

Generación pirata: el rock como un espacio de disidencia desde una Nicaragua en transición

Pirates, the rebel generation: Rock music as a space of political disidence in Nicaragua at the turn of 20th century

Martina Barinova¹

Universidad Palacký, Olomouc, República Checa

martina.barinova01@upol.cz

ORCID: 0000-0003-1900-3941

Citar como: Barinova, M. (2023). Generación pirata: el rock como un espacio de disidencia desde una Nicaragua en transición. *Desde el Sur*, 15(1), e0005.

RESUMEN

La investigación presente traza la historia del rock nicaragüense, desde las raíces que se conectan a la construcción de la noción de la cultura nacional en la década de 1930, hasta la actualidad. Se contextualiza el papel de la música popular en diferentes momentos de la historia reciente del país, para mostrar la importancia de la radio al difundir y popularizar ciertos géneros musicales tanto como mensajes políticos. A base de entrevistas personales y análisis de videodocumentales se exploran las tendencias políticas en la escena cultural alternativa, y particularmente en la comunidad rockera, a partir de 1990. Entendemos la década de 1990 como un momento de ruptura generacional, cuando el rock se convierte en un movimiento antisistema, en una plataforma de expresión disidente que, al mismo tiempo, muestra cierta continuidad con el pensamiento izquierdista de los predecesores musicales locales.

PALABRAS CLAVE

Rock, Nicaragua, música alternativa, radio, música de protesta

1 Doctoranda en el Departamento de literatura de la Universidad Palacký de Olomouc. En 2017 terminó sus estudios de maestría en el campo de literatura y cultura latinoamericana en la Universidad de Nebraska, Lincoln, con el trabajo sobre el surgimiento de la música rock en Nicaragua. En la actualidad investiga textos de autoras caribeñas, enfocada en temas relacionados con diáspora, transculturación y espacios urbanos.

ABSTRACT

This investigation traces the history of rock music in Nicaragua since the roots, that is 1930's when the notion of Nicaraguan national culture is built. The role of music in different critical moments of recent Nicaraguan history is explored with respect to the importance of radio in spreading and popularizing determined music genres and political messages. Based on personal interviews and analysis of video-documents we describe the political tendencies within the community around alternative and rock music after the year 1990. The nineties show to be a decade of generational rupture when rock becomes an anti-system movement and a platform of alternative culture and expression of political dissidence, which, at the same time, shows continuity with the political thinking of the previous generation.

KEYWORDS

Rock music, Nicaragua, alternative music, radio, protest music

Introducción

«El arte es político», leí en una pared en el Centro Cultural Guanuca en Matagalpa, en el norte de Nicaragua, donde asistí a varios conciertos de rock, metal y de música de protesta. Ahí mismo empecé a preguntarme por la extraña convivencia del rock, por lo general *heavy*, con las canciones testimoniales de los cantautores y trovadores famosos del periodo 1970-1990. Al ser una mujer europea, una «turista etnógrafa», asumo el papel de observadora y agradezco a la generosidad de numerosas personas, protagonistas de la escena musical nicaragüense, que me ayudaron a recoger los testimonios sobre la evolución de la escena de rock, rica e independiente, que hoy existe en Nicaragua.

Según Ramírez Paredes, el rock es un discurso social, «un lenguaje socioespacial» que define el sentido de pertenencia, la otredad, el compromiso, una memoria histórica, y prácticas colectivas (Ramírez Paredes, 2006, p. 261). Este artículo explora el rock nicaragüense como una expresión contracultural disidente de las industrias culturales, y su aspecto comunitario y transgeneracional. En la Nicaragua, «solidaria, cristiana y sandinista del siglo XXI», la generación criada entre la revolución frustrada y el fracaso del proyecto neoliberal se ve forzada a negociar creativamente una realidad sociopolítica precaria y carecida de valores. Alfredo Nateras describe la expresión de identidad en el rock como una

«imagen sociocorporal desplegada en el ámbito de la calle y lo público, en la que se incluye un lenguaje y se plasma una visión del mundo» (en Ramírez Paredes, 2006, p. 257). La frase incluye tres conceptos esenciales para mi aproximación al rock nicaragüense: el cuerpo, el discurso/diálogo y la invención de mundos. Se trata de una recuperación del cuerpo, de una búsqueda del sentido de identidad y de pertenencia, del hablar de la realidad cotidiana y romper con la normatividad social.

Fuentes y método

Debido al hecho de que la música rock en Nicaragua siempre ha sido un género periférico y fuera del sistema, no ha sido estudiada sistemáticamente ni promovida de tal manera como fue en el caso de la canción de protesta. Las fuentes de información son escasas y consisten en gran parte de recuerdos personales de los participantes del movimiento: cantautores, músicos (Alejandro Mejía, Gaby Baca, Bikentios Chávez, Mario Ruiz, Ceshia Ubau, Moisés Gadea), productores en la escena musical (Elba Castillo, Lino Alvarado, Salvador Agustín Espinoza), y los fundadores y portavoces de las dos radioestaciones enfocadas en el rock y la cultura joven (Miguel Halvey, los hermanos Marcio y Carlos Vargas)². Por lo tanto, también el material incluido en este artículo parte casi exclusivamente de los documentales grabados por los mismos participantes, y de las entrevistas que conduje con 10 personas que estuvieron dispuestas a compartir³. La ausencia de referencias de otro tipo refleja los vacíos que existen en la historia oficial de la música de este país, y presenta un reto o una invitación para seguir preguntando y repensando el imaginario que tenemos sobre la cultura de la región centroamericana. Al mismo tiempo, este vacío presenta una oportunidad para explorar la historia reciente a través de miradas particulares y disidentes de la narrativa globalizadora.

Una gran contribución al estudio de la música nicaragüense a lo largo del siglo XX está constituida por los trabajos del etnomusicólogo estadounidense T. M. Scruggs, a quien me refiero con respecto al papel de la música y folclore en la construcción de la noción de lo que es la cultura nacional desde los años 30 hasta la Revolución Sandinista. Valiosas fuentes

2. Todas las entrevistas fueron realizadas por la autora-investigadora con el consentimiento informado de los participantes, en forma personal (con el uso de la grabadora) o a través de correo electrónico. La autora-investigadora fue entrenada en el Institutional Review Board de la University of Nebraska-Lincoln (UNL) y el proyecto fue aprobado por el comité de esta casa de estudios. Durante el proceso de entrevistar, transcribir y archivar las entrevistas se trabajó según las normas de Human Research Protection Program de la UNL: <https://research.unl.edu/researchcompliance/human-subjects-research/>

3. Las cito con abundancia en la parte del análisis. Las entrevistas completas están disponibles en el apéndice de mi tesis accesible en los archivos digitales de la UNL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=modlangdiss>

de información sobre la escena musical en las décadas de 1950 a 1980 presentan el libro autobiográfico del cantautor Luis Enrique Mejía Godoy, *Relincho en la sangre. Relatos de un trovador errante* (2002), y los recuerdos recogidos en el libro inédito de Roberto Martínez Guerrero sobre el grupo experimental Bwana y sus antecedentes. Por último, los artículos de Edgar Barberena, que se encuentran en el blog *Artistas y grupos nicaragüenses de los 60's y 70's* (<http://conjuntosnicas.blogspot.com/>).

Las observaciones sobre la escena de rock a partir de 1990 se apoyan primariamente en la investigación que conduje para mi tesis de máster titulada *El rock en Nicaragua: un discurso de resistencia contra la neoliberalización o una re-definición de la tradición*; el análisis de los archivos de la época que han recogido los hermanos Vargas en la serie de videodocumentales *Lado oscuro* y los testimonios que compartieron conmigo los músicos y gerentes culturales durante las entrevistas personales que conduje en 2016. Hasta aquí llega mi contacto con los pioneros y participantes del movimiento rockero. Mi investigación refleja el contexto social y el ambiente cultural hasta 2017. Las condiciones del trabajo de estos artistas muy probablemente empeoraron en los últimos años, debido a las represiones y la limpieza sistemática en el ámbito cultural e intelectual que siguieron las protestas contra el gobierno de Daniel Ortega en 2018, y cuyas consecuencias ya no se discuten en este trabajo.

