

Luis Enrique Duarte

# Del **SON**NICA al **ROCK**NICA

El personaje popular y el discurso de identidad  
en la música de los Mejía Godoy



Luis Enrique Duarte

Del **SON**NICA  
al **ROCK**NICA

El personaje popular y el discurso de identidad  
en la música de los Mejía Godoy

  
EDITORIAL  
UCR  
2021



306.484.230.972.85

D812d Duarte, Luis Enrique, 1975-  
Del son nica al rocknica : el personaje popular  
y el discurso de identidad en la música de los Mejía  
Godoy / Luis Enrique Duarte. – Primera edición. –  
San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2021.  
xviii, 341 páginas.

ISBN 978-9968-46-934-0

1. MÚSICA POPULAR – ASPECTOS  
SOCIALES – NICARAGUA. 2. MEJÍA  
GODOY, CARLOS, 1943- – INFLUENCIA.  
3. MEJÍA GODOY, LUIS ENRIQUE, 1945- –  
INFLUENCIA. I. Título.

CIP/3612

CC.SIBDLUCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.  
Primera edición: 2021.

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),  
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Mercedes Villalobos C.* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpizar L.*

Diseño interno y portada: *Abraham Ugarte S.* • Diagramación: *Daniela Hernández C.*

Imágenes de portada: intervención digital de las fotografías “*Carlos Mejía Godoy y Los de Palacaguina*”  
y “*Vivir para cantar. Luis Enrique Mejía Godoy. Teatro Rubén Darío*” de *Jorge Mejía Peralta*, bajo licencia  
CC by 2.0; ajuste de niveles, aplicación de máscara de enfoque, filtro bordes añadidos y filtro pintura al óleo.

Control de calidad: *Raquel Fernández C.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.  
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: abril, 2021.  
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

---

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • [administracion.siedin@ucr.ac.cr](mailto:administracion.siedin@ucr.ac.cr) • [www.editorial.ucr.ac.cr](http://www.editorial.ucr.ac.cr)

# Contenido

Siglas y abreviaturas.....	xiii
Introducción .....	xv
<b>1. LOS RELATOS NACIONALES DESDE LA MICROHISTORIA.....</b>	<b>1</b>
La oralidad como elemento de investigación histórica y cultural.....	3
Escenificaciones sociales y culturales en la música popular .....	5
El personaje popular en la música nicaragüense .....	7
Territorios culturales del personaje popular .....	15
<b>2. LOS MEJÍA GODOY EN LA CULTURA NICARAGÜENSE.....</b>	<b>25</b>
Los Mejía Godoy en la lucha antimocista (1963-1979).....	42
Época revolucionaria (1979-1990).....	68
Etapa de posguerra y democratización fallida (1990-2011) .....	79
Segunda generación.....	88
<i>Alejandro Mejía o el “metal protesta”</i> .....	119
<i>Carlos Alexis y Raza Oculta</i> .....	126
<i>Perrozompopo: globalización y nacionalismo</i> .....	131
<i>La Cuneta Son Machín o el “rock chinamero”</i> .....	138

<b>3. CONTEXTOS E IMAGINARIOS DEL MUNDO RURAL</b> .....	147
Tipología tradicional del campesino.....	161
Cañeros y bananeros: experiencias rurales transnacionales.....	171
El Chayán de Pochomil: experiencias rurales transculturales.....	176
<b>4. PERSONAJES URBANOS EN LA MÚSICA POPULAR</b> .....	183
El héroe mítico nacionalista.....	208
La mujer como símbolo y metáfora de nación, moral y legado de violencia.....	219
Nuevas imaginaciones en la era digital.....	243
<b>5. LA CRISIS DE ABRIL DE 2018</b> .....	259
Tensión política, movimientos sociales y protestas autoconvocadas.....	265
Explosión política y cultural.....	269
Conclusiones.....	281
Bibliografía.....	297
Índice analítico.....	333
Índice onomástico.....	337
Acerca del autor.....	341



## Los relatos nacionales desde la microhistoria

El historiador italiano Carlo Ginzburg (1979) reconoce que la construcción de una historia nacional es prácticamente el relato escrito desde el poder, cuyo fin es la difusión masiva de dicha versión; por tanto, plantea la microhistoria como voz de lo subalterno y alternativa a la voz dominante que pueden transmitir los macrorrelatos. En el caso de la historia nicaragüense, irónicamente, se trata de una narración de mínimos: la colonización filibustera a mitad del siglo XIX fue iniciada con apenas 58 invasores (Wells, 1856) y la oposición militar de Augusto C. Sandino contra la ocupación estadounidense es un relato mitificado del campesino con su “ejército” de 30 hombres contra los marines, vistos como una armada invencible.<sup>2</sup> La microhistoria, más allá del relato subalterno, se contrapone al oficio del Estado de construcción de nación.

Nicaragua está marcada por un reducido grupo de caudillos y familias, por ejemplo, los Chamorro, que han tenido cinco presidentes, o los Somoza, quienes controlaron por casi medio siglo el destino del país. A fin de cuentas, la construcción del relato nacional se confunde con el de las familias dominantes.

---

2 Las tropas de Sandino fueron –en esta etapa– considerables; se llegaron a contar hasta 3000 combatientes (Bulmer-Thomas, 1990, p. 325).

De igual forma, la microhistoria convierte los eventos en imagen y metáfora de una sociedad compleja, a diferencia de la antropología, que no considera los eventos cotidianos como imitación del carácter real de la vida (Geertz, 1973 y 1976). La expresión de lo cotidiano y las relaciones familiares en su contexto histórico, como en el caso del exorcista piemontés en la investigación de Giovanni Levi, es “el pretexto de una reconstrucción del ambiente social y cultural del pueblo” (1990, p. 203). Investigar la vida de un sacerdote del siglo XVII en la aldea de Santena, lejos de ignorar los cambios en las relaciones de poder simbólico, brinda otro tipo de acercamiento a la realidad y reconstruye los contextos vistos antes solo desde fuentes oficiales. De este modo, a través de historias personales, se amplía la visión del pasado (Levi, 2003).

Es posible determinar al sujeto como relator de lo propio. La música, por ejemplo, se convierte en un medio para narrar; es una herramienta de memoria en poblaciones de alto analfabetismo. El campo de las expresiones y escenificaciones sociales no solo es visible por medio de las experiencias y significados culturales particulares, sino también por la narratividad con la que los sujetos transmiten y procesan estas experiencias (Bachmann-Medick, 2004a, p. 27).

