



ROCK EN CONTEXTO: EL INICIO DEL ROCK EN CENTROAMÉRICA EN 1970-1980



Editora:

Priscilla Carballo Villagra



EUNED
ACADÉMICO



UMBRALES DEL CONOCIMIENTO

SERIE EDUCACIÓN A DISTANCIA

**UNIVERSIDAD ESTATAL A DISTANCIA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN**

Rock en contexto: el inicio del rock en Centroamérica en 1970-1980



EUNED

Rock en contexto: el inicio del rock en Centroamérica en 1970-1980

Priscilla Carballo Villagra (Editora)

Andrés Barrios López

Mario Efraín Castañeda Maldonado

Martina Barinova

José Manuel Cardona Amaya

Reiby Osbilmer Castillo Lemus

Orlin Manuel Duarte Landero

781.66

B276r Rock en contexto : el inicio del rock en Centroamérica en 1970-1980 /

Editora Priscilla Carballo Villagra . -- San José, C.R. : EUNED,
2022.

1 recurso electrónico (350 páginas) : PFD ; 1.9 Mb

ISBN 978-9968-04-062-4

1. MÚSICA ROCK 2. AMÉRICA CENTRAL I. Carballo Villagra,
Priscilla, editora II. Título

ISBN: 978-9968-04-062-4

PRIMERA EDICIÓN

Editorial Universidad Estatal a Distancia
San José, Costa Rica, 2022

©Sobre la presente edición
Editorial Universidad Estatal a Distancia, EUNED

Diseño de portada:

Evelyn Valenciano Coto

Autores:

Priscilla Carballo Villagra (Editora)
Andrés Barrios López
Mario Efraín Castañeda Maldonado
Martina Barinova
José Manuel Cardona Amaya
Reiby Osbilmer Castillo Lemus
Orlin Manuel Duarte Landero

Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción no autorizada
por cualquier medio, mecánico o electrónico, del
contenido total o parcial de esta publicación.
Hecho el depósito que dicta la ley.



La Editorial EUNED es parte
del Sistema Editorial Universitario Centroamericano

Contenido

Nota de editora

Rockear en un contexto convulso

La música es una de las producciones culturales más importantes de los pueblos. Desde sus orígenes antropológicos, ha servido como forma de expresión sobre los temas típicamente humanos: vida, muerte, amor, desamor, guerra, paz, etc. Esta forma de arte remite al contexto de producción en el que las personas músicos deciden qué instrumentos utilizar, qué sonoridades construir, qué mensajes transmitir y cómo compartirlos. Además, ha permitido una infinidad de espacios de encuentro y sociabilidad a lo largo de la historia.

En el caso de Centroamérica, el paisaje sonoro se ha construido a partir de las músicas de pueblos originarios y de las mezclas con las innumerables migraciones que han transitado este territorio a través del tiempo. Además, la incidencia de las industrias culturales que crearon mercados para música grabada ampliaron el panorama musical con producciones de otras regiones.

De toda la diversidad sonora que habita la región centroamericana, en este libro nos centraremos en una música en particular: el *rock*. Este género posee un ritmo inminentemente mestizo que ha sabido mezclarse con otras sonoridades alrededor del mundo y ha sido una vía de expresión para muchas generaciones.

En la región latinoamericana, existen muchos trabajos alrededor del *rock*, tales como documentales, programas de difusión y acciones de gestión cultural. También la academia ha empezado a entender la relevancia de estudiar estas músicas populares y, por ende, ha desarrollado una diversidad de trabajos con respecto a este tema.

No obstante, cuando se investiga sobre música –y sobre otros muchos temas– desde América Latina, regularmente, Centroamérica no aparece, y los análisis se centran en visibilizar las dinámicas de las grandes urbes culturales de la región en México, Colombia, Argentina y Brasil. Muchas veces, se generaliza sin cuestionarse cómo se han vivido los procesos políticos, sociales o culturales en países pequeños como los centroamericanos, los cuales han experimentado crisis complejas que han implicado grandes retos.

Este libro parte de la premisa política de posicionar a Centroamérica como espacio de producción de conocimiento en el tema de las músicas populares, para descolonizar la noción de Latinoamérica centrada en grandes urbes y evidenciar la producción de conocimiento desde estas experiencias regionales. Además, es fundamental el estudio de las músicas populares de Centroamérica, pues a partir de estas la mayoría de la población construyó memorias, amores, luchas y espacios de encuentro. Las músicas

populares en Centroamérica, al igual que el arte plástico, el cine y la literatura, construyeron memoria colectiva de muchos de los procesos políticos que acontecieron, pues si algo determinó el desarrollo de la dinámica cultural en Centroamérica fue la política. Estas producciones fueron formas de expresar el caos que ha acompañado a estos países, con democracias de fachada, y con procesos políticos y gobiernos que tanto les han quedado debiendo a sus pueblos.

Además, la música como producto cultural debe ser analizada en las contradicciones de las sociedades donde surge, solo en esta medida se entenderán las disputas que cruzan nuestras músicas en términos de género, clase y colonialidad. Por esta razón, otra premisa fundamental del libro es entender el *rock* en su contexto de creación, ya que el telón de fondo del origen de este en la región fue particularmente complejo. Por ejemplo, a partir de 1960 se empiezan a generar organizaciones guerrilleras en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, países profundamente desiguales, cuyas élites político-económicas habían cerrado muchos de los mecanismos de negociación y diálogo. Estas organizaciones ganaron seguidores a lo largo de las décadas siguientes y empezaron a concretar acciones, fundamentalmente en Nicaragua y El Salvador, para la toma del poder. Las élites resistentes en tomar acciones para el bienestar de las mayorías respondieron con un brutal despliegue de represión y terrorismo de Estado, que implicó desarrollar acciones sistemáticas de violencia contra la población civil y esto, a su vez, tuvo dramáticos efectos.

Estos procesos políticos complejos se dieron bajo la fuerte intervención de Estados Unidos, que desde décadas anteriores le interesó la región como una de sus zonas de influencia. Esta inclinación por la zona implicó apoyo financiero a los ejércitos regionales que cometieron actos de violación de derechos humanos contra las poblaciones, como en el caso de Guatemala y El Salvador. Además, en Panamá, se da la presencia estadounidense en la zona del canal interoceánico; y en Honduras, se instalan bases militares estadounidenses para apoyar los ejércitos represivos en Guatemala y El Salvador. Estos procesos marcaron la inestabilidad política y la falta de autonomía de los países, y generaron sentimientos profundamente antiimperialistas en muchas de las organizaciones guerrilleras, pero también en algunas organizaciones civiles.

A partir del conflicto armado, la región queda marcada por muchos problemas sociales como la pobreza, el desplazamiento intrarregional y extrarregional, y sociedades desmanteladas por el conflicto sin posibilidad de generar empleo, cuyas instituciones sociales y políticas se debilitaron y tenían poca legitimidad.

Luego, en 1983, se inicia un proceso de negociación para la pacificación de la región que se concreta en el año 1987 con la firma del documento “Procedimiento para establecer la paz firme y duradera en Centroamérica”. La firma de los acuerdos de paz cesó la escalada de violencia, aunque las causas estructurales del conflicto que remitían a

una región profundamente desigual no se modificaron, y se inició la democratización en procesos con gran impunidad hacia los responsables del terrorismo de Estado.

Así que este contexto político determinó el desarrollo de producciones culturales, y el *rock* fue asumido de maneras diversas en cada país según estos procesos que permearon el tejido social.

Asimismo, con la aparición en la región de las industrias culturales, fundamentalmente la radio, el cine, la industria discográfica y la televisión, durante la primera mitad del siglo XX, se empieza a difundir algunos ritmos musicales novedosos y extranjeros, entre ellos el *rock'n'roll*. Si bien las primeras bandas aparecen a finales de 1950 e inicios de 1960 en general, estas fueron bandas de *covers* y es hasta entrada la década de 1970 que se empieza a forjar una escena a partir de música y letras propias. Por esta razón, se toma esta década como el inicio de un *rock* centroamericano con voz propia.

Debido a contextos profundamente conservadores como los centroamericanos, el *rock* produjo desconfianza por sus sonoridades y el relajamiento moral que implicaba para algunos que lo veían como amenaza para las personas jóvenes. Además, considerando el conflicto armado que aumentó a partir de 1970 y que implicó un incremento de la presencia histórica de Estados Unidos, el *rock* fue visto con desconfianza política por algunos sectores que, como en el caso nicaragüense, apostaron más por músicas con arraigo local, en lugar de otros ritmos provenientes de Estados Unidos. Como se verá en los trabajos sobre Panamá, Nicaragua y Honduras, el *rock* inició vinculado con la presencia estadounidense en la zona y, por tanto, generó distancia y desconfianza en algunos sectores más politizados.

También, analizar el *rock* en la región implica entender el desafío de desarrollar una escena para la música en medio de un conflicto armado, pero también el reto de la gestión cultural en países pequeños, pues para 1980 la población en la región era de veinte millones de habitantes, de los cuales solo el 25 % vivía en las capitales y el resto en zonas rurales (Torres Rivas, 2007, p. 75).¹

En los inicios del *rock* en las décadas de 1950 y 1960, se nota la influencia de Estados Unidos tanto porque los nombres que se asignaban a las bandas eran en inglés como al hecho de que estas reproducían *covers* en ese mismo idioma. No obstante, poco a poco, con la apropiación de este ritmo por otros grupos de jóvenes a partir de 1970 se empieza a presentar el reto de cantar *rock* con letras propias y en español, un paso que sin duda fue importante para consolidar la escena en cada uno de los países.

1 Torres Rivas, E. (2007). *La piel de Centroamérica: Una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Otro de los retos fue la posibilidad de consolidar espacios, encontrar bares que les permitieran tocar *rock*, organizar conciertos con varias bandas, grabar un disco o el sueño de tocar en otros países. La escena se construye poco a poco, y trata de acercarse al público local a estas nuevas músicas.

El contexto de represión y persecución a la población civil y de restricciones a las libertades también afectó el desarrollo de la escena. Asimismo, en economías debilitadas, el espacio para el esparcimiento y la posibilidad de invertir en actividades culturales fue realmente limitado, lo cual condicionó a las bandas y al sector musical en general.

Luego del proceso de la firma de paz, con mejores condiciones en cuanto a libertades civiles en la región, la escena del *rock* se diversifica y a partir de la década de 1990 se amplían con la creación de bares, actividades y grabaciones para diferentes géneros como el *metal*, el punk y el ska.

Como se refleja en las siguientes páginas, analizar el *rock* permite entender algunas de las dificultades de las juventudes centroamericanas de las décadas de 1970 y 1980 para acceder a espacios de expresión y de encuentro en un contexto en el que cualquier colectivo era visto como amenaza.

Las investigaciones que se presentan en este libro son pioneras en Centroamérica con respecto a que reconstruyen una parte de la historia de la escena del *rock*. Esta labor implica grandes retos metodológicos, pues muchos de los registros ya no existen o están en archivos personales, por lo que la historia se reconstruye con la revisión de periódicos, documentales, *blogs* y testimonios de protagonistas.

El libro se organiza en cinco capítulos, los cuales fueron escritos por investigadores e investigadoras que ya tenían un proceso de indagación previo en el tema de la historia del *rock*. Cada capítulo sigue una estructura similar, en la que se plantea primero el contexto histórico, político y cultural del país; posteriormente, se refiere a algunos elementos centrales sobre el surgimiento del *rock* y, finalmente, retrata algunas de las bandas más destacadas y sus integrantes. Se presenta un capítulo de Costa Rica, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá. Lamentablemente, por diversos motivos, no se incluyeron colaboraciones de El Salvador y de Belice, que sin duda serían importantes para completar el panorama.

Esperamos que este trabajo sea un aporte relevante para posicionar a Centroamérica en el debate sobre temas de cultura y, particularmente, en temas de músicas populares contemporáneas, y que este libro sea uno de muchos esfuerzos comunes para hermanar nuestras historias y nuestros caminos.

PRISCILLA CARBALLO VILLAGRA
31 de mayo de 2021, San José, Costa Rica

Rock en Guatemala: **sonidos entre guerra, paz y amor durante** **las décadas de 1970 y 1980**

MARIO EFRAÍN CASTAÑEDA MALDONADO

Desde sus inicios, el *rock*, como una expresión cultural, ha construido espacios, relaciones, prácticas y discursos a lo largo de varias generaciones. Las formas en que se ha vivido en Centroamérica difieren de los grandes centros de poder mundial. Guatemala lo ha experimentado entre influencias foráneas, resignificaciones y construcciones propias. Rebeldías diversas que la música logró cobijar como anhelos, sueños, resistencias y luchas individuales y colectivas frente a lo convencional socialmente hablando. En este capítulo, se hace una aproximación al *rock* en Guatemala durante las décadas de 1970 y 1980. Parte de este texto se basa en la tesis de grado titulada *Historia del Rock en Guatemala. El rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976* (Castañeda, 2008).

De forma general, este capítulo ubica el contexto en que se desarrolló el *rock* guatemalteco, la importancia de bandas con producción propia o versionada como parte de una escena en auge, espacios de actividad rockera y algunas características de la escena urbana capitalina, especialmente porque los mayores registros de actividad rockera se tienen en la ciudad de Guatemala; finalmente, se exponen algunas reflexiones sobre los retos de investigación en torno al *rock*. Asimismo, se hace una aproximación general al contexto guatemalteco sobre los aspectos sociales, económicos, políticos y culturales durante las décadas de 1970 y 1980. Para ello, se ha recurrido a una revisión bibliográfica puntual que permite identificar los ejes centrales de dicha contextualización que, necesariamente, remite a algunos aspectos de la década de 1960, así como a otras fuentes que corroboren algunos aspectos fundamentales que influyeron en la Guatemala de 1970 y 1980.

Guatemala entre guerras y rebeldías

El inicio de la década de 1960 fue de crecientes rebeliones sociales. La inestabilidad política que desde 1954 se había desarrollado con el derrocamiento del coronel Jacobo Árbenz fue anulando, gradualmente, la participación de las expresiones políticas partidarias democráticas, como el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) que tuvo que pasar a la clandestinidad. El año de 1962 fue clave en las protestas ciudadanas, pues para esa época se alzaron diferentes organizaciones sociales contra la corrupción y represión del régimen del general Miguel Ydígoras Fuentes, particularmente del sector

estudiantil, como el Frente Unido del Estudiantado Guatemalteco Organizado (FUEGO) y la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU). Ydígoras sería derrocado mediante un golpe de Estado por el coronel Enrique Peralta Azurdia en 1963, año en que comenzaría el aumento del control estatal por parte del ejército con el apoyo de las élites empresariales guatemaltecas, políticos guatemaltecos de derecha, empresas extranjeras y el auspicio determinante del Gobierno de Estados Unidos (Taracena, 2012, p. 240).

Se tiene como fecha de inicio del denominado Conflicto Armado Interno el año de 1960. En dicha situación y en el derrocamiento de Árbenz, interviene directamente Estados Unidos dentro del marco de la Guerra Fría para tratar de evitar que América Latina pudiera, desde la mirada del Gobierno estadounidense, convertirse en un espacio geográfico controlado por la Unión Soviética. Durante la administración de John F. Kennedy, se implementaron diversas estrategias para generar contención en los países latinoamericanos como la Doctrina de Seguridad Nacional y la Alianza para el Progreso (Taracena, 2012, p. 224).

Los primeros esfuerzos guerrilleros cobrarían forma entre 1962 y 1963. En ese primer ciclo de guerra que va aproximadamente de 1963 a 1968, las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR)² se constituirían en la primera organización insurrecta relativamente estable. En 1965, inició la vigencia de una nueva constitución política de la república. Al año siguiente, el gobierno electo a cargo de Julio César Méndez Montenegro (1966-1970), que se consideraba como una posibilidad para restaurar la democracia, se convirtió en un gobierno controlado por militares en el que la violencia de grupos paramilitares y del ejército anuló parte de la capacidad militar y política de la guerrilla, además de establecer un régimen de terror contra toda oposición política (Sáenz de Tejada, 2017, pp. 169-172).³ En adelante, serían gobiernos militares quienes controlarían el Estado mediante lo que Torres-Rivas (2006) denomina “las democracias de fachada”, es decir, con elecciones fraudulentas y con el crecimiento gradual de la represión en los gobiernos del militar Carlos Arana Osorio (1970-1974), el Gral. Kjell Laugerud (1974-1978), el Gral. Romeo Lucas García (1978-1982), el Gral. José Ríos Montt (1982-1983) y el Gral. Humberto Mejía Vítores (1983-1986).

La contrainsurgencia se profundizaría a finales de la década de 1960. La injerencia directa de Estados Unidos sería evidente según lo muestran documentos desclasificados

2 Esta organización fue conformada por el Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre (MR-13), el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT), la Juventud Patriótica del Trabajo (JPT) y el Movimiento 20 de abril (Gutiérrez, 1990, p. 45).

3 Para profundizar en este tema, ver también Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (1998).

del sitio de The National Security Archives, en los que se puede identificar el apoyo de diferentes agencias, tales como la Central de Inteligencia Americana (CIA), el Comando Sur de los Estados Unidos, la Agencia para el Desarrollo Internacional (AID) y el Departamento de Estado, para combatir los movimientos revolucionarios guatemaltecos. Esta información incluye comunicaciones de la Embajada estadounidense, análisis de inteligencia, informes sobre la policía nacional y el ejército, así como el apoyo al ejército guatemalteco por estas instancias en cuanto a su profesionalización, equipamiento y entrenamiento.⁴

La década de 1970 se caracterizaría por el aumento de las conflictividades sociales y políticas. La presencia de los movimientos campesino, sindical y estudiantil, así como nuevos grupos guerrilleros en diferentes regiones guatemaltecas fue gradualmente mayor. Estos grupos fueron parte de las expresiones sociales que confrontaron al Estado y, en la medida en que la represión aumentaba, la lucha armada también creció.

El gobierno de Carlos Arana Osorio (1970-1974), quien había participado en la derrota de los primeros intentos guerrilleros de 1960, no solamente amplió la ofensiva militar contrainsurgente, sino que propició que altos jefes militares se transformaran en parte del poder económico guatemalteco. Pasaron a ser propietarios de acciones financieras, bancos, fábricas de cemento, medios de comunicación, ganado, producción de algodón, y de tierras fértiles en el norte y noroccidente del país (Gutiérrez, 1990, p. 47).