Durante la investigación para mi tesis publicada hace seis años me enfoqué en buscar diferencias y tendencias en común, sobre todo en el contenido de las canciones de las bandas prominentes de 1990 a 2015. Este artículo parte de las mismas entrevistas y materiales documentales, pero se pretende estudiar a base de estos datos la escena rockera como un ambiente —real e imaginario— tomando en cuenta la contigüidad con la tradición iniciada por la generación anterior (los grupos de *rock 'n' roll* activos entre los años 60 y 80), y el papel del gobierno en definir este ambiente como contestatario (antisistema) o, a lo contrario, cómplice del sistema⁴. Entendiendo el movimiento rockero como un fenómeno cultural «tribal», colectivo, contestatario y (re-)creativo, situado en un contexto

4 Sin embargo, para un trabajo futuro sería interesante explorar también otras tendencias políticas en estos círculos a través de miradas particulares de la crítica cultural decolonial y feminista, las cuales planteo brevemente al discutir el posicionamiento anarquista de la Radio Pirata. Desde esta perspectiva, me preguntaría: ¿cómo se apropia la juventud nicaragüense del espacio proporcionado por el rock para distanciarse del discurso oficial, de los ideales de la generación anterior y para construir «otras» relaciones con el sonido, con la letra y sobre todo con su comunidad?

tercermundista, espero trazar los lazos, contigüidades y rupturas en los ambientes musicales a finales del siglo XX en Nicaragua.

Los precursores

El sonido nicaragüense y el ritmo prohibido

El rock nica es contestatario y experimental; al fin y al cabo, es rock con todo lo que define este género. Resiste, critica, pero además negocia la identidad «nica», empleando características únicas que lo distinguen como un subgénero propio de la cultura nicaragüense. Estas se hallan encarnadas en el lenguaje popular, la incorporación de la mitología y en los ecos de ritmos tradicionales, como la marimba, el palo de mayo, la cumbia y sobre todo el son nica. Sin embargo, la imagen de Nicaragua como un lugar para (no-)vivir que evocan los músicos contemporáneos se divorcia radicalmente de la que presentaba la «música nacional» durante el periodo 1930-1960 y durante la Revolución Sandinista. Para contextualizar los discursos musicales actuales presento primero un breve recorrido de la construcción del imaginario de la cultura nacional y de las influencias musicales que fueron elegidas para representarlo en diferentes momentos políticos a lo largo del siglo XX.

Se puede hablar del concepto de la música nacional nicaragüense a partir de los años 30 y 40, cuando el crecimiento de la clase media, relacionado con el desarrollo urbano, conduce a la necesidad de definirse como una nación moderna. La música forma un componente muy importante para la construcción de la nacionalidad en esta época, como explica Scruggs. Hasta la era de la televisión, afirma, «la radio presenta el elemento más importante de la parte sónica de los proyectos de la construcción de las naciones [en Centroamérica] en el siglo veinte» (Scruggs, 1999, p. 305). La imagen de la cultura nacional, que se basa en el folclore de las comunidades mestizas del Pacífico y se centra alrededor de Managua, se debe al trabajo de etnógrafos, folcloristas y musicólogos quienes «descubren» y difunden las músicas populares regionales en las primeras radios. Esta era temprana de la música «moderna» nicaragüense se relaciona con dos nombres: Salvador Cardenal Argüello, el fundador de las primeras radios y estudios de grabación, y el musicólogo Camilo Zapata, el «padre de son nica», estilo que se promoverá como el ritmo nicaragüense y penetrará en todos los géneros musicales⁵.

5 Camilo Zapata se inspira en el ritmo que acompaña el baile folclórico de Masaya, el baile de la marimba. Nace así un estilo original e inconfundible que llegará a ser conocido como «el son nica», cuyo eco marcará todos los géneros musicales por llegar. Las canciones de Camilo Zapata con temas locales y escritas en dialectos y el «son nica» gozaron de popularidad en

En los años 60, los estudiantes y jóvenes inmigrantes de zonas rurales estaban descubriendo el *rock 'n' roll* en los clubes y fiestas privadas de Managua. En las radios «*mainstream*», como la Radio Centauro o la Radio Mundial, algunos programas nocturnos (el *Hola, hola, nueva ola* de Carlos Mejía Godoy en la Radio Centauro y sobre todo *El oráculo de los Césares* de la Radio Mil costarricense, fundada por César Estrada y César «Chico» Ruiz) empiezan a pasar y programar *swing*, jazz y *rock 'n' roll* (Mejía Godoy, 2002, p. 201).

Atractivo para la juventud, pero mal visto por la mayoría de la sociedad tradicional y conservadora, el *rock 'n' roll* inspiró a los jóvenes a formar las primeras agrupaciones que, al principio, se dedicaron a tocar covers de bandas como los Beatles, Rolling Stones o The Animals. Entre muchas, Roberto Martínez Guerrero menciona a Los Bad Boys, Los Juniors, Los King Music, Los Five Hippies, Los Hellers, La Dulce Zona Púrpura, Los Rockets, Los Music Masters, Bwana y otras (Martínez Guerrero, 2020, p. 24). Cuentan los músicos que recuerdan estos tiempos que la mayoría se conocían entre ellos y los grupos que emergían se centraban alrededor de un par de personas (Polidecto Correa Reyes, Ricardo Palma, René López, entre otros), un fenómeno no muy diferente de lo que pasará un par de décadas más tarde, con el surgimiento del rock y el metal.

Esta época de cierta liberación «ayudó a romper esa barrera que siempre nos han impuesto entre la música clásica y la música popular», recuerda Luis Mejía Godoy, quien pronto llega a ser famoso como el trovador y la cara de la Revolución Sandinista (Mejía Godoy, 2002, p. 167). El cantautor asimismo recuerda la controversia que despertaba este nuevo género, rebelde y extranjero.

Eran los 70, años aquellos de muchos e importantes cambios radicales. En las mejores familias del pueblo se hablaba del peligro que corrían las muchachas que se iban a la capital y generalmente terminaban haciéndose *hippie* y perdían la virginidad después del primer «*happening*» o se metían al Frente Sandinista y se hacían marimachas y guerrilleras (Mejía Godoy, 2002, p. 110).

El *rock 'n' roll* ni mencionárselo a Monseñor Mejía. Mucho menos que se enterara [de] que aprendíamos a bailarlo clandestinamente... En la catedral mi hermano metía de contrabando entre sus libros del colegio, los discos de Elvis Presley, Jerry Lee Lewis y Billy Haley (Mejía Godoy, 2002, p. 166).

los años 40 y 50, lo cual también se debe al hecho de que el baile de marimba fue promovido desde los años 40 como el baile nacional (Scruggs, 1999, p. 304).

De manera similar describe el ambiente Polidecto Correa en una de las entrevistas publicadas en el blog *Artistas y grupos nicaragüenses en los 60's y 70's*: «hubo problemas porque decían que no era posible que un profesional anduviera tocando *rock and roll*» (Nica, 2008). Correa explica que las familias conservadoras tenían un mal concepto de los músicos, a quienes relacionaban con la vagancia y marihuana (Nica, 2008). La agrupación experimental Bwana, una de las pocas bandas de la ola psicodélica de esta época temprana que enriqueció el *rock 'n' roll* nicaragüense con una mezcla de ritmos afrocaribeños, se apropió del estigma, presentándose con el moto «Intérpretes del ritmo prohibido» (Barberena, 2012).

Los emergentes grupos de *rock 'n' roll* se dieron a conocer en clubes como El Escondite de Bonnie and Clyde de PoneLOYa en León, El Vampiro a Gogó en Granada, y de El Vip, casa de los Five Hippies, La Luciérnaga Mágica, Giovanni o The Happening Managua, cuyos dueños fueron los mismos Rockets (Mejía Godoy, 2002, p. 292). Cabe destacar la atmósfera mágica de la famosa disco La Tortuga Morada, la «catedral de rock nicaragüense» (Martínez Guerrero, 2020, p. 46), cuyos dueños fueron los hermanos Danilo y Roberto Rappaccioli. Francisco Gutiérrez Barreto describe este local y la atmósfera alrededor de la ola psicodélica de manera siguiente:

[dio] a la juventud aquella novedad de facto presente en su imaginación y de complemento, crearon en ella la complacencia psicológica de pertenecer a un nuevo movimiento mundial, acosado por acontecimientos como la guerra de Vietnam, y el *rock and roll* en su tránsito a simple rock, guiado por los Beatles y otros grupos ácidos (Gutiérrez Barreto, 2004).

El género joven, sin embargo, pronto fue silenciado (aunque nunca por completo) por las balas de la guerrilla y las canciones de la nueva trova, el *soundtrack* de la Revolución Sandinista. Durante la Revolución, la canción de protesta o la nueva trova, cuyos protagonistas más famosos son los hermanos Carlos y Luis Mejía Godoy, fue el motor de la lucha, el testimonio y el medio de comunicación. A través de las canciones se comunicaban entre las zonas más remotas del noreste indígena las instrucciones para la elaboración de armas, la información sobre lo ocurrido, y sobre todo se difundía el mensaje de la solidaridad y esperanzas en los ideales de la revolución y en la derrota del «opresor», los somocistas apoyados por Estados Unidos.