Estas formas narrativas en la canción popular –por ejemplo, “La mama Ramona”,<sup>3</sup> que tematiza la traición de los liberales que provocó la Guerra Nacional en el siglo XIX– conservan expresiones ahora en desuso que ponen en escena contextos y personajes, imitan el lenguaje común y transmiten, por generaciones, historias, mitos y tradiciones.

---

3 La voz *mama* para hacer referencia a la madre es usual en el habla nicaragüense.

## La oralidad como elemento de investigación histórica y cultural

Esta investigación se basa tanto en archivos sonoros como en entrevistas testimoniales y recopilaciones; por tanto, está sujeta a la dificultad de las fuentes para enfocar objetivamente datos y acontecimientos verificables y exactos, así como al carácter selectivo de la memoria (Mariezkurrena, 2008). No obstante, la relevancia de dichos archivos para esta investigación radica en la indiscutible pertenencia de las canciones a la tradición oral y a la oralidad mediatizada, “impresa” en cancioneros y grabaciones que funcionan como memoria sonora. Este efecto de oralidad u oralidad ficticia que se produce en los textos ocurre también con la imitación de la expresión musical popular (Pacheco, 1995 y 1992).

La aparición de los medios de comunicación con la tecnología de grabación, reproducción y archivo de voces y sonidos crea una nueva forma de oralidad en el siglo XX. El académico Walter Ong (1982) destaca esta oralidad secundaria o mediatizada por la tecnología como funcionalmente paralela a las culturas no letradas; esto es, una cualidad global. Además, define “oralidad” negando una literatura oral, pues toda narración escrita se convierte en un “campo visual”. La oralidad primaria solo se manifiesta en grupos sin conocimiento de la escritura o la posibilidad de la difusión escrita y tiene como objetivo sostener la memoria, y esto solo podría ocurrir en una sociedad aislada.

El entender la cultura popular está, además, marcado por paradojas de investigación, por ejemplo, su canonización como modelo de identidad nacional y la legitimidad tanto histórica como cultural adquirida cuando se propone como propia la voz del campesino o marginal urbano en la imaginación letrada. Ong (1982) considera que la historia, supuestamente narrada desde “abajo” por la literatura, es –en principio– una interpretación de lo subalterno.

El investigador en literatura, Leonel Delgado Aburto (2005), señala que las apropiaciones de la cultura popular oral son recursos marcadamente literarios y, por tanto, estrategias para demostrar originalidad en las vanguardias, pero que conciben la voz

subalterna con una finalidad política cuyo fin es apropiarse de la memoria nacional. Por su parte, el historiador Roger Chartier (1995) considera que estas producciones simbólicas terminan convirtiéndose en amorfologías de los valores legítimos de los sectores a los que dice representar; a fin de cuentas, son discursos del otro.

En cambio, el investigador literario Carlos Pacheco (1992) valora estas estrategias como mediaciones culturales “entre ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales distintas y contrastantes” (p. 95). En otro ensayo (1995) el académico venezolano sugiere, además, que una cultura popular –y particularmente el lenguaje popular– solo cumple el propósito de identificar a las culturas no letradas.

Las fuentes orales como recurso de investigación histórica y la oralidad quedaron fuera del foco de interés intelectual en el siglo XIX por el abordaje textual positivista. El plano cultural está formulado en lo escrito y el arte plástico, por ejemplo, a través de publicaciones, monumentos y obras de arte, señalados como objetos únicos de la cultura. Incluso dentro de las mismas ciencias sociales “la cultura europea era entendida como una cultura de texto” (Fischer-Lichte, 2000, p. 4).

Tal concepción de cultura deja de lado formas de expresión de gran significado social, como rituales, fiestas, ceremonias, juegos, competencias y relatos orales. Tampoco es superada por el *linguistic turn* de los años 70, el cual se limita a definir los fenómenos culturales como compendios estructurados de signos, la cultura como “lecturas” o “análisis de contenido” o “textos culturales”, con lo cual se pretende el análisis y significado de las expresiones populares (Fischer-Lichte, 2000). Es en la década de los 90 que el interés de la investigación se inclina “hacia la labor del productor o creador y sobre todo a la acción, los procesos de intercambio, cambios y dinámicas por las que las estructuras establecidas se disuelven o se transforman” (pp. 9-10).

El *performative turn* de la investigación cultural en las últimas décadas examina las prácticas simbólicas desde el campo de las expresiones sociales que se transmiten de forma narrada, enfatizando las especificidades del contexto donde los sujetos

se manifiestan (Bachmann-Medick, 2004a, p. 27). Según la teoría del lenguaje performativo de John L. Austin (1979, p. 29) las expresiones habladas –o cantadas, en el espíritu de este trabajo– son actos por sí mismos. No solo tienen el fin de describir una situación o afirmar un hecho; los enunciados son autorreferenciales, significan lo que hacen y, por tanto, producen realidad social.

En este punto sería fácil limitar la expresión popular al sistema de apropiación de los grupos dominantes, pero no es tanto así; desde lo subalterno hay también participación y empoderamiento, incluso a través de medios y redes propias. Existe un gran potencial mediático en sectores considerados no letrados e incluso algunos cuentan con sus propios espacios de autogestión cultural. La autenticidad de estas expresiones en el campo discursivo puede generar interacciones sociales más allá de sus propios territorios simbólicos: los grupos y las identidades colectivas se someten a negociaciones en los espacios donde se legitiman y autorizan las categorías sociales.

## **Escenificaciones sociales y culturales en la música popular**

Los estudios performativos se distancian de las bases sociológicas y lingüísticas de los enfoques culturales del siglo pasado que reducen la cultura a una narrativa dentro de una estructura social que comprende, por ejemplo, intertextos, diálogos o discursos (García Canclini, 1997). En el espacio cultural, donde se producen los discursos de identidad, existen dinámicas e interacciones más relacionadas con lo cotidiano que pueden llegar a ser comprendidas como dramas colectivos o puestas en escena de conflictos sociales.

En la escenificación social es imprescindible la interacción con un público, ya que la acción cultural busca aproximación (Fischer-Lichte, 2004, p. 32); por eso la puesta en escena o *Inszenierung* no debería confundirse con el concepto de “representación social”. La “escenificación” es más una articulación dramatizada;

una interacción entre actores y público, donde el espectador es sujeto activo por cuanto se convierte en reproductor de lo expuesto o narrado.

