



TRANS 24 (2020)

DOSSIER: MÚSICA, SONIDO Y CULTURA EN CENTROAMÉRICA

## Naturaleza, tecnología y guerra: Modernidad encantada en la música sandinista

Sophie Esch (Rice University)

### Resumen

Este artículo analiza la convergencia de naturaleza, tecnología y guerra en las canciones de Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy en el contexto de la revolución sandinista. Analizo cómo sus álbumes *Guitarra Armada* (1979) y *Canto épico al FSLN* (1981) propagan la idea de lucha armada a través de la proyección de una modernidad diferente para Nicaragua. Contrario a concepciones weberianas de que la modernidad siempre lleva al desencantamiento, las canciones proyectan una modernidad encantada. En este contexto, la tecnología se transforma en naturaleza, los humanos en fauna y flora, y la naturaleza se une a la lucha.

### Abstract

This article analyzes the convergence of nature, technology, and war in songs by Carlos and Luis Enrique Mejía Godoy in the context of the Sandinista Revolution. I analyze how their albums *Guitarra Armada* (1979) and *Canto épico al FSLN* (1981) propagate the idea of armed struggle by envisioning a different project of modernity for Nicaragua. Contrary to Weberian conceptualizations of modernity as leading to disenchantment, these songs project an enchanted modernity. In this context, technology is transformed into nature, humans are transformed into animals and trees, and nature joins the war effort.

### Palabras clave

Nueva canción, revolución sandinista, modernidad encantada, naturaleza, tecnología

### Keywords

New Song, Sandinista revolution, enchanted modernity, nature, technology

**Fecha de recepción:** Septiembre 2019

**Fecha de aceptación:** Junio 2020

**Fecha de publicación:** Diciembre 2020

**Received:** September 2019

**Acceptance Date:** June 2020

**Release Date:** December 2020

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Naturaleza, tecnología y guerra: Modernidad encantada en la música sandinista<sup>1</sup>

Sophie Esch (Rice University)

---

Volvieron los coyotes, los conejos, los culumucos, los cusucos, las garzas y los pez-sierra. Así pinta Ernesto Cardenal el triunfo de la revolución sandinista en el poema “Ecología”. Según el poeta, el régimen somocista se caracterizaba por la explotación y destrucción de la naturaleza, pero con el triunfo de la revolución sandinista en 1979 empezó un proceso mítico de recuperación de la geografía, fauna y flora de Nicaragua. Presenta la revolución como la culminación de un proceso ecológico-liberador: “La liberación no sólo la ansiaban los humanos. / Toda la ecología gemía. La revolución / es también de lagos, ríos, árboles, animales” (Cardenal 1985: 70). Cardenal no es el único en entrelazar discursivamente la revolución sandinista con la naturaleza. Esta convergencia es un elemento esencial en el discurso político-cultural sandinista, no únicamente en la poesía y la narrativa, sino también en la música.

La música política en Latinoamérica suele asociarse más con la Nueva Canción de Sudamérica y la Nueva Trova de Cuba, pero Centroamérica también contó con una gran producción musical-revolucionaria en los años setenta y ochenta del siglo veinte. En particular, en Nicaragua hubieron diversos grupos de Nueva Canción y de Nueva Trova: Dúo Guardabarranco, Grupo Mancotal, Grupo Pancasán, y los prolíficos cantautores Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy. En particular, los hermanos Mejía Godoy fueron cruciales para el proceso revolucionario nicaragüense. Hijos de una familia de músicos del norte de Nicaragua, ambos se involucraron en la lucha del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en los años setenta y compusieron muchas de las canciones más conocidas de la revolución. Carlos Mejía Godoy compuso “Cristo ya nació en Palacagüina”, “Nicaragua, Nicaragüita”, “Comandante Carlos” y “La tumba del guerrillero”, y Luis Enrique Mejía Godoy es el autor de “Soy de un pueblo sencillo” y “Venancia”.

En este artículo me voy a enfocar en los dos álbumes que compusieron juntos: *Guitarra Armada* (1979) y la cantata-suite *Canto épico al FSLN* (1981). *Guitarra Armada*, compuesta justo antes de la insurrección popular, tuvo como objetivo popularizar e incentivar la lucha armada al enseñar a través de la música cómo usar y hacer armas de fuego. El álbum se considera un ejemplo paradigmático del uso didáctico de música (Landau 1999: 246; Pring-Mill 1987: 179). Contiene canciones sobre armas específicas como el FAL y el Garand, sobre municiones y tácticas de batalla, y sobre la producción casera de explosivos. También contiene el himno sandinista y canciones sobre mártires del movimiento. Dos años más tarde, Carlos y Luis Enrique compusieron *Canto épico al FSLN*, un álbum doble celebrando la gesta revolucionaria para el segundo aniversario del triunfo de la revolución. Es una cantata-suite que narra la epopeya sandinista: desde sus comienzos míticos hasta sus batallas más importantes y sus héroes caídos. Scruggs, uno de los principales etnomusicólogos trabajando sobre música nicaragüense, lo considera la composición musical más memorable y ambiciosa de Centroamérica (2006). Según Greg Landau, todo el FSLN se involucró en la preparación de la obra maestra, haciéndola una de las primeras historias oficiales producidas por los sandinistas (1999: 261). Dice que la composición ofrece “una perspectiva no-lineal única de la guerra que entreteje análisis político, espiritualidad y narración en una narrativa histórica” (1999:

---

<sup>1</sup> Este artículo es una traducción de algunas ideas anteriormente publicadas en inglés en el capítulo 4 “Songs of Guerrilla Warfare and Enchantment: Popularizing and Legitimizing Armed Struggle” en mi libro *Modernity at Gunpoint. Firearms, Politics, and Culture in Mexico and Central America*. 2018. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, Illuminations Series, 121-149.

261)<sup>2</sup>.

Académicos y críticos han hecho hincapié en el papel clave de las canciones de Carlos Mejía Godoy en el proceso revolucionario, en particular por su uso de elementos vernáculos tanto en la música como en las letras (Landau 1999; Mántica 2010; Matus Lazo 2009; Scruggs 2002, 2006; Ureña 2013). Pero con la excepción del trabajo de Steven White, no se ha analizado el contenido ecológico presente a lo largo de la obra (2011: 541-577)<sup>3</sup>. White, por su parte, y debido a su enfoque centrado en la naturaleza, pasa de lado la importancia de la tecnología, en particular de las armas de fuego, en la obra de los hermanos Mejía Godoy. En este artículo me enfoco en *Guitarra Armada* y *Canto épico al FSLN* para mostrar que, a través de estas canciones, los Mejía Godoy crean y narran una saga de lucha armada que se basa en la convergencia de naturaleza, tecnología y guerra, y la proyección de un fin a la violencia en forma de lo que llamo una modernidad encantada. Contrario a las ideas de Max Weber de que la racionalización inherente en el proceso de modernidad lleva a un desencantamiento, el discurso sandinista prometía una modernidad con encantamiento. Múltiples transformaciones—de objetos, plantas, animales y humanos—traen y constituyen esta modernidad encantada. En estas metamorfosis, la modernidad encantada aparece como resultado y redención de la lucha armada.

### Modernidad encantada

La promesa de la revolución sandinista fue que Nicaragua sería purificada de su larga historia de violencia, tanto violencia directa, como violencia indirecta y epistémica.<sup>4</sup> Paradójicamente, la lucha armada se presentó como el medio para alcanzar dicha sociedad y nación no-violenta. Es decir, se operaba bajo el axioma marxista de que, como explica Idelber Avelar, la violencia revolucionaria es una violencia redentora, que “trae consigo, por definición, la promesa de un fin de la violencia como tal” (2004: 5, mi traducción)<sup>5</sup>. Sin embargo, ya que no todos suscribirán tan fácilmente a este axioma, la música se convirtió en un medio importante para legitimar y diseminar la idea de lucha armada a través de la proyección de un futuro no-violento. Esta se materializa en lo que llamo una modernidad encantada.

De acuerdo a la definición prominente de Max Weber, la modernidad se puede concebir como el establecimiento del estado-nación con una burocracia y economía eficiente, acompañado por una racionalización cada vez mayor de la sociedad, lo que lleva a un “desencantamiento del mundo” (“Entzauberung der Welt”, 2002: 510). Conforme con la tradición de pesimismo cultural en el pensamiento socio-cultural alemán, esta es una visión ante todo escéptica sobre las consecuencias del racionalismo, que con “desencantamiento” se refiere tanto al fin de la magia como a la secularización —a través de la religión, la ciencia y la profesionalización— (Jenkins 2000: 12; Schluchter 2009: 9). Contrariamente a la noción weberiana de desencantamiento, los sandinistas

---

2 La cita original dice: “a unique non-linear perspective of the war that weaves political analysis, spirituality and storytelling into a historical narrative”. Todas las traducciones son obra de la autora del artículo.

3 Para un análisis del tema de la ecología en la música del Dúo Guardabarranco, véase Sturman (2012).

4 El término “violencia directa o física” significa daño físico a personas u objetos. Johan Galtung acuñó el término “violencia indirecta” (83), que se refiere a la violencia que se materializa en la forma de pobreza, desigualdad y dependencia. Spivak describe la “violencia epistémica” como aquella violencia que se ejerce a través del lenguaje, de sistemas de saber, y de sus afirmaciones y negaciones. La violencia revolucionaria a menudo se dirige explícitamente contra la violencia directa—y también las violencias indirecta y epistémica—pero puede a la vez ejercer sus propias violencias directa, indirecta, y epistémica.

5 “Brings with itself, by definition, the promise of an end to violence as such”.

imaginaban y deseaban una modernidad *con* encantamiento. Imaginaron o proyectaron un transformador proyecto nacional romántico, marcado por una convergencia de espiritualidad, naturaleza y política.

Se puede, por supuesto, cuestionar la aplicación de ideas weberianas al contexto latinoamericano ya que, desde hace tiempo, algunos académicos han señalado que la experiencia de modernidad en América Latina difiere de las nociones desarrolladas en torno a las experiencias europeas y estadounidenses, poniendo énfasis en el carácter periférico, descentrado, heteróclito, asíncrono, y culturalmente heterogéneo de las modernidades latinoamericanas (García Canclini 2009; Martín Barbero 1996; Richard 1996; Rincón 1995; Sarlo 1988). Sin embargo, el concepto weberiano de modernidad continúa siendo muy poderoso en la imaginación colectiva de América Latina. Incluso revisiones críticas de la idea de modernidad en Latinoamérica como *Culturas híbridas* y *The Postmodernism Debate* hacen referencia a la concepción weberiana como principio subyacente de muchos discursos sobre modernidad en la región (García Canclini 2009: 22; Beverley, Aronna y Oviedo 1995: 2, 7). Muchas veces, el deseo y la falta de tal modernidad ha llevado a un imaginario de carencia en la región, en el sentido que América Latina todavía tiene que alcanzar dicha modernidad weberiana. Cabe aclarar que no uso las concepciones de Weber para reforzar este imaginario de falta, sino más bien para demostrar cómo un particular proyecto político latinoamericano formuló una visión de una modernidad diferente, una visión que desafía la visión de Weber. Josefina María Saldaña-Portillo (2007) ha mostrado que el proyecto sandinista estuvo profundamente enmarcado en narrativas clásicas de modernización. Sin embargo, el proyecto político-nacional de la revolución también aspiraba a crear un proyecto propio, genuinamente nicaragüense. Tal aspiración no necesariamente significa que los sandinistas hayan logrado hacerlo —y sería un error pensar que los revolucionarios crearon algo completamente nuevo (Chávez 2015: 173)—, pero el deseo de una modernidad encantada habla de este afán de crear una modernidad diferente como proyecto de nación, una utopía propia de Nicaragua.