La Revolución Sandinista y la nueva canción

Los representantes de la izquierda promueven la cultura «del pueblo» y, efectivamente, logran, a través de la música, unificar la población bajo los ideales socialistas y con una causa común, y debilitar así la burguesía alrededor de Somoza. En palabras de Scruggs, «le privan al gobierno de Somoza los recursos para seguir representado la identidad nacional nicaragüense» (Scruggs, 1999, p. 315)⁶. El *boom* de la música establecida como «folclórica» también se debe a las políticas culturales del primer Ministerio de Cultura del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que se instala después del triunfo en 1979, y, entre otras estrategias, establece un nuevo estudio de grabación, la Empresa Nicaragüense de Grabaciones Artísticas y Culturales (ENIGRAC), y organiza campañas por incluir la música de la costa atlántica (Scruggs, 1998, p. 63).

El ambiente revolucionario y las influencias del movimiento de la nueva canción latinoamericana dieron a nacer a una generación de cantautores de protesta, cuya música se convirtió en el *soundtrack* de la lucha del pueblo contra el opresor. No obstante, los ideales por los que se luchó fueron traicionados por los mismos representantes del partido, lo cual llevó a un rápido fracaso del gobierno sandinista en 1990, unos 10 años después de su triunfo.

Cuanto más grandes las esperanzas que traía la Revolución Sandinista, más amarga fue la frustración después de la revelación de la corrupción y las reparticiones injustas de los bienes entre los funcionarios, que llegó a ser conocida como la «Piñata». La frustración se proyecta también en el ambiente cultural. Como observa Ureña,

cuando el Partido Sandinista pierde en las elecciones presidenciales en el 1990 y son firmados los tratados de paz en El Salvador, la solidaridad y el interés político se perdieron rápidamente en Centroamérica. Los artistas centroamericanos fueron confrontados con unas industrias culturales donde sus posiciones estéticas y políticas no se necesitaban (Ureña, 2013, p. 60).

Se desintegran los organismos que apoyaban el arte y se crea cierto vacío en la escena cultural, lo cual conducirá al surgimiento del movimiento rockero contemporáneo en Nicaragua.

6 Las citas de Scruggs, Ureña y Baxter son traducciones de la autora de este artículo.

El rock era político

La transición

El vacío cultural al principio de los años 90 proporciona grandes retos para los primeros rockeros; el público básicamente no existe, las condiciones técnicas son precarias o desfasadas para la última década del siglo XX, y el gobierno ignora a los artistas⁷. Pero esto, por otro lado, permite una libertad tremenda en cuanto a la expresión de la palabra y experimentación con géneros. A medida que el nuevo gobierno pretende la integración al mercado global y se abren las fronteras, regresan los nicaragüenses exiliados en el extranjero (sobre todo en Costa Rica y Estados Unidos) durante la guerra civil, que llegarán a ser conocidos como «Miami boys»⁸, y los jóvenes nicaragüenses empiezan a descubrir el pop y rock (clásico, psicodélico, punk, metal) anglosajón. Alejandro Mejía recuerda la inaccesibilidad de discos extranjeros antes de 1990:

la música que conseguíamos la traían los padres que podían salir del país. Por ejemplo, yo le decía a mi papá, que salía fuera a tocar música, que me trajera música y así seguía. Y entre todos compartíamos la música, compartíamos los discos y grabábamos (Mejía, entrevista personal, junio de 2016).

Aunque este nuevo movimiento musical pretende romper con la tradición anterior, y más que nada con el sistema, existe cierta continuidad y comunalidad que, a nivel personal e ideológico, permanece hasta hoy. Según Miguel Halvey, emigrante argentino, excombatiente revolucionario, rockero y fundador de la Rock.FM (actualmente la única estación de rock en el país), el factor personal ha dado su carácter particular al rock nicaragüense. «Esto significa una continuidad con el pensamiento socialista» (Halvey, entrevista personal, junio de 2016). Desde este punto de vista, es una «comunidad realmente homogénea, porque aunque la escena está abierta a todo tipo de pensamiento progresista, tiene un núcleo formado sobre todo por los jóvenes familiares de cantautores de la generación anterior, hijos de exguerrilleros, y el público de estudiantes

7 Véase Barinova (2017, p. 159): entrevista con Marcio Vargas. Marcio Vargas recuerda que cuando arrancó su programa de rock en la Radio Pirata, era «totalmente libre. No te censuraban en nada, allí arrancamos, paralelo justo con las bandas de rock nica» (Vargas, entrevista personal, junio de 2016).

8 Explica Miguel Halvey en Barinova (2017, p. 149): «Este era un momento de posguerra, una transición. Entonces, de alguna manera con los cambios que vinieron, estar a la moda era ser lo que aquí se llamaba “Miami boy”. Entonces, los chicos que venían con tenis gringos, y con ropa de colores fosforescentes, y todo un *look* de Miami, porque era el exilio nicaragüense que volvía a Nicaragua... Aparte, acá, después de toda una época de aislamiento, no estábamos muy a moda. Digamos, entonces, la respuesta de cierto sector de la juventud fue refugiarse en el rock» (Halvey, entrevista personal, junio de 2016).

de las universidades públicas o jóvenes trabajadores» (Halvey, entrevista personal, junio de 2016).

Así, al principio son los hijos, primos y sobrinos de músicos de la generación anterior (tanto rockeros como cantautores) quienes consiguen los primeros instrumentos y reciben cierta formación musical intuitiva. Alejandro Mejía se mueve desde chico en los círculos musicales de su padre, el cantautor Luis Mejía Godoy, en Costa Rica, y al regresar a Managua empieza como baterista del grupo Simetra. También el baterista Bikentios Chávez fue inspirado por su padre, quien tocó en una de las bandas de rock antes de la revolución. Bikentios Chávez recuerda que su padre compró una batería en 1987 para que él y su hermana aprendieran.

Mi hermana aprendió primero y yo aprendí como a las dos semanas, por allí. Y él, cuando vio que yo medio podía, me ponía música de Led Zepelin, de Grand Funk, o de Santana... Entonces, así pasé a los 11. A los 11 me reclutaron a una banda que se llamaba Osiris, porque los integrantes estudiaban con mi hermana. Entonces empecé a tocar *covers* de Iron Maiden, de Metallica, de Guns N' Roses (Chávez, entrevista personal, junio de 2016).

Las primeras bandas tocaban casi exclusivamente *covers* de rock anglosajón. No existían estudios de grabación, tampoco había productores o patrocinadores. La mayoría de los músicos fueron autodidactas, no sabían leer música, y grababan directamente en conciertos o en la radio.

Según la descripción que dan los exmiembros del grupo C.P.U., eran todo menos profesionales. El bajista Marcos García recuerda en la entrevista para *Lado oscuro* que formaron la banda porque eran «*brothers* de la misma cuadra a quienes [les] gustó el rock». García dice que «no sabía nada de la música, pero tenía su sentido musical», así que consintió y le dieron el bajo (*Lado oscuro*, 2016). Con un guitarrista que al principio «ni conocía los nombres de las cuerdas» y a pesar de que nunca grabaron un disco, C.P.U. lideró la escena de rock nica durante toda su existencia, quebrando los récords del número de fanáticos en los conciertos, y sus canciones «Obras, no palabras», «Nica en Costa Rica» y «Niño de Churrasco» siguen siendo himnos para los jóvenes metaleros hasta hoy.

De manera similar, describen sus inicios los miembros de Malos Hábitos, otra banda pionera de metal y contemporánea de los grupos C.P.U. o Necrosis. En la entrevista para *Lado oscuro*, comentan un concierto exitoso del 1996: «Nos tomamos el concierto como práctica, pero a todos les gustó» (*Lado oscuro*, 2013). El aspecto no profesional, no acumulativo y comunal de este ambiente nos ayuda entender este movimiento como

un espacio social donde el trabajo no productivo y el pensamiento anticapitalista y anarquista se ponen en el centro.

Ya que en los años 90 la comunidad era pequeña y los músicos se enfrentaban a una escasez de recursos y de apoyo, la escena de rock nica funcionó a base de ayuda mutua entre ellos⁹. Al público, en su mayoría estudiantes universitarios y jóvenes de clase trabajadora, poco le importaba la calidad del sonido. El rock en esta primera década era casi todo político, afirman los músicos¹⁰. Los conciertos se daban sobre todo en espacios universitarios, que, a la vez, fueron centros de protesta contra las estrategias políticas y económicas introducidas por los líderes: Violeta Barrios de Chamorro (1990-1997), Arnoldo Alemán Lacayo (1997-2000), Enrique Bolaños Geyer (2002-2007).