Para 1973, según Adams (1993), la población guatemalteca sobrepasaba los 5 700 000 habitantes, de los cuales más de 2 000 000 eran población indígena. En 1981, eran un poco más de 6 000 000, de los cuales el 41,90 % era población indígena.⁵ En el de-

4 Ver el *Documento 11*, disponible en https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB32/vol2_espagnol.html.

5 Richard Adams (1993) señala que estos datos fueron revisados por Jorge Arias y John D. Early, quienes propusieron que los datos que los censos ofrecían no necesariamente coincidieron con la cantidad real de población. Lo ejemplifican con el caso del gobierno de Jorge Ubico (1931-1944), quien “ordenó que las cifras fueran infladas, y todos los censos sufren de un subconteo y de definiciones étnicas inciertas” (pp. 202-203). Por su parte, Edgar Gutiérrez (1990) dice que la población en pobreza y pobreza extrema “hacia el año de 1980, de los 7.3 millones de habitantes, 4.3 millones estaban ubicados en el rango de pobreza y 2.3 millones en pobreza extrema” (p. 39), especialmente afectada la población del altiplano, al centro-occidente del país donde habitaba mayoritariamente población indígena. Lo anterior confirma los errores en los porcentajes de población. Igualmente, son escasos los registros sobre los diversos pueblos mayas. Esto plantea la situación de desconocimiento general en cuanto a indicadores más precisos en torno a los pueblos indígenas, exceptuando los datos que pueden obtenerse de estudios antropológicos específicos de comunidades, tales como los trabajos realizados por el Seminario de Integración Social Guatemalteca y el Instituto Indigenista Nacional.

partamento de Guatemala, según el Diccionario Geográfico Nacional (Gall, 1976), el promedio de habitantes oscilaba en poco más de 810 000 habitantes, de los cuales la población mayoritaria era la urbana con un 78,27 %, y la minoritaria, la rural con un 21,73 %.⁶

Previo a ello, durante la década de 1960, económicamente, el intento del Mercado Común Centroamericano había creado expectativas favorables para una posible profundización de la integración regional. Sin embargo, el comercio interregional, los principios de gradualismo y la complementariedad industrial en la zona no se implementaron (distribución gradual de industrias en los cinco países). Por otra parte, la oposición estadounidense, bajo el argumento de que este proceso fomentaba los monopolios, contribuyó a debilitar el impulso de la unificación aduanera, incentivos fiscales, crediticios y de servicios en el área centroamericana (Torres-Rivas, 2006, pp. 92-93).

Durante el tiempo que duró como posibilidad real de integración, quienes se beneficiaron de dicho proceso fueron las tradicionales y las emergentes élites urbanas empresariales de Centroamérica. No se reformó la estructura agraria que habría propiciado la creación de mercados internos más sólidos y que se articularan con el crecimiento industrial (Torres-Rivas, 2006, pp. 94-95). La sustitución de importaciones no potenció el vínculo entre la industria y la producción primaria nacional debido a que se importaba fuera de Centroamérica un 40 % del total de materias primas y bienes intermedios para consumo, mientras que las industrias química y metalmecánica sobrepasaban el 80 %. De igual forma, el impacto de la crisis del petróleo de 1973 tendría repercusiones importantes en la economía nacional (Gutiérrez, 1990, p. 31).

Luego vendría el fraude electoral en el que el general Kjell Eugenio Laugerud García saldría como ganador frente a la coalición conformada por Alberto Fuentes Mohr y el futuro dictador general Efraín Ríos Montt. Durante el mandato de Laugerud, a raíz del terremoto de 1976, se evidenció la incapacidad del Estado de atender pronta y eficazmente a la población.

La agricultura descendió de un 35 % a un 28 % entre 1950 y 1980; mientras la industria subió de un 15 % a un 20 % en la misma temporalidad. Las exportaciones se habían sostenido por productos como el café, el algodón, el banano, el azúcar y la carne. Entre 1964 y 1979, disminuyó la posibilidad de subsistencia y no hubo un proceso de desarrollo sostenido en la agricultura, la cual se mantenía, especialmente, con el empleo estacional en la costa sur. Para 1980, 4,6 millones de personas de un total de 7,3 millones

6 El porcentaje es de elaboración propia. Del total de habitantes, 389 655 eran hombres y 421 203 mujeres.

se encontraban en el rango de pobreza, y 2,3 millones, en extrema pobreza (Gutiérrez, 1990, pp. 36-39).

Si bien la reconstrucción posterior al terremoto impulsó la economía, la desigualdad en lo urbano y lo rural creció, y la reconfiguración de las organizaciones sociales en sus demandas frente al Gobierno generó mayor presencia y organización⁷ (Gutiérrez, 1990, pp. 47-50).

La marcha de trabajadores de la minería desde San Ildefonso Ixtahuacán, Huehuetenango hacia la capital guatemalteca en noviembre de 1977, la huelga general de empleados públicos en 1978 y la huelga de trabajadores agrícolas de la costa sur en 1980, fueron expresiones masivas de la población organizada (Torres-Rivas, 2006, p. 110).

Para 1978, el nivel de violencia por parte del Estado se había demostrado con asesinatos selectivos, pero también con masacres colectivas, tales como la realizada por el antecesor de Lucas, Laugerud García, en la masacre de Panzós, Alta Verapaz⁸. Al poco tiempo ocurrió el asesinato del dirigente estudiantil Oliverio Castañeda de León, el asesinato de población campesina dentro de la embajada de España en Guatemala el 31 de enero de 1980. En este mismo año, la represión de la huelga en plantaciones de azúcar de la costa sur por aumento salarial evidenciaría la represión abierta contra la sociedad ante la incapacidad del Gobierno de resolver problemas, tales como el aumento del precio del transporte público y la intransigencia ante las demandas ciudadanas. Esta represión generó una mayor vinculación entre organizaciones sociales y guerrilleras como resul-

7 Dentro de ellas, están la Central Nacional de Trabajadores (CNT), la Federación Autónoma Sindical de Guatemala (FASGUA), el Comité Nacional de Unidad Sindical (CNUS), el Consejo de Entidades de Trabajadores del Estado (CETE), grupos de pobladores y estudiantes de secundaria y de nivel universitario, así como el Comité de Unidad Campesina (CUC). Para 1979, las diferentes organizaciones guerrilleras, tales como el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), la Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas (ORPA) y las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), tenían una presencia importante en buena parte del territorio nacional (Gutiérrez, 1990, p. 52).

8 Buena parte de la represión contra la población q'eqchi' en la región del Valle del Polochic, entre los departamentos de Alta Verapaz e Izabal, proviene de cuatro factores históricos: 1. el poder de alemanes sobre tierras y población indígena para la producción y comercialización del café; 2. la represión del gobierno de Arana Osorio contra líderes sociales para defender los intereses de la empresa Explotaciones y Exploraciones Mineras de Izabal S. A. (EXMIBAL), subsidiaria de la compañía canadiense International Nickel Company (INCO); 3. la apropiación de militares, entre ellos, el mismo presidente, el general Romeo Lucas García, de buena cantidad de tierras y acciones en inversiones locales en la Franja Transversal del Norte (que atraviesa los departamentos de Huehuetenango, Quiché, Alta Verapaz e Izabal). Para ampliar al respecto y desde los mismos testimonios alemanes, se sugiere ver el documental *Los civilizadores. Alemanes en Guatemala*, dirigido por Uli Stelzner y Thomas Walther (1998). <https://www.youtube.com/watch?v=2fCFcuL72L8>.

tado del cierre de un ciclo de protestas sociales que había iniciado en 1973 (Sáenz de Tejada, 2017, pp. 183-184).

Entre 1981 y 1985, la polarización política se definió. Las élites empresariales, el ejército, buena cantidad de partidos políticos y de población estaban en confrontación contra población y organizaciones populares que optaron por la vía armada (Sáenz de Tejada, 2017, p. 184). La construcción de un enemigo interno encajaba dentro del escenario internacional en el que Estados Unidos tenía una presencia directa a través de entrenamiento, recursos económicos y ayuda militar, especialmente cuando Efraín Ríos Montt se constituye en presidente de facto y fortalece las relaciones con el gobierno de Ronald Reagan. Pero esta situación de guerra civil no era el simple enfrentamiento entre guerrilla y ejército, sino que era resultado de la explosión de situaciones históricas acumuladas de agravios en las cuales el racismo, la propiedad de la tierra, la lucha de clases (capital y trabajo) y lo religioso vinculado con la confrontación comunismo/anti-comunismo tenían considerable explicación en las situaciones de ese momento (Sáenz de Tejada, 2017, pp. 184-185).

La contrainsurgencia organizada desde el Estado Mayor de la Defensa a cargo de Benedicto Lucas García, hermano del presidente Romeo Lucas, desencadenaría la mayor oleada de masacres realizadas en muchos departamentos del país (554 de 626 entre 1981 y 1996), especialmente en Quiché, Huehuetenango y Chimaltenango, además de la desestructuración de las fuerzas guerrilleras urbanas en la capital (Sáenz de Tejada, 2017, pp. 189-190). Asimismo, el control estatal hacia la población a través de las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC) contribuiría a desestructurar la organización social de diferentes comunidades, en función de facilitar al Estado el control territorial y evitar el apoyo a la insurgencia por parte de las poblaciones.

En 1984, se convoca a una asamblea nacional constituyente con lo que comenzaba el camino a la democratización y pacificación. Esta meta no sería solo en el ámbito nacional, sino que implicaría un esfuerzo centroamericano para resolver por vías políticas los conflictos en la región, cada uno con sus características. Sin embargo, el inicio de la democratización no dejó a un lado el carácter contrainsurgente del Estado guatemalteco, aunque existiera una nueva constitución política de la república. En ese contexto, hubo un apoyo directo de la Central de Inteligencia Americana (CIA), así como de otros Gobiernos, tales como Argentina, Taiwán, Israel y Sudáfrica (Schirmer, 2001 pp. 253-299).

Esta democratización se derivó de la presión estadounidense, pero también por la necesidad de limpiar la imagen deteriorada del Gobierno guatemalteco por las violaciones de los derechos humanos, el mal manejo de la economía, la represión y el aislamiento internacional. A raíz de los cambios políticos se realizaron las elecciones de 1985 de las que, en segunda vuelta, resultó ganador Marco Vinicio Cerezo Arévalo. El nuevo

gobernante afrontó las consecuencias de la guerra en términos económicos con la caída del producto interno bruto (PIB) entre 1981 y 1989 en -18,6 %, así como la disminución de las exportaciones, un déficit fiscal que aumentó el endeudamiento interno (Sáenz de Tejada, 2017, p. 194).

A pesar de que la represión no cesó, el auge de organizaciones sociales como el Grupo de Apoyo Mutuo (GAM), que luchaba por exigirle al Estado la aparición con vida de personas detenidas ilegalmente, y la visibilización de otros actores sociales y políticos, especialmente del pueblo maya, permitió la continuidad de luchas sociales que reclamaban justicia y cambios en la estructura económica, así como la relación entre el Estado y la sociedad.

Sin embargo, el gobierno de Cerezo Arévalo llegó debilitado al final de su mandato y con dos intentos de golpe de Estado. Las elecciones de 1990 fueron ganadas por Jorge Serrano Elías del Movimiento de Acción Solidaria (MAS), en segunda vuelta. La paz definitiva se firmaría el 29 de diciembre de 1996 y el grupo invitado para la celebración en la plaza de la Constitución fue Alux Nahual.

Durante estas décadas, el balance en lo político fue el fortalecimiento de un Estado contrainsurgente, pero también de diferentes formas de resistencia evidenciadas con un crecimiento de la organización popular expresado en organizaciones urbanas y rurales (sindicatos, campesinos, estudiantes, intelectuales) así como agrupaciones guerrilleras en diferentes regiones del país. Si bien la economía se había fortalecido por un modesto auge de la industria, el campo se quedaba rezagado, en tanto el problema agrario y la dependencia laboral en fincas de terratenientes mantenían una estructura de explotación de la población campesina. La década de 1980 empezaría con mayor represión y resistencia popular y finalizaría con un sistema político democrático deteriorado en el que la crisis económica derivada en buena parte de la guerra contribuyó a disminuir su legitimidad ante la población. La imagen internacional de Guatemala fue desacreditada por las violaciones de los derechos humanos y la sociedad se vio fuertemente debilitada en su tejido social y con un impacto negativo en el desarrollo de los aspectos culturales.

El impacto de los cambios económicos y los procesos de violencia política, más las transformaciones sociales generadas por estos y otros factores, como el terremoto de 1976, se reflejaron en muchos de los aspectos de la vida cotidiana. El daño a la cultura se evidenció especialmente en la década de 1980 mediante el exilio de intelectuales y líderes sociales, represión a toda oposición política, detenciones, desapariciones y asesinatos a cualquier persona u organización identificada como “comunista”, pocas actividades nocturnas y mínimos espacios para la expresión de diferentes manifestaciones artísticas.

El auge de una cultura urbana atravesada por condiciones capitalistas relacionadas por la fuerza de trabajo y el consumo colectivos provoca que la ciudad se constituya en un

espacio que concentra medios de producción para la reproducción y circulación del capital (Morales, 2013, p. 32). Con este auge se construyen consumo, necesidades diferentes y anhelos que colocan nuevas características a la estratificación social.

En este sentido, se amplía un proletariado que resulta de migraciones rurales hacia la capital. Estas movilizaciones se fueron mezclando con el crecimiento de edificios de fábricas, oficinas administrativas, desarrollo de infraestructura vial, tal como el Anillo Periférico, y calzadas amplias, restaurantes de marcas extranjeras, lavados de carros, autocinemas, parqueos, rotondas, salas de cine, librerías, galerías de arte, plazas y centros comerciales, y la construcción de colonias nuevas para la clase media capitalina. No obstante, también aumenta la contaminación ambiental, la sobrepoblación, el desempleo y el subempleo.

Este desarrollo capitalino generó capas medias con hábitos que van del consumo al consumismo, al estatus diferenciado que atraviesa los gustos musicales, el cine y la televisión. La radio es parte vital de ese engranaje y se transformó en un vehículo de comunicación, junto con la prensa como mediadores y generadores de comportamientos socioculturales y políticos en una cultura de masas (Morales, 2013, pp. 33-34). Igualmente, existen diferencias económicas sostenidas en el poder adquisitivo, los consumos y los patrones de conducta fuertemente condicionados por el peso religioso, fundamentalmente católico y, más adelante, protestante.

La década de 1970 fue importante por las rupturas que ocurrieron en diferentes expresiones artísticas. Por ejemplo, el periodismo contracultural rompió los esquemas burgueses mediante la irreverencia y la desmitificación. La revista *Alero* de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC) fue un bastión del pensamiento retador de aquel momento (Morales, 2013, p. 47).

Asimismo, el reconocido grupo *Vértebra*, conformado por los artistas Marco Quiroa, Roberto Cabrera y Elmar Rojas, emitía un manifiesto (Grupo *Vértebra*, 1970)⁹ en marzo de 1970 con una clara postura: romper con lo establecido en diferentes áreas del arte desde la realidad propia. *Vértebra* fue una expresión transformadora que se posicionó desde los contextos de sus integrantes para expresarse; el grupo se distanció de las grandes metrópolis y repensó el arte desde su historia misma, nacional y local, en la que antepusieron lo social a lo comercial y con una línea estéticamente disruptiva, especialmente desde la pintura.

9 En <https://educacion.ufm.edu/manifiesto-vertebra/>.

También el Teatro de la Universidad Popular y el Teatro Gadem dieron cuenta del despliegue creativo escénico por medio de obras y festivales. Resaltan las figuras de Hugo Carrillo, Rubén Morales y Manuel José Arce (Morales, 2013, p. 38).

La poesía tuvo un papel importante en el contexto social, en la que destacan los grupos La Moira y Nuevo Signo. Comienza la poesía con vertientes, por un lado, feminista y, a la par, una clara posición política y estética (Morales, 2013, pp. 38-39).¹⁰

En cuanto a la novela, Mario Roberto Morales y Marco Antonio Flores son considerados los creadores de la “nueva novela guatemalteca” en cuanto a que hay una ruptura estética, lo que se encuentra de alguna manera relacionado con el boom latinoamericano, la novela estadounidense de la primera mitad del siglo XX y la literatura de “la onda” mexicana. Esta nueva novela guatemalteca exploraba las visiones de las capas medias urbanas, los vocablos populares y la propia manera de expresarse de determinados grupos sociales, pero desde las particularidades individuales al crear rupturas interesantes con un sentido de identidad y pertenencia a espacios específicos (Morales, 2013, pp. 40-46).

En la década de 1980, muchos de los colectivos establecidos desde estas iniciativas se vieron desarticulados debido al nivel de represión estatal o de la autocensura. Aun así, la literatura se vio representada mediante poesía femenina y feminista, y con un creciente rubro de crítica literaria (Morales, 2013, pp. 47-48).

En cuanto a la música, hubo manifestaciones que proponían conceptos diferentes a lo acostumbrado. Por ejemplo, Jorge Sarmientos y Joaquín Orellana, ambos músicos y compositores de orquesta, propusieron un sentido latinoamericanista y político revolucionario a través de la música sinfónica que fusionaba en su sonoridad elementos de las culturas indígenas, no como añoranza nostálgica del pasado maya, sino de la historia reciente de los pueblos y sus luchas. También, produjeron composiciones electrónicas con bases sonoras indígenas, acompañamientos orales y la creación, en el caso de Orellana, de lo que denomina “útiles sonoros” diseñados por él y acordes para estas composiciones (Morales, 2013, p. 37).

En la década de 1970, la música repuntó desde lo popular a la luz del auge de los aparatos estereofónicos que fueron accesibles en muchos hogares, mientras que diversos

10 Una obra que profundiza en la poesía relacionada con la sexualidad y el erotismo escrita por mujeres es la realizada por Aída Toledo y Juan Fernando Cifuentes: *Rosa palpitante. Sexualidad y erotismo en la escritura de poetas guatemaltecas nacidas en el siglo XX* (2005). En este trabajo se encuentra una cantidad de escritoras y poemas que habitualmente no son nombradas. Este acercamiento da cuenta de las obras periféricas de autoras dentro de las periferias.

radioperiódicos eran censurados o prohibidos de transmitir al aire dada la situación política del país. Las estaciones radiales de música se diversificaban. Las agrupaciones musicales variaban en cuanto al género musical que interpretaban. Muchos estilos en América Latina en general estaban de moda, como los diversos ritmos tropicales y el de balada pop. La marimba se mantuvo como uno de los productos culturales con presencia no solo discográfica, sino también en eventos propios de comunidades o celebraciones sociales. Las disqueras, tales como Casa Disquera Tikal, Dica (posteriormente Discos de Centroamérica [Dideca]) y el sello Pícaro, del famoso productor Guillermo “Willie” Maldonado, le dieron fuerza a la cantidad de grabaciones nacionales en distintos estilos musicales, normalmente con versiones de artistas extranjeros (Sierra, 2013, p. 263).