Un aspecto fundamental de la escenificación es que tampoco existe sin el montaje, la acción cultural es visual y estructurada, describe un determinado drama social como resultado de la reconstrucción colectiva de los conflictos cotidianos y los discursos (Botero Gómez y Vázquez, 2008). Del mismo modo, es relevante la necesidad de exponer o evidenciar un fragmento de la realidad, lo que convierte el evento en un “acto comunicativo” más que en un momento cognitivo (Cánepa Koch, 2001; Krieger y Belliger, 2003). La puesta en escena es un momento cultural, los sujetos transmisores de experiencias y significados particularmente narrados se convierten en procesadores de estas experiencias y retroalimentan estos procesos de forma dinámica (Bachmann-Medick, 2004a, p. 27). Un drama social está constituido fundamentalmente por la práctica y la validación de tales prácticas a través de la acción colectiva por medio de la repetición del contexto que originó dicho evento.

La escenificación pública es un lugar constituido por la experiencia humana, un momento de intercambio, interacción, percepción del mundo y sus tejidos sociales. En el caso de esta investigación, la música popular es parte de estas plataformas de exhibición discursivas donde se recrean guiones generados dentro de un contexto histórico, social, político y económico en el que están involucrados autores y espectadores. Allí, las prácticas nacionalistas habituales se discuten dentro de los territorios consensuados o en crisis, mientras las territorialidades fragmentadas y frágiles deben legitimarse frente a los sujetos representados.

Según Fischer-Lichte (2004), lo performativo es autorreferencial (*selbstreferentiell*), pero la acción cultural se puede trasladar al lenguaje o a la interacción porque es un momento capaz de constituir realidad (*wirklichkeitskonstituierend*) si se presentan condiciones institucionales y sociales particulares que le permitan establecerse. A consecuencia de esta dinámica de la expresión en el accionar performativo, se desestabilizan conceptos dicotómicos como sujeto/objeto y significante/significado (pp. 33-34).

Dentro de las categorías comunes de dichas prácticas hay operaciones estéticas que “no separan enunciación de cosa enunciada; acción discursiva de acción política y, a la vez, simbólica y creativa; arte de vida cotidiana; espectador de obra; y, en último término, representación de cosa representada” (Botero Gómez y Vázquez, 2008, p. 146).

En la práctica y producción de objetos simbólicos, la investigadora en artes escénicas Erin Striff (2003) observa similitudes del momento cultural con el teatro tradicional, pues la obra escenificada responde a la audiencia que la reconoce, valida o rechaza.

## **El personaje popular en la música nicaragüense**

Un aspecto fundamental de los discursos de identidad nacional es la elaboración de atribuciones comunes y rasgos colectivos que otorguen corporalidad, según origen, territorio y valores que se van creando en los procesos de conformación del Estado. Algunas manifestaciones en el discurso de lo nicaragüense desde la imaginación letrada han configurado personajes arquetípicos, particularmente en la literatura que clasifica y verifica la personalidad de la población gobernada por la élite política y económica.

Es posible identificar los personajes principales de las canciones populares por medio de las clasificaciones de la música nacional (Cardenal Argüello, 1962; Cuadra y Pérez Estrada, 1978; Delgadillo, 1950; Scruggs, 1994, 2002b y 2006; Vega Miranda, 1945). En primer lugar, están los temas anónimos, marcadamente naturalistas y de probable origen colonial, con influencia indígena reconocida en el uso de la fábula y la repetición de diálogos. Clásicos de este género serían “Zanatillo”, “Doña sapa” y “Mama Chilindrá”. Un segundo tipo son aquellas canciones de festejo o picarescas como “La reventazón”, “La mama Ramona” y “Son tus perjúmenes mujer”. En un tercer grupo estarían los temas de carácter religioso, como los cantos a la Purísima Concepción de María;

un cuarto tipo reuniría las canciones del mundo rural y las que lo imitan, por ejemplo, a través del acento y lenguaje campesino. Finalmente, otras categorías las integran temas de los submundos urbanos, críticas político-sociales y también composiciones con mayor versificación poética, retórica elaborada o temas amorosos.

Independientemente del enfoque temático, los elementos más sobresalientes de la música folclórica y popular son la personificación y la etopeya. El ejemplo más claro de este tipo de prácticas lo tiene Otto de la Rocha, quien pasa de la personificación a la simbiosis con la figura del campesino Aniceto Prieto, personaje ficticio de radioteatro creado por el guionista y locutor Fabio Gadea e inspirado en la vida y leyendas campesinas.

Sin embargo, la imaginación letrada tiende a dos extremos con el personaje popular: la idealización y la contraposición con los valores propios; juzga entre lo arquetípico y lo abyecto. El politólogo Emilio Álvarez Montalván (2006)<sup>4</sup> expone aspectos “positivos” y “negativos” del nicaragüense. Resalta su facilidad para comunicarse, pero le atañe un carácter fantasioso y mitómano. Agrega otras características, como su voluntariedad para el trabajo pesado, su hospitalidad, su sencillez y su habilidad en las relaciones interpersonales, y rasgos como la impuntualidad, el güegüensismo (fabulación y mentira), el oportunismo, la inconstancia y el abuso de confianza.

El sistema de representaciones del personaje popular nicaragüense está organizado según valores morales y elementos psicológicos. Así se otorga una personalidad a la corporalidad de campesinos, vendedores ambulantes, obreros y subempleados, adscritos únicamente a una clase socioeconómica visible en los espacios públicos, al margen del poder económico y político, pero invisibles en sus realidades cotidianas.

La identidad vista como una unidad territorial-geográfica (fronteras definidas) solo cumple su propósito distintivo en relación con la nacionalidad, mientras estas figuras de identidad

---

4 La primera edición de este texto data de 1999.

bajo la distinción “popular” funcionalizan las relaciones sociales de la mayoría con el otro minoritario con poder que no enfoca el ejercicio de ciudadanía.

La visión del personaje popular es la del “otro” legitimada con el “nosotros” a través de la tarea de investigación y elaboración de arquetipos desde los grupos con capacidad de clasificación simbólica, por lo que termina siendo una figura pasiva y, hasta cierto punto, decorativa dentro del paisaje nacional.

Igualmente, el modelo de identidad étnica es muy frágil y combina la personalidad del indio, el mestizo e incluso el afrodescendiente. Un caso paradigmático es la insigne canción “Flor de mi colina”, de Camilo Zapata, que describe a una “negrita linda” para referirse a una mujer campesina.