Dennis Rodgers (2004 y 2012) estudia la infraestructura de Managua y los cambios que se han realizado durante la transición hacia el neoliberalismo en las décadas de 1990 a 2010 y cómo estas marcaron la desigualdad, al aislar a las clases más precarias, para construir ambientes de fetiche y consumo para la clase alta según el modelo norteamericano. Este fenómeno está estrechamente relacionado con la vuelta de los «Miami boys» mencionados anteriormente. El ambiente de opulencia consumista frente al malestar y precariedad generalizada que permeaba Managua lo describe también Kevin Baxter en su artículo «Under the volcano: Neoliberalism finds Nicaragua»:

En un país donde 80 por ciento de la población vive en pobreza, en una capital con viviendas precarias, donde la gente sin hogar está forzada a desocupar sus refugios para darle espacio a los Mercedes Benz y Land Cruisers de aquellos que cada domingo llenan, religiosamente, las catedrales cursi y restaurantes de Domingo's Pizza King. Después de que los sandinistas abandonaron sus altos puestos, la criminalidad y el desempleo aumentaron enormemente, a la vez que los ingresos per cápita cayeron de golpe. Como para vengarse, volvieron enfermedades una vez curadas y la tasa de suicidas llegó al número récord en el año 1997. Todo aquel que recuerda la esperanza y confianza que llenaba Nicaragua en los ochenta se desengañó. Hoy, los barrios pobres y de clase media son permeados por pesimismo (Baxter, 1998, p. 20).

9 Marcio Vargas recuerda el Festival Che Guevara en 1997: «Ese fue el concierto más grande de rock. Habían bandas de rock clásico, estaban todas las bandas de *heavy*, era una mezcla, así pasaba en esos tiempos, porque nadie los patrocinaba. [...] Todos se juntaban entre todos. Entonces había un grupo que ponía la batería y esto, y ese era el primer concierto» (Vargas, entrevista personal, junio de 2016). Véase Barinova (2017, p. 160).

10 Véase Barinova (2017), entrevistas con Miguel Halvey (pp. 149-150), Marcio Vargas (pp. 158-161), Gaby Baca (pp. 162-164), Alejandro Mejía y Elba Castillo (pp. 165-173).

Es aparente que la evolución de la conciencia cultural y musical nicaragüense es una respuesta a los conflictos sociales y cambios políticos que marcaron la segunda mitad del siglo XX en el país. En gran medida podemos observar ciertas paralelas con la evolución del rock en otros países latinoamericanos donde la popularidad del *rock 'n' roll* también acompaña los procesos de crecimiento de la nueva burguesía y la «amenaza» del capitalismo y el cambio de valores importado por las industrias culturales desde Estados Unidos. Tomemos como ejemplo el movimiento Onda Chicana en México, que culmina con el festival Avándaro en 1971 y la consecuente represión de los jóvenes *hippies* o la censura de las canciones de Serú Girán en Argentina. Otro capítulo en la historia de la música como manifestación del pensamiento político nacional durante el tiempo de dictaduras fuertes es el movimiento de la nueva canción, especialmente fuerte en Chile, que inspiró la nueva trova nicaragüense. Una historia particular es la de trova en Cuba, donde fue una manifestación del pensamiento izquierdista apoyado por el gobierno, mientras que el rock fue discriminado como una expresión de modas capitalistas. Aunque los procesos difieren en cada país dependiendo de los regímenes políticos, todos estos ejemplos muestran una tensión entre la propaganda de los partidos prominentes y la contracultura representada por un género musical u otro entre los años 50 y 80.

Por otro lado, los años 80 y 90 significan en una gran parte de Latinoamérica el cambio hacia las políticas neoliberales y la liberación en la escena musical. El énfasis en la lucha social disminuye a favor de las influencias del mercado creciente y se da la bienvenida al avance tecnológico que permite a los artistas descubrir su propio estilo y, sobre todo, componer canciones originales en español. Ya que los músicos entrevistados consideran como la influencia más fuerte en Nicaragua el rock argentino y mexicano, se puede hacer una comparación de lo que pasaba en las décadas de 1990 y 2000 en Nicaragua con los movimientos «rock chabón» argentino o «chavos banda» mexicano. Los dos surgen representan a los estratos urbanos marginados de manera similar como ocurre en Managua en los años 2000.

La radio: un espacio de disidencia política y libertad creativa

En este contexto social y político de las décadas 1990-2010, el ámbito rockero proporcionaba un espacio de identificación para una generación de jóvenes que salen de edad entre los ecos de la recién terminada guerra civil y la crisis económica y moral del tercer milenio. Lo que pasa aquí se podría describir con las palabras de Néstor García Canclini. El autor explica que mientras la cultura *mainstream* aplaude al discurso

oficial de la globalización como un camino hacia el progreso, el arte disidente, «periférico», refleja una experiencia de la globalización como desintegradora, abusiva e injusta (García Canclini, 2014, p. 17). Para García Canclini, el arte periférico es una plataforma para hacer crítica y re-crear el pensamiento social, una de las pocas esferas de la cultura que resisten a la historia oficial, triunfadora, del capitalismo (García Canclini, 2014, p. 174). En Managua de los años 90, existen dos estaciones de radio que serán determinantes para el establecimiento de esta plataforma periférica, crítica y creativa.

En 1991 nace en la Radio Universidad el Expreso Imaginario de Miguel Halvey. En 1992, en la Radio Pirata, del sueco Karl Nilsson, comienzan su programa *Lado oscuro* los hermanos Carlos y Marcio Vargas (en ese entonces adolescentes). Conscientes de las condiciones técnicas y el ambiente social y político en el que trabajan los jóvenes músicos, estas personas insisten en promover todo el rock que se hace en el país a pesar de la calidad baja de las grabaciones, porque «si no lo sonaban, no había rock en Nicaragua», insiste Halvey (entrevista personal, junio de 2016).

Halvey empieza a organizar los primeros conciertos de rock a cualquier costo, y las universidades ofrecen lugar. Cuenta Halvey que cuando organizó el primer concierto nadie de la radio creía que iba a haber participación, pero llegó tanta gente que no cabían. Después del concierto que organizó en la Escuela de Danza para la ocasión del segundo aniversario de la estación Rock.FM de la Radio Universidad, tuvo que pagar por la reparación de las paredes destruidas por los fans (Halvey, entrevista personal, junio de 2016). El apoyo del creciente público y la campaña «No más covers» iniciada por Halvey impulsa a las primeras bandas (Malos Hábitos, Necrosis, La División Urbana, Habeas Corpus, Petit Ball Gris, Ixmaná) a componer su propia música y a buscar sus propios estilos.

El paso de la reproducción a creación propia es crucial para la autodeterminación de la «generación pirata» y la construcción de su propio lenguaje, en el sentido de la jerga, el sonido y la pertenencia a una comunidad. La imagen del pirata que figura en el nombre y logotipo de la radio de Nilsson fue retomada por los fans y generalmente entendida como sinónimo de rebeldía contra el sistema.

La identificación como «generación pirata» implica un quiebre generacional (y la continuidad con la herencia cultural mucho más antigua), pero también la complicidad con el anarquismo y la ilegalidad (el robo) que representa el posicionamiento de la Radio Pirata. Marcio Vargas describe la radio como un «excusado con dos micrófonos» (*Lado*

oscuro, 2013). Recuerda la actitud extremadamente relajada del dueño sueco quien «realmente era pirata», ríe Vargas, «porque no pagaba la luz». Los hermanos Vargas pagaban 100 córdobas por una hora de emisión (Vargas, entrevista personal, junio de 2016).

La imagen del pirata conlleva simbolismos múltiples. Además de anunciar la actitud antiestado, reclaman las raíces precoloniales (el logo decía: «Mucho antes de Colón, ya estábamos aquí. 99.9 FM»), y la contigüidad con el pensamiento moderno al apropiarse del poema de Rubén Darío «Los Piratas» para algunos de los *jingles*. Además, en la tercera estrofa se intuye un anhelo de cambio: «La coreada canción de la piratería / saludará el real oriflama del día / cuando el clarín del alba nueva ha de sonar» (Darío, 2009).