Finalmente, el rock tuvo poca presencia y también gozó de una relación social un tanto contradictoria debido al entorno político, especialmente en el primer lustro de la década de 1980. En el segundo lustro, las cosas cambiarían de forma gradual en la medida en que la democracia retornaba después de varios años de gobiernos controlados por fraudes electorales y golpes de Estado.

El rock durante las décadas de 1970 y 1980

Si bien la música en general, especialmente la popular, tenía espacios ganados durante la década de 1960 en medios de comunicación tanto radiales como televisivos y escritos, el *rock* tuvo detractores, pero no pudo ser negado a la juventud en general. La pequeña pero creciente industria musical ampliaba los estilos propios y los importados. El *rock* no estuvo ajeno a ello. En este apartado se propone contextualizar el auge y la evolución del *rock* en Guatemala considerando la categoría de juventud como un eje vital en la articulación de procesos musicales, pero también de tensiones entre instituciones, cultura y sociedad. Se ubican espacios y formas de socialización, elementos foráneos y locales que influyeron en la construcción y las transformaciones de la cultura *rock* urbana capitalina.

El *rock'n'roll* había surgido en Guatemala a finales de la década de 1950. Su ingreso fue a través de las radios juveniles y del cine en enero de 1957 con el estreno de la película *Al compás del reloj*, con música de Bill Halley y sus Cometas, así como *Rebelde sin causa* que, aunque no era sobre la música de moda, en esta James Dean representaba los problemas existenciales de la juventud de ese momento, al menos en Estados Unidos.

Es importante puntualizar lo de “radios juveniles” porque la juventud se constituyó en un concepto aglutinador, homogeneizante y que tenía diferentes características y asignaciones sociales, que excluía a otras personas jóvenes, pero que construía imágenes

y discursos desde relaciones de control y poder.¹¹ En ese sentido, después de la contrarrevolución de 1954, el anticomunismo marcó pautas de pensar el ser joven. La condición juvenil moderna hacia la mayoría de las clases y capas que proponen Gabriela Escobar y Fernando Rendón (2002) puntualiza sobre cómo la juventud en la ciudad de Guatemala era percibida como estudiantes, como actores políticos, como segmento del mercado y como significado social.

Esa juventud de clase media urbana capitalina construía espacios nuevos de socialización donde la radio, la televisión, los periódicos, el centro educativo y el consumo de discos articulaba las relaciones sociales. Los famosos *repasos* o fiestas juveniles en casas o salones sociales, así como las fiestas privadas en casas de alguna persona joven, se convirtieron en puntos de reunión y articulación de referentes espaciales, temporales y simbólicos donde podían coincidir conjuntos de marimba y grupos de *rock'n'roll* que se alternaban durante la fiesta. Los integrantes de los grupos recibían algún pago en los repasos, a diferencia de las fiestas privadas en las cuales eran retribuidos regularmente con comida y licor. Ya eran conocidas las rocolas o *jukebox*, con las que se podía escuchar, en un ambiente juvenil de restaurante de la época, lo que sonaba de moda en las radios.

Las primeras emisoras juveniles, como la 9.80 en amplitud modulada (AM) que surgió en 1961, comienzan a trasladar ciertos aspectos culturales propios de las estaciones de música juvenil en Estados Unidos y México, así como la figura del *Disc jockey* o, como hoy se le denomina, pinchadiscos. Este cambio formaba parte del crecimiento gradual de aquella juventud que se fue convirtiendo en objetivo de la industria discográfica en el ámbito internacional y nacional. Más adelante, durante el primer lustro de la década de 1970, la Radio Progreso con el programa *Conmoción* y Radio Exclusiva con el programa *Siglo XXI* tendrían espacio para incluir música *rock* internacional y, relativamente, apoyar con información de eventos (Castañeda, 2008, p. 48).

Este primer momento de ingreso del *rock'n'roll* como música moderna, juvenil y generadora de una nueva subjetividad entremezclada con los cambios económicos y la infraestructura que el país estaba experimentando, dentro de un clima de violencia política y social, fue el de disputa entre el imaginario social del ser joven y ser adulto. Este conflicto se evidenciaba desde mediados de la década de 1950. Así, se fue transformando en la medida en que este nuevo estilo musical fue socialmente aceptado hasta que el paso de *rock'n'roll* a simplemente *rock* mostró otras formas de articulación juvenil derivada de la influencia del estilo de vida *hippie*, del crecimiento de los grupos de

11 Para ampliar sobre ello, ver Deborah Levenson (2013).

rock, el consumo de sustancias psicoactivas y el entorno político y social que la guerra profundizaba.

Durante la década de 1960, los grupos musicales crecieron en cantidad y calidad, aunque la mayoría se dedicó a fusilar o interpretar las canciones lo más parecido posible a los artistas originales, regularmente estadounidenses, europeos o mexicanos. La guitarra eléctrica era el instrumento que separaba el sonido moderno, nuevo y juvenil del tradicional de la música que estaba quedando casi relegada al bando adulto, aunque la balada también se “modernizó” y separó su sonido del bolero.

Además, se asumía la balada como femenina y el *rock'n'roll* como masculino, por ello, la presencia de mujeres en los grupos de *rock* fue escasa. Anabella Portilla fue de las pocas mujeres que participó en grupos de *rock'n'roll* en esta época como integrante de Los locos del ritmo. De aquí en adelante, la definición identitaria fue clave entre ser músico y ser rockero. El músico podía ser rockero, pero el rockero no siempre podía o quería ser músico (Escobar, citado por Castañeda, 2008, p. 49).

También comienza una etapa de grabaciones, la mayoría de las veces de versiones de canciones de grupos internacionales y muy pocas nacionales. Un condicionamiento que, con el paso del tiempo, afectaría el sentido de identidad y desarrollo de la música nacional. Por el año 1963, Willie Maldonado, quien se dedicó a trabajar con grupos de música juvenil, grabaría en los estudios de Radio Panamericana un disco con conjuntos nacionales, entre ellos, Los Traviesos. En el programa de televisión *Ritmos de Juventud*, conducido por Danilo Sanchinelli, se promovía en 1969 a artistas jóvenes de distintos estilos musicales. Este programa se convertiría en un referente del entretenimiento y la visibilización de los grupos del momento.

En la década de 1960, el periodismo comenzó a proyectar la imagen juvenil, tal como sucedió con Mario David García, personaje de extrema derecha quien era director y editorialista que dirigía la sección “Puerta abierta a la juventud” en *Diario El Gráfico*. Se comunicaba información relacionada a las estrellas del cine y de la música, festivales, concursos y entrevistas con los grupos nacionales del momento. En este medio de comunicación se muestran caracterizaciones de imagen, comportamiento y proyección social del ser joven, del sentido de la música y su lugar en el contexto, acceso a instrumentos musicales y, principalmente, una rebeldía controlada (Castañeda, 2008, pp. 52-58).

En la década de 1970, la revista *La Semana* se convirtió en un referente importante por los temas abordados, los cuales estaban vinculados con problemas propios de la juventud y su relación con la música, en especial *rock*, principalmente en la sección de Carlos Gamboa “El maravilloso mundo de la música”. También ingresaron revistas internacionales como *Vanidades*, *Onda* y *Pop*. Igualmente, había columnas periodísticas que abordaban temas juveniles o notas sobre los grupos, entrevistas e información

de eventos. Por ejemplo, la columna “Acuario” de Pepe Estrada en *Diario El Gráfico*; “Adán y Eva” de Wicho Zelaya, baterista del grupo Apple Pie; el periódico *La Tarde* con publicaciones de Victor Valdés y Luis Vidal, locutor de Radio Exclusiva.

A principios de 1970, la campaña antidrogas del gobierno de Carlos Arana Osorio se hacía pública y casi impositiva en establecimientos educativos, sobre todo públicos. El movimiento *hippie* estadounidense había comenzado a influir a finales de la década anterior en buena parte de la población joven de la capital, al generar transformaciones en el comportamiento en los que convergían aspectos de la música, el discurso de “paz y amor”, la diferenciación con otros jóvenes más conservadores o “cuadrados”, la indumentaria, el consumo de drogas y el gusto por una música *rock* que comenzó a llegar a Guatemala a partir de 1965, bastante diferente al *rock'n'roll* inicial.

Entre 1969 y 1972, este *rock'n'roll* inicial se conoció como la música de *onda*, la cual generaría la identidad *ondera* proveniente de sonidos más “pesados” de bandas extranjeras. Comienza una diferenciación entre *fresas* y *pesados*, una distinción que no refería a una disputa ideológica entre izquierda y derecha, pues ni en la etapa de *rock'n'roll* ni de *rock* se evidencia una inclinación ideológica de grupos y público por movimientos armados, partidos políticos o luchas sociales. Lo anterior no significa que no hubiera jóvenes simpatizantes de movimientos sociales o, por el contrario, defensores del conservadurismo religioso y militar. La palabra *rock* ya mostraba la relación con otros aspectos políticos y culturales que no expresaban una abierta simpatía por una posición ideológica de izquierda, sino que podría ser desafiante al sistema en cuanto a no acatar convencionalismos sociales, consumir psicoactivos, criticar la guerra de Vietnam y reivindicar lo indígena desde aspectos culturales relacionados con lo místico, la astrología y la relación con la naturaleza.

En cuanto a conciertos, los cines Real, Cali, Capitol, así como en el Parque de la Industria, el Palacio de la Música, el Teatro al Aire Libre, la Plaza Berlín y locales más pequeños, tales como El Escorpión, La Fiera, Servi Fiestas Guerra, La Pantera, Futillos Herrera, Herrera’s Discoteque, La Montaña Púrpura, La Manzana y Vitorio, se convirtieron en espacios para la reproducción de la música en vivo, la socialización y la creación de circuitos entre bandas, público y propietarios de locales. También los establecimientos educativos fueron escenarios de constantes presentaciones de grupos de *rock*.

Asimismo, los festivales como espacios para concursos de grupos de *rock* organizados por instituciones de beneficencia o estaciones radiales y como generador de una identidad colectiva, de un “nosotros joven”, común y en sintonía con la onda, fueron espacios para compartir y también construir formas no libres de condicionamientos patriarcales, pero con un sentido mayor de participación equilibrada, al menos, dentro del público. En cuanto a la presencia de mujeres en las bandas existentes, la organización de eventos y la participación en medios de comunicación, su participación fue casi inexistente.

A partir de 1974, se comenzó a percibir un cambio en el panorama musical. Disminuyó la presencia de grupos rockeros y se acentuó la diferenciación entre grupos comerciales y agrupaciones rockeras. Las redadas de la policía en los diferentes lugares de encuentro juvenil rockero que se intensificaron en 1975 contribuyeron a diluir la presencia en los espacios públicos. Luego, el terremoto de 1976 reconfiguraría las relaciones sociales y la misma guerra.

También hubo un crecimiento gradual de la inconformidad social, la politización de jóvenes que formaban parte de diferentes movimientos populares y que, ideológicamente, veían el *rock* como una representación del imperialismo estadounidense lo que provocó que el *rock* se debilitara como un recurso de rebeldía, pues fue la canción de protesta conocida como “la nueva canción latinoamericana” la que ocuparía un espacio importante dentro de personas comprometidas socialmente y organizaciones sociales.

Otro factor clave fue el auge de la música disco. Este género también influiría en el cambio de indumentaria juvenil y en un nuevo lenguaje visual, así como en la construcción del cuerpo como receptor y emisor de cultura musical, una oposición estética al *rock*, *hippie*, al estilo y comportamiento rockero. También afectó la presencia de discotecas rodantes, las cuales cambiaron la forma de realizar los famosos repasos y las fiestas familiares, además de que reducía el ingreso económico de los músicos rockeros. Pocos grupos quedarían haciendo *rock*. Muchos se inclinarían por interpretar música tropical para garantizar ingresos económicos. Tocar música para complacer a las audiencias y a quienes los contrataban.

Así, el discurso contestatario del *rock* se fue diluyendo mas no desapareció. Sobrevivió al discurso individualista de la música disco, ese que rompía con la colectividad y la convivencia para reemplazarla por el reconocimiento mediante el baile, ser mejor en la pista y fortalecer una imagen similar a la enunciada por películas como *Fiebre de sábado por la noche*. La frontera quedaba establecida: los grupos eran los que tocaban *rock* con los instrumentos habituales (bajo, guitarras, batería y, ocasionalmente, teclado) y las bandas serían las que, en su mayoría, se dedicarían a la música comercial y cuya característica era el uso de los instrumentos de los grupos de *rock* más una sección de metales (Escobar y Rendón, 2002, p. 123).

Durante la década de 1980, Alux Nahual se convirtió en el referente del *rock* nacional en Guatemala y en Centroamérica con un *rock* comercial influenciado por sonidos progresivos de bandas rockeras de otros países. Aunque no fue el único, no quedaron mayores registros del primer lustro de esa década con evidencia de que otras bandas existieron y se mantuvieron durante el tiempo.

Al igual que en las décadas de 1960 y 1970, mucho del acceso a la música internacional se hacía no solo a través de medios de comunicación, sino también por redes de amistad. Alguien que tenía posibilidad de viajar a otros países de Europa o a Estados Unidos

y conseguía lo más reciente del *rock* y del metal, seguramente, al regresar a Guatemala, compartía con sus amistades los discos y estos podían llegar a los escasos programas de radio que existían. En los años ochenta, quienes tenían acceso a grabar de vinilo a casete o de casete a casete podían reproducir los objetos sonoros para conservar una copia.

Al final de la década de 1970, solo quedaba el programa *Stereo Express*, dedicado al *rock* progresivo. Luego, se introdujo un programa llamado *Experimental* que se presentaba antes de *Stereo Express*, en el que sonaba *heavy metal*. La radio La Voz del Hogar Top 9-40 transmitió *Una noche de rock*, conducido por Roberto “Blacko” González, y *Más rock esta noche*, por Sergio Iván Rodríguez (Sergio Rodríguez, comunicación personal, 20 de marzo de 2021). Algunas canciones de *glam metal* estadounidense comenzaron a ser visibles en los programas televisivos y radiales del primer lustro de 1980 y no había mayor difusión de grupos nacionales de *rock*, especialmente porque una de las pocas agrupaciones que logró grabar fue, precisamente, Alux Nahual. A la par, surgiría una escena subterránea en la que algunos grupos situados en el metal estarían sin mayor repercusión mediática, dadas las condiciones de su identidad musical y lo que significaba en el contexto social guatemalteco crear un sonido difícil de aceptación en medios de comunicación.

La mayoría del público rockero de la década anterior siguió como consumidor de lo que internacionalmente llegaba y que no era fácil de obtener, así como de lo poco que se generaba localmente a principios de la década de 1980. Dideca fue de las empresas disqueras reconocidas no solo en Guatemala, sino en Centroamérica que editaba tanto música nacional como lo que la moda mundial imponía.

Por otra parte, eran escasos los conciertos. Estos sucedían ocasionalmente y eran organizados por empresarios particulares u ocurrían por alguna razón benéfica por instancias como la Cruz Roja Internacional. Además, otros estilos musicales internacionales ya habían comenzado a permear los imaginarios sociales, tal es el caso del *breakdance*, la música tropical, todavía algo de la música disco, el *new age*, *heavy metal*, *glam metal*, *thrash metal*, *rock* progresivo, *rock* duro y *jazz*, los cuales podían encontrarse en pocas tiendas de discos, algunos programas de estaciones radiales y televisivas, incluso en películas (Escobar y Rendón, 2002, pp. 130-148).

Con la llegada de la democracia a través de la Asamblea Nacional Constituyente, la nueva constitución política de la república y la elección de un gobierno civil, el de Vinicio Cerezo, el entorno cambiaría gradualmente para los grupos y el público de *rock*. Se acentuaban las desigualdades sociales y las diferenciaciones entre estratos sociales llevaron a conflictos entre jóvenes (*breaks* contra *antibreaks*/rockeros/burgueses).

En este contexto, los grupos de *rock* fueron escasos y comenzaron a verse grupos seculares y cristianos evangélicos produciendo y relativamente promoviendo su música. El protestantismo pentecostal tendría algún impacto en la posibilidad y la calidad de

grabación para grupos que intentaban acercarse a la juventud para llevar el mensaje bíblico (Ingrid González, comunicación personal, 28 de marzo de 2021).

En cuanto a los conciertos, estos comenzaron a ser parte de la nueva forma de entretenimiento que provenía de dos vertientes: autogestionados por una incipiente comunidad rockera-metalera y los eventos organizados por el gobierno de Vinicio Cerezo, en los que se invitaban a grupos de *rock* y *metal* tanto internacionales como nacionales. Por ejemplo, los realizados en el Instituto Técnico Vocacional Imrich Fischmann fueron la base de lo que se constituiría en la escena metalera. Eran conciertos organizados para la semana de aniversario del instituto entre 1987 y 1992 por estudiantes y miembros de los grupos metaleros. Se efectuaban en las instalaciones del instituto y se anunciaba, cuando hubo disponibilidad radial, a través de las estaciones Nueva Clase 102 y el programa *Revolución Rock*, en Metrostéreo (Escobar y Rendón, 2002, pp. 188-189).

En cuanto a radios, Metrostéreo se había convertido en la de mayor audiencia juvenil por ser la que más *rock* programaba entre 1989 y principios de la década de 1990. El programa *Gospel Time*, conducido por el suizo Martin Hall, era atípico en una radio secular. Este programa era una alternativa en cuanto a música *rock* y *metal* en un medio de comunicación. Se transmitía los jueves por la noche. Hall también conducía programas televisivos de *rock* cristiano en Canal 21, en los que, incluso, entrevistaba a grupos seculares como el incipiente Radio Viejo (Lui Donis, comunicación personal, 26 de marzo de 2021). Él creó y administró Gospel Music, una tienda que distribuía música cristiana, particularmente de *rock* y *metal*, y fue quien generó que varios grupos de *rock* cristiano se acercaran a través de la música a más jóvenes de la iglesia Lluvias de Gracia (Ingrid González, comunicación personal, 28 de marzo de 2021).