El lenguaje y las tipificaciones basadas en múltiples expresiones colectivas terminan coincidiendo en una mezcla de estilos provenientes de diferentes provincias y esconden la pluralidad nacional; se convierten en imágenes de un todo, de una nacionalidad homogénea en la que incluso no existe una distinción étnica o territorial.

El poeta Pablo Antonio Cuadra (1967), en una elaboración etnográfica del nicaragüense común, enfatiza los rasgos nacionales en la vestimenta, lenguaje y psicología, y determina también una especie de dualidad identitaria por lo indohispano o mestizo, cuya expresión política y social se manifiesta en la rivalidad territorial de las dos ciudades coloniales León y Granada, el sincretismo religioso y el deseo migratorio o buscador de fortuna. Sin embargo, pese a la amplia configuración de un nacionalismo etnocultural, no abandona la concepción espacial de la imaginación del patriota y mantiene el modelo desarrollado por las élites terratenientes del siglo XIX, donde son prioritarios la seguridad territorial del nuevo Estado y el interés por sostener las relaciones de propiedad y mano de obra.

Además del personaje popular, está la construcción del pasado nacional, tanto el indígena como el de lucha independentista y antintervencionista, que remarca la figura del héroe nacionalista. Sin embargo, los próceres de la Guerra Nacional (1854-1857) o de la

Revolución Liberal de 1893 que forman parte del panteón histórico se ven debilitados por las disputas entre liberales y conservadores, mientras la acción antintervencionista del ejército de Augusto C. Sandino, celebrada por medios e intelectuales latinoamericanos, es anulada durante la dinastía somocista y solo se revalida en el proceso de construcción nacional de la segunda mitad del siglo XX.

La configuración del héroe nacional en la memoria nicara-güense parte del momento de formación de la nación, pero en la música se celebra escasamente hasta el siglo XX; o, al menos, no queda evidencia de este tipo de canciones sino hasta que aparecen las composiciones de los principales maestros de música culta de su época dedicadas a los Somoza (Vega Miranda, 1945 y 1953) y los corridos populares a Sandino.

La creación de modelos y figuras populares es también central en las composiciones de los Mejía Godoy, pero antes de este análisis es necesario recordar la relación con la memoria oral cantada, pues en la historia musical es reconocible la búsqueda insistente por determinar una personalidad colectiva, es decir, lo propio en el marco de atribuciones y rasgos invariables. Un ejemplo de estas formas expresivas cotidianas se muestra en “El nandaimeño”, de Camilo Zapata, que adjudica una personalidad engreída y fanfarrona al granadino:

Soy granadino nací en Nandaime,  
de zapatones jamás usé caites.  
Bajo a la población, no me paro en las esquinas,  
no me gusta que me digan  
que yo soy un indio sin educación

(Zapata y Los Zorzales Guaraníes, 1973, pista 9).

La canción cuenta la llegada de un campesino a la ciudad y la forma en la que confronta los prejuicios, asegurando que no es un “indio” o “caitudo”; el personaje hace hincapié en su categoría social, el rol de la educación y cortesía —e incluso vestimenta—, y su condición de letrado, privilegio en un país marcado por el analfabetismo. Esta versión del estereotipo regional la repite CMG, pero recreando a los leoneses como chismosos

o “cuecheros” a través del relato de La Tula Cuecho, una mujer del barrio El Coyolar:<sup>5</sup>

Cuando a la esquina del ‘Capi Prío’  
llega la Tula a tomar pozol,  
todos le dicen ‘doña Gertrudis’  
con especial consideración,  
ella se siente muy bien pagada  
de las sonrisas de todo León,  
pues con su lengua desenvainada  
no tiene miedo ni al batallón

(CMG y Los de Palacagüina, 1980, pista 7).

La adjudicación de características regionales a personajes comunes es muy homogénea hasta la época insurreccional. Con la guerrilla sandinista, la música marca un mayor contenido político-social; los Mejía Godoy tienen una amplia producción de este tipo en las décadas de 1970 a 1990, así que, junto a la idea del personaje popular campesino o urbano, existe una manifestación popular revolucionaria.

En el nuevo movimiento musical urbano posterior a la Revolución Sandinista, la figura del personaje popular es ignorada; pocas referencias existen, como en la canción “Campesino” del desaparecido grupo Paralelo 15. La composición grabada en el disco *Algo elemental*, de Malos Hábitos, de 2008, expone un momento de desterritorialización de la identidad colectiva, presentando como migrante al arquetipo nacional:

No tengo palabras para opinar,  
soy campesino, y vivo muy mal.  
No tengo palabras para expresar,  
soy lo más bajo de la clase social.  
Camino en los senderos de la ignorancia  
y uso mi sombrero de compañero en la ciudad.

---

5 La palabra *cuecho* significa ‘chisme o rumor’.

Camino en los senderos de la ignorancia,  
pretendo cada día la indiferencia

(Malos Hábitos, 2008, pista 6).

Según el texto de la canción, el campesino sigue siendo marcadamente marginal; sin embargo, se antepone la migración hacia las cabeceras departamentales como nuevo fenómeno social. La pobreza en este contexto no radica en condiciones de explotación de terratenientes o carencia de tierras, sino en la falta de acceso a la educación y la indiferencia colectiva. Estas nuevas imágenes del territorio nacional explican otro momento de fragmentación del espacio social por medio de la migración interna, también reconocido por LEMG en “Pobre la María” (1995), en su primer disco después de la revolución.

CMG mantiene el discurso histórico determinado por el mestizaje, el paisaje y el relato nacional casi una década después de la Revolución Sandinista, en el álbum *Soy nicaragüense, güegüense* (2003). El personaje popular coincide con el supuesto del nicaragüense común de la tradición oral, el cual es descrito en primera persona:

En este hermoso tuquito<sup>6</sup> de tierra  
de Diriangén, Nicarao y Tenderí,  
en este humilde rincón del planeta,  
qué linda chiripa,<sup>7</sup> fue que yo nací.  
Pude nacer en Berlín o en Florencia,  
en Nueva York, en París o en Hong Kong,  
pero mi ombligo quedó sepultado en un  
Momotombo de puro pinol.  
Soy nicaragüense, güegüense,  
por gracia de Dios

(CMG y Los de Palacagüina, 2003, pista 1).

---

6 Diminutivo de *tuco*, es decir, ‘pedazo, trozo, parte’.

7 Voz que representa algo que ocurre por suerte o por azar.

Para definir al nicaragüense, CMG se adscribe a la figura del güegüense, un personaje icónico cuyas caracterizaciones étnicas representan el pasado colonial. Es un patriota o rebelde, alguien fundamental en el discurso de identidad (Arellano, 1991a y 1992; Dávila Bolaños, 1973). Cuadra dedica un capítulo entero de *El nicaragüense* a la elaboración de un drama nacional en función de la figura teatral del güegüense, otorgándole los atributos de la nacionalidad para definir lo propio con arquetipos definidos y reconocibles. En otro completa la configuración del sujeto popular por medio de un personaje, un lanchero “mestizo” del río San Juan apodado “Medio Real”, “un tipo” honesto pero desarraigado y servil, descrito por el diplomático estadounidense Ephraim Squier en sus crónicas de los viajes en 1849 y 1853.

La figura está tan arraigada que incluso Milly Majuc, un grupo de *rock* de Masaya, que autocalifica su música como “popol *rock*” –una propuesta estética de *rock* con cumbia, *ska*, *reggae* e incluso *funk*–, tiene una canción que se titula “Güegüense War” (SmokeRocknica, 2008).

*El güegüense* es la obra ejemplar del teatro mestizo colonial; se trata del juicio de la autoridad española a un viejo comerciante. El personaje principal es un estafador, pero se burla del gobernador y las normas imperiales. Con esto se convierte en un ícono central en la construcción identitaria nacional porque narra un conflicto con la autoridad civil y política.

Milly Majuc usa una figura de identidad nacional con frases en inglés y refleja así la permeabilidad en la escena cultural local juvenil, aun cuando rasgos de la tradición discursiva están presentes. De este imaginario colectivo –el güegüense– existen otras referencias, como las del Grupo Armado (Fharwin, 2007), que retoma también dicho cliché identitario nacional, pero en su interpretación como personaje burlesco y de doble moral, combinando un discurso más crítico.

Tales negociaciones entre lo transnacional y lo nacional ocurren inesperadamente también en algunas expresiones del metal, subgénero que aparenta tener códigos cerrados y de valor global, como el caso de Agüizotes, cuyo nombre es tomado

de los espantos de la tradición náhuatl nicaragüense. Así también, las canciones “Mensajeros de Xibalbá”, de Cripta, y “El Cadejo”, de Vortex, reproducen leyendas y la mitología indígena, mientras que las bandas con influencias del *black metal* por lo general se basan en la mística europea, particularmente la escandinava.

Este tipo de permisibilidades en un subgénero o subcultura bastante militante se debe, según la socióloga Deena Weinstein (1991, pp. 5-6), a que el *heavy metal* es una colección de elementos culturales, opiniones contrastadas y diversos roles sociales y funciones; un “bricolaje de códigos no sistemáticos” pero reconocibles para que un álbum, canción, banda o *performance* sea considerado metalero. Sin embargo, la académica explica que dicha escena mantiene en las dimensiones visual y textual una mayor uniformidad y cohesión de grupo: sus miembros tienen una forma de reconocerse entre sí y diferenciarse de otras colectividades en las dimensiones, logos, portadas de discos, fotografías, camisetas, actuaciones en vivo, coreografías, luces, así como por sus temas dionisiacos y de caos, sin olvidar que el elemento principal del sonido metal es el poder expresado por el volumen, particularmente de la guitarra eléctrica.

El antropólogo Jesús Martín-Barbero (2002) sugiere, además, que estas pretensiones de homogeneidad en las subculturas tienen una base local y que pueden diferir intencionalmente de la identidad nacional administrada por el poder económico y cultural:

Lo complicado de la estructura narrativa de las identidades es que hoy día ellas se hallan trenzadas y entretejidas a una diversidad de lenguajes, códigos y medios que, si de un lado son hegemonizados, funcionalizados y rentabilizados por lógicas de mercado, de otro lado abren posibilidades de subvertir esas mismas lógicas desde las dinámicas y los usos sociales del arte y de la técnica movilizandolas las contradicciones que tensionan las nuevas redes intermediales (Martín-Barbero, 2002, p. 11).

Gracias a las dinámicas globales de interacción que producen las tecnologías, se establecen nuevas formas de consumo simbólico, ya que la apropiación de dichas prácticas se da –en mayor grado– en la dimensión social, donde artistas, audiencia y mediadores transan e intercambian (Weinstein, 1991, p. 8).

Los fenómenos vistos desde estas polaridades pierden de vista que dentro de procesos locales finalmente se niegan, reproducen y transforman los valores que determinan la convivencia en su espacio inmediato. Se forman, entonces, identidades con la búsqueda de nuevas representatividades, más aún en el intento de fijar, conservar o delimitar valores, códigos y comportamientos de grupo.

## Territorios culturales del personaje popular

Según el historiador Jorge Eduardo Arellano (1991b), la caracterización del nicaragüense acompaña gran parte de la narrativa nacional desde mucho antes del surgimiento de una literatura propia. El centro de estas elaboraciones inicia realmente en el folclor del Pacífico y proviene de la tradición oral, tanto indígena como española, que persiste en la literatura costumbrista y regionalista nicaragüense.<sup>8</sup> Pese a lo limitado de las adscripciones, hipérboles de rasgos o distintivos de los personajes, la personificación se basa en la idea primigenia del nicaragüense mestizo y campesino (Cuadra, 1967; Cardenal, 1982; Mántica, 1973; Cuadra y Pérez, 1978). Delgado Aburto (2014) advierte que la labor literaria de los sectores medio y alto crea el personaje popular como modo de acercamiento a los pobres, con lo cual se idealiza a las clases sociales en función de la experiencia política propia; una especie de “apropiación sentimental y memorística” que consolida el discurso de la élite. En su investigación sobre autobiografías del siglo XX en Centroamérica (2005) señala, además, que en el caso de la vanguardia literaria local –se podría decir también las élites culturales– imitar la voz subalterna tiene la finalidad de determinar la memoria colectiva.

---

8 Por ejemplo, la novela *Bananos* de Emilio Quintana, publicada en 1942, aunque desarrolla su trama en Costa Rica, muestra las experiencias de los jornaleros, mientras *Cosmapa*, de José Román, de 1944, está ambientada en una hacienda bananera de Nicaragua.

En la elaboración cultural de intelectuales como el poeta Pablo Antonio Cuadra (1967), el personaje popular está descrito en una relación neutral o pasiva con los acontecimientos políticos, cumpliendo prácticamente una función decorativa en el entorno social propio, a pesar de las referencias a sectores socioeconómicos específicos como vivanderos, balseros y, por supuesto, campesinos.