En la Radio Pirata nace el programa de los hermanos Vargas, *Lado oscuro*, que se dedicaba al arte alternativo; música *underground*, literatura, danza y las artes plásticas de las manufacturas de los jóvenes nicaragüenses. La imagen rebelde y anarquista no rebaja el compromiso artístico y político de este programa. Según se definieron en Facebook en 2017, *Lado oscuro* se propone posibilitar una expresión artística joven de la realidad social del país desde un espacio «cultural-experimental-alternativo», y adoptaron «una postura de revolución informativa» (*Lado oscuro Nicaragua*, 2017). Para Marcio Vargas era muy importante posibilitar a todas las bandas a ser escuchadas. Vargas dice que a él y a su hermano no les importaban que las canciones grabadas en estudios provisionales tuvieran mala calidad. Y si las bandas no tenían grabaciones, las grababan ellos mismos. Vargas recuerda haber grabado más de 25 bandas (Vargas, entrevista personal, junio de 2016).

Vuelvo a enfatizar el gesto anticapitalista que tiene que ver con una voluntad de politizarse a través de la creación del pensamiento en común. Se ofrece una paralela con la crítica feminista de la economía (del capitalismo). Según la teórica española Amaia Pérez Orozco:

[a] medida que nombramos nuestra vida desde otros sitios podemos ir construyendo otros mundos y otras formas de estar en ellos. [...] Compartir el pensamiento se entiende como una voluntad de contagiar y contagiarse y no desde un ejercicio unidireccional de pedagogía (2014, pp. 29-30).

Por un tiempo, el *jingle* de la radio era: «Venimos a robarte la imaginación, con la bandera negra, con la calavera, la Radio Pirata». Y el eslogan de *Lado oscuro* decía: «Mi lado oscuro me permite soñar» (*Lado oscuro*, 2013). El nombre del programa hace una referencia inconfundible al álbum *The dark side of the Moon* (1973) de Pink Floyd. Pero el simbolismo

de la oscuridad también invoca lo oscuro de la cultura periférica y la oscura-precaria realidad nicaragüense. La radio era un espacio inventado para pensar y compartir, jugar, experimentar y hablar sobre la realidad desde otro sitio. Sitio disidente de los mecanismos de la política oficial, de los medios de masas y de los mercados.

Los proyectos musicales de los pioneros del rock nicaragüense que me interesa comentar aquí compartían este llamado por nombrar lo oscuro y romper con el discurso neoliberal de los líderes políticos. Las letras de las canciones de Alejandro Mejía y sus contemporáneos en los años 90 hacían una crítica directa a ello.

Sin futuro, sin censura

Alejandro Mejía colaboró con numerosos proyectos durante su vida. Tres de ellos tienen una continuidad directa: C.P.U., Grupo Armado y Carga Cerrada. La banda C.P.U., a pesar de que nunca grabó un disco, inició el *boom* del metal y rock nicaragüense. Por su parte, Grupo Armado grabó *Ecosistema del sistema* (2006), y Carga Cerrada, *Crisis de conciencia* (2016). Las canciones que abiertamente criticaban la situación social y política coinciden con la presidencia de Arnoldo Alemán (1997-2002), cuyo eslogan utilizó Mejía en el título de su más famosa canción, «Obras, no palabras». En 2000 fue grabado el videoclip de «Obras y no palabras»¹¹, dirigido por Marcio Vargas, que se filmó en la Chureca, el basurero más grande del país, donde viven y se alimentan cientos de familias. El video comienza con el testimonio de un hombre joven del basurero, quien reclama a los políticos y a la burguesía por la pobreza en que vive la gente de su clase.

Mejía pide acciones en vez de promesas y reta a los líderes, mientras enumera las controversias de los últimos años y la corrupción que han contribuido a la disconformidad de la población: Con «Uno. El Mitch te vale un culo»; se refiere al uso ilícito del presupuesto por el gobierno liberal, que, según Rodgers, también incluye la desviación del dinero de la ayuda humanitaria después del huracán Mitch que destruyó Managua en 1998. El «Seis. El seis por ciento otra vez» recuerda la causa «6 %» (cuando el gobierno quiere quitar los 6 % del presupuesto estatal dedicado a las universidades) que inició protestas masivas estudiantiles contra esta y otras reformas del gobierno neoliberal. Las canciones, cuyos títulos («Decadencia», «Seguridad, honor y justicia», «Degeneración en Generación», «Traición masiva», «El señor gobierno», «El ladrón y cuenta

11 Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ho9YGqfnOrQ>

nueva» o «Metamorfosis») mismos son sugerentes sobre el contenido contestatario, someten a crítica fuerte al gobierno abundan en el repertorio temprano de Alejandro Mejía.

Entre algunos ejemplos de la crítica social que se hacen directamente o a través de las metáforas figuran las canciones tempranas. Por ejemplo, «Ecosistema del sistema», una de las canciones de la primera década de los 2000 que salió en el disco del mismo nombre de Grupo Armado, habla del mal-desarrollo, el crimen y el caos que se establecieron con la transición al neoliberalismo. La descripción de las calles de Managua, el sol, la basura, el desempleo, el tráfico y la corrupción visibilizan la decadencia del país. El ecosistema, según la canción, es un «círculo vicioso», y los políticos, «aves de rapiña» que «devoran» el país.

«Gárgola,» compuesta por Mario Montenegro y luego interpretada por el Grupo Armado de Alejandro Mejía, es una de las canciones que señala de manera sarcástica el cambio o «desarrollo» de Managua para el beneficio de las élites, y según los estándares de los «Miami boys», que comenta Baxter.

Hablo desde Nicaragua.
País de la nueva era.
Entramos con el pie derecho a la civilización.
Ya tenemos McDonald's,
cervezas en *six-pack*,
casinos. ¡No jodás!

Del sueño americano se burla también la canción «American way of life» del cantautor Richard Loza (quien participó con Alejandro Mejía en varios proyectos musicales al principio de los años 90), que se hizo popular con el videoclip hecho por los hermanos Vargas. Loza utiliza la ironía como un recurso para criticar la globalización el mercado. En el estribillo «La vida mejor no hay / que American way of life», la palabra *vida* es sustituida por la *basura*, para hacer crítica al sistema a base de este juego de palabras: «basura mayor no hay / que American way of life», «pagamos bien a tu gente / basura aquí nos sobra» y «si alguno se siente esclavo / es porque no le va el sistema».

Este tipo de crítica, cabe notar, tan solo era posible gracias al hecho de que no existía censura, y, por lo general, el metal y el rock no se tomaban en cuenta como parte de la escena cultural nacional, según explican Alejandro Mejía, Miguel Halvey y Marcio Vargas en las entrevistas personales¹². Conforme se va profesionalizando la escena, nacen más

12 Véase Barinova (2017).

bandas e intervienen los patrocinadores (las marcas cerveceras nacionales, el mismo gobierno que apoya algunos eventos), y cambian los intereses de los músicos. El avance tecnológico permite explorar posibilidades musicales de diferentes géneros y la presión por atraer al público masivo se vuelve más importante que el compromiso, comentan los pioneros. El cambio tiene que ver también con la propaganda después de la vuelta del FSLN con Daniel Ortega como presidente. Los músicos que continúan con crítica y quieren trabajar independientemente optan por diferentes metáforas, temas «menos políticos» (es decir, problemas sociales, que igual son políticos), como Alejandro Mejía, o trabajan desde el extranjero, como es el caso de Perrozompopo o Gaby Baca.

Alternativas para el presente

La carrera de Ramón Mejía, conocido como Perrozompopo, se entrelaza estrechamente con la trayectoria musical de la familia Mejía y Godoy y con las raíces del rock nica. En los años 90 colaboró con distintos grupos, incluyendo la banda Raza Oculta, de sus primos Alejandro Mejía y Carlos Alexis Mejía. A partir de 2000, comenzó su proyecto Perrozompopo, con el cual en 2010 fue nominado al premio Grammy en la categoría de Mejor Álbum de Música Alternativa por su producción *CPC*. Aunque vive y graba en el extranjero, el contenido de su música parte de las mismas preocupaciones sociales y políticas como la de sus contemporáneos en Nicaragua y hace eco a los ideales perdidos de sus predecesores trovadores.

La canción «El país de la mentira» describe una realidad triste de la neoliberalización de Nicaragua, no sin cierta idealización del campo y del folclor:

El país de la mentira huele a miedo,
 huele a preso suelto, puesto
 por otro hombre en libertad.
 huele a sangre derramada de otros nicas,
 huele a cruz enriquecida por el dólar y el poder.

El país de la mentira
 que es tan bello y tan profundo,
 huele a coca analfabeta,
 huele a mísera canción,
 huele a campo y a marimba.

En «Romper el silencio» critica la corrupción del gobierno («la codicia, el gobierno y su fragancia»), pero también de la Iglesia («la Iglesia que negocia con nuestro dinero»), la discriminación y persecución («los

verdugos que te cosen los labios») y la falta de la voluntad por cambiar el *statu quo*:

A pesar de tanta sangre que derraman hoy las venas,
a pesar de tantos gritos que tantas lenguas hablan,
a pesar de los desnudos campesinos de la tierra,
continuamos siempre al margen con los ojos bien cerrados.

La cantautora y activista Gaby Baca también se vio forzada a trasladarse (y sus proyectos) fuera del país. No es una cantante profesional, no tiene patrocinadores ni productores, crea y viaja con su música gracias al apoyo de la comunidad en Nicaragua y en el extranjero. La artista maneja una variedad de géneros incluyendo el rap, la canción de protesta y el ska. Lo central son las letras que reflejan un compromiso político abiertamente feminista, ecologista y crítico hacia el gobierno presente.

El feminismo de Baca es más radical en las canciones «Todas juntas todas libres», y sobre todo en «Con la misma moneda» y «Mujeres brujas». En la primera canción, que reclama los derechos de la mujer, Baca colaboró con otras dos cantantes contemporáneas, Elba Basil y Clara Grun. «Con la misma moneda» es una canción de rap que subvierte los discursos machistas característicos para este género. Canta Baca:

¿Qué sentirías si te pusiera
en una canción con el culo pa'fuera?

¿Qué sentirías si por la calle fueras
y en cada esquina un cabrón te jodiera?

Ponete pa'bajo, ponete pa'rriba,
bien lindo te ves, con esa barriga.

Si tu mamá te viera las groserías,
de las dos orejitas te jalaría.

Sus canciones antigobierno, como «Transparencia» y «Con la misma moneda», hablan directamente de la corrupción y la desigualdad.

El pueblo merece que le rindan cuenta
que se ponga pilas la presidencia
'tamos cansados de tanto sinvergüenza

La última vez que hablé con Gaby Baca fue en Praga en 2018, durante un festival de derechos humanos. Expresó su preocupación por los derechos de artistas en el país y por la falta del compromiso político de muchos músicos contemporáneos. Sin embargo, hay grupos jóvenes que no caen en, usando las palabras de Gaby Baca, «solo armar el bacanal y el consumo de todo lo que quepa» (entrevista por *e-mail*, julio de 2016),

sino que buscan su propio lenguaje para expresar la inconformidad con el discurso generalizado de los oligarcas frente a la realidad social.

Dos grupos interesantes que se escapan al *mainstream* también en lo musical son los grupos Nemi Pipali y La Cegua. La Cegua se formó en 1995. Su nombre fue inspirado por la figura mitológica de la Cegua, que nos recuerda de la diosa Cihuacóatl. La Cegua (en sus diferentes versiones regionales) aparece como una mujer hermosa por la noche y en la cercanía de los hombres se convierte en un monstruo con calavera de un caballo en lugar de la cabeza. Los miembros de la banda comentan que el nombre es «un reconocimiento a la nicaragüanidad, a nuestras raíces», como dijo su miembro Erwin Ramírez al diario nicaragüense *La Prensa* (Almanza, 2010).

La venganza y la resistencia son motivos centrales de las canciones «Noticias de la venganza» («Y hoy que critico tus actos / y cuestiono tu credo», «Abandonaste los sueños y la tolerancia / a mundo sin conveniencia»), «Las cuentas de nuestro amor» y «Cocodrilo». La canción «Cocodrilo» es una amenaza, una visión de una rebeldía contra el sistema abusivo. En la primera parte se describe al cocodrilo, el símbolo de la opresión: es un «verdugo», quiere «comer carne fresca» y «clavar al otro con tanta saña» y su «hambre no tiene final». Es una imagen del ser endriago quien controla a través de miedo y busca acumular más.

La Cegua, en esta canción, personifica a todo un pueblo, cansado y decidido a oponerse a la explotación, al repetir hasta el infinito la frase «Ya no comerás de mí, Cocodrilo» al final de la canción.

Para que me oiga el cocodrilo,
para que me oiga el abusivo
para que aprenda,
para que sepa que cuando devore
se traga granadas que explotan con fuerza.

La banda Nemi Pipali nació en 2011 y, como La Cegua, anuncia su identificación con la tradición nicaragüense y latinoamericana ya con su nombre, que proviene de la expresión náhuatl que significa «vivir el tiempo presente». A través de la fusión del rock psicodélico con el jazz, expresa su concepto de «libertad de pensamiento y la libertad de ser, el paso de la vigilia al sueño y el posterior “despertar” de la conciencia, la transición hacia una nueva era en nuestra existencia» (Nemipipali, 2017).

En 2016 salió su primer disco, *Crece*, que incluye la canción «Enano Cabezón»¹³. Como La Cegua, también Nemi Pipali en «Enano Cabezón»¹⁴ recurre a la mitología y el folclor nicaragüense. Pero trata el tema de la identidad frente a la globalización de manera distinta del resto de lo que se ha presentado en este trabajo, pues crea una metáfora del país como un mercado. Durante los siete minutos que dura la canción se repite una única frase: «Enano Cabezón, ¿dónde te fuiste hoy?». No obstante, con ella se dice todo; presenta un llamamiento a recuperar su identidad, creencias y conocimientos.

El videoclip de esta canción, filmado en el Mercado Huembes en Managua, se podría considerar una minipelícula experimental que, a través de su protagonista, un pequeño ladrón (en la jerga nicaragüense bien podríamos llamarle «un enano»), hace alucinar al espectador entre la realidad representada por el mercado y lo mágico (o lo ancestral) donde uno se puede salvar. El niño roba una ocarina, se esconde de los policías (encarnación de la represión y paranoia) y en este momento nota que el juguete se transforma en un cristal luminoso que le permite experimentar una alucinación que lo lleva a una cueva donde se encuentra con un mago. No es una casualidad que el objeto que roba el niño es un instrumento tradicional, decorado al estilo folclórico, que, sin embargo, el niño no puede comprar, pues el país y el folclore se vende mientras que los productos no son accesibles para la gente local. Pero la piedra mágica no desaparece, el niño la encuentra en su bolsillo. El final abierto deja una esperanza (en forma de la piedra) en el poder del subalterno. Pero también podemos ver este clip simplemente como un tripeo, una experimentación artística con las posibilidades tecnológicas y con la imaginación.

Este artículo no permite abarcar todas las corrientes que surgen en la escena joven y dinámica del rock nicaragüense. Por ejemplo, sería interesante comparar la escena alternativa con la música de las bandas que trabajan de una manera más profesional y gozan del apoyo de medios de comunicación y de patrocinadores, como La Cuneta Son Machín, Garcín, Milly Majuc o Manifiesto Urbano. Pero tal vez en estos dos proyectos jóvenes, La Cegua y Nemi Pipali, se puede intuir el futuro del *underground* nicaragüense. Si es que todavía existe un *underground* en el

13 Consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=aOmUQJmF4MI>

14 El Enano Cabezón, el protagonista del baile folclórico burlesco. Es un hombre pequeño con la cabeza grande que aparece junto a la mujer alta en vestidos de colores, la Gigantona. El Enano representa a la población indígena y mestiza sometida a los españoles; es revoltoso y se presenta como intelectualmente superior a los colonizadores. La Gigantona es el símbolo de la pompa de los españoles, se deja manipular por el indio y baila según el ritmo de su tambor (Muñoz, 2012).

siglo XXI, cuando las tecnologías y medios de comunicación han hecho del Internet el espacio más potente de presentarse para estas bandas.

A pesar de la variedad e hibridez de los estilos, el rock nica de los años 1990-2010 comparte ciertas características válidas a lo largo de la comunidad. La primera es el lenguaje y el folclor, la segunda es Managua como una metáfora del malestar y la desintegración social, y la tercera es el rechazo del «norte» y del proyecto globalizador. Otro aspecto que subraya la tradición local es el uso de instrumentos tradicionales, sobre todo la marimba y la percusión, que han sido incorporados tanto por los cantautores en la canción de protesta como en el rock.

La jerga y el humor propios de Nicaragua son una herramienta clave para conectarse con el público, como indican los artistas entrevistados. Las referencias a lo local, como el pinol (bebida tradicional local a base de maíz), el maíz, el café, el mar y las alusiones a motivos mitológicos tradicionales y a los personajes folclóricos, pueden ser considerados «representativos de lo nicaragüense». Los personajes como La Cegua, El Güegüense y El Enano Cabezón son figuras de la mitología indígena y de leyendas de la época colonial, cuyo simbolismo, bien conocido entre la población, utilizan las bandas para subvertir la noción del primer mundo (mercados transnacionales, políticas neoliberales, privatización etc.) como el colonizador omnipotente. Esta tendencia paternalista también quiere elevar el orgullo e interés por la cultura nacional aplastado por el discurso globalizador.

El segundo de los motivos compartidos es Managua. La capital se convierte en el escenario de la mayoría de las canciones. Se supone que el oyente está familiarizado con los barrios, mercados, las rutas de los autobuses y con los estereotipos relacionados con estos espacios. Managua es una encarnación del neoliberalismo, personificación de paranoia, fragmentaciones, contradicciones y el nuevo tipo de opresión que trae la globalización. Las imágenes de la vida en el país son distintas de las que presentaba la música en la época de la construcción del imaginario nacional. En las canciones «Mi linda Nicaragua» de Luis Enrique Mejía Godoy o «Nicaragua mía», Managua se alababa como una promesa del goce, alegría y riqueza, y Nicaragua se asociaba con la cosecha abundante, las lindas vistas y mujeres, los campos fértiles, la miel dulce, y el pueblo sincero y valiente. El optimismo de las décadas de 1930 a 1960 es reemplazado por la miseria, la basura, el caos y la inseguridad en el siglo XXI. En las canciones de Perrozompopo, Alejandro Mejía, Gaby Baca o La Cegua, Managua del siglo XXI es ardiente, dolorosa y caótica, es la «ciudad de venganza», un lugar desesperado que «huele a miedo, coca analfabeta, a mísera canción», como canta Perrozompopo en «Pasando

más» y «El país de la mentira». La música rock nicaragüense en primer lugar quiere hablar al público nicaragüense.

Teniendo en cuenta que el propósito de este estudio es sobre todo trazar la evolución de la comunidad rockera y los lazos con las generaciones anteriores, los ejemplos de canciones que doy en la última parte del análisis son unos fragmentos eclécticos con los que espero mostrar la tendencia del pensamiento político de los músicos en las últimas décadas. La voluntad de concientizar, educar y compartir historias, según mis observaciones, muestra cierta contigüidad con la retórica revolucionaria establecida por los trovadores de la Revolución Sandinista e induce con una tradición anterior.

Retos para el futuro

Los músicos a los que entrevisté sobre lo que significa hacer arte comprometido y disidente de la escena *mainstream* en Nicaragua definen el rock como un medio de expresión de pensamiento político y un medio de concientización. El tipo de música está directamente ligado al contexto político de cada década; era diferente la canción de protesta, con cierto anhelo idealista, durante la revolución y la protesta contra políticos y acontecimientos concretos y explícitamente articulados por los músicos en los duros años 90, cuando dominaban los géneros *heavy*. Así, la música es distinta en los últimos 10 años caracterizados por consumo, el poder de las redes sociales, pero también por el apoyo de compañías privadas y del mismo gobierno, que, sin embargo, pide complicidad o silencio. Cerraré con reflexiones de los músicos sobre la situación actual, que más bien resultan en una pregunta abierta y preocupante sobre el futuro de la escena de rock y las condiciones de creación artística en general en Nicaragua.

Gaby Baca (artista independiente, cantautora y activista) opina que mientras que la calidad musical ha mejorado, muchas de las bandas están abandonando el compromiso social a favor de las exigencias del mercado de entretenimiento y las preferencias consumistas del público amplio¹⁵. Elba Castillo (productora de Alejandro Mejía) y Alejandro Mejía

15 «Siento que los 80 fueron en Nicaragua años fundamentales para la cultura, pues el acceso a la música latina con mensaje no tenía fin. Esto incluso inició una llamarada libertaria que me atrevo a decir "contaminó" a todo el planeta. Aunque las propuestas gringas en esa época se lanzaban con afán al consumo y el despilfarro, crecían propuestas por todos lados de música clamando libertad. Los 90 fueron en Nicaragua años en los que las bandas empezaron de nuevo a resurgir. Se crearon buenos grupos dentro del rock, pero pocos abordaron la temática social. Poco a poco la escena fue ocupada por una nueva generación que en términos de calidad crecía y en cantidad también. Pero poco a poco... el *show* le fue tomando ventaja al mensaje... Hasta llegar en la actualidad, donde es cada vez más común ver más bandas sin compromiso, solo armar el bacanal y el consumo de todo lo que quepa [...]

explican por qué según ellos el enfoque temático de las canciones ha girado en dirección hacia temas personales u otros en comparación con la crítica política directa en las décadas de 1990 a 2010. Consideran la situación social en el país en general menos extrema y observan cierto mejoramiento en las condiciones de la vida. Esto, sin embargo, no significa que no haya problemas en la sociedad, hacia los cuales Alejandro Mejía intenta llamar la atención con sus nuevas canciones que creó con el grupo Carga Cerrada (los problemas como la violencia contra las mujeres, la criminalidad juvenil y la pobreza)¹⁶.

Según Miguel Halvey: «El momento conflictivo sería un poco el actual, porque el rock se encuentra con un gobierno que lo apoya. Eso es nuevo, ¿será bueno o será malo? (Barinova, 2017, p. 195). Para Halvey, la situación presente es un reto, porque el rock en Nicaragua es un género muy joven y aún frágil. Desde 2018 se han autoexiliado varios artistas que rechazan colaborar con el discurso oficial. Esta amenaza a la expresión libre no la pudo prever Miguel Halvey ni los otros artistas en el momento de nuestra conversación en 2016. Aun así, de las entrevistas realizadas intuyo una preocupación por la dirección que podría tomar el rock al haber sido reconocido como una subcultura en la escena musical nacional. La paradoja del momento presente es que el apoyo oficial abre oportunidades (tecnológicas, mercantiles) antes no imaginadas. Por otro lado, al colaborar los rockeros con los medios oficiales, el espacio de disidencia que proporcionaba el rock hasta ahora podría perderse.

La situación política dista mucho de ser solidaria o socialista... Vivo en un país contaminado cada vez más por el consumo y la violencia, donde la laicidad no es considerada ni respetada. [...] La ambivalente pérdida de toda responsabilidad y el poco compromiso se hacen cada vez más frecuentes» (Barinova, 2017, pp. 163-164).

16 Elba Castillo: «Yo creo que lo que sucede es que la lucha de los noventa y de los dos mil era tal vez una lucha diferente que las de ahora. Muchas cosas que han sido reivindicaciones, digamos, los seis por ciento para las universidades ahora ya no hay. Ahora Alejandro escribe canciones extremas que al fin y al cabo conllevan algún problema político, no hay políticas públicas; igual, él está hablando contra lo que está sucediendo. Por ejemplo, Alejandro tiene canciones que hablan sobre el aborto terapéutico, la violencia contra la mujer, sobre la violencia intrafamiliar, sobre los divorcios de los padres, etc. Hay un montón de temas que se pueden tocar y no necesariamente tienen que ser tan agresivos como en los noventa o dos mil, porque las circunstancias son diferentes».

Alejandro Mejía: «La gente cree que el rock nadie lo escucha, pero si vos cantas una letra, la gente te va a escuchar. Y eso fue lo que pasó conmigo; yo escribía canciones con letra directa que tenía contenido y era el único, y mira, la gente lo escuchaba. Y muchas fueron éxito. [...] En el "seis por ciento" se usaba mucha música rock. Por ejemplo mi música se ponía en todo de los seis por ciento, era un sinónimo... Ya no pasa un montón de cosas que pasaban antes. Las cosas han cambiado para mejor. Ya no hay seis por ciento, ya no hay huelgas de trabajadores [...] Pero se puede protestar por una cantidad de cosas. No tiene que ser político, están los niños pobres, están los niños güelepega, están las madres abandonadas, hay un montón de cosas que se puede protestar» (Barinova, 2017, pp. 166-167).

Conclusión

Intenté presentar los eventos políticos y sociales y las tendencias en la escena cultural que han acompañado estos procesos históricos durante el último siglo para caracterizar la escena musical nicaragüense. He analizado las letras de las canciones de varias bandas e intérpretes que son considerados representantes de los movimientos particulares (el *rock 'n' roll* de los 60, la canción de protesta y el *rock heavy* de los 90 y los nuevos géneros nacientes en las últimas décadas). Al mismo tiempo, tomé en cuenta tanto el contexto histórico-social descrito en estudios académicos como las opiniones de los mismos artistas sobre el «por qué», «sobre qué» y «cómo» cantan, recogidas en forma de entrevistas personales o en documentos accesibles en Internet, publicaciones (auto)biográficas y archivos digitales. La aproximación desde varios puntos de vista y fuentes de información intenta presentar unas conclusiones sobre este espacio cultural de la manera más objetiva y en su complejidad.

En Nicaragua, la música ha jugado el papel clave en la definición de la cultura nacional. Los músicos, folcloristas y productores pioneros en los años 1930-1960 «inventaron» la base de la identidad musical nicaragüense, a la cual los cantautores de protesta en las siguientes décadas dieron la voz contestataria y movilizadora, y el humor típico que permanece en la escena de la música nacional hasta la actualidad. Las canciones de los hermanos Mejía Godoy han sido un medio de sensibilización, movilización y unidad para toda una generación de nicaragüenses y quedan presentes en la memoria colectiva como el testimonio de una realidad vivida y luchada por «el pueblo».

Las connotaciones de «rebeldía» que se vinculan al *rock 'n' roll* de los años 60 y 70, las influencias de la canción de protesta, y las del rock argentino, mexicano y anglosajón, y de la música tradicional, se han entremezclado para dar vida a una nueva expresión musical, el rock nicaragüense. Los conciertos de rock en las décadas del gobierno liberal (1990-2007) formaron una plataforma importante de las protestas contra la corrupción política y la crisis económica y moral. Las radios, la Rock. FM y la Radio Pirata son dos espacios sin los que no existiría el rock nica tal como lo conocemos hoy. Sin apoyo institucional, sin expectativas de ganar dinero, crearon oportunidades para que los músicos emergentes pudieran presentar sus proyectos y crear su identidad propia dentro del género musical y desde un mundo de extrema precariedad de los años noventa. El análisis de las canciones demuestra que los artistas independientes aquí participantes comparten esta visión y con su música expresan la necesidad, si no urgencia, de subvertir el heteropatriarcado

capitalista y de buscar formas alternativas de existir, alejadas de la cultura de consumo.

A nivel de contenido, la música que se crea en los últimos 15 años no se puede comparar con la libertad y ferocidad de la crítica política que caracterizaba el rock en los años 90. Uno, porque las condiciones existenciales son menos extremas o urgentes, como explican Alejandro Mejía y Elba Castillo (Barinova, 2017), y dos, por los factores comerciales y mediáticos que van entrando. Sin embargo, los artistas encuentran una cantidad de temas que abordar, los cuales reflejan las tendencias globales; por ejemplo, cuestiones de la situación de la mujer, los problemas interfamiliares, temas ecologistas, cuestiones de la búsqueda de la identidad en tiempos globales y digitalizados. El tercer factor importante es el involucramiento del gobierno que no lleva a la (auto)censura de muchos de los artistas. Por otro lado, las bandas han evolucionado técnicamente y los subgéneros musicales siguen enriqueciéndose, mezclándose y aportando nuevas posibilidades de expresión.

En el proceso de la producción musical entran factores como el mercado y los gustos del público influenciados por los medios de comunicación y las modas, como reflejan los artistas entrevistados. Por lo tanto, no se puede simplificar la definición de rock nicaragüense con la palabra *protesta*. Sin embargo, a pesar de cierto conformismo que caracteriza la mayoría de los espacios musicales *mainstream*, los artistas independientes buscan vías de seguir su compromiso social y defender la tradición cultural local.

El énfasis en el rescate de la tradición, tanto por el contenido como por el aspecto musical, me lleva a la conclusión de que más que ser el rock de protesta un fenómeno completamente nuevo, es un híbrido, producto de la transculturación, que está buscando crear su propia identidad que se apropie de los recursos que brinda la globalización, sin abandonar el compromiso social hacia la cultura local que asume.

Contribución de autoría

Martina Barinova fue la única autora.

Fuente de financiamiento

IGA_FF_2022_025; H2020-MSCA-RISE-Project Trans.Arch (Grant agreement #872299).

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Agradecimientos

Este artículo ha recibido fondos de European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme under the MSCA-RISE Scheme, Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (Grant Agreement 872299). Personalmente quiero agradecer a todos los participantes de la escena rockera nicaragüense por compartir conmigo sus historias y archivos personales, a mis tutores, profesor José Eduardo González (University of Nebraska-Lincoln) y profesor Luis Othoniel Rosa Rodríguez (University of Nebraska-Lincoln), y a mi profesora, doctora Markéta Riebová (Palacký University, Olomouc), por su apoyo tanto académico como personal durante mi investigación.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Almanza, R. G. (23 de septiembre de 2010). ¡La Cegua anda suelta! *La Prensa*. <https://www.laprensani.com/2010/09/23/espectaculo/471204-la-cegua-anda-suelta>
- Barberena, E. (10 de agosto de 2012). El grupo Bwana interpretó música original mezclando rock con ritmos afrocubanos. <https://asieselmundo.wordpress.com/2017/08/10/el-grupo-bwana-interpreto-musica-original-mezclando-rock-con-ritmos-afrocubanos/>
- Barinova, M. (2017). *El rock en Nicaragua: un discurso de resistencia contra la neoliberalización o una re-definición de la tradición*. [Tesis de maestría, University of Nebraska-Lincoln]. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=modlangdiss>
- Baxter, K. (1998). Under the volcano: Neoliberalism finds Nicaragua. *The Nation*, 266(12), 21-24.
- Darío, R. (25 de abril de 2009). Piratas. <https://poema-s.blogspot.com/2009/04/poema-los-piratas-de-ruben-dario.html>
- García Canclini, N. (2014). *Imagined globalization*. Duke University Press Books.
- Gutiérrez Barreto, F. (4 de enero de 2004). La Tortuga Morada en los sesenta. *El Nuevo Diario*. <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/variedades/139417-tortuga-morada-sesenta/>
- Lado oscuro*. [Lado oscuro. TN8. Nicaragua]. (25 de febrero de 2016). #40 bibliografías del rock nacional. Alejandro Mejía (1). [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=mLbHzPVHjKY&t=19s>
- Lado oscuro*. [Lado oscuro. TN8. Nicaragua]. (27 de mayo de 2013). Especial 18 años (1). [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=vJ0SubUct2s&t=728s>
- Lado oscuro Nicaragua*. (S. f.). About. Facebook. <https://www.facebook.com/LadoOscuroNicaragua>
- Martínez Guerrero, R. A. (2020). *Bwana. Intérpretes del ritmo prohibido. La época dorada de la música nicaragüense*. Manuscrito inédito.
- Mejía Godoy, L. E. (2002). *Relincho en la sangre, relatos de un trovador errante*. Anamá Ediciones.
- Muñoz, S. G. (2012). Cuentos y leyendas nicaragüenses. <https://leyendas-nicaraguenses.blogspot.com/2012/03/la-gigantona.html#:~:text=El%20indio%20esculpi%C3%B3%20la%20gigantona,detienen%20cuando%20el%20coplero%20declama>

Nemipipali. (2017). Bio. Nemi Pipali. http://www.nemipipali.com/?fbclid=IwAR2aroJnlWaN-tbGKHLOk5BrvJlJZbdceSPPXVrgqoyu3Wk0_Wq0ve3NAFA

Nica. (18 de julio de 2008). Polidecto Correa, pionero del rock criollo en los años 60. *Artistas y grupos nicaragüenses en los 60's y 70's*. <http://conjuntosnicas.blogspot.com/2008/07/polidecto-correa-pionero-del-rock.html>

Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía: aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de sueños.

Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 21(60), 243-270.

Rodgers, D. (2004). Disembedding the city: Crime, insecurity, and spatial organization in Managua, Nicaragua. *Environment and Urbanization*, 16(2), 113-124.

Rodgers, D. (2012). An illness called Managua: Extraordinary urbanization and 'mal-development' in Nicaragua. En T. Edensor y M. Jayne (eds.), *Urban theory beyond the West. A world of cities*. Routledge.

Scruggs, T. M. (1999). «Let's enjoy as Nicaraguans»: The use of music in the construction of a Nicaraguan national consciousness. *Ethnomusicology*, 43(2), 297-321.

Scruggs, T. M. (1998). Nicaraguan state cultural initiative and «the unseen made manifest». *Yearbook for Traditional Music*, 30, 53-73. <https://doi.org/10.2307/768553>

Ureña, J. C. (2013). The mocking bird still calls for Arlen: Central American songs of rebellion, 1970-2010. En L. Shaw (ed.), *Song and social change in Latin America* (pp. 49-76). Lexington Books.

Recepción: 15/8/2022
Aceptación: 23/12/2022