En *Nicaragua and the Politics of Utopia*, Daniel Chávez propone un rectángulo semiótico para comprender los discursos utópicos sandinistas. Los cuatro elementos que lo componen son modernidad, pueblo, naturaleza y tecnología, y se encuentran, según Chávez, temporalmente mediados en el discurso sobre el Hombre Nuevo (2015: 8, 173).<sup>6</sup> Este rectángulo también contiene un término neutro que se plasma en “la proyección de un futuro realizable en el que se resolverán las contradicciones del complejo término mediador” (2015: 6).<sup>7</sup> A mi modo de ver, la modernidad encantada justamente representa esta futura resolución. La modernidad encantada presenta un estado en el cual parecen quedar resueltas todas las tensiones y contradicciones del uso de la violencia para alcanzar un futuro no violento.

Dicha modernidad se manifiesta en una concepción no-positivista del mundo, en la convergencia de lo político y lo religioso, incluyendo rituales de sacrificio para la fundación de la nueva sociedad, así como en una concepción del mundo en la cual el humano forma parte de la naturaleza. Ésta es una visión de modernidad construida sobre ideas románticas, es decir, construida justo sobre aquella tradición literaria-filosófica euro-americana que rechazaba el positivismo e intentaba recuperar la magia. En su afán de escapar de los modelos racionalistas, el discurso sandinista no sólo se parece el romanticismo sino también al realismo mágico cuyo atractivo radicaba, de acuerdo a Jean Franco, en parte en el hecho de que “reencantó el mundo al

6 Para una discusión crítica del discurso sobre el Hombre Nuevo en Nicaragua, véase Rodríguez 1996.

7 “The projection of a realizable future in which the contradictions of the mediating complex term will be resolved”.

incorporar creencias y prácticas populares en la literatura como expresión de disconformidad con el racionalismo pos-Ilustración” (2002: 159)<sup>8</sup>. Es decir, la revolución sandinista fue una de las expresiones políticas más poderosas de un deseo de crear otra modernidad en América Latina, pero no fue el único espacio.

En el contexto nicaragüense-sandinista es en la música que resalta más claramente la idea de una modernidad encantada. El anhelo de modernidad, connotado en la imagen de un nuevo amanecer, se manifiesta en el “Himno de la unidad sandinista”. La canción de Carlos, que aparece en *Guitarra Armada* (1979), tiene una tonada alegre y conjura unidad y optimismo: “adelante marchemos compañeros” y “adelante es nuestro porvenir”. En esta marcha relativamente convencional irrumpe de repente un agudo adagio de un coro que proyecta la idea de modernidad en el horizonte: “Hoy el amanecer dejó de ser una tentación / mañana algún día surgirá un nuevo sol / que habrá de iluminar toda la tierra / que nos legaron los mártires y héroes / con caudalosos ríos de leche y miel”. Parafraseando el título del libro del comandante sandinista Tomás Borge, *Carlos, el amanecer ya no es una tentación* (sin año), este canto expresa una esperanza enorme y delinea el camino hacia la modernidad. En su relato posrevolucionario *Adiós muchachos* (2000), Sergio Ramírez, ex-vicepresidente sandinista y novelista, hace referencia irónica a esta canción y sus referencias bíblicas al titular el capítulo que relata los numerosos fracasos económicos de los sandinistas “Ríos de leche y miel”. No obstante, en el himno, el proyecto todavía está intacto. La modernidad va a dejar de ser una tentación y va a estar impregnada de encantamiento, irradiando y animando el mundo.

El himno está lleno de símbolos religiosos, y el adagio recuerda a cantos gregorianos. Su estallido repentino hace que la llegada de la modernidad anhelada parezca una teofanía. Algunos, como el ex-Sandinista Edén Pastora, se han burlado de la canción justo por este adagio, diciendo que hacía que pareciera “un canto de abuelita” pero Carlos Mejía Godoy lo defendió diciendo que “en su momento cumplió con su función” (citado en Sánchez 2002). Esta función, a mi modo de ver, tiene que ver con la incorporación de una estética cristiana y la proyección de una modernidad no-laica para calmar los miedos entre círculos conservadores y católicos de un posible ateísmo marxista entre los sandinistas (tal y como pasó con Fidel Castro y la revolución cubana). La canción proyecta una convergencia de las esferas religiosas y políticas. Esta tendencia se puede entrever en toda la obra de los Mejía Godoy: desde *Cristo ya nació en Palacagüina* de Carlos, en la que Cristo es un nicaragüense pobre que sueña con ser guerrillero, hasta la *Misa Campesina Nicaragüense*, una expresión clave de la teología de la liberación, que Carlos compuso con base en las experiencias de Ernesto Cardenal en Solentiname, y *A Gaspar* de Luis Enrique, sobre el sacerdote español Gaspar García Laviana caído en combate en 1978. En todas ellas se fusionan teología de liberación, nación, y revolución (Guerrero Pérez 2005; Scruggs 2002, 2008).

Pero el elemento religioso no fue el único en la visión sandinista para una modernidad encantada. Para conciliar las tensiones en el discurso utópico, la idea de transformación fue central: el poder transformador de la inmolación, la metamorfosis de humanos y animales, y la animación y transformación de objetos inanimados. La revolución abría la posibilidad de metamorfosis y de convergencia entre tecnología, naturaleza y gente. Chávez argumenta que la importancia de la naturaleza en los textos sandinistas tiene que ver con la necesidad de proponer “una refundación utópica de la relación del individuo y la sociedad con el mundo natural” (2015: 176)<sup>9</sup>, debido a que los regímenes anteriores estuvieron enfocados en prácticas extractivas y explotadoras tanto de la

8 “It reenchanting the world by drawing into literature popular beliefs and practices as a form of dissent from post-Enlightenment rationalism”.

9 “A utopian refoundation of the relationship of the individual and of society to the natural world”.

tierra como de la gente. Dice que el “reencuentro con la naturaleza legitima un horizonte de imágenes utópicas para reclamar un lazo fuerte y renovado con las raíces nacionales, indígenas y populares de la historia nicaragüense” (2015: 177)<sup>10</sup>. Conuerdo con su análisis, pero este es solo un aspecto de la importancia de la naturaleza en el discurso sandinista. Arguyo que la comunión con la naturaleza es central para la transformación de la violencia en una modernidad encantada y para darle a la lucha armada su halo redentor. Naturaleza y tecnología, forjadas en guerra, traerán consigo una modernidad encantada. Las transformaciones y animaciones son elementos centrales en esta concepción: rifles disparando auroras o flores, militantes convertidos en árboles y animales, y flora y fauna convertidas en insurgentes. Estas ideas atraviesan todo el discurso cultural sandinista —la poesía de Cardenal, el testimonio *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (2002) de Omar Cabezas y la novela *La mujer habitada* (1989) de Gioconda Belli— pero aparecen de manera más marcada en la música de los Mejía Godoy, tanto en *Guitarra Armada* como en *Canto épico al FSLN*.

### “Luciérnaga feliz de la guerrilla”: Tecnología transformada

*Guitarra Armada* se compuso entre 1978 y 1979, antes de la insurrección general, con el afán de popularizar la lucha armada, enseñando cómo usar armas y poniendo a los mártires como ejemplos a seguir. El álbum contiene canciones didácticas sobre armas específicas como el Fusil Automatique Léger (FAL), el Garand y la carabina M-1, canciones sobre la preparación de explosivos en casa, canciones sobre guerrilleros y guerrilleras caídos en combate, y termina con el ya mencionado “Himno a la unidad sandinista”: con la marcha hacia la tierra prometida.

En este álbum, los hermanos repetidamente funden tecnología y naturaleza para presentar la violencia revolucionaria como sustancialmente diferente de otros tipos de violencia. Dado que tradicionalmente lo femenino se asocia con la naturaleza, las canciones usan tanto feminización como zoomorfismo para presentar la tecnología de guerra como parte de la naturaleza o como encantada. En la canción “Las municiones”, que explica las cualidades de diferentes tipos de balas, cada estrofa es cantada por una voz femenina diferente. Cada bala—la ordinaria, la perforante e incendiaria, la trazadora, y el cartucho de bala vacío—se presenta en primera persona. Dado que “bala” es femenino, uno podría argumentar que el uso de voces femeninas solo se debe a razones gramaticales, pero tiene un significado mayor. Al comienzo de “Las municiones” se escucha una voz femenina que explica que se obtuvieron varias cajas de balas en la caída de Matagalpa, y que ahora que las tienen los sandinistas: “ya no son las mismas... porque estas balas nos están sirviendo ahora para conquistar la libertad”. En este instante se hace evidente la eterna tensión de la lucha armada revolucionaria: la idea de que las armas son diferentes en las manos ‘apropiadas’. Para llevar a cabo esta transformación semántica y para señalar las balas ahora como artefactos de una violencia revolucionaria redentora, las balas tienen que ser transformadas metafóricamente.

En la canción, las balas se describen con un lenguaje figurativo y poético a través de la atribución de rasgos de animales y de su animalización. La bala ordinaria se presenta como “corcel de furia”. Las cualidades bélicas de la bala trazadora se presentan en términos igualmente líricos: “Yo soy la quiebra placa, soy la guía, baqueana de la noche siempre fui / Luciérnaga feliz de la guerrilla, soy brújula del recio proyectil”. El lirismo didáctico también aparece en la estrofa sobre el cartucho de bala vacío que se usa para lanzar granadas. En la canción, la bala aparece empoderada por el martirio; su interior vacío está propulsado por “el alma del hermano que cayó / lanzando en el

---

<sup>10</sup> “Reencounter with nature legitimates a horizon of utopian images for reclaiming a strong and renewed bond with the national, indigenous, and popular roots of Nicaraguan history”.

umbral de su partida / una granada de fragmentación”. A través del recurso retórico, Carlos Mejía Godoy puede explicar un aspecto técnico—el vacío efectivo de este tipo de cartucho—y darle un sentido político de resiliencia. Las animaciones metafóricas a través de mujeres, animales y almas son recursos literarios con un fin tanto pedagógico como político. Ayudan a explicar aspectos técnicos, pero a la vez disminuyen o distraen de la función letal del objeto. La bala trazadora se usa para acertar mejor a un objetivo, pero aquí aparece como una inocua “luciérnaga feliz”. La naturalización hace que las municiones parezcan menos estériles, frías, no como artefactos de una modernidad técnica racional, sino como parte de una modernidad encantada.

Esta idea también aparece de manera marcada en la canción “Comandante Carlos Fonseca” del mismo álbum. Carlos Mejía Godoy la compuso en honor del líder de la guerrilla sandinista muerto en combate en 1976. Presenta la muerte de Fonseca como un ofrecimiento piadoso y afectuoso para la creación de una nueva sociedad: “Una bala en la selva de Zinica / penetró en tu recio corazón de santo / y estalló tu sangre en nuestras vidas / como una gigante bomba de contacto”. Esta noción recuerda al trabajo de René Girard, *Violence and the Sacred*, en el cual afirma que el sacrificio ritualizado tiene el propósito de canalizar la violencia comunitaria a una víctima sustituta, lo que permite que la comunidad “renazca en un orden cultural nuevo o renovado” (1977: 255)<sup>11</sup>. Esta idea es muy común en todo el discurso sandinista. En *Adiós muchachos*, Ramírez reflexiona sobre el culto a la muerte sandinista: “Nunca dejaba la muerte de ser el camino de la purificación absoluta, la expiación de toda mancha, sobre todo porque representaba el sacrificio deliberado, querido, buscado, chivo expiatorio y cordero degollado” (2000: 46). En una convergencia entre pensamiento católico y marxista, el sacrificio y la muerte se veían como una decisión ética que purificaba a la sociedad de los vicios de una modernidad materialista (Franco 2002: 87).

En la canción, la transformación no se da solo en la esfera social sino también en relación a la tecnología. La sangre se dispersa por Nicaragua como una “bomba de contacto”, como las así denominadas bombas caseras que se usaban en la lucha urbana en Nicaragua. Y es el rifle de Carlos Fonseca el que a través del disparo trae un nuevo orden social, una modernidad encantada: “las generaciones venideras de la Nicaragua libre y luminosa / van a recordarte eternamente / con tu carabina disparando auroras”. El rifle se convierte en el artefacto clave para el nuevo amanecer. Jugando nuevamente con referencias intertextuales al libro de Borge, *Carlos, el amanecer ya no es una tentación*, la canción presenta la idea de que la modernidad encantada ya está al alcance, obtenida a través de la lucha armada, del sacrificio de los mártires, y de la tecnología de guerra, violenta, pero otra. La sangre es la ofrenda para la nueva modernidad luminosa que espera a Nicaragua y así incluso el arma de fuego, encarnación de la mortal, técnica barbaridad de la modernidad, se ve transfigurada. Aquí, el arma de fuego ha perdido su cualidad racional-letal, y más bien ha sido encantada—sus disparos convertidos en auroras—pero continúa siendo un objeto moderno.

Pocos objetos están tan íntimamente ligados a la modernidad como las armas de fuego. Paul Virilio, teórico importante de la velocidad, por ejemplo, dice que los procesos modernos se desarrollaron a través de la organización de la guerra y la elaboración de tecnología armamentista (2006: 90). Robert Kurz (sin año) incluso llega a afirmar que la invención de la pólvora fue el *big bang* de la modernidad y que la innovación principal de la modernidad fue el arma de fuego. Posteriormente son los procesos de innovación tecnológica en el siglo XIX los que hacen en particular al rifle un producto de consumo masivo. La invención de los cartuchos, nuevos sistemas de recarga y la producción industrial hacen que las armas de fuego sean más accesibles en costo y

---

11 “Be reborn in a new or renewed cultural order”.

más fáciles de manejar. Esto, en combinación con la invención de pólvora sin humo, desencadena las grandes guerras modernas del siglo XX, empezando con la guerra de los bóeres y la Revolución Mexicana y culminando en la máxima letalidad y destrucción de las dos guerras mundiales. En el discurso político-cultural sandinista, ese rifle, objeto clave de una modernidad intrínsecamente violenta, en manos de revolucionarios es el que puede traer una modernidad encantada y así el objeto mismo queda transformado. El rifle de Carlos Fonseca que dispara auroras es el símbolo definitivo de esa modernidad deseada.

En la música que se produjo posterior al triunfo se continúan estas representaciones. En *Canto épico al FSLN* aparece un rifle mágicamente transformado en la canción “Comandante Marcos” de Luis Enrique Mejía Godoy. Dedicado a Eduardo Contreras, autor intelectual de la tendencia tercerista o insurreccional del FSLN, pero caído en 1976, esta canción lo convierte en santo y a su arma en vehículo encantado de objetos bellos en vez de letales: “luego desarmó las piezas de su carabina / sí, con rayos de luna las fue lubricando / pero en vez de balas en los magazines / tenía claveles y lirios de campo”. La implicación es nuevamente que el rifle en las manos apropiadas —las de “los elegidos”— se transforma. Aunque es un instrumento de violencia, el rifle, convertido en contenedor de flores, contiene la posibilidad del fin de la violencia y de una modernidad diferente, en la cual también se da una convergencia entre naturaleza y tecnología. La tecnología encantada es tanto vehículo como manifestación de esta modernidad encantada.

### **“Se convierte en pocoyo, conejo, garrobo, cusuco, pizote”: Militantes transformados**

Otro aspecto de esta fusión entre guerra y naturaleza que plasma y provoca una modernidad encantada es la transformación de guerrilleros en fauna y flora, tal y como aparece en “El zenzontle pregunta por Arlen” de Carlos Mejía Godoy, del álbum *Guitarra Armada*. Esta es una de las canciones revolucionarias más líricas. Es un dueto entre dos pájaros: un zenzontle, cantado por una voz femenina, y un guardabarranco, cantado por Carlos. Ellos pían sobre el paradero de Arlen Siu, una militante-cantante sandinista que fue asesinada por la Guardia Nacional en 1975. Es una canción de luto y de resiliencia revolucionaria.<sup>12</sup> Dulce y melancólica, la canción se caracteriza por tonadas suaves de marimba y de flauta que crean una sensación de fragilidad y de ternura. Sin embargo, como nota Greg Landau, el cambio de tonalidad menor a mayor en el coro le da un giro optimista a la solemnidad (1999: 256). En la canción resulta que Arlen Siu no ha muerto, sino que ha experimentado múltiples metamorfosis. Se ha convertido en una estrella, una flecha colorida, un lirio, un manantial, y una mariposa. Algunos críticos sólo ven una transformación (se convirtió en manantial) y ven a los otros seres como criaturas en solidaridad con la revolución (White 2011: 555) o como comparaciones líricas de la belleza de Arlen (Bello 2012: 158). Yo, sin embargo, interpreto la canción como una representación de las múltiples transformaciones de Arlen. Se puede convertir en diferentes estados, pero su estado preferido es una mariposa y de esta manera continúa la lucha. Esta canción usa una vez más el elemento femenino para suavizar las implicaciones sangrientas de lucha armada y trasmite la imagen de un mundo revolucionario en el cual el ser humano no está cada vez más alejado de la naturaleza por procesos de racionalización científica y técnica, sino que lo humano está (re)sumergido en la naturaleza, forma parte de ella. El sacrificio de la guerrillera hace posible la transformación y crea una esfera encantada. Y la naturaleza no figura como el Otro premoderno en la canción, sino más bien es parte de la modernidad encantada alcanzada a través de la lucha armada. Esta idea se materializa en la imagen tierna de un colibrí-comandante al frente

---

12 Es también una referencia intertextual al poema “El poeta pregunta por Stella” de Rubén Darío, en el cual el yo poético pregunta a un lirio por el alma de la recién muerta Stella (White 2011: 554).

de una tropa de mariposas guerrilleras: “anda clandestina una mariposa y su responsable es un colibrí”. Esto encanta hasta a la guerra, convergiendo naturaleza, pueblo, y modernidad. Una imagen parecida aparece en *Canto épico al FSLN*, en la canción “Camilo Ortega”, dedicada al combatiente del mismo nombre, quien murió durante la insurrección de Monimbó en 1978. Los alcaravanes—pájaros—cantan la consigna, mientras que Camilo marcha “hacia la aurora”. Camilo muere, pero ahora su sangre “va creciendo en las pitahayas”.

La transformación de militantes y la idea de la guerrilla que tiene a la naturaleza de su lado también aparece en la canción “Pablo Úbeda” del *Canto épico al FSLN*. Esta es una canción sobre el guerrillero Ricardo Cruz, caído en 1967, y mejor conocido como Pablo Úbeda o el “Cadejo de las Segovias” por su conocimiento de la región montañosa y su capacidad de disfrazarse (White 2011: 562). En la canción, Pablo Úbeda siempre logra escapar de las fuerzas represivas del régimen somocista y parece estar en todos lados y en ninguna parte a la vez. El coro de la canción se canta con voces masculinas en un susurro que aumenta gradualmente de volumen, acompañado solamente de un ligero pero rápido rasgueo en las cuerdas apagadas de la guitarra. A través de este arreglo musical, la canción evoca el temor de la Guardia Nacional ante la elusividad de Pablo, al grado de creerlo un cadejo, un animal mítico. De acuerdo al folclor centroamericano, el cadejo, un ser parecido a un perro de gran tamaño con ojos rojos y pezuñas, puede ayudar a los viajeros o tener efectos negativos sobre ellos. De este modo, de acuerdo a la canción, la naturaleza mítica asusta a la Guardia Nacional, pero para Pablo, esta no es un *locus terribilis*; él forma parte de ella, y las estrellas, los bosques y las milpas le ayudan. La Guardia Nacional lo persigue pero él siempre logra escapar por su habilidad para convertirse en plantas y animales: “Se disfraza de espadillo / se disfraza de mozote / y se convierte en pocoyo / conejo, garrobo, cusuco, pizote”. Todas estas transformaciones otorgan además cualidades útiles para el guerrillero, como apunta White: aspereza, rapidez, resistencia y armadura (2011: 563). Aunque se podría criticar esta repetición problemática de la noción colonialista del buen salvaje en la figura de Pablo, dentro del discurso sandinista, el objetivo principal de esta imagen es subrayar la organicidad y el poder encantador de la lucha armada. La naturaleza asusta a las fuerzas represoras de Somoza pero le ayuda al Frente. La naturaleza está con el Frente.

### **“Y la orden fue cumplida hasta por la naturaleza”: Flora y fauna insurgentes**

La naturaleza uniéndose a la lucha armada y así produciendo una modernidad encantada es una imagen recurrente en *Canto épico al FSLN*. La cantata-suite comienza con una canción sobre Augusto C. Sandino y su lucha entre 1927 y 1933, y continúa con la narración del nacimiento del Frente Sandinista de Liberación Nacional en los años sesenta. La naturaleza presencia y aplaude el crecimiento del Frente. En *El nacimiento*, el FSLN es comparado con una mazorca, cuyos granos de maíz se han convertido en balas revolucionarias. La obra épica conecta arma y naturaleza al contar, en el transcurso de varias canciones, cómo distintos árboles se unen a la insurrección: el malinche, el chilamate, el jocote, el espavel, el granadillo, el jenízaro, y el jícaro. Todos los árboles vienen a saludar al recién nacido Frente, bendiciéndolo, y conjurando el poder de la naturaleza para ayudar a la revolución. Los árboles se pueden interpretar como una referencia intertextual a *Siete árboles contra el atardecer* de Pablo Antonio Cuadra (White 2011: 562) y hasta a los *ents*, criaturas que se parecen a árboles y que se unen a la lucha contra el mal en *The Lord of the Rings* (1973) de J.R.R. Tolkien. La referencia a todos estos árboles del paisaje nicaragüense naturaliza y nacionaliza la revolución. Además expande la revolución por todo el territorio nicaragüense. “Los árboles” no solo hace referencia a la ceiba, árbol sagrado en la cultura mesoamericana, sino también usa el ritmo caribeño palo de mayo y habla de Kilambé en el norte de Nicaragua (White 2011: 563), con lo que

incorpora simbólicamente al proyecto sandinista a las regiones norteañas y caribeñas y sus comunidades mayoritariamente indígenas y negras. En el momento de la producción del *Canto épico al FSLN*, los sandinistas ya habían comenzado a tener conflictos en estas zonas por la imposición colonialista de su proyecto revolucionario. Más tarde, miskitos, sumos, y ramas, junto con otros campesinos, se unirían a la Contra para luchar contra los sandinistas. Sin embargo, dentro de la música, la utopía revolucionaria, la convergencia de todas las fuerzas dentro de una modernidad encantada, queda intacta todavía.

En las canciones revolucionarias-ecológicas del *Canto épico al FSLN*, el Frente comulga con el pueblo y la tierra y tiene el apoyo de todo el país. Los guerrilleros se convierten en árboles y animales, y los animales y árboles se unen a la lucha. En “Repliegue”, una canción sobre un repliegue táctico el 27 de junio de 1979, cuando tropas sandinistas evacuaron miles de militantes y civiles de manera encubierta de Managua a Masaya para salvarlos de represalias somocistas, hasta la naturaleza coopera: “No había que pisar ramas ni hacer ruidos con hojas secas / y la orden fue cumplida hasta por la naturaleza / no se oían las chicharras, ni los chayules ni los ronrones / sólo se oía el latido de todos los corazones”. Cantado en susurros que irrumpen en cantos a todas voces, la canción tiene una gran teatralidad que expresa el miedo y la tensión de la situación. Pero la naturaleza está del lado del Frente. Insectos y árboles colaboran y protegen a los sandinistas y a los evacuados con su silencio.

### Reflexiones finales

Desde las plantas a los ríos, desde el colibrí y el armadillo, del rifle a las balas, en las canciones de los Mejía Godoy tanto materia orgánica como inorgánica convergen en la gran corriente modernizadora, renovadora y redentora de la revolución. En las canciones, la modernidad imaginada es un espacio paradisiaco: una Nicaragua libre y luminosa, ríos de leche y miel, mártires convertidos en árboles majestuosos, vuelos y cantos de pájaros. Es un estado que parece estar purificado hasta de la violencia misma que se necesitaba para alcanzarlo.

Sin embargo, las imágenes idílicas también nos hablan de otro aspecto: de una guerra total y de una tendencia militarista presente desde los inicios. Visto de esta forma, la imagen de la mazorca como proveedora de interminables balas, los árboles insurgentes y la tropa guerrillera de pájaros y mariposas son también signos de cómo el discurso de la lucha armada comienza a permearlo todo, militarizando hasta la naturaleza. Es decir, la modernidad encantada parece resolver las contradicciones de lucha armada para crear un futuro no violento, pero a la vez muestra las profundas implicaciones de una convergencia entre naturaleza y tecnología de guerra. Es una tensión que continúa y que nunca queda resuelta por completo.

No obstante, con todas sus contradicciones, la música nos da una visión sumamente compleja de esta revolución y sus aspiraciones modernizantes, ya que celebra el gesto humano del alzamiento, pero a través de la convergencia con lo no-humano: la tecnología, los animales, y las plantas. Leer revoluciones y guerras a partir de lo no-humano nos permite otra visión de la historia, ya que pone en tela de juicio no sólo el tema de la dominación humana de otros, sino también la supuesta dominación humana de lo no-humano.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. 2004. *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York, Houndsmills: Palgrave Macmillan.
- Belli, Gioconda. 1989. *La mujer habitada*. México: Editorial Diana.
- Bello, Giovanna. 2012. "Faith and Revolution in the Latin American Nueva Canción Movement." Diss. The Catholic University of America, Washington D.C.
- Beverley, John, Michael Aronna y José Oviedo, eds. 1995. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Borge, Tomás. Sin año. *Carlos, el amanecer ya no es una tentación*. Managua: Unión Nacional de Empleados.
- Cabezas, Omar. 2002. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. México, D.F: Siglo XXI editores.
- Cardenal, Ernesto. 1985. "Ecología." En *Flights of Victory. Vuelos de Victoria*, Ernesto Cardenal, 68–71. Maryknoll, NY: Orbis Books.
- Chávez, Daniel. 2015. *Nicaragua and the Politics of Utopia, Development and Culture in the Modern State*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Cuadra, Pablo Antonio. 1980. *Siete árboles contra el atardecer*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- Esch, Sophie. 2018. *Modernity at Gunpoint: Firearms, Politics, and Culture in Mexico and Central America*. Illuminations: Cultural Formations of the Americas Series. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Galtung, Johan. 2009. "Violence, Peace and Peace Research." En *Violence: A Philosophical Anthology*, eds. Vittorio Bufacchi, 78–109. Houndmills, New York: Palgrave Macmillan.
- García Canclini, Néstor. 2009. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F: Delbosillo.
- Girard, René. 1977. *Violence and the Sacred*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Guerrero Pérez, Juan José. 2005. *La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación: estudio de género musical y análisis de vínculo sociopolítico y religioso (1968-2000)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Jenkins, Philipp. 2000. "Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millenium." *Max Weber Studies* 1: 11–32.
- Kurz, Robert. s.f. "Der Knall der Moderne. Innovation durch Feuerwaffen, Expansion durch Krieg: Ein Blick in die Urgeschichte der abstrakten Arbeit." Fecha de acceso: 10 diciembre 2011. <http://www.exit-online.org/link.php?tabelle=autoren&posnr=93>.
- Landau, Gregorio. 1999. "The Role of Music in the Nicaraguan Revolution: Guitarra Armada." Diss. University of California.
- Mántica, Carlos. 2010. "El legado musical de Carlos Mejía Godoy." Carátula. Marzo 2010. <http://www.caratula.net/archivo/N34-0210/Secciones/critica/el%20legado%20musical%20de%20CMG.html>.
- Martín Barbero, Jesús. 1996. "Modernidad y posmodernidad en la periferia." *Revista del Centro de Ciencias de Lenguaje*, no. 13–14: 281–88.
- Matus Lazo, Róger. 2009. "El habla nicaragüense en la creación musical de Carlos Mejía Godoy." *El Nuevo Diario*. Nuevo Amanecer Cultural. January 2009.

<http://impreso.elnuevodiario.com.ni/2009/01/31/suplemento/nuevoamanecer/10069>.

Pring-Mill, Robert. 1987. "The Roles of Revolutionary Song - A Nicaraguan Assessment." *Popular Music* 6(2): 179–89.

Ramírez, Sergio. 2000. *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*. 2da ed. Santafé de Bogotá: Aguilar.

Richard, Nelly. 1996. "Latinoamérica y la posmodernidad." *Revista del Centro de Ciencias de Lenguaje* 13–14: 271–80.

Rincón, Carlos. 1995. *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.

Rodríguez, Ileana. 1996. *Women, Guerrillas, and Love. Understanding War in Central America*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Saldaña Portillo, María Josefina. 2007. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham, London: Duke University Press.

Sánchez, Edwin. 2002. "Carlos Mejía le debe canto a PJCH." *El Nuevo Diario*. 24 de marzo de 2002. <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2002/marzo/24-marzo-2002/nacional/nacional4.html>.

Sarlo, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Schluchter, Wolfgang. 2009. *Die Entzauberung der Welt*. Tuebingen: Mohr Siebeck.

Scruggs, T.M. 2002. "Socially Conscious Music Forming the Social Conscience: Nicaraguan Música Testimonial and the Creation of a Revolutionary Moment." In *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music: Essays on Latin American Popular Music*, eds. Walter Aaron Clark, 41–69. New York: Routledge.

———. 2004. "Music, Memory, and the Politics of Erasure in Nicaragua." En *Memory and the Impact of Political Transformation in Public Space*, eds. Daniel Walkowitz y Lisa Maya Knauer, 255–75. Durham, London: Duke University Press.

———. 2006. "Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América." *TRANS - Revista Transcultural de Música* 10. <http://www.sibetrans.com/trans/a144/musica-y-el-legado-de-la-violencia-a-finales-del-siglo-xx-en-centro-america>.

———. 2008. "Las Misas Nicaragüenses: Popular, Campesina, y del pueblo." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. <http://istmo.denison.edu/n17/articulos/scruggs.html>.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1993. "Can the Subaltern Speak?" En *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader.*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman, 66–111. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf.

Sturman, Janet. 2012. "Nostalgia for the Future: The New Song Movement in Nicaragua." En *Latin American Popular Culture*, eds. William Beezley y Linda Curcio, 2da ed., 247–66. Lanham: Rowman & Littlefield Pub. Group, Inc.

Tolkien, J. R. R. 1973. *The Lord of the Rings*. New York: Ballantine Books.

Ureña, Juan Carlos. 2013. *Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Virilio, Paul. 2006. *Speed and Politics*. Los Angeles, CA: Semiotext(e).

Weber, Max. 2002. "Wissenschaft als Beruf." En *Schriften 1894–1922*, eds. Dirk Kaesler, 474–513. Stuttgart: Alfred Kroener Verlag.

White, Steven F. 2011. "Los trovadores de la música popular nicaragüense." En *Arando el aire. La ecología en la poesía y la música de Nicaragua*, 525–95. Managua: 400 Elefantes.

## Discografía

Mejía Godoy, Carlos, y El Taller del Sonido Popular. 1979. *Misa campesina nicaragüense*. Managua: ENIGRAC.

Mejía Godoy, Carlos, y Luis Enrique Mejía Godoy. 1979. *Guitarra Armada*. Cassette. México: Pentagrama.

———. 1981. *Canto épico al FSLN*. CD. Managua: ENIGRAC.

Mejía Godoy, Luis Enrique. 1979. *Amando en tiempos de guerra*. LP. Costa Rica: CBS.

———. 1983. *Yo soy de un pueblo sencillo*. LP. Nicaragua: ENIGRAC.

**Sophie Esch** es profesora asistente en Rice University. Trabaja sobre literatura, música y cultura visual del siglo XX y siglo XXI de Centroamérica y México. Su libro *Modernity at Gunpoint* (University of Pittsburgh Press, 2018; ganador del premio de LASA-México para mejor libro en humanidades en 2019) analiza el significado político-cultural de armas de fuego en novelas, canciones, y fotografías de Centroamérica y México.

### Cita recomendada

Esch, Sophie. 2020. "Naturaleza, tecnología y guerra: Modernidad encantada en la música sandinista". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 24 [Date accessed: dd/mm/yy]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)