Frente a los cambios demográficos y el desarrollo de la agroindustria en la segunda mitad del siglo XX, las elaboraciones étnicas o socioeconómicas de un sujeto mestizo o jornalero van sustituyéndose con una tipología más heterogénea que describe nuevas categorías sociales, particularmente urbanas (obreros, vendedores callejeros, trabajadoras sexuales, subempleados, etc.).

Con *Narraciones* (1969), de Juan Aburto, nace también una narrativa citadina, pero siempre desde una visión folclórica del entorno social: los personajes continúan reproduciendo estereotipos campechanos y la ciudad se describe con un ambiente pueblerino. Sin embargo, el modo de vida de las ciudades nicaragüenses no puede compararse con el de las grandes metrópolis globales. Se trata de una urbanidad incipiente donde los principales municipios, como Managua, León y Granada, son, hasta finales del siglo XX, centros de convergencia de la economía agropecuaria.

El sociólogo jesuita Xavier Zavala (1964), al tipificar la fuerza laboral en Centroamérica, integra al sector empobrecido en una única categoría, elimina la nominación “clase baja” y la sustituye por “popular”; es decir, colectivos con un rango salarial inferior a un quetzal al día. Entre estos se encuentran propietarios y trabajadores agrícolas, colonos de fincas, trabajadores migratorios y sin tierra, ocupantes y arrendatarios de parcelas, comuneros con salario, comuneros sin salario, parcelarios de reforma agraria, usufructuarios y encargados de tierras, obreros industriales, burócratas oficiales y privados, artesanos, comerciantes, transportistas, sirvientes domésticos sin familia, sirvientes domésticos con familia. Mientras tanto, los estratos medio y alto permanecen clasificados de la forma acostumbrada.

Los sectores populares forman la categoría social más distintiva del discurso nacionalista, como es evidente en el entorno de la cultura desde la publicación de Pablo Antonio Cuadra (1961) de los primeros apuntes sobre el nicaragüense, y estas expresiones se van traspasando a la misma política del Estado.

En el campo de investigación latinoamericano, lo popular puede ser sinónimo de “la plebe” o del mismo movimiento obrero (Martín-Barbero, 1987); no solo es una categoría social, sino que pertenece al discurso político. La culturalista Victoria Borsò (2004) explica que, en el subcontinente, tras la idea de la “cultura popular” está una construcción que pretende la aproximación a un sujeto marginal y pobre desde sus “universos cotidianos”, también es “otra percepción” de los sectores más vulnerables.

El foco de análisis sobre las clases populares y “lo popular” como definición de la cultura de amplios sectores sociales tiene dos corrientes principales: aquella que reconoce a los denominados no letrados que se apropian de los repertorios simbólicos de la élite como formas alternativas de acceder al mundo letrado (Monsiváis, 2000), y la que considera el carácter subalterno de lo popular, es decir, la otra cultura que rivaliza con lo hegemónico.

Lo popular es una categoría de análisis con notables diferencias en las estructuras e historias académicas y sociales (Yúdice, 2002a). Los estudios latinoamericanos tocan aspectos del pasado indígena, la tradición y aquello al margen de los sectores económicos privilegiados (Trexler, 1984; Poole, 1994; Durand Ponte, 1998), pero también se apoyan en los estudios culturales y poscoloniales (Hebdige, 1979; Yúdice, 2003; Bhabha, 1994; Spivak, 1988). Asimismo, se permiten acercamientos a la influencia de la industria cultural y los movimientos urbanos en dinámicas muy complejas producidas por la globalización.

Estas aproximaciones académicas no incluyen el marcado carácter ideológico-discursivo que tiene en el subcontinente el imaginario popular. Según la culturalista Ileana Rodríguez (s. f.), la idea predominante en los estudios regionales sobre lo popular es la de imitación de la cultura burguesa y representación fragmentada de lo letrado. Tales conceptos responden al modo que son

imaginados los sectores económicos más pobres, dando lugar a que las élites se apropien de aquellas representaciones provenientes de la cultura de masas –consideradas anteriormente abyectas– para elaborar un discurso nacional de identidad (Mignolo, 1995; Saldaña-Portillo, 2003; Moreiras, 2007). Así, la académica nicaragüense advierte los siguientes enfoques:

1. Lo popular populista, nacionalista o revolucionario como ideologización del discurso en contraposición con las narrativas del mercado (Martín-Barbero, 1987; Herlinghaus y Walter, 1994).
2. Lo popular abyecto como lo vulgar, transgresor, iletrado y de mal gusto, según criterios de las élites burguesas (Monsiváis, 1981).
3. Lo popular de masas en el sentido de la industria cultural (Martín-Barbero, 1987).
4. Lo popular subalterno que es la apropiación en las élites de aquellas representaciones provenientes de la cultura de masas o abyectas (Mignolo, 1995; Saldaña-Portillo, 2003; Moreiras, 2007; Žižek, 1992, entre otros).

Por su parte, la élite latinoamericana pierde a mediados del siglo XX el monopolio del mercado simbólico que posee desde la Colonia, período en el que propone la imitación de la cultura europea. En la actualidad, los sectores populares tienen acceso a la información global desde los medios de comunicación y la tecnología; es decir, de segunda mano, filtrados, inseguros y subjetivos, con lo cual la experiencia de la producción cultural se transforma (García Canclini, 1990, pp. 81-85). En todo caso, detrás de “lo popular” está la expresión de las élites que tratan de responder si la cultura es hecha para el pueblo o por el pueblo. Usando como referencia los estudios de Marilena Chauí, Rodríguez (s. f., p. 21) reconoce un “doble registro del concepto de lo popular que por un lado se entiende como pueblo, esto es, ciudadano, y por el otro como populacho, esto es, el no-ciudadano, lo popular-abyecto”.

Los Mejía Godoy trabajan con lo popular como categoría sociocultural; se podría decir que LEMG y CMG sostienen un discurso subalterno apropiado y uno nacionalista revolucionario. La Cuneta es subalterna y de masas, Perrozompopo es nacionalista y globalizado, mientras que Alejandro y Alexis Mejía recurren a la industria cultural y el lenguaje abyecto de los sectores populares.

La creación de una cultura o de un personaje popular en la música de los Mejía Godoy no solo es un producto de la evolución del discurso de identidad nacional, sino un esfuerzo por redefinir a amplios sectores laborales, subempleados y desempleados.

