T.M. (Tomás) Scruggs

Las múltiples apropiaciones del Baile de la Marimba nicaragüense*

Abstract

This article approaches the history of the Dance of the Marimba in western Nicaragua as cultural capital that is used and manipulated by various social actors. The dance and music complex involves a couple flirtation dance accompanied by the unique diatonic marimba de arco flanked by a steel-stringed guitar and four-stringed guitarilla. This tradition was originally based in the Masaya region in communities considered and self-identified as indio, or Indian. Centered around the indigenous enclave of Monimbó, the tradition bearers' previous acculturation of mestizo dress and language heightened the emblematic importance of forms of expressive culture distinct to them, most saliently the performance of marimba accompanied folk dances. The article examines how elements of the dance and costuming were appropriated at different levels of first regional and then national society. Claims of an unaltered continuity of the music are critically analyzed in relation to the effects of media and mestizo-controlled group and professional troupe meditation. The study further demonstrates how mestizo claims of musical "timelessness" are bound up with a broader supposition of the social immutability of indigenous people and poor campesinos.

A lo largo de las Américas un patrón histórico se ha repetido con frecuencia: la apropiación y reinterpretación de elementos culturales de las comunidades subalternas por parte de las élites europeas o mestizas en los centros de poder. Por lo general, dichas comunidades se componen de un alto porcentaje de gente de descendencia no europea, sea indígena, africana o una mezcla de ambas. Géneros conocidos como *música folclórica* y *baile folclórico*

* Agradezco a David Font-Navarrete y Bernardo Padrón de la Universidad de York, Toronto, Canadá, la traducción del inglés al castellano de gran parte del ensayo, y la ayuda estilística de Matthias Stöckli.

son fuentes de historias transformadoras. Típicamente cargadas con nociones de tradición, estas expresiones han sido utilizadas para establecer enlaces entre la sociedad y el sistema de gobierno que de otro modo serían imposibles. Cuando ocurre la apropiación estas formas dejan de ser controladas por comunidades circunscritas y se reproducen en centros de poder más amplios. En el proceso, estos importantes recursos expresivos, los cuales Bourdieu (1984) llama "capital cultural", acumulan una carga simbólica para representar constructos sociales más amplios. Los protagonistas suelen ir más allá y explotan estas formas en un intento de imponer símbolos que representen la totalidad de un Estado-nación y, en particular, al modificar la música y el baile para convertirlos en símbolos nacionales.[1]

Procesos de este tipo representan un campo fértil para investigar la transformación de los productos culturales y la forma en que distintos grupos sociales confieren sentido a marcadores de identidad similares. Los puntos de vista que los distintos sectores de la población mantienen sobre la continuidad y los cambios en la reproducción de estas formas expresivas, pueden hacer evidentes las rupturas que dividen a una sociedad. En Nicaragua, un ejemplo de este proceso es la trayectoria histórica de una serie de bailes que se pueden agrupar bajo el título general de Baile de la Marimba. Durante el siglo XX, la popularidad de este conjunto de música y baile sobrepasó los límites de una comunidad local determinada hacia círculos sociales cada vez más amplios y poderosos. En las etapas más recientes de esta historia, el baile y su música se han promovido como la forma expresiva que mejor representa a todos los pueblos dentro de las fronteras de Nicaragua. Su adopción —y adaptación— por nuevos protagonistas sociales generó disputas acaloradas sobre muchos aspectos de los estilos

[1] Cuestiones relativas a la posesión y apropiación de los productos culturales han recibido mayor atención erudita tanto dentro como fuera de los discursos antropológicos (véase, por ejemplo, Ziff and Rao, 1997).

de interpretación a través de los límites étnicos, de clase social y de ubicación geográfica.

La siguiente discusión examina algunos de los cambios ocurridos en el Baile de la Marimba a partir de su reproducción y utilización para nuevos fines por parte de sectores medios en centros de poder mestizos regionales y nacionales. Trazo los impactos paralelos que los conjuntos semiprofesionales y la industria de medios de comunicación han tenido sobre el repertorio musical del baile. Además, investigo las construcciones de identidad anteriores y contemporáneas por medio de un enfoque sobre el lugar que la música y los músicos ocupan en la sociedad. Especialmente reveladora es la relación entre las percepciones de distintos grupos sobre la reproducción del material musical en cuanto a otros aspectos de la ejecución del baile, como los pasos, la coreografía y la vestimenta. En el caso del Baile de la Marimba, la apropiación de los productos culturales de un grupo social por otro grupo con más recursos políticos y económicos no ha sido un movimiento sencillo y unidireccional. Más bien, la conservación de este baile y su música como un marcador de tradición ha sido parte de interacciones complejas que involucran conceptos de la modernidad y el progreso, siempre desarrollados por actores sociales que trataban de utilizar este recurso cultural para mejorar su posición social y económica.

Antes de examinar la trayectoria del Baile de la Marimba desde campos locales a campos regionales y nacionales, comienzo con una revisión de la manera en que éste sirvió a la comunidad de Monimbó como sello de su identidad indígena.

Cultura expresiva e identidad en Monimbó

Masaya es una ciudad de tamaño mediano en una zona de llanos costeños en el suroeste de Nicaragua donde radica la mayoría de la población nacional, incluso de la capital cercana, Managua;

sus residentes son mestizos, una mezcla de las razas y culturas indígenas, negras y europeas. Se puede decir que la comunidad de Monimbó es un pueblo aparte o un barrio de Masaya, dependiendo del punto de vista. El patrón de asentamiento histórico en la costa pacífica de Nicaragua incluyó grandes comunidades adyacentes a las ciudades principales que se identificaban en los censos coloniales como indias, las cuales, en distinto grado, fueron incorporadas a las ciudades de población mestiza.[2] Aun así, en la conciencia nacional Monimbó mantiene la reputación de ser la comunidad indígena con menos influencia europea del lado occidental de Nicaragua.

¿Por qué esta identificación como el enclave de presencia indígena más destacado? A pesar de su adscripción a la identidad indígena, Monimbó, como el resto de la costa pacífica de Nicaragua, ha perdido poco a poco muchos marcadores de esta identidad. Aunque su pueblo muestra un porcentaje de sangre indígena visiblemente más alto que la mayoría de los habitantes de Masaya, la llegada de campesinos de otras partes del país a Masaya y el mestizaje a través del tiempo han diluido las características físicas distintivas de los monimboceños.

Las calles sin asfaltar marcaban una diferencia con Masaya, pero mejoras de infraestructura durante la época de los sandinistas, en la década de los ochenta, elevaron a Monimbó más hacia el nivel de otros barrios del mismo Masaya. No obstante, el esquema serpentino de las calles monimboceñas distingue la comunidad del plan rectangular de las de Masaya. El hecho de que la comunidad puede afirmar una identidad basada en el control de un territorio específico hasta cierto grado queda como un elemento clave para mantener su identidad aparte de los mestizos de Masaya. El idioma original chorotegan-mangue, al igual que otros idiomas

[2] Las fuentes más accesibles para corroborar estos datos se encuentran en Newson (1987) y Romero Vargas (1987).

precolombinos de la costa pacífica, cayó en desuso durante el siglo XIX,[1] y crónicas de principios del siglo XX mencionan que la vestimenta característica había sido abandonada hacía mucho tiempo. La estructura política organizada en lo local alrededor del *alcalde de barra* (el alcalde de las comunidades indígenas) se desvaneció durante el siglo XX pasado.

La conservación de una serie de costumbres y prácticas ha contrarrestado, hasta cierto punto, la pérdida de tantos otros marcadores de identidad. En una discusión acerca de la sobrevivencia étnica en Centroamérica, Richard N. Adams señaló que el "control sobre una selección de rituales" ha sido una de las estrategias más efectivas para la conservación de la identidad étnica (Adams, 1991: 193-195). Un anciano monimboceño, de una manera sucinta, afirma que cuando alguien sale a Masaya u otro lugar,

> *"(...) lo primero que dicen es que los indios sólo viven en Monimbó. ¿Por qué? Porque a los indios de Monimbó les gusta todavía mantenerse con sus costumbres indígenas."*[4]

Estas costumbres indígenas incluyen una serie de creencias y prácticas sociales, muchas de las cuales también se encuentran en regiones circundantes, como los cuentos míticos y la preparación de la comida.[5] Algunos rituales del ciclo vital, particularmente los ritos fúnebres, van perdiendo su importancia, aunque todavía se conservan más en Monimbó que en otros lugares. Las costumbres

[1] El náhuatl, el otro idioma principal del litoral del Pacífico, había desaparecido como lengua viva en 1865 (Habel, 1878: 24, citado en Brinton, 1883: xii). La pérdida fue tal que el viajero Squier, en la década de 1850, y el lingüista Berendt, en la de 1870, apenas pudieron recuperar unas cuantas palabras de los habitantes más ancianos (Squier, 1860: 312; Brinton, 1886: 239).

[4] Esta cita, como todas las demás en este ensayo, proviene de mis investigaciones llevadas a cabo en Nicaragua a partir de 1984; la mayor parte de ellas fue recopilada durante mis años de residencia en el país, entre 1987 y 1989.

[5] Para una discusión adicional sobre la estructura social y las costumbres contemporáneas de Monimbó, véase García Bresó (1992).

más importantes son formas expresivas como el baile o la música, las funciones religiosas y varios tipos de procesiones. En ninguna otra parte de Nicaragua se observan tantas ocasiones religiosas: junto con las celebraciones propias del ciclo vital de cada individuo, las fiestas vinculadas al calendario religioso mantienen a Monimbó en movimento durante todo el año. Estas exposiciones públicas también son las costumbres más accesibles para los que no viven allí y, por lo tanto, las más conocidas fuera de la comunidad. A la elaboración y gran cantidad de festejos se refiere la expresión coloquial mestiza: "*El indio siempre está en fiesta.*" Los dos meses posteriores al Día de San Jerónimo, celebrado el 30 de septiembre, son la época más concurrida del año y cuando se realizan las dos tradiciones que han adquirido fama nacional: el Baile de la Marimba y el *torovenado*.

Cualquiera puede sumarse a las escandalosas procesiones *torovenado* cuyos participantes se visten con disfraces estrafalarios que con frecuencia se burlan de figuras conocidas, y bailan frenéticamente con la música de conjuntos de vientos llamados *chicheros*. Sin embargo, la tradición que más se identifica con Monimbó es el Baile de la Marimba, un baile folclórico acompañado por un trío de marimba.[6] La materia esencial de este baile y su acompañamiento musical es de origen español. Es un baile de coqueteo en el cual las parejas nunca se tocan. Aunque hay varios bailes, cada uno con su propio nombre, éstos sólo se distinguen por sus trajes ya que la música y la coreografía no cambian de un baile a otro. Lo usual es que los grupos de bailadores, casi siempre organizados y dirigidos por hombres, se conformen de varias parejas aunque se turnen para bailar, una a la vez, salvo durante las procesiones religiosas cuando todas bailan juntas (véase Scruggs, 1995). La música, tocada por una marimba de arco, una guitarra y una guitarilla de cuatro cuerdas más pequeña, se conoce como el repertorio folclórico. Su movimiento melódico y armónico se limita al ámbito de tres octavas de la marimba de arco diatónica, y por eso sus melodías son diatónicas y en gran parte en tonalidad mayor. Su métrica es mayormente un 6/8 en tiempo rápido, muchas veces a lo largo de la pieza entera y en otras alternando con secciones en 4/4. Como las africanas y las demás centroamericanas, también la marimba de arco nicaragüense tiene tubos de resonancia provistos de un pequeño orificio tapado por una membrana delgada la cual, al tocarse las teclas correspondientes, produce un zumbido o charleo bien marcado.

[6] Las expectativas de un estilo inalterable y su representación correspondiente de una identidad social estable se muestra en el uso del término "la tradición", utilizado en Nicaragua para describir el complejo de música y danza del Baile de la Marimba. Yo también utilizo el término "tradición" en este artículo, pero con la advertencia de que la característica emergente de esta y otras "tradiciones" es que son, de hecho, dinámicas y se encuentran en un flujo constante.

Algunos marimberos viven en áreas periféricas, pero en Masaya todos los marimberos son de Monimbó, reconocido como el centro de la tradición de la marimba de arco. Como se describirá más adelante, el extraordinario poder simbólico del Baile de la Marimba que marcaba la distinción entre un Monimbó indio y un Masaya mestizo, se fue atenuando cuando las dos comunidades empezaron a compartir su reproducción.

El traslado del "capital cultural" de Monimbó al "centro"

A principios del siglo XX, ni los desfiles *torovenado* ni el Baile de la Marimba se llevaban a cabo en "el centro", nombre dado a Masaya por los residentes de Monimbó. Pero en algún momento el recorrido del desfile tradicional empezó a extenderse hacia Masaya. Los ancianos masayenses coinciden en que presenciaron sus primeros Bailes de la Marimba y desfiles *torovenado* cuando los monimboceños llegaron a la ciudad. Bailadores y músicos presentaban primero un programa de bailes dentro de una iglesia y, a menudo, un segundo programa en un hogar masayense.

Las dos iglesias principales en Masaya son puntos centrales para la realización del Baile de la Marimba. Los monimboceños veneran a San Jerónimo, el santo patrón de Masaya, cuya imagen se halla en la iglesia que lleva su nombre, a varias cuadras al norte de la plaza central de la ciudad. La catedral o parroquia La Asunción está ubicada en la plaza central. Siendo esta la iglesia más antigua, aloja a todos los santos de las iglesias de otros barrios, por ejemplo, a San Juan o San Miguel. Anteriormente el Baile de la Marimba y el *torovenado* se bailaban, con excepción de las primeras dos presentaciones, sólo dentro de los confines de Monimbó. Como la realización de ambas formas expresivas depende de promesas religiosas al santo patrón de Masaya, los monimboceños desfilaban o caminaban al "centro" para presentar sus respetos y hacer su primera presentación en las iglesias de San Jerónimo o La Asunción. No era permitido tocar la marimba de arco en una iglesia sino en estos días festivos.[7]

La siguiente presentación a menudo se realizaba en el hogar de un residente de Masaya, una tradición que se imponía por los enlaces sociales y económicos que existían entre los bailadores y una casa mestiza. Uno de los vínculos entre los mestizos y la población indígena, rural y pobre era el compadrazgo entre las cabezas de dos familias. El mestizo ayudaba al indio o campesino con cosas como regalos de dinero, arreglos para medicina y mediación con las autoridades locales en caso de problemas legales; a cambio, el indio o campesino llevaba regalos al compadre y su familia, como vegetales, frutas y flores. Un ejemplo importante de este intercambio es la ayuda monetaria para la preparación del vestuario que los mestizos ofrecían a los grupos de Baile de la Marimba en Monimbó o una de sus comarcas o aldeas. El grupo, a su vez, correspondía la ayuda a su líder con una presentación en la casa del compadre de

[7] Con el Vaticano II y La Misa Campesina Nicaragüense compuesta por Carlos Mejía Godoy de 1977 se abrió la puerta para utilizar este y otros instrumentos y estilos musicales dentro de la iglesia (véase Scruggs, 2008).

éste. Fue únicamente durante estas ocasiones privadas y solitarias, temprano por las mañanas en octubre, que los mestizos de Masaya presenciaban esta forma de la cultura expresiva.

Los habitantes de Monimbó disfrutaban de una posición más favorable que los de las comarcas más distantes para vincularse con los mestizos de Masaya y, por consiguiente, la mayoría de los enlaces de compadrazgo eran entre residentes de Monimbó y Masaya. Así se aseguraba que la mayor parte de las presentaciones del Baile de la Marimba se originara en Monimbó.

Fuentes del siglo XIX sugieren que el Baile de la Marimba tiene su origen a finales de la época colonial, o quizás antes.[8] La primera indicación de que los mestizos de Masaya habían adoptado algunos de los varios tipos del baile data de la segunda década del siglo XX. La primera presentación podría haberse realizado hacia 1915, cuando el masayense Alonso Montalván arregló ser invitado para bailar con un grupo de Monimbó. Relata que fue la belleza de los trajes lo que inicialmente los atrajo a él y a otros masayenses.

El siguiente año, a la edad de diecisiete, Montalván formó el primer grupo mixto con bailadores de ambos lugares y, con ello, el Baile de la Marimba salió del ámbito exclusivo de Monimbó. El grupo de Alonso Montalván, que con los años se hizo por completo mestizo y masayense, se desempeñaba para sus amistades y familiares dentro de Masaya y por casi sesenta y cinco años y casi sin interrupción, se presentó cada año.[9] Durante las siguientes décadas otros grupos de baile, como en Monimbó siempre liderados por hombres, se formaron en Masaya. De esta manera empezó a competir con Monimbó por la hegemonía sobre la tradición.

[8] En su discusión sobre las danzas locales, Brinton (1883: xxvi, xxx) describe el Baile de las Inditas, una de las formas del Baile de la Marimba, como un baile tradicional.

[9] Estos datos son recordados por la familia Montalván y otros (véase, por ejemplo, Chavarría Martínez, 1988: 6).

El mismo proceso que introdujo el Baile de la Marimba en Masaya también llevó a los masayenses a participar en los *torovenados* que salían de Monimbó. Con esto la tradición confinada al barrio se transformó en un evento que involucraba a la ciudad entera. A diferencia del Baile de la Marimba, los *torovenados* todavía siguen saliendo de Monimbó, pero ahora atraviesan varias zonas de Masaya antes de regresar a su origen frente a la iglesia San Sebastián en la plaza de Monimbó. En un principio, el baile por la ciudad era acompañado por la música de flautas de caña y tambores pequeños, pero a partir de la década de los cincuenta las bandas de viento, o *chicheros*, todas de Masaya y no de Monimbó, empezaron a desplazar a las flautas.

Así, Masaya desarrolló una familiaridad directa con dos de las principales formas de la cultura expresiva monimboceña, y luego, hasta cierto punto, reprodujo el Baile de la Marimba dentro de Masaya misma. Las zonas y comarcas alrededor de la ciudad siguieron realizando varios tipos del Baile de la Marimba, pero fue Monimbó que la vinculó con el baile y su música gracias a su proximidad y los fuertes enlaces socioeconómicos entre las dos comunidades y, también, por la cantidad de grupos de baile monimboceños que llegaban a Masaya. De ahí en adelante, los importantes recursos expresivos que tuvieron un papel esencial en la conservación de la identidad particular de Monimbó se compartieron con la Masaya mestiza.

Con las presentaciones anuales del Baile de la Marimba por mestizos masayenses, una costumbre india fue aceptada por los sectores de la clase media de la urbe. Siguiendo la costumbre de Monimbó, los grupos de bailadores de Masaya fijaron unas casas para realizar sus presentaciones y, poco a poco, el baile se popularizó entre los profesionales y comerciantes antes escépticos.

Otro factor estuvo presente. El desarrollo económico de la costa pacífica de Nicaragua generó una brecha económica entre los

mestizos urbanos y la población de clase baja, el agricultor común, lo cual profundizó una forma más de distanciamiento, antes mínima. Con el desarrollo de una pequeña clase media en Masaya y otras partes, este sector de la población se sintió lo suficientemente distanciado de las costumbres identificadas como "indias" como para ejercerlas y, así, poder ocuparse de un baile folclórico sin sentirse amenazado por el estigma de un estatus socioeconómico más bajo. Con menos miedo a las sanciones sociales, la clase media en Masaya se acercó a las costumbres campesinas e indias usándolas para su entretenimiento y, posteriormente, para hacerlas parte de su propia identidad.

El marcado interés y acercamiento de la clase media de Masaya al Baile de la Marimba se concretizó en dos formas institucionales a partir de la década de los años cincuenta: el Club de Leones de Masaya inició, en 1955, el Baile de Güipil (también escrito Hüipil, que es una blusa bordada) como un evento anual celebrado el 29 de septiembre, un día antes de la fiesta patronal de la ciudad; poco después, el Club Rotario se sumó con otro Baile de Güipil, el cual se realizaba el 28 de septiembre. La módica entrada de veinte córdobas, equivalente en ese entonces a unos tres dólares, era una donación a la obra caritativa del año correspondiente y permitió a los masayenses de la clase media y obrera mestiza asistir a ambos eventos.

No obstante, dos sectores sociales de la ciudad estuvieron ausentes en estos eventos. De Monimbó muy poca gente caminó al centro de la ciudad para asistir al Baile de Güipil, aunque la entrada estaba abierta a todos, así que los músicos eran casi los únicos monimboceños presentes; y también faltaba el otro extremo del rango social, la categoría social superior conocida como "la gente medio pelo", que consideraba la reproducción de tales costumbres "indias" indigna de su posición social. En cambio, la misma noche que se bailaba la danza en el Club Rotario, celebraba en el prestigioso y exclusivo Club Social ubicado en un acantilado del

lago Masaya frente al volcán, en las afueras del oeste de la ciudad, que se abrió a los miembros de la élite de varias ciudades exclusivamente por invitación. En sus primeros años, el Club Social evitó la contaminación con cualquier cosa de origen folclórico, quizás con excepción de los empleados, pero hacia la década de 1960 empezaron a utilizar algunas decoraciones de tipo folclórico, aunque los invitados seguían vistiéndose de ropa formal. En los otros dos clubes se consolidó la reproducción del Baile de la Marimba por mestizos de Masaya con todos sus elementos, menos la música.

Se alquilan marimbas

En la década de 1960, grupos de baile de Monimbó y sus comarcas todavía aparecían en Masaya durante las fiestas de San Jerónimo, pero ésta había llegado a eclipsar las fuentes de la tradición. Los grupos de Masaya reinterpretaron los pasos y trajes del Baile de Marimba a su manera, pero lo que nunca llegaron a reproducir fue su música. Hasta hace poco ningún mestizo había aprendido a tocar la marimba de arco con suficiente dominio como para poder acompañar la danza. Tampoco había mestizos que tocaran la guitarra o la guitarrilla en un trío, aunque potencialmente esto hubiese sido más factible. Como dijo un marimbero de Monimbó: "*Se fue el baile para el centro*", pero la música se quedó en Monimbó y sus comarcas cercanas.

¿Por qué los mestizos en Masaya adoptaron la danza pero nunca intentaron tocar la música que la acompañaba? Las dificultades de tocar la marimba limitan el número de personas que aspiran a convertirse en intérpretes de este instrumento, pero también los monimboceños enfrentan estas dificultades. La participación del público en general en la tradición vinculada a la danza se da en todo el país, mientras que la música sigue en manos de un grupo relativamente pequeño de especialistas. Sin embargo, a pesar de cualquier dificultad que la música pueda presentar, esta explicación no es concluyente. El hecho de que ni un solo residente de

Masaya haya llegado a dominar la música indica que esta parte de la tradición permaneció estigmatizada por los mestizos como una costumbre de indios, a diferencia de todos los otros elementos del Baile de la Marimba. En él, los monimboceños, sentados a un lado, tocando la pieza solicitada, sólo participan en la ejecución musical, aunque esto le da un toque de autenticidad, un lazo icónico con las raíces de la tradición.

Los mestizos masayenses consolidaron su apropiación del Baile de la Marimba pero siguieron dependiendo de los músicos indios. Aun en la década de 1950, cuando tocadiscos y grabaciones de música de marimba empezaron a estar disponibles, la música en vivo siguió siendo un requisito para recrear la tradición completa. Los mestizos consideraron que sus modificaciones de algunos pasos y trajes eran cambios menores que, además, representaban un perfeccionamiento. Sin embargo, sustituir la música en vivo por un tocadiscos se consideraba una ruptura con la supuesta pureza de la tradición. Además, la contratación de un trío de marimba de arco resultaba relativamente barata.

En Masaya se creó un mercado que necesitaba música y, como era de esperarse, se enfocó en los músicos de Monimbó. Las solicitudes de música del repertorio folclórico ya no se limitaron a las fiestas patronales anuales; cuando empezaron a celebrarse fiestas particulares con temas folclóricos, un trío de marimba de arco se convirtió en un adorno imprescindible. Cuando anfitriones anunciaban que la fiesta a celebrarse en su casa sería de güipil o de otro tema por el estilo, los invitados llegaban vestidos apropiadamente. También se acostumbró contratar un trío de marimba para tocarle una pieza a cada niño durante las piñatas. Al final, los mestizos buscaban músicos de marimba todo el año.

Pocos residentes de Masaya tenían contacto con Monimbó y mucho menos con las comarcas a su alrededor. En la década de 1960, el empresario, músico y fabricante de marimbas monimboceño

José Pérez aprovechó la oportunidad y montó una sala de alquiler de marimbas de arco en su casa. Su choza de caña, distinguida por un letrero que anunciaba sus servicios, se convirtió en uno de los puntos de referencia más conocidos de Monimbó para los mestizos. Pérez mantenía contacto con varios marimberos a quienes relacionaba con clientes de Masaya, restando un jugoso porcentaje para sí mismo. A partir de la contratación de músicos monimboceños se estableció una relación más entre ambas comunidades. En tiempos anteriores, los bailarines de Masaya evitaban ir a Monimbó por varias razones, entre ellas la distancia geográfica y por el rechazo que los bailarines mestizos hubiesen recibido por parte de los monimboceños que entendían la danza como suya.

De hecho, dentro de su comunidad, que retiene en muchos aspectos una actitud insular, los monimboceños todavía resienten el predominio de Masaya sobre el Baile de la Marimba, a lo cual suelen referirse con un desprecio resignado y manifiestan su rencor por la apropiación de su danza en su crítica de los pasos y movimientos.

Al adoptar el Baile de la Marimba, la posición socioeconómica superior de los sectores medios les dio el poder de sistematizar la tradición con su propio criterio y ejercer su influencia sobre instituciones estatales como las escuelas públicas y, como veremos más adelante, sobre instituciones privadas como los medios de comunicación. Este poder de Masaya le permitió, en el desarrollo de una identidad propia, asumir varias características por las que Monimbó había sido famoso desde hacía mucho tiempo. Por ejemplo, los desfiles *torovenado* que anteriormente se organizaban en Monimbó de una forma personal e informal, se empezaron a coordinar, en la década de 1960, por comités compuestos por miembros de la clase media de Masaya y la periferia norte de Monimbó. De esta manera, el Baile de la Marimba y el *torovenado*, las dos manifestaciones más famosas de las fiestas de San Jerónimo,

siguieron el mismo curso: el control sobre su producción se trasladó de Monimbó al "centro" cada vez más hegemónico.

Poco a poco la percepción masayense de Monimbó como un pueblo separado cambió; éste se convirtió en un barrio de Masaya, la cual muchos lugareños reconocían con orgullo fuente de unas tradiciones que ahora pertenecían a una Masaya más extensa. A Rubén Darío se le atribuye nombrarla "La Ciudad de las Flores", por la abundancia de jardines, los grandes macetones colgando de las paredes de las casas y la suntuosidad en el uso de flores para las celebraciones religiosas y como adorno del peinado de las mujeres indígenas. La incorporación de Monimbó y sus formas expresivas en su nueva identidad provocó que a Masaya se le conociera también como la "Cuna del Folklore Nicaragüense", es decir, no sólo cuna de las expresiones culturales de la costa pacífica sino, de hecho, del país entero. El proceso de apropiación de la cultura expresiva de Monimbó empezó a extenderse más allá de la ciudad de Masaya, y la nueva imagen que de sí misma cultivó coincidió con el interés nacional de establecer el folclore como parte constitutiva de la identidad nacional.

De la "cuna" a la capital

A finales de los años veinte del siglo XX surgió en Nicaragua un movimiento artístico y literario bajo el nombre de "Movimiento Vanguardia". Siguiendo corrientes intelectuales de otros países de Centroamérica y la América hispana (Beverly and Zimmerman, 1990: 78-79; Osorio, 1985), los poetas y escritores vinculados con el Movimiento Vanguardia cuestionaron el enfoque exclusivo de la cultura élite en los modelos culturales europeos heredados. Con la nueva valoración de la población mestiza del continente, la cual, después de todo, constituía la mayor parte de gente educada en Latinoamérica, el Movimiento Vanguardia buscó su inspiración en la otredad de sus compatriotas indígenas. El nacionalismo recién despertado de aquellos intelectuales los llevó a acercarse a

los sectores más pobres de la población para identificar las expresiones típicas y folclóricas de las clases subalternas, que luego pasaron a formar la materia prima para forjar una nueva identidad nacional y proveer una matriz para la creación artística.

A medida que el interés en los estudios del folclore aumentó, entusiastas empezaron a formar grupos folclóricos a lo largo de la costa pacífica. Particularmente grande fue el interés por el folclore en Masaya, la supuesta Cuna del Folklore Nicaragüense. En las décadas de 1950 y 1960, aficionados locales del folclore fundaron una asociación que organizó charlas para sus propios miembros y ponentes de otras ciudades. A pesar de la rivalidad endémica entre los grupos de danza mestizos, en la década de los sesenta pusieron de lado sus diferencias lo suficiente como para publicar varios números de la *Revista Folklórica de la Unión de Danza de Masaya*. Estos esfuerzos demuestran como el Movimiento Vanguardia abrió un espacio cultural para que los sectores de la clase media en Masaya y otros lugares adoptaran bailes y otras costumbres populares.

El primer y único intento de proporcionar una visión panorámica del folclore nacional fue la publicación de *Folklore de Nicaragua* en 1968. Escrito por un maestro masayense y enfocado principalmente en Monimbó y Masaya, este libro fue parte de un esfuerzo concentrado por una élite local poderosa para promover la imagen de la ciudad, con Monimbó adjunto, como el centro indiscutible de las expresiones culturales tradicionales de la nación. Estos esfuerzos promocionales por parte de Masaya ocurrieron en un contexto en el cual la élite urbana del país empezó a buscar símbolos que representaran el carácter único de la existencia nicaragüense. Este proceso de construcción o renovación de una identidad nacional por la élite nicaragüense generó cierta competencia regional. Para que triunfara la campaña mestiza por obtener el reconocimiento nacional de Masaya como *cuna del folklore nacional* era necesario que el panorama cultural esencialmente masayense representara a la mayoría de tradiciones del folclore nacional.

Una indicación de la importancia del Baile de la Marimba en el ámbito nacional ha sido el crecimiento de su popularidad en la capital del país, Managua. A pesar de haber sido continuamente poblada desde el primer contacto con los europeos, Managua siempre fue un pueblo pequeño, casi una aldea, incluso durante la última parte del siglo XIX cuando ya fungió como capital. Su poder económico y predominio político a nivel nacional son entonces fenómenos relativamente recientes. Debido de la inmigración hacia el capital desde casi todas partes del país (menos la costa caribeña), la población de Managua es la más representativa del carácter nacional, dada la variedad de tradiciones regionales reproducidas en el nuevo lugar, lo cual complica la difícil tarea de determinar qué tanto se habían establecido las tradiciones en la ciudad. Si en alguna época existió una tradición de marimba en Managua, ésta ya había caído en desuso a la llegada de los marimberos de Monimbó en las décadas de 1930 y 1940.[10]

En Managua, al igual que en Masaya, con la formación de grupos locales de danza y la creciente popularidad de las marimbas en las fiestas particulares se multiplicaron las oportunidades de trabajo para la marimba de arco y, al igual que en Monimbó, los marimberos establecieron una "casa de alquiler" en el lado este de la ciudad. Músicos monimboceños viajaron a Managua y se reunieron en la zona de El Chilamate, llamada así por el despliege de árboles chilamate que ofrecían sombra a las chozas de caña.[11] En 1987 conversé con Guillermo López quien en ese entonces se dedicaba

[10] La información sobre la historia cultural temprana de Managua proviene de Gámez (1889), Cuadra (1939), Halftermeyer (1943, 1971), Radell (1969), Borgen (1979), de mis propias entrevistas con informantes ancianos y de la comunicación personal con folcloristas contemporáneos acerca de sus entrevistas con informantes ahora difuntos.

[11] Hasta hace poco, los músicos caminaban hasta Managua con sus marimbas de arco cargadas sobre sus hombros, dejando Masaya en las frescas horas de las siete de la noche para llegar a las dos de la madrugada.

a la manufactura de marimbas. Su primer viaje a El Chilamate lo había hecho a finales de la década de 1940:

> López: "*Cuando yo empecé, antes de que se destruyera* [fuimos] *al Chilamate. Te voy a decir, el oriental, era montaña. Venía un vehículo en la mañana, no fuimos por tren... Todos fuimos juntos... Éramos treinta, diez marimbas. Salíamos los sábados, veníamos los lunes.*"
> Scruggs: "*¿Fuiste allá sin saber a dónde ibas a tocar?*"
> López: "*Sí, allí llegábamos y agarrábamos la marimba y a la calle. La gente vino a la casa buscándonos. Piñata, cumpleaños, casamiento, fiestas de Santo Domingo. Todas clases, de todo. 20 pesos la hora.*"

En esa época, siete pesos o córdobas equivalían a un dólar estadounidense, así que los trios de marimba ganaban unos tres dólares la hora, lo cual era un muy buen sueldo, aunque el trabajo se limitaba a unas horas durante los fines de semana. En El Chilamate no había un monopolio cerrado, como el de la casa Pérez en Monimbó, pero sí había una organización colectiva donde, a veces, los músicos reunían sus recursos para organizar el transporte de Masaya a Managua. Los músicos de marimba esperaban a que los clientes los buscaran en El Chilamate, pero también salían a la calle a buscar trabajo por sí mismos. El marimbero Reyes Ñamendes, por ejemplo, contaba con una clientela fiel y lucrativa que iba a buscarlo desde el vecindario cerca del Teatro Cabrera. En cambio, Guillermo López dependía de sus propios esfuerzos para conseguir trabajo:

> "*Nos levantábamos a las seis de la mañana a desayunar, salíamos a las siete, mire, y le dábamos la vuelta a La Colonia, le dábamos vuelta a Las Brisas. Lo hacíamos hasta las diez de la noche, siempre caminando. ¿Cuánto ganamos?* [en voz baja] *100 pesos, 150.*"

Como ya en ese entonces Las Brisas y La Colonia eran barrios de clase media-baja, el ejemplo de estos dos marimberos demuestra la creciente popularidad de la marimba entre las clases sociales.

Eran tiempos lucrativos para los marimberos que podían contar con un trabajo relativamente estable casi todos los fines de semana del año y, en particular, durante los períodos de mayor actividad folclórica como las fiestas de Santo Domingo. La gran popularidad que había ganado como acompañante del Baile de la Marimba, la convirtió en Managua en un instrumento codiciado también para tocar música bailable no folclórica. Como lo planteó Guillermo López: "*Tocamos cualquier cosa, folclore, cumbias, corridos, merengue.*" Las oportunidades económicas que la floreciente capital ofreció tentaron a varios músicos a mudarse a Managua, lo que dio origen a otro tipo de marimberos que, con el pasar de los años, se apartaría de sus raíces en el baile folclórico para especializarse en la música recreativa, un tema que queda fuera del alcance del presente artículo.

Compañías de baile y el rehacer de una tradición

La estructura de un conjunto de baile, con miembros fijos bajo un liderazgo permanente, fue una invención de los grupos de danza mestizos de Masaya. En Monimbó y otros lugares donde la presentación de un baile significa el cumplimiento de una promesa religiosa, el liderazgo y la composición del grupo sólo dependen de la obligación adquirida por dicha promesa, la cual raramente dura más de tres años. En cambio, en Masaya los mestizos solían establecer un liderazgo tan duradero que se empezó a conocer a los grupos por el nombre de su director, como el Baile de las Negras de Bayardo González. Con el aumento de la popularidad del baile en la ciudad capital se preparaba la plataforma para que, dentro de nuevos contextos, una compañía de danza estable presentara el Baile de la Marimba a un público más grande.

Al igual que en las "sociedades folclóricas" que empezaron a popularizarse a mediados del siglo XX, la participación de mujeres en el renacimiento de danzas y vestuarios tradicionales fue gradualmente aceptada entre la clase media de las ciudades más grandes. El interés de las clases medias y altas de Managua en bailes extranjeros fue tan grande como para sustentar durante los años cincuenta la Escuela de Danza de Adán Castillo, donde se enseñaba flamenco y otros tipos de baile provenientes de "la madre patria" (España). No sorprende que una mujer, Chonita Gutiérrez, haya liderado, a finales de los sesenta, el más notable de los intentos de formar un grupo fijo dedicado a la enseñanza y presentación del Baile de la Marimba. Este grupo se presentó esporádicamente en Managua durante varios años.

El primer grupo duradero de danza a nivel nacional fue fundado a principios de los años setenta cuando Irene López, residente de Managua, se asoció con el reconocido cantautor Camilo Zapata para formar una compañía bajo el nombre de "Escuela de Danza Folklórica Nicaragüense de Camilo Zapata". Ofrecían clases gratis a jóvenes los fines de semana y formaron un grupo de danza juvenil cuyos miembros más grandes eran adolescentes. La compañía contrató a Carlos Palacios de Monimbó como director musical y comenzó a dar a conocer su versión del Baile de la Marimba en las escuelas y a público de clase media en el litoral del Pacífico. Aceptó invitaciones de varios países centroamericanos para representar a Nicaragua en conciertos y festivales folclóricos, aparición que reflejaba el concurrente crecimiento del interés por lo nacional en la región.

Sin embargo, aún para esta fecha, a pesar de llevar el estandarte nacional a tierras ajenas, los aficionados al folclore no escaparon de la necesidad de librar una batalla en sus intentos por conseguir la aceptación de un baile que había sido exclusivamente "indio". Irene López recuerda:

> *"Fue muy difícil el inicio, porque nadie, nadie quería saber nada, nada del folclore; ni les interesaba lo más mínimo de nada. Nosotros hicimos brecha aquí de pura sangre."*

López fundó en 1976 su propio grupo, el "Conjunto Folklórico Nacional de Irene López", dando inicio a su carrera profesional como la directora, bailarina y coreógrafa más conocida de la danza popular nicaragüense. La compañía de Camilo Zapata se disolvió poco tiempo después, pero otra compañía se formó bajo la dirección de Haydeé Palacios, el "Grupo Folklórico Xilonem" (maíz en náhuatl), con lo cual los dos grupos en el país, ambos capitalinos, quedaron bajo liderazgo femenino.

Antes los grupos folclóricos presentaban exclusivamente el Baile de la Marimba, lo que muestra el poder que tenía en ese entonces la danza más famosa de Masaya, para codificar la identidad nacional en el imaginario de los aficionados al folclore del litoral del Pacífico. La revolución sandinista, de la década de 1980, buscaba exaltar una conciencia nacional que abarcara los conocimientos de la música y de los baile tradicionales de otras regiones del país; no obstante, el Baile de la Marimba siguió siendo considerado el principal símbolo de la identidad nacional (véase Scruggs, 2006). Desde un principio, Irene López y su colaborador, el folclorista autodidacta masayense Bayardo Ortíz Pérez, buscaron transformar varios elementos del baile y la música para realizar su visión de una presentación óptima en el contexto de un nuevo escenario y montaje. El vestuario les pareció demasiado simple: las blusas de las mujeres y las *cotonas* o camisas sin cuello de los hombres eran de color hueso o, como dice López, de "*color como tierra*", agregando que "*eso no tenía ninguna vistosidad*". Además de introducir "*colores más chillantes*" en el vestuario, López creó nuevos arreglos coreográficos que no sólo hicieron bailar a varias parejas simultáneamente, sino que también estaban orientadas en una sola dirección, hacia el público. López, al igual que otros pioneros de compañías de baile, no contaba con experiencia previa

para apoyarse, teniendo que montar sus propias coreografías por ensayo y error.

Sin embargo, fueron los movimientos y pasos que más se alejaron del estilo de baile de Masaya y que recibieron las críticas más duras por parte de los masayenses. Entre estas críticas se mencionaban, por ejemplo, los saltos a través del escenario y la *mecanizada* falta de gracia de los jóvenes integrantes de las compañías de Managua que en gran parte no contaban con mucha experiencia danzaria. Un músico captó el poder expresivo que, según los masayenses, los bailarines locales todavía conservaban de la siguiente manera: "*Managua: artificial, Masaya: místico.*" Irónicamente, la misma palabra, "baletizado", que usaban los masayenses para caracterizar y criticar al estilo de baile capitalino, usaba Irene López con orgullo para describirme su reinterpretación del baile. Ella concibe el estilo de su compañía como "*una especie de danza moderna*" usando "*el ritmo nicaragüense*", pero "*con pasos baletizados*" o de forma más específica, con "*movimientos de los brazos, del cuerpo baletizados*".

Yo estoy de acuerdo con la caracterización de López del estilo capitalino como una amalgama de ballet clásico, danza moderna y el Baile de la Marimba así como se encuentra en Masaya y en otros sitios. Sin embargo, vale resaltar que ésta no es la manera como las compañías de Managua solían describir su estilo particular antes de la controversia que se encendió en Nicaragua, a finales de los ochenta, sobre la autenticidad de las distintas representaciones del Baile de la Marimba. Fue sólo después de una serie de intercambios polémicos en los medios de comunicación que los líderes de las compañías de Managua se distanciaron públicamente de sus afirmaciones previas de que sus interpretaciones eran poco diferentes del estilo de Masaya y, por lo tanto, fieles a la tradición.

La consolidación de las compañías capitalinas hizo que su nueva interpretación de la expresión folclórica más importante de la nación entrara en competencia directa con las compañías de Masaya. La pérdida del control absoluto que Masaya supuestamente había ejercido sobre el Baile de la Marimba explica la intensidad de las acusaciones lanzadas contra los grupos de Managua. Los desacuerdos crecieron al punto que habían amenazas físicas a los líderes de las compañías en caso de que se atrevieran a visitar Masaya durante las celebraciones de San Jerónimo. Por supuesto, los mejores grupos de danza masayenses recibieron un poco de su propia medicina: así como la Masaya mestiza se había apropiado de la tradición "india" de Monimbó, así se encontraba ella ahora en la incómoda situación de ver como los aficionados de la ciudad capital se apoderaban de la suya.

Tanto en Masaya como en Monimbó la frustración creció a medida que las compañías de Managua lograron explotar sus funciones en escenarios y su ubicación privilegiada en la capital para presentarse como compañías nacionales. Comenzaron a presentar su interpretación managüense del Baile de la Marimba como la versión nacional definitiva al resto del país. Más descarado aún les pareció que las compañías presentaran su versión como tradición nacional al resto del mundo cuando viajaban al exterior. Flavio Gamboa, un monimboceño mayor, comentó con cierta amargura sobre las referencias que de Monimbó se hacían en las representaciones de Irene López: "*Vino a estropear lo que es el verdadero folclore. O sea, hizo una descripción según su modo* y [dice:] *'éste es un traje típico de Monimbó'*."

En Masaya casi no hay bailarines que lamenten la pérdida del sentido religioso cuando se presentan los bailes fuera de la celebración tradicional del día del santo; pero sí sienten un profundo resentimiento por la apropiación que Managua hizo de su también apropiada tradición. Sin embargo, quisiera resaltar que los desacuerdos sobre el vestuario y los pasos de baile no tienen que ver con el hecho sino más bien con el grado de cambio: la misma Masaya mestiza ya había cambiado el estilo escenográfico monimboceño. Más allá de estas críticas relativas a la expansión geográfica

que traslada la música y danza fuera de Masaya, lo anterior, como era de esperarse, contribuye a que la tradición se vea desvinculada del calendario que establece las celebraciones del día del santo patronal de Masaya. El traslado del baile y su música a Managua puede interpretarse como parte de la misma dinámica que llevó a Masaya a adoptar la tradición de Monimbó a principios del siglo. Se puede argumentar, además, que las presentaciones del Baile de la Marimba en el Club de Leones o el Club Rotario de Masaya no son cualitativamente diferentes de las presentaciones en los auditorios de los liceos de Managua, o, inclusive, en los festivales folclóricos en el extranjero.

Para Irene López, la manera en que las compañías managuenses reinterpretan formas de expresiones culturales se vincula con una crítica de los "tradicionalistas" masayenses: "*Ellos no ven el folclore como arte.*" En su búsqueda por símbolos nacionales, López y otros recrearon una tradición local, liberándola, desde su punto de vista, de las restricciones que pesaron sobre su reproducción local a partir de una reconceptualización del baile como materia prima de la creación artística. Llevado al nivel nacional y con una serie de modificaciones, el Baile de la Marimba adquirió un simbolismo preñado de identidad nacional. Como se ha dicho, los masayenses nunca se opusieron a que el baile y su música representaran a Nicaragua; al contrario, éste había sido el objetivo de aquellos aficionados que habían promovido a Masaya como la Cuna del Folklore Nicaragüense. El conflicto que continúa hasta hoy en día, gira alrededor del control sobre "el símbolo", el baile y su música, su contenido y contexto escénico, y la procedencia de sus ejecutantes.

La marimba de arco en la "época de la reproducción mecánica"[12]

Notablemente ausentes de la controversia son los comentarios, ya sean positivos o negativos, sobre la música misma y hasta los marimberos se limitan a criticar los grupos folclóricos de Managua en términos de cambios visuales. Por ejemplo, a finales de la década de 1980, yo me encontraba en Monimbó en la casa de un marimbero retirado y, en nuestra conversación, se refirió a Irene López con el epitafio: "*Ella fue la que vino a fregar la música.*" No obstante, cuando indagué al respecto resultó obvio que estaba usando "música" y "danza" de manera intercambiable y que en realidad no le preocupaban los posibles cambios del material musical, sino las alteraciones de la coreografía y del vestuario.

De hecho, el repertorio musical folclórico y la manera de tocarlo son aspectos sobre los cuales no había ni hay desacuerdo entre los grupos de danza de Monimbó, Masaya y Managua. Al contrario, la estética musical de los grupos de danza mestizos converge en varias preferencias estilísticas básicas. La presión que los bailarines mestizos de Masaya y Managua ejercieron para que la música se acomodara a sus conceptos estéticos, coincidió, en parte, con las exigencias impuestas sobre la música con la aparición de los nuevos medios de comunicación en Nicaragua.

Por lo visto, además de acompañar los distintos bailes tradicionales, los tríos de marimba de arco de Monimbó y sus cercanías siempre han tocado música popular para eventos recreacionales. Algunos de sus residentes ya mayores recuerdan que instrumentos de cuerda, sobre todo mandolines y guitarras, estaban más de moda en su juventud (en los años de 1920) que la marimba, la

[12] Esta frase proviene del trabajo fundacional de Walter Benjamin sobre la relación entre las artes y la tecnología emergente en la década de 1930 (Benjamin, 1996 [1936]).

cual vino a dominar tiempo después. Aunque la popularidad de la marimba de arco estaba en ascendencia, en parte por el creciente interés de los mestizos del "centro" por el Baile de la Marimba, este instrumento de veintidós teclas encontraba ya dura competencia con la aparición de los medios de comunicación modernos. Las primeras vitrolas llegaron a Nicaragua en los años noventa del siglo XIX (Mendoza, 1920: 107) y a Masaya, bajo el nombre de "sinfanola", quince años después (Gustavo Acuña, comunicación personal). Para los años veinte, la música grabada se usaba para celebraciones al aire libre en Managua (Borgen, 1979: 15). Según testimonios locales, los comerciantes cargaban vitrolas en sus hombros al interior del país para entretener a los campesinos. Aún las zonas más remotas de los llanos bajos del litoral del Pacífico se vieron expuestas a la música grabada primero en cilindros de cera y luego en discos de 78 rpm provenientes de México y los Estados Unidos, los cuales se pudieron pedir por catálogo. Monimbó y sus alrededores tuvieron acceso a toda clase de música, desde valses mexicanos como "Sobre las olas" de Juventino Rosas, hasta Caruso cantando fragmentos de tres minutos de arias de ópera. Dentro de este nuevo ambiente musical, los grupos de marimba aparentemente lograron mantener su posición por cierto tiempo. Sólo con la aparición de equipos baratos, después de la Segunda Guerra Mundial, la marimba dejó de ser la forma favorita de la música recreacional. Como decía el músico veterano de la marimba Rosaurio Cano, la facilidad para disponer de equipos de radio y fonógrafos "*a la marimba casi mató*". Como pocos hogares podían pagar por un fonógrafo propio, pequeños negocios empezaron a alquilar el equipo. Así como antes los grupos de marimba tocaban para las bodas y fiestas, ahora se podía alquilar un equipo de sonido de buen tamaño para la ocasión. Monimboceños recuerdan como se recalentaban en el clima tropical los tubos grandes de los amplificadores y como tenían que poner hielo debajo de aquellos para evitar que se quemaran. Con el tiempo cada vez más familias pudieron comprarse un radio o un tocadiscos, sobre todo con la

aparición de los radios de transistores y de fonógrafos más económicos diseñados para los nuevos discos de 45 rpm.

Cualquier marimbero lo suficientemente mayor para recordar esos tiempos tiene grabadas en su mente las dificultades de esos días. José Pérez, quien manejaba "La Sala de Alquiler de Marimbas" en Monimbó, los recuerda como "*la época cuando no estaba de acuerdo la marimba*", y Carlos Palacios lamenta su mala suerte por haber tenido que empezar su carrera como marimbero a finales de los cincuenta:

> "*Cuando vinieron los tocadiscos todas las marimbas se fueron al suelo. Algunos las barataron, las quemaron, porque ¿quién buscaba un marimbero?*"

En Monimbó la popularidad de los equipos de sonido y, por ende, la variedad de estilos musicales que llevaban consigo, coincidió con un período en que la marimba de arco continuaba en auge en Masaya. Varios residentes de esta ciudad han comentado cuan atractivos les parecían a los vecinos monimboceños los equipos modernos de sonido de esta época: radios y fonógrafos eran símbolos de progreso y modernismo, y quien ansiaba mejorar su estatus económico no dejaba de sentirse atraído por ellos. Muchos monimboceños de la étnicamente estigmatizada clase baja que intentaban alcanzar el poder socioeconómico que tenía la población mestiza de Masaya, pasaron por una etapa de distanciamiento de los modos tradicionales de la producción musical y los estilos musicales correspondientes. La pérdida de popularidad de la música de marimba de arco en Monimbó y las áreas cercanas y el perfil creciente del instrumento entre los sectores medios de Masaya contribuyeron al traslado gradual del Baile de la Marimba al "centro".

Pero bailarines y músicos de Monimbó y sus comarcas no se liberaron con la misma facilidad del estigma de participación en

expresiones culturales indias y campesinas, como los grupos de danza mestizos. Muchos miembros del grupo subalterno consideraron que la asociación del Baile de la Marimba con el estatus de clase baja era algo que frenaba su mejora social y económica. Irónicamente, el desdeño que la comunidad mostró en esta época hacia sus propias tradiciones, permitió a la Masaya mestiza reclamar el liderazgo de la tradición. René Chavarría, líder de uno de los grupos de danza más importantes de esta ciudad, caracterizó las preferencias musicales de los monimboceños de la época de la siguiente manera:

> "*La mayoría de ellos lo que les interesa era la emisora, las canciones modernas, las cosas modernas, rockenroll, el cha cha cha, mientras que nosotros hemos conservado más la tradición que ellos.*"

Incluso consideraba que el interés mestizo por el Baile de la Marimba era el salvavidas que mantenía a flote esta tradición en Monimbó. Aunque esto es una percepción exagerada de la importancia de los aficionados mestizos del folclore, no está tan alejada de la realidad. La marimba, tanto como instrumento acompañante de los bailes folclóricos como proveedor de música recreacional, perdió estatus entre su comunidad ante la competencia electrónica, una suerte similar a la de muchas otras tradiciones musicales acústicas del mundo; sin embargo, el interés de un grupo foráneo, una población urbana vecina, por la marimba de arco ayudó a garantizar el futuro del instrumento, aunque fuese bajo los términos de su nueva ubicación.

A pesar de que los medios de comunicación electrónicos representaron un gran reto para la música de marimba de Nicaragua, la marimba de arco no fue del todo marginalizada por la pequeña industria mediática. Más bien, primero la radio y luego las grabaciones producidas localmente se convirtieron en importantes herramientas para la diseminación de la música de marimba y, al mismo tiempo, fueron el escenario donde se articulaban aquellos

"términos de su nueva ubicación". El nuevo valor de uso de la marimba engendró presiones sociales por parte de los medios de comunicación controlados por mestizos, las cuales se manifestaban a través de una serie de exigencias tecnológicas y estéticas que llevaron la tradición musical por ciertas direcciones. En seguida examinaremos algunos de los resultados de la inclusión de la marimba de arco en estos medios de comunicación.

Medios de comunicación, música de marimba y la mediación del valor de uso

La industria de grabación nicaragüense no creció hasta los años cincuenta, cuando algunas pequeñas disqueras empezaron a grabar "música nacional", término que designaba la música folclórica tradicional y varios tipos de música popular, incluyendo, por supuesto, los tríos de marimba de arco. Entre las primeras grabaciones estaban las que la disquera Ondina, del empresario masayense Alcides Gutiérrez Barreto, hizo de tríos de marimba de Monimbó. Como comentó un *pinchadiscos* de la época, Gutiérrez Barreto había descubierto "*una mina de oro*" en el repertorio folclórico del Baile de la Marimba. Se les pagaba poco a los músicos y, como los autores eran anónimos, no había que pagar regalías de ningún tipo. La protección a los derechos de autor, de cualquier manera, era marginal en Nicaragua.

Había pocas grabaciones de tríos de marimba de arco tocando música de repertorios populares no tradicionales, como por ejemplo cumbias. Sin embargo, para las comunidades indígenas y campesinas los conjuntos de marimba de arco continuaban siendo una fuente de música recreacional, a pesar de la competencia de los medios electrónicos. Cuando tocaban en vivo o durante las emisiones de las radios locales, los músicos de marimba podían interpretar toda la variedad de estilos que conocían. Sin embargo, la industria de grabación empezó a responder a las demandas de la comunidad mestiza y, con ello, reforzó las exigencias de un gru-

po social que no consideraba la marimba de arco muy apta para tocar música recreacional. Las disqueras se dirigían predominantemente a la clase media y alta, entre las cuales la música del Baile de la Marimba estaba de moda en ese entonces. Así, las fuerzas del mercado de consumo y la ventaja de no tener que pagar por derechos de autor llevó a las disqueras a grabar solamente música folclórica de origen anónimo o, mejor dicho, desconocido. Estos imperativos económicos limitaban la marimba de arco casi por completo a su función de acompañante para bailes folclóricos. Hasta en el ámbito local de Masaya, la diminuta marimba, limitada además por su diatonismo, se vio excluida de las corrientes comerciales de la música. Por otro lado, las grabaciones de la marimba de arco jugaron un papel fundamental en el desarrollo de una conciencia nacional. Gracias a su difusión y a la de estilos musicales de otras regiones del territorio nacional, en particular de la entonces desconocida zona de la costa caribeña, el imaginario de lo que constituye (musicalmente) la nación de Nicaragua, se expandió en forma cualitativa (véase Scruggs, 1999).

En el estudio de grabación los tríos de marimba de arco sufrían las mismas limitaciones implacables que otros músicos en otras partes del mundo: la barrera de aproximadamente tres minutos de duración de un disco de 78 rpm, con lo cual había que arreglar las secciones de las piezas para darles un sentido de clausura, lo que a menudo significaba terminar con la sección del principio. Para los primeros artistas grabados cumplir con este requisito resultó muy difícil, así que en algunos de las primeros discos de 78 rpm se puede oír al marimbero terminar la pieza casi al azar, perdiéndose las últimas notas en un decrecimiento que bien podría haber sido gestionado en el estudio de grabación al darse cuenta que se les acababa el tiempo. En los años sesenta, cuando se empezaron a producir en Nicaragua discos de larga duración de 33 rpm, los productores ya no tenían que preocuparse por la duración de las piezas; no obstante, para ese entonces los músicos de marimba

ya se habían acostumbrado al formato de tres minutos. Así que cuando yo empecé a grabar tríos de marimba de arco en 1985, ya estaba bien establecido el patrón de alternar dos secciones de las piezas del repertorio tradicional del modo "ABAB" o "ABABA". Es fácil de reconocer este patrón en la grabación de la pieza "El Sapo" (analizada en detalle más abajo) que se encuentra en el disco compacto incluido en esta publicación. CD-9

Aunque los pocos marimberos grabados en los años cincuenta y sesenta llegaron a adaptarse al formato de tres minutos impuesto por el estudio de grabación, ellos y otros marimberos son recordados por una libertad de forma y estilo que ya no existe en Nicaragua. Los primeros músicos de marimba improvisaban mucho más, no teniendo que respetar una estructura tan estricta. Carlos Palacios, quien se considera representante de la generación de marimberos que rompió con este estilo y redujo y codificó las piezas del repertorio folclórico, recuerda las melodías improvisadas y sin título que acompañaron los bailes folclóricos: "*Eran cabezeñas que tocaban ellos.*"

El estilo de la marimba de arco previo a su codificación se caracterizaba por la duración larga y el tiempo lento de las piezas. Los músicos dedicaban mucho tiempo a la repetición y elaboración de los mismos temas musicales, algo completamente contrario al concepto de una "pieza" en tiempos más recientes. Con cierto orgullo y satisfacción, Palacios describe aquel modo antiguo:

> "*Usted iba de aquí donde Manuel, almorzado, platicado, y volverte y, el marimbero estaba con la misma pieza, y la revisaba, y la repasaba, y la repasaba, y nunca la terminaba, ¿ves?*"

También los portadores de la tradición mayores de edad confirmaron que antes era más común improvisar sobre la melodía, la forma y la duración, al igual que tocar en un tiempo más lento.

El baile mismo fue puesto en escena de una manera menos apresurada. El marimbero Martín Martínez lo describió como "*más lento, más suave*", miembros de grupos de baile de Masaya también afirmaron que la música era más lenta, aunque nadie recuerda que el baile haya sido diferente a como se baila ahora. Es difícil hacer la comparación de una manera concluyente; no existen grabaciones en video de los estilos de baile del Monimbó de antaño ni grabaciones de música en vivo.

Coreografía y codificación de la forma musical

Entonces, los detalles de un estilo monimboceño antiguo de música y danza antes de la época de las grabaciones se han perdido; tampoco hay documentación de las presiones que los grupos mestizos masayenses ejercieron sobre este estilo antiguo. Sin embargo, podemos documentar algunas de las negociaciones entre un estilo musical monimboceño anterior y las exigencias estéticas mestizas posteriores que se repitieron más recientemente en las compañías de baile de Managua. Estos dos enfoques diferentes están representados por Irene López y Carlos Palacios.

Palacios fue el acompañante musical de López por más de una década. Empezaron a presentarse juntos cuando ella trabajaba en el grupo de Camilo Zapata, y siguieron cuando López formó su propia compañía. En ese entonces, Palacios era también guitarrista en el trío de marimba de arco dirigido por su famoso hermano Elías y, como tal, conoció las limitaciones del trabajo en los estudio de grabación. Como él vivió simultáneamente estas dos influencias, es un testigo fidedigno de las presiones que los músicos de marimba de arco sufrieron con la reformulación del repertorio folclórico. Entonces, en vez de catalogarlo como representante de una nueva generación de músicos de marimba, es más adecuado ubicarlo dentro de una generación de transición en la que la nueva codificación de forma y tiempo empezó a echar raíces. Esta transformación del estilo de Monimbó se debió, en

parte, a la necesidad de acomodarlo a los requerimientos de una nueva estética coreográfica.

La consistencia estructural de las piezas musicales del repertorio folclórico fue una de las exigencias más importantes de las nuevas formas coreográficas, que siguieron un patrón determinado en cada función. En cambio, el estilo escenográfico de Monimbó había dejado bastante libertad a los músicos en cuanto a la duración de las secciones de una pieza. Como resultado, los bailarines monimboceños y la primera generación de bailarines mestizos masayenses tenían que seguir mucho más de cerca a los músicos de lo que hacen hoy día. Fue el líder del trío de marimba, el *marimbero*, quien determinó cuando exactamente debía empezar o terminar una sección, dando una señal musical comprensible tanto para sus acompañantes como para los bailarines perdidos entre el público, cuya presencia en los reducidos espacios de las casas donde se llevaban a cabo muchas de las presentaciones imposibilitaba muy a menudo cualquier contacto visual entre los dos bailarines y los tres músicos. Hoy en día se sigue usando esta señal, aunque incorporada en una estructura determinada, anticipada y reconocida por los músicos, los bailarines y el público. La transcripción de una grabación contemporánea de la pieza "El Sapo" ilustra esta señal musical (figura No. 1).[13] CD-10

Es la forma de duplicación armónica de la melodía tocada por la mano derecha y la estructura de las frases melódicas en relación con la base armónica proporcionada por la izquierda la que suele anunciar el final de una sección y el principio de la siguiente. En el repertorio folclórico del Baile de la Marimba, por lo general, para iniciar piezas y secciones se duplica la melodía de la mano derecha en octavas, como si se resaltara allí la línea melódica sin

[13] La transcripción se basa en la interpretación de la pieza grabada en el disco "Nicaraguan Folk Music from Masaya" (Scruggs, 1988: lado 2, pista 1).

adornos, mientras que al terminar secciones (usualmente de ocho o dieciséis compases), la breve conclusión tiende a ejecutarse duplicando la melodía en sextas.
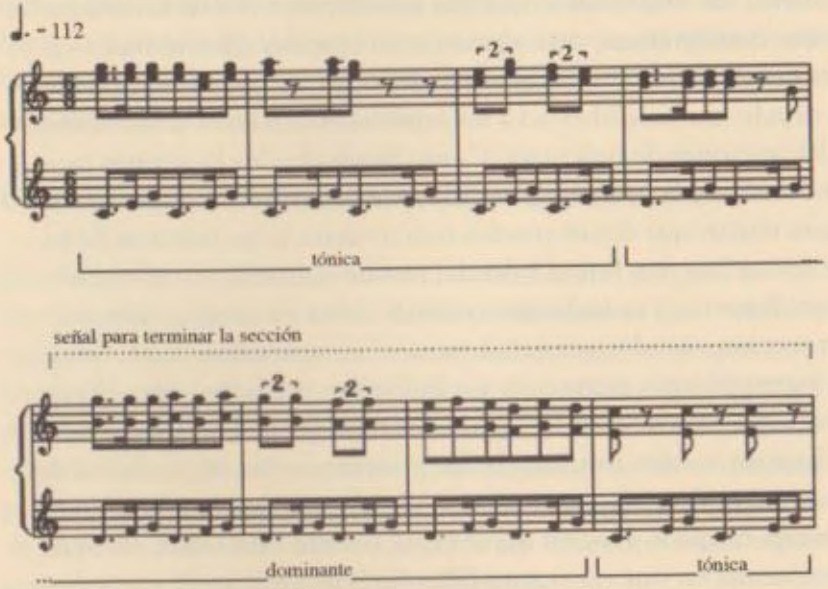
Figura No. 1
Los últimos ocho compases de la primera sección de la pieza "El Sapo", tocada por Jacinto Cano, 4 de agosto de 1985.

Como muestra el ejemplo, esta última frase breve de cuatro compases invariablemente empieza en la dominante y termina en la tónica. La primera nota de la melodía es casi siempre la nota tónica del acorde dominante, como en este caso donde es un *sol*. En la última nota de la frase se reitera la tónica y termina en la nota *do*. No sorprende entonces que estas frases conclusivas casi siempre terminan en un *do*. Los ejecutantes de la marimba pueden elegir entre tres posiciones de la mano derecha generando tres posibilidades de armonización: una tercera, una sexta y una octava por debajo. No se permite usar una posición que produzca otras posibilidades, dado que todas ellas son consideradas inapropiadas

dentro de la tradición. Por ejemplo, armonizar una melodía en cuartos no es aceptable, al igual que en ninguna de la música folclórica ni popular. El hecho de que la línea melódica superior casi siempre termina en *do* (la nota "c" en la figura No. 1) impide el uso de la octava porque ubicaría la nota inferior demasiado abajo en el registro del instrumento. Por el hecho de que termina en *do*, además, la línea de armonía no puede ser una tercera, pues produciría la tónica *do* junto con una armonización de una tercera por debajo, que es la nota *la*, lo que estaría fuera del acorde tónico. Entonces, la única opción para armonizar el *do* es una sexta por debajo, es decir, por un *mi* que marca, en realidad, el punto final de todo un movimiento melódico descendiente en sextas paralelas (véase el segundo sistema de la transcripción).

Este movimiento melódico y su armonización específica tiene importancia estructural: mientras que las distintas secciones de una pieza folclórica suelen conformarse en gran parte por una sucesión de octavas y/o terceras en la mano derecha, la frase final de una sección casi siempre termina en sextas paralelas descendientes. De esta manera, las sextas, junto con la(s) nota(s) *sol* (nota tónica del acorde dominante) en la melodía, y también un acento fuerte en la primera nota que usualmente da énfasis, sirven para señalar el final de una sección. En las palabras de un músico, estas facetas forman un señal que sirve "*para completar la música*" e indicar el principio de la siguiente, en la que se introduce nuevo material melódico y/o rítmico. A veces los marimberos enfatizan las sextas descendientes con un pequeño *ritardando*, un aviso musical más para los bailarines de que sigue una nueva sección que, a menudo, implica un cambio coreográfico.

El uso de este tipo de señal musical para marcar la estructura formal de las piezas dio a los músicos de antes más control sobre la danza. Sin embargo, no fue el control en sí lo que criticaron Irene López y otros directores de compañías de danza, sino la libertad que los músicos se tomaban en cuanto al número de frases rea-

lizadas en cada sección de una pieza. Según López, "*ellos tocaban muy libremente la pieza.*" Lograr el control sobre la duración de las piezas fue un gran problema para los primeros directores. López recuerda haber estado parada al lado de su marimbero durante las piezas y haberle dado instrucciones como: "*Cuando yo te toque la camisa que vas a parar.*" Mientras que Carlos Palacios se considera parte de la nueva generación de marimberos que empezó a tocar en el estilo codificado, Irene López lo ve como un exponente del estilo antiguo, lo cual ella designa en términos de "*indio, indio, indio, muy empírico.*"

A medida que sus experimentos coreográficos progresaban, López y otros coreógrafos ya no se contentaron con las formas estandarizadas de "ABAB" o "ABABA", ejecutadas en menos de tres minutos. López y su asistente prolongaron ciertas piezas por medio de la repetición y el arreglo de algunas de sus secciones, duplicando o triplicando así su duración acostumbrada. Ella me explicó como utilizaba la recién disponible tecnología de grabadoras de cintas para superar la "laxitud" de los marimberos en adherirse a las estructuras acordadas, inclusive las de los nuevos arreglos complejos que ella había creado. Ya había adquirido una grabadora de cintas para no tener que pagarles a los músicos para todos los ensayos. El primer uso de las grabaciones fue para sistematizar las piezas del repertorio folclórico a las mismas estructuras antes establecidas, ya presentes en grabaciones comerciales: ella cortaba y pegaba la cinta si el marimbero había variado ese arreglo. Segundo, también la usó para enseñar a los músicos una nueva y adaptada versión de una pieza. A finales de los años setenta, por ejemplo, López hizo un nuevo arreglo de la pieza "El Mate Amargo". Grabó a Juan Galán, sucesor de Carlos Palacios, tocando varias veces seguidas la versión codificada. Luego cortó y pegó la cinta, reajustando y repitiendo ciertas secciones para producir la versión que quería recrear en el escenario. Finalmente copió esta versión a casete la cual dio a Galán para que la memorizara. Tales fueron las técnicas empleadas para repetir y reensamblar secciones de una pieza. Más tarde las compañías requerirían a los marimberos la memorización de largos popurrís de hasta ocho piezas folclóricas.

Por lo tanto, a la vez que las compañías de danza de Managua impusieron al repertorio folclórico las estructuras codificadas que hoy en día generalizadas, trataron la música con la misma libertad creativa con la cual abordaron los vestuarios y pasos de baile. Así que, en realidad, también la música del Baile de la Marimba se vio transformada por los nuevos conceptos escenográficos de las compañías managüenses; no obstante, esta transformación nunca se ha convertido en un tema de debate sobre la representación auténtica del baile. De hecho, también los grupos mestizos de Masaya prefirieron trabajar con estructuras musicales determinadas, contribuyendo, junto a sus acompañantes "indios", con sus propias invenciones a los cambios en la forma y el estilo de la música del baile. El hecho de que los popurrís, las extensiones y los nuevos arreglos de las piezas nunca se han incluido en el debate es en sí un reconocimiento tácito por parte de los grupos de Masaya de que los líderes de las compañías de Managua han tenido todo el derecho de dictarles a sus músicos "indios" cualquier transformación musical.

Conclusión

Irene López no exageró al afirmar que "*por la coreografía hemos influido en el marimbero.*" Cualquier rastro del antiguo estilo más improvisado que alguna vez existió en Monimbó ya desapareció. Los marimberos, de manera gradual, internalizaron las exigencias de los bailarines mestizos, las cuales fueron reforzadas por el proceso paralelo de la difusión del repertorio folclórico en los medios de comunicación. En el presente, tanto los mestizos como una mayoría de los indígenas conciben el repertorio musical del Baile de la Marimba como algo que es fijo y que ha mantenido una continuidad histórica con un pasado místico, una continuidad que es por sí misma mística. Especialmente entre la población nacional mestiza se cree que la música no ha cambiado y que se trata todavía de

los mismos sonidos que acompañaron a los bailarines indígenas de Monimbó mucho antes de que aquellas prácticas de ejecución fueran adoptadas por los no indígenas. Un factor clave en el sostenimiento de esta percepción es el hecho que la música sigue siendo ejecutada por marimberos identificados invariablemente como indígenas, aunque su presentación ocurra en Masaya, Managua o cualquier otra parte del país. La inmutabilidad de la etnicidad indígena imaginada por los mestizos refuerza la percepción de que tampoco la música se haya transformado: la música como los indígenas se conservan congelados en el tiempo.

En realidad, la naturaleza de la reproducción de la etnicidad y de la libertad creativa con la cual los símbolos culturales han sido utilizados y transformados, demuestran justo lo contrario. Representantes del más alto nivel de la generación actual han desarrollado una habilidad en el ajuste de su interpretación de la estructura musical mucho mayor y consistente que los marimberos anteriores de la edad de Carlos Palacios, quienes produjeron gran parte del actual repertorio de folclore codificado.[14] Sin embargo, un aspecto fundamental de las afirmaciones sobre la naturaleza "auténtica" del Baile de la Marimba ha sido el enlace de una reproducción mítica de prácticas de ejecución antiguas con una tipificación del carácter indígena como innatamente resistente a las fuerzas de cambio que han afectado al resto de la población. Por más alejada de la práctica, esta confluencia de material asignado y continuidad histórica humana ha resultado en el establecimiento de esta nueva acreditación del Baile de la Marimba en Nicaragua como una de las insignias culturales más importantes y prominentes, significando nociones de tradición que siguen siendo utilizadas por actores sociales con el fin de promocionar esa tradición como símbolo de identidad nacional.

[14] De hecho, la generación de Carlos Palacios ha sido reemplazada ya. En los últimos años una nueva forma de presentar el material musical tradicional ha sido creada por los "indios" marimberos: una ingenua y completamente nueva configuración de múltiples marimbas de arco iniciada por el maestro Marcos Martínez y su Rondalla Nicaragua Mía, luego imitada por otros conjuntos.

Referencias bibliográficas

Adams, Richard N.
1991 Strategies of Ethnic Survival in Central America. En *Nation-States and Indians in Latin America*. University of Texas Press, Austin, pp. 181-206.

Benjamin, Walter
1996 *Illuminations*. Schoken, New York.

Beverly, John y Marc Zimmerman
1990 *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. University of Texas Press, Austin.

Borgen, José Francisco
1979 *Una vida a la orilla de la historia*. Distribuidora e Impresora de Libros Especializados, S.A (DILESA), Managua.

Bourdieu, Pierre
1984 *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Routledge & Paul Kegan, London.

Brinton, Daniel Garrison
1883 *El Gueguence*. H.C. Watts & Co, Philadelphia.

1886 Notes on the Mangue, an extinct dialect formerly spoken in Nicaragua. En *Proceedings of the American Philosophical Society*, Philadelphia 23, No. 121, pp. 238-57.

Chavarría Martínez, C. René
1988 *El Baile de Las Negras*. Masaya.

Cuadra, Heliodoro
1939 *Historia de la Leal Villa de Santiago de Managua*. Tomo 1. Editorial Atlántida, Managua.

Gámez, José Dolores
1889 *Historia de Nicaragua (desde los tiempos prehistóricos hasta 1860, en sus relaciones con España, México y Centro-América).* Tipografía de "El País", Managua.

García Bresó, Javier
1992 *Identidad y cultura en Nicaragua: Estudio antropológico de Monimbó.* Tesis de Doctorado. Universidad Complutense, Madrid, 1991). Editorial Multiformas, Managua.

Habel, Simeon
1878 *Archaeological and Ethnological Investigations in Central and South America.* Smithsonian Institution, Washington.

Halftermeyer, Gratus
1943 *Managua a través de la historia.* Editorial Hospicio San Juan de Dios, León.

1971 *Historia de Managua, data desde el siglo XVIII hasta hoy.* Talleres Nacionales, Managua (5a edición).

Mendoza, Juan M.
1920 *Historia de Diriamba.* Imprenta "Electra", G.M. Staebler, Guatemala.

Newson, Linda A.
1987 *Indian Survival in Colonial Nicaragua.* University of Oklahoma Press, Norman.

Osorio, Nelson
1985 *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela.* Biblioteca de la Real Academia Nacional de la Historia, Caracas.

Radell, David Richard
1969 *An Historical Geography of Western Nicaragua: the Spheres of Influence of Leon, Granada and Managua, 1519-1965.* Tesis de Doctorado. University of California, Berkeley. University Microfilms, Ann Arbor.

Romero Vargas, Germán José
1987 *Las estructuras sociales de Nicaragua en el siglo XVIII.* Editorial Vanguardia, Managua.

Scruggs, T. M. (Tomás)
1999 "Let's Enjoy As Nicaraguans": the Use of Music in the Construction of a Nicaraguan National Consciousness. En *Ethnomusicology* 43/ 2, pp. 297-321.

2006 Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América. En *Trans – Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 10 (http://www.sibetrans.com/trans/trans10/indice10.htm).

2008 Las Misas Nicaragüenses: Popular, campesina, y del pueblo. En *Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (http://collaborations.denison.edu/istmo/articulos/scruggs.html).

Squier, Ephraim George
1860 *Nicaragua: Its People, Scenery, Monuments.* 2 vols. Harper and brothers, New York.

Ziff, Bruce y Pratima V. Rao (editores)
1997 *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation.* Rutgers University Press, New Brunswick.

Referencias discográficas

Scruggs, T. M. (recopilador)
1988 *Nicaraguan Folk Music from Masaya*. Flying Fish Records 474.

Referencias videográficas

Scruggs, T. M. (recopilador)
1995 *El Baile de las Negras*. The JVC/Smithsonian Folkways Video Anthology of World Music and Dance of the Americas, Vol. 6 (VTMV-230).

Foto No. 1
Trío de marimba de Masatepe, Nicaragua: Yader Martínez (marimaba de arco), su abuelo (guitarilla) y un músico desconocido (guitarra).
Casa de Cultura de Diriamba, 2009.
(Foto: Amira Cabeza Baldelomar)

Foto No. 2
Yader Martínez sentado en el arco de la marimaba de arco, tocando con su mano derecha la melodía armonizada en terceras.
Casa de Cultura de Diriamba, 2009.
(Foto: Amira Cabeza Baldelomar)

Foto No. 3
Gerald Martínez tocando la marimaba de arco, acompañado por Emilio Gutiérrez y Adrián Martínez. Lugar y fecha desconocidos.
(Foto: Oscar Cantero. En *Revista Quinto Sol* No. 19.
Asociación de Promotores de Cultura, Managua, 2000.)