A pesar de su carácter conservador, algunas iglesias tuvieron apertura para que el *rock* se convirtiera en un instrumento de evangelización. Sin embargo, la versión neopentecostal desestructuró ciertos procesos de organización juvenil que habían sido iniciados en el segundo lustro de la década de 1980 (Ingrid González, comunicación personal, 28 de marzo de 2021). Músicos de *rock* cristiano entablaron relación con músicos de bandas comerciales y también subterráneas. Coincidían varios de ellos en establecimientos educativos evangélicos y eso permitía relacionarse no solo en la iglesia, sino en otros espacios de socialización, sobre todo juvenil.

Uno de los aspectos que ha puesto de manifiesto el carácter masculino de esta música en Guatemala es cómo ha sido la participación de mujeres en los diferentes lugares del *rock*. Por una parte, regularmente fueron minoría en proporción a la cantidad de hombres participantes. Falta analizar en profundidad estas relaciones para comprender las formas de socialización y reproducción o rupturas parciales entre hombres y mujeres en estos espacios. Puede plantearse que, si bien durante la década de 1970 las mujeres tuvieron mayor presencia en lugares, construcción de relaciones sociales con integrantes

de grupos y público del espacio del *rock*, pocas participaron en alguna agrupación como cantantes o músicos, menos dentro de procesos de producción discográfica o técnica en torno a la organización de eventos. No fue diferente en la década de 1980, sin embargo, posiblemente en el espacio del *rock* comercial hubo un poco más de presencia de mujeres como público y, gradualmente, una apertura de su participación en medios de comunicación.

La noche del viernes era la apartada para el lado secular del *metal* en Metrostéreo: *Revolución Rock*. Este programa fue conducido por Jorge Sierra, quien se convirtió en la bisagra entre jóvenes rockeros y metaleros, algunos grupos de *rock* nacional, un amplio contenido de música extranjera que ampliaba el conocimiento de lo que sucedía en el *metal* internacional e impulsó, de alguna manera, la motivación para formar ciertas bandas subterráneas que comenzaron a hacer música, grabar demos y participar en conciertos a inicios de la década de 1990.

No obstante, el público joven no tenía muchas opciones sobre estaciones radiales. La radio Nueva Clase 102, de Quetzaltenango, en el occidente guatemalteco, y otras con programas de *rock* efímeros dentro del perímetro de la ciudad capital oxigenaron a las personas jóvenes independientemente de si practicaban o no la religión protestante. Uno de los programas que mantuvo audiencia secular y cristiana dentro del género de *heavy metal* fue *Gospel Time*, conducido por Martin Hall, quien también producía programas de televisión en Canal 21 donde entrevistaba a grupos seculares como Radio Viejo (Lui Donis, comunicación personal, 26 de marzo de 2021).

Las bandas de *rock* comenzaron a surgir y, al igual que con el *metal*, no sería sino hasta la siguiente década en que tendrían el reconocimiento público derivado del aumento de radiodifusoras que permitían programas de *rock*. Igualmente, algunas televisoras produjeron programas sobre el *rock* y el *metal* internacional, que les permitieron tener una modesta difusión.

Durante el segundo lustro de los ochenta, el conocido *Rock en tu idioma* fue parte de programaciones en estaciones dedicadas a jóvenes, las cuales fueron escasas. La mayoría programaban balada y pop de esa década y de la anterior. El auge de estas estaciones juveniles tuvo un relativo impacto en las nacientes agrupaciones rockeras. La música juvenil era en inglés y en español. Metrostéreo, Doble S y FM 95 difundían música en inglés. Nueva Clase 102 lo hacía en español. También la tienda Discos El Duende se convirtió en un punto de referencia para la compra de música casi de todo género, pero en buen porcentaje de *rock* y *metal*. Luego sería, durante los años noventa, Rock Shop & Records.

La década de 1980 cerraría con un entramado rockero y metalero complejo, incipiente y en un entorno condicionado por el impacto del aumento de la pobreza, el descontento social con el primer gobierno democrático posterior a varios gobiernos autoritarios

y con un proceso de paz que apenas daba los primeros pasos para finalizar con una guerra de larga data, más no con los problemas estructurales que le dieron origen. Esto también ha influido en el registro y la memoria colectiva, en la que pocos registros se encuentran de las experiencias rockeras en diferentes años, sean audiovisual, gráfica y escrita, algunos de ellos por medio de la novela y el cuento, particularmente.

A pesar de la enorme cantidad de personas que han transitado por los diferentes espacios del *rock*, pocas han dejado constancia escrita de sus vivencias o análisis sobre aspectos en torno a esta música. Eso se identifica en que, por ejemplo, la mayor parte de los espacios en línea que remiten al *rock* en Guatemala se refiere al origen del *rock* guatemalteco con lejanas referencias a los años setenta, muy poco a la década anterior. Se recuerda la década de los ochenta por pocos grupos, especialmente por Alux Nahual y Guerreros del Metal, comercial y subterráneo, respectivamente. Es la década del noventa y las dos siguientes las que están en el imaginario de las generaciones recientes, y la primera de estas es la más reconocida.

Por medio de la literatura, algunos escritores han dejado constancia de su experiencia a través de la novela o el cuento. Max Araujo, Carlos René García Escobar, Eddy Roma, Marco Antonio Luna García, Byron Quiñonez y Jorge Godínez, entre otros, han sido algunos autores de quienes hay algún registro ficcionado. Existen muchos escritores y escritoras que, aunque no hablen del *rock* en Guatemala como tal, sus letras fueron atravesadas por gran cantidad de *rock* nacional e internacional. También se refleja la ausencia de literatura hecha por mujeres dentro del *rock*, exceptuando a periodistas como Lucía Escobar, quien ha escrito en sus columnas algunas referencias sobre su experiencia con el *rock* guatemalteco, especialmente el de la década de 1990; y Diana Morales, poeta que, sin duda alguna, ha sido influenciada por muchos aspectos del *rock*. Seguramente, habrá mujeres que han escrito, pero, como ha sucedido en Guatemala, es una literatura invisibilizada.

Las bandas y el *rock* de la ciudad

Cuando iniciaba la década de 1970, dos etapas del *rock* en Guatemala quedaban atrás. La primera, aproximadamente entre 1955 y 1959, es cuando ingresa y comienza a ser conocido el *rock'n'roll* en el país, inicia su difusión escrita y radial, y la juventud urbana capitalina lo adopta, reconfigura y recrea desde sus posibilidades; y en la segunda, que va como de 1959 hacia 1965 y 1968, los primeros grupos materializan la posibilidad de crear música en un entorno todavía conservador. En esta última, se da inicio al cambio de *rock'n'roll* a *rock*, especialmente entre 1965-1968 a 1974-1976, cuyo contexto se circunscribe dentro de una conflictividad política y social en aumento y que musical y socialmente se transforma en una expresión retadora al orden establecido en cuanto al comportamiento juvenil diferenciado, así como una ampliación sonora permeada por otras influencias y que ofrece nuevos aportes.

Una de las características de esta última etapa es que muchas de las agrupaciones se establecen con nombres reconocidos y acuerpados por jóvenes que les siguen y apoyan, una construcción de comunidad que articula un “nosotros” en la que convergen intereses propios ante la oferta cultural nacional, el control estatal y los referentes socioculturales y políticos de otras juventudes en el mundo. Además, los grupos tuvieron la participación de diferentes integrantes, es decir, no siempre fueron estables las alineaciones de las bandas. Esta flexibilidad de participar en distintos grupos permitió una frontera flexible en el aprendizaje musical de quienes conformaban los grupos y en los vínculos que se establecieron como productores de cultura más allá de las fronteras (México y Centroamérica).

Ya no eran grupos que producían música suave, dulce, agradable, tal como los grupos que les influenciaron, por ejemplo, la primera etapa de *The Beatles*. La ruptura sonora se había establecido a la par del consumo de drogas, de lo que la cultura *hippie* proponía en buena parte del planeta, los festivales internacionales como el Festival Internacional de Música Pop en Monterrey en 1967, el de Woodstock en 1969 y El Festival Rock y Ruedas de Avándaro en 1971.

En Guatemala, ya se hablaba de grupos de *rock* y grupos comerciales. Entre los primeros, se encontraban S.O.S., Apple Pie, La Compañía y Módulo 5 / Unidad 5 que ya habían construido una base sólida a partir del ensayo constante, de la especialización en la ejecución musical, la participación en diferentes eventos y las trayectorias de sus integrantes en distintos grupos (Escobar y Rendón, 2002, pp. 74-75).

En el gusto del público, hubo bandas que fueron reconocidas, aplaudidas y que todavía siguen siendo parte de la transmisión oral para dar cuenta de las emociones vividas en aquella época. Entre ellas, están Plástico Pesado, Caballo Loco, Abraxas, Pastel de Fresa, Ángeles Azules, Banda Clásica, Ataúd Eléctrico, Terracota, y Cuerpo y Alma. Otras con menor presencia en la oralidad, pero que fueron parte de ese entorno, aunque varios de ellos no hicieran música tan *pesada* como otros, fueron ¿Taza de Té?, Aeroplano de Jade, La Banda Mágica, Imagen Perdida (posteriormente Negami y Yavares), Quetzalumán, Eclipse, Comanche (anteriormente llamados Batkis y Amor Devocional), Truck, Smog, Traviosos, Falcon, Los Leo, Géminis, Crema Dulce, Kalua Rock, Bay Group, Enemigos del Silencio, Bengala, Guatemala Express, Ciclo Fónico, Agrupación Wonder, Mano de Hierro, Sweet Rush, Hicsos Livianos, Black Music y La Bestia.

Algunos de los grupos comerciales que destacaron fueron Banda Siglo XX, Santa Fe y Azúcar. Estos pasaron del *rock* a interpretar canciones de otros géneros musicales. De alguna manera, los grupos onderos o conjuntos musicales de ritmos modernos –como se les llamaba en algunos espacios, sobre todo el periodístico– lograban obtener ingresos de sus presentaciones, los cuales fueron considerables entre 1971 y 1973. Asimismo, se legitimaban ante el público y en los espacios sociales a partir de conciertos en

las famosas *cuevas danzantes*¹² y concursos organizados por determinadas instancias, principalmente por razones de beneficencia.

A partir de 1974-1975, comenzó a reducirse la presencia de grupos de *rock*. Entre los que se mantuvieron posterior al terremoto de 1976 se encuentran Machine, Xiabaj, Opus 3 y María.

Para finalizar, durante la década de 1980, la cantidad de agrupaciones no aumentó considerablemente. Quizá influyeron varios aspectos: posibilidad económica, pocos espacios para conciertos, el contexto político y social, así como los diferentes géneros musicales que estaban de moda. Se dieron dos vertientes de *rock*: la comercial y el subterráneo. En el primero, Alux Nahual sobresalió durante toda la década. A diferencia de otras agrupaciones de la década anterior, producir y grabar material propio significó un cambio sustancial (Ranferí Aguilar y Óscar Conde, comunicación personal, 19 de marzo de 2021). Muchas de las bandas que le antecedieron versionaban canciones del gusto de la población joven. A pesar de que había producción original, no toda quedó grabada. Las disqueras optaban por grabar versiones de grupos internacionales hechas por nacionales.

El reconocimiento de Alux en Guatemala y en Centroamérica es indiscutible. Alux Nahual tuvo la oportunidad de grabar con Dideca y tuvo cobertura mediática en radio y prensa. Si bien las fuentes sobre esta época son escasas, existe en la memoria de algunos músicos y parte del público de esos años la referencia a determinadas bandas, tales como Chicacao (Ranferí Aguilar, comunicación personal, 19 de marzo de 2021), Gens Valis, Panivers, Sexta Avenida, Níquel, Xebrí y XS (Paulo Alvarado, comunicación personal, 19 de marzo de 2021). Petróleo, Xzot!, Eva, Diablos de Bronce, y Alas de fuego rosado y Cosmo Rock también serían parte de esta etapa (Jorge Godínez, comunicación personal, 29 de marzo de 2021).

En la segunda vertiente, hubo algunas agrupaciones que se dedicaron a tocar *rock* progresivo y otras que interpretaron música dentro del *hard rock* y el *heavy metal*. Ya en la segunda mitad de la década de 1980 aparecieron Yttrium, Piedras Negras, Rocks, Control, Radio Viejo y Stress. Dentro del ámbito subterráneo rockero-metalero, comenzaría a gestarse una buena proporción de grupos, algunos de los cuales serían reconocidos en la siguiente década y otros se transformarían o no continuarían, tales como San

12 El equivalente a los *boyos fonqui* en México. Eran lugares cerrados propicios para la relación entre músicos, público y organizadores de conciertos de *rock* y que, generalmente, todos fueron perseguidos por la policía a través de las famosas redadas. En Guatemala, un espacio importante de este tipo fue El Escorpión, un local para conciertos, convivencia, comida y para escuchar y ver a los grupos del momento, y en donde eran comunes varias de las prácticas que caracterizaban a los grupos y seguidores de la *onda*.

Isidro, Sangre Humana, Tzantoid, Eufonía, Crucifix, Sky, Empatía, Denial, Psychophony, Sore-Sight, Darker, Scars, Tot, Yttrium, Éxtasis, Exorcist y Autenes.

Reflexiones finales

Sin duda alguna, el *rock* en estas dos décadas fue un espacio sociocultural construido desde jóvenes en un contexto popular urbano capitalino. Se desarrolló dentro de un entorno político complejo, represivo, con cierta bonanza económica que se detuvo por el papel de las élites, el crecimiento de la violencia política y la resistencia popular. La situación de guerra en la mayor parte de Centroamérica junto a la injerencia estadounidense y de otros países en asuntos internos, hizo de la música *rock* en Guatemala, un espacio de socialización juvenil y catarsis ante distintas formas de violencia. El terremoto de 1976, la presencia de la música disco y las discotecas rodantes que desplazaron a los grupos de *rock* de un circuito comercial relativamente pequeño, redujo la presencia de grupos y espacios para eventos. Como resultado se dio la división entre grupos *pesados* que buscaban mantener el sentido de lo que en ese momento se entendía, vivía y hacía como *rock*, y bandas que decidieron adaptarse a la moda para mantener sus ingresos económicos, entre otras posibles razones.

Ya en la década de 1980, la escasez de grupos fue notable en el primer lustro y, gradualmente, a la luz de cierta apertura democrática y de un sujeto social joven que buscaba un respiro a tanta restricción social, cultural y política que no fuera con las músicas de moda (salsa, pop, balada), encontró un asidero en sus espacios de socialización. De alguna manera, en el segundo lustro, aunque el gobierno de Vinicio Cerezo promoviera espacios desde la institucionalidad, estaría signado por dos vertientes rockeras no solamente en sonido, sino en la forma de gestionar las propuestas.

Por un lado, los grupos de *rock* que apuntaban a una visibilización dentro de los espacios comerciales (radios, disqueras, periódicos y posiblemente televisión) y que, aunque algunos hubieran surgido como mero interés juvenil por crear música entre amistades, lograron, a través de fiestas y conciertos menos formales, colocarse en el mapa de la oferta musical de la época.

Por otra parte, los grupos que no buscaban estar en espacios comerciales y creaban espacios autogestionados, con el poco equipo que podían conseguir y sin mucha posibilidad de estudiar música (un tanto similar a varios grupos de las décadas de 1960 y 1970), lo hacían, mayoritariamente, aprendiendo por su cuenta y construyendo un sonido más pesado. Este sonido estuvo influenciado por los subgéneros del *heavy metal* que habían ingresado por programas radiales, amistades que compraban en el extranjero discos de esta música y por compartir grabaciones en casetes.

Si bien de alguna manera estas dos vertientes se cruzaban circunstancialmente, ya que la población rockera era menor comparada con la afluencia de público que otros estilos

musicales podían convocar y por las claras diferencias entre la imagen, las formas y los espacios de socialización, y estilos musicales del *rock* comercial y el subterráneo, una tercera vertiente posiblemente atravesó a estas dos: el *rock* cristiano.

La presencia de mujeres ha sido constante pero restringida. Dicha reducción de participación se percibe en ser espectadoras o participantes de los eventos y las relaciones de convivencia propia del “nosotros” colectivo, de un sujeto joven que genera sus formas identitarias desde la música y los entornos geográficos y educativos. No aparecen en la producción y organización de eventos, y muy pocas ejecutando algún instrumento o vocalizando en bandas de *rock*.

Además, como se ha visto a lo largo de este escrito, en estos años el *rock* ha sido un fenómeno visiblemente urbano y capitalino. Es escasa la información que registra actividad de grupos y formas de organización alrededor de la música *rock*, especialmente desde la oralidad, en otros departamentos del país. Sin duda los hubo en estos veinte años, posiblemente no con la cantidad y posibilidad que en la ciudad de Guatemala se dio, debido a factores que habrá que analizar detalladamente.

Finalmente, uno de los aspectos importantes es la poca producción académica y literaria (de experiencia) sobre el *rock* en Guatemala. Para subsanar este vacío, se considera que se debe, primero, promover el interés por este tipo de estudios que trasciendan los aspectos económicos y políticos de investigación que habitualmente se realizan en Guatemala. Luego, se debe construir redes investigativas y de intercambio con quienes han comenzado a trabajar este tipo de temas, por supuesto, desde diferentes disciplinas, que centren la atención en un profundo tratamiento de fuentes hemerográficas, entrevistas y la construcción de reflexiones que nutran la construcción teórica y metodológica desde la experiencia de participantes de los procesos e intercambios con otras personas e instituciones en otros países.

Referencias bibliográficas

Adams, Richard. (1993). Etnias y sociedades (1930-1979). En Héctor Pérez Brignoli (Ed.), *Historia General de Centroamérica* (Tomo V) (pp. 166-243). Sociedad Editorial Quinto Centenario, Flaco.

Castañeda, Mario. (2008). *Historia del Rock en Guatemala. La música rock como expresión social en la ciudad de Guatemala entre 1960 a 1976* [Tesis para optar el grado de Licenciatura en Historia, Escuela de Historia. Universidad de San Carlos de Guatemala]. Consultado en febrero de 2021 de http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/14/14_0395.pdf

Escobar, Gabriela y Rendón, Fernando. (2002). *El rock y las identidades juveniles en la Ciudad de Guatemala. 1956-2001*. Manuscrito inédito.

Gall, Francis (Comp.). (1976). *Diccionario Geográfico Nacional* (Tomo I, 2.^a ed.). Instituto Geográfico Nacional. Consultado el 10 de febrero de 2021 de <http://biblioteca.oj.gob.gt/digitales/26558.pdf>

- Grupo Vértebra. (1970). *Manifiesto*. Consultado el 9 de febrero de <https://educacion.ufm.edu/manifiesto-vertebra/>
- Gutiérrez, Edgar. (1990). Política exterior y estabilidad estatal. Cuadernos de Investigación N.º 5. Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala (AVANCSO). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Consultado el 9 de febrero de 2021 de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Guatemala/avanco/20091130050533/Cuaderno5.pdf>
- Levenson, Deborah. (2013). Jóvenes: Una historia de presencias y ausencias. En *Jóvenes en Guatemala. Imágenes, discursos y contextos* (pp. 1-49). AVANCSO/IEH-URL.
- Morales, Mario Roberto. (2013). Cultura y literatura en Guatemala (1955-2010). En Carlos Figueroa Ibarra, Sergio Tischler Visquerra, Arturo Taracena Arriola, Virgilio Álvarez Aragón y Edmundo Urrutia (Eds.), *Guatemala: Historia reciente (1954-1996)* (pp. 25-53). Flacso.
- National Security Archives. *Documento 11*. Consultado el 9 de febrero de 2021 de https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB32/vol2_espanol.html
- Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. (1998). *Guatemala Nunca Más. El entorno histórico* (Tomo III). Arzobispado de Guatemala.
- Sáenz de Tejada, Ricardo. (2017). Revolución, guerra y democracia (1944-1996). En *Historia de Guatemala. Un resumen crítico* (pp. 151-203). Flacso.
- Schirmer, Jennifer. (2001). *Intimidaciones del proyecto político de los militares en Guatemala* (Segunda edición). Flacso.
- Sierra, Jorge. (2013). La música en Guatemala desde la contrarrevolución (1954-1996). En Carlos Figueroa Ibarra, Sergio Tischler Visquerra, Arturo Taracena Arriola, Virgilio Álvarez Aragón y Edmundo Urrutia (Eds.), *Guatemala: Historia reciente (1954-1996)* (pp. 243-332). Flacso.
- Taracena, Luis. (2012). Los rasgos políticos del conflicto interno en Guatemala, 1954-1996). En Carlos Figueroa Ibarra, Sergio Tischler Visquerra, Arturo Taracena Arriola, Virgilio Álvarez Aragón y Edmundo Urrutia (Eds.), *Guatemala: Historia reciente (1954-1996)* (pp. 199-261). Flacso.
- Toledo, Aida y Cifuentes, Juan Fernando. (2005). *Rosa palpitante. Sexualidad y erotismo en la escritura de poetas guatemaltecas nacidas en el siglo XX*. Editorial Palo de Hormigo.
- Torres-Rivas, Edelberto. (2006). *La piel de Centroamérica (Una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia)*. Anexo: ¿Cómo éramos hace medio siglo? Flacso.

Nicaragua:

del son y cantos de esperanza a metal de garaje

MARTINA BARINOVA

Como en el caso de sus vecinos, también en Nicaragua la música es inseparable de los acontecimientos políticos y las luchas sociales de la segunda mitad del siglo XX. “El arte es político”, leí en una pared en el Centro Cultural Guanuca en Matagalpa, en el norte de Nicaragua. Allí, asistí a varios conciertos de *rock*, *metal* y de música protesta. Ahí mismo empecé a preguntarme por la extraña convivencia del *rock*, por lo general *heavy*, con las canciones testimoniales de los cantautores y trovadores famosos de las décadas de 1970-1990. Al ser una mujer europea, una “turista etnógrafa”, pude asumir el papel de observadora y gracias a la generosidad de numerosos protagonistas de la escena musical nicaragüense recogí testimonios sobre la evolución de la escena del *rock* que hoy existe en Nicaragua, rica e independiente.

Hace cincuenta años era diferente. Esto no quiere decir que no había músicos. Al contrario, la música nunca celebró tanto éxito entre el pueblo, nunca recibió tanto apoyo del Gobierno y la canción nicaragüense de protesta nunca fue tan conocida en el extranjero como en los años setenta cuando culminaba la insurrección popular contra la dictadura somocista, y en los años ochenta después del triunfo de la Revolución sandinista. Desde luego, había quienes, inspirados por la locura de *rock'n'roll* anglosajón, se dedicaban a tocar el *rock*, sobre todo en la segunda mitad de los años sesenta y en los setenta en la capital, pero en los ochenta se escuchaban cada vez menos entre las balas y el canto de los trovadores¹³. Sin embargo, esta misma generación de rockeros fundó la base sobre la cual construyen los músicos hasta el día de hoy. Dieron un paso hacia la aceptación de nuevos géneros del extranjero y de ritmos e instrumentos originales de diferentes partes del país que hoy se fusionan para crear un sonido “nica”.

En la década de 1990 y al principio del tercer milenio, los rockeros asumieron el papel de portavoces contra la injusticia social y la corrupción. Actualmente, el *rock* es un

13 Transcripción de la entrevista con Miguel Halvey del 24 de julio de 2016 (Barinova, 2017): “En la época de los ochenta aquí había una guerra, porque los EE. UU. hicieron una intervención. Entonces, la música, en general, fue de protesta, o de ánimo espiritual. Sí, había un par de agrupaciones que hacían jazz o música experimental, o música latina con arreglos de rock, el guitarrista Ricardo Palma y gente así, que venían de los setenta con una ‘onda’ un poco rockera, pero no había agrupaciones de rock, mucho menos lo sonaban en la radio. No estaba prohibido el rock, creo que fue porque a nadie se le ocurrió”.

género que tiene un lugar legítimo en la escena cultural nicaragüense. Sin embargo, para llegar hasta ahí, Nicaragua ha pasado por un proceso sobre el cual se ha escrito poco, pero mucho se ha preservado en la memoria oral. Como escribe Roberto Martínez (2020), músico que compartió con numerosos grupos nicaragüenses durante los años sesenta, setenta y ochenta y cofundó el legendario grupo Bwana:

Es nuestra obligación como parte de ese renacer reportar las experiencias [...] vividas por cada grupo, sus tristezas, sus logros y su visión musical. Creo que, de escribirse un libro sobre la Edad de Oro de nuestra patria, cada capítulo debiera ser llenado por cada agrupación, ej. Los Rockets su capítulo, Los Duros, su capítulo, Los Music Masters su historia, hasta completar una narrativa increíble de esta época tan significativa para todos nosotros (p. 7).

Debido al hecho de que la música *rock* en Nicaragua siempre ha sido un género periférico y fuera del sistema, no ha sido estudiado sistemáticamente ni promovido de la manera como fue en el caso de la canción de protesta, las fuentes de información son escasas y consisten en gran parte de recuerdos personales de los participantes del movimiento. Por lo tanto, también el material incluido en este capítulo es algo ecléctico, ya que parte de las entrevistas y memorias recogidas de las personas que estuvieron dispuestas a compartir. Esto también refleja los vacíos que existen en la historia oficial de estos países y presenta un reto o una invitación para seguir preguntando y repensando el imaginario que tenemos sobre la cultura de esta región.

En cuanto a las contribuciones al estudio de la música nicaragüense a lo largo del siglo XX, se encuentran los trabajos del etnomusicólogo estadounidense T. M. Scruggs, a quien me refiero a lo largo de este capítulo. También presentan valiosas fuentes de información los artículos y las entrevistas recogidas en el *blog* “Artistas y Grupos nicaragüenses de los 60’s y 70’s”, escritos sobre todo por Edgar Barberena, así como los recuerdos del cantautor Luis Enrique Mejía Godoy recogidos en el libro autobiográfico *Relincho en la sangre. Relatos de un trovador errante*. También son relevantes las memorias de Roberto Martínez, que están por publicarse en un libro autobiográfico. Quisiera agradecerle especialmente a este último por compartir conmigo su texto.

Las observaciones sobre la escena del *rock* a partir del año 1990 se apoyan principalmente en la investigación que conduje para mi tesis de máster enfocada en el *rock* nicaragüense en esta época. En la tesis titulada *El Rock en Nicaragua: un discurso de resistencia contra la neoliberalización o una re-definición de la tradición* (2016), incluso, aparte de la información del fondo histórico y político, testimonios y archivos de la época que han recogido los hermanos Vargas en la serie de video documentales *Lado Oscuro*, y los testimonios que compartieron conmigo los músicos y trabajadores culturales durante las entrevistas personales que conduje en el año 2016.

De la dictadura hacia un fracasado sueño socialista: recorrido histórico

Las décadas de 1950, 1960 y 1970 están marcadas por la violencia relacionada con la creciente inquietud social contra la dictadura somocista. La insurrección popular culmina con la derrota de la dictadura en el año 1979. Entonces, se instaura el gobierno de emergencia del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). En vez de la esperada realización de grandes ideales revolucionarios, más bien trae otros diez años precarios para los nicaragüenses. Aun así, durante las décadas de la dictadura y la revolución, el país experimenta una época de desarrollo enorme de la infraestructura y la vida cultural y social. La Revolución sandinista se inscribió en la historia nacional como un milagro de lucha de cientos de “muchachos”, hombres y mujeres jóvenes, unidos por la aspiración de liberar la nación. Bataillon (2013) describe Managua en esta época como “un *melting-pot* social”:

En el que los jóvenes de buenas familias nicaragüenses se codearon con aquellos provenientes de familias populares quienes constituían la mayor parte de este ejército. [...] Muchas imágenes ponen en escena una juventud que vive en mezcla de alegría, fraternidad e idealismo (p. 334).

La capital, Managua, crece exponencialmente. Mientras que el año 1940 tiene 83 000 habitantes, al final de los setenta ya son 500 000 (Bataillon, 2013, p. 312). Este espacio es el centro de actividades económicas, allí se concentran las sedes de poder y las instituciones, y florecen las nuevas modas que traen y gozan las élites; pero también se forman nuevos estratos sociales. Como explica Scruggs, los inmigrantes de pequeños centros urbanos de la zona pacífica del país establecen poco a poco la clase media. Ellos tuvieron un papel fundamental en la reproducción y aceptación de la cultura popular como símbolos nacionales (Scruggs, 1999, pp. 299-303). Los jóvenes intelectuales desarrollan sus actividades alrededor de grupos vanguardistas, como el diario *La Prensa*, asociado con el nombre de Pablo Antonio Cuadra, y la revista literaria *La Ventana*, dirigida por Sergio Ramírez y Fernando Gordillo.

Mientras que se expanden las posesiones y la oligarquía de la familia Somoza, en Nicaragua y en los países vecinos se forman grupos de oposición. La dictadura comienza con el golpe militar que lleva a los Somoza al liderazgo del país en el año 1936. Tras el asesinato de Anastasio Somoza García en 1956, sus hijos lo sustituyeron, Luis Somoza Debayle como presidente y Anastasio Somoza Debayle como jefe de la Guardia Nacional. Los opositores de Somoza, estimulados por la Revolución cubana de 1959, forman una nueva organización revolucionaria que pretende poner fin al régimen somocista y constituir una sociedad socialista: el FSLN.

Después del terremoto de 1972, quedan por descubiertos el disfuncionamiento y la corrupción del régimen somocista. Con el crecimiento de la crisis económica, el Gobierno

pierde el apoyo de una parte de la burguesía con la cual hasta entonces había coexistido (Bataillon, 2013, p. 320). Mientras que en los años sesenta los revolucionarios sufrieron derrotas, en la segunda mitad de los setenta crecen tanto los números de combatientes como la potencia política del FSLN. Bataillon (2013) escribe que “en 1960 [el FSLN] contaba con máximo de 100 personas y en 1977 con 200, a partir de entonces se convirtió en símbolo de la lucha de miles de ‘muchachos’ apoyados por brigadas de comunistas latinoamericanos” (p. 335).

El fortalecimiento de la oposición, según Bataillon (2013), se debió a tres procesos: los disturbios urbanos organizados por jóvenes, la capacidad del FSLN de integrar a los agitadores a una estructura político-militar y los guerrilleros, y el apoyo de la Iglesia (pp. 324-325). La tensión social en el país y la crisis del plano político entre los años 1974-1977 llevó al aumento de la represión política y a acciones desmesuradas de la Guardia Nacional contra los opositores del régimen, los campesinos y los movimientos urbanos (González Arana, 2009, p. 238).

Los años 1978 y 1979 fueron críticos para la dictadura. El gobierno de Somoza se encontraba en un aislamiento internacional, tanto EE. UU. como México retiran su ayuda como respuesta a las medidas violentas que toma la Guardia Nacional contra los opositores del régimen. Somoza se queda sin aliados también en la escena nacional cuando los representantes de partidos conservadores llegan al acuerdo con el FSLN para formar un gobierno de transición (Bataillon, 2013, p. 335). El 22 de agosto de 1978, las fuerzas guerrilleras toman el palacio nacional. El 10 de julio se forma un gobierno provisional para Nicaragua en Costa Rica y el 19 de julio 1979 las guerrillas del FSLN entran triunfantes en Managua.

La Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, que se instauró durante el mes de julio de 1979 en San José Costa Rica, empieza a actuar. Se disuelven las viejas estructuras del régimen somocista, al establecer el estatuto de Estado se abole la constitución anterior y se formulan metas de reestructuración social “para reducir las desigualdades de clase” y metas de la reconstrucción de la economía nacional. Esta propuesta debía consistir en mantener una economía mixta apoyada por el desarrollo de la agroindustria moderna. En 1981, se implementa una amplia reforma agraria. Asimismo, en 1980 comienza una cruzada nacional para la alfabetización, pues en el país había una carencia de educadores. La campaña, llamada “Héroes y mártires por la liberación de Nicaragua”, realmente logró reducir significativamente el alfabetismo (González Arana, 2009, p. 259).

No obstante, cuando triunfa la revolución, Nicaragua es un país muy subdesarrollado que, además, carga con las pérdidas humanas de la guerra y enfrenta una depresión económica que pronto será agravada por el aislamiento político internacional. Según los datos que provee Vilas (1987), en el año 1980, el 61,5 % de la población nicaragüense

vive en condiciones de extrema pobreza (citado por González Arana, 2009, p. 257). Por ende, el Gobierno buscó apoyo internacional y, al principio de la reconstrucción, se manifestó solidaridad europea, norteamericana y latinoamericana. Aun así, la situación política y económica en el país se sigue deteriorando y empeora a partir de 1984. La devaluación del córdoba y la deuda internacional para el año 1985 llevará a los habitantes al mismo nivel de miseria en el que estaban en 1979 (Millet, 1986, p. 6).

Además, después de la elección de Ronald Reagan, la relación entre Nicaragua y Estados Unidos cambió. Entre los opositores del FSLN, crecieron las tendencias contra la política izquierdista y, con el apoyo de EE. UU., los grupos armados contrarrevolucionarios amenazaban la paz de la población, a lo cual los sandinistas respondieron respaldados militarmente por Cuba (Millet, 1986, p. 5). Con respecto a la situación interna, había tensión entre el FSLN y la Iglesia, y empeoran también las relaciones entre los representantes de la oposición política y del sector privado. El país se encuentra en una situación cada vez más caótica y frustrante, lo cual lleva a olas de migración masiva del campo a la capital y a la emigración al extranjero.

El FSLN pierde en las elecciones de 1990. Esta derrota está relacionada con una serie de revelaciones sobre la corrupción dentro del partido. La repartición de propiedades y bienes confiscados entre los miembros del partido revelada ese año se conoció como “la piñata”. Por esto, la confianza de la población en el partido sufrió un daño del que no se ha recuperado hasta la actualidad. Varias personas públicas, artistas e intelectuales que apoyaban el partido en la revolución renunciaron públicamente a este; entre ellos están Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal y Gioconda Belli.

Por otra parte, la Unión Nacional Opositora (UNO) llega al poder y Violeta Barrios de Chamorro toma el liderazgo como la primera presidente. Bajo Chamorro (1990-1997) y los presidentes posteriores, Arnoldo Alemán Lacayo (1997-2000) y Enrique Bolaños Geyer (2002-2007), introducen políticas neoliberales en Nicaragua.

Aunque los ideales de la revolución quedaron frustrados, en el imaginario oficial cultural, los años setenta y ochenta fueron presentados como una época llena de esperanza y solidaridad. Como escribe Bataillon (2013), fueron los “muchachos” quienes hicieron la revolución, energizados por los ideales socialistas: “Los sandinistas sedujeron a la juventud debido a que eran hombres nuevos con los cuales podían identificarse, pues ofrecían un papel histórico a todos aquellos que hasta entonces jugaban un papel subalterno (por la edad o condición social)” (Bataillon, 2013, p. 337).

Y si se dice la juventud, se alude tanto a los hombres como a las mujeres, cuya valentía es celebrada en varias canciones testimoniales de la época. Con respecto a las mujeres, según señala Berta Ávila (2008), se involucraron en el activismo político, sobre todo las mujeres jóvenes en la capital; fueron las jóvenes de “mejores familias”, inspiradas por la atmósfera en la universidad, y las inmigrantes campesinas motivadas por enfrentar

la desigualdad social, la cual fue más aparente en la ciudad que en las zonas rurales (Ávila, 2008, p. 7).

La situación de la mujer inmigrante de las zonas rurales empobrecidas y las condiciones de su vida en la capital la testimonia Luis Enrique Mejía Godoy en la canción “Pobre la María”. No obstante, la música testimonial también celebra la valentía de las mujeres en las zonas rurales del norte, donde muchas mujeres apoyaban a los guerrilleros al proveer comida, albergue, armamentos o informaciones. Un ejemplo es la comunidad Cuá en el departamento de Jinotega, cuyas habitantes fueron torturadas y desaparecidas por las fuerzas militares del Gobierno, pero ellas no revelaron ninguna información sobre los guerrilleros. Estos eventos quedan en la memoria nacional en forma de canciones, tales como “Mujeres del Cuá”, de Carlos Mejía Godoy, y “Venancia”, de su hermano Luis. Otro nombre por mencionar es la cantautora Arlen Siu. Esta poeta y activista feminista con raíces chino-nicaragüenses, cantante del grupo Pancasán y autora de la canción “María Rural”, fue asesinada durante la revolución a los veinte años de edad en agosto de 1975 (Bezenzette, 2020).

La música como proyecto nacional y el rebelde *rock'n'roll*

El sonido nicaragüense

El breve recorrido histórico de las últimas décadas del siglo XX aproxima el contexto político y social durante el cual Nicaragua se define culturalmente, acoge y desarrolla formas de expresión estética, particularmente musical, propias. Este proceso comienza realmente en la mitad del siglo XX, ya que hasta entonces Nicaragua era un país descentralizado. Los habitantes de regiones cultural y geográficamente aisladas y heterogéneas, que estaban poco comunicadas, apenas tenían una idea mínima de formar parte de la misma nación (Scruggs, 1999, p. 297). Hasta en los años treinta y cuarenta con el crecimiento de Managua se nota un esfuerzo activo y consciente por buscar referentes culturales con los cuales fundar una imagen de una nación moderna llamada Nicaragua. La danza y la música folclórica y popular, cuya difusión será posible gracias a la radioemisión y al trabajo que se realizó en los primeros estudios de grabación, jugaron un papel relevante durante este proceso.

En los años treinta, Camilo Zapata empieza a buscar un sonido que se distinguiría como exclusivamente “nica” y se inspira en el ritmo que acompaña el baile folclórico de Masaya: el baile de la marimba. Zapata creará, a partir de la marimba de arco, un estilo original e inconfundible que llegará a ser conocido como “el son nica”, cuyo eco marcará todos los géneros musicales por llegar. Las canciones de Camilo Zapata con temas locales y escritas en dialectos y el “son nica” gozaron de popularidad en los años

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

El periodo de la popularización de la canción nicaragüense coincide con la introducción de la radioemisión, la cual está asociada al nombre Salvador Cardenal Argüello, pionero en las industrias musicales. La primera estación que dirigía Argüello en los años cincuenta fue la Radio Centauro, y en 1967 fue la Radio Güegüense. En los años sesenta, Argüello participó con grupos de folcloristas en la investigación de la música tradicional en pequeños pueblos del sur y norte de la zona pacífica, y la música de las comunidades indígenas miskitu, la cual también grababa y difundía en la radio. Su actividad puede ser considerada como un factor determinante en la mediación de la música regional (Scruggs, 1998, pp. 310-313).

Los comienzos del *rock'n'roll*

En los años cuarenta y cincuenta, a través de las industrias de sonido y nuevos medios, como la Radio Mundial en Managua, se disemina música extranjera: la música ranchera mexicana, los corridos y las bandas de mariachi, las guarachas, los boleros y el *bossa nova*. En la capital y en las ciudades provinciales, son cada vez más populares el *jazz* y el *swing* y foxtrot estadounidense. Estos nuevos estilos primero son popularizados en las radios y en las fiestas por orquestas de *jazz* que pronto abrirán las puertas al *rock'n'roll*. Bataillon (2013) escribe a propósito:

Elvis Presley y otros cantantes anglosajones se convirtieron en ídolos, como también lo demuestra la proliferación de pequeños grupos de rock [...] Estos grupos eran efímeros, pero su aparición ya constituía un signo de la fuerza de las nuevas conductas e ideales (p. 315).

Luis Enrique Mejía Godoy recuerda como, de joven, clandestinamente escuchaba los discos de Elvis Presley, Jerry Lee Lewis y Bill Haley con sus hermanos y el “gran bombardeo de música norteamericana traducida en versiones mexicanas para el mercado latinoamericano” (2002, p. 173). Los programas más populares entre los jóvenes en los años sesenta fueron *Hola, bola, Nueva Ola* de Carlos Mejía Godoy en la Radio Centauro y sobre todo *El Oráculo de los Césares* de la Radio Mil costarricense, fundada por César Estrada y César “Chico” Ruiz (Mejía Godoy, 2002, p. 201).

En los años sesenta, los grupos locales empiezan a cambiar su formato según las modas e introducen instrumentos eléctricos. Los grupos como Los Satélites del Ritmo, Los Médicos de Matagalpa, Jazz Carazo, Conjunto Bahía, Julio Max Blanco o Los Solistas del Terraza poco a poco empiezan a reemplazar las orquestas de *jazz* en las discotecas. Los Satélites del Ritmo, luego de su viaje exitoso por el Mediterráneo, llegan a ser famosos en España, en donde se les conoce como Los Satélites de Nicaragua o Los Nicaraguan Boys (Mejía Godoy, 2002, p. 283). Pronto nacen las bandas pioneras de *rock'n'roll*: Los

Polimusic, Los Music Masters y Los Rockets. Los primeros pasos hacia la popularización de este género están asociados con el nombre Polidecto Correa Reyes.

Según la información en el *blog* llamado “Artistas y grupos nicaraguenses en los 60’s y 70’s”, Polidecto Correa empieza a probar el *rock* durante sus estudios de optometría en Managua en los años cincuenta, donde también conoce a Salvador Cardenal. Sin embargo, sus primeras presentaciones las realiza durante su estadía en México, donde toca con el grupo Los Blues Tapes en conciertos en la universidad. En el año 1962, Polidecto Correa vuelve a Managua y comienza a grabar sus primeras canciones como solista (“Subiré”, “Anteojuda”, “Añoranza”, “Mécate”, “Logros”, etc.), acompañado por el grupo Los Polimusic. En la grabación de “Anteojuda”, participaron Chepito Areas (batería), Rafael “Payo” Amaya (piano), “Paludismo” Fajardo, Panchito Tenorio (bajo), Padilla (saxofón) y Eduardo Paniagua (violín) (Nica, 2008).

El segundo grupo fundado por Polidecto Correa en 1965 fue Los Music Masters, integrado por Edwin Blanco, Lino García, Uriel García, Roberto Aráuz alias Maquillaje y Elías Cámaro, quien luego tocará con Los Bárbaros. Los Music Masters grabaron más de veinte temas con la empresa grabadora Sonido Industrial (SISA) y subsistió hasta el año 1972. En su amplio repertorio, encajaba tanto la música tropical, boleros y cumbias como baladas de *rock* y *covers* de grupos extranjeros como los Animals y Rolling Stones (Nica, 2008).

En el año 1964, nace el grupo Los Rockets. Los fundadores fueron dos estudiantes del tercer año de instituto, Ricardo Palma y su compañero el guitarrista Adán Torres, a quienes se sumó el baterista René López. Más tarde, incluyeron al bajista Octavio Borge. Luego, René López fue reemplazado por un nuevo baterista, Armando Paladino. Palma recuerda los comienzos de la banda y cuenta que ni Octavio Borge ni Adán Torres sabían tocar la guitarra y que tuvo que enseñarles (Pérez, 2008). Ricardo Palma comenta en varios instantes durante la entrevista de YouTube, realizada por Frank Rostran Sobalvaro (2014), que las canciones nacían espontáneamente, desde la improvisación.

Al principio, el grupo tocaba en la universidad, luego fueron invitados a tocar en una fiesta privada. Ricardo Palma recuerda que era una quinceañera y que les pagaron 75 córdobas, “una fortuna” en aquel entonces (Rostran Sobalvaro, 2014, 2:00). Desde ahí, fueron invitados regularmente a fiestas privadas y en poco tiempo también a presentarse en clubes y discotecas, en donde tocaban *covers* de intérpretes como The Cream, Duke Ellington o Peter, Paul & Mary, así como sus propias canciones. Inspirados por The Beatles y Elvis Presley, Los Rockets se diseñaron trajes similares para sus presentaciones. Hasta les apodaban “los Beatles de Nicaragua”. La gente estaba acostumbrada a ver la banda “en zapatitos limpios y con el pelito bien peinado” (Barberena, 2008b). Entonces, cuando empezaron a llevar sandalillas y pelo largo, “a la gente no les gustó y el grupo vino para bajo”, describe la atmósfera de los setenta Ricardo Palma (Rostran

Sobalvaro, 2014, 6:25). Pero esto fue más adelante, cuando algunos de los exrockets liderados por Ricardo Palma fundaron el grupo La Dulce Zona Púrpura y su estilo se volvió “más acidélido” (Rostran Sobalvaro, 2014, 7:40).

Los Rockets fueron la primera agrupación que trajo las guitarras Fender a Nicaragua. Palma recuerda que consiguieron tres guitarras con una rebaja de 50 por ciento, aun así tuvieron que solicitar un préstamo de cerca de mil dólares para poder pagarlas (Barberena, 2014, 10:55). El grupo grabó dos discos. En el año 1964, salió su primer LP, *La Tortuga Morada*, y hacia finales de los setenta, el segundo, *De mi para ti*. Para mencionar algunas de las canciones más conocidas de Los Rockets, están “Sola”, “William”, “La muerte de un ángel”, “Cuando Cae la Brisa”, “Caravana”, “La Virgen de maracas”, “Abrazame” y “Tamborito Panameño”. En la entrevista hecha por Frank Rostran Sobalvaro, Palma comenta que varios temas, por ejemplo, “Jurumba” o “El Monje Loco”, nacieron de improviso (Rostran Sobalvaro, 2014).

En el año 1965, Alfonso Noel Lovo, junto con el guitarrista Emilio Ortega fundan el grupo Los Juniors. En el colegio, Alfonso Lovo, nativo de León, aprendió a tocar el acordeón y luego empezó con la guitarra, así aprendió baladas clásicas de *rock'n'roll*. Los Juniors fueron integrados por Memo Rocha, Elías Cárcamo y Chivo Cárdenas. Alfonso Lovo también conoció a José Octavio “Chepito” Areas Dávila, el percusionista del famoso grupo Santana. Entre los años 1980 y el presente, Lovo colaboró con José “Chepito” Areas en la grabación de varios discos y juntos realizaron conciertos y *tours* exitosos. En el 2012, Alfonso Noel Lovo lanzó el álbum *La Gigantona* que fue bien recibido en Nicaragua y en el extranjero.

En los años sesenta y setenta, emergieron numerosas agrupaciones de *rock*, algunas duraron más, algunas menos. Entre las que recuerda Martínez fueron Los Black Demons (conformado por los hermanos Eddie y Ronald Zamora), Los Bad Boys (de Chico Alvir), Los Blue Angels, Los Ángeles Indómitos, Los Monjes, Los Buitres, Los Jokers, Los Pájaros, Los Bárbaros (de Elías Cárcamo), Gente Clandestina, El Pasado de un Presente Muy Futuro, Los Hellers, Los Five Hippies (de Pancho Campos Martínez alias “Pancho Five Hippie”), Grupo Cerebro, Los Átomos, Los Salvajes, Los Runaways, Los Juniors, Bwana, La Dulce Zona Púrpura, Las Tres Divinas Personas, Los Ramblers, Hellions, Los Falcons, Los Jaguares, Los Tres Tristes Tigres, Los Goyena Boy (dirigidos por el guitarrista Roberto “Trapito” Montalbán), Fe En Acero y Cuero (integrado por Jimmy Delgado en el bajo, Roberto “Trapito” Montalbán en la guitarra, Roberto Arauz “Maquillaje” en la batería y Roberto Martínez en los teclados), Los Shakers (formados por los hermanos Payo e Iván Wong) y Los Recklets (integrados por Porky en la batería, Raúl Latino en la guitarra y el cantante Carlos Alemán), y “una serie de grupos a lo largo de toda la ciudad unos más conocidos que otros, otros menos afortunados que desaparecieron tan rápido que lo que tardaron en llegar” (Martínez, 2020, pp. 6 y 14).

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

[dio] a la juventud aquella novedad de facto presente en su imaginación y de complemento, crearon en ella la complacencia psicológica de pertenecer a un nuevo movimiento mundial, acosado por acontecimientos como la guerra de Viet Nam [sic], y el Rock and Roll en su tránsito a simple Rock, guiado por Los Beatles y otros grupos ácidos (Gutiérrez Barreto, 2004, párr. 2).

Los años setenta, época de experimentos y cambios

Martínez describe el ambiente rockero managüense de los años setenta a través de la trayectoria de su carrera antes de conformar el grupo Bwana y durante su carrera con este grupo. Sus recuerdos sugieren que la historia de una banda fue al mismo tiempo la historia de varias bandas, que tocaban *covers* o sus propios temas de *rock* clásico y ácido, y cuyos miembros muchas veces colaboraban con varios proyectos al mismo tiempo. Como se ha explicado, la escasez de información objetiva implica que se deba trabajar con historias orales y memorias de participantes individuales de la escena. Por lo tanto, el grupo Bwana, aunque no fue el único, forma un marco dentro del cual se intenta presentar una imagen de la experiencia que vivieron los rockeros nicaragüenses entre los años 1968-1972.

La historia del grupo Bwana, como la cuenta Roberto Martínez, es a la vez la historia de varios inolvidables grupos managüenses. Comienza a escribirse en el barrio San Judas al principio de los años sesenta cuando Roberto Martínez conoce al baterista José Nilo Zapata y se une a Los Bad Boys, integrada por Beto Hernández (cantante), Chico Alvear (guitarra y requinto), Héctor Díaz (guitarra), Freddy Sequeira (cantante y bajo) y José Nilo Zapata (batería). A través de su amistad con Los Bad Boys, Martínez conoce a Bayardo Corea, el representante del grupo y una persona importante en el ámbito managüense que ayuda a organizar a diferentes bandas en la capital (Martínez, 2020, p. 12).

Al mismo tiempo, Martínez gana sus primeras experiencias como baterista, con el grupo llamado Los National Boys que se organizó en Casa Mantica y fue dirigido por el guitarrista Saúl Miranda (Martínez, 2020, p. 13). Después de esta colaboración corta, Martínez con su amigo Uriel Hernández Baldelomar (batería) y Jaime “Jimmy” Matus

(bajo) deciden formar su propio grupo: Los Jaguares. Martínez tocó los teclados. Gracias al dueño de una casa de música, don Fernando Horvilleur, los jóvenes músicos consiguieron sus primeros instrumentos que compraron a crédito, una batería Ludwig y guitarras de la marca Fender, y empezaron a tocar en fiestas en clubes locales.

Al terminar su colaboración con este grupo, Martínez, junto con Jaime Vanegas (batería), quien también tocó con los grupos Los Jokers y Los King Music, y Armando Alvear (guitarra) y Johannes López (el bajo) fundan el grupo Los Juniors. Deciden ponerle el mismo nombre que tuvo la banda fundada por Alfonso Lovo. Durante su existencia, tocaron con el grupo varios músicos, entre ellos, el guitarrista Raúl Latino, el cantante Cali Alemán, y los percusionistas Salvador Fernández, Martha Fernández, Chico Luis Mejía Godoy y Danilo Amador. Con la ayuda de Bayardo “el Indio” Corea, el grupo realizó grabaciones y consiguió sus primeros contratos para tocar en distintas regiones del país, incluso fueron invitados a programas de televisión, como la *Sabatina Juvenil*, de Henry Doménico Olivas. En ocasiones, tocaba con el grupo el percusionista Salvador Fernández (Martínez, 2020, pp. 18-23).

Hacia finales de los sesenta, los miembros del grupo empiezan a probar la idea de fusionar el *rock* con ritmos tropicales. Cuando se une Salvador Fernández definitivamente al grupo, Los Juniors (en este entonces una banda comercial) inician una transición. Mientras siguen con sus contratos como Los Juniors, ensayan nuevos temas y buscan un nombre nuevo que “reflejara la nueva mezcla de lo rítmico y percusivo de Salvador y el *rock* que [querían] tocar en aquellos momentos” (Martínez, 2020, p. 24). Este nombre sería Bwana. Esta agrupación aportó a la escena del *rock* nicaragüense una mezcla de ritmos afrocubanos y el *rock'n'roll*. Se presentaba con el moto “Intérpretes del ritmo prohibido” y usaba el logotipo con un diseño que era la caricatura de Salvador Fernández, quien aportó el aire afrocaribeño inconfundible al grupo. En 1970, Bwana se presentó en el festival del Estadio Cranshaw junto con grupos como Los Five Hippies, Los Hellers y la Dolce Zona Púrpura (esta última integrada por algunos exmiembros de Los Rockets y liderada por Ricardo Palma) y se ganó “su lugar dentro de la fanaticada local”, además de un boleto a Costa Rica para realizar su primera grabación (Barberena, 2012, s. p.).

Después de algunos cambios, el grupo quedó integrado por Roberto “Maguila” Martínez en el bajo, Danilo Amador (fundador del grupo matagalpino Los Juveniles) en teclados, Donaldo “el Picudo” Mantilla en la batería, Salvador Fernández en la percusión, el mexicano Tony Rodríguez en el bajo y el cantante Cali Alemán, quien había tocado con Los Recklets y Los Juniors. En la primera grabación, también participó como invitado Napoleón Zapata, en el saxófono y la flauta. Roberto Martínez vuelve a enfatizar en sus recuerdos recogidos en el libro inédito autobiográfico *Bwana. Intérpretes del Ritmo*

Prohibido que para el éxito de la banda tuvo el apoyo organizativo y publicitario de Bayardo Corea.

En el prólogo del libro *Bwana. Intérpretes del Ritmo Prohibido*, César “Chico” Ruiz, del programa de la radio *El Oráculo de los Césares*, escribe que Bwana para él era:

el más estructurado y definido grupo de aquellos días, con un sonido basado en las sincopadas manos de Salvador Fernández (QEPD) que lograba de las congas un canto caribeño a ciertas luces prohibido por la libre expresión corporal y movimientos sexys de las chicas del auditorio, la cual me inspiró presentarlos en una sola frase: BWANA “INTERPRETES [sic] DEL RITMO PROHIBIDO” (Martínez, 2020, “Prólogo”, s. p.).

Durante su primera experiencia costarricense, Bwana grabó un LP en la empresa de grabación costarricense Industria de Discos Centroamericana (Indica). Este primer disco fue un 45 RPM con dos temas: “Motemba” en un lado y “Hashish Dream” (“Todo es real”) en el otro. Tras regresar a Managua, el grupo comienza a desintegrarse. El 21 de agosto de 1971, se organiza el festival internacional Nica Pop 71, al que asistieron varios grupos centroamericanos. Bwana participó a la par de los grupos La Banda del Salvador, Apple Pie de Guatemala, Play Mates de Costa Rica, Soul Fantastic de Panamá, Átomos, Cerebro y Mente (Martínez, 2020, p. 44).

En este tiempo, Bwana recibe otra invitación por medio del mánager Bayardo Corea, en nombre de Indica, para grabar. Así, deciden reforzar el grupo de nuevo e invitan a Román Cerpas y Ricardo Palma a colaborar en el nuevo LP. En 1971, lanzan su primer LP. Esta vez, el grupo fue mucho mejor promovido que durante su primera estancia con Indica, incluso entró a formar parte de Columbia Records (CBS Internacional). Este LP, *Bwana I*, contiene los temas “Jurumba”, “Chapumbambe”, “Motemba”, “Todo es Real” y “Lolita”. Después de este gran éxito del LP, el grupo emprende dos viajes, primero a Panamá, donde reciben el premio por la venta (el Búho de oro), y luego a Colombia.

En 1972, Bwana lanza su segunda (y última) grabación con Indica. En el conjunto, estuvo Donaldo Mantilla en la batería, Salvador Fernández en percusión y congas, Ricardo Palma en teclados y el nuevo bajista Charlie Aravena (quien reemplazó a Román Cerpas). A pesar de la calidad de los temas incluidos (“Ángel tropical”, “Un hombre como yo”, “Fabiana”, y arreglos con trompeta y trombón de “Ritmo Matizón” y “Un hombre como yo”, interpretados por Eduardo Lemayre, el trompetista de Paco Navarrete), el disco fue promovido mucho menos que el primero. Martínez recuerda que “se vendió en Centroamérica y Colombia y he visto ejemplares en USA, pero definitivamente no tuvo la aceptación de la primera producción” (Barberena, 2012, s. p.). En el 1974, Bwana se dispersa definitivamente.

Alrededor de esta época, influenciados por la música de Carlos Santana, quien visitó Managua después del terremoto, Edgar “El Gato” Aguilar (batería, voz), Román Cerpas (bajo), Roberto “Maguila” Martínez (reemplazo de Ricardo Palma en teclados), Janeth Barnes (vocalista), René “El Chapo” Domínguez (guitarra), Arnoldo Mancillas (timbales), José Jesús Tenorio (congas), Jarquín y Edwin Mendoza (en trompeta y trombón), forman el grupo Poder del Alma. En los años posteriores, pasaron por la banda varios otros músicos, entre ellos Chucho Tenorio, quien luego entró en la carrera de sacerdote, o Miguel Ángel “Mike” Cortina, saxofonista cubano quien es más conocido actualmente por ser un excelente intérprete de *jazz*. Algunos temas musicales grabados por Poder del Alma son “El Valle del Ayatimbo”, “Terciopelo”, “Ya-Taa-Yo”, “No hay nada bajo el sol”, “Qué rico”, “Caperucita Roja”, “Mujer”, “Atardecer” y “Zúmbale”. El grupo grabó su primer LP en Guatemala en 1975. En el 2008, el grupo se reunió para celebrar su 32.º aniversario (Barberena, 2008a).

Aunque la actitud de la sociedad nicaragüense hacia las nuevas modas se relajaba poco a poco durante los años sesenta y setenta, los pioneros del *rock'n'roll* tenían que enfrentarse a las expectativas de la sociedad que no siempre estaba preparada para este cambio. Según los recuerdos de Polidecto Correa, “hubo problemas porque decían que no era posible que un profesional anduviera tocando rock and roll” (Nica, 2008, s. p.). El músico explica que las familias conservadoras tenían un mal concepto de los músicos, a quienes relacionaban con la vagancia y marihuana (Nica, 2008). De manera similar recuerda estas décadas Luis Mejía Godoy:

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

La música y la política. Canción de protesta y la música regional

La violencia de mediados de los setenta hasta los ochenta inspiró a los músicos a crear canciones que tuvieron un papel fundamental al transmitir mensajes políticos y sociales que contribuyeron al proceso de movilización ideológica y física de la población (Scruggs, 2006, p. 2). Entre los años 1960 y 1990, la música de protesta, la nueva trova, era prolífica en Nicaragua. Entre los intérpretes y compositores nicaragüenses, figuran nombres como Otto de la Rocha, El Grupo Pancasán, Norma Elena Gadea, Deyanira Toruño, Flor Urbina o la mencionada cantautora la “chinita” Arlen Siu (Mejía Godoy, 2002, p. 298). Sin embargo, los que popularizaron la nueva trova nicaragüense en el mundo fueron los hermanos Carlos y Luis Mejía Godoy.

A pesar de ser mucho más conocido como cantautor de música protesta, Luis Mejía Godoy tiene una historia con el *rock'n'roll*. El músico cuenta que en sus años juveniles se dejó influir por la pasión de su hermano Chas por el *jazz* y *rock'n'roll*. Al final de los setenta, durante sus estudios en Costa Rica, se unió a la banda local de *rock'n'roll* Los Rufos, integrada por Roberto Herrera, Carlos Ulloa, Javier Camacho, Hugo Fajtó, Carlitos Murillo y Luis Mejía Godoy (Mejía Godoy, 2002, p. 289), quien entonces tocaba sobre todo *covers* de intérpretes famosos del extranjero. La banda se desintegró en 1969. En 1970, Luis Mejía, influenciado por el movimiento de la nueva canción, grabó su primer disco, *Hilachas de sol*. En 1974, se exilió en Costa Rica donde también ayudó a fundar el movimiento de la Nueva Canción Costarricense y desde 1975 formó parte del grupo Tayacán, con quienes grabó el disco *Para amar en tiempo de guerra*. Entre 1980 y 1988, Luis colaboró con el grupo Mantocal.

El triunfo de la Revolución sandinista trajo consigo un paso hacia una política cultural que se propuso visibilizar la cultura expresiva de las clases populares. La música y danza folclórica identificada como un medio que representa el espíritu nacional recibe apoyo y es promovida por los sandinistas en la radio, específicamente por la radio fundada por Salvador Cardenal Argüello, que entre los años 1977 y 1978 operaba clandestinamente como la Radio Sandino.

Después de 1979, el FSLN establece el Ministerio de Cultura y también un nuevo estudio de grabación: Empresa Nicaragüense de Grabaciones Artísticas y Culturales (Enigrac). El primer proyecto de Enigrac, como parte del plan de alfabetización, fue grabar la música con contenido político y también fortalecer la campaña por incluir la música desconocida de las zonas remotas de las dos costas. Aparte de la Asociación Sandinista de Trabajadores Culturales que está estrechamente relacionada con el FSLN, se crearon centros populares de cultura (CPC), que tenían cierto nivel de autonomía. Así, se abre paso a proyectos comunitarios alrededor del país, con la base institucional en Managua. No obstante, estas instituciones se desintegraron debido a la estrechez de los fondos económicos hacia el final de los años ochenta. También cierra el Ministerio de Cultura en el año 1988 y el resto de las instituciones dejan de funcionar después de la pérdida electoral del FSLN en 1990 (Scruggs, 1998, p. 63).

Con el interés de incluir el Atlántico en el imaginario nacional, el Ministerio de Cultura pone énfasis en grabar y promover la música miskitu y criolla y difundirla entre la audiencia mestiza del Pacífico. El estilo más popular de la costa atlántica, palo de mayo (nombre español derivado de la ceremonia tradicional criolla), se da a conocer en Managua durante los años setenta y en la década siguiente celebrará su éxito entre ciertos sectores de la población managüense –los criollos inmigrantes de la costa atlántica y también los jóvenes mestizos– (Scruggs, 1999, pp. 310-313). En los años ochenta, palo de mayo se volvió el géneroailable preferido también en el Pacífico. La sensualidad del baile y el sonido eléctrico, comenta Scruggs (1999), fueron una encarnación de la

liberación sexual, que en sí representaban la ruptura con el pasado y el anhelo de liberación que traía consigo la revolución (Scruggs, 1999, p. 317).

En 1976, Luis Felipe Andino grabó el primer disco de la agrupación Los Bárbaros del Ritmo, titulado *Palo de Mayo*, que incluye interpretaciones de viejas canciones folclóricas de mento (de su reinterpretación con instrumentación electrónica nace palo de mayo). Otra de las bandas más visibles de los años ochenta que populariza versiones acústicas de canciones de mento es Zinica. La popularidad del grupo se debió, en parte, a la política cultural del FSLN, cuyo apoyo permitió a la banda grabar sus discos, visibilizarse en conciertos e incluso participar en algunos festivales en el extranjero. Otra agrupación que se hizo famosa con el palo de mayo es Dimensión Costeña, liderada en su tiempo por el vocalista Anthony Matthews. Igual que otras bandas de la costa atlántica, Dimensión Costeña se dirigía tanto hacia el público criollo como al público mestizo del Pacífico. Otros grupos representativos del género en esa época fueron Soul Vibrations y Cawibe, con música característica por la fusión singular del palo de mayo con ritmos caribeños como el *reggae*, calipso y *soca* (Scruggs, 1999, pp. 315-317).

Entre la comunidad criolla también circulaban canciones (*kitarlawana* o *tiun*) de la comunidad miskitu. La canción “Sirpiki Mayram”, grabada por Grupo Gamma y cuyos miembros fundadores fueron Fernando Joseph (banjú), Oswaldo Wilson (batería), Donald Hodgson (órgano), Raymond Simmons (saxófono), Leo Gordon (otros instrumentos) y Anthony Matthews (cantante), es un ejemplo del éxito de este género. Al mismo tiempo, representa una paradoja del proyecto de crear un imaginario inclusivo, multicultural, ya que nunca involucró directamente a la población miskitu en la producción (Scruggs, 1999). Los músicos fueron de procedencia criolla, anglófona, y la audiencia a la cual fue destinada esta música fueron los mestizos en la parte pacífica del país (Scruggs, 1999, p. 318).

Aunque el *jazz* prácticamente fue reemplazado por el *rock'n'roll* en la década de los sesenta y luego por la canción de protesta en los años setenta y ochenta, en el año 1980 nace el grupo Praxis, que llegará a ser la agrupación más famosa de la historia del *jazz* en Nicaragua. Sus integrantes fueron Andrés Sánchez, Tránsito Gutiérrez (padre), Tránsito Gutiérrez (hijo), Ronald Hernández, Cidar Cisneros y Reynaldo “Potota” Ruiz; Walter Taleno, César Oviedo y Marvin Rodríguez (bajo), Adán Sánchez y Carlos Mendoza (batería), Randall Watson (trombón), Johny Campos (trompeta) y Orlando Molina (saxofón). El éxito de la banda indudablemente se debe a la alta calidad de su expresión musical, pero también por el apoyo de las instituciones culturales. En las palabras de César Prado, Praxis:

dejó su huella y un sonido propio definitivamente en la Historia Musical nicaragüense, la excelente calidad técnica y musical de sus integrantes (todos muy buenos ejecutantes de su instrumento), la constancia y seriedad de sus ensayos y un decidido

y abierto apoyo de las autoridades culturales de la época (Gobierno sandinista de los años 80), permitieron a estos músicos lograr un alto nivel de perfeccionamiento y conocimiento de las técnicas de improvisación, lenguaje armónico y calidad interpretativa de obras de los grandes maestros del jazz como Chick Corea (La Fiesta y España), así como un estilo original y propio en las obras que compusieron y que grabaron en los estudios de ENIGRAC del Ministerio de Cultura Revolucionario (2008, s. p.).

No obstante, de todos los géneros el más prolífico sigue siendo la canción de protesta, lo cual se debe en gran parte a la propagación del partido revolucionario sandinista, pero también a la divulgación de la música de protesta de Sudamérica. En 1983, en Managua, se organiza el Festival por la Paz en Managua y el II Festival Internacional de la Nueva Canción Latinoamericana, con la participación de cantautores como Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Daniel Viglietti, Amparo Ochoa e Isabel Parra. Este festival fue realizado por la Unesco y organismos de solidaridad de Europa. Los hermanos Godoy fueron los más visibles, pero no los únicos protagonistas de la música de protesta nicaragüense.

Poco se escucha sobre la música de *rock* en esta época. Algunos músicos, contagiados por la atmósfera de la canción con el contenido social, como era el caso de Luis Mejía Godoy, por ejemplo, cambiaron de género. Otros emigraron del país por razones políticas, económicas o personales, como fue el caso del grupo Bwana.

Es posible que las posibilidades de hacer música de calidad eran más interesantes en el extranjero, lo cual afirma, por ejemplo, Martha Vaughan en la entrevista para *La Prensa*. Desde los años ochenta hasta la actualidad, “la Diva del *rock* nica”, Martha Vaughan, canta el *rock* clásico, pero no fue hasta el año 2006 cuando, en San Francisco, presentó su primer disco *Un Nuevo Sol*. En la entrevista elaborada por *La Prensa*, Vaughan explicó que:

en Nicaragua, no es fácil concretar una realización artística, se requieren muchos factores. Y entre ellos el económico es el más importante por desgracia, y eso restringe a nuestros valores en el arte en general y poderse proyectar al exterior (Martínez Bermúdez, 2006, s. p.).

Como es el caso de varios otros músicos nicaragüenses, la tradición rockera en la familia de Martha Vaughan se pasa a la siguiente generación. Su hijo Pavel Palma Vaughan, cuyo padre es Ricardo Palma, hoy es músico profesional, guitarrista y compositor.

En los años ochenta, nació también el proyecto innovador Guardabarranco de los hermanos Salvador y Katia Cardenal, que será el más conocido dentro de la nueva generación de músicos comprometidos después de los hermanos Mejía Godoy (Scruggs, 2006, p. 17). El grupo experimentó con diferentes formas musicales y aportó una nueva energía con letras de sensibilización social que no se limitaron a la temática política, sino

trataron los problemas ecológicos, personales y la búsqueda de una esperanza para el futuro en la nueva realidad. Pero con la desilusión que trae el fracaso del FSLN al final de los ochenta, el arte comprometido pierde su importancia. Como observa Ureña:

Quando el Partido Sandinista perdió en las elecciones presidenciales en el año 1990 y fueron firmados los tratados de paz con el fin de terminar la guerra civil en El Salvador, la solidaridad e interés político se fueron desapareciendo radicalmente de la América Central. Los artistas centroamericanos fueron confrontados con un tipo de industrias culturales en los que sus posiciones políticas y estéticas ya no se necesitaban (2013, p. 60).¹⁴

Aunque en la actualidad los cantautores nicaragüenses no gozan de tanto apoyo ni popularidad como en las décadas de los setenta y ochenta, varios de los artistas quienes crecieron bajo la influencia de la nueva canción en los años ochenta y noventa continúan en las huellas de sus predecesores trovadores, entre ellos están Moisés Gadea, Richard Loza, Ramón Mejía y la joven cantautora Ceshia Ubau.

En la escena musical después del año 1990, se creó un vacío, ya que se desintegraron las asociaciones nacionales que apoyaban a los artistas. En el país existió –y es así hasta el día de hoy– solo una escuela de música, El Conservatorio de Música de la Universidad Politécnica en Nicaragua, fundada en 1988. Los pocos proyectos de apoyo para los cantautores de solidaridad entre artistas nicaragüenses en la actualidad son La Casa de los Mejías Godoy, donde se presentan poetas y músicos nacionales e internacionales, la promotora cultural “Tu Canto”, de Katia Cardenal, la Asociación de artistas de Nicaragua Rafael Gastón Pérez y el Centro Cultural de España en Nicaragua.

Los Miami Boys a los Piratas:

la ransición al neoliberalismo y el surgimiento de bandas *heavy*

En este vacío cultural “oficial” se abrió un espacio para una nueva ola de experimentación con el *rock* que ha cambiado enormemente desde los tiempos antes de la Revolución sandinista¹⁵. Después del cambio de régimen en el año 1990, el mercado

14 Texto original: [w]hen the Sandinista Party lost the presidential elections in 1990 and peace treaties were signed to end the civil war in El Salvador, solidarity and political interest diminished radically in Central America, and the Central American artists were confronted with a culture industry in which their political and aesthetic positions were no longer needed (Ureña, 2013, p. 60).

15 Transcripción de la entrevista con Alejandro Mejía del 25 de mayo de 2016 (Barinova, 2017): “El comienzo del rock en Nicaragua realmente fue en los noventa. Porque en los ochenta, cuando yo empecé, nadie tocaba rock. Había rock, pero era rock clásico de los sesenta, de la ola psicodélica. // Marcio Vargas, me comentó que Luis Mejía empezó cantando rock en los sesenta...// Mi padre

se abre a productos extranjeros, regresan los nicaragüenses que se exiliaron en el extranjero durante los años setenta y ochenta (que llegarán a ser conocidos como Miami Boys). El contacto con Norteamérica y Europa Occidental también facilita el acceso a la música extranjera de todo tipo (pop y *rock* europeo, norteamericano, español, clásico, psicodélico, punk, *metal*) y a instrumentos que hasta finales de los años ochenta habían sido un lujo que muy pocos pudieron permitirse.

Entre los pioneros de esta generación de rockeros, figuran Alejandro Mejía, Ramón Mejía, Carlos Alexis Mejía, Bikentios Chávez, Moisés Gadea y Richard Loza. En los años noventa, esta comunidad era pequeña y los artistas enfrentaban una escasez de recursos y de apoyo de promotoras o radios. Los músicos (muchos de ellos continuaron su carrera musical con distintos proyectos hasta la actualidad), en una gran parte autodidactas, colaboraban en experimentos musicales nuevos en el contexto nicaragüense. Se trataba de una expresión contracultural, colectiva iniciada por un pequeño grupo de personas quienes representaban los retos y el inconformismo de su generación, de jóvenes “perdidos” quienes crecieron durante una época de extrema pobreza e inestabilidad política en el país, para quienes los ideales políticos y valores de sus padres dejaron de funcionar (Barinova, 2017, p. 33).

La década de los noventa se relaciona sobre todo con el *boom* de géneros *heavy*: el *heavy metal*, *trash metal*, punk... con los que tradicionalmente se identifican las audiencias juveniles de estratos económicamente marginalizados. Los jóvenes estudiantes, trabajadores y desempleados se apropiaron del *rock* como el motor de la protesta en contra del mal uso de los recursos estatales después del desastre causado por el huracán Mitch (1998) y las reformas pretendidas durante la transición a la economía liberal entre los años 1990 y 2010 (la canción ejemplar es “Obras y no palabras” de la banda C.P.U.). Las canciones sonaban en las marchas estudiantiles y en conciertos organizados al principio en los espacios universitarios.

En 1991, nacen dos emisoras de radio legendarias, cuyo involucramiento fue primordial para el movimiento rockero. La primera fue El Expreso Imaginario, del argentino Miguel

[Luis Mejía Godoy] cantó rock en los sesenta con un grupo de rock'n'roll de Costa Rica. Antes del terremoto [del 1972] había grupos que tocaban rock psicodélico, rock clásico, había varios grupos. // ¿Hacían sus canciones o covers?// Hacían sus canciones y también tocaban covers. Yo empecé en el 1987 en el colegio, con un grupo que se llamaba Simetra, y cantábamos covers en este tiempo, una canción original también, una canción 'bien estúpida' que se llamaba 'El demonio decaído' [risa]. Y al año siguiente sale un grupo de rock clásico que tocaba ACDC, Led Zeppelin, entonces nosotros éramos los únicos que tocábamos rock en esos tiempos. Hasta los noventa. En el 1990 apareció Necrosis, trash [trash metal], en la que yo fui batero, fui el fundador del grupo, con otros amigos. Y allí empezaron a salir un montón de grupos”.

Halvey en la Radio Universidad, la cual se transformó en RockFM (actualmente la única estación de *rock* en el país). La segunda fue Radio Pirata, iniciada por el exiliado sueco Karl Nilsson, y en la que los hermanos Carlos y Marcio Vargas Arana comenzaron a transmitir su programa *Lado Oscuro* en el año 1995 (Barinova, 2017, p. 41). A través de estos programas, se podían escuchar las bandas nacionales y el público crecía rápidamente. La campaña “No más *covers*”, iniciada por Halvey, motivó a las bandas locales a escribir su propia música y también dio el impulso al surgimiento de decenas de bandas nuevas. Entre las más conocidas, cabe mencionar Malos Hábitos, Necrosis, La División Urbana y Petit Ball Gris. El nombre de la leyenda cuyo nombre sobresale entre los rockeros nicaragüenses desde los años noventa hasta la actualidad, es Alejandro Mejía, hijo de Luis Enrique Mejía Godoy; fue fundador y compositor de la mayoría de las canciones de las bandas C.P.U., Grupo Armado y Carga Cerrada, y exmiembro de varias otras agrupaciones que emergieron al principio del siglo XXI.

A partir de la segunda década del tercer milenio, los subgéneros se van diversificando. Cambia también la percepción del público general sobre las bandas, y crecen las condiciones para crear música y las posibilidades de recibir apoyo de empresas privadas o del Estado para promoverse. Sin embargo, esto también significa colaborar o no con los mercados de consumo y conformarse hasta cierta medida con el programa del gobierno actual, lo cual presenta retos para algunos músicos contemporáneos.

Reflexiones finales

El recorrido presentado sobre la historia de la música *rock* en Nicaragua muestra que la producción, la recepción y las formas de esta expresión cultural están vinculadas con las transformaciones políticas y sociales que se dieron en el país, y de la capital en particular, durante la segunda mitad del siglo XX. Los artistas se concentraban desde los años cuarenta en Managua, y es así hasta el día de hoy, pues allí hay espacios y condiciones para construir una comunidad alrededor de la música, difundirla y alcanzar a la juventud.

Mientras que al principio en los años sesenta y setenta el *rock'n'roll* representaba sobre todo una ruptura generacional y cierta esperanza de liberación de las normas sociales, con la intensificación de las rebeliones contra la dictadura somocista, el papel de la música cambió y se politizó para favorecer las causas de la Revolución sandinista; a través de sus letras, celebraba la lucha popular. Se oye poco del *rock* en los años ochenta a favor de la proliferación de la canción de protesta o “nueva trova”. Otro género que recibía apoyo del Gobierno durante esta época fue palo de mayo, pues se pretendía crear una imagen de inclusión de las raíces folclóricas del país.

Finalmente, tras una década de silenciamiento relacionado con el programa político durante la gobernación del partido sandinista, la generación de músicos nacidos en los

años setenta y ochenta retoma la escena a su modo. A partir de los años noventa, estos hijos de exguerrilleros y cantautores de la revolución realizan su protesta social y fundan comunidades de resistencia alrededor de los géneros de *rock heavy*, y poco a poco van estableciendo una nueva escena de *rock*.

A partir de la segunda década del siglo XXI, los géneros del *rock* se van transformando, es decir, la escena se amplía. Para esta época, el *rock* nica ya pasó por la etapa pionera y la escena se ha establecido, siguen surgiendo nuevos proyectos y los estilos se diversifican y entremezclan, y los medios de comunicación facilitan el acceso del público a la música.

El presente es un momento histórico: la música *rock* fue aceptada como parte de la cultura nacional y las condiciones técnicas permiten una experimentación inimaginable hace veinte años. Al mismo tiempo, el hecho de que el *rock* se encuentra con un gobierno que lo apoya es conflictivo. “¿Será bueno o será malo? Es un reto”¹⁶. De todos modos, será fascinante ver a dónde se dirigirá (Barinova, 2017, p. 156).

Referencias bibliográficas

Ávila, Berta. (2008). La Mujer Guerrillera en Recuerdo y Texto: Nicaragua y El Salvador. [Pitzer Senior Theses]. https://scholarship.claremont.edu/pitzer_theses/7/

Barberena, Edgard. (2008a, 7 de septiembre). Reanudarán al grupo Poder del Alma. *El Nuevo Diario*. <https://www.elnuevodiario.com.ni/variedades/26273-reanudaran-grupo-poder-alma/>

Barberena, Edgard. (2008b, 4 de julio). Ricardo Palma y la rebelión musical de los 60. *Artistas y grupos nicaraguenses en los 60's y 70's*. Consultado el 1 de febrero de 2021 de <http://conjuntosnicas.blogspot.com/2008/07/ricardo-palma-y-la-rebelin-musical-de.html>

Barberena, Edgard. (2012, 10 de agosto). *El grupo Bwana interpretó música original mezclando rock con ritmos afrocubanos*. asieselmundo.wordpress.com. <https://asieselmundo.wordpress.com/2017/08/10/el-grupo-bwana-interpreto-musica-original-mezclando-rock-con-ritmos-afrocubanos/>

16 Transcripción de la entrevista con Miguel Halvey del 24 de julio de 2016 (Barinova, 2017): “El momento conflictivo sería un poco el actual, porque el rock se encuentra con un gobierno que lo apoya. Eso es nuevo, ¿será bueno o será malo? Es un reto [...] ¿a dónde van a venir estos muchachos, de unos 20 o 30 grupos, que ya no tienen ni el apoyo ni la promoción, la difusión el día de la mañana y están en peligro, no? Porque todo esto todavía es bebé, el rock en Nicaragua. Entonces, en esta fragilidad, creo que más bien se hizo algo correcto. Y sí, el gobierno ve el rock como una expresión cultural más. Y a los rockeros como una subcultura. Mientras que con los gobiernos anteriores no era ni cultura para ellos. Hoy, ellos lo ven como una subcultura a los rockeros, y lo entienden, y a la vez como parte de la cultura nacional”.

Barberena, Edgard. (2014, 26 de enero). *Hace 50 años se fundó en Nicaragua el grupo musical los Rockets* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kK_5IPJhNK0

Barinova, Martina. (2017). *El Rock en Nicaragua: un discurso de resistencia contra la neoliberalización o una re-definición de la tradición* [Tesis de maestría inédita. University of Nebraska, Lincoln]. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1040&context=modlangdiss>

Bataillon, Gilles. (2013). Los “Muchachos” en la Revolución Sandinista (Nicaragua, 1978-1980). *Estudios Sociológicos*, 31(92), 303-343. www.jstor.org/stable/23622285

Bezenette, Rocío. (2020). La lucha de Arlen Siu por una Nicaragua Libre. *Feminacida.com*. Consultado el 27 de julio 2021 de <https://feminacida.com.ar/la-lucha-de-arlen-siu-por-una-nicaragua-libre/>

González Arana, Roberto. (2009). Nicaragua. Dictadura y revolución. *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (10), 231-264. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85511597009>

Gutiérrez Barreto, Francisco. (2004, 4 de enero). La Tortuga Morada en los sesenta. *El Nuevo Diario*.

Martínez Bermúdez, Edgar E. (2006, 1 de agosto). Martha en California con el primer CD de su Carrera: Un Nuevo Sol, Martha Vaughan, De Nicaragua con amor. *La Prensa*. <https://www.laprensa.com.ni/2006/08/01/espectaculo/1469095-nacio-un-nuevo-sol>

Martínez Guerrero, Roberto A. (2020). *Bwana. Intérpretes del Ritmo Prohibido. La Época dorada de la Música Nicaragüense*. Manuscrito inédito.

Mejía Godoy, Luis Enrique. (2002). *Relincho en la sangre, relatos de un trovador errante*. Anamá ediciones.

Millett, Richard L. (1986). Nicaragua's Frustrated Revolution. *Current History*, 85(507), 5-39.

Nica. (2008, 18 de julio). Polidecto Correa, pionero del rock criollo en los años 60. *Artistas y grupos nicaraguenses en los 60's y 70's*. Consultado el 1 de febrero de 2021 de <http://conjuntosnicas.blogspot.com/2008/07/polidecto-correa-pionero-del-rock.html>

Pérez R., Wilder. (2008, 18 de julio). Ricardo Palma: Una leyenda viva del rock. *Artistas y grupos nicaraguenses en los 60's y 70's*. Consultado el 1 de febrero de 2021 de <http://conjuntosnicas.blogspot.com/2008/07/quin-era-luis-mndez.html>

Prado, César. (2008, 3 de julio). Los 60, inicio del Jazz. *Artistas y grupos nicaraguenses en los 60's y 70's*. Consultado el 5 de febrero de 2021 de <http://conjuntosnicas.blogspot.com/2008/07/quin-era-luis-mndez.html>

Rostran Sobalvaro, Frank. (2014, 26 de enero). *Entrevista con Ricardo Palma Fundador de los Rocket's de Nicaragua* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sGmu2tBkB58>

Scruggs, Thomas M. (1998). Nicaraguan state cultural initiative and “the unseen made manifest”. *Yearbook for traditional music*, 30, 53-73. <https://doi.org/10.2307/768553>

Scruggs, Thomas M. (1999). Let's Enjoy as Nicaraguans: The use of Music in the Construction of a Nicaraguan National Consciousness. *Ethnomusicology*, 43(2), 297-321. <https://doi.org/10.2307/852736>

Scruggs, Thomas M. (2006). Música y el legado de la violencia a finales del siglo XX en Centro América. Traducción Sebastián Cruz y Silvia Martínez. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (10), 0. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201003>

Ureña, Juan Carlos. (2013). The Mocking Bird Still Calls for Arlen: Central American Songs of Rebellion, 1970-2010. En Lauren E. Shaw (Ed.), *Song and Social Change in Latin America* (pp. 49-76). Lexington Books.

Vilas, Carlos M. (1987). *Transición desde el subdesarrollo, Revolución y Reforma en la periferia*. Editorial Nueva Sociedad.

Una breve historia del *rock* en Honduras (1960-1980): de la músicaailable a la crítica social

JOSÉ MANUEL CARDONA AMAYA
REIBY OSBILMER CASTILLO LEMUS
ORLIN MANUEL DUARTE LANDERO

En Honduras, el *rock* entró en escena en la década de 1970 en los teatros de variedades en donde la juventud urbana del país disfrutaba sus tardesailables. No obstante, su ingreso al territorio y su evolución estuvieron vinculados con las condiciones políticas y económicas que configuraron el Estado a inicios del siglo XX. El poder de las compañías bananeras en la zona norte y la presencia de la clase política e intelectual en la zona centro-suroriente condujo a que Honduras se dividiera en dos polos de desarrollo cultural; en la primera de estas regiones estuvo la influencia norteamericana, mientras que en la segunda se presentó la cultura criolla tradicional. De la misma manera, el surgimiento de una clase media asalariada y la aparición de los movimientos de protesta en la década de 1950 provocaron diferentes reacciones en estas dos áreas y, por consiguiente, se generaron distintas manifestaciones estético-culturales.

Este capítulo expone cómo surgió la escena del *rock* en Honduras y cómo esta se desarrolló de diferentes maneras en los dos polos culturales presentes desde inicios del siglo XX. En primera instancia, se discute la evolución de las dos zonas de difusión de cultura en Honduras, la noroccidente y la zona centro-suroriente, con el propósito de demostrar cómo este cambio temprano condicionó la configuración del *rock* en años posteriores. Después, se explica el papel de la radio, la televisión y la prensa en la entrada y difusión del *rock* en el país. Finalmente, se presentan las primeras bandas de *rock* y sus espacios, con un especial énfasis en diferenciar el movimiento rockero del área noroccidental con el de la zona centro-suroriente. Es importante destacar que la mayoría de los datos proceden de fuentes hemerográficas y de entrevistas a informantes claves, que fueron realizadas en el año 2015 como parte del proceso de investigación para el libro *La historia de la música rock en Honduras 1960-2000*, escrito por los mismos autores del presente capítulo.

Configuración histórica de los polos culturales de Honduras

En las primeras décadas del siglo XX, la situación política y económica de Honduras condujo a que el país se dividiera en dos polos culturales: en la costa norte¹⁷, las compañías bananeras introdujeron la cultura anglosajona, mientras que en el centro-suroriente¹⁸, la presencia de las instituciones políticas y la Universidad Central continuó el desarrollo de las ideas liberales promulgadas desde la década de 1870 (Barahona, 2005).

En ese sentido, el norte del país en mayor medida desarrolló una economía de exportación ligada al capitalismo estadounidense. En cambio, el centro-suroriente tuvo una economía ligada al autoconsumo y sin una influencia marcada por los capitales extranjeros.¹⁹ No obstante, hubo excepciones, en el caso del sector minero fue monopolizado por compañías con inversiones norteamericanas, como sucedió al crearse la Rosario Mining Company (RMCo). La presencia de esta compañía generó algunos cambios en la sociedad de la época al desarrollarse una fuerte migración poblacional –del centro-suroriente–, aspecto que décadas posteriores tendría un crecimiento más notable en los campos bananeros –del norte– producto de la fuerte inversión de nuevas empresas capitalistas dedicadas a la producción de banano.

El limitado contacto entre las clases intelectuales y la falta de vías de comunicación produjo que ambas áreas evolucionaran de manera independiente. Para inicios de la década de 1930, en la costa norte se encontraba una arquitectura anglosajona, el crecimiento de la religión protestante y la entrada de métodos de entretenimiento ajenos al país, como el golf y el tenis (Barahona, 1989); mientras que en el centro-suroriente había una arquitectura criolla latinoamericana, con una preponderancia de la religión tradicional católica y una preferencia por la literatura y la música latinas.

Las condiciones para el surgimiento de la escena rockera en Honduras se comienzan a gestar durante el gobierno de Tiburcio Carías Andino (1932-1948). En esta administración, el desarrollo del país siguió el mismo patrón de las primeras décadas del siglo XX, en cuya época la costa norte estaba influenciada por la cultura anglosajona, y el

17 Para el análisis cultural del desarrollo del *rock* en Honduras, se considera como región noroccidental los departamentos de Ocotepeque, Copán, Lempira, Santa Bárbara, Cortés, Yoro, Atlántida, Colón e Islas de la Bahía. Es importante resaltar que en el ámbito económico del país sobresalen históricamente los últimos cinco departamentos.

18 Se ubica Comayagua, Intibucá, La Paz, Gracias a Dios, Olancho, El Paraíso, Francisco Morazán, Choluteca y Valle.

19 Al respecto, Juan Arancibia menciona que antes de la Reforma Liberal, la poca economía de exportación de Choluteca y Olancho era muy pobre y se sustentaba en “el añil, grana, zarzaparrilla y cueros [...] ganado” (1988, p. 25).

centro-suroriente, por la cultura criolla tradicional. En Tegucigalpa, la capital del país, los salones que dominaron la escena social de la Reforma Liberal (1876-1888) fueron sustituidos gradualmente por los teatros de variedades (Lozano, 2017). Este cambio favoreció la difusión de la cultura, porque antes a los salones asistían solamente los invitados de la élite política y económica del país, mientras que ahora los obreros del incipiente capitalismo tenían acceso a estos centros de difusión cultural. En el caso específico de la música, las presentaciones se decantaban por piezas clásicas europeas, ritmos caribeños y canciones criollas con guitarra (Acosta, Benavides y Umanzor, 2018). Décadas después, sería en estos teatros de variedades que la música *rock* comenzaría a ser tocada en Honduras y, por consiguiente, es en este periodo de Carías que se encuentra su semilla.

En la costa norte, la sensibilidad musical evolucionó de una manera distinta a la zona centro-suroriente del país. Allí, los espacios principales de difusión musical fueron los salones sociales de las compañías bananeras, desde los cuales se introdujeron formas musicales anglosajonas, como el *blues* y el *jazz* (Barahona, 1989). A estos salones acudían solamente los altos funcionarios de las compañías y la élite política local, lo que propició que la introducción de estas formas musicales no se extendiera a la población en general de la zona; tuvieron que pasar varias décadas y que se propagara la radio para que esto sucediera. Estas nuevas formas musicales sí tuvieron una pequeña influencia en los programas musicales del país, organizados por los músicos profesionales del régimen, como lo evidencia la aparición de canciones de *blues* en los repertorios musicales (Cardona, 2020).

Si bien la desigualdad económica y social existente en los campos bananeros de Honduras limitó la difusión acelerada de las formas musicales anglosajonas en la población en general de esa zona, años después tendría una fuerte influencia en el desarrollo del *rock*. Una vez que la escena rockera de Honduras comenzó a componer sus propias líricas, en la zona norte hubo una inclinación marcada por tratar los temas sociales y políticos. Caso contrario sucedió con la zona centro-suroriente, en donde había mayor acceso al entretenimiento por las clases medias, así que sus letras versaron sobre temas del disfrute de la vida urbana.

Una vez finalizado el largo gobierno del general Carías, Honduras entraría en una etapa de inestabilidad política que coincidió con la aparición de la escena rockera, la cual adquirirá una verdadera notoriedad hasta la década de 1970. Específicamente, fueron tres los factores que prepararon el nacimiento de un movimiento cultural opuesto al tradicional: la modernización económica, los movimientos de protesta y la toma del poder político por los militares.

En el periodo de 1954-1963, Honduras fue gobernada por Juan Manuel Gálvez, Julio Lozano Díaz y Ramón Villeda Morales. Estos tres presidentes emprendieron un proyecto

de modernización económica que vinculaba a Honduras con las políticas del Banco Mundial (Barahona, 2005). A su vez, el crecimiento económico llevó al aumento de la clase media (Posas y Del Cid, 1983) y, por consiguiente, a una creciente demanda para el entretenimiento público. Los teatros de variedades que habían surgido durante el gobierno de Carías se fueron multiplicando y apareciendo también en la costa norte, específicamente en San Pedro Sula (SPS). Estas condiciones provocaron que los teatros fueran adaptando sus espectáculos al público juvenil hasta que, eventualmente en la década de 1970, en sus salas se inició a tocar el *rock* en el territorio hondureño.

Los movimientos de protesta obrerