indiscutiblemente " religiosa " en su uso (...) Algunos de los que se conservan son: " La vieja" de Pablo Vega; " El leproso y los chicheros " de José de la Cruz Mena

También señala la relevancia de los corridos y romances nicaragüenses. Según Aguilar (1983:37) fueron exportados a América desde el siglo XVI, eran cantados por conquistadores y conquistados. Aguilar parafrasea a Jorge Eduardo Arellano, quien afirma: "El romance fue una de las que más ejemplificó la forma en que la lengua española se vio afectada por la americanización".

El siglo XIX fue importante para la tradición musical porque se fundó en León la primera academia musical de la cual emergerían elementos importantes como José de la Cruz Mena. Según Aguilar (id:39) este impulso en el ámbito musical promovido por los mismos músicos permitió la incursión y asimilación de valeses y mazurcas. Los Valeses más famosos son de la Cruz Mena (...). A esta nomina se suman los nombres de Vega Matus y Abraham Delgadillo.

Otro aspecto relevante es el espacio que encontró en la música sacra, la tradición musical del país para su desarrollo. Según Aguilar (1983:42) "es necesario primero diferenciar entre la música estrictamente religiosa, utilizada en los oficios de la iglesia católica como Misas solemnes , Misas de gloria y Réquiems , de las obras menores que se utilizan en las celebraciones populares como las purísimas".

Quienes más incursionaron en la composición de música religiosa solemne fueron Mena y Delgadillo. Mena compuso dos Misas de gloria y cuatro Réquiems y Delgadillo tres Réquiems y dos misas de gloria. La parte popular de la música

encontró refugio en los cantos a la virgen María, tradición que se remontan desde inicios de la colonia, adquiriendo mayor empuje en los siglos XVII y XVIII y según parece tuvo su origen en el barrio San Francisco de León, según Aguilar (1983: 44). Diversos autores han aportado a la composición del cancionero mariano. Entre ellos destaca Vega Matus y sus ya clásicas canciones de " Por eso el cristianismo "Tu gloria, tu gloria, Salve Virgen Bella, Adiós Reina del cielo y el pues concebida".

5.6 Folklore nicaragüense

La palabra Folklore, según Peña Hernández (1994:16) " se formó de las voces arcaicas inglesas folk, que significa gente o vulgo, y también de la voz "lore" que significa conjunto de hechos o creencias y tradiciones". El término fue acuñado por el arqueólogo William J. Thomas.

Esto significa que la palabra denota el acervo popular o vox populi que se va acumulando entre el pueblo con el paso de las décadas y que engloba una serie de creencias inherentes a la tradición. Peña Hernández (id:19) afirma que es de "carácter oral la trasmisión de este acervo cultural popular, y que generalmente las obras son anónimas debido a lo remota de la raíz que propició la creación de determinada expresión cultural ".

También realiza una división del folklore en dos ámbitos: científico y artístico. Dado el carácter de la investigación, de la expresiones folclóricas las que nos interesa es la artística y en específico las de carácter musical en la realidad nicaragüense, la cual abarca sonos, canciones e instrumentos. La importancia del folklore radica en la construcción del imaginario popular, debido que es en esta tradición donde el pueblo imprime sus costumbres además de aglutinar la historia de sus orígenes desde distintos ángulos de expresión.

Peña Hernández (1994:192) afirma que “la música típica nicaragüense es indiscutiblemente la de los indios de Monimbó, que ejecutan a través de sus ricas marimbas”. Además menciona un instrumento de vital importancia para la confección de la tradición musical nicaragüense: la marimba; instrumento que es parte del sincretismo cultural que el continente Americano experimentó, debido a que su origen es africano y fue asimilado por la tradición indígena, en especial por los pobladores de Monimbó.

También el escritor Sergio Ramírez en su ensayo titulado *Tambor Olvidado* menciona en el capítulo número once denominado como *ritmos lejanos , músicas cercanas*, la importancia que significó en la historia musical de Nicaragua la conjunción de elementos provenientes de las tres variables culturales que en el país conformaron un sincretismo rico en modalidades tonales. Ritmos y músicas creados por la marimba, instrumento en forma de arco y hecho de madera que recorrería miles de millas náuticas, gracias en parte a través de las poblaciones africanas que fueron desplazadas hasta llegar al nuevo continente, donde se reinventara , hasta generar en el siglo XX el *son nica* en nuestro país.

Un ejemplo es la festividad de Santo Domingo de Guzmán. Los músicos populares han definido los rasgos de esta tradición folklórica. Al respecto, Peña Hernández (1994:1992) afirma lo siguiente: “ La marimba en tiempo de la colonia tenía teclas de cuajichote, hoy la tiene de ñámbar, caoba o suncho (...) “Las cajas de resonancia de la marimba que antes eran calabazas largas, de la familia del ayote, hoy son de cedro (...) este instrumento es de gama pentatonal.

Referente a la etimología de la palabra Ramírez (2007:189) afirma: “ es una palabra proveniente del idioma *Ki-Mbundu (kimbundo)*, de la rama bantú, que se habla en Angola, donde la sílaba tiene el papel de un prefijo que significa instrumento musical”. Además agrega Ramírez (2007:199) lo siguiente: “Así la marimba como instrumento de percusión habría llegado a Chiapas junto con los primeros esclavos Africanos en 1548”.

5.7 Son Nica

Según Olavo Alen (2010: 189) en su ensayo *el son y su expansión caribeña* " el grupo humano que dio nacimiento a las primeras manifestaciones artísticas y estéticas del complejo de géneros musicales pertenecientes al son, se asentó en el espacio geográfico correspondiente al extremo este de Cuba, donde se encuentra la cordillera montañosa más grande del país : " la sierra maestra". Esto significa que el son tiene un inicio caribeño, y sostiene Alen (id) que tocaban música reconstruida por esclavos pertenecientes a diversas culturas africanas, y también música europea traída por los españoles. Posteriormente el son se propagaría a otras latitudes, como Nicaragua.

Zambrana (2002: 143) afirma lo siguiente: " El son no se inventó en Nicaragua, también hay un son cubano, venezolano, colombiano y que ha aparecido como productos de la diversidad de linajes culturales en tales medios (...) El son nicaragüense se ha nutrido de todas las manifestaciones de la cultura musical que han confluído y estas se han manifestado en diferentes compases y en algunas muestras como el caso de jarabes que logran manifestar en su unidad musical diferentes compases que le dan un carácter particular".

El dato anterior demuestra que el acervo cultural en Latinoamérica muchas veces encuentra espejos en otras latitudes, debido a la raíz común hispánica que las naciones que conforman el continente americano poseen en sus expresiones culturales. En el caso nicaragüense, se divide en el típico y en el contemporáneo. Según Zambrana (2002:144) el típico es anónimo, aunque se remonta al siglo XVIII y tiene muchas variantes por la naturaleza de su origen. Su desarrollo inicial es rural y es descriptor del medio, formando parte del folclore nacional. Mientras que el son contemporáneo surge a mediados del siglo XX, siendo sus principales autores Víctor Leiva y Camilo Zapata y nace en el medio urbano con visión idílica

hacia el campo. También en el son contemporáneo surgen otros exponentes tales como Carlos Adán Berrios, Jorge Isaac Carballo y Otto de la Rocha.

El son nica responde al tono mayor y compás de 6 x8, tono que Camilo Zapata (1917-2009) según Pablo Centeno Gómez (2009:12) en su libro sobre el son nica " le bailaba por dentro ". Expresión que encontraría cabida a través de la famosa primera canción que tituló " Caballito Chontaleño ". Según Centeno Gómez (2009:16) Camilo Zapata buscaba crear una música marcadamente nicaragüense, a través de una métrica arreglada a su manera que responde al compás 6 x 8, la cual según Centeno Gómez (2009: 18) se trata de una célula rítmica de dos tiempos con tres notas musicales en cada uno de ellos, siendo el mismo en que se construyen las melodías de los sones de las marimbas.

Centeno Gómez (2009: 41) también cita a Pablo Antonio Cuadra, quien afirma que parte de legado cultural de la obra de Camilo Zapata fue el darle continuidad a la canción popular nicaragüense. Lo que significa que las composiciones musicales de Zapata son fieles a la tradición nicaragüense al no dejarse influir por composiciones mexicanas o sudamericanas. Zambrana (2002:158) afirma que entre estos cantautores, el más complejo resulta ser Camilo Zapata, además enuncia lo siguiente: " El son nicaraguano de Camilo Zapata, es parte del son nicaragüense contemporáneo, que corresponde por sus temas, a las églogas, al amor entre pastores (...) *Flor de mi colina* es un ejemplo de belleza y armonía, entre descripción, sentimiento y melodía.

En el libro titulado Salvador Cardenal Argüello Vida y obra (1997: 27) se recopila una conversación que sostuvo Cardenal Argüello, Otto de la rocha y Jorge Isaac Carballo sobre el nacimiento del son nica a partir de la marimba. Conversación que resulta interesante referente a la evolución del son nica a partir de la experiencia musical de elementos que son parte de la tradición musical nicaragüense como son Isaac Carballo y Otto de la rocha, además de la importante labor recopiladora y analítica por parte de Cardenal Argüello. La

conversación gira en torno a la introducción de tonos menores al son nica. Se sostiene que el son nica nace de la marimba que cuenta nada más con escalas diatónicas que impide que llegue a tonos menores, además sostienen los tres que en menor pierde sabor nicaragüense.

Mencionan a Carlos Mejía Godoy a través de su canción *Alforja Campesina* y la ponen de ejemplo de si al ejecutarla en un tono mayor queda como típico son nica y al bajar el tono toma cierto aire suramericano; no obstante los tres concuerden que Carlos Mejía Godoy está innovando al ascender y descender los tonos del son nica. Lo relevante de esta conversación es que concuerdan los tres en que Carlos Mejía Godoy está innovando, y lo que actualmente produce ya no es son nica propiamente, tal como Camilo Zapata en su tiempo innovó en su producción musical.

Una de las citas más importantes que recoge Centeno Gómez (2009:41) es enunciada por Carlos Mejía Godoy: " Yo le debo tanto a Camilo – dice Carlos Mejía – que sin su positiva influencia no hubiese sido capaz de escribir canciones como Panchito escombros y Antojitos nicaragüenses". Estas últimas citas resultan relevantes porque en palabras de cantautores pertenecientes a la tradición musical nicaragüense tanto como estudiosos alrededor de tal tradición, plantean las innovaciones y enfrentamientos naturales que entre miembros de cualquier tradición artística sucede. Lucha que puede llegar a ser tan competitiva al grado de significar la inclusión en el canon, no obstante en la música nicaragüense ha sido más un nivel de reconocimiento, y a partir de esto, diferenciación con la tradición anterior.

6. La tradición

En el libro *Los hijos del limo* de Octavio Paz es un compendio de conferencias que dictó en la universidad de Harvard en 1972 sobre la evolución de la poesía desde los románticos ingleses y alemanes hasta la irrupción de las vanguardias literarias americanas; no obstante, a pesar de que es un libro sobre el quehacer poético, dada la manera en que Paz aborda el tópico desde distintas disciplinas como la historia o la sociología, hay conceptos que resultan oportunos para esta investigación.

Uno de ellos hace referencia al concepto de tradición del cual se afirma lo siguiente (1993: 17): " Se entiende por tradición la trasmisión de una generación a otra de noticias, leyendas historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. "

Sin embargo, el quebranto de la tradición no significa el estancamiento de la misma sino al contrario, porque para que exista una tradición esta debe estar conformada por una serie de rupturas, en la que cada ruptura aporta, a través de la innovación, luego de un proceso de asimilación de la tradición que le antecede, un producto cultural que responde a una tradición con acento o tono propio.

No obstante, hay una tensión que genera el movimiento al crear oposición entre el genio anterior y el aspirante actual, en el que la supervivencia es la inclusión de la obra en el marco de la tradición. Esta actitud ha sido la que ha dominado en la era moderna referente a la tradición de cualquier género; es decir una actitud parricida con sentido de rebeldía con el fin de realizar algo con un tono propio, un acto que actualiza la tradición en armonía con sus circunstancias históricas.

La tradición musical de Latinoamérica es particularísima, si se compara con la tradición musical europea. Al respecto, en su libro titulado " Ensayos", Carpentier

(1984:203) afirma lo siguiente sobre la tradición musical europea: "Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias (...) En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes".

Y sobre la música europea Carpentier (1984:203) afirma lo siguiente:

"Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que esta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólito para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado".

Y es esta pluralidad de vertientes que genera que las tradiciones musicales en Latinoamérica sean sumamente peculiares. Porque América Latina es un crisol en el que varias culturas han convergido haciendo que nuestra música sea única y particularmente armoniosa.

6.1. Tradición anterior inmediata al Dúo Guardabarranco: hermanos Mejía Godoy

Resulta un dato curioso que el eslabón en la tradición musical nicaragüense anterior al dúo guardabarranco, se trate de los hermanos Mejía Godoy: tanto Luis E. Mejía como Carlos Mejía Godoy enmarcaron sus obras en circunstancias fundamentales de la historia nicaragüense durante la segunda mitad del siglo XX, y el hecho que se trate de dos hermanos, denota que ambos estuvieron expuestos a los mismos factores familiares de crianza, y posterior enfrentamiento desde la canción popular con la dictadura militar de la familia Somoza, coincidiendo ambos como cronistas populares de la gesta revolucionaria y brindando voz a quienes no podían alzar la propia ante los desmanes de los círculos de poder que administraba la familia Somoza.

Por lo tanto, tal como se mencionó anteriormente se tomarán en cuenta dos antecedentes fundamentales ya realizados sobre estos cantautores para esta investigación, los cuales abordan las propuestas de diversos tópicos en sus canciones.

6.2. Carlos Mejía Godoy

A como se había mencionado antes, el estudiante en Filología y comunicación Jimmy Altamirano escribió el texto investigativo " Testimonio, semántica y discurso en la canción popular de Carlos Mejía Godoy ". Esta monografía es una excelente fuente de referencia sobre la obra de Carlos Mejía Godoy por su exhaustiva investigación, y brinda datos que resultan pertinentes para esta.

En el estudio se detallan las influencias que marcaron la vida del cantautor nicaragüense. Desde sus circunstancias históricas, y su realidad individual, así como sus inquietudes personales. Este expone el interés que demostró Carlos Mejía, desde la infancia, por la inventiva del habla popular nicaragüense, a lo que

suma su interés por la literatura nicaragüense; el acercamiento a la radio que en la época era el principal medio de entreteniendo de la población nicaragüense; su involucramiento, desde la cultura, a través del canto, con el proceso revolucionario sandinista.

Lo datos anteriores sitúan a la obra de Carlos Mejía Godoy como una de las más representativas de la canción testimonial nicaragüense. Según Altamirano Corrales (2011:59):

“El testimonio es portavoz de una verdad que no tiene otro medio expresivo, puesto que la desinformación o la subinformación social es ocultada. Se distinguen dos tipos de testimonios: los centrados en el heroísmo del pueblo y los que ven al pueblo como protagonista del acontecer cotidiano (...) Es pues, el testimonio, una variante del discurso historiográfico de tipo personal, lo que constituye una forma particular de la presentación de la historia. Su contribución radica en ampliar considerablemente la perspectiva histórica, quitarle al hecho la máscara con que ha sido cubierto por la visión prejuiciada y clasista. ”

Por lo tanto, la obra de Carlos Mejía Godoy posee una importancia histórica porque aglutina y brinda voz a las poblaciones abyectas; a los marginados; a los vencidos históricamente, y desde la subjetividad de la obra artística se comunica con la población que históricamente ha quedado al margen de los grandes relatos oficiales e históricos que escriben los vencedores.

Una de las obras paradigmáticas que brinda voz a las poblaciones marginadas, se trata de “La misa campesina”. Según Steven White (2011:543) : “Estas canciones son, a la vez , oraciones que reflejan la liturgia de la misa, pero una ceremonia que se lleva a cabo bajo el nicaragüense sol de encendidos oros, como diría Rubén.”

No obstante, existe una obra precursora según Steven White (id: 542):

“La misa campesina nicaragüense, como señala el investigador norteamericano T. M. Scruggs, fue precedida por la misa popular nicaragüense (1968), producto de las comunidades eclesiales de base fundadas en Nicaragua con la llegada del sacerdote español José de la Jara en 1966. Según Scruggs, la composición de Mejía Godoy, que ha recorrido el mundo grabado en ocho idiomas, “ se convirtió en una de las misas más influyentes en las Américas y continúa siendo la mejor conocida por reflejar de manera evidente los preceptos de la teología de la liberación ”

Con esta obra, Carlos Mejía Godoy aproxima los ritos litúrgicos a la mayoría de la población nicaragüense, y revoluciona en el ámbito latinoamericano a nivel musical. Al respecto, Steven White (2011:544) afirma lo siguiente: “ En términos históricos, la iglesia católica en Latinoamérica solía representar un espacio de poder para las familias más adineradas, y Nicaragua no ha sido la excepción. Consigue liberar a Dios mediante el canto y acercarlo a los que necesitan su ayuda”.

Steven White(2011: 545) continua citando al musicólogo norteamericano Scruggs, que afirma lo siguiente : “ La misa campesina nicaragüense representa un logro importante del amplio proceso de cambio social dentro de Nicaragua, al incluir regiones periféricas respecto del poder central en la conciencia nacional ”

También White (2011:45) brinda el siguiente dato que demuestra la enorme importancia de esta obra, y el malestar que generó en las altas esferas de poder tanto políticas como religiosas: “ Hay que recordar que, durante la dictadura somocista, mientras la misa campesina circulaba mundialmente, fue prohibida por el vaticano y restringida su difusión en el país dado su contenido ideológico revolucionario, en la cual Cristo luchaba a la par del pueblo y del Frente Sandinista”.

Desde la música, Carlos Mejía Godoy combate las injusticias sociales, y consciente de la fe que el pueblo nicaragüense tiene hacia el catolicismo, aboga por un cristo que se conmueve ante los desmanes que la clase política privilegiada cometió sobre la población nicaragüense que vivía en situaciones de pobreza extrema.

Al respecto T. M. Sgruggs (2006:3) escribe lo siguiente:

“ Los múltiples usos de la música directamente relacionados con el momento del conflicto incluyen: aumentar la conciencia política de la población; verbalizar los problemas a superar; sugerir actuaciones inmediatas para lograrlo; establecer una continuidad histórica con esfuerzos pasados; relacionar las luchas locales con otras. Pero quizás lo más importante fue que la música, en el momento inmediato del conflicto armado, era usada para motivar e inspirar a la audiencia a la que se dirigía, para contribuir a que lo aparentemente imposible pareciera posible”.

También Altamirano (2010:55) al respecto enuncia lo siguiente:

“ En un hombre o en una mujer no es posible captar la realidad y el accionar de una sociedad , pero a veces una sola voz , por sus características, puede representar a su pueblo, porque al confrontarse con las otras voces conforman una visión grupal en que se aúnan muchas y por ello dan cuenta más realista de un discurso distintivo de los sectores oprimidos, ratificando la ausencia de voz, por lo que tiene que ser el cantor el que recoja el compromiso moral al convertirse en la voz de los que no la tienen “

Estas citas demuestran la importancia de la obra de Carlos Mejía Godoy, porque a través de la composición de su obra ofrece otro recurso historiográfico que recopila los relatos de la clase menos letradas y por ende, la que experimentó el mayor abuso físico y civil por parte del estado somocista de la época.

La música nicaragüense que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX en Nicaragua, contribuyó a enriquecer la intrahistoria de los procesos sociales

que acontecieron durante esas décadas. La panorámica histórica, al incluir la música popular, aumentó de perspectiva con el retrato de la cotidianidad de poblaciones marginales. Lo anterior evitó el orden clasista y prejuiciado que la historia oficial de la época escribía, en tanto no tomaba en cuenta estas expresiones, porque denunciaban el orden injusto que existió durante la dictadura somocista. Es memorable la valentía de este creador, que no sacrifica su ética y su compromiso social, ante el poder político de turno y denuncia sus desmanes a través de la música.

6.3 Luis Enrique Mejía Godoy

Miurel Maldonado y Cintya Morales escribieron en conjunto la monografía titulada: *Discurso, oralidad y testimonio en una muestra representativa de la canción popular en Luis Enrique Mejía Godoy*. A partir de la lectura de esta monografía y sus conclusiones, se extraerán los rasgos característicos de la propuesta estética de su canto, y su innovación referente a la tradición musical nicaragüense. En este caso se ampliará el tratamiento analítico del trabajo realizado por dichas autoras.

Steven F. White en el año 2010 publicó un libro que resulta pertinente para la investigación. El libro se titula "Arando el aire". El texto es una interpretación a partir de la ecocrítica, de la producción tanto en literatura como en música que ha surgido en Nicaragua y las relaciones con el entorno natural que es la musa en mucha de las canciones de estos creadores. Iniciando con Rubén Darío hasta finalizar con la producción del dúo Guardabarranco cuyo principal motor fue Salvador Cardenal Argüello.

En el capítulo quince, que es el apartado que atañe a esta investigación, antes de ahondar en la producción musical de Erwin Krüger, de los hermanos Mejía Godoy y de los hermanos Cardenal Barquero Steven White(2010 : 530) afirma lo siguiente :“Los autores y compositores nicaragüenses presentes en este capítulo

están firmemente enraizados en un lugar gracias a su conciencia ecológica que sabe velar por el medio ambiente de su país”.

Esto significa y pone en evidencia que entre estos cantautores del siglo XX a pesar de estar separados por distintas circunstancias históricas, tienen afinidad a partir de las propuestas ideológicas, así como la apropiación del entorno natural a la manera de Orfeos del trópico, que encontramos en muchas de sus canciones que conforman sus producciones musicales, conformándose así una tradición que persigue un afán que se apropia de la realidad nicaragüense.

Referente a Erwin Krüger y su influencia en Carlos Mejía Godoy, Steven White (2010: 538) cita a Roberto Sánchez : “Me parece que Carlos con identidad propia, es el resultado no solamente de la influencia de Erwin , sino también de Camilo, pero a todos los cubre la influencia de la relación personal que tuvieron con nuestras poblaciones, visitas al campo, amistades campesinas, fiestas estos personajes se reunían a conversar, a cantar a la par de algunos traguitos con boca de pájaros”. Se menciona esto para ver los grados de afinidad existente entre los músicos que son parte de la tradición musical nicaragüense en el siglo XX. Además de ver como este contacto fraterno entre cantautores, permitió el diálogo y el ejercicio de compartir inquietudes entre tardes llenas de guitarras y jolgorio.

Algo similar ocurrirá con Luis Enrique Mejía Godoy, quien en repetidas ocasiones asistió a la casa de la familia Cardenal Barquero a participar en diversas guitarreadas amenas que realizaban con frecuencia, y de esta manera conoció las intenciones musicales de Katia y Salvador Cardenal. Posteriormente en 1981 Luis Enrique Mejía Godoy será el productor del primer álbum del dúo: “Un trago de horizonte ‘.’

Durante una entrevista realizada el sábado 21 de diciembre Luis Enrique Mejía Godoy respondió algunas inquietudes referente al dúo.

Yo conocí a Katia y a Salvador recién el triunfo de la revolución, aunque ya conocía personalmente a Ernesto Cardenal y a Salvador Cardenal Argüello quien era abuelo de ellos, no conocía personalmente a sus padres... Sabía quiénes eran ...De que familia venían y todo eso ... Entonces sus padres me invitaron a que fuera a su casa a guitarrear y conocer a Katia y Salvador, quienes se iniciaban en su oficio que sería la música, pero que entonces realizaban de manera muy casual, muy familiar. Cantaban canciones que no eran de ellos, pero también sus primeras canciones. Esto fue una noche a finales del 79 y fue muy lindo por todo. Conocí el entorno en que vivían. Una casa de madera hecha por ellos, con sus propias manos. Llena de pájaros y árboles. Fue muy especial. No me acuerdo qué cantaron pero cantaron a dúo. Esto a mí me excitó los sentidos, la mirada, el oído. Desde entonces tuvimos una relación cercana con su familia y por supuesto con Salvador y Katia que estaban muy jovencitos. Salvador tendría unos 19 y Katia unos años menos. Así los conocí... Después supe que continuaron con el proyecto, y todavía no se llamaban Guardabarranco hasta que se fueron a la cruzada de alfabetización. (Mejía Godoy, 2013)

También en esta entrevista, Mejía Godoy nos habla de qué manera comenzó el interés por el canto en estos jóvenes que se han identificado con nuestras raíces:

En primer lugar yo observé otra cosa en ellos, y es que ellos creían en lo que estaban haciendo, uno ve cuando un joven tiene pasión en lo que hace, cree en lo que hace y te hace creer a vos en lo que está haciendo. Es algo que nunca falla. Por esto en 1981 se me ocurrió hacer una empresa de discos, lo cual era una locura en la revolución porque no habían recursos... Teníamos una grabadora de 8 canales que tenía INCINE, le comenté la propuesta a Ernesto Cardenal, involucré a ingenieros de audio, músicos y otra gente. Esto nace a partir de que grabábamos en otros países y teníamos una cantidad de cintas y había algunos artistas de aquí que tenían grabaciones... Mi idea era rescatar y promover la música nicaragüense de cualquier tipo... Por esto uno de los primeros proyectos que realizamos al tener algunas condiciones ya en el estudio , empezamos a apoyar a muchachos como Katia y Salvador , también a Danilo Norori, Salvador

Bustos, Engel Ortega ... Por esto cuando Salvador me propuso el proyecto, y que quería hacerlo de manera sencilla con dos voces y guitarra , yo me involucré en la producción de este disco que finalmente se convirtió en el inicio de un camino productivo de un gran talento ... Y desde entonces sus canciones ya eran de ternura , utilizando la raíz vernácula pero también universalizando la manera de escribir y cantar ... Él me contó que cuando estaba en el seminario empezó a tocar guitarra y que escuchaba mucha música latinoamericana y caribeña.

Primeramente, definen cuáles son los elementos anteriores en la tradición musical nicaragüense. Mencionan a los máximos expositores del son Nica, tales como: Camilo Zapata, Erwin Krüger, Jorge Isaac Carballo, Otto de la Rocha, Víctor Leiva y Justos Santos. También aluden a los temas recurrentes en la composición de sus canciones al incluir contenidos de índole costumbrista, social y amorosa, que incluye elementos como toponimias y modismos propios del español de Nicaragua. Además recalcan que la historia nicaragüense ha estado marcada por las constantes luchas intestinas, y que a inicios del siglo XX, el país sufrió una intervención norteamericana.

Esto nos indica la violencia que el país ha sufrido, y el impacto que ha tenido en sus cantautores populares que son parte del cancionero nicaragüense. Posteriormente citan a Wilmor López (1982:1) : “La nueva canción cumple una función social y política , informa con su canto, es cronista de su tiempo y se compromete on la causa a la cual canta” . No obstante, no ahondan en definir con mayor precisión cuáles son los rasgos característicos de los autores mencionados.

Terriblemente, en la conformación del cancionero nacional no solamente ha influido la excepcional geografía y abundancia de recursos naturales, sino también las funestas guerras civiles que asolaron a Nicaragua durante el siglo XX, pugnas que se encrudecieron desde la década de los 70 y 80 no solamente en Nicaragua, también en El Salvador y Guatemala.

En un ensayo escrito por T.M. Sgruggs, que lleva por nombre " Música y legado de violencia a finales del siglo XX en Centroamérica" (2006:2) el autor enuncia lo siguiente: "Así todas las narraciones de esta época mencionan la posición fundamental que tuvo la música al transmitir mensajes políticos y sociales bajo condiciones de tiempos de guerra, y con el fin ayudar al proceso de movilización ideológica y física inmediata de la población". Esto significa que la música durante la segunda mitad del siglo XX en Centroamérica se convirtió en vehículo de propagación de ideologías entre sectores poblacionales, como en el caso de Nicaragua, que no eran letrados, pero que recibían información valiosa de reivindicación de derechos a través del canto de estos compositores, tales como los hermanos Mejía Godoy.

Una vez que triunfa la revolución popular sandinista, la canción popular y testimonial, continuó siendo un medio importante para animar a la población en general, inocular ideología en pos de la defensa de la revolución ante el acoso económico y militar de los Estados Unidos, y también enraizar las producciones culturales realizadas en el país. Al respecto, afirma lo siguiente Scruggs (id.4): " Nicaragua fue un caso excepcional, puesto que en el hemisferio occidental únicamente en Cuba un movimiento popular de izquierda mantuvo el poder por tanto tiempo. El período entre julio de 1979 y febrero de 1990 sigue representando un momento fundamental en la historia centroamericana, la única vez en que trabajadores culturales comprometidos con el fortalecimiento de las clases populares recibieron apoyo moral y en cierta medida económico por parte del gobierno nacional".

En la biografía que redactaron sobre Luis Enrique Mejía Godoy, tanto Maldonado como Morales incluyen en la investigación monográfica, un dato relevante sobre Mejía Godoy, informando que tuvo funciones de director en ENIGRAC (Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales) hasta 1988, y en la que se produjeron más de 120 discos.

A pesar que la revolución triunfó y se implementó un nuevo orden social, económico y político en el país, la política exterior norteamericana creó una guerra sucia contra Nicaragua, financiando el movimiento contrarrevolucionario. Sobre esto Scruggs (id. 5) enuncia lo siguiente: " Sólo 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 basada en campos en Honduras y Costa Rica cuyos blancos eran casi siempre civiles". Por consiguiente, los hermanos Mejía Godoy continuaron luchando a través del canto, porque una vez que triunfada la revolución hubo también que defenderla. Es así que ambos protagonizaron un programa radial que denominaron "La guitarra armada " Asimismo Luis Enrique Mejía Godoy fundó el grupo Mancotal.

Al respecto Scruggs (2006:7) afirma lo siguiente: " Este conjunto de canciones fue concebido tanto dentro de un presente violento, como en un contexto posterior relativamente pacífico. En ambas circunstancias, los textos narraban las acciones de mártires y otros personajes como ejemplo de sacrificio a seguir". Por lo tanto, la revolución se defendió no solo a través de las armas, también se resguardó a través de la cultura. No obstante, muchas veces implicó que la creación artística rozara o cayera en lo panfletario, no como actitud servil, sino forzando a los cantautores a crear este tipo de composiciones debido a las circunstancias históricas a las que se enfrentaron.

Por ejemplo, Luis Enrique Mejía Godoy en la década de los ochenta tiene una canción titulada "Mi venganza personal ", la cual es panfletaria al adaptar una frase pronunciada por el comandante Tomás Borges: "Mi venganza personal, será el derecho de tus hijos a la escuela y a las flores ". También retoma una frase que se volverá slogan de la revolución y que se le acuña al comandante Carlos Fonseca Amador: " Generosos en el combate, implacables en la victoria". Al respecto Scruggs (2006:17) enuncia lo siguiente: " Los versos constituyen una poesía intencionadamente dirigida cuando Luis Enrique Mejía Godoy se apropia del credo del Ché " Hay que endurecerse pero sin perder la ternura jamás".

Por esto, se afirma que esta canción es panfletaria, porque a partir de frases construida y pronunciadas por máximos líderes revolucionarios latinoamericanos, se confecciona una canción que propaga sus discursos y los entroniza como paradigmas del moral revolucionario. Cuando hoy en día todos sabemos que el mal y el bien son inherentes a las contradicciones del ser, es decir nadie es tan bueno ni nadie tan malo.

A nivel musical Scruggs (2006 : 17) sobre la canción afirma lo siguiente : " En el coro Luis Enrique, ya sin basarse en Tomás Borge (o el Ché) cae en el " texto panfletario (...) La tonalidad menor cambia en el último acorde a un esperanzador y afirmativo acorde mayor (...) A pesar del gran potencial que auguraba para triunfar entre la población nicaragüense en el tiempo en que fue grabada, el contenido musical insípido y falto de inspiración no permitió que la canción se volviera especialmente popular ".

Tres años después del triunfo de la revolución, entre los músicos iniciara una polémica y debate sobre la influencia del movimiento de la nueva canción latinoamericana en Nicaragua y a partir de estos debates se inicia a hablar de una nueva canción nicaragüense. Estos foros y conferencias públicas fueron ampliamente cubiertos por los medios oficialistas de la época como el diario "Barricada y su suplemento "Ventana" dirigido por la poeta Rosario Murillo.

Es así que en una entrevista realizada por el poeta Juan Chow y publicada en agosto de 1982 por el suplemento ventana, Luis Enrique Mejía Godoy declara lo siguiente:

" Vamos a llenar con nuestra propia canción de amor, ese vacío que las trasnacionales disqueras imperialistas aprovechan para drogar a nuestro pueblo" (...) No es que vayamos a imponer esquemas, estamos lejos de eso

pues creemos que al margen nuestro existen otros artistas del canto que están haciendo cosas que consideramos importantes (...) La preocupación nuestra es definir si el nuevo canto se manifestará en la mazurca, en el bolero, o en otro género ; pero más nos interesa que ese nuevo canto ofrezca calidad en lo musical y en el contenido. "Nosotros decimos, la canción no sólo debe tener un contenido político sino también una calidad estética buena."

También, el sábado 28 de Agosto de 1982 el suplemento ventana del periódico oficial sandinista dedicó su edición a la nueva canción nicaragüense con el propósito de indagar si la situación de la canción política en Nicaragua a raíz del triunfo de la revolución se encontraba en una situación crítica, y discutir cual debería ser su desarrollo en el marco de un debate sobre el compromiso y la búsqueda del canto testimonial en el país.

Este debate se concretiza tres años después del triunfo de la revolución. Entre los principales sujetos inmersos en el debate se encontraba la poeta Rosario Murillo, Francisco Cedeño, Luis Enrique Mejía Godoy y Wilmor López. En la introducción a este debate la poeta Rosario Murillo afirma que el objetivo del debate es "para familiarizarnos con la problemática del músico político, con los problemas actuales de la creación en esta rama".

Luis Enrique Mejía Godoy declara que para 1982, el movimiento está experimentando una crisis debido a la falta de organización desde el triunfo de la revolución y que debe existir esta organización para lograr un frente común cultural. Afirma que es necesaria la discusión de los temas que se componen entre los agentes musicales de la época porque afirma textualmente lo siguiente: " De alguna manera nosotros hemos venido cayendo en la canción panfletaria, en la canción sin contenido poético y sin calidad musical (...) Creo que estamos pasando por una crisis, tanto en el contenido como en la forma".

La moderadora del debate, Rosario Murillo, le pregunta a Luis Enrique, si se puede cumplir esa función política y estética. Luis Enrique responde lo siguiente: " La canción es transmisora de ideología (...) Es desmitificar todos los valores de 50 años de dictadura, de atraso, de opresión, de injusticia, de explotación por la clase dominante"(...) Y es cierto, no podemos separar lo político de lo estético, lo que si tenemos que hacer es la diferencia entre la mala canción política y la buena canción política". Otro exponente de la nueva canción latinoamericana y miembro del grupo Pancasán, Francisco Cedeño, expone lo siguiente: " No existe un movimiento estructurado y la situación de crisis es precisamente por eso; cada grupo, cada solista hace su trabajo, puede ir avanzando, haciendo canciones más líricas, musicalmente quizás con mayor búsqueda, con mayor experimentación, pero cada quien aisladamente (...) Son esfuerzos que no se logran aunar".

Otras de las preguntas que realiza la poeta Rosario Murillo es si la necesidad de la propaganda puede afectar el aspecto estético de la canción. Luis Enrique Mejía Godoy declara lo siguiente : " Yo quería decir que cuando nosotros, en el caso mío, en el caso de Mancotal, hemos aceptado esas tareas propagandísticas, nos han afectado no solamente a nosotros, sino que desgraciadamente, como grupo representativo de este movimiento, nosotros influimos en los grupos de aficionados y eso es terrible(...) Y entonces nuestra influencia con los encargos propagandísticos es más negativa de lo que nosotros podemos imaginar(...) En el reciente festival departamental del movimiento, yo como jurado, realmente no hallaba qué hacer. Me sentía culpable de que nosotros hubiésemos influido hasta ese extremo"

Sin embargo, este tipo de composiciones, cuyo propósito es inocular ideología partidaria en la masa, empalidecen ante la obra total de este compositor, contrario a lo que propone en la canción "Venancia", la cual reivindica la situación de la mujer campesina durante las circunstancias históricas a las que se enfrentó durante la dictadura somocista, y en las que muchas veces colaboró al proceso

guerrillero al funcionar como agente de logística a las combatientes enmontañados. Es así como Luis Enrique Mejía Godoy hace de su composición “ Venancia ”, un símbolo en el que las mujeres campesinas de esa generación se identificaron, y tomaron como reconocimiento de su aporte significativo al proceso revolucionario.

Esto nos muestra lo fiel que se mantuvo a su propuesta musical el cantautor nicaragüense Luis Enrique Mejía Godoy, en armonía con sus circunstancias históricas, supo leer su realidad nacional y dio un aporte sumamente significativo al cancionero nacional con una obra vasta y de gran calidad artística, que denuncia y sirve como recurso histórico de los eventos sucedidos en la segunda mitad del siglo XX.

6.4. Contexto Cultural y Político del Dúo Guardabarranco

Todo ser humano es hijo de su época. Esto significa que estará condicionado por circunstancias incontrolables a su voluntad. Katia Cardenal y Salvador iniciaron su desarrollo y obra musical justo cuando iniciaba la revolución sandinista, después de la prolongada lucha c
ontra la dictadura somocista. Esto significó el auge y consolidación de una nueva fuerza política en el país como es el F.S.L.N .que bajo tales siglas significa Frente Sandinista de Liberación Nacional. Movimiento revolucionario que a través de un proceso paulatino fue cobrando vigor hasta alzarse totalmente en armas contra el gobierno totalitario de la familia Somoza.

6.5. Dictadura somocista: 1936 – 1979

Resulta pertinente brindar una síntesis del contexto histórico, económico y político que el sistema somocista generó durante los cuarenta y cinco años que el régimen ejerció su dominio sobre la ciudadanía nicaragüense, y por defecto su impacto en la tradición musical y su producción artística cultural es indeleble.

De este período histórico, se hará énfasis en los hechos que se dieron en los últimos años del régimen somocista, con el fin de esbozar el contexto histórico y el sistema imperante en el que los hermanos Cardenal Barquero se desarrollaron, influyendo en la formación de su cosmovisión del mundo.

El fenómeno somocista no nace de generación espontánea, sino que se sustenta en una matriz idiosincrática que es herencia ineludible del proceso de conquista y colonización hispano, que como huella arquetípica está marcada en la tradición nicaragüense. Es lo que el sociólogo nicaragüense Oscar René Vargas diagnostica como el síndrome de Pedrarias, en la serie de ensayo sobre cultura política en Nicaragua que compone su libro *El síndrome de Pedrarias*.

Según Oscar R. Vargas (2000:21) el período de Pedrarias Dávila es una época olvidada en los estudios históricos del país. Esto ha sido un grave descuido porque " es la época en que se dio el proceso de hibridación, de absorción cultural y crecimiento psicológico del nicaragüense, y es cuando se formó la matriz cultural, cuya marca es aún reconocible en los elementos humanos de la Nicaragua de hoy. De ahí que, para entender la cultura política de nuestro país, sea necesario hurgar en los principios sociales, culturales, económicos, religiosos e intelectuales del período colonial".

Esta matriz de pensamiento autoritario e hispano es una herencia que ha degenerado en el caciquismo partidario, cuyos efectos encuentran como válvulas de escape hacia sucesivas guerras intestinas entre grupos antagónicos que sumergieron al país en zozobra y empobrecimiento económico. Porque como

sostiene Vargas (2000: 26) " La independencia no produjo ningún tipo de ruptura o discontinuidad en la cultura política heredada del período colonial, fue una especie de autogolpe de las élites dominantes, frente a cualquier potencial clamor popular".

Es así que las contradicciones entre grupos antagónicos responde a la sed de poder político y económico más como una necesidad que por el bien de la República de Nicaragua. Terriblemente, la clase política nicaragüense considera con sus desmanes, que el estado es un botín para utilizarlo en beneficio personal y de sus allegados. Es así que los servidores públicos no están para el pueblo sino al servicio del gran capital. Al respecto, Vargas (2000:61) señala lo siguiente: " Desde sus orígenes el estado nicaragüense fue privatizado, al ser colocado al servicio de los intereses particulares de una élite, representada políticamente a través de la hegemonía liberal conservadora, todo lo cual ha estimulado la idea del enriquecimiento fácil, valorando la actividad ilegal de la política, la violencia de la corrupción, y fomentando el desprecio por la ley".

Todos estos rasgos esbozados sobre la realidad política nicaragüense demuestran el tortuoso eterno retorno que la democracia en Nicaragua experimenta, debido a que las instituciones no logran consolidarse porque bajo ningún gobierno la constitución política se cumple a cabalidad y la tradición democrática parece que jamás superará el estado de la infancia. Al respecto Vargas (2000:72) escribe lo siguiente : " Este rasgo comenzó con la dictadura de Pedrarias Dávila, en la época colonial, que tenía el poder político y el poder militar; en el siglo XIX se dio con Tomás Martínez, Joaquín Zavala y José Santos Zelaya. En el siglo veinte, se ha expresado con Emiliano Chamorro, Anastasio Somoza, etcétera". Es así que el fenómeno dictatorial que la familia Somoza encabezó tiene sus causas en el pasado de la historia del país, porque la sed de poder político y económico es tan antigua como la misma humanidad, y son estas premisas las que actualizan de manera cíclica el arquetipo del caudillo en nuestras realidades tropicales.

Esta sed de poder y ambición económica fue una de las premisas que en vida el fundador de la dinastía Somoza concretó, porque Anastasio Somoza García fue todo un personaje picaresco, porque pasó en menos de veinte años de empresario fracasado a inspector de letrinas en León, no sin antes intentar la estafa a través de la falsificación de billetes de la cual su tío Moncada lo salvó, de esta manera logra mezclarse con la oligarquía leonesa al contraer matrimonio con Salvadora Debayle, hija de un prominente doctor Leones de nombre Luis Debayle y llega a ser jefe auxiliar de la Guardia Nacional durante el período de mandato de su tío Moncada, hasta volverse jefe de la guardia nacional bajo el gobierno de Sacasa, asesinando a Augusto Calderón Sandino. Posteriormente asestó un golpe de estado al presidente Sacasa, y es así como inaugura una de las dinastías más sanguinarias de América latina.

Lo de comparar el periplo hacia el poder de Somoza García con un personaje de picaresca no es gratuito. Porque este se consolidó como cacique mayor de la nación gracias al tráfico de influencias y el nepotismo, además de sus astutas maneras para lograr sus objetivos. Al respecto, en el texto "La Nicaragua de los Somoza", Ferrero Blanco (2010: 37) enuncia lo siguiente: A su ascenso contribuyó incluso su matrimonio, celebrado en 1919, con una hija de posición social muy superior a la suya , Salvadora Debayle. Era hija de Louis Debayle y Casimira Sacasa Sacasa, hija del presidente Roberto Sacasa y Sarria, y hermana del presidente Juan Bautista Sacasa Sacasa.

En su texto " Nicaragua de Walker a Somoza " el escritor Gregario Selser (1984: 233) describe como Somoza García se convirtió en presidente de Nicaragua:

"en mayo de 1935, exigía al presidente Sacasa la separación de sus funciones ejecutivas, de las de comandante de la guardia nacional(...) conminó al presidente para que todos los nombramientos, destituciones, o transferencias de los jefes militares se pusiesen bajo su exclusiva dirección (...) En mayo de 1936 ,forzó la renuncia de Sacasa, haciendo nombrar interino

a Carlos Brenes Jarquín, quien le preparó con toda comodidad el aparato electoral que debía darle el mando a partir del 1 de enero de 1937".

En el mismo texto cita al historiador norteamericano David Moore, quien según Selser (1984: 235) afirma lo siguiente: "El artículo 105 de la constitución, entonces, estipulaba que no podía ser elegido presidente quien tuviera parentesco de consanguinidad o afinidad en línea directa o hasta el cuarto grado inclusive colateral, con el anterior presidente (...) Es decir que al estar casado Somoza con una sobrina de Sacasa, le afectaban las leyes generales". Estos datos ponen en evidencia que en Nicaragua la clase política considera la constitución " un papel mojado " que nadie lee ni cumple, porque pese a todas las objeciones democráticas, Somoza se alzó con el poder.

Además debido a la falta de una tradición democrática sólida, en sumatoria con el rasgo de nepotismo que ha caracterizado a las instituciones políticas, que en cada traspaso de régimen cambia a los funcionarios públicos, y ubica en posiciones de poder, a familiares cercanos o amigos como una manera de garantizar hegemonía en la gestión del gobierno; es este funesto rasgo, como evidencian los datos anteriores, lo que permitió el ascenso al poder de Somoza García.

Al instaurarse el régimen somocista la Guardia Nacional se volvería el instrumento opresor de la dictadura. Sobre esto Ferrero Blanco (2010:39) escribe lo siguiente: "Una de las peculiaridades del sistema autoritario de los Somoza fue la conversión del que debía haber sido el ejército del país- La guardia Nacional - en cuerpo sostenedor de su régimen desde un principio, con bases tan sólidas, que esa unión sería una de sus señas de identidad hasta el final de la dictadura." Esto pone de manifiesto que la Guardia Nacional no estaba al servicio de la República de Nicaragua, sino que de manera servil respondía a los intereses políticos y económicos del círculo de poder allegado a los Somoza.

Según Ferrero Blanco (2010: 39) "La guardia nacional tuvo tres etapas en su historia: La primera fue la que dirigió Anastasio Somoza García, desde 1933 hasta su muerte en 1956; la segunda, desde que Anastasio Somoza Debayle heredó la jefatura de su padre (...) y la tercera, desde el inicio del último mandato de Somoza Debayle, hasta la caída de la dictadura en 1979".

En su libro " Nicaragua de Walker a Somoza " el autor cita a Richard Millet, y según Selser (1984: 270) este afirma sobre la Guardia Nacional lo siguiente:

" La clave para el mantenimiento de este sistema de desigualdad social y económica exagerada ha sido y continua siendo el control sobre la guardia nacional (...) Todo alto puesto en la guardia tiene su precio, que representa la cantidad de dinero, por encima de su salario, que puede esperar razonablemente que obtendrá un oficial mediante sobornos(...) La lealtad hacia Somoza es el principal requisito para ser nombrado en cualquier puesto potencialmente lucrativo(...) Los retirados siguen recibiendo salarios completos de la guardia (...) La enajenación de la Guardia del resto de la sociedad nicaragüense y la dependencia resultante respecto de los Somoza, han hecho que esté siempre disponible para apoyar los intereses de la dinastía en tiempos de crisis".

No obstante, Somoza García ejerció su voluntad de manera ilegítima para obtener el poder, porque también contó con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos, quienes con su política del buen vecino legitimaron de manera cínica, la falacia democrática que otros dictadores latinoamericanos, al igual que Somoza, ejercían.

Es así, que similar a otros gobiernos, la administración dinástica de los Somoza se caracterizó por su servilismo hacia las distintas administraciones del gobierno de los Estados Unidos. En 1939 según Ferrero Blanco (2010: 56) " Somoza García fue recibido por la administración Roosevelt como el gran defensor de la democracia al sur del río grande". En 1941 Somoza García le declararía la guerra a Italia, Alemania y Japón. Esta declaración se adelantó inclusive a la de

Roosevelt y según Ferrero Blanco (2010:61) " le sirvió de excusa para incautar sus bienes a los alemanes, lo que fue el inicio de su acumulación de propiedades".

Al respecto, revela el siguiente dato Selser (1984: 246) citando a William Krehm: " En el año 1944 Somoza era el orgulloso poseedor de 51 ranchos de ganado y 46 fincas cafetaleras , siendo hasta ahora el más grande productor de café.

De acuerdo a Ferrero Blanco (2010:62) : " A EE.UU. lo que le interesaba de Latinoamérica como de otros países era comprarles sus materias primas, para transformarlas en sus propias industrias y exportar capital para explotar algunas de esas riquezas por sí mismos, impidiendo así que se desarrollaran industrialmente y pudieran hacerles competencia con sus precios".

Esto en el caso particular de Nicaragua, Selser(1984:247) lo pone en evidencia brindando el siguiente dato: "Durante la segunda guerra mundial, las razones estratégicas y la clausurada fuente productora oriental de caucho determinaron al Departamento de Estado a promover su cultivo en Nicaragua, al punto de que en 1944 el índice de su producción era el mayor entre las naciones americanas (...) Pero en 1945, la terminación de la guerra abolió el interés por su explotación, lo cual, unido a que los precios eran fijados por el departamento de Estado, redujo el valor de la producción ".

A pesar del apoyo en años anteriores por parte de la administración de los Estados Unidos al régimen somocista, en 1947 la administración de Truman no deseaba que Somoza García continuara en el poder. Ante presiones renunció a su candidatura; no obstante continuó con su cargo de director de la Guardia Nacional. Es a través de un pacto tácito con la administración de los Estados Unidos que Somoza impone a su candidato Leonardo Argüello como presidente.

Este presidente duraría únicamente 26 días. Argüello no fue dócil e intentó un golpe de Estado que la guardia personal de Somoza rápidamente sofocó.

Nuevamente para complacer a la administración norteamericana designó de manera inconstitucional a un presidente de su confianza: Benjamín Lacayo Sacasa. Esta decisión no fue del agrado de los Estados Unidos y por presiones de este renunció a su cargo. Finalmente Víctor Roman y Reyes fue elegido como presidente. Esta grave inconstitucionalidad que caracterizó al régimen somocista no significó un hecho de gravedad dentro de la clase oligarca y burguesa, debido a los réditos y bonanzas económicas que el régimen somocista generó. Al respecto Pérez Baltodano (2003:563) señala lo siguiente:

“El Crecimiento económico experimentado en Nicaragua durante la de este régimen fue significativo. El valor de las exportaciones pasó de 4.6 millones de dólares en 1936 a 566.5 millones en 1979. La tasa del crecimiento interno bruto fue de 6.3 % en el periodo de 1945 -1950; 5.4% en década de los años cincuenta; 6.7% en la década de los sesenta y 5.6 %" en el quinquenio de 1970a 1975".

Ferrero Blanco(2010:107) añade el siguiente dato : " Entre 1950 y 1970, el crecimiento osciló entre el 5 y 6 por ciento y se empezó a superar una economía de casi monocultivo, junto a un desarrollo cada vez mayor de la industria. Pero ese crecimiento global no fue seguido de una redistribución de la riqueza, sino todo lo contrario. La propiedad se concentró en pocas manos y la vida cotidiana continuó sumiendo en la miseria a la mayor parte de la población ".

Este desarrollo solo era en beneficio de una cúpula pragmática, de una minoría, y no de la mayoría poblacional del país. Una minoría servil a los desmanes de la familia Somoza o el clan Somoza como lacayos de los gobiernos norteamericanos.

Sobre esto Pérez Baltodano (2003:566) señala lo siguiente:

“El silogismo se apoyó ideológicamente en el marco cultural heredado de la intervención estadounidense y, principalmente, en la cultura pragmática resignada, afianzada en el país durante ese periodo. La intervención, como se ha señalado, anuló, vía voluntad política de los partidos nicaragüenses y sus débiles bases filosóficas y doctrinarias(...) En estas condiciones, la función de

los partidos políticos se limitó a interpretar la voluntad de los gobiernos de Washington y a defender intereses particulares dentro del limitado marco de acción impuesto por los Estados Unidos."

El 21 de Septiembre de 1956 Somoza García sufrió un atentado en León. Recibió cuatro impactos de bala por parte del periodista y poeta Rigoberto López Pérez. Cuatro días después moriría en Panamá el fundador de la dinastía somocista. El 30 de septiembre la asamblea elegiría como sucesor a su hijo Luis Somoza Debayle. Este continuó con la política represiva de su padre, mientras su hermano Anastasio Somoza Debayle funcionaba como director supremo de la guardia nacional. Es así que a raíz de la muerte del patriarca, el sistema dictatorial se volvió bicéfalo. Ferrero Blanco (2010: 101) al respecto afirma lo siguiente:" La época de Luis Somoza transcurrió, en suma, cómo un periodo de transición entre los principios del fundador de la dinastía y los que rigieron el mandato de su hermano y sucesor, Anastasio Somoza Debayle. Luis era del criterio que los Somoza debieron haber llegado solo hasta su mandato, pero Anastasio tenía una ambición superior y en ese aspecto nunca hubo acuerdo entre ellos. "

Esta situación que la perpetuación de la dinastía Somoza generaba permitió el surgimiento de la organización política - militar conocida como FSLN. Esta organización con su actuar nacional e internacional lograría derrocar a la dinastía somocista. Sus inicios se gestaron en la década de los sesenta. Su principal representante sería Carlos Fonseca Amador. En el contexto histórico, el triunfo de la Revolución cubana en 1959 resultó inspirador para muchos jóvenes universitarios descontentos con la dictadura imperante. Inicialmente se llamaron FLN (Frente de liberación nacional) , sin embargo Carlos Fonseca sugirió que el movimiento revolucionario también debía llevar el nombre " sandinista". Según Ferrero Blanco (2010: 117) " Desde que el frente de liberación nacional incorporó a su nombre la palabra " Sandinista " a instancias de Carlos Fonseca, la organización se autodefinió como heredera de los principios ideológicos de Sandino".

Emulando el método empleado por los cubanos en la Sierra Maestra y considerando que las zonas rurales del país brindaban las condiciones necesarias para la primera etapa del frente sandinista que es de 1961 a 1970 fueron acciones guerrilleras en el río Coco, Bocay y Pancasán. Esta tendencia fue denominada como Guerra Popular Prolongada (GPP). "Consideraban que la montaña sería el " teatro " militar donde se debía enfrentar la intervención yanqui, donde se podría destruir la Guardia Nacional y donde se podría construir un ejército revolucionario" según Humberto Ortega, quien es citado por Ferrero Blanco (2010:126).

En la segunda etapa de 1970 a 1974 se denominó " acumulación de fuerzas en silencio". Este fue un periodo de construcción de redes de apoyo clandestina tanto en lo rural como en lo urbano. Se evitó cualquier tipo de batalla con la Guardia Nacional. También se dio inicio a la formación de cuadros en el extranjero en lo militar y político en Cuba y Palestina.

La tercera etapa fue de 1974 a 1979, y fue las más belicosa y llena de contradicciones debido a que el FSLN se dividió en tres tendencias: el de tendencia proletaria, el de tendencia insurreccional y el original de la propuesta de la GPP.

No obstante, serían estas tres tendencias en sumatoria de fuerzas al incluir a todos los sectores sociales, políticos y económicos descontentos con el orden somocista, lo que permitió la insurrección final que desencadenó el fin de la dinastía Somocista el 19 de Julio de 1970, desmantelando así el circuito de funcionamiento del complejo sistema de corrupción que fraguó, Somoza García, desde un inicio, con el beneplácito de los distintos gobiernos de los Estados Unidos.

6.6. Influencia de la teología de la liberación en la música latinoamericana

La década de los años sesenta y setenta fue convulsa en el ámbito político en la región Latinoamericana. En distintos países de Latinoamérica, la política exterior de los Estados Unidos auspició el surgimiento de gobiernos dictatoriales como estrategia geopolítica de dominación. El lastre que estos sátrapas causaron sobre los pueblos que gobernaron despóticamente, protegiendo los intereses económicos de los Estados Unidos, generarían los movimientos guerrilleros que buscarían revertir el orden dictatorial que imperaba en la realidad Latinoamérica y así construir sociedades más justas e incluyentes.

El triunfo de la revolución cubana demostró que el heroísmo aún era posible a través de la lucha revolucionaria, la cual respondía a los desmanes de las oligarquías nacionales que acataban servilmente las órdenes pronunciadas por la política exterior de los Estados Unidos para Latinoamérica. Según Carlos Granés en su texto "El puño invisible"(2011:204) " La revolución cubana obligaba a abrir los ojos (...) Había miseria y violencia en el tercer mundo, y el causante era el imperialismo norteamericano".

Estas protestas también ocurrían en el plano cultural. Históricamente, ha sido la música, una herramienta eficaz para protestar y denunciar las injusticias que determinado grupo de poder emprende contra una mayoría empobrecida. Al respecto Guerrero Pérez (2005: 9) afirma lo siguiente:" Los orígenes de la expresión de protesta cantada se remontan a la penumbra entre la leyenda y la historia en los albores del año 500, cuando Clodoveo, primer rey cristiano de los francos, regaló el territorio del dominio de Coucy a la diócesis de Reims (...) Tal donación no gustó a nobles, letrados y lugareños (...) Revivieron entonces una vieja canción de protesta".

La escritora Gloria Antolita en su texto " Historia de la música" (1983:35) enuncia lo siguiente referente al origen del movimiento trovadoresco en la época medieval:

" Desde el principio del siglo X comenzó a operarse un espontáneo resurgimiento lírico de carácter social que se prolongó hasta el siglo XV y se llamó trova. También escribe el siguiente rasgo sobre el trovador o juglar (id): " Su oficio era alegrar a la gente y , además informarla. Artistas, casi siempre ambulantes-músico , acróbata , malabarista, así como también un noticiero vivo ; de este modo lo narrativo era territorio propio , sin dejar de cultivar y difundir lo lírico". Cinco siglos después, a mediados del siglo XX , sería en Latinoamérica que nuevamente debido a las circunstancias históricas de iniquidad imperantes en la región, el movimiento de trova surgiría nuevamente en aras de defender a las poblaciones marginadas.

En 1967 se llevó acabo el primer encuentro internacional de la canción protesta en Cuba. Este primer encuentro, según Guerrero Pérez (2005:7) dejó como resultado lo siguiente : "El nombre canción protesta se generalizó a partir del I encuentro internacional de la canción protesta realizado en la Habana, Cuba, del 24 de Julio al 8 de Agosto (...) La canción protesta tuvo y tiene aún muchos sinónimos: canción social, canción comprometida, canción protesta y canción de contenido social(...) Al inicio de los sesenta la denominación canción protesta estaba relegada a países con fuerte conflicto armado interno como Nicaragua y El Salvador ". También, Guerrero Pérez (2005: 15), afirma que los objetivos eran los siguientes: "Reunir creadores dispersos, principalmente latinoamericanos. Realizar un trabajo colectivo, analítico, político y social, en relación a la canción con contenido social. Perfilar una nueva ética y estética para la canción protesta".

Mientras estos fenómenos sociales ocurrían, la infancia de Katia y Salvador Cardenal transcurría bajo la influencia de colegios religiosos, y sería a través de la religión y los cambios radicales efectuados en la institución católica a raíz del concilio vaticano II lo que influirían en las vocaciones artísticas y revolucionarias que posteriormente caracterizarían la obra de estos dos hermanos. Por lo tanto, al hablar de la canción protesta en Latinoamérica implícitamente también se habla de la teología de la liberación. Influencia ineludible para todo cantautor de la época y

posterior, como en el caso del dúo Guardabarranco, quienes al asimilar las producciones artísticas de los hermanos Mejía Godoy, buscarían forjar un estilo singular de composición en la tradición musical nicaragüense.

La teología de la liberación responde a una circunstancia específica de la realidad latinoamericana y es esta circunstancia la que genera una simbiosis ideológica entre la canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación. Las características generales referente a la exclusión y desigualdad que imperaba en la década de los cincuenta y sesenta en Latinoamérica, según Guerrero Pérez (2005:6) son las siguientes: "Las guerras internas que se libraron o recrudecieron a causa de la marginación, la exclusión, el racismo, y la explotación de las masas empobrecidas, principalmente indígenas y la conversión súbita de muchos sectores en la iglesia católica latinoamericana - en tan solo cinco años - que durante cuatro siglos previos ,sin contar los años de la centuria que se estaba viviendo, participaron en la reproducción y perpetuación de las estructuras de poder colonialistas".

Por consiguiente, es importante definir la teología de la liberación. Según Guerrero Pérez (2005: 77):" En la actualidad se conocen doce disciplinas teológicas que van desde la teología fundamental hasta la historia de la iglesia, en medio de las mismas quedan la dogmática, la patrística, la teología moral y otras que se suceden de acuerdo con los tiempos y circunstancias históricas". A su vez, Guerrero Pérez (2005:80) en su texto " La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación " lo siguiente: " El origen de la teología de la liberación se remonta a la teología política de Metz, a la teología de la esperanza de Moltmann y a la filosofía neomarxista de Ernest Bloch". Y añade que (id: 80) :

*" esta teología es una condensación entre el cristianismo y el marxismo"(...)
La teología de la liberación concibió la fe dentro de la filosofía marxista porque esta proporcionaba las orientaciones esenciales para que la redención se*

convirtiera en un proceso político, porque si el pecado ejercía poder sobre las estructuras y el empobrecimiento estaba programado por ellas, entonces su derrocamiento no podía producirse mediante conversiones individuales sino mediante la lucha contra esas estructuras de injusticia ".

Es ineludible la influencia europea sobre la teología de la liberación. Y es así que el pensamiento marxista tiene una fuerte carga de influencia en el desarrollo de esta teología latinoamericana. Al respecto Emilio Núñez (1986: 43) afirma lo siguiente:

"Son prominentes en la teología de la liberación el énfasis en lo económico como factor determinante del proceso histórico, la idea marxista del trabajo, de la lucha de clases, de la praxis liberadora de los oprimidos por los oprimidos mismos, del hombre como protagonista de su propia historia, del nuevo hombre y la nueva sociedad como resultantes de la revolución proletaria, así como la crítica ideológica del capitalismo".

Esta influencia es de carácter esperanzador, porque los teólogos de la liberación, esperan que el socialismo que produzca en Latinoamérica, responda a sus circunstancias históricas, políticas y culturales. Sobre esto, Guerrero Pérez (id:81) afirma lo siguiente:

"La teología de la liberación concibió la fe dentro de la filosofía marxista porque ésta proporcionaba las orientaciones esenciales para que la redención se convirtiera en un proceso político, ya que si el pecado ejercía poder sobre las estructuras y el empobrecimiento estaba programada por ellas, entonces su derrocamiento no podía producirse mediante conversiones individuales, sino mediante la lucha contra esas estructuras de injusticias"

Al respecto, Emilio Nuñez (1986:110) en su texto, "Teología de la liberación", escribe parafraseando a Dussel sobre el origen de esta corriente teológica lo siguiente: "Dussel describe tres etapas en la gestación de la teología latinoamericana de los últimos tiempos. En la primera de ellas, profesores latinoamericanos de seminarios y facultades de teología van a estudiar a Europa. En la segunda etapa se realizan cursos para conocer a fondo la realidad Latinoamérica. El énfasis no era entonces tanto teológico como sociológico. Fue un paso de una teología abstracta a lo concreto, a lo latinoamericano. La tercera etapa, o el nacimiento de la teología no en América Latina ni sobre temas sociográficos latinoamericanos, sino teología latinoamericana, sólo adviene cuando se advierte la relación política".

Uno de esos estudiantes fue Gustavo Gutiérrez Merino. Mundialmente se atribuye a él la autoría de la "Teología de la liberación". La Universidad de Lovaina también tuvo una importancia en el desarrollo de la Teología de la liberación, debido a que ahí se llevaron a cabo intensos estudios sociológicos sobre la realidad latinoamericana. Es así que la teología de la liberación gira en torno a la reflexión de la realidad latinoamericana, y esta reflexión no solamente debe estar a cargo de unos cuantos pensadores, sino que debe incluir a toda la comunidad cristiana. Porque la realidad latinoamericana no debe ser tema de discusión únicamente de una elite eclesiástica. En su texto, Núñez (1986: 128), incluye la siguiente cita de Gustavo Guerrero:

" La teología debe ser reflexión crítica de sí misma, de sus propias bases, y de los condicionamientos económicos y socioculturales de la vida y reflexión de la comunidad cristiana. Debe ser una crítica de la sociedad y de la iglesia. Se trata de una crítica de orden económico, social y político, como función de la teología. Solamente así puede ésta tener un punto de partida y un fundamento que den validez ante la realidad de la América Latina y del tercer mundo"

No obstante, según Núñez (1986:133) "La teología de la liberación no consiste solamente en un análisis crítico, sociológico, de la situación latinoamericana.

Incluye mucho más que una descripción de nuestra realidad económica, social y política”. Núñez está en lo cierto, porque también fue una amalgama con la cultura, en específico con las producciones musicales, que desde años anteriores venía criticando el sistema de desigualdad que dominaba en Latinoamérica.

Según Guerrero Pérez (2005:65) esta crítica sucedía antes de la formulación de la teoría de la liberación “en la catarsis artística, las preocupaciones, frustraciones, cóleras y todo cuanto de negativo y dañino hay en el hombre, salen hacia el arte”. Este desahogo era firmar un compromiso con la realidad latinoamericana. Crear canciones para pensar, para difundir los derechos del pueblo, para hacer una crítica sensible y que sea accesible a cualquier audiencia.

Uno de estos ejemplos, según Guerrero Pérez (2005:158) es Carlos Mejía Godoy y su hermano Luis Enrique Mejía Godoy. Menciona la canción compuesta por Carlos Mejía Godoy, “Cristo de Palacagüina”, y afirma que “refleja la doctrina teológica liberadora (...) es una hermosa canción que por su contenido llamativo, distrae al principio de la profundidad del mensaje que poco a poco se va descubriendo, hasta concluir con la estrofa final donde se proclama a un Cristo-Niño, en franca identificación con la insurrección y que quiere ser guerrillero”.

La influencia de la teología de la liberación en la música de protesta se refleja de manera precisa y sirve de paradigma de esta relación simbiótica en una de las obras por antonomasia de Carlos Mejía Godoy, como es “La misa campesina”. Esta obra está dirigida a reivindicar a los oprimidos quienes son el sujeto gramatical de toda esta producción musical.

Según Guerrero Pérez (2005:183):

“Carlos Mejía Godoy la creó con la asesoría teológica del sacerdote Ernesto Cardenal”. También afirma (id) “Se denuncia la injusticia. La carga dialéctica es muy fuerte. Se rechaza la lectura y la praxis del cristianismo como ritos intrascendentes y de creencias inoperantes (...) Los elementos: sujeto,

interlocutor, y mensaje constituyen los tres puntos básicos de la caracterización teológica de la liberación protesta que esta misa tiene. El mensaje está proclamado desde el género indudablemente, el sujeto y el interlocutor son los elementos teológicos. Hay también mucho folklor.

Por lo tanto, la influencia de la teología de la liberación en las producciones musicales de protesta latinoamericanas es indudable. Sin embargo, esta relación no fue unidireccional, porque ambas se complementaron. Porque estas producciones artísticas y la aplicación de los cambios doctrinales posterior al II concilio vaticano funcionaron como sustrato de la teología de la liberación. Y es una coincidencia tremenda, que a raíz de este concilio, se inicia una renovación de los cantos litúrgicos en América Latina, lo cual permitió un acercamiento de la idea de Dios a las poblaciones oprimidas, a través de un sincretismo entre canto popular y teología de la liberación.

Es así que muchas de estas producciones adoptan contenidos teológicos, y lo teológico se aproximó a los pobladores analfabetos, que en el marco histórico de estos sucesos era una inmensa mayoría en Latinoamérica. Como bien señala Guerrero Pérez (2005:198): "Género y movimiento, filosofía y teología, no obstante sus diferencias, tienen un fascinante e increíble denominador común: parten de la fe y de la experiencia misma de la vida, para llegar al compromiso cada vez mayor de renovar su praxis dentro de las comunidades latinoamericanas".

Esta influencia también se palpa en la obra de los hermanos Cardenal Barquero. No es gratuito que Salvador Cardenal Barquero haya decidido entrar al seminario y volverse padre jesuita posterior a su bachillerato ni que su hermana Katia Cardenal Barquero desde la infancia haya pertenecido al coro eclesiástico del Colegio Teresiano. Y además lo es, en cuanto a que Salvador Cardenal deja el seminario en 1979 para integrarse y dar su aporte a la revolución. Este retorno significó la formación del dúo Guardabarranco y la confección de uno de los cancioneros fundamentales dentro de la tradición musical nicaragüense.

La lucha desde las producciones culturales se palpa en la obra que crearon estos dos hermanos durante la década de los ochenta. Principalmente reflejada en su opera prima como es un " Un trago de horizonte" en la que muchas de sus composiciones musicales abogan por los oprimidos, la opción preferencial por los pobres, y una apología a la revolución como un proceso necesario a nivel histórico y que además debía defenderse a toda costa ante el acoso del imperialismo norteamericano.

7. Diseño metodológico

7.1. Métodos Generales

El tipo de investigación que se ha venido realizando es cualitativa. De acuerdo a Strauss y Corbin (2002:3) " entendemos cualquier tipo de investigación cualitativa la que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. También Strauss y Corbin (id) que "Un método es el procedimiento y técnica empleado para recolectar y analizar datos". Por lo tanto el diseño metodológico de esta investigación utilizará los métodos generales de síntesis y análisis e inducción –deducción. Los métodos especializados serán el semiótico, hermenéutico e histórico con un enfoque ecocrítico. También se empleara el método empírico de la entrevista profunda personajes de relevancia para esta monografía como son Luis Enrique Mejía Godoy y Katia Cardenal.

7.2.1. El análisis

De acuerdo al diccionario en línea de la RAE, análisis es la distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos. Se caracteriza por su objetividad, sistematicidad y resultados cualitativos. De acuerdo a Bernal (2006:56) " es un proceso cognoscitivo , que consiste en descomponer un objeto de estudio separando cada una de las partes del todo para estudiarlas en forma individual".

7.2.2. La síntesis

La palabra síntesis, según su etimología, proviene del griego *synthesis* y significa composición de un todo por la unión de sus partes. Esto significa ir de lo simple a lo compuesto, destacando las partes más significativas del todo. De acuerdo a Bernal (2006:56) " integra los componentes dispersos de un objeto de estudio para estudiarlos en su totalidad".

7.2.3. Los métodos inductivos – deductivos

Según Bernal (2006:56) "este es un método de inferencia basado en la lógica y relacionando con el estudio de hechos particulares, aunque es deductivo en un sentido (parte de lo general a lo particular) e inductivo en sentido contrario (va de lo particular a lo general).

7.3.1. Método empírico: La entrevista profunda

Según Taylor y Bogdan(1987:101) " por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes , encuentros estos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas , experiencias y situaciones tal como las expresan con sus propias palabras".

Debido a que Salvador Cardenal falleció en 2010 únicamente se tomaran en cuenta las entrevistas realizadas tanto a Luis Enrique Mejía Godoy como Katia Cardenal en diciembre 2013 y a través del testimonio directo se registrara información valiosa del fenómeno en específico que se estudia.

7.4. Métodos Especializados

7.4.1 Método Histórico – Social

Se indagará en la historia para determinar los procesos históricos y sociales que atañen a la música como producto histórico cultural y sus diversas transformaciones, así como intercambios inevitables que corrientes musicales europeas tienen con las corrientes del continente americano. Además, esto se realizará con un enfoque ecocrítico debido a que la obra del dúo Guardabarranco es pionera en defender el sensible equilibrio ecológico que se ve afectado por la dinámica humana.

7.4.2. Método hermenéutico

Etimológicamente hermenéutica significa el arte de explicar, es decir que la hermenéutica es el arte de interpretar textos con el fin de comprender la unidad del mismo y descifrar el mensaje implícito en su composición el cual no es evidente. Su objeto de estudio es el texto mismo. Este nivel de interpretación se aplicará a la muestra seleccionada de la obra del dúo Guardabarranco con el propósito de crear una interpretación lógica de las composiciones musicales seleccionadas.

7.4.3. Método semiótico

La palabra semiótica etimológicamente significa el estudio de los signos. Por lo tanto, es la ciencia que estudia la relación de los signos con su contexto para develar cómo funciona la comunicación y la significación de cualquier expresión artística cultural que es memoria, comunicación y sistema. El método semiótico indaga de manera profunda en los códigos, en este caso, tratará de escudriñar el sentido cultural de las canciones enfatizando en la semántica estructural de las mismas.

7.4.4. Método Bibliográfico

Se buscara todo el material teórico que sustente la investigación tanto en hemerotecas como bibliotecas que faciliten textos válidos que atañen a lo que se intenta demostrar con esta tesis monográfica.

7.5.1. Universo y muestra

La obra del dúo guardabarranco está conformada por 102 canciones, sin embargo únicamente se tomara una muestra representativa de 12 canciones, seleccionando las canciones más significativas, las cuales representan un total del 11, 76 por ciento del total de canciones. La selección se hará con el propósito de encontrar los rasgos y la posible evolución del estilo de composición del dúo guardabarranco. El periodo de tiempo es de 1982 a 2009.

8. Análisis y discusión de los resultados

8.1. Funcionalidad poética de la palabra

Nicaragua se caracteriza por la sólida tradición poética que conforma su canon literario, el cual está compuesto por poetas tanto menores como mayores. De estos podemos mencionar a Rubén Darío y Carlos Martínez Rivas, quienes han tenido la disciplina para trabajar la palabra y moldearla según sus necesidades expresivas.

Esto significa, que la función poética tiene la intención de comunicar belleza a través de un mensaje escrito. Estos mensajes, se construyen tal si se edificara una estructura en donde las palabras son los ladrillos que conforman una arquitectura lingüística, que persigue un estilo y una estética, sirviéndose de recursos retóricos en función de crear una expresión. Esta correlación entre la poética y la estilística es lo que posibilita el acto de composición que todo artista del lenguaje realiza en función de una obra.

No obstante, aunque el lenguaje no se trabaje en función de una obra poética, este por sí mismo es poético porque es una representación simbólica que recrea una imagen. Al respecto Federico García Lorca (1974:78) señala en su conferencia titulada "La imagen poética de Don Luis de Góngora " lo siguiente: " El lenguaje esta hecho a bases de imágenes (...) Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica (...) A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman buey de agua". Esto significa que también en el lenguaje popular, el de todos los días, se pronuncian frases que tienen un sustrato poético, porque recrean una imagen, y su importancia radica en que este lenguaje palpita y se actualiza todos los días, contrario al léxico que certifica la academia el cual avanza de manera paulatina.

Sobre la función de la poética, Mignolo (1986:76) afirma lo siguiente: " La poética como disciplina, tiene por objeto la función poética del lenguaje en general. Es

decir, la función poética es una función del lenguaje y no del lenguaje literario." Esto significa que la función poética no es exclusiva de la literatura, también está inmersa en las composiciones musicales creadas por cantautores. Sobre esto Castilla del Pino (1975:29) afirma lo siguiente: "La diferenciación entre un lenguaje puramente expresivo y otro puramente informativo es falsa, porque en la comunicación de un mensaje, aun con independencia de su contenido, se expresa el sujeto". Según Katya Mandoki (2006: 62): "Por medio de la función poética, la lengua enmarca un instante en el tiempo y crea una realidad distinta". Es así que el lenguaje en función de un compositor musical, poeta o escritor es el elemento fundamental con el que construye su universo posible que maquina su creatividad.

Es el lenguaje lo que nos completa como seres humanos y nos diferencia del resto de seres vivos que habitan este planeta. Según el poeta español Pedro Salinas (1961:26) "El lenguaje nos sirve de método de exploración interior, ya hablemos con nosotros mismos o con los demás". Porque es el lenguaje mismo el que articula nuestro pensamiento, y es a través del mismo que expresamos nuestra cosmovisión del mundo. Por lo tanto, al tratarse las canciones de composiciones escritas, el análisis de la muestra de canciones tiene un enfoque sobre la función poética de las palabras que están inmersas en estos textos escritos por Salvador Cardenal principalmente.

9. Enfoque Ecocrítico

9.1 ¿Qué es la ecocrítica?

La temática proteccionista referente al frágil equilibrio de los ecosistemas del planeta tierra, es otro de los aspectos fundamentales de la obra del dúo. Las canciones del dúo guardabarranco experimentaron una evolución gradual a lo largo de su carrera artística. Pasando de composiciones sumamente líricas e intimistas, a canciones de estilo exteriorista, con un mensaje proteccionista hacia la madre naturaleza, denunciando el impacto que nuestras dinámicas económicas, industriales y políticas tienen sobre la biosfera terrestre.

Tomando en cuenta esto, también se incluirá un análisis con enfoque ecocrítico en esta investigación. Este es un enfoque crítico de reciente formación, surgiendo a principios de la década de 1990, por lo tanto es importante definir qué es la ecocrítica. Según el texto "Ecocríticas" escrito por Flys Junquera, Marrero Hernández y Barella (2010:15): "Un grupo de jóvenes investigadores, ecologistas, se plantearon unir su interés por la literatura y por la naturaleza, ya que esta asomaba de forma muy recurrente en los textos que analizaban. También consideraban que era fundamental unir la visión literaria de la naturaleza con la científica y ecológica".

A como se citó anteriormente en esta investigación, desde sus obras iniciales ya abordaban de manera incipiente la problemática medio ambiental, no utilizando de manera gratuita en sus canciones, los elementos naturales que conforman los ecosistemas nicaragüenses, que ha sido un recurso de composición propio de la tradición musical nicaragüense. Tal recurso Salvador Cardenal Barquero lo interiorizó para darle un matiz propio al mensaje de sus canciones, en que la naturaleza se vuelve la protagonista de la canción. Al respecto Junquera, Marrero y Barella (2010:16) afirman lo siguiente: " Las relaciones con los paisajes pueden

ser de diversos tipos, desde la negación de toda interdependencia con el entorno, a una estrecha interrelación entre seres humanos y no –humanos. Según Patrick Murphy, la naturaleza de estas relaciones contribuye a la construcción de nuestra identidad". Sin embargo, como todo producto artístico, la estética no puede sacrificarse por el mensaje. A pesar del compromiso ideológico que todo artista posee, este no puede sacrificar su calidad estética a la propaganda de ningún movimiento.

Los autores citan a Cheryl Glotfelty (2010:54) y su texto "The Ecocriticism Reader" quien brinda la siguiente definición de ecocrítica: "La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente". Está a la vez se basa en distintas teorías filosóficas y en las ciencias sociales que se ocupan de la relación de los seres humanos con su entorno (...) La ecocrítica toma como objeto de estudio las interconexiones entre la naturaleza y la cultura, en especial los artefactos culturales de la lengua y la literatura". No obstante, según Terry Gifford (2010:68) " la ecocrítica no ha desarrollado un método, aunque su énfasis en la interdisciplinariedad, asume que las humanidades y la ciencia deberían entablar un diálogo y sus debates deberían estar igualmente conformados por la actividad crítica".

A pesar de carecer de un método específico, la ecocrítica como objetivo principal busca a través de los textos críticos, encontrar justicia medioambiental y despertar la conciencia de los seres humanos en general. Por lo tanto este análisis se realizará a través de un enfoque ecocrítico, resaltando la ideología medioambientalista y ecológica del dúo guardabarranco en sus composiciones musicales.

10.1. Análisis de la canción Ay Mujer

Esta pieza musical está incluida en el primer álbum del dúo, que recibe el nombre de "Un trago de horizonte" (1982). En este contexto histórico, la revolución sandinista entra en una crisis nacional que se agudizaba a nivel interno y externo. Desde el triunfo de la revolución han pasado prácticamente tres años y la política imperialista de los Estados Unidos referente a eliminar los movimientos guerrilleros ha fracasado tras quince meses de gobierno republicano, bajo la presidencia de Ronald Reagan.

Esta estrategia imperialista del gobierno republicano básicamente consistía en una ofensiva política, nacional e internacional en contra de los movimientos guerrilleros que proliferaban en Centroamérica, a través del desgaste económico y la agresión militar de grupos pronorteamericanos. La administración Reagan, acusaba al gobierno sandinista, de financiar clandestinamente a los grupos guerrilleros de El Salvador y de estar incrementando la potencia militar del recién formado Ejército Popular Sandinista de manera injustificada.

Es por esto, que el gobierno de reconstrucción nacional, bautizó el ciclo de 1982 como "Año de la unidad frente a la agresión". Durante este periodo, la agresión interna y externa en contra de la revolución popular sandinista se reflejó en complotos que atentaron en contra de la estructura del aeropuerto internacional Augusto C. Sandino. También atentados contra puentes en la zona fronteriza con Honduras y la formación de campamentos de contras, comandados por restos de células militares Somocistas que no huyeron al exilio, auspiciados por el gobierno republicano de la administración Reagan.

La situación política y económica no era positiva para la incipiente revolución popular sandinista. No obstante, a pesar de la agresión sufrida como efecto de la política exterior norteamericana, en el ámbito cultural, Nicaragua también hacía revolución. Esto porque las revoluciones políticas y económicas también suceden a la par de las revoluciones culturales; una revolución cultural con condiciones técnicas precarias, pero aprovechando al máximo los pocos recursos con los que se contaba para hacer revolución desde el arte.

Es así que este primer disco fue producido por Luis Enrique Mejía Godoy y William Agudelo. Luis Enrique Mejía Godoy en aquel entonces presidía Enigrac (Empresa Nicaragüense de Grabaciones Artísticas y Culturales). Fue grabado por Román Cerpas y contó con el apoyo de músicos de la talla de Andrés Sánchez, Raúl Martínez, entre otros. Este primer disco se titula un "Trago de horizonte" en correspondencia con uno de los temas inmersos en esta ópera prima.

Tomando en cuenta lo que se indicó en el diseño metodológico de esta investigación, en diciembre del año 2013 se realizó una entrevista profunda a este cantautor con el propósito de inquirir en la producción de este primer material discográfico, con el fin de reforzar el problema de esta investigación, a través de las declaraciones de los actores sociales para la misma. Referente a la formación de esta empresa de grabación y sus condiciones precarias, Luis Enrique Mejía Godoy declara lo siguiente:

"En 1981 se me ocurrió hacer una empresa de discos, lo cual era una locura en la revolución porque no había recursos. Teníamos una grabadora de 8 canales que tenía INCINE, le comenté la propuesta a Ernesto Cardenal, involucré a ingenieros de audio, músicos y otra gente. Esto nace a partir de que grabábamos en otros países y teníamos una cantidad de cintas y había algunos artistas de aquí que tenían grabaciones. Mi idea era rescatar y promover la música nicaragüense de cualquier tipo".

También, durante el desarrollo de esta entrevista, se indagó referente a la canción de este primer álbum que se analizará en este apartado. La cual es una canción que tiene la influencia vernácula porque recuerda a una canción del norte, a una mazurquita. Al respecto el entrevistado señala lo siguiente:

"Es una canción de cuna también, para la mujer y el niño que está por venir y a Nicaragua ante el nuevo amanecer. Es una canción que intenta de manera íntima, como utilizó en gran parte de su obra Salvador, más que proponerle a la gente de reflexionar, él de su primera experiencia como cantautor diciendo las cosas que uno siente para uno mismo y después compartirla para los demás. Yo participé en la grabación no solo porque era una mazurca y yo soy del norte. Es una mazurca, que tiene un aire de "Blues", porque es muy nostálgica, muy metida en el alma. Esa canción es central en este disco".

Como bien señala Luis Enrique Mejía Godoy, esta canción recuerda a una mazurca. El origen de esta forma musical es europeo, y remite a un baile de salón de la nobleza polaca, que con el tiempo se convirtió en una danza popular que la música clásica del siglo XIX europeo no desdeñó, siendo uno de sus máximos exponentes Frederic Chopin, quien compuso 58 mazurcas. Según Grout y Palisca (1993:691):

"Aunque Chopin vivió en París desde 1831, jamás dejó de amar a su Polonia natal ni de afligirse por sus infortunios. Sus Mazurcas, impregnadas de los ritmos, las armonías, las formas, los rasgos melódicos de la música popular polaca, se cuenta entre los mejores ejemplos de música romántica temprana inspirada por los lenguajes nacionalistas."

Esta corriente musical llegó al país con las migraciones de poblaciones del centro este de Europa, quienes a lo largo del siglo XIX, se asentaron en la región central del país. La diáspora de migrantes trajo consigo estos ritmos y danzas que se adaptaron a la realidad nicaragüense, dándose así un sincretismo cultural fecundo para la tradición musical del país, a través de las apropiaciones que los músicos

nacionales han concretizado. Esto es un signo de la necesidad natural que todo creador genuino posee, de interiorizar su tradición, para crear algo propio que responda a la ineludible usanza que se carga, porque ninguna creación se genera de manera espontánea, por lo tanto esta responde a antecedentes.

Al respecto, en la entrevista realizada a Luis Enrique Mejía Godoy este afirma lo siguiente:

"Uno no (sic) puede romper con lo que no ha tenido. Primero tiene que haber una herencia, una raíz, una influencia. Para lograr tu propio sonido, tu propia poesía, tu propia propuesta. Romper no se debe ver como algo negativo porque es al contrario, el artista que no rompe para crecer, no es artista, igual quien no se rebela y no se revela. Yo vi ese proceso en Salvador, yo vi cómo iba creciendo con su obra. Independizándose con una autonomía que proponía. Hasta su muerte. Esta fue la primera manifestación, para mí, de que había una nueva generación. Con todo respeto, lo otro que yo miraba estaba más cerca de la trova cubana. Y había otra gente llena de zampoñas, charangos y bombos que me sonaban al sur. Nosotros de alguna manera rompimos con Camilo Zapata, asimilándolo, también a Erwin Krüger, a Justo Santos, a Jorge Isaac Carballo, a Otto de la Rocha. Lo mismo sucede en la poesía con todos los movimientos y los ciclos. No necesariamente tiene que ser un ciclo de diez años o quince. Esas circunstancias suceden solo cuando los planetas se alinean. También tiene que ver el rigor y la perseverancia y la comunión del artista con su entorno. En este caso Salvador se casó con la naturaleza. Abrió todos sus poros y sentidos para ser como un ceibo. Eso lo pudimos concebir, y lo digo en plural, porque esto lo hablaba con mi hermano Carlos, que era muy interesante lo que hacían, y también Mario Montenegro que es otro personaje de la música contemporánea nicaragüense y supimos que estaba naciendo otra generación musical en Nicaragua".

Por lo tanto, esta canción es ejecutada únicamente con la guitarra y primordialmente cantada por Salvador Cardenal, quien es el compositor de casi todas las canciones del dúo. Su hermana, Katia Cardenal, le acompaña en los coros. En retrospectiva, resulta curioso, que Katia Cardenal no sea la protagonista

con su voz, de esta canción. Esto pone en evidencia esa timidez que la ha caracterizado, no atreviéndose a apropiarse por completo de esta pieza fundamental en el desarrollo de un estilo musical propio, que con creces posteriormente el dúo lograría.

Referente a la composición de "Ay mujer", a nivel de estructura, el texto está compuesto por seis estrofas. Las dos estrofas iniciales se tratan de tercetos. La tercera está conformada por siete versos. La estructura se repite en las estrofas restantes, la única diferencia estriba en que la última posee un verso más.

El título de la canción está compuesto por la interjección *¡ay!* que denota una aflicción que apela directamente a la mujer, que se encuentra desconsolada debido a que ha quedado fecunda y teme por el futuro de este nuevo ciudadano nicaragüense. Esta interjección se trata de una figura patética exclamativa e indica el desahogo de una emoción por parte del sujeto lírico de la composición. Este enunciado marca el inicio de la primera estrofa de la canción y de la estrofa conclusiva. El espacio se encuentra anclado en el área rural. Esto es explícito en el segundo verso de la segunda estrofa:

***"Tu pancita ya revienta, como flor amanezquera
Como en la montaña
El ojo de agua".***

Este verso contiene además un símil, que le da mayor significado a la espacialidad del texto. A través de este tropo se obtiene una imagen en que se compara a la mujer fecunda con una flor que al amanecer revienta, y se asocia a la imagen con un ojo de agua que brota de la montaña. Por tanto, es agua de manantial que calma la sed y permite la vida. Es así que la asociación no es gratuita porque la sumatoria de las dos comparaciones conforma una analogía entre mujer y naturaleza por la capacidad de engendrar vida y mantener la continuidad de la existencia terrestre. Como bien señala el poeta Carlos Martínez Rivas en uno de

los versos de su emblemático poema " El paraíso recobrado" (2007:107): "porque antes, mucho antes/ de que Eva naciera del costado del hombre/ cada árbol, cada flor, cada fruta/ toda la creación era una mujer".

Pero la mujer solo puede ser fecunda al complementar el proceso de concepción con la intervención masculina. Durante el coito es cuando el ser humano se reconcilia y vuelve la unidad primigenia. Esto lo enuncia la tercera estrofa de la canción:

***Todavía recuerdo
Aquella noche, besando tu boca
Temblando de amor
Luego los dos
Quedamos como uno y...
Creció tu vientre junto a mi esperanza***

A través de una elipsis central se sugiere el acto sexual de dos seres que se amaron y han engendrado a un nuevo ser. Esta es una alegoría al sentido de que la revolución confeccionaría al nuevo hombre y mujer, que reinventaría la sociedad promoviendo valores de justicia y equidad, por esto hay esperanza en este nuevo niño que tendrá las posibilidades de cambiar la historia.

A pesar de que tal como se señaló anteriormente en el contexto de la realidad política de Nicaragua para 1982, el futuro resultaba incierto y lleno de obstáculos a superar por parte de la revolución sandinista, en el intento de reconstruir un país en ruina tras años de lucha armada contra la dictadura somocista, la atmósfera que se vivía en estos primeros años de revolución era de optimismo y coraje de la mano de una ética indiscutible.

Al finalizar la estrofa número cinco, esta tararea un estribillo que recuerda a un lullaby: ***Nana nananana***. Esto es una onomatopeya que concilia esta composición como un tipo de canción de cuna a ese futuro ciudadano de Nicaragua. No con la típica figura de combinación de palabras del otro tipo onomatopéyico como es el arrurú, arrurú, sino tarareando la melodía de la canción para convertirse en una caricia a este niño que carga la mujer nicaragüense.

Es por esto que el niño es símbolo de futuro de la nueva Nicaragua que se iba a edificar, porque también la revolución apenas se encontraba en lo que podríamos considerar un estado de infancia y a pesar de las adversidades, el fresco movimiento revolucionario no claudicaba en sus propósitos. Además el triunfo revolucionario estuvo comandado por elementos jóvenes, lo que significaba que el poder se encontraba en manos de la juventud por primera vez en la historia de Nicaragua. Esto queda enunciado en la sexta y última estrofa.

Ay, mujer
Yo pienso que en cada niño
Vive toda la humanidad
Pero estoy feliz
Porque este niño
Nació en un pueblo
En libertad

A través de denotar que este niño ha nacido en un pueblo en libertad, se evidencia la temporalidad del texto, que es inmediata al triunfo de la revolución, lo que causa la felicidad del sujeto lírico, porque este nuevo ser humano no conocerá la opresión de un régimen dictatorial y tendrá la oportunidad de ser libre. Los roles temático de esta canción son mujer- niñez- revolución-libertad. Un trinomio concatenado por la experiencia de Salvador Cardenal Barquero, quien convierte en canción su experiencia durante la campaña de alfabetización y donde pudo

conocer de primera mano la experiencia del ámbito rural, enmarcado en una misión loable de enseñar a los demás compatriotas sus primeras letras y números.

La libertad, tras años de luchas civiles y bélicas, se logra no solamente como tarea ardua y noble, sino porque alcanza esa categoría. Esto ha sido sumamente difícil dilucidar, porque este varía en dependencia de las épocas. Por ejemplo, en el siglo XIX era norma que existiesen esclavos de raza negra en el mundo occidental, no obstante, contradictoriamente, la revolución francesa promovía tras su triunfo valores como la libertad, fraternidad e igualdad que no se cumplían en muchas naciones, o que en los años sesenta del siglo, en los Estados Unidos, país hegemónico que se autoproclamó como vencedor del fascismo y el nazismo ciudadanos de ascendencia afroamericana debían ceder su asiento en cualquier bus, a otro de tipo caucásico. No obstante siempre han surgido valientes pioneros que deciden convertirse en agentes de cambio. Estas luchas generalmente surgieron desde los grupos oprimidos.

En este contexto histórico, particular de una región latinoamericana, como fue la lucha de liberación nacional, calza bien lo siguiente que ha enunciado Erich Fromm (2008:33): " Al luchar una clase por su propia liberación del dominio ajeno creía hacerlo por la libertad humana como tal, y por consiguiente, podía invocar un ideal y expresar aquella aspiración a libertad que se halla arraigada en los oprimidos.

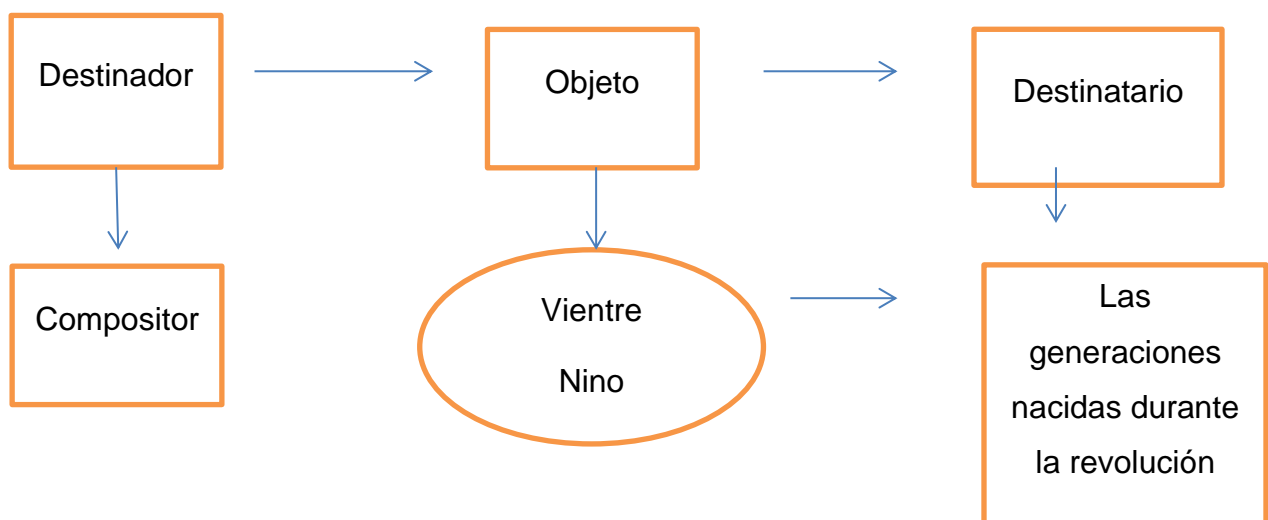
Además, tanto Salvador Cardenal como su hermana Katia Cardenal, provenían de una educación y formación en colegios católicos, por lo tanto no desvincularon el cambio de orden de la relación con la teología de la liberación. Es por esto que Salvador Cardenal opta por dejar sus estudios de formación en el seminario jesuita en Panamá, para integrarse en la revolución y ser partícipe de tan importante hecho histórico, a través de su aporte creativo y cultural.

Referente a la isotopía actoral del discurso, que le brinda homogeneidad al texto, según Greimas (1987:146) "es la permanencia de una base clasemática jerarquizada, que permite, gracias a la apertura de paradigmas constituidos por las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar de destruir la isotopía, no hacen, por el contrario, sino confirmarla".

En el desarrollo de un texto existen distintos grados de planos isotópicos. En esta canción, las isotopías actorales del discurso oscilan entre amor-esperanza y tristeza – llanto. Amor hacia el proceso revolucionario y esperanza en las nuevas generaciones venideras, que lograran según la canción acabar con los rastros de tristeza y dolor que en años anteriores causaba a las madres el engendrar un hijo debido a que el país estaba sumido en la lucha de liberación, no obstante, durante la década de los ochenta otra guerra sucedería, rugiendo el cañón nuevamente y tiñéndose el suelo patrio con la sangre de hermanos. Las isotopías sociopolíticas se refleja en el último verso de la canción: **porque este niño nació / en un pueblo/ en libertad**. A partir de esto se derivan los siguientes semas : / **Vida** / + / **Libertad**/.

Los lexemas que le brindan un tono de anhelo y consuelo, similar a una canción de cuna, al mensaje poético son: **amanesquera (tu pancita ya revienta como flor amanesquera) Esperanza (Creció tu vientre junto a mi esperanza) Feliz (pero estoy feliz / porque este niño)**.

El mensaje que construyen las isotopías actorales del discurso es el siguiente:



En esta canción no se muestra aún algún indicio de la temática proteccionista hacia los ecosistemas del planeta que posteriormente caracterizaría la obra del dúo. Esta al ser una de sus primeras composiciones tiene un rasgo sumamente lírico y aborda una temática de amor, que no obstante, se trastoca en una oda a la revolución sandinista que recién acababa de triunfar, con un tono de canción de cuna donde ese niño que acaba de nacer de un vientre fecundo, es la revolución misma.

10.2. Análisis de la canción "Un Trago de Horizonte"

El título de esta canción corresponde al título del álbum. Por lo tanto, nombrar su ópera prima con una de las canciones, denota cual es el concepto de este primer material discográfico, además de convertirse esta canción en una especie de ars poética de todo el estilo que domina en esta primera obra.

Esta canción es una metáfora que hace referencia al hecho de que la revolución fue alegría y euforia por el triunfo y la perspectiva de futuro que se alzaba en el horizonte, una vez que ha pasado el trago de la victoria. Se ve en el fondo lo que resta, que es el futuro hacia la construcción de un nuevo estado nación. Este título se espeja con un verso sumamente lírico del poeta Carlos Martínez Rivas (1982:22) incluido en su poema "El paraíso recobrado": "***El paisaje que espera en el fondo del vaso/ Dar de beber al ojo lo que no bebió el labio***". En el caso del contexto histórico, esta canción alude con optimismo al porvenir de Nicaragua, tras el éxtasis del triunfo que significó el triunfo revolucionario.

La canción está compuesta por siete estrofas. Esta composición posee una alegoría central que se transfigura en el hilo conductor de toda la canción. Este verso es introducido en la primera estrofa.

La vida silenciosa
De un pájaro enjaulado
Me trae con sus rejas
Una flor deshojada
Un viento adormecido
Un eco sempiterno
Preludio de tormenta

La función de la alegoría es hacer inteligible conceptos abstractos con el propósito de traducir una idea en una representación que pueda entender la mayoría. En esta canción se establece que el canto y la canción en Latinoamérica han sufrido persecución por parte de las órdenes dictatoriales militares que criticaron con vehemencia y realismo sus cantautores, comparándola con la alegoría símbolo de un pájaro que se encuentra entre las barras, pero que a pesar de este aprisionamiento logra expresarse en comunión con la naturaleza, a pesar del frío acero que lo aprisiona.

Es por esto que esta expresión refleja la importancia de no hacer nada ante tanta injusticia. El sujeto lírico siente y se solidariza con la soledad y el dolor: una flor deshojada / un viento adormecido / un eco sempiterno.

Es así que el narrador lírico recrea una atmósfera de opresión, sin embargo el canto no palidece, al contrario se vuelve un eco que se repite por toda Latinoamérica, aunque el viento, según el epíteto, esté adormecido, la conciencia crítica ante todo sistema de opresión estuvo en un letargo para aparecer en el momento justo donde se necesitó que todos los cantautores alzarán la voz ante la

ignominia, activándose un circuito creativo en toda Latinoamérica, cuya lucha fue tenaz, constante y creativa.

El viento según Atahualpa Yupanqui (1988:5) " es una inmensa bolsa e invisible bolsa que va recogiendo todos los sonidos, palabras y rumores de la tierra nuestra. El grito, el llanto, el silbo, el rezo, toda la verdad cantada o llorada por los hombres, los montes y los pájaros van a parar a la hechizada bolsa del viento": Lo anterior es una figura rica, elocuente, donde se afirma que la denuncia a través de la música une a los pueblos latinoamericanos. Es por esto que el pájaro es el cantor que ha estado aprisionado, que no ha podido ser pleno y ha sido censurado, porque aunque ha alzado la voz, estos cantos inicialmente circularon en un ámbito clandestino por temor a cualquier represalia.

Esta metáfora también había sido empleada por Luis Enrique Mejía Godoy, quien adaptó musicalmente el texto de un escritor salvadoreño de nombre León Sigüenza. Esta fábula versa sobre un canario al que han aprisionado al lado de un tigre. A través de la antropomorfización, estos dos animales dialogan entre sí, afirmando el canario que lo han apresado porque canta. El sentido dialógico se transforma en metáfora y terriblemente se cumpliría, por ejemplo en el caso de Víctor Jara, quien sería asesinado a raíz del golpe de estado que perpetuó Pinochet en Chile.

A través de esta simbología, también se nos brinda la visión de las dictaduras, las cuales "enjaulan" las voces para que no sean escuchadas por las masas. A esto se le denomina miedo, cobardía. Claramente la simbología se revierte, porque mientras más se quiera acallar la voz de un cantor, más florecerá su música y renovará el alma combatiente de aquél al cual no le gusta que le corten las alas a quien admira a través de versos "encarcelados", pero que animan al alma consciente de la crueldad de los caudillos. A pesar del letargo y el

aprisionamiento, los cantautores prosiguieron sin claudicar. En la canción se expresa en el séptimo verso de la primera estrofa: **preludio de tormenta**, porque la música de protesta fue la banda sonora de los procesos revolucionarios en Latinoamérica.

La segunda estrofa inicia con el verso central de toda la canción:

Un trago de horizonte

Te dotaría de alas

Para romper las rejas

Y atravesar el frío

Este verso se trata de una metáfora que hace alusión al porvenir, que los cantautores deben considerar como fin último de sus acciones. No deben olvidar que es por las generaciones futuras que existe denuncia en sus cantos, esas que el horizonte anuncia y que subvierten, haciendo de su canto un compromiso histórico: garantizar mayor posibilidad de libertad a tales generaciones.

En esta composición el trago de horizonte es un significante que denota libertad tal como se enuncia en el verso número dos de la segunda estrofa y el resto de versos de esta misma:

Te dotaría de alas

Para romper las rejas

Y atravesar el frío

Según Greimas (1976:15) " El significado no es significado más que en la medida en que es significado, es decir, porque existe un significado que lo significa. Dicho de otro modo, la existencia del significado presupone la del significante. "El dotar de alas" alude simbólicamente a la libertad. La libertad es una categoría de orden filosófico. Es un concepto sumamente ambiguo y arduo de definir. Existen una gran cantidad de aproximaciones referente a este concepto. Según Fromm (2008:373) "La libertad positiva implica también el principio de que no existe poder superior al del yo individual; que el hombre representa el centro y el fin de la vida, que el desarrollo y la realización de la individualidad constituyen un fin que no puede ser nunca subordinado a propósitos a los que se atribuye una finalidad mayor."

Estas alas que han sido dotadas por el trago de horizonte, es decir por la esperanza que el porvenir depara, y logran romper con el aprisionamiento, como bien enuncia los últimos cuatro versos de la tercera estrofa y los iniciales de la cuarta estrofa:

Para fundir el hierro

Y triturar la noche.

Para esparcir el canto herido

Por el silencio.

Los verbos en infinitivo triturar, fundir, y esparcir, realizan la función de darle un sentido aliterado, pero a la vez fuerte, sonoro que claramente se contrapone al término silencio, al que se añade el adjetivo herido. Esta estrofa sintetiza la metáfora central de esta canción, donde a través de la creatividad se logra transgredir y ofrecer resistencia a los grupos hegemónicos que han abusado de su poder, y no quedarse en rotundo silencio, sin contestar ante estos desmanes.

La última parte de la canción denota la cosmovisión filosófica del dúo, la cual es panteísta.

Hombre, tenés todo

Para hacer con tus fuerzas

Un huracán.

Hombre, cada estrella

Tiene un brillo que brindarte

Vos sos una más

Escúchame, hombre

Es panteísta, porque este sistema de creencia sostiene que la totalidad del universo es Dios. Esta cosmovisión básicamente afirma que la naturaleza y Dios funcionan como una unidad. Esto no significa que sea una religión, sino que es solamente una manera de interpretar el misterio del universo, de significarlo para darle un sentido al caos, generando así la espiritualidad.

Esta necesidad de entender el universo ha sido una constante en diversas culturas y civilizaciones que se han desarrollado en nuestro planeta tierra, y estas han desarrollado la categoría de espiritualidad ante este misterio. Según Boff (1996:201) : "Spiritus para los latinos, pneuma para los griegos, Ruaj para los hebreos, Mana para los melanesios, Axé para los nagós y los yorubas de África (...) El mundo está lleno del espíritu que emerge en el espíritu de las fuentes, de las montañas, de los árboles, de los vientos, de las personas, del cielo y la tierra".

La temporalidad del texto alude a dos tiempos. A nivel nacional lo realiza a través de una sincronía, en tanto que hace referencia a los cantautores nicaragüenses antes del triunfo de la revolución de 1979, quienes tuvieron que vivir en el exilio, o sus canciones no eran difundidas a la mayoría de la población o simplemente lucharon en las trincheras a la par de los guerrilleros, ubicando aun la temporalidad bajo el régimen de los Somoza.

La otra temporalidad del texto se encuentra enmarcada en el contexto histórico de aquella Nicaragua post triunfo revolucionario, en donde aún los cantautores no debían olvidar su conciencia crítica ante cualquier injusticia o atropello que se cometiera a pesar del triunfo. Los roles temáticos de la canción son canto, prisión, ser humano y libertad. Con la premisa de que solamente el canto liberará de la prisión al ser humano oprimido, el cual ha estado sometido históricamente por grupos hegemónicos en lo político y en lo económico.

La espacialidad del texto hace referencia a una jaula a través de los versos iniciales: **La vida silenciosa/ De un pájaro enjaulado/ Me trae con sus rejas.** Estos versos aluden a la sumisión que los regímenes autoritarios acometieron en contra de los artistas latinoamericanos que denunciaban todos sus desmanes. Posteriormente, la canción también sitúa que en esta prisión siempre es la noche, a la cual se le da en este texto una carga negativa tal como lo expresan los versos número cuatro y cinco de la tercera estrofa de la canción: **Para fundir el hierro/ y Triturar la noche.**

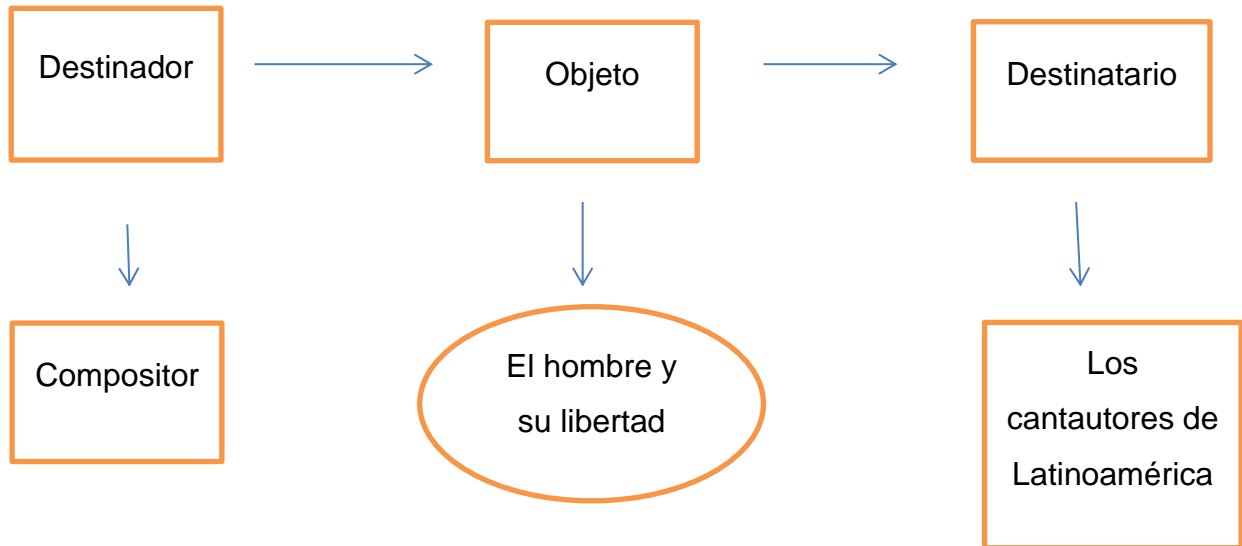
Según Greimas (1987:105): "El discurso se nos ofrece, en su desarrollo, y a pesar de su carácter lineal, como una sucesión de determinaciones, y como creador, por ese mismo hecho, de una jerarquía sintáctica". Son este conjunto de jerarquías de significaciones las que producen un mensaje isotópico, que le brinda unidad a determinado texto. De acuerdo a Marchese y Forradelas (1998: 223) " Desde el

plano del significado, un texto literario es plurisotópico, porque está sometido a distintos niveles de codificación que, al entrecruzarse, determinan lexemas polisémicos y distorsiones textuales". La isotopía actoral del discurso oscila entre la posibilidad de liberarse ante la opresión a través del canto y el mensaje de denuncia que contiene. Esto se sintetiza a través del trinomio opresión-liberación-canto que le brinda una unidad compositiva alrededor de la actitud que todo cantautor debe tomar sin importar el contexto histórico que le tocó vivir, pero no claudicando ante la opresión política y económica.

La isotopía sociopolítica de la canción queda definida a partir de los siguientes versos: ***La vida silenciosa / de un pájaro enjaulado. Para esparcir el canto herido por el silencio.*** A partir de esto se desglosan los siguientes semas: ***/ represión/ + / censura / violencia /***. Esto alude a la represión sistemática que las expresiones culturales, en específico las musicales, experimentaron por parte de las diversas dictaduras militares que sufrió Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX, siendo por ejemplo, víctima de esta represión el cantautor chileno Víctor Jara, que murió tras el golpe militar perpetuado por el general Pinochet en 1973 al gobierno del gobierno de Allende. Según el mito popular, el esbirro que asesinó a este importante trovador latinoamericano, le cercenó las manos antes de aniquilarlo.

Los lexemas que le brinda un tono de elegía que luego cambia a uno de esperanza al mensaje central de la canción son los siguientes: ***Enjaulado (De un pájaro enjaulado) + Rejas (Me trae con sus rejas) + Preludio (Preludio de tormenta) esto en oposición con los lexemas que generan la esperanza en el texto: Horizonte (Un trago de horizonte) + Alas (Te dotaría de alas) + Fundir (Fundir el hierro) + Triturar (Y triturar la noche)***

A partir de la identificación de las isotopías de la canción, se dilucida cual es el destinatario del texto, que el siguiente gráfico evidencia.



Esta canción principalmente enuncia que los creadores de productos artísticos no deben temer a las represiones que sus obras generan en los grupos de poder que se irriten ante la denuncia que realizan de manera valiente. Nunca el canto debe enmudecer, y que ante la opresión siempre habrá esperanza, y que lo peor que puede hacer un artista es traicionar su ideal y cosmovisión del mundo que posea.

10.3 Análisis de la canción " Si buscabas"

El siguiente disco que realizó el dúo Guardabarranco recibió el nombre de "Si buscabas". Este álbum salió en el año 1984. Para esta fecha la coyuntura política y económica de Nicaragua tras cinco años del triunfo revolucionario, y estando condicionado el proceso revolucionario por la política antisandinista que coordinaba la administración Reagan, esta se encontraba resistiendo ante el

embargo económico y el asedio de la CONTRA en las zonas fronterizas del país se intensificaba.

A pesar de estos factores negativos, el pueblo nicaragüense eligió como presidente de la república en los comicios de noviembre de ese mismo año, al comandante Daniel Ortega Saavedra. Este fue uno de los primeros procesos electorales, en décadas, en donde el pueblo ejerció su derecho al voto, eligiendo por mayoría al representante del F.S.L.N. Según la publicación de diciembre de 1984, de la revista *Envío*, "En estos primeros 4 años de mandato del presidente Reagan la agresión militar ha causado a Nicaragua 7,500 muertos, ha producido 130 mil desplazados y ha dejado a 5 mil niños huérfanos. Si el costo en vidas es alto, es también alto el costo económico de esta prolongada guerra de defensa".

No obstante, Nicaragua resistía a la agresión norteamericana con estoicismo. Contrariamente, desde la cultura, Nicaragua recibía apoyo por parte de ciudadanos norteamericanos, que no dejaban alienar su individualidad y colaboraban en cualquier ámbito en el que pudiesen contribuir al proceso revolucionario.

De estas colaboraciones el dúo Guardabarranco resultó beneficiado y fue apoyado por un norteamericano. Su segundo disco fue producido en Los Ángeles por el compositor y cantautor norteamericano Jackson Browne. Este artista norteamericano tenía simpatía hacia el proceso revolucionario nicaragüense y apoyaba a la revolución sandinista desde el ámbito cultural.

Es así que en 1984 este artista visita Nicaragua. La poeta Rosario Murillo le ofrece una cena en su honor y congrega a pintores y músicos. Entre los músicos, se encontraban invitados Salvador Cardenal y Katia Cardenal. Ambos eran los únicos que estaban familiarizados con la música de Browne, por lo que la organizadora

de la cena, Rosario Murillo, decide sentarlos juntos. Estos dos hermanos entablan un diálogo ameno con el artista debido al conocimiento de la obra de este y además de que Salvador y Katia Cardenal saben inglés.

Sobre este acontecimiento importante para el futuro de la carrera artística del Dúo, Salvador Cardenal en el libro de entrevistas "Con la música en el alma"(2012: 8) de Ofilio Picón, declara lo siguiente:

"Jackson fue invitado a Nicaragua, y entonces Rosario Murillo me preguntó si lo conocía. Yo tenía un disco de él que se llamaba " Running on empty". Cuando a mí me dijo Rosario que Jackson venía a Nicaragua yo le dije ¡ Que alegría !. Entonces ella feliz porque había alguien que lo conocía. Entonces fuimos y estuvimos ahí en esa reunión muy bonita con Jackson. Estaba Chava Bustos, el cabo Cuadra y otros artistas y cantamos. Jackson nos oyó cantar y le encantó. Entonces nos invitó a Estados Unidos a grabar un disco. Él nos dijo " si van para allá algún día llámenme. Y nosotros una vez estando en los Estados Unidos le llamamos y nos dijo: " déjense venir".

El pintor Ernesto Cuadra fungió de traductor de las letras de las canciones in situ. Jackson Browne quedó encantado con las letras y los invitó a su estudio en Los Ángeles, California. En esta invitación también se incluyó al solista Salvador Bustos. Meses después, al realizar una gira por Norteamérica en apoyo a la revolución sandinista, Katia y Salvador Cardenal en conjunto con Salvador Bustos, realizaron la llamada acordada. Browne cumplió su promesa y los recibió. Este creía que solamente habían llegado a su hogar a visitarlo y saludarlo. Lo que no esperaba es que los tres músicos le realizaran la petición de ayudarles a grabar dos discos. El resultado de un mes de trabajo fue la confección de dos álbumes.

Salvador Busto realizó su ópera prima " Tragaluz" y el dúo Guardabarranco confeccionó su segundo disco titulado " Si buscabas". Este álbum contó con la

colaboración de grandes músicos, quienes eran amigos de Jackson Browne, tales como Bob Glaug, Rusel Kunkel y Craig Doerge. Fue distribuido por Redwood Records. Este álbum está conformado por once canciones. Una de las canciones más emblemáticas del dúo se encuentra inmersa en este álbum, y es con la que también se ha nombrado este álbum.

La canción está compuesta por cinco estrofas. Las cuatro primera se tratan de quintetos y la última es un cuarteto. El título lo conforma la conjunción "si", la cual es del tipo condicional y que complementa la forma verbal en segunda persona del singular del pretérito imperfecto de indicativo " Buscabas". Sin lugar a dudas, se trata de un título bien logrado, y es prácticamente un verso que logra confeccionar una abstracción filosófica potente. La vida es una constante búsqueda, un devenir incesante en que nos conducimos a tientas a través de nuestros pasos, que responden a nuestra voluntad, en senderos cargados de una atmósfera difusa.

Desde nuestras premisas más básica hasta las más significativas, la vida se trata de una eterna búsqueda. No obstante, la inferencia en esta canción es del tipo lírico, y a medida que la canción se desarrolla en las estrofas posteriores que conforman el texto lírico se va develando que se alude a la búsqueda de la complementación a través del amor, porque los seres humanos estamos escindidos, y una de las pulsiones que rige nuestra búsqueda fundamental es Eros. Esto se muestra desde la primera estrofa de la canción:

Si buscabas

Un cuerpo complaciente

Que soltara tus amarras

Que en tus nudos desnudara

A tu animal más inocente

La sociedad terriblemente se ha caracterizado en el devenir del desarrollo de las civilizaciones humanas por la represión sistemática de los principios de placer de los cuales Freud estudio de manera profunda. Según Marcuse (1986: 37) "El destino de la libertad y la felicidad humana se combate y decide en la lucha de los instintos – literalmente una lucha entre vida y muerte – en la que soma y psique, naturaleza y civilización, participan".

Esto significa que hay una represión de los principios de placer y de los principios de realidad. Para Freud, esto es el instinto básico de la vida, no obstante, al respecto, Marcuse (1986:38) refuta a Freud y sostiene lo siguiente: " El instinto sexual es sólo un instinto específico o mejor un grupo de instintos junto con los instintos del ego y sus objetos específicos". Ha sido la facultad de razonar la que ha permitido nuestro desarrollo como especie. Ha sido también esta facultad la que ha reprimido a la sexualidad y el erotismo. Según Marcuse (1986:170) " las categorías dentro de las que la filosofía ha compendiado la existencia humana han mantenido la conexión entre la razón y la supresión: todo lo que pertenece a la esfera de la sensualidad, el placer, el impulso tiene la connotación de ser antagonista a la razón". Lo anterior se interpreta como el principio del placer, en donde los seres humanos tratan de cumplir sus ansias, sus deseos, la ingenuidad misma de la pasión en el desespero de suplir la necesidad de amar y ser también amado por el otro.

Esta primera estrofa se trata de un quinteto. En esta, nuevamente, se alude a la libertad, que como se ha mostrado en los análisis anteriores, es una temática constante dentro de las composiciones del dúo Guardabarranco. Luego de establecer la premisa de búsqueda a través del primer verso, en el segundo verso

se enuncia en que consiste esta búsqueda a través del siguiente epíteto: ***Un cuerpo complaciente.***

El cuerpo es el templo de nuestra alma. Es el espacio que habita nuestro espíritu. Es lo tangible de nuestro ser. Nuestra anatomía consiste en una serie de capas de tejidos superpuestas una sobre otras, que edifican el cuerpo humano. Estos versos aluden a otro cuerpo, que permitiría soltar las amarras y nudos que atan al sujeto que se encuentra reprimido. Esto permitiría, a través de una metáfora, romper estas amarras, y así el ser podría mostrarse a plenitud a como bien enuncia el último verso de la primera estrofa: ***A tu animal más inocente***, que sería el denominado sujeto escindido.

El erotismo es un aspecto básico y fundamental de la humanidad. De acuerdo a Bataille (2010: 99) "lo animal se mantiene incluso tanto en el erotismo que constantemente se lo relaciona con términos tales como animalidad o bestialidad. Si la transgresión de lo prohibido tomó el sentido de un retorno a la naturaleza – cuya expresión es lo animal- fue por un abuso de términos(...) la sexualidad física es al erotismo lo que el cerebro es al pensamiento".

Ese retorno a la animalidad que enuncia el anterior verso es una metáfora que alude a la pérdida de la razón ante el erotismo, que es una sensación embriagante que el cuerpo transmite entre quienes se aman. Al respecto, Bataille afirma lo siguiente: " el erotismo, como dije, es, desde mi punto de vista, un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si hace falta, puedo decir que, en el erotismo, Yo me pierdo". Sin duda, este olvidarse del ser, se trata de una abolición del ego, en que se intenta fraguar una amalgama entre quienes se aman, y así pertenecer al todo nuevamente, a través de *la petit morte* que involucra el acto sexual.

El enunciado del tipo condicional que titula esta canción es el que marca la pauta de apertura de las siguientes estrofas del texto. No obstante, el verbo cambia, determinando así el rasgo de la estrofa que abre:

Si esperabas

Un fuego tan ardiente

En esta estrofa se hace uso del recurso del pleonasma en el siguiente verso: ***Un fuego tan ardiente***. Este recurso es útil para darle más fuerza al sentido del verso y darle mayor colorido y expresión. En este caso no se trata de una figura viciosa o innecesaria porque es ineludible para la construcción del sentido central de esta segunda estrofa donde se hace un contraste entre el elemento del fuego y el agua símbolos primarios de la vida.

Es así que a través de esta oposición se edifica una antítesis entre las dos ideas centrales de esta estrofa, al crear así una especie de puente que tiende a equilibrar, paradójicamente, los dos elementos opuestos como son el agua y el fuego:

Que encendiera tus cenizas

Que te hiciera sentir brisa

Donde ya no había fuente

A la vez los últimos dos versos de esta estrofa construyen una paradoja, que es un absurdo aparente. Esta paradoja responde a los versos iniciales, para darle el mismo sentimiento y complementar el sentido central de esta estrofa que es el de

revivir una pasión, de recuperar un sentimiento hacia alguien una vez que aparentemente se ha perdido, pero se trata de hacerlo bien, porque el término fuente es alivio, es saciedad, es un símbolo que rescata al ser sediento de amor. La tercera estrofa a través del constante enunciado condicional nos habla ahora de una añoranza:

Si añorabas

Un corazón de refugio

Donde huir de tanta gente

El segundo verso se trata de una metáfora que alude a lo que proveerá una vez que se encuentre este ser amado: resguardo. Protección ante la hostilidad que puede ofrecer el mundo que habitamos.

Que te hería y te quería

Para ser feliz un día

Nuevamente se utiliza un recurso paradójico. La distancia entre el querer y el herir no es tan distante. Por lo tanto, una opción será el guarecerse bajo la efervescencia del amor, y, al escapar, al menos estar en armonía con el universo por un día. El texto prosigue, y el enunciado condicional varía ahora con el verbo soñar:

Si soñabas

Con buscar la libertad

A través de otra persona

En esta estrofa, declara el sujeto lírico, que la libertad se encontrara únicamente en la amalgama de otro ser. A través de la complementación que implican las relaciones amorosas, donde prima la complicidad y el afecto se convierte en un solo ente, recobrando el ser humano esa unidad primigenia.

Que liblara tus palomas

De la ansias de volar

Con los dos versos finales de esta estrofa, se hace referencia al simbolismo de las palomas y su vuelo que estará libre de toda ansiedad. Finalmente la canción entre en el crescendo de la última estrofa:

Que luchara en tu trinchera

De traer la primavera

La encontraste, la, la, la,la,la.

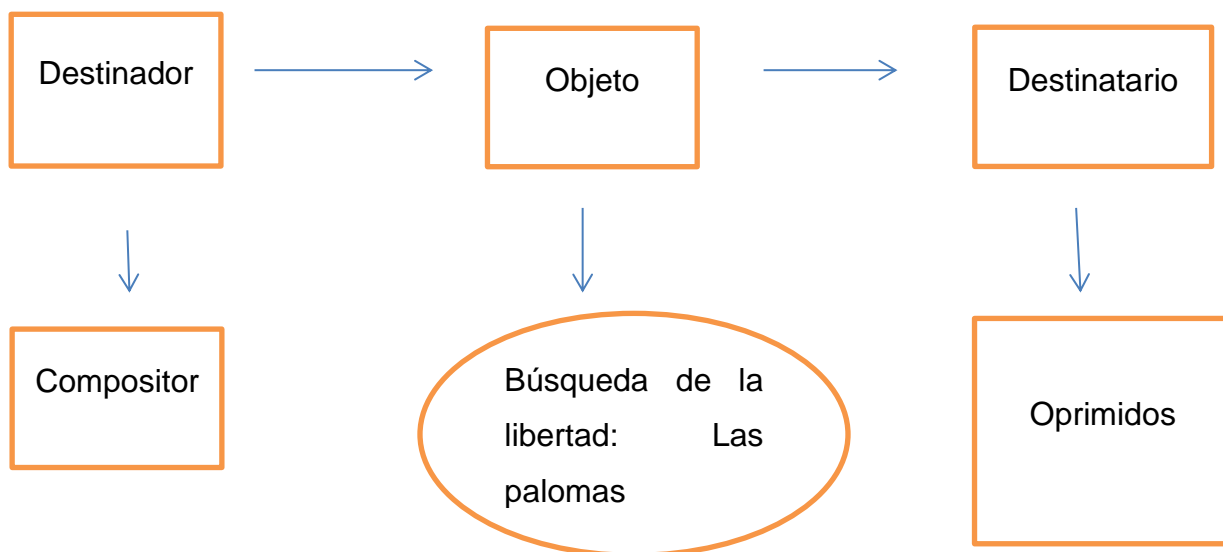
Conseguir llegar a ese estado de contemplación es una lucha en la que no se debe claudicar, de acuerdo al sujeto lírico del texto. Pero una complementación donde se lucha por un objetivo en específico, dentro del universo del texto se menciona la estación de la primavera, la cual es simbolismo de juventud. También el final de esta estrofa revela, que el que se buscaba es quien interpela al buscador. La canción finaliza con la utilización de un recurso onomatopéyico: ***lalala.***

La espacialidad del texto se desarrolla en la anatomía del cuerpo humano. Esta se ubica desde el segundo verso de la primera estrofa: ***Un cuerpo complaciente.***

También en el segundo verso de la tercera estrofa indica el espacio metafórico que el texto edifica: **Un corazón de refugio**. La temporalidad del texto alude a esos primeros amores que se desarrollan durante la primera juventud. Esto se evidencia en los últimos versos de la canción: **Que luchara en tu trinchera/ De traer la primavera**. La primavera es un simbolismo de la primera juventud. Los roles temáticos de esta canción son dos: amor – libertad. Libertad a la que se llega a través de lograr encontrar ese amor que complementa al ser. Esta conjunción permitirá la liberación del ser y la recuperación de esa esperanza hacia la vida. Las isotopías actorales del discurso oscilan entre la búsqueda de la libertad y la ruptura de los aprisionamientos y trabas que impiden alcanzar la felicidad. Es decir, una búsqueda de la libertad para lograr superar cualquier opresión que amenace el bienestar personal. Este texto es totalmente lírico e intimista, no hay isotopía sociopolítica, sino líricas a través de metáforas que señalan la dicotomía entre opresión y libertad, que están reflejadas en los siguientes versos: **/Que soltara tus amarras/ Que en tus nudos desnudara/ A tu animal más inocente/ Si soñabas / Con buscar la libertad / A través de otra persona / Que librara tus palomas / De las ansias de volar/** De estos versos podemos extraer los siguientes semas: **/ opresión / + / libertad/**

Según el sujeto lírico, la libertad solo se logrará a través de la complementación con el otro, en tanto que será quien nos brinde la fortaleza para romper con las cadenas que atan o son un lastre para el desarrollo integral como individuos, al que todos tenemos derecho, en busca de esa plenitud que nos llene el alma. Los lexemas que le dan ese tono lírico a la canción son los siguientes: **Soltara (Que soltara tus amarras) + Nudos (Que en tus nudos desnudara) + Libertad (Con buscar la libertad) + Otra (A través de otra persona)**

A partir de la identificación de las isotopías discursivas, se ha confeccionado la siguiente gráfica que ubica el destinatario de la canción:



El mensaje de la canción nos invita a buscar incesantemente a ese otro que complemente nuestra existencia y nos llene el alma, esto con el objetivo de lograr vencer las ataduras que nos impide realizarnos como personas plenas y libres.

10.4. Análisis de la canción Smaragdus Margara

Esta canción muestra una de las virtudes de composición que Salvador Cardenal Barquero tuvo mientras vivió. Este tema no es original de él, sino que es una adaptación de un poema publicado en el diario *La prensa* por el poeta Carlos Martínez Rivas. Al respecto, Salvador Cardenal declara lo siguiente en el libro de entrevista de Ofilio Picón (2012:8): " Mi mama me dio una hoja y me dijo: mira que lindo este poema. Entonces yo un día, un domingo en la mañana, me quedé solo y el periódico ese lo agarré de nuevo. Lo leí de nuevo y me gustó. Yo dije: esto tiene música. Agarré la guitarra y "piqui pin pan" salió.

La adaptación musical de este poema agradó mucho al hosco poeta que fue Carlos Martínez Rivas, cuando en el auditorio de la biblioteca Salomón de la Selva un ocho de Octubre de 1984 escuchó por primera vez la adaptación musical de su poema que Salvador Cardenal Barquero realizó. Fue tanta la buena impresión que le causó el trabajo del dúo Guardabarranco, que posteriormente les confeccionó un poema que luego apareció en la poesía reunida de él, que se publicara póstumamente en 2007. El título del poema es "Katya y Salvador cantan".

Esta faceta compositiva demuestra un rasgo fundamental del criterio estético del dúo Guardabarranco, en específico de Salvador Cardenal Barquero, quien posteriormente, dentro del universo de la obra musical del dúo, adaptaría textos de San Francisco de Asís y de Federico García Lorca. También pone en evidencia la libertad creativa que siempre buscó el dúo Guardabarranco, porque en la década de los ochenta, el estilo de composición poético que primaba era el exteriorista, promovido por los talleres de poesía que impartía el ministro de cultura Ernesto Cardenal Martínez, en tanto el recurso exteriorista con su coloquialismo resultaba de mayor facilidad para la expresión del sentir del pueblo; no obstante, este estilo no solamente estaba en boga en el quehacer poético, también sucedía el fenómeno en la composición de textos musicales, creando así una serie de epígonos que emulaban lo que compusieron con una propia voz y estilo, los hermanos Mejía –Godoy.

Es así que el dúo Guardabarranco, a través de su producción musical, se convierte en uno de los grupos de vanguardia que de manera estoica lucha por conseguir un estilo singular, en armonía con sus circunstancias históricas. Por lo tanto, el adaptar un texto poético, sumamente intimista, obedece a una estructura de versificación del tipo de arte mayor, lo que demuestra esta libertad artística que el dúo siempre intentó lograr, en una amalgama entre su obra y manera particular de entender el arte musical.

Se trata de un texto culto. El título está escrito en griego y significa literalmente perla margarita. Tiene un epígrafe en latín: *Claviceps Purpúrea*, que es el nombre que recibe un tipo de cornezuelo del centeno, que es un hongo ascomiceto parasitario. Este hongo ha sido de suma importancia para que diversas civilizaciones en el tiempo realicen determinados ritos. De acuerdo a Quesada Díaz (2011: 19): "Ya en el mundo griego se ha relacionado a *Claviceps purpúrea* con los misterios eleusinos, ritos en honor de Deméter, la diosa de la agricultura. En estos cultos, con más de cuatro mil años de antigüedad se consumía una bebida llamada *Kykeonen* cuya composición se ha sugerido que pudo haber estado el cornezuelo".

La adaptación musical está compuesta por cuatro estrofas. Compuesta de cinco versos cada una, y con rima asonante y consonante. Hay una estrofa reiterativa que Salvador Cardenal Barquero inserta en el texto de la canción. Esta licencia es permitida al cantautor en función de extender el texto de la canción y así esta pueda estar acompañada a plenitud por la composición musical de la guitarra clásica que le acompaña. Al tratarse de una adaptación musical se expande el universo literario de la obra original de Carlos Martínez Rivas y no va en detrimento de la misma.

La canción inicia con esta primera estrofa:

Con una aguja, con hilo blanco

Con la carrucha, en tu regazo

Cóseme el flanco, la herida aguda

La negra llaga, de mi costado

Esta primera estrofa es sumamente descriptiva. Se alude a un proceso de sanación que involucra la sutura de una herida, a un proceso de curación que

requiere un tratamiento por parte de alguien que conoce lo que está llevando a cabo. El sujeto lírico expone a través de los epítetos inmersos en los dos últimos reglones de la estrofa la gravedad de lo que padece: ***La Herida aguda/ La negra llaga, de mi costado.***

El verso se vuelve a repetir a como se dijo anteriormente, aunque se agrega un verso más:

***Con una aguja, con hilo blanco
Con la carrucha, en tu regazo
Cóseme el flanco, la herida aguda
La negra llaga, de mi costado
Mi desventura.***

Esta reiteración en la estrofa no solamente responde a la necesidad de prolongar el texto para generar la armonía con la expresión de la guitarra que le acompaña, también es una decisión lúcida por parte de Salvador Cardenal Barquero, en tanto expresa un énfasis para demostrar que toda la canción es la metáfora central. Una metáfora que muestra un primer indicio en esta estrofa con el último verso: ***Mi desventura.*** Esta suerte adversa no es provocada por la herida sino que ha sido causada por algo o alguien, la herida se convierte en una alegoría ante el despecho amoroso que la canción misma va revelando paulatinamente.

La tercera estrofa alude a quien podría generar la posible cura, tratándose de una bruja, que es hábil en su oficio:

Tu sola bruja, con tus puntadas

Lentas y largas, de hábil sutura

Ciégala, ciégala, ciégala

La mención a una bruja revela una atribución a las propiedades curativas que antaño muchas mujeres poseían como forma de conocimiento con las plantas y sus propiedades curativas. Ese contacto con la naturaleza que poseían les permitía realizar labores de sanación sobre quien padeciera algún dolor. Eran mujeres hábiles. En este caso, es la mujer quien representa la sabiduría ancestral y logra suturar la herida del costado y calmar el sufrimiento de quien sufre por amor, que es lo que revela la última estrofa del texto:

Muda boca

Cerrada

Por amor

Nunca.

Esta última estrofa revela finalmente que la herida se trata del tipo amoroso. Una herida aguda que alude a la imposibilidad pasionaria por parte del sujeto lírico, de un amor no correspondido. Toda la canción se trata de una metáfora que gravita en torno a uno de los temas centrales y comunes de las composiciones líricas como es el amor. Es así que primordialmente el rol temático de la canción gira en torno al amor. El amor no correspondido como una especie de martirio y fuente de sufrimiento, que debe ser curado. Al tratarse de la adaptación musical de un poema de Carlos Martínez Rivas, esta manera de entender el amor y de expresarla a través de este texto lírico, es una alusión a las pinturas de Mathias Grünewald, obras que ya había mencionado en su emblemático poema "Memoria para el año viento inconstante". En específico recuerda al cuadro denominado "Crucifixión", donde se observa a un cristo lleno de pústulas y se retrata el

descendimiento del cuerpo de Jesucristo. En la primera estrofa los versos número tres y cuatro aluden a esa herida en el flanco que resulta similar a la de cristo:



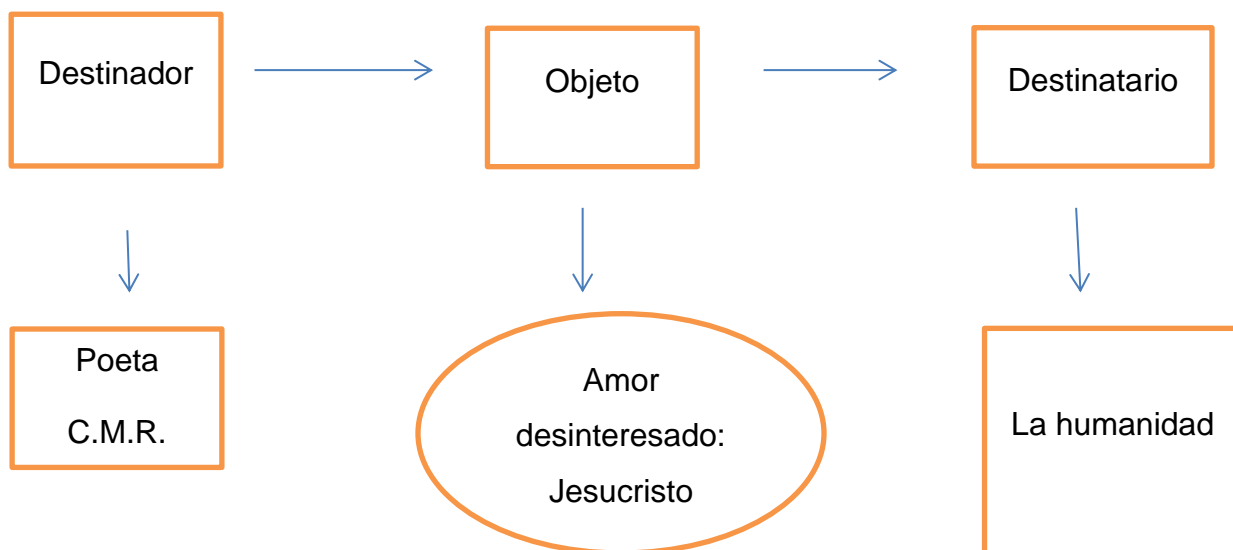
Es así que la canción se extiende en la dicotomía de amor divino y amor profano. Esta oposición enuncia que el amor divino es ese universal que experimenta toda la creación y que no conoce de frontera alguna mientras que el amor profano o humano es aquel que es individual y por tanto limitado y privado a un fuero personalísimo o capricho mismo.

La isotopía actoral del discurso oscila entre el dolor que genera la decepción amorosa y la terapia que se necesita para superar este dolor. El dolor se asocia a través de los adjetivos que describen a la herida como aguda y negra. También se brinda la ubicación espacial del texto a través de la descripción de este dolor, que nuevamente vuelve a ser el espacio el cuerpo humano, en específico el flanco del torso. Este espacio se vuelve oscuro, sangrante, gráfico y alucinante. El alivio a este dolor es posible a partir de las habilidades de esta bruja quien es experta en realizar tal oficio y que cuenta con todas las herramientas necesarias para aliviar la herida de manera sutil y precisa. El hilo que utiliza esta terapeuta pagana se trata del color blanco, que simboliza pureza de corazón.

No hay isotopía discursiva socio política en este texto. Lo que hay son del tipo lírico intimista a como indican los versos de la última estrofa: **Muda boca / Cerrada / Por amor / Nunca**. De estos versos sale el siguiente sema : / **amor** / + / **dolor** /

La canción habla del amor incondicional que se experimenta y debe darse sin esperar nada cambio, aunque este amor cause sufrimiento, si se siente por alguien debe fluir. Por esto, el texto pone en evidencia como muestra de amor suprema el sacrificio de Jesucristo por la humanidad en la cruz, quien experimentó tal martirio por salvar a la humanidad de sus pecados.

Los lexemas que le brindan el tono de elegía a la canción son los siguientes: **Aguja (Con una aguja, con hilo blanco) + Herida (Cóseme el flanco, la herida aguda) + Desventura (Mi desventura)**. Una vez identificadas las isotopías discursiva, a través del siguiente gráfico se puede evidenciar el destinatario de la canción:



El mensaje central de la canción radica en que el amor es una pulsión que debe sentirse y darse a los demás sin importarnos el precio que deba pagarse. El sujeto lírico utiliza de ejemplo el amor que significó para Jesucristo el padecer tal martirio por su sentir genuino hacia el resto de la humanidad, sin importar la consecuencia de esta decisión y el desprecio que experimentó por parte de sus contemporáneos.

10.5 Análisis de la canción Guerrero del amor

Esta canción marcaría a toda una generación que se involucró en menor o mayor medida en la guerra fratricida que enlutó a miles de familias nicaragüenses sin distinción de clases sociales. Esta canción es una de las más representativas y simbólicas, de una etapa histórica en el país, en donde Nicaragua era el ojo del huracán de la convulsa región centroamericana durante la década de los ochenta.

A su vez influyó en toda una generación de nicaragüenses sin importar la ideología con la que se simpatizara, esta canción trascendió tales barreras y se convirtió en un monumento en honor a todos los jóvenes nicaragüenses que ofrendaron su vida por causas superiores. A nivel compositivo, esta melodía es otro claro ejemplo de esa habilidad que poseía Salvador Cardenal Barquero, porque el texto original se trata de una carta que una costarricense de nombre Rosy Soley le compartió a Salvador Cardenal Barquero, esta acción encendió la chispa de la creatividad compositiva del mismo y adaptó la carta, convirtiéndola en canción a través de la utilización del recurso del hipertexto.

La canción está compuesta por seis estrofas. Los créditos de composición los comparte Salvador Cardenal Barquero con Rosy Soley. La primera estrofa enuncia lo siguiente:

Te cambio una canción por el coraje

De tus jóvenes manos combatientes

Fundidas al metal con que nos salvas.

En esta primera estrofa, el sujeto lírico propone un trueque entre una composición de un tono que oscila entre la oda y la elegía por una de las virtudes que caracterizó a toda esa generación que se enfrentó en la lucha fratricida como fue el coraje. Tal fuerza de voluntad enfrentó a dos bandos que luchaban por lo que creían, sin medir las consecuencias. Los dos primeros versos se tratan de una alegoría, que será la figura central de toda la composición, que trasladará a un plano metafórico toda la canción.

El tercer verso de esta primera estrofa se trata de una concretización (la cual es una variación de la prosopopeya) en donde las manos de estos jóvenes combatientes se funden con el metal que carga. La abstracción de las jóvenes manos se transforma en el concreto metal que es una metáfora de los fusiles con los que dos bandos antagónicos se aniquilaron en una terrible contienda que aniquiló a toda una generación, que no obstante, según el sujeto lírico, esto era necesario para salvar el cambio de orden que propició la revolución sandinista. La segunda estrofa enuncia lo siguiente:

Te cambio este amar la vida y sus promesas

Por el frio de tus pies entre los suamos

Fragua donde se te queman el miedo y la nostalgia

El quiasmo que propone el sujeto lírico tiene un alto sentido poético. Ahora alude a ese sacrificio que significa encontrarse en la densa jungla, calando el frio hasta los huesos, en medio de los suamos, arriesgando la vida misma porque lo se cree y siendo cabal con estos ideales, evitando que se queden en meros discursos. Al frio y otras penurias que se enfrentan en la trinchera se opone la metáfora de la fragua, que según la RAE, se trata de un fogón donde se caldean los metales para forjarlos. Es decir el calor vence el frio, que propicia deshacer cualquier temor ante la lucha. La tercera estrofa afirma lo siguiente:

Autor anónimo de la alborada

Venado silencioso en la montaña

Guerrero del amor.

El primer verso de esta estrofa alude al anonimato del destinatario de la canción, que el sujeto lírico alude en las estrofas anteriores. Esos jóvenes dieron la vida porque creían fervientemente en sus ideales. Esta canción se alza como un homenaje a todos esos rostros anónimos que solamente son estadísticas dentro de los reportes de caídos en combate que están contenidos en los grandes discursos que pronunciaron los dirigentes de ambos bandos; quienes sigilosos se desplazaban en las montañas del país como venados, tal como enuncia la metáfora del segundo verso de esta estrofa. Esta estrofa finaliza con el verso que nombra a la canción como Guerrero del amor. Guerrero de amor porque se tiene amor hacia un proyecto de nación que se malogró por la inherencia imperialista de los Estados Unidos. La cuarta estrofa enuncia lo siguiente:

Hijo de este tiempo, remolino

Hombre Niño, parido pues

En plena selva.

El primer verso alude al ser humano y sus circunstancias históricas. Al nacer, el universo existe. Esto significa que ya hay un sistema impuesto que responde a sus circunstancias históricas. Los jóvenes de esa época se enfrentaron a un contexto bélico, lleno de amargas ausencias. Por esto el sujeto lírico caracteriza esta época como caótica tal si fuese un remolino la situación política, económica y social de Nicaragua durante la década de los ochenta. Adolescentes, casi niños, que se enfrentaron en la selva. No solamente del lado del ejército popular sandinista, sino también del lado de la contra, como demuestra el documental del alemán Herzog en "la balada del pequeño soldado". En el pleno seno de la madre naturaleza, una vez más la humanidad aniquilándose entre ella misma. La sexta estrofa enuncia lo siguiente:

Te cambio esos veinte años duplicados

A cambio de esta guerra necesaria

Por la carnosa flor de la esperanza

En el primer verso se prosigue con el trueque simbólico. En este punto lo es referente a la ofrenda de juventud que muchos jóvenes nicaragüenses dieron gratuitamente sin exigir nada a cambio, por esa guerra necesaria que enuncia el segundo verso. El último verso de la canción recuerda a una estrofa de Joaquín pasos, que está inmerso en su extenso y emblemático poema el *Canto de guerra de las cosas*:

Somos la orquídea del acero

FloreCIMOS en la trinchera como el moho sobre el filo de la espada

Somos una vegetación de sangre

Somos la muerte recién podada

***Que florecerá muertes y más muertes hasta hacer un inmenso jardín de
muertes***

Este poema, escrito en la década de los años cuarenta del siglo pasado, por Joaquín Pasos es una profecía de lo que el resto del siglo XX sucederá en materia bélica en muchas regiones del mundo y en específico en Nicaragua, donde distintas generaciones de nicaragüenses experimentaron en menor o mayor medida la muerte de algún familiar o involucrado en procesos de lucha armada.

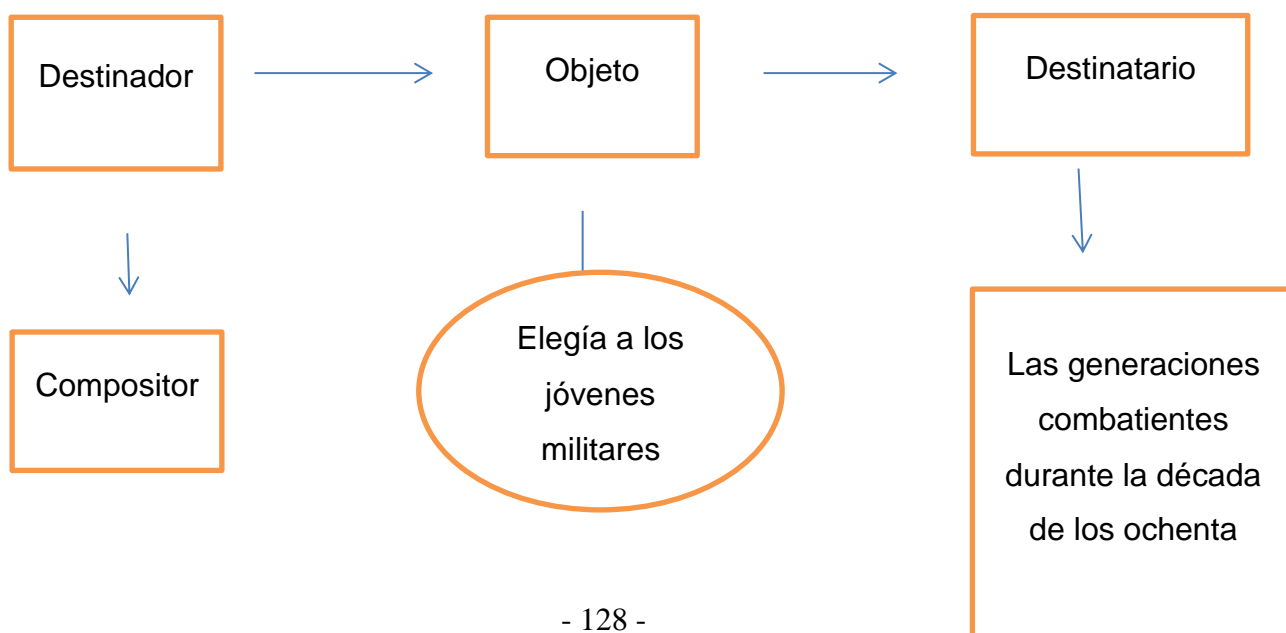
Es así que el texto es atemporal en tanto que la historia de Nicaragua ha estado en constante lucha entre grupos antagónicos, y en detrimento del país jamás ha existido ni fomentado un sentido de nación por parte de las administraciones políticas. El espacio en el que se desarrolla el texto es en las densas selvas de Nicaragua. El cuarto verso de la primera estrofa de la canción lo evidencia: "**por el frío de tus pies entre los suamos**". Los roles temáticos en los que oscila la canción son la guerra y la juventud. Toda una generación comprometida con sus ideales, que luchó por lo que consideraba necesario en tal circunstancia histórica.

La isotopía actoral del discurso la forman en el texto el coraje, manos combatientes. A la vez, que hace referencia a los sentimientos de amor, nostalgia y esperanza. Esto le brinda unidad al texto y en armonía con el título que es un tanto contradictorio referente a un guerrero del amor. Amor y guerra, antagónicas en significado por si solas, pero en conjunto aluden a una defensa del espíritu, necesaria en cualquier circunstancia, ante lo que uno cree.

Las isotopías sociopolíticas del texto se evidencian a través de los siguientes versos: ***De tus jóvenes manos combatientes / Fundidas al metal con que nos salvas / Hijo de este tiempo, remolino / A cambio de esta guerra necesaria /***. A partir de estos versos se desglosan los siguientes semas: ***/ juventud/ + /guerra/ + /historia/***. Estas isotopías aluden a la guerra fratricida que aniquiló a miles de nicaragüenses en la década de los ochenta del pasado siglo y que respondía a una necesidad histórica de bandos antagónicos que lucharon e inmolaron su juventud.

Los lexemas que le dan ese tono de elegía se encuentran en los siguientes versos: ***Frio (Por el frio de tus pies entre los suamos) + quemar (Fragua donde se te quemar el miedo y la nostalgia) + Anónimo (Autor anónimo de la alborada) + Cambio (Te cambio esos veinte años duplicados) + Esperanza (Por la carnosa flor de la esperanza)***

Estas isotopías construyen el destinatario de la canción, el cual el siguiente grafico refleja:



Esta canción es una elegía en honor a todos esos jóvenes que dieron su juventud, enfrentándose entre los mismos nicaragüenses, debido a los intereses geopolíticos de esa época en que aun la guerra fría se daba entre dos países antagónicos hegemónicos: Tanto la contra financiada por los E.E.U.U. como el ejército popular sandinista financiado por la Unión Soviética.

10.6. Análisis de la canción *Días de amar*

Esta canción pertenece al álbum " *Días de amar*". Este álbum, del mismo nombre de la canción que se analizará, fue grabado y producido parcialmente en 1990 en Dinamarca. En California fue remasterizado y mezclado, bajo el amparo de Jackson Browne. Esta fue la primera publicación del dúo en el nuevo formato de la época, como fue el disco compacto.

No obstante, esta canción fue compuesta en 1986 y fue con esta composición musical que Salvador Cardenal Barquero ganó el primer lugar como solista en el festival OTI de la canción. Esta composición es de las primeras que se tenga registro en Latinoamérica que posea un mensaje ecocrítico hacia nuestra dinámica como especie, la cual ejercemos sobre la madre naturaleza de manera desmedida. Esta canción surge en uno de los dos momentos críticos dentro de la historia del dúo Guardabarranco. En 1986, el dúo experimentó una breve ruptura, al trasladarse Katia Cardenal Barquero a Honduras, a raíz del nacimiento de su primera hija y necesitar el apoyo de sus padres que para ese entonces residían en Honduras.

La ruptura no fue severa, porque eventualmente Katia Cardenal Barquero retornaba a Nicaragua, no obstante, al faltar la mayor parte del tiempo el otro elemento fundamental para el funcionamiento del dúo y su promoción artística, la carrera artística del dúo experimentó una especie de letargo, del cual Salvador

Cardenal Barquero sacaría al ganar tal importante festival de música iberoamericana, que para 1986 organizaba Chile, aun bajo la dictadura de Pinochet. Por lo tanto, debido a motivos políticos, se le ordenó que no acudiera a retirar el premio, a lo que accedió displicentemente el cantautor.

Al respecto, Salvador Cardenal Barquero, en el libro de entrevistas " Con la música en el alma " de Picón (2012: 12) declara lo siguiente:

"A mí siempre me pareció absurdo que no me dejaran ir porque el mensaje era siempre actual... era un mensaje planetario sobre el trato del hombre con la naturaleza... entonces a mí siempre me pareció erróneo porque Nicaragua iba a llegar con un mensaje que no era panfletario... Tomás Borge me acuerdo que dijo en ese momento: andá pero tenés que decir al final ¡Viva Nicaragua libre !... Yo le dije : a mí no me importa decir viva Nicaragua libre al final, lo importante creo yo es el mensaje de amor y respeto a la naturaleza y al medio ambiente, porque estábamos entrando y yo ya venía de ver toda la catástrofe ambiental... era bien importante llevar ese mensaje y creo que hubiera sido un buen papel (...)

A pesar de esta censura, lo positivo es que la canción se difundiría años más tarde. El texto está compuesto por cinco estrofas. La primera enuncia lo siguiente:

Vienen ya, días de amar la casa que habitas

Días de amar la tierra vegetal, flor y animal

Vienen ya ríos con agua sin envenenar

Agua que beben los que tienen sed, igual que usted

Vienen ya bosques pulmones de la gran ciudad

Selvas que aroman en la oscuridad, noches de paz

Esta canción es precursora y vaticina los movimientos y olas ecologistas que caracterizaran globalmente la última década del siglo XX y la toma de conciencia del impacto y los desmanes que como especie cometemos en detrimento del frágil equilibrio de los ecosistemas naturales que nos rodean. En esta primera estrofa se realiza una serie de enumeraciones donde de manera rápida se describe todo lo que se avecina si tomamos conciencia y reducimos en la medida de lo posible el impacto de nuestras actividades como especie, destacando las cualidades individuales de estos elementos naturales.

En esta estrofa los ríos son puros nuevamente, y son paliativos a la sed de todos. Los bosques será los pulmones de la ciudad, es decir un equilibrio entre el desarrollo económico y los ecosistemas del planeta tierra, que además cubrirán de fragancia de paz y no de pólvora. La segunda estrofa se contrapone a esta caracterización positiva de la relación entre humanidad y biosfera e hidrosfera, porque denuncia que en realidad no se trata de una simbiosis entre humanidad y naturaleza, al contrario, se trata de una relación parasitaria y de destrucción no solo con el entorno natural sino también contra la propia humanidad:

Que hacían falta a la humanidad

No es natural

Que en el planeta tanto ande mal

Que el hombre agrede al hombre

Que el hombre agrede al animal

Al vegetal, hei, hei, hei,

La tercera estrofa enuncia lo siguiente:

Se oyen ya, loras gritando a gran velocidad

Niños jugando con felicidad

Vuelvo a su edad.

Estos versos apelan a un retorno a esa edad de oro que es la infancia misma. Es la infancia una de las etapas más significativa en el decurso de nuestra vida. El sujeto lírico apela a través de estos tres versos a que reconectemos con ese niño interior que nos habita, con el objetivo de intentar buscar otra manera de coexistir en el planeta tierra. La antropomorfización de las loras es una clara alusión a la pervivencia de la especie y a la libertad que representa su vuelo verde. La cuarta y quinta estrofa expresan lo siguiente:

Pasan ya cosas que alegran a la humanidad

Aires que huelen como a navidad, en igualdad.

Vienen ya días de amar el mundo que habitas

Días de amar la tierra vegetal

Flor y animal

Esta canción a nivel de estilo y utilización de los elementos retóricos no es tan compleja como las anteriores que se han analizado. Este texto pone en evidencia ese cambio en el estilo compositivo de Salvador Cardenal Barquero, el cual se fue volviendo menos intimista y lírico para transformarse en un estilo exteriorista, donde lo que más prima es el mensaje y el enfoque crítico medioambientalista.

El exteriorismo es un recurso literario ampliamente usado en la tradición literaria del país a partir de la generación de post vanguardia que inicia a partir de la década de 1940 del pasado siglo. Según el crítico literario Valle – Castillo (2005:117): " Exteriorismo, oposición al interiorismo o subjetividad, pretendiendo la abolición del yo, de ahí su objetividad y plasticidad. Pero el exteriorismo es una poesía principalmente clara, solar, tropical, diáfana que puede ser entendida por todos los lectores" .Esto es lo que principalmente buscaba en sus composiciones de canciones Salvador Cardenal Barquero, que fueran comprendidas por todos quienes le escucharan en su acción pionera de denuncia ante los desmanes contra el medio ambiente. A pesar de que en la época, el resto de cantautores nacionales e internacionales realizaban composiciones con un fuerte sesgo ideológico, ante las luchas armadas que ocurrían en muchas regiones de Latinoamérica.

La temporalidad del texto alude al presente que enuncia el verso inicial de la primera estrofa: ***Vienen ya días de amar la casa que habitas.*** Este texto es una especie de manifiesto profético referente a todo el paradigma proteccionista y ecologista, que se incrementaría en la última década del siglo pasado.

De acuerdo a Leonardo Boff (1996:48) este nuevo paradigma tiene un total de 10 rasgos fundamentales destacando entre ellos la actitud holística, ecológica que niega el antropocentrismo histórico. Esta característica fomenta el discurso que enuncia que estamos en sinergia con el universo y que la energía existe en todo el vasto universo.

La espacialidad de la canción abarca lo que enuncia Boff (1996:66) como nuestra gran casa, nuestra madre tierra: el planeta tierra. Nuestro planeta tiene las características necesarias entre millones de planetas que existen en nuestra vía láctea para albergar y desarrollar vida. Siendo uno de los principales rasgos necesarios el agua. Esto hace que nuestro planeta sea un supe organismo vivo, lo que muchos científicos denominan como Gaia. Leonardo Boff (1996:30) cita a Lovelock quien brinda la siguiente definición de lo que es Gaia:

"Hasta aquí hemos definido a Gaia como una entidad compleja que comprende el suelo, los océanos, la atmósfera y la biosfera terrestre: el conjunto constituye un sistema cibernético auto-ajustado por realimentación que se encarga de mantener en el planeta un entorno físico y químicamente óptimo."

A partir de esta definición se identifica el espacio de la canción, el cual es todo el conjunto de sistemas que constituye el planeta tierra, a lo que se refiere en la canción con la siguiente estrofa final: ***Vienen ya días de amar el mundo que habitas/ Dias de amar la tierra vegetal/ Flor y animal.***

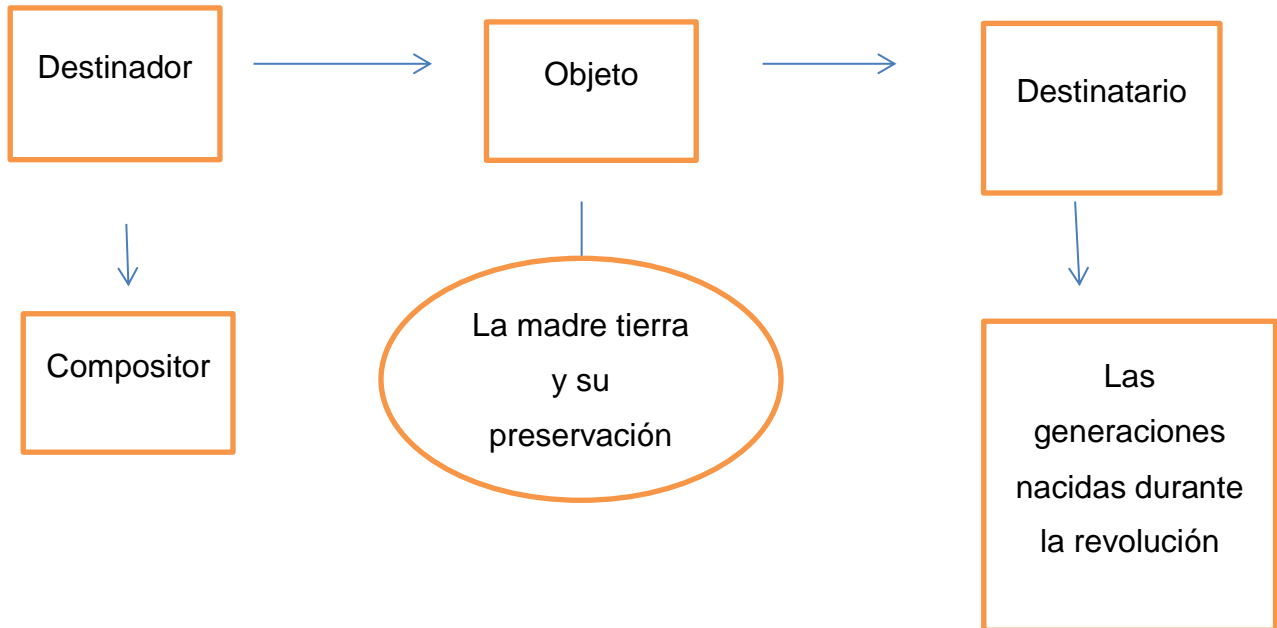
Referente a los roles temáticos que aborda la canción, se trata primordialmente del tema ecologista, tema que para el año 1986 aún no se encontraba en boga ni se discutía mucho de esta temática en las agendas mundiales, contrario a la actualidad en donde la narración actual es la cosmovisión ecológica. Es así que el dúo guardabarranco se adelanta a las narraciones actuales que defienden una cosmovisión ecológica, en tanto es uno de los primeros grupos musicales de vanguardia, ya que incidió en el cambio de paradigma que iniciaría en el mundo en la última década del siglo pasado con los movimientos ecologistas. De acuerdo a Boff (1996: 60): " La ecología, al nivel de paradigma, implica una actitud básica: pensar siempre holísticamente, es decir, ver continuamente la totalidad, que no es

el resultante de la suma de las partes, sino la interdependencia orgánica de todos los elementos". Es a esto lo que apela el mensaje de la canción a que tomemos conciencia de somos huéspedes de una conciencia mayor que es la tierra misma, y que estamos tan conectada a ella a través de una dependencia sensible, que debemos cuidarle y amarle. Es por esto que la canción finaliza con esta última estrofa, de renovar esos votos de amor hacia el planeta que habitamos.

La isotopía actoral del discurso alude a amar la casa que habitas, días de amar la tierra vegetal. Es decir que la canción enuncia principalmente que es hora de que la humanidad ame y cuide esta " gran casa" de la que cada ser humano es habitante, esto en oposición con otros versos de la canción que indican nuestra actitud autodestructiva como especie: No es natural, que en el planeta agrede al hombre , que el hombre agrede al animal al vegetal. Por lo tanto para nosotros como especie ha llegado el momento de alimentar el amor antes que el odio, porque si continuamos con esta actitud, el ser humano desaparecerá de la faz de la tierra. Las isotopías sociopolíticas se reflejan en los siguientes versos: **Que el hombre agrede al hombre / Que el hombre agrede al animal.** De estos enunciados se extraen los siguientes sema: / **Desmanes / + / agresión /.**

Esto alude a los desmanes que comete el ser humano en contra de la misma naturaleza y contra los otros seres humanos que habitan la tierra, similar a Caín que asesina a Abel, también se cometen actos criminales contra la tierra. Los lexemas que le brindan un tono de esperanza a la canción son los siguientes: **Amar (Vienen ya, días de amar la casa que habitas) + Alegran (Pasan ya cosas que alegran a la humanidad)**

El destinatario del texto se expresa en el siguiente gráfico:



10. 7. Análisis de la canción *El colibrí*

Esta canción evidencia que a pesar del cambio en el estilo compositivo, aun el dúo guardabarranco componía temas con un sustrato amoroso. No obstante esta canción no se refiere al amor hacia otro, sino el amor y la construcción de nuestro mundo interior, tan necesario en estos días. También, a como es norma en la tradición musical nicaragüense, nuevamente el dúo guardabarranco hace referencia a un elemento del entorno natural nicaragüense como es el ave llamada colibrí. El texto está compuesto por tres estrofas. La primera de ella enuncia lo siguiente:

En el jardín de Dios

Creció una flor

Que un colibrí sintió

Voló sobre la tierra
Campos de paz y guerra
Pero no encontró su flor
Pero no encontró su flor
Oh Oh Oh

El primer verso hace referencia a un jardín de Dios. Esta es la metáfora central de toda la canción. En este jardín una flor ha crecido. El colibrí la ha percibido. Estas aves necesitan de mucha energía a pesar de su tamaño. Es esta la necesidad imperiosa de conseguir néctar de las flores. Por esto, de manera rauda, los colibríes son símbolos de la velocidad y el amor. El vuelo de este colibrí en busca de esa flor por la faz de la tierra es similar a la paloma enviada por Noé para que indicara si había tierra seca, de tal manera que este pequeñísimo pájaro denominado también ***huitsitsili*** (idioma nahuatl) encontró solamente la dicotomía eterna entre guerra y paz, en cuyos campos no estaba la flor que tanto necesita para sobrevivir.

Esta estrofa inicial recuerda a una estrofa de Carlos Martínez Rivas (1982:79) que subraya la destreza, habilidad y multiplicidad de especies del planeta, que intertextualmente lo semeja con el corazón de ciertos hombres tiernos y dóciles. Veamos este contenido en su poema " Memoria para el año viento inconstante" :

De un corazón de hombres dóciles flexibles vulnerables
Como un colibrí es siempre un colibrí agudo ardiente rápido
Y más hombres: los que llamaren. Como ese colibrí
es tantos diferentes colibrís agudos ardientes rápidos
A cada arranque imprevisto:¡ Un nuevo colibrí sin memoria!

A pesar del fracaso de la búsqueda, en la canción de Cardenal el colibrí continuó su vuelo sin voltear a ver atrás. Siempre en busca de ese jardín edénico que le brindara el néctar suficiente que su necesidad demandaba. La segunda estrofa enuncia lo siguiente:

El colibrí voló sin ver atrás

Hacia el jardín de Dios

La flor del arcoíris

No era la que buscaba

Ni la de más noble olor

Ni la de increíble olor

En su empresa de encontrar el amor que simboliza esta flor, nuevamente el colibrí fracasa, pero aun así se empeña en dar con ella. Finalmente la canción conduce a la tercera y última estrofa que revela cual era la ironía de esta búsqueda:

El colibrí lloró

Detrás del sol

Por su adorada flor

Pero habitaba dentro

De su corazoncito

Y no la podía ver, no

Y no la podía ver, no,no,no

La del néctar del amor.

Todo el texto es una prosopopeya. El sujeto lírico atribuye una búsqueda amorosa que este colibrí tiene como empresa de vida. En este caso, la prosopopeya es del tipo de concretización, porque una categoría tan abstracta como se materializa en el colibrí y se vuelve metáfora de su necesidad imperiosa de conseguir alimento debido a la velocidad de su aleteo y vuelo.

La espacialidad de este texto se ubica en que es una alegoría a la confección de un mundo interior que todos los seres humanos necesitamos para poblar nuestra soledad y luchar contra el vacío que la vida posee, con el propósito de tener algo que oponer al mundo y sus diversos sistemas.

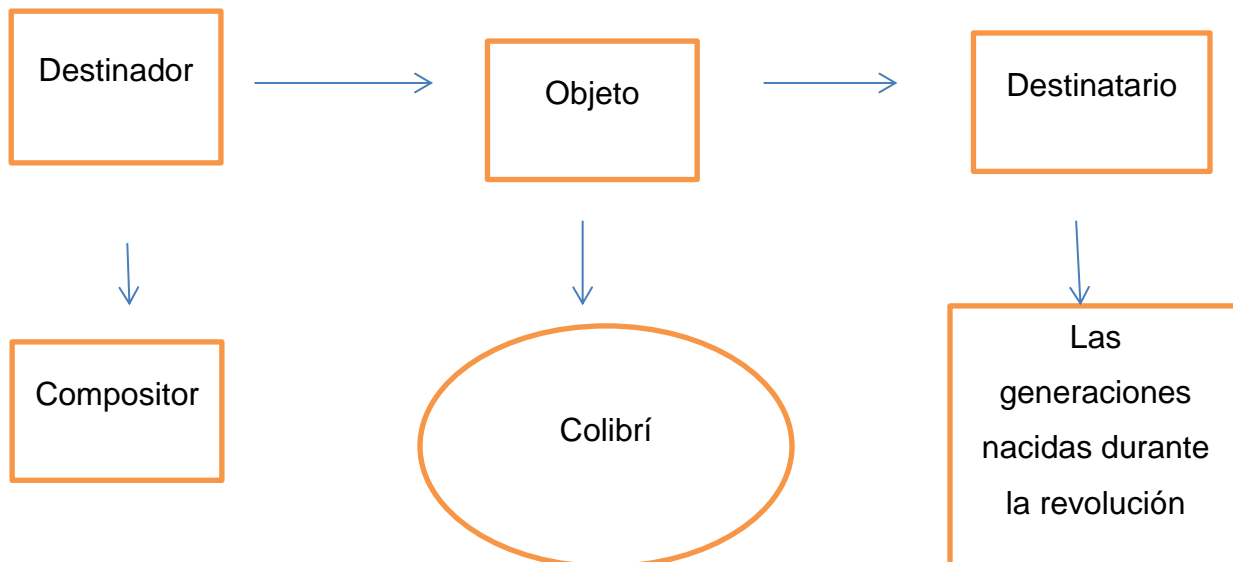
Sobre esto, hasta el mismo Darío en su poema " El reino interior" habla sobre los elementos que nos habitan y que forman nuestra personalidad. Es así que esta canción aboga por la defensa del mundo interior que todos poseemos y que a veces por una especie de ceguera momentánea no vemos que es también importante habitar tal espacio.

El texto se refiere a diversos tiempos en la historia de la humanidad, esto según el indicio que brinda el sujeto lírico en la primera estrofa: ***Voló sobre la tierra / campos de paz y guerra / pero no encontró su flor.*** La dicotomía paz / guerra ha existido desde que la humanidad tiene memoria, esto es decir historia. Estamos hechos de memoria. La historia de la humanidad es el relato de las grandes guerras que han ocurrido y quienes han vencido. El colibrí sobrevuela en la historia de la humanidad y nota la constante de los campos de guerra que han asolado a las distintas civilizaciones que han existido.

El rol temático de la canción es el amor, sobre todo el amor a uno mismo como premisa fundamental del desarrollo de nuestra vida. Es el amor una de las pulsiones más fuerte que el ser humano experimenta en el decurso de su vida, no obstante, para el desarrollo pleno de nuestra existencia es necesario amarnos a nosotros mismos y así ser capaces de amar a los otros. La isotopía actoral del discurso caracteriza a este colibrí como un ser sensible: ***En el jardín de Dios / Creció una flor / Que un colibrí sintió (...) El colibrí lloró / detrás del sol.*** Pero esta sensibilidad es referente a la creatividad que todo artista genuino posee como rasgo fundamental. La sensibilidad es el motor que impulsa a crear a todo artista, y esto es un talento que ya trae consigo, el cual potencia para lograr con el paso del tiempo la maestría necesaria en el ámbito artístico en el que se desempeña.

La isotopía sociopolítica se refleja en los siguientes versos: ***Voló sobre la tierra / Campo de paz y guerra.*** De estos versos se extraen los siguientes semas : / ***Guerra/ + / Paz/*** El sujeto lírico se refiere justo al momento de desarme que aconteció en 1990 con el cese al fuego entre los grupos antagónicos del país. Los lexemas que le brindan un tono de elegía a esta canción son los siguientes: ***Encontró (pero no encontró su flor) + Lloró (El colibrí lloró) ver (Y no la podía ver)***

El destinatario de la composición se expresan en el siguiente cuadro:



10.8. Análisis canción *Casa Abierta*

Esta canción está inmersa en el cuarto álbum del dúo que se titula como el nombre. La producción de este disco estuvo a cargo de Gregorio Landau en su casa de habitación en San Francisco. Sobre esta canción en el libro de entrevista de Picón (2012:14) Salvador Cardenal Barquero declara lo siguiente:

"Casa abierta, por ejemplo, fue una que yo hice para un mundial de béisbol que iba a realizarse aquí en Nicaragua, y no me aceptaron la canción, el comité organizador la rechazó (...) pero creo que era buena para recibir a cualquier persona en Nicaragua".

La canción está compuesta por cinco estrofas. La primera estrofa enuncia lo siguiente:

Quiero estar bien con mis hermanos

De Norte a Sur al fin del mundo

Saber oír y dar mis manos

Sudar jugando algo bien sano

El sujeto lírico en el primer verso indica que la canción aboga por la unidad de todos los habitantes del planeta tierra. El segundo verso se trata de una metonimia geográfica que se utiliza con el propósito de incluir a todas las etnias y culturas del mundo. La segunda estrofa dice lo siguiente:

Todos aquí somos humanos

Que más me da el color la raza

Dentro tenemos sentimientos

Que necesitan de sustento

Si adentro hay buenos sentimientos

No se pueden quedar adentro.

El primer verso funciona como apotegma con el objetivo de hacer notar que todos somos seres humanos y por lo tanto, podemos ser responsables de grandes fallas como de grandes logros. Esto sin importar nuestra manera de entender el universo, de nuestra ideología u origen étnico, dentro de nosotros nos habitan

pulsiones universales que nos unen como especie. Es a esto a lo que apela la canción. Que desde nuestro fuero interior debemos intentar aportar al mundo de manera positiva.

La tercera estrofa es el coro de la canción y enuncia lo siguiente:

Aquí está mi casa abierta

Hay un plato por ti en nuestra mesa

Sombra de árbol para tu cabeza

Libro abierta a tu vida mi puerta

Esta estrofa nos habla del compartir con los demás y el hecho de coexistir en sociedad en donde se fomente la cultura de paz porque todos somos habitantes de esta gran casa. Solamente a través de la fraternidad el ser humano podría lograr desarrollar relaciones más reales con los otros y con la naturaleza. La canción prosigue y esto enuncia en su quinta estrofa:

Casa abierta

La amistad no cuestiona tu credo

A la tierra le gusta que amemos

Sin distingo de culto y bandera, casa abierta

En esta estrofa, en el segundo verso se da una prosopopeya en donde se afirma que a la tierra le gusta que amemos. Si reflexionamos, somos habitantes de un mismo planeta, y no de países. Las fronteras han sido creadas para hacernos olvidar ese estado primario de unidad. Las fronteras son una ilusión que los

gobiernos crean para dar un sentido de homogeneidad a determinada cultura o etnia. La última estrofa afirma lo siguiente:

***Quisiera darte buena suerte
Y ser tu amigo hasta la muerte
Que la distancia no me entuma
Y la amistad no se consuma***

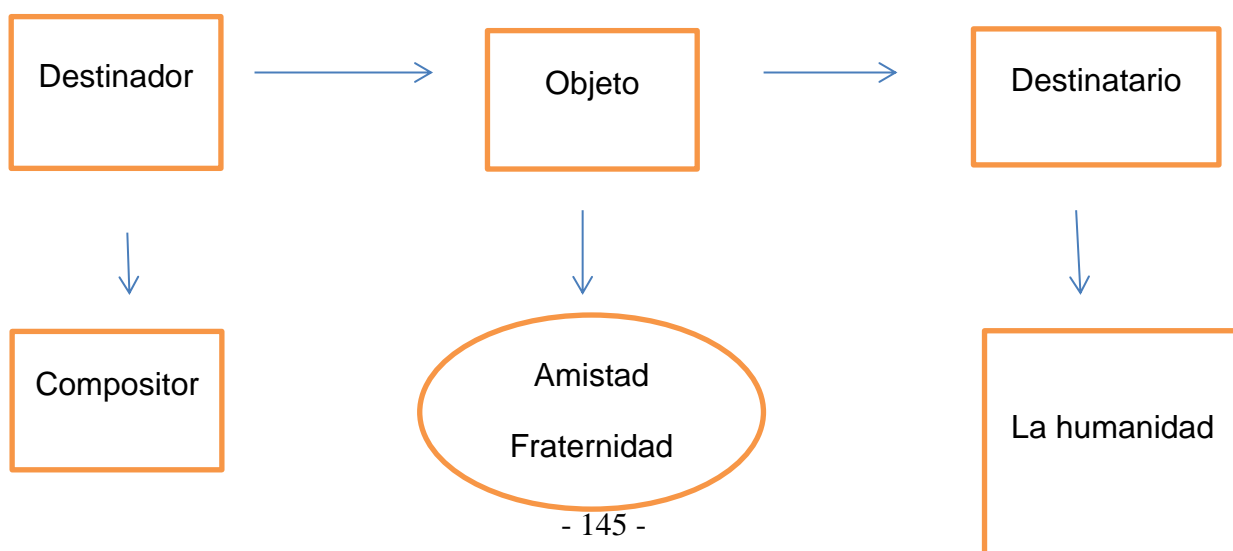
En esta última estrofa se habla de la fraternidad. Estos últimos versos de la canción aluden a que si mejoramos nuestras relaciones entre nosotros, miembros de una sola especie, lograremos evolucionar como habitantes de este planeta. La fraternidad que necesitamos como individuos es aquella que no ama a toda la humanidad, porque tal hecho es imposible, sino aquella que ama a su familia, a sus amistades y con quienes comparte tiempo y espacio.

La espacialidad del texto alude a una casa que está abierta para recibir de manera fraterna al resto de seres humanos que decidan visitar fraternalmente este espacio. La temporalidad alude al presente actual, donde ha llegado el momento de cambiar de paradigma de vida con el objetivo de lograr mejores relaciones de amistad con el resto de habitantes con los que compartimos el hábitat que nos brinda la madre tierra. El rol temático es la fraternidad y sobre todo la necesidad de hacer una revolución no solamente en el plano material sino también espiritual, para que desde nuestro ámbito personal el necesario cambio se concrete y no sea meramente discursivo. Al respecto Boff (1996:239) enuncia lo siguiente: " El espíritu en el cuerpo significa vida, comunicación, entusiasmo e irradiación; significa también creación y trascendencia hacia más allá de sí mismo".

La isotopía actoral del discurso le brinda unidad a los rasgos de esta casa abierta, que es un símbolo de la fraternidad que cada vez necesita la humanidad ante un sistema económico cada vez más despiadado. Es así que se propone una amistad que no cuestione tu credo, sino que lo acepte, sin distinto de culto o bandera. Es la premisa de que tenemos que tolerar y aceptar las diferencias y semejanzas que todos como seres humanos poseemos. La isotopía sociopolítica se expresa en los siguientes versos: ***A la tierra le gusta que amemos / Sin distinto de culto y bandera, casa abierta.*** De estos versos se extraen los siguientes semas: / ***Tolerancia/ + / Respeto/*** . Siendo tales valores los principales que promueve la canción. Si realmente aceptáramos a como son, y respetáramos sus decisiones personales, probablemente la miseria y la opresión no existirían más entre las relaciones humanas. El discurso que se fomenta es de inclusión para realmente incentivar relaciones fraternas que se consagren a la tolerancia.

Los lexemas que le brindan un tono de esperanza al texto son los siguientes: ***Sentimientos (Si adentro hay buenos sentimientos) + Abierta (Aquí está mi casa abierta) + Amistad (La amistad no cuestiona tu credo) + Amemos (A la tierra le gusta que amemos)*** .

El destinatario del mensaje de la canción se refleja en el siguiente gráfico:



El mensaje de la canción alude a que debemos mejorar nuestras relaciones con los demás para construir un mundo mejor porque todos somos habitantes de una misma casa que es el planeta tierra, y que tenemos que sumar fuerzas entre todos al promover valores necesarios como la fraternidad y la honestidad entre nosotros.

10.9. Análisis de *Canción pequeña*

Esta canción pertenece al mismo álbum. Está compuesta por cinco estrofas. La primera enuncia lo siguiente:

***Toca señor mi corazón, como tu guitarra vieja
Canto tu amor, sin merecerlo, yo quería ser tu flauta.***

El primer verso se trata de un símil. El sujeto lírico compara su talento para componer canciones y la inspiración que considera divina con una guitarra vieja que utiliza el espíritu. Con estos dos primeros versos se alude al antiguo mito que enuncia que los poetas y músicos son instrumentos de la gracia poética, que estos son los instrumentos de la divinidad, donde la inspiración obedece a un mandato divino.

En el segundo verso el sujeto lírico declara que siente que no merece este don. Y que él deseaba solamente ser una flauta. Estos dos primeros versos denotan la concepción religiosa que tanto Katia Cardenal como Salvador Cardenal como dúo guardabarranco poseían como criterio de la creación artística. Esta manera de entender la creación artística es antiquísima. Recordemos que en la *Ilíada*, el rapsoda griego Homero cantó inicialmente el siguiente verso: " Canta, oh musa, la

cólera del pelida Aquiles". La referencia a la musa es común dentro de la literatura griega. La palabra musa, de acuerdo a Walter F. Otto. (1971: 7) "no sería más que una abstracción deificada, considerada como la personificación del don poético". Es así que se alude a la inspiración, siendo en este caso en específico la composición musical. Con estos dos versos Salvador Cardenal Barquero enuncia que toda su obra y su don particular reciben inspiración directa de la gracia divina. El texto prosigue y dice lo siguiente en su segunda estrofa:

Como puede una canción pequeña, que se despeña

Salvar un alma hundida, sanar un pueblo herido, un corazón partido

Solo con tu poder, solo puedo cantarte.

Toda la estrofa es un símil en que se alude al poder de sanación y salvación que el arte puede generar en cualquier anónimo individuo que disfruta de estas creaciones. En este caso, tratándose de canciones, las cuales revitalizan y sanan a quien escucha de estas. Sobre todo si se trata de escuchas nicaragüenses y latinoamericanos, quienes padecieron en la última mitad del siglo XX experiencias de terror, ausencias y pérdidas, que no sanaron de manera adecuada.

Es entonces que el sujeto lírico da a conocer imágenes que muestran como el arte puede resultar paliativo a las almas y al espíritu, cuando el ser humano ha sufrido de situaciones negativas que podríamos nombrar como anti almas en el desarrollo de sus vidas individuales que están circunscritas a factores socioeconómicos y políticos. La tercera estrofa dice lo siguiente:

Toca señor mi corazón como tu guitarra vieja

Canto tu amor sin merecerlo, yo quería ser tu flauta.

Esta estrofa, que es la inicial, se repite como coro central de la canción. La cuarta estrofa afirma lo siguiente:

Hace falta borrar las fronteras

La primavera no lleva documentos para cruzar la aduana

Mi niño tiene ganas de arrancarme las canas, después sale corriendo.

Estos versos aluden a como nosotros los seres humanos significamos el universo a partir del lenguaje como herramienta ante el pánico del caos de los elementos que nos rodean y conforman la realidad. El segundo verso se trata de una prosopopeya del tipo que humaniza a seres inanimados. Con el hecho de que la primavera, que es una estación natural del planeta tierra, no pide ningún tipo de autorización, se evidencia a través de esta figura, que somos habitantes de un mismo hogar llamado tierra y que las fronteras son una abstracción negativa para el desarrollo de nuestra especie. Son las limitaciones que nos imponemos y aceptamos displicentemente, las que han sido generadoras de los lastres que inhiben nuestra evolución como especie.

El tercer verso alude al tiempo que es visible en nuestros rostros. Todo el enunciado es una metáfora al tiempo, en donde las canas son signos de nuestro envejecimiento. Con esto el sujeto lírico alude a que también han madurado como artistas y saben que hay temas más importantes y discursos que promover que los tres temas fundamentales de las composiciones como son amor, soledad y tiempo, esto con el objetivo de promover discursos que calen en las siguientes generaciones, y así incrementar las posibilidades de vivir en un mundo mejor. La quinta y última estrofa del texto confirma lo que se enunciaba anteriormente, a través de estos versos:

Hacen falta tejer las banderas
Con tanta tela, se puede hacer la vela
Para una sola tierra, que deje atrás las guerras
Señor tu aliento, viento, quiere vernos tejiendo.

Toda esta estrofa es una metáfora que alude a la creación de la noción de que somos habitantes de la tierra y que tenemos una dependencia sensible hacia ella. Los dos primeros versos aluden a través de la metáfora de que las banderas pueden ser utilizadas para confeccionar una vela. Con esta figura se alude a tener un solo norte como especie y que se pueden solucionar los conflictos a pesar de nuestras diferencias, porque todos nosotros formamos los rasgos del mundo en un mosaico multicultural.

El último verso alude al viento, que también ha sido símbolo de inspiración entre los poetas a lo largo de la tradición occidental y oriental. Recuerda al canto CXX de Ezra Pound, que dice lo siguiente:

Do not speak
Let the wind speak
That is paradise

En traducción libre tales versos dicen lo siguiente: No hables/ Deja que el viento hable / Eso es el paraíso. Con esto se afirma que la inspiración viene a los creadores y que estos deben estar atentos al viento que para el sujeto lírico de la canción es el aliento del Señor.

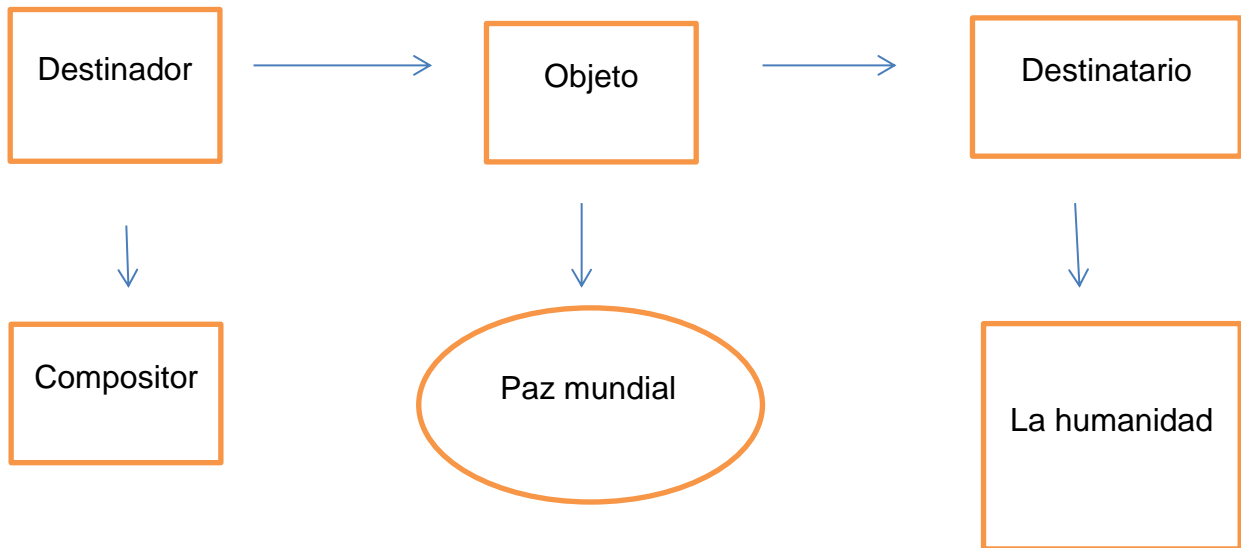
El espacio que construye el texto es el estado de la nación posterior al desgaste económico, militar y político que experimentó Nicaragua tras casi una década de lucha fratricida. Esto queda plasmado en la segunda estrofa del texto con los siguientes versos: **Salvar un alma hundida, sanar un pueblo herido, un corazón partido**. También el texto nos ubica en el tiempo posterior a la caída del gobierno revolucionario, a como expresan los versos de la última estrofa: **Con tanta tela, se puede hacer la vela/ para una sola tierra, que deje atrás la guerra**. Es decir que nos ubica en 1990, una vez que perdió las elecciones el frente sandinista de liberación nacional e iniciaron las administraciones políticas los gobierno neoliberales.

El rol temático de esta canción hace referencia a la musa, es decir a la inspiración que toda artista recibe y que debe, según el sujeto lírico de la canción ser sanadora con su arte de cualquier pena o carencia que sufra quien escucha del arte que ha producido el creador. La isotopía actoral del discurso que brinda la estructura a este texto lo realiza a través de los siguientes versos que se refieren a la musa que es la inspiración: **Como tu guitarra vieja / Canto tu amor, sin merecerlo, yo quería ser tu flauta**. Es decir que en las canciones y poemas quien se expresa es la voz de Dios, a través de los compositores y poetas, volviéndose estos un medio de esta manifestación divina. La isotopía sociopolítica se expresa en los siguientes versos de la canción: **Sanar un pueblo herido / Un corazón partido / Hace falta borrar las fronteras / Para una sola tierra que deje atrás la guerra**. De estos versos se extraen los siguientes semas: / **Paz** / + / **Guerra** /

Con estos versos se alude a que se lograr abolir las guerras si se borran las fronteras que se han creado para proteger los intereses de grupos reducidos, y que el camino que tenemos que elegir como especie para sobrevivir es el de conciliar la paz entre nosotros que habitamos este planeta. Los lexemas que le dan un rasgo de esperanza al texto son los siguientes: **Salvar(Salvar un alma**

hundida, sanar un pueblo herido, un corazón partido) + Sola (Una sola tierra, que deje atrás la guerra)

El destinatario de la canción lo refleja el siguiente gráfico



10.10. Análisis de la canción Deja la tierra en paz

Esta canción pertenece al disco "verdadero pan". Este sería el penúltimo álbum del dúo guardabarranco. Los mensajes de las canciones serían más claros y precisos para fomentar los discursos proteccionistas hacia el frágil equilibrio de los diversos ecosistemas de nuestro planeta tierra, esto sin sacrificar la estética, lo que demuestra la madurez compositiva de Salvador Cardenal Barquero.

Esta canción está compuesta por ocho estrofas. El sentido ecológico de la canción es evidente desde el título de la canción. La primera refiere a lo siguiente:

Quien a la tierra venga hoy

No encontrara los pinos

Besándose en el cielo
Como hace 34 octubres

El sujeto lírico se refiere a todos los habitantes futuros de nuestro planeta. Alude a la herencia que dejaremos a las futuras generaciones que irremediablemente poblaran la tierra. Los siguientes versos afirman que los pinos ya no serán tan altos ni tan densos, los bosques que parece que se besan las copas de estos árboles. La alusión al tiempo es personalísima, porque Salvador Cardenal Barquero nació en Octubre y refiere su encuentro personal con el planeta tierra y como toda su generación lo dejara a las próximas olas generacionales, y como estas acabaran con lo poco que quede.

La segunda estrofa nos dice:

El remolino de mariposas
Y los delfines que
Bailaban en la costa
No sé si los encontraras.

Prosigue el sujeto lírico enumerando todo lo que no encontrará el nuevo ciudadano del mundo cuando camine sobre la faz de la tierra. Nuevamente en el tercer verso se utiliza el recurso de la prosopopeya al brindarle rasgos humanos como la danza a los delfines. La tercera estrofa enuncia lo siguiente:

Parece poco y casi me vuelvo loco
Cuando cortaron la ceiba.

Esta estrofa de dos versos alude al dolor e impotencia que experimenta el sujeto lírico ante el crimen de quien corta una ceiba. La cuarta estrofa funciona como coro y enuncia lo siguiente:

Mira, basta

Deja la ceiba en paz

Deja la selva en paz

Deja la ceiba en paz

Esta estrofa termina de develar el mensaje central de la canción, la cual alude a la horda de mafias madereras que en toda Latinoamérica que están despaldando a granel todos los pulmones de la tierra que son los bosques y selvas. Esto lo realiza a través de una figura reiterativa como es la anáfora.

La quinta estrofa prosigue denunciado la manera terrible que estamos modelando en estos tiempos modernos al planeta tierra: un modelo inhumano en el que estamos cayendo al despreciar y exterminar el planeta.

La gran ciudad, es un mal invento

Al suave va cambiando

Lo verde por cemento

En vez de árbol, un poste de luz.

El mal llamado progreso está creando únicamente una amplia costra sobre la faz del planeta tierra. Esta estrofa tiene una correspondencia con la última estrofa del

poema titulado " La civilización del parqueo" del poeta Carlos Martínez Rivas, en específico con los últimos tres versos:

***Hay que destruir para construir, bajo el viejo
Cielo, un parqueo más nuevo y vasto que el Infierno.
¡ La entera costra terrestre un parque Modelo!***

La sexta estrofa describe otro suceso personalísimo para poner en evidencia que en menos de treinta años, ya hay un cambio notable:

***Siempre en el mar
Camine en la playa
Me revolqué en la arena
Mirando concha Nácar
Caracol, estrella de mar.***

La sexta estrofa enumera como se ha dado ese cambio en los frágiles ecosistemas a través de los siguientes versos:

***Parece poco
Y en vez de caracoles
Plástico, vidrio y latas***

La séptima enuncia un proyecto sostenible para cuidar y velar por la salud planetaria:

Hay que vivir libre como el viento

Nada en el mundo debe

Atrapar tu pensamiento

Poco para estar contento.

Esta estrofa, a pesar de tratarse de un lugar común, a través de un símil compara la libertad con el viento y conduce al siguiente verso sobre la libertad también de pensamiento que todos debemos poseer y sobre todo alude a que ningún tipo de bienes materiales puede atar nuestra libertad. La octava estrofa dice lo siguiente:

Un día más

Es un día menos

Hay que vivirlo amando

La naturaleza

Vivo es el mejor momento

Traigo canciones

Como los árboles, que dan su fruto de gratis.

Estos versos aluden a que hay que vivir cada instante como si fuese el último, porque nuestros días en la tierra están contados, son finitos. No obstante, cada momento hay que vivirlo en paz con los demás y la naturaleza. Esta estrofa es similar a la locución latina *Carpie Diem*, la cual significa literalmente aprovecha el día.

El espacio del texto nuevamente es el planeta tierra; no obstante se hace a lo largo del texto un inventario de una serie de elementos que forman los diversos

ecosistemas del mundo a través de los siguientes versos y de cómo nuestras actividades como especie impactan en los frágiles ecosistemas: **Quien a la tierra, venga hoy / No encontrará los pinos (...) Deja la ceiba en paz / Deja la selva en paz (...) Siempre en el mar/ Caminé en la playa.**

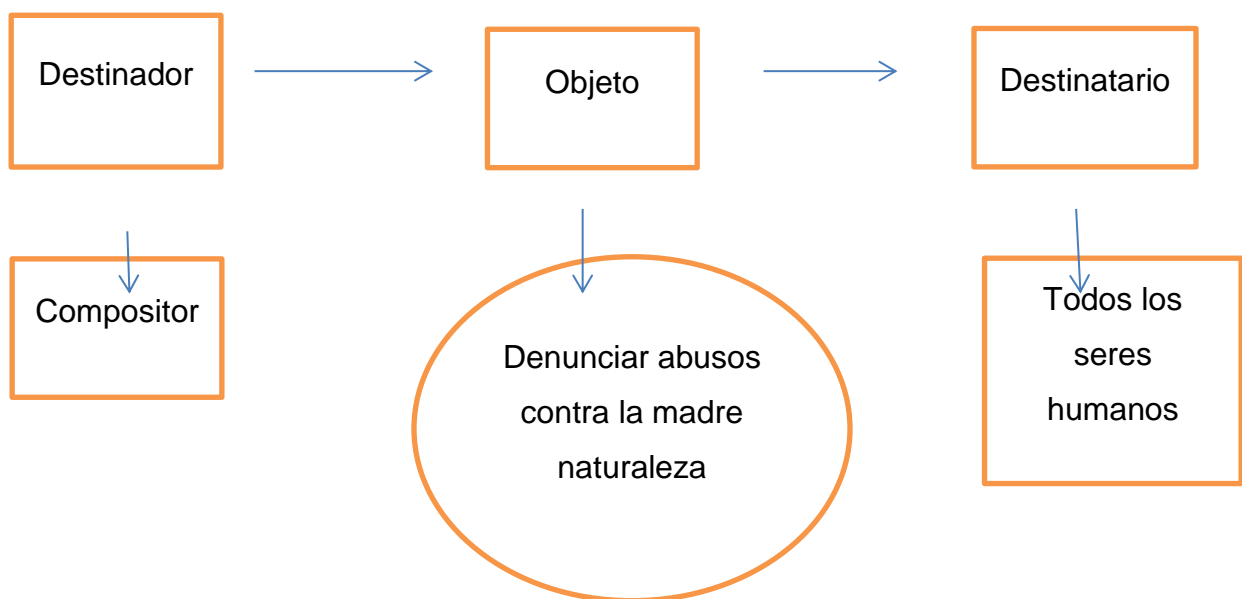
La temporalidad del texto alude a los momentos actuales en los que el mal denominado progreso ha hecho olvidar a la humanidad ese antiquísimo respeto por la madre naturaleza ante los beneficios económicos donde se hace un utilitarismo autodestructivo de los recursos naturales en tanto se ha enfermado al planeta tierra, a pesar del beneficio económico, este no es tangible en todas las regiones del mundo.

El rol temático es nuevamente el ecológico. El mismo título lo expresa claramente **Deja la tierra en paz**. El texto que enuncia el sujeto lírico, quiere demostrar que también nosotros somos la tierra, a pesar de ser la especie dominante, muchas veces olvidamos nuestra interdependencia con el planeta que habitamos, y que el mundo que habitamos se complementa entre sí a pesar del caos de este mismo Universo.

La isotopía actoral del discurso a través de los siguientes versos, que pertenecen a la última estrofa, le brinda unidad al tema ecologista de la canción: **Un día mas / Es un día menos / Hay que vivirlo amando / la naturaleza / Vivo es el mejor momento**. La isotopía sociopolítica del texto se evidencia en los siguientes versos: **Y en vez de caracoles / plástico, vidrios y latas / La gran ciudad es un mal invento/**. De estos versos se extraen los siguientes semas: **/ progreso/ + /contaminación/**. Con esto se afirma que el mal denominado progreso a costa de sacar las máximas ganancias posibles el ser humano contamina su entorno sin medir las consecuencias de sus actos que impactarán en las futuras generaciones debido a la explotación indiscriminada de recursos que actualmente se realiza.

Los lexemas que le brindan ese tono apologético de defender a la madre naturaleza que no tiene voz, son los siguientes: **Mal** (*La gran ciudad es un mal invento*) + **Cemento** (*Verde por cemento*) + **Cortaron** (*Casi me vuelvo loco cuando cortaron*) + **Deja** (*Deja la selva en paz.*

El siguiente gráfico muestra el destinatario de la canción:



El mensaje es evidente. La canción le da voz a la naturaleza que no puede protestar ante los desmanes que la humanidad comete contra ella. También alude a que no podemos atentar contra la libertad de los demás y que eso implica el cuidar de la naturaleza.

10.11. Análisis de la canción Apoyo

Esta canción pertenece al último disco del dúo guardabarranco, antes de la desaparición física de Salvador Cardenal Barquero en 2010. Está compuesta por siete estrofas. La primera enuncia lo siguiente:

Ay de mi laguna

Verde azul cuna, donde crecí

A mi laguna de Apoyo le amenazan

Su agua clarita, su santa paz

Nuevamente el sujeto lírico es preciso y claro en su mensaje desde los versos iniciales. El tono del primer verso con la interjección exclamativa denota que el texto será una elegía. El cuerpo de agua que es la laguna de apoyo, en el segundo verso se le compara con una cuna que dio albergue a la infancia del sujeto lírico. Para luego enunciar en los versos posteriores que este santuario natural está bajo amenaza, sobre todo lo potable de su agua. La segunda estrofa del texto afirma lo siguiente:

Ay como a ninguna

Rocío de luna, limpio jardín

En la laguna de apoyo grita el bosque

Y los animales lloran y cantan

¿Quién quiere mi verde encementar?

En cuanto al tono compositivo, este es de reflexión y protesta, debido a que los dos primeros versos a través de los epítetos realzan los rasgos naturales de este

cuerpo de agua. Nuevamente el sujeto lírico utiliza la prosopopeya para darle vida al bosque y a la fauna, la cual llora de impotencia ante el avance del mal llamado progreso, que representa el cemento en el último verso que es una interrogante. La tercera estrofa afirma lo siguiente:

***¿Serán los monos
Los que van a ir a protestar?
¿Serán mojarras
Las que van a reclamar?
¿ O la oropéndola
De pronto se va a sublevar?
¿ Será ?
Sino sos vos
El que alce más alto su voz***

Esta estrofa está compuesta de una serie de interrogantes, en las cuales no se utiliza el recurso de la prosopopeya, sino que el sujeto lírico cuestiona y critica que la fauna y la naturaleza no tienen voz para protestar, ni la capacidad para reclamar ante los desmanes que comete nuestra especie hacia el entorno natural. Esta estrofa es una ironía que se utiliza para invitar a quienes están conscientes de estos abusos a protestar en favor de los elementos que conforman la naturaleza. La cuarta estrofa afirma lo siguiente:

***Ay de mi laguna
Espejo espiritual
Ay mi laguna de apoyo, te amenazan***

Ladera y cerro, agua y orilla, de noche y día

El sujeto lírico prosigue en la caracterización de este cuerpo de agua como un oasis espiritual, y a pesar de esto, este cuerpo de agua vive azolado por las intenciones de construir complejos turísticos a su alrededor. La quinta estrofa se trata de una serie de interrogaciones retóricas:

¿Quién quiere tu espejo azul manchar?

¿Sera que dejaremos que despalen el lugar?

¿Sera, consentiremos un Norome y otro más? No,no,no

¿Sera que callaremos, que se vuelva un basural? No

¿Sera que aguantaremos? a Tiscapa le pasó

¿Sera que aguantaremos? A Masaya le pasó

¿Sera, consentiremos lo que le pasó a Xiloá?

Esta estrofa está compuesta por una serie de interrogantes en las que el sujeto lírico realiza una arenga para motivar a los ciudadanos nicaragüenses a cuidar la laguna de apoyo, y alude a que otros cuerpos de agua como la laguna de Masaya, Xiloá y Tiscapa que están contaminados. Cuerpos de aguas contaminados por malas administraciones a lo largo de la historia de Nicaragua.

También critica a diversos complejos turísticos que se asientan y desarrollan sus actividades económicas a la orilla de estos cuerpos de agua sin importarles el impacto que generan sobre los sensibles equilibrios de estos ecosistemas. Es así que el sujeto lírico cita a Norome, que fue un complejo turístico que a inicios de los dos mil se asentó en la laguna de apoyo, generando ese boom de complejos

turístico que ahora existen a la orilla de este cuerpo de agua. La sexta estrofa enuncia lo siguiente:

¿ Será? Si no sos vos

El que alce más alto su voz

Si no sos vos

El que alza más su voz

Soy yo, Apoyo

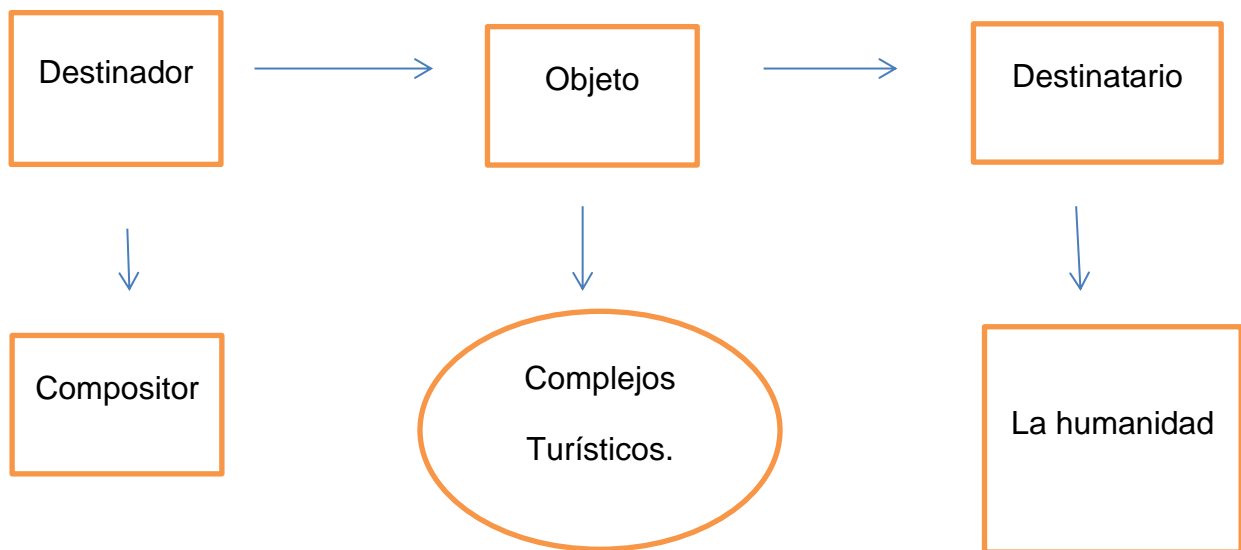
En esta última estrofa el sujeto lírico anuncia que el seguirá promoviendo estos discursos debido a que es un oficio que le dicta la conciencia y que no puede eludir luchar contra los desmanes que se cometen contra la madre tierra. El espacio de la canción se desarrolla en la laguna de apoyo. Esto se pone en evidencia desde el título de la canción. La temporalidad del texto remite a dos tiempos: la infancia del sujeto lírico, a través de los siguientes versos: ***Ay de mi laguna / Verde azul cuna, donde crecí.*** Además, realiza el sujeto lírico una serie de enumeraciones de lagunas que han sido destruidas por la ceguera mental de diversas administraciones políticas. En la lista se encuentran las lagunas de Tiscapa, Masaya y Xiloá. El rol temático de la canción es claramente ecologista y salva proteccionista, además de ser una canción protesta ante los abusos que se comenten a la indefensa naturaleza. Esto queda en evidencia en la última estrofa de la composición: ***Si no sos vos / El que alza más su voz / soy yo, Apoyo.***

La isotopía actoral del discurso del texto respalda la temática ecologista con los siguientes versos: ***¿Serán los monos los que van a ir a protestar?/¿Serán mojarras las que van a reclamar?/¿ O la oropéndola de pronto se va a sublevar?/¿ Será ? sino sos vos /el que alce más alto su voz.*** Esta temática es ecopolítica, y demanda principalmente la justicia ecológica ante las políticas de

desarrollo turístico, que ante la presión de la competencia capitalista y la necesidad de generar ganancias cometen actos criminales contra los reinos naturales.

La isotopía sociopolítica se refleja en los siguientes versos: ***Si no sos vos el que alce más alto su voz / soy yo.*** De estos versos se extrae el siguiente sema: / ***protesta*** / La canción invita a protestar, a que nosotros como ciudadanos de una república alcemos la voz ante las políticas económicas que los gobiernos promulgan sin importarles el daño que se comete en contra del frágil equilibrio de los ecosistemas, y en este caso de un elemento tan necesario como el agua. Los lexemas que le brindan el tono ecologista a la canción son los siguientes: ***Grita (En la laguna de apoyo grita el bosque) + protestar (¿Serán los monos los que van a ir a protestar?) + Voz (El que alce más alto su voz)***

El destinatario de la canción se expresa en la siguiente gráfico



10.12 Araré el aire

Esta canción está compuesta por seis estrofas. La primera de estas enuncia lo siguiente:

Araré, araré, araré el aire y sembraré el viento

Plantaré un sentimiento.

Araré, araré, araré el aire, yo sembraré un canto

Plantaré la esperanza.

Araré, araré, araré el alba y sembraré auroras

Plantaré el horizonte.

La palabra araré es una figura del tipo que combina palabras por analogía de accidentes gramaticales. Araré es una derivación del verbo transitivo arar que significa labrar la tierra. Está conjugado el verbo en futuro subjuntivo en la primera persona del singular. El primer verso de esta estrofa es una metáfora en la que se denota que el sujeto lírico propone arar el aire y sembrar el viento esto con el propósito de generar un sentimiento, es decir, devolver esa capacidad de asombro ante la vida que genera la poesía.

En esta primera estrofa se alude a la simbología del viento como fuente de inspiración o como musa de los poetas y cantores. Con esta metáfora central, el sujeto lírico denota que el canto debe servir para sembrar la esperanza, que los cantautores deben denunciar ahora a través de sus obras los excesos y abusos que se cometen contra la madre naturaleza. La segunda estrofa dice lo siguiente:

Ay, el sentir, el querer, el sonar no se tocan

Lo mejor no se toca, lo más grande en la vida

Cuando me pides tocar la canción
¿Cómo haría?, no hay canción que se toque
Son invisibles, son intocables, son intangibles

En los primeros versos el sujeto lírico denota sobre la metafísica de los sentimientos. Esto lo hace con el objetivo de concatenar estos versos con el concepto de la estrofa que es referente a lo intangible de la música, que es la pregunta retórica que efectúa en el verso número cuatro, para caracterizar en el verso final de esta estrofa como invisibles, intocables e intangibles a las expresiones musicales. La canción prosigue y enuncia lo siguiente en la estrofa número tres:

Como el amor, que es música en el alma
Como el querer, oxígeno al espíritu
Araré, araré, araré el desierto, yo sembraré un bosque
Le daré agua de llanto del mundo

Los versos iniciales responden a la estrofa anterior a través de un símil en donde se compara al amor como la música del alma y el querer como el oxígeno que demanda nuestro espíritu. Nuevamente se utiliza la derivación del verbo arar, la cual es el verso conductor de la canción, donde esta vez ya no arara el viento sino un desierto con el objetivo de restaurarlo y que se convierta en un bosque. En el último verso, el sujeto lírico nuevamente hace uso de lo prosopopeya al afirmar que con el llanto del mundo regará este nuevo bosque. La estrofa número cuatro dice lo siguiente:

Ay, que alma tan infeliz la del que arranca selvas

Los pulmones del mundo, la guitarra y la quena

La alegría y la pena

Mi querer más profundo

Esta estrofa prosigue con la prosopopeya, y con este recurso el sujeto lírico prosigue en su denuncia al afirmar que los bosques del mundo son sus pulmones, pero más que eso son también la fuente de nuestro oxígeno vital que los seres vivos necesitamos. Esta estrofa afirma que también somos parte del planeta tierra y no podemos dissociarnos de él, porque estamos interrelacionados con la madre naturaleza. La última y quinta estrofa enuncia lo siguiente:

Como el amor, defiende sus derechos

Como querer, oxígeno en el pecho

Como sentir, aromas en la selva

Quiero heredar, lo mismo que me dieron

Oye maderero, primero sé sincero

Mira a tus nietos, ellos dirán de viejos

Cuando era niño, pude conocer un árbol

Habían tantos, que mi abuelo los talaba

Por camionada, nada, nada

Ahora no queda nada

Loco, loco, loco ni un árbol junto al otro

Nada, nada, nada, loco, loco, loco

Ni un árbol junto al otro.

Esta última estrofa tiene un ritmo trepidante y su objetivo principal es el de denunciar críticamente al oponer a las generaciones anteriores con las nuevas en el discurso de la canción. El sujeto lírico contrapone el sentimiento de amor que tiene a la naturaleza a través de los tres primeros versos que son símiles referente a la necesidad de luchar por los elementos de la naturaleza que no tienen voz para defenderse ante las relaciones utilitaristas y mercantilista que muchas empresas e industrias tienen hacia los ecosistemas del planeta tierra.

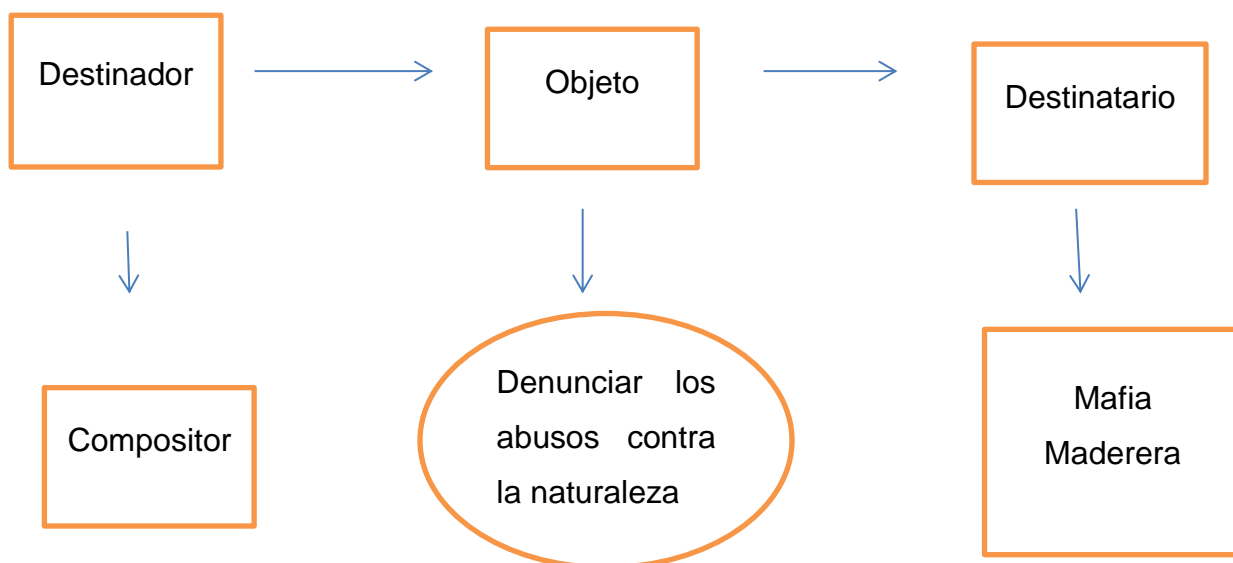
El sujeto lírico luego alude en específico a la industria maderera y le recrimina a estos grandes señores que no están pensando en las futuras generaciones y a partir de la confección de una breve historia que funciona como alegoría, el sujeto lírico se sitúa en la infancia y relata cómo su abuelo talaba árboles sin pensar en las futuras generaciones que sería la de su nieto en pro del desarrollo económico utilitarista.

El tiempo de la canción sucede en el presente, en tanto que las hordas madereras se han incrementado en el país y atentan contra la biodiversidad ecológica del país. El sujeto lírico también alude al porvenir en tanto que reclama a los grandes señores de la mafia maderera que a sus nietos no les heredaran nada debido a la tala de bosques que se ejecuta de manera irracional en regiones del país como Bosawás. La espacialidad del texto se desarrolla en diversos ecosistemas del planeta tierra, y se le atribuyen rasgos humanos al mundo, tal como reflejan los siguientes versos: ***Ay que alma tan infeliz la del que arranca selvas / Los pulmones del mundo, la guitarra y la quena.*** El rol temático de la canción es salva proteccionista y ecológico. Esto con el propósito de generar conciencia dentro de la humanidad referente a que es hora de mejorar nuestras relaciones con el hogar que habitamos.

La isotopía actoral del discurso oscila entre la denuncia a los desmanes que comete el ser humano en sus diversas actividades económicas así como una exaltación de las riquezas que nos rodean como habitantes de este privilegiado espacio común que denominamos tierra. La isotopía sociopolítica se refleja en los siguientes versos : **Oye maderero primero se sincero / Mira a tuis nietos, ellos dirán de viejos / Cuando era niño, pude conocer un árbol / Había tantos que mi abuelo los talaba / por camionada** . De esto versos se extraen el siguiente sema: / **protesta/**. Esta canción alza la voz por la madre naturaleza y se denuncian de manera artística y cultural los excesos que cometen algunas industrias económicas del mundo sobre la madre naturaleza, en este caso la maderera.

Los lexemas que le brindan ese tono apologético a la canción son los siguientes: **Araré+ (Araré el desierto, yo sembraré un bosque) + Llanto (Le daré agua del llanto del mundo) + Infeliz (Ay, que alma tan infeliz la del que arranca selvas) + Mundo (Los pulmones del mundo, la guitarra y la quena)**

El destinatario de la canción se refleja en el siguiente cuadro



La canción Araré el aire es un símbolo de la depredación vertiginosa del planeta y su destrucción inminente. Es importante recalcar que el escritor del texto promueve la solidaridad, el amor, el cuidado que todos los seres humanos que habitamos esta gran casa deberíamos poseer y que a la vez, es nuestro deber denunciar la mala administración de los recursos para lograr la conservación de los bosques que aun poseemos.

11. Conclusiones

A partir de la muestra integrada por doce canciones analizada de un total de 102 canciones oficiales que pertenecen a la discografía del dúo musical nicaragüense " Guardabarranco", las cuales abordan alrededor de 30 años de carrera musical, hasta la muerte del compositor de la mayoría de las canciones, de esta agrupación musical: Salvador Cardenal Barquero, el 8 de Marzo de 2010, se han llegado a las siguientes conclusiones:

El dúo guardabarranco interioriza lo que produjo la tradición nacional musical anterior, esto como una necesidad creativa de conocer lo que se ha hecho dentro del ámbito artístico en el que un artista pretenda desarrollarse, y a través de esta asimilación paulatina, diferenciarse con la tradición anterior. Un hecho que demuestra esta ruptura, fue la de retomar autores vernáculos tales como Camilo Zapata, a quien interpretaron como dúo a través " Flor de mi colina".

No obstante, las influencias sobre el dúo guardabarranco no estriban únicamente en un contexto nacional, también radica en la influencia de los géneros musicales con los cuales se nutrieron durante su trayectoria, siendo una vertiente sumamente importante la proveniente del extranjero, cuyos géneros musicales propiciaron los recursos necesarios para la ruptura con la tradición vernácula que habían asimilado.

Sobre este fenómeno de ruptura, afirma lo siguiente Octavio Paz (1993:26):" Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano a interrogarla". Es así que el dúo Guardabarranco no se limita únicamente a la tradición musical nicaragüense una vez asimilada, sino que también la cuestiona a través de la ruptura que realiza con

la misma, y luego de este quebranto, aportar desde su veta personalísima una nueva producción artística.

Este vaivén de rupturas y aportes es natural en los creadores genuinos. Es una rebelión contra lo establecido. Una rebeldía con un objetivo preciso, que produce que la tradición fluya, evitando el estancamiento a través del aporte novedoso a lo que ya es canon, obra que genera la nueva camada de creadores que surja, inevitable, con el tiempo.

Como citamos anteriormente, los hermanos Mejía Godoy hicieron ruptura con Camilo Zapata y Erwin Krüger. Es decir que asimilaron lo anterior, para aportar un eslabón más a la cadena de la tradición musical nicaragüense. Además de la influencia del son nica, musicalmente el dúo Guardabarranco recibe influencia de la nueva canción latinoamericana, de la trova cubana, del jazz, de la música clásica.

Al respecto, en julio de 1988, Salvador Cardenal declaró lo siguiente al respecto en el semanario cultural ventana: "Entiendo por música clásica la mejor música que se ha producido en el mundo en todos los tiempos, no solo Mozart o Chopin, también los Beatles y Jimmy Hendrix; ósea la música que es y será, clásica en el futuro, en esa música se oculta la poesía que los compositores debemos emular". Es así que las primeras composiciones del dúo guardabarranco inmersas en su opera prima " Un trago de horizonte " tiene aún ese sustrato vernáculo que evidencia, por ejemplo, la canción " Ay mujer ", la cual recuerda a una mazurca del norte de Nicaragua, pero que cobra esa tonalidad de canción de cuna hacia el nuevo perfil de ser humano, que todo proceso revolucionario busca emular.

Esta interiorización y ruptura se presentó como rasgo fundamental en la obra de este dúo musical. También, ocurrió en el aspecto de la temática que las

canciones del dúo abordaron en las diversas etapas del tiempo y sus circunstancias históricas tanto locales como mundiales.

En este primer álbum, "Un trago de Horizonte"(1982) del cual se analizaron dos canciones de este disco: 1. Ay mujer 2. Un trago de horizonte, es evidente que a pesar del triunfo de la revolución sandinista en 1979, aún desde las producciones culturales se debía defender a la revolución y a los movimientos guerrilleros que surgían en toda Latinoamérica. Es así que estas primeras composiciones no solamente se dejan influir por lo vernáculo y tradicional, sino que también por la nueva trova latinoamericana y la nueva canción latinoamericana.

De la nueva canción latinoamericana se caracterizaron por promover los valores más genuinos de la cultura popular y vernácula de latinoamérica, con una plataforma visiblemente política ante la ola espumosa de música chicle o consumista, cuyo objetivo principal es el enajenar a las poblaciones latinoamericanas marginales. Es por esto que estos movimientos se alzan con mucha fuerza ante la inoculación cultural que el imperio norteamericano y demás metrópolis realizaban en Latinoamérica, por esto defienden las raíces culturales vernáculas.

Mientras que de la nueva trova cubana, el dúo recibe la influencia, en tanto a la renovación de estos valores tradicionales que fue una de las principales premisas del movimiento de la nueva trova latinoamericana y la postura política que raras veces se convirtió en panfleto, debido a que en cuanto a composición y estilo, estos textos llegan a grandes momentos líricos y simbólicos, porque un trovador ante todo es un poeta y un músico. Esta influencia es tangible en la canción un trago de horizonte en tanto que desde el título se evidencia cifrar el mensaje político y la alusión a la revolución y sus objetivos de justicia social y equidad con

metáforas agudas y precisas como esta que indica con optimismo hacia el porvenir de la revolución.

La canción y producción musical del dúo Guardabarranco se encuentra cifrada como una alegoría a los cantores en general de Latinoamérica, sin importar a que movimiento pertenecieron, donde se compara a estos artistas como un pájaro enjaulado, referente a toda la opresión que experimentaron sus expresiones culturales por parte de las dictaduras que se incomodaban ante sus cantos, debido a las denuncias implícitas en ellos.

En estas canciones no se muestra aún algún indicio de la temática ecologista y aliento a los discurso salvaproteccionistas hacia los ecosistemas del planeta que posteriormente caracterizaría la obra del dúo. Lo que si evidencian es la utilización del entorno ecológico, lo cual ha sido una característica atemporal de la tradición musical nicaragüense, pero solamente como recurso para el empleo de metáforas o alegorías, como sucede en la canción "un trago de horizonte".

El dúo Guardabarranco prosiguió produciendo música, a pesar de las circunstancias históricas que les tocó vivir como grupo musical, cuando Nicaragua y la región centroamericana eran el ojo del huracán, lograron concretar su segunda producción: " Si buscabas" (1984) el cual es uno de los discos de mayor lirismo dentro del canon musical nicaragüense, además que posee un estilo y tonalidad propia que el dúo guardabarranco ha logrado gracias a la madurez de sus integrantes.

Esto a pesar que las circunstancias históricas demandaban un arte comprometido con la revolución sandinista. No obstante, el disco se sostiene con un equilibrio entre denuncia y defensa de la revolución con un alto grado en el estilo en cuanto a metáfora y alegoría que oscila entre el hermetismo amoroso y la canción oda a la revolución.

El dúo Guardabarranco no se encierra en una torre de marfil y no es indiferente a la realidad que lo adhiere en un tiempo y espacio determinado tal como evidencia la canción " Guerrero del amor" la cual es un intertexto de una carta que escribió una costarricense de nombre Rosey Soley referente a su duelo personal debido a la muerte de su pareja en aquella época, defendiendo su ideología en la densa jungla. Esta canción se constituye como un himno de toda una generación que vivió en carne propia las contradicciones bélicas de esa década de 1980. Sin embargo, en esta segunda obra, Salvador Cardenal Barquero no sacrifica por la ideología la estética y manera de entender la composición de su arte. Evitando caer en lo panfletario y volverse en epígonos de los hermanos Mejía Godoy al confeccionar canciones panfletarias, como muchas agrupaciones realizaron y que hoy sus obras se encuentran en el olvido.

Un ejemplo de esta libertad creativa, se trata de la musicalización del poema "Smarágdos Márgara", del poeta Carlos Martínez Rivas, cuya estructura formal de versos de cinco sílabas y su sintaxis compositiva de rimas asonantes y consonantes. A pesar de lo culta que es esta composición, y el tema que aborda de la oposición entre el amor divino y el amor pagano, esta adaptación musical que realiza el dúo Guardabarranco, logra aproximar a la población en general esta bella composición lírica.

La siguiente producción del dúo Guardabarranco fue " Días de amar" (1990). Este tercer álbum es publicado durante el contexto de transición política y económica del país, donde el partido gobernante F.S.L.N. perdería las elecciones presidenciales de 1990 ante la coalición que Violeta Barrios de Chamorro lideró con el partido de oposición uno.

En este álbum se logra identificar ese giro en la temática compositiva del dúo Guardabarranco con un enfoque ecologista y salva proteccionista hacia los ecosistemas naturales del planeta. En este álbum, destaca la canción días de

amar, la cual es un himno que invita a toda la humanidad a cambiar sus relaciones con la naturaleza desde el ámbito personal. Esta canción vaticina el cambio de paradigma que a partir de la década de 1990 se difundiría por todo el mundo occidental y oriental. Este paradigma según Boff (1996: 38) entiende a la tierra como un súper organismo vivo que nos ofrece tantos recursos sin condición alguna. Este súper organismo es sumamente complejo en sus relaciones con los demás seres que habitan la faz que lo constituye. Este nuevo paradigma sostiene una fuerte espiritualidad en amalgama con los avances científicos que se producen y resultan beneficiosos para el ser humano como para el planeta que habitamos, es decir, una unidad entre vida y espíritu.

La obra posterior del dúo Guardabarranco intentaría incidir en la conciencia de los seres humanos, dándole voz a los elementos naturales que no tienen la facultad del lenguaje para quejarse ante los desmanes que cometen las actividades industriales sobre el planeta y de cómo afectan el grave equilibrio ecológico. Estos discursos ecologistas se evidenciaría e intensificarían en sus siguientes producciones como Casa Abierta (1994), Verdadero Pan (2003), Transparente Nicaragua (2007) Soy juventud (2009). Demandando como en canciones de Apoyo (que pertenece al disco Soy Juventud) o en Araré el aire (que también pertenece al disco Soy juventud) justicia medio ambiental de manera más airada y directa en los mensajes que proponen sus canciones, lo que evidencia el cambio en el estilo empleado para componer, transformándose en exteriorista, utilizando metáforas menos trepidantes que hacen énfasis en los discurso de conservación y protección al medio ambiente.

En esta nueva manera de componer, predomina la utilización de la prosopopeya como forma expresiva, brindando características humanas a los ecosistemas que conforman el mundo. Dibujando un rostro a la faz de la tierra, estableciendo analogías con los órganos humanos, poniendo en evidencia el sujeto lírico que existe Gaia y que estamos inmersos en ella, y que debemos cambiar la manera de actuar ante ella.

En este enfoque crítico ecológico radica el principal aporte del dúo Guardabarranco con la tradición musical del país en tanto que, antaño, los elementos que conforman el ecosistema nacional eran utilizados como recursos estilísticos en un tipo de composición costumbrista y bucólica de los paisajes nicaragüenses, ahora pasan a ser los protagonistas de los mensajes ecológicos que pondera el dúo Guardabarranco, demandando principalmente estas canciones políticas públicas que defiendan los intereses de todos y que exija un uso ético y equilibrado de los recursos tan necesarios para nuestra existencia.

La propuesta central de las composiciones que canta el dúo es que la tierra es de todos, y que es nuestro deber ser guardianes de nuestro entorno, estar atentos como ciudadanos al cuidado de nuestra casa, y será esta suma de voluntades personales las que logrará el cambio necesario para nuestra existencia en la faz de la tierra, sino queremos dejar de existir como especie, esto debido a que la tierra podría continuar sus diversos y complejos procesos de interrelación con otros seres vivos que la pueblan, sin nuestra presencia.

Finalmente, haber trabajado este corpus fue motivador, ya que dichas composiciones abordan diversos temas tales como: la ternura, la lucha de los pueblos, el amor a la humanidad, las manos de los combatientes, la libertad, y sobre todo el tema ecológico, importante debido a la contaminación planetaria, a los gases de invernadero y a la mala administración de los recursos naturales. La voz del dúo guardabarranco sobrevivirá debido al contenido lírico de sus canciones y porque también denuncia y nos invitan a salvar nuestra aldea global.

12. Referencias bibliográfica

- 1- Acosta Leonardo (1982). *Música y descolonización*. 2da. Ed. La Habana, Cuba: Fondo editorial Casa de las américas.
- 2- Autores varios (2010). *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. 1ra. Ed. Tegucigalpa, Honduras: Editorial acción cultural española.
- 3- Autores varios (1982). *Ensayos sobre música latinoamericana selección casa de las América*. 2da. Ed. La Habana, Cuba: Fondo editorial Casa de las Américas.
- 4- Autores varios (2003). *Nuestra música y Danzas tradicionales Compilación centroamericana*. 1ra. Ed. : San José, Costa Rica : Serie culturales populares Centroamérica.
- 5- Aguirre Erick (2002). *Las máscaras del texto*. 1ra. Ed. Managua, Nicaragua: Academia nicaragüense de la lengua.
- 6- Barrera Alfredo (2009). *Música religiosa popular nicaragüense*. 1ra. Ed. Managua, Nicaragua: Fondo histórico documental de la música Nicaragüense.
- 7- Bataille Georges (2010). *El erotismo*. 2da. Ed. Barcelona, España: Editorial Tusquets.
- 8- Beuchot Mauricio (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. 1ra. Ed. México D.F., México: Fondo de cultura económica.

- 9- Buitrago Edgardo (1963). *José de la Cruz Mena*. 1ra. Ed. León, Nicaragua: Ediciones de cuadernos universitarios.
- 10-Boff Leonardo (1996). *Ecología*. 1ra. Ed. Madrid, España: Editorial Trotta S.A.
- 11-Taylor R. Bogdan (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. 1ra. Ed. Lima, Perú: McGraw- Hill / Interamericana editores, S.A. de C.V.
- 12-Cardenal Arguello Salvador (1997). *Vida y obra Salvador Cardenal Arguello*. 1ra. Ed. Managua, Nicaragua: PAVSA
- 13-Carpentier Alejo (1984). *Ensayos*. 1ra. Ed. La Habana, Cuba: Editorial letras cubanas
- 14-Caldera Octavio, Bone Francys (2003). *Cantos de Lucha Históricos*. 1ra. Ed. Managua, Nicaragua: PAVSA.
- 15-Castilla del Pino Carlos (1975). *Introducción a la hermenéutica del lenguaje* (3ra. Ed. Barcelona, España: Ediciones penínsulas
- 16-Centeno Gómez Pablo (2009). *Semblanza de Camilo Zapata: creador del son nica*. 4ta. Ed. Managua, Nicaragua: Diseños impresos S. A.
- 17-H. Fernández Pelayo (1981). *Estilística*. 2da. Ed. Madrid, España: Alianza editorial.
- 18- Fuentes Carlos (1997). *El espejo enterrado*. 3ra Ed. Madrid, España: Editorial Alfaguara.

- 19- From Erich (2008). *El miedo a la libertad*. 4ta. Ed. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- 20-Greimas A.J. (1976). *La semiótica del texto*. 2 da. Ed. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica. S.A.
- 21- Grout y Palisca (1993). *Historia de la música occidental Vol 2*. 1ra. Ed. Madrid, España: Alianza Editorial.
- 22-Marcuse Herbert (1986). *Eros y civilización*. 3ra. Ed. México D.F., México: Editorial Planeta.
- 23- Mauleón Gustavo (1995). *Música en el virreinato de la Nueva España siglos XVI y XVII*. 1ra. Ed. La Habana, Cuba Editorial Casa de las Américas.
- 24-Mignolo Walter (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. 1ra. Ed. México D.F., México: publicaciones UNAM.
- 25-Mandoki Katya (2006). *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción*. 1ra. Ed. Bogotá, Colombia: Grupo editorial Norma.
- 26- Montoto Alfredo (1980). *Nueva canción latinoamericana*. 1ra. Ed. La Habana, Cuba: Editorial Casa de las Américas.
- 27-Navarro Desiderio (1989). *Textos y contextos*. 1ra. Ed. La Habana, Cuba: Editorial Artes y literatura.
- 28-Otto W. F. (1971). *Las musas*. 1ra. Ed. Buenos Aires, Argentina: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- 29-Peña Hernández Enrique (1994). *Folklore de Nicaragua*. 3era. Ed. Masaya, Nicaragua: Editorial Unión Cardoza y cía. Ltda.

- 30-Pound Ezra (1970) *El arte de la poesía*. 3 era. Ed. Nueva York, Estados Unidos: Editorial Random House Mondadori
- 31- Picón Ofilio (2012) *Con la música en el alma*. 1ra Ed. Managua, Nicaragua.
- 32-Ramírez Sergio (2007). *Tambor Olvidado*. 1ra. Ed. San José, Costa Rica: Editorial Aguilar S.A.
- 33-Sampieri, Fernández Collado, Baptista (2006). *Metodología de la investigación*. Lima, Perú: McGraw- Hill / Interamericana editores, S.A. de C.V.
- 34-Salinas Pedro (1954). *La responsabilidad del escritor*. 1ra. Ed. Madrid, España: Alianza editorial.
- 35- Yupanqui Atahualpa (1988). *El canto del viento*. 1ra. Ed. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo Veinte.
- 36- Junquera/ Marrero Hernández/Barella Vigal (2010). *Ecocríticas*. 1ra. Ed. Madrid, España: Iberoamericana.
- 37- White Steven (2010). *Arando el aire*. 1ra. Ed. Managua, Nicaragua: Editorial 400 Elefantes.
- 38- Zambrana Armando (2002). *El ojo del mestizo o la herencia cultural*. 1ra. Ed. Managua, Nicaragua: PAVSA .

13. Hemerografía

- 1 .Debate sobre la nueva canción popular en Nicaragua./ Suplemento cultural Ventana/ No. 84. / Sábado 28 de agosto de 1982.
2. <http://www.envio.org.ni/articulo/45> / Abril de 1982.
3. El cornezuelo del centeno a lo largo de la historia : mitos y realidades (2011) / Antonio Ortega Diaz.

Anexos

Entrevista a Luis Enrique Mejía Godoy

Lugar: Residencial Ticomo, domicilio del entrevistado.

Hora: 2 p.m.

Fecha: 11 de diciembre de 2013

1- ¿Cómo conoció a Salvador Cardenal y a Katia Cardenal?

Yo conocí a Katia y a Salvador recién el triunfo de la revolución, aunque ya conocía personalmente a Ernesto Cardenal y a Salvador Cardenal Arguello quien era abuelo de ellos, no conocía personalmente a sus padres... Sabía quiénes eran ... De que familia venían y todo eso ... Entonces sus padres me invitaron a que fuera a su casa a guitarrear y conocer a Katia y Salvador , quienes se iniciaban en su oficio que sería la música , pero que entonces realizaban de manera muy casual , muy familiar... Cantaban canciones que no eran de ellos pero también sus primeras canciones.... Esto fue una noche a finales del 79 y fue muy lindo por todo.... Conocí el entorno en que vivían... Una casa de madera hecha por ellos con sus propias manos.... Llena de pájaros y árboles... Fue muy especial... No me acuerdo que cantaron pero cantaron a dúo... Esto a mí me excitó los sentidos ... La mirada , el oído Desde entonces una relación cercana con su familia y por supuesto con Salvador y Katia que estaba muy jovencitos... Salvador tendría

unos 19 y Katia unos años menos. Así los conocí... Después supe que continuaron con el proyecto , y que se llamaron Guardabarranco hasta que se fueron a la cruzada de alfabetización.

2- ¿Al verle esta chispa, cómo nace la idea de producir su primer disco ?

En primer lugar yo observé otra cosa en ellos , y es que ellos creían en lo que estaban haciendo , uno ve cuando un joven tiene pasión en lo que hace , cree en lo que hace y te hace creer a vos en lo que está haciendo ... Es algo que nunca falla . Por esto en 1981 se me ocurrió hacer una empresa de discos , lo cual era una locura en la revolución porque no habían recursos ... Teníamos una grabadora de 8 canales que tenía INCINE , le comenté la propuesta a Ernesto Cardenal , involucré a ingenieros de audio, músicos y otra gente. Esto nace a partir de que grabábamos en otros países y teníamos una cantidad de cintas y habían algunos artistas de aquí que tenían grabaciones... Mi idea era rescatar y promover la música nicaragüense de cualquier tipo... Por esto uno de los primeros proyectos que realizamos al tener algunas condiciones ya en el estudio , empezamos a apoyar a muchachos como Katia y Salvador , también a Danilo Norori , Salvador Bustos , Engel Ortega ... Por esto cuando Salvador me propuso el proyecto , y que quería hacerlo de manera sencilla con dos voces y guitarra , yo me involucré en la producción de este disco que finalmente se convirtió en el inicio de un camino productivo de un gran talento ... Y desde entonces sus canciones ya eran de ternura , utilizando la raíz vernácula pero también universalizando la manera de escribir y cantar ... Él me contó que cuando estaba en el seminario empezó a tocar guitarra y que escuchaba mucha música latinoamericana y caribeña.

3- De este álbum una canción que tiene la influencia vernácula es “ Ay mujer ” , porque recuerda a una canción del norte , a una mazurquita

Es una canción de cuna también, para la mujer y el niño que está por venir y a Nicaragua ante el nuevo amanecer ... Es una canción que intenta de manera íntima como utilizó en gran parte de su obra Salvador , más que proponerle a la gente de reflexionar él de su primera experiencia como cantautor diciendo las cosas que uno siente para uno mismo y después compartirla para los demás ... Yo participé en la grabación no solo porque era una mazurca y yo soy del norte ... Es una mazurca , que tiene un aire de “ Blues” , porque es muy nostálgica , muy metida en el alma ... Esa canción es central en este disco

4- Un elemento cuando un artista intenta romper con la tradición anterior , asimila lo anterior que se ha producido , y en esta canción es una muestra de esta asimilación del acervo cultural nicaragüense

Para decirlo de otra manera , uno no puede romper con lo que no ha tenido ... Primero tiene que haber una herencia , una raíz , una influencia ... Para lograr tu propio sonido , tu propia poesía , tu propia propuesta ... Romper no se debe ver como algo negativo porque es al contrario , el artista que no rompe para crecer , no es artista , igual a quien no se rebela y no se revela ... Yo vi ese proceso en Salvador , yo vi como iba creciendo con su obra ... independizándose con una autonomía que proponía ... Hasta su muerte . Esta fue la primera manifestación , para mí , de que había una nueva generación Con todo respeto lo otro que yo miraba estaba más cerca de la trova cubana ... y había otra gente llena de zampoñas , charangos y bombos que me sonaban al sur ...

Nosotros de alguna manera rompimos con Camilo , asimilándolo , también a Erwin Krueguer , a Justo Santos , a Jorge Isaac Carballo , a Otto de la Rocha Lo mismo sucede en la poesía con todos los movimientos y los ciclos ... No necesariamente tiene que ser un ciclo de diez años o quince ... Esas circunstancias suceden solo cuando los planetas se alínean ... También tiene que ver el rigor y la perseverancia y la comunión del artista con su entorno ... En este

caso Salvador se casó con la naturaleza ... Abrió todos sus poros y sentidos para ser como un ceibo ... Eso lo pudimos concebir , y lo digo en plural , porque esto lo hablaba con mi hermano Carlos , que era muy interesante lo que hacían , y también Mario Montenegro que es otro personaje de la música contemporánea nicaragüense y supimos que estaba naciendo otra generación musical en Nicaragua

5- ¿ Cómo era la recepción de esta obra por parte de la audiencia enmarcada en su circunstancias históricas ?

Bueno , ¿ Cómo los campesinos escuchan su obra ?... Yo creo que cuando la música es del alma no hay que forzar mucho y creo que por otra parte a Salvador no creo que le haya importado mucho ... Como a nosotros en nuestra época , lo que queríamos era sí ser escuchados ... Pero claro había una generación que nacía junto con él , inmediata después de la lucha con Somoza , una generación confrontada con una lucha fratricida y esto despertaba sentimientos encontrados Bueno tal vez alguna gente pone como un mojón “ Guerrero del amor ” porque marca el compromiso y un deseo inmenso de Salvador de hablar de este tema de una manera lírica y a partir de esto empezamos a ver en Salvador un amor por la naturaleza ... Sus temas que son muchísimos y también la parte mística de su relación con su yo y las circunstancias En fin estábamos ante un poeta popular , que independientemente de las influencias de la trova latinoamericana , de la canción Latinoamérica , del country música , yo diría hasta que de los Beatles ... Tuvo una relación importante con Jackson Browne , que fue su mentor también y productor y que le facilitó condiciones en los estados unidos Entonces cuando yo escuchaba a la Katia y a Salvador en Vancouver Canada y en California ... una vez que tuve la oportunidad de estar juntos ... recuerdo que pensé que si estas canciones estuvieran en ingles , estas canciones tuvieran una aceptación total en los estados unidos , porque tienen un marco perfecto para eso , así Salvador

había logrado universalizar su obra sin dejar de ser nicaragüense por la raíz que está debajo de la piel sino también por los textos que hablan de cosas muy nicaragüense , por ejemplo cuando se refiere a la geografía nacional

6- Pero esta no es la primera vez que sucede esto en la tradición musical nicaragüense , la incursión de elementos naturales en las canciones...

Sí , en todas las obras de los cantores hay canciones a los ríos , a los pájaros , montañas entre otros elementos . Y una de las canciones más bellas que el compuso es el colibrí . También está mi Luna , y volvemos a ese sentimientos del Blues Y me parece que la mazurca está muy cerca de esos

7- ¿ Qué le parece “ Araré el aire” , la cual al igual que el crítico y poeta Steven White considero como la obra maestra de Salvador Cardenal ?

Salvador en una tercera etapa empezó a experimentar con otros sonidos , como caribeños y sudamericanos Todos esos instrumentos que no están de balde ... Salvador podía prescindir de todos esos elementos y tocar solo con su guitarra y su voz , pero siempre el alma estaba en la manera que tocaba la guitarra ... porque el tocaba de una manera muy particular , a pesar de que nunca estuvo en una academia , pero que escuchaba mucha música y afinaba la guitarra de distintas maneras para buscar armonías raras e interesantes , y volvamos a los mismo , cosas que rompieran . que me recordaban a la música brasileña ... Todo esto Salvador lo fue asimilándola Y produjo una cantidad de canciones ... yo le calculo más de 400 canciones ... Me recordaba a mi juventud y que uno tiene una sed por componer ... El tenía un don de Dios , que hizo que todo lo compusiera tuviera una redondez imperfecta pero hecha con ese barro que el hombre saca de la tierra y le pone esa estructura y la pone como una obra del hombre ... Mucha gente pensaba que no tenía una gran voz ... pero el componía para la voz de la Katia Es decir que imaginaba su voz al momento de componer Pero bueno “ Araré el aire ” es un huayno ... “ Soy latino ” es un son caribeño y bueno las

canciones de raíz nicaragüense están en su obra también El cortó las estrellas de los árboles que él quiso y con eso hizo su propio planeta.

15.2 Katia Cardenal

Lugar : km 17 carretera a Masaya. Domicilio de la entrevistada.

Hora: 4 p.m.

Fecha: 14 de Diciembre de 2013

1.¿En qué año naciste ?

Nací en 1963, el 19 de Junio.

2.¿Naciste en Nicaragua ?

Sí , en Managua.

3.¿ Cómo surge la inclinación al canto y la música ?

Bueno , creo que el amor y el interés por la música y la poesía fue por influencia de nuestros padres , porque desde chiquitos mi mamá ponía cualquier tipo de música , ya sea Elvis Presley o Mozart... Y mi papá tocaba guitarra , mi mamá tocaba guitarra ... A dúo hacían canciones folclóricas , canciones rancheras ... Por otro lado teníamos familiares que eran personajes de la cultura como Ernesto Cardenal , Pablo Antonio Cuadra , mi abuelo tenía la radio gueguense ... Entonces nuestra afición a la música en la casa era algo muy natural y bueno Salvador cuando terminó el bachillerato se fue a estudiar para ser sacerdote Jesuita . Yo en el 78 empecé a cantar con el coro del colegio teresiano y justo en ese momento se encrucece la guerra , se da la revolución ... Salvador estaba en Panamá en ese momento ... Yo empecé a cantar con otros estudiantes la misa

campesina de Carlos Mejía , y cuando Salvador regresó en el ochenta quería participar en la campaña de alfabetización , y nos reunimos en la casa ... él se fue sin saber toca guitarra , yo había estudiado dos años violín , guitarra con mis hermanas , pero él no tenía interés en tocar un instrumento , pero un sacerdote cuando él se fue a Panamá le regaló una guitarra para que aprendiera y tocara en las misas , el quedó como que ni modo y se la llevó. .. El susto fue que el regreso tocando guitarra y componiendo canciones propias ... entonces yo canté flor de mi colina en la casa pues medio charrangueaba la guitarra , entonces me dijo que hiciéramos un dúo , pero no sé de donde salió eso , porque ser músicos profesionales o dedicarnos seriamente a la música no era algo que nos planteábamos en esa época ... Yo tenía 16 y el 19 , empezamos a montar canciones de Silvio Rodríguez , de Luis Enrique , de Pablo Milanés e inmediatamente comenzamos a montar las canciones que él componía , y se despertó un interés en la gente ... inclusive nos grabaron una canción para la cruzada nacional de la alfabetización , digamos que el 8 de febrero de 1980 fue cuando arrancamos . Ahí nomasito nos fuimos a alfabetizar , cada quien por su lado y esa canción que se llamaba “ Hoy ha llegado el momento ” la ponían cada mañana a las cinco am para las noticias de la alfabetización.

4..¿Entonces desde un inicio ustedes estaban dando su aporte a la revolución a través de la cultura ?

Sí , yo me unía a las huelgas de hambre por los estudiantes desaparecidos , pero nunca se me ocurrió hacerme guerrillera porque soy pacifista y no me gustan las armas ni eso , pero en mi casa siempre se nos educó de una manera avanzada , medio izquierdosos , siempre se habló del respeto , de la justicia , del amor a la tierra , del respeto a la cultura y a las distintas clases sociales ... entonces la revolución era algo tan necesario y natural que en ese momento creí que en Nicaragua iba a darse un cambio radical en cuanto a toda la percepción como

debe vivirse en un país , yo juraba que no iba a haber corrupción , no más guerra que la gente iba a estar contenta . La verdad no sucedió lo que yo esperaba ...

5. ¿ Luego de retornar producen el primer álbum “ Un trago de horizonte”?

Sí , pero hay un lapso de dos años. En esos dos años me bachilleré hasta el 81 , él estudiaba teología en la universidad . Cantábamos en todos lados . Hicimos gira a Cuba a Panamá . Para nosotros era increíble porque andábamos representando a Nicaragua . Ensayábamos tanto , con una música original que era una propuesta diferente , aunque nuestras primeras canciones tienen elementos coyunturales sobre el pueblo , los oprimidos y la guerra con un lenguaje más de la época era diferente a lo que hacían los hermanos mejía , los pancasán . Entonces Llamamos mucho la atención en realidad , yo me bachilleré en noviembre del 81 y en Enero del 82 iniciamos a grabar y en marzo del 82 salió el disco , me acuerdo que salimos en la tele por primera pues no invitó a un programa que tenía Carlos Mejía Godoy ... Y a partir de ahí empezamos a hacer solo canciones originales y empezamos a viajar por todo el mundo ... Era algo tan natural que me impresiona . Yo me bachilleré y entre a estudiar Ecología y Música , él estudiaba teología y la influencia de la búsqueda universal es enorme en su canciones , también el amor a la madre tierra y esas ganas de estar en contacto con la naturaleza... y total como yo estudiaba música y ecología , me salí de ecología , él se pasó a ecología. Siempre estábamos complementándonos.

6.¿En este primer álbum “ Ay mujer considero que es una canción que muestra la asimilación de la tradición musical ?

Esa canción la hizo en la alfabetización y es la historia del muchacho que le canta a la muchacha donde él vivía , porque la muchacha lloraba porque estaba

embarazada ya que sus hermanos lloraban porque tenían dolores de muelas , entonces ella tenía miedo de tener el niño , por esto la canción dice que el niño va a nacer en un país en libertad ... Es una canción para una muchacha pobre de consuelo porque tiene miedo de traer un niño al mundo ... Es una historia real y esa canción la cantábamos todavía antes que muriera Salvador.

7. ¿En este álbum " Que lindo tener papel " me llama la atención referente al contexto que sucedía en el país de la imposición de un nuevo orden económico, social y cultural, con qué condiciones materiales grabaron este álbum ?

Bueno, en el 82 el estudio estaba bastante bueno. Era un estudio Bueno. La casa de Somoza se convirtió en el ministerio de cultura. Ahí hicieron el estudio con apoyo de la gente de Cuba que tenía mucha experiencia en grabaciones. Había buenos técnicos. Nosotros éramos dos chavalitos que ni sabíamos ni la hora , y nos pusieron a arreglar las canciones a praxis que era un grupo de jazz contemporáneo y la verdad que oigo el disco y nada tiene que ver con nosotros pero en ese momento nos sentíamos súper

Como soledad por ejemplo

Sí , como vida , soledad , yo prefiero vamos pueblo que es un arreglo más sudamericano y la de hoy quiero hacer un país que es puro guardabarranco pues a las dos voces y solo la guitarra , claro vos oís y yo por ejemplo doble la voz como aquella que dice " no muero más , que es como el tiempo " y la grabé como tres veces y la voz se oye triple , entonces era un efecto en los 80 , ahora la escucho y digo que horror , pero en esos tiempos nos sentíamos como que ganábamos un Grammy con ese LP , porque nosotros éramos súper fanáticos de la música , no comíamos para ahorrar y comprar un LP recuerdo en la tienda

Andino en el centro comercial , nos gustaba todo tipo de música y teníamos una amplia colección de LP's , por eso tener nosotros un disco lo consideramos un gran logro.

8. ¿Pero para un primer disco, un primer grito , era ya un gran logro ?

Yo escucho las canciones y me parecen lindas, también la del cantor, es preciosa " hay un dios ", las letras para un chavalo de esa edad que tuviera esa profundidad espiritual y humana , tal vez eso sorprendía a la gente .

9. ¿Qué tal fue la recepción por la mayoría de la audiencia ?

La audiencia para nosotros era una cosa, el medio era otra . Porque todo era muy controlable. Si no eras sandinista eras contras . Y nosotros nunca fuimos miembros del partido, nunca fuimos de la juventud sandinistas , pero fuimos a alfabetizar , asistíamos a los eventos culturales pero había una sabiduría en nosotros porque teníamos una intención clara de lo que queríamos con nuestra música, desde que elegimos el nombre " Guardabarranco " que sugirió Salvador... Que esos pajaritos siempre llegaban al patio de la casa de mi mamá y no sabía la historia detrás del pájaro , que guarda del barranco al resto de los animales porque hacen sus nidos en los barrancos ...

Nosotros estábamos claros que no queríamos estar indoctrinados ni estereotipados. Las respuestas eran variadas, había gente que no entendía o que estaba esperando algo más directo, otros que era poético que era la nueva canción nicaragüense y habían radicales que decía que éramos unos niños burgueses , otros miraban que teníamos talentos para irnos fuera del país ,

siempre fue extraño sí , y vivía con zozobra , aunque los intelectuales de Nicaragua realmente nos apreciaban y apadrinaban .

10. ¿En que se inspira la canción “ Guerrero del amor ” ?

Esa canción está inspirada en una carta que hizo una amiga costarricense llamada Rosey Soley que vivió muchos años acá , y es el sentimiento que tiene ella hacia su compañero que anda en la milicia defendiendo la revolución ... Por eso le dice *te cambio una canción* porque ella cantaba y tocaba guitarra , no profesionalmente ,pero siempre estaba en las guitarreadas .

Ella le enseña la carta a Salvador que ella escribió , y él a partir de esa carta hace guerrero del amor... Yo creo que la magia de esa canción está en que en ningún momento menciona Nicaragua , que es la revolución sandinista , que están metidos los gringos , que hay una contra , ni que sí ni que no... Es un homenaje a esas personas que las recuerdas sus propias familias , que son la mayoría que murieron en la guerra , porque los héroes son contados con las manos , los grandes héroes que son mencionados ... Pero igual de heroico es un muchachito que cayó en Jalapa qué Carlos Fonseca Amador o Germán Pomares ... entonces esa gente que no tenía el reconocimiento de sus muertos , recibe el reconocimiento a través de esa canción , por eso esa canción ha tomado tanto arraigo en el corazón de la gente Y aunque ha sido tomada como un himno a la milicia sandinista , hay gente que escribe de Estados Unidos y a lo mejor su muerto era de la contra o tenía otra ideología Esa canción trascendió las fronteras y la melodía realmente logró ese impacto que la letra tenía ... Esa canción siempre me la piden hasta el día de hoy , si voy a Guatemala , a Costa Rica , hace poco estuve en España y alguien dijo guerrero del amor ... Es lindo porque es un resumen de nuestra música porque es un homenaje a la persona ordinaria u anónima , cualquiera de nosotros que tiene su ideología y sentimientos ... Nadie es tan bueno ni tan malo y a veces la religión y los partidos te quieren envolver de tal manera en que vos o sos esos o te vas al infierno ... entonces esa

canción exalta el respeto por alguien que entrego su vida por cualquier causa en la que creyera.

11. ¿ Por qué se da la primera ruptura del dúo en 1986 ?

Bueno ... En realidad ahora que me pongo a pensar ... Yo siempre digo que Salvador era bohemio , que yo era la parte administrativa , pero ahora que no está y me hace una falta horrible cantar con él ... No hablo de mi hermano sino de mi colega , de mi compañero musical por 30 años Yo digo ¡ ala ¡ , nunca me puse en su pellejo como decimos ... Cuando salí embarazada de 22 años , y que no estaba planeado , él tenía 25 y mis padres se había mudado a Honduras , yo me tuve que ir para allá por se madre soltera , pues en Nicaragua ni había papel higiénico y estaba en shock , pero para él fue impactante , inclusive me lo sonsacó unos años antes de morir “ es que si vos no hubieras quedado embarazada ... no hubiéramos cortado nuestra carrera de esa manera ... Pero en ese momento era tan chavalo y era mi hermano y no tenía que asumir un rol de padre con mi hija para que el dúo continuara porque ni él tenía hijos , además mi situación emocional era frágil entonces ahí estuvimos separados pero cuando la niña tenía 6 meses yo iba y venía de Honduras a Nicaragua en, el 87 hice una gira de 6 semanas y recuerdo cuando regresé que Nina no me quería ni abrazar por tres días... Pero son sacrificios que uno hace ... La música es el motor de mi vida , es lo que me sostiene ... Es el talento que Dios me dio ... Es algo tan claro en mi vida ... Todo lo que hice junto a Salvador ... El cómo compositor , y o como cantante ... Todo el combo digamos ... Pero sí , siempre la parte amorosa y la familiar es una cosa que cuesta manejarla ...Regresé en el 89 a Nicaragua , me quedé hasta el 96 , continuamos haciendo el dúo . pero me enamoré de un extranjero y me fui para Noruega y fue otra vez el golpe para él . pero la verdad en esa época fue más difícil para él porque yo fui disco de oro en Noruega , grabé siete discos , tuve una casa disquera , con música que no era de él ... Ahora yo veo que el seguro pensaba que yo era infiel al proyecto y a su música ...

Realmente creo que fue duro para él ... Pero por otro lado como que las cosas se van tejiendo de una forma que no se comprende ... Porque sí yo no hubiera hecho eso... no sé dónde estaría mi vida , me hubiera hundido por completo probablemente , pero aprendí a desenvolverme sola , a hacer mis propias canciones , a traducir canciones ... Musicalmente el impacto de su muerte me afectó pero sigo cantando sus canciones con músicos que las conoces ... Su música sigue vive a través de mi voz y yo también como mujer ya no soy la hermanita menor que hace lo que le diga el hermano mayor sino que tengo una voz , y toda esa carrera que construimos juntos es un pilar fundamental para que yo continúe con el mensaje de sus canciones Por ejemplo Araré el aire que fue una de las últimas que compuso y que la cantaba él prácticamente , yo la retomé y la acomodé a mi voz y la canción sigue vive ... porque la canción en sí vale demasiado para engavetarla y a veces es complicado cantarla porque fue confeccionada para el dúo ... También a veces siento su presencia cuando canto en el escenario ... Mi hija Alfonsina me dice que me voy corriendo y dejo un hueco ... y es que siento su presencia ... cuando canto casa abierta , dale una luz ... no sé si es una conexión con el ´publico más allá que pueda explicar . Yo siento una energía que me golpea.... Lo siento al lado... es una cosa inexplicable... Digamos yo canto , y cuando entra la segunda voz de la armonía , me quedo esperando que entre pero ahí recuerdo que no está en este plano .

16. Cancionero

16.1. Ay mujer

Letra y Música: Salvador Cardenal Barquero

Ay mujer, ya no estés triste, mira el cielo que esta limpio
Como el blanco de la manta de tu ropa.

Tu pancita ya revienta, como flor amanezquera
Como en la montaña el ojo de agua.

Todavía recuerdo aquella noche,
besando tu boca temblando de amor
Luego los dos quedamos como uno y...

Creció tu vientre junto a mi esperanza
Nació el niño, y tu cara morena
Es colorada, de alegría cuando ves que llora
Vivo.

Duerme niño, duerme amor
Duérmanse antes que
Me duerma yo.
Nana, nanana...

Ay, mujer
Yo pienso que en cada niño
Vive toda la humanidad
Pero estoy feliz
Porque este niño
Nació en un pueblo
En libertad.

16.2 *Un trago de horizonte*

Letra y Música: Salvador Cardenal Barquero

La vida silenciosa
De un pájaro enjaulado
Me trae con sus rejas
Una flor deshojada

Un viento adormecido
Un eco sempiterno

Preludio de tormenta.
Un trago de horizonte
Te dotaría de alas
Para romper las rejas,
Y atravesar el frío.

Un trago de horizonte
Te dotaría de alas
De blanco filo
Para fundir el hierro
Y triturar la noche.

Para esparcir el canto herido
Por el silencio.
Hombre, tenés todo
Para hacer con tus fuerzas
Un huracán.
Hombre, cada estrella
Tiene un brillo que brindarte.
Vos sos una más
Escúchame, hombre.

16.3 Si buscabas

Si buscabas,
Un cuerpo complaciente
Que soltara tus amarras,
Que en tus nudos, desnudara

A tu animal más inocente.

Si esperabas,
Un fuego tan ardiente
Que encendiera tus cenizas,
Que te hiciera sentir brisa
Donde ya no había fuente.

Si añorabas,
Un corazón de refugio
Donde huir de tanta gente,
Que te hería y te quería
Para ser feliz un día.

Si soñabas,
Con buscar la libertad
A través de otra persona,
Que librara tus palomas
De las ansias de volar.
Que luchara en tu trinchera
De traer la primavera,
La encontraste.

16.4 Guerrero del amor

Letra: Rosy Soley / Salvador Cardenal B.

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,
Fragua donde se te quema
El miedo y la nostalgia.

Autor anónimo de la alborada,
Venado silencioso en la montaña,
Guerrero del amor.
Hijo de este tiempo, remolino,
Hombre niño, parido pues,
En plena selva

Para llegar al fin, a la victoria.
Para llegar al fin.

Te cambio esos veinte años duplicados,
A cambio de esta guerra necesaria,
Por la carnosa flor de la esperanza.
Autor anónimo de la alborada...

16.5. *Smaragdos Margara*

Con una aguja, con hilo blanco
Con la carrucha, en tu regazo

Cóseme el flanco, la herida aguda

La negra llaga, de mi costado

Mi desventura

Tu solo bruja, con tus puntadas

Lentas y largas, de hábil sutura

Ciegala, Ciegala , Ciegala

Muda boca

Cerrada

Por amor

Nunca

16.6 Colibrí

En el jardín de Dios,

Creció una flor

Que un colibrí sintió,

Voló sobre la tierra,

.Pero habitaba dentro

Campos de paz y guerra

Pero no encontró su flor,

Pero no encontró su flor.

El colibrí voló sin ver atrás,

Hacia el jardín de Dios,

La flor del arcoíris
No era la que buscaba,
Ni la de más noble olor,
Ni la de increíble olor.

El colibrí lloró
Detrás del sol
Por su adorada flor,

De su corazoncito,
Y no la podía ver, no
Y no la podía ver, no, no, no
La del néctar del amor.

16.7. Días de amar

Vienen ya, días de amar
La casa que habitás,
Días de amar la tierra vegetal,
Flor y animal.
Vienen ya, ríos con agua sin envenenar,
Agua que beben los que tienen sed,
Igual que usted.

Vienen ya, bosques,
Pulmones de la gran ciudad,
Selvas que aroman en la oscuridad,
Noches de paz.
Que hacía falta la humanidad,

No, no es natural
Que en el planeta, tanto ande mal
Que el hombre agrede al hombre,
Que el hombre agrede al animal,
Al vegetal.

Se oyen ya, loras gritando a gran velocidad,
Niños jugando con felicidad
Vuelvo a su edad.

Pasan ya, cosas que alegran a la humanidad,
Aires que huelen como a navidad,
En igualdad.
Que hacía falta la humanidad,

No, no es natural
Que en el planeta, tanto ande mal
Que el hombre agrede al hombre,
Que el hombre agrede al animal,
Al vegetal.
Vienen ya, días de amar
El mundo que habitás,
Días de amar la tierra vegetal,
Flor y animal.

16.8 Casa Abierta

Quiero estar bien con mis hermanos
De Norte a Sur, al fin del mundo,
Saber oír y dar mis manos,
Sudar jugando algo bien sano.

Todos aquí somos humanos,
Que más me da el color, la raza,
Dentro tenemos sentimientos
Que necesitan de sustento,

Si adentro hay buenos sentimientos,
No se pueden quedar adentro.

Aquí está mi casa abierta,
Hay un plato por ti en nuestra mesa,
Sombra de árbol para tu cabeza,
Libro abierto a tu vida,
Mi puerta.

Casa abierta,
La amistad no cuestiona tu credo,
A la tierra le gusta que amemos
Sin distingo de culto y bandera,

Casa abierta.
Quisiera darte buena suerte
Y ser tu amigo hasta la muerte,
Que la distancia no me entuma
Y la amistad no se consuma.
Todos aquí somos humanos...

16.9 Canción pequeña

Toca señor mi corazón
Como tu guitarra vieja,
Canto tu amor sin merecerlo,

Yo quería ser tu flauta.

Como puede una canción pequeña
Que se despeña,
Salvar un alma hundida,
Sanar un pueblo herido,
Un corazón partido
Sólo con tu poder,
Sólo puedo cantarte.

Hace falta borrar las fronteras,
La primavera no lleva documentos
Para cruzar la aduana,
Mi niño tiene ganas
De arrancarme las canas,
Después sale corriendo.

Hace falta tejer las banderas,
Con tanta tela se puede hacer la vela
Para una sola tierra,
Que deje atrás la guerra
Señor tu aliento, viento
Quiere vernos tejiendo.

Toca señor mi corazón
Como tu guitarra vieja,
Canto tu amor sin merecerlo
Toma mi canción pequeña.
Sólo puedo cantarte.

16.10. Deja la tierra en paz

Quien a la tierra, venga hoy
No encontrará los pinos
Besándose en el cielo
Como hace 34 octubres.

El remolino de mariposas
Y los delfines que
Bailaban en la costa,
No sé si los encontrarás.

Parece poco y casi me vuelvo loco
Cuando cortaron la ceiba.
Mira, basta,
Deja la ceiba en paz,
Dejá la selva en paz.

La gran ciudad es un mal invento,
Al suave va cambiando
Lo verde por cemento,
En vez de árbol, un poste de luz.

Siempre en el mar
Caminé en la playa,
Me revolqué en la arena,
Mirando concha nácar,
Caracol, estrella de mar.

Parece poco
Y en vez de caracoles,
Plástico, vidrio y latas.

Mira, basta,
Deja la playa en paz,
Dejá la costa en paz.

Hay que vivir libre como el viento,
Nada en el mundo debe
Atrapar tu pensamiento,
Poco para estar contento.

Un día más
Es un día menos,
Hay que vivirlo amando,
La naturaleza vivo,
Es el mejor momento.
Traigo canciones,
Como los árboles que dan su fruto
De gratis.

Mira, basta
Deja la tierra en paz,
Dejá tu alma en paz.
Ya deja la tierra en paz,
Dejá tu cuerpo en paz.

16.11 Apoyo

Ay de mi laguna,
Verde azul cuna, donde crecí,
A mi laguna de Apoyo le amenazan,
Su agua clarita, su santa paz.

Ay como a ninguna,
Rocío de luna, limpio jardín,
En la laguna de Apoyo grita el bosque
Y los animales lloran y cantan,
¿Quién quiere mi verde encementar?.

¿Serán los monos
Los que van a ir a protestar?,
¿Serán mojarras
Las que van a reclamar?,
¿O la oropéndola
De pronto se va a sublevar?,
¿Será?, si no sos vos
El que alce más alto su voz.

Ay de mi laguna,
Espejo de luna espiritual,
Ay mi laguna de Apoyo, te amenazan,
Ladera y cerro, agua y orilla, de noche y día,

¿Quién quiere tu espejo azul manchar?.
¿Será que dejaremos que despalen el lugar?,
¿Será, consentiremos un Norome y otro más?,
No, no. no.
¿Será que callaremos, que se vuelva un basural?,
No.
¿Será que aguantaremos?, a Tiscapa le pasó.

¿

Será que aguantaremos?, a Masaya le pasó.
¿Será, consentiremos lo que le pasó a Xiloá?.

¿Será?, si no sos vos,
El que alce más alto su voz,
Si no sos vos,
El que alza más su voz,
Soy yo Apoyo.

16.12 Araré el aire

Araré, araré, araré el aire y sembraré el viento,
Plantaré un sentimiento.
Araré, araré, araré el aire, yo sembraré un canto,
Plantaré la esperanza.
Araré, araré, araré el alba y sembraré auroras,
Plantaré el horizonte.

Ay, el sentir, el querer, el soñar no se tocan
Lo mejor no se toca, lo más grande en la vida,
Cuando me pides tocar la canción
¿Cómo haría?, no hay canción que se toque,
Son invisibles, son intocables, son intangibles.
Como el amor que es música en el alma,
Como el querer, oxígeno al espíritu.

Araré, araré, araré el desierto
Yo sembraré un bosque,
Le daré agua de llanto del mundo.
Ay, que alma tan infeliz la del que arranca selvas,
Los pulmones del mundo, la guitarra y la quena,
La alegría y la pena,
Mi querer más profundo.

Como el amor defiende sus derechos,
Como querer oxígeno en el pecho,
Como sentir aromas en la selva,
Quiero heredar lo mismo que me dieron,
Oye maderero, primero sé sincero,
Mirá a tus nietos, ellos dirán de viejos,
Cuando era niño pude conocer un árbol,

Habían tantos que mi abuelo los talaba
Por camionada, nada, nada
Ahora no queda nada
Loco, loco, loco, ni un árbol junto al otro,
Nada, nada, nada, loco, loco, loco
Ni un árbol junto al otro.
Araré, araré, araré el aire.