Las figuras más visibles en sus composiciones en la década de los 60 son los campesinos; en los 70 y 80, los personajes populares urbanos, el héroe nacional o guerrillero. Con la Revolución Sandinista, el personaje popular es elevado a la categoría de héroe nacional por medio de los guerrilleros muertos en la lucha insurreccional, el rescate a las figuras antintervencionistas de Sandino y Benjamín Zeledón, y el reconocimiento a la heterogeneidad, pluralidad étnica y lingüística de la nación, sobre todo por la inclusión del Caribe en la imaginación del Estado nación, pero el modelo cultural de la revolución continúa siendo marcadamente territorial dentro de su política general de defensa frente al conflicto militar financiado por los Estados Unidos y la Unión Soviética.

Lo popular se convierte en una manifestación del imaginario nacional preexistente que se sostiene de los mismos repertorios, es decir, seguridad espacial geográfica unitaria e indivisible de la nación, pero sin pluralidad ciudadana. Con la derrota del sandinismo en 1990 es reconocible el agotamiento de dicho discurso de identidad basado en el pensamiento conservador imperante de todo el siglo XX (Blandón, 2003; Delgado Aburto, 2011; Gould, 1997a; Ramírez, 2007) y la idea de una nacionalidad territorial entra aún más en crisis después de los procesos de paz en la región a finales del siglo XX. A esto se suman la reterritorialización simbólica de los noventa, los cambios en las formas de convivencia producidos por los procesos de globalización, la fragilidad de las fronteras simbólicas y la fragmentación de los espacios públicos (García Canclini, 1990; Valenzuela, 1998).

Los hermanos Mejía Godoy reinician su gestión artística ya sin el apoyo estatal de los 80: CMG continúa con su tarea de archivar tradiciones y elaborar personajes populares, mientras LEMG actualiza sus composiciones con temas de contextos sociales particulares como la migración campesina hacia las ciudades, el medioambiente y la violencia contra las mujeres. A ellos se une, en la escena musical local, la nueva generación de la familia con elementos urbanos y transculturales.

En esta época los sectores populares se convierten también en consumidores, aunque pocas veces en productores de expresiones artísticas, si bien aparecen eventos que fomentan la cultura popular rural como el Festival de Polka, Mazurca y Jamaquellas de Matagalpa, y el Festival de la Concordia, en el departamento de Jinotega, estos son pequeños correctivos frente a la transculturidad producida por la apertura económica y política.

Entre los músicos de la escena urbana, las representaciones de la industria cultural transnacional construyen narrativas identitarias basadas en un discurso de autenticidad que no los incluye, porque el *rock* responde a códigos de lo popular urbano-industrial (Auslander, 1999; Moore, 2002), pero se autodefine como “anticultura popular” (Keightley, 2001). Esto hace que las apropiaciones más allá de tales contextos y sistemas socioculturales sean expresiones que si bien contradicen las construcciones tradicionales locales, también se contradicen a sí mismas.

Asimismo, los discursos estéticos e ideológicos del *rock* están programados para establecer narrativas marginales, descentrales y alternativas a la industria cultural global, pero se sostienen de los mismos mecanismos de difusión e incluso a veces de las mismas estructuras que los modelos culturales adversos. Tales contradicciones se agregan dentro del movimiento rocknica, que, en la búsqueda por autodefinirse –tanto sus miembros como su acción cultural–, establece interacciones en territorios urbanos y transculturales con propuestas artísticas y estéticas basadas en la promoción de un producto cultural de consumo o que imitan discursos de autenticidad que los hace paradójicamente poco originales.

Según el filósofo Jürgen Habermas (1974) en sociedades “complejas” existe la tendencia de superar identidades colectivas con nuevas construcciones producidas con analogías entre “las estructuras universales del yo y el origen de sociedades globales”, con lo cual la idea de que el sentido colectivo se produce por medio de organismos y objetos, particularmente la “nación”, queda debilitada. Las identidades colectivas se van formando no solo por medio del discurso ideológico, sino por criterios estéticos, espaciales y simbólicos vistos como estrategias voluntarias e integradoras de individuos.

La dificultad de superar estas formas de identidad se refleja en la polémica alrededor de la pintora Sarah Lynn Pistorius y su obra *Sandino United Colors of Benetton*, en la que revela las contradicciones de la cultura juvenil nicaragüense enredada en el subsidio del capital transnacional y los modelos transculturales de representación.

El retrato de Pistorius presenta al héroe antintervencionista vestido con un moderno suéter a cuadros y el eslogan de la famosa marca italiana. Augusto C. Sandino es la representación central del nacionalismo nicaragüense, la figura política dominante del siglo XX; por eso el cuadro fue retirado de la muestra de pintoras del Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica (INCH): es “una falta de respeto” exponer al personaje con una marca extranjera y en pose publicitaria. La obra terminó en el Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA), adscrito a la Universidad Centroamericana de Managua (UCA) (Marroquín, 2011).

Los hermanos Mejía Godoy se reconocen a sí mismos como cantautores populares, mientras la segunda generación, a pesar de sus diferentes inclinaciones, se considera continuadora de la tradición musical, además de músicos populares, aunque presentan estilos híbridos generados de las canciones nacionales, estilos regionales y globales. A pesar de esto, no hay una fisura entre la tradición y la “modernización” ni una propuesta de ruptura que implique potenciales conflictos con el discurso tradicional.

Los textos de muchas canciones combinan formas de escenificación heredadas de las narrativas nacionalistas, particularmente

aquellas relacionadas con la creación de personajes. La música de Perrozompopo, Alejandro Mejía Lara o La Cuneta Son Machín no es estilísticamente *rock* ni el “*rock* chinamero”; es música estrictamente nacional, pero sus autores pretenden recibir reconocimiento en ambas categorías. La fluidez, fragmentación y pluralidad de estas expresiones dependen de la aceptación, el contexto y las cambiantes interrelaciones humanas que influyen en que un fenómeno cultural se convierta en parte de una o más identidades colectivas:

Estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos y lo harían a través de una suerte de “resonancia estructural” entre posición social por un lado y expresión musical por el otro. Muchas veces esta “resonancia estructural” adquiere la forma de una cierta “circULARIDAD expresiva” que ligaría la subcultura en cuestión a la música que la representa (Vila, 1996, p. 4).

Sin embargo, la relación música-identidad como “resonancia estructural” es insuficiente para explicar cómo la penetración de la industria cultural en los espacios locales modifica el gusto popular. Además, no todo modelo cultural de los centros de poder es asumido por los sectores sociales destinatarios: las prácticas de (re)presentación social están estructuradas en procesos más complejos y son sometidas a escrutinio y reinterpretación; es decir, son “apropiaciones selectivas” (Vila, 1996 y 2012). Algunos procesos de imposición cultural no prevén los desplazamientos en los territorios culturales (Middleton, 1990), los cuales ocurren específicamente en grupos que abandonan las estructuras organizadas como pandillas que se construyen con mayor autonomía territorial, simbólica y de valores:

Popular music (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still –it is always in movement. [La música popular (o como sea) solo puede ser vista apropiadamente en el contexto completo del campo musical dentro del cual es una tendencia activa, y este campo, junto con las relaciones internas, nunca para, está siempre en movimiento] (Middleton, 1990, p. 7).

Para reconocer de qué manera las atribuciones de los sectores menos privilegiados se muestran en los espacios culturales y cómo son percibidas las figuras populares en las “construcciones discursivas” (Vila, 2012) o “construcciones narradas” (García Canclini, 1995), de aquí en adelante se toman como objetos de análisis el archivo musical de los Mejía Godoy y su contexto de creación.

## Acerca del autor

**Luis Enrique Duarte** (Granada, Nicaragua, 1975) es escritor, periodista e investigador. Estudió Comunicación Social con énfasis en Prensa Escrita en la UCA-Managua (1997). También tiene el grado de máster en Ciencias de la Comunicación con especialidad en Periodismo y Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín (2006) y un doctorado en Filosofía de la Universidad de Bielefeld (2018).

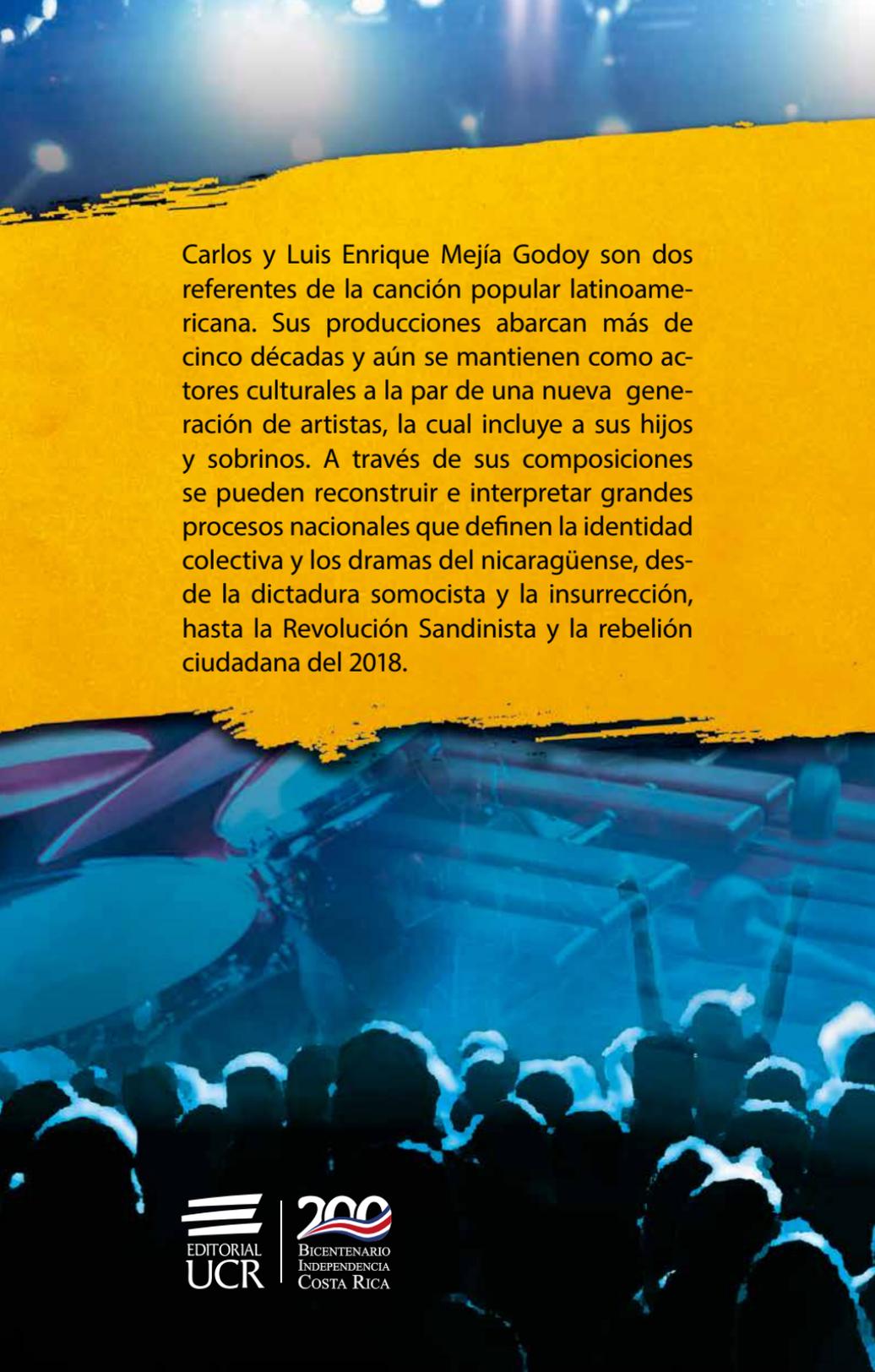
Trabajó en el diario *La Prensa* entre 1996 y 1999, y, durante el período 2007-2010, para la revista quincenal *Magazine* y la edición *Domingo*. Fue editor en *El Nuevo Diario* de 2015 a 2018.

Ha sido ganador en las categorías poesía y novela de las convocatorias para publicación del Centro Nicaragüenses de Escritores en los años 2009 y 2014, y su novela *Huérfanos del tiempo destruido* fue reeditada por la EUCR.

Esta es una  
muestra del libro  
en la que se despliega  
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la  
**Librería UCR Virtual.**

LIBRERÍA  
UCR  
  
VIRTUAL



Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy son dos referentes de la canción popular latinoamericana. Sus producciones abarcan más de cinco décadas y aún se mantienen como actores culturales a la par de una nueva generación de artistas, la cual incluye a sus hijos y sobrinos. A través de sus composiciones se pueden reconstruir e interpretar grandes procesos nacionales que definen la identidad colectiva y los dramas del nicaragüense, desde la dictadura somocista y la insurrección, hasta la Revolución Sandinista y la rebelión ciudadana del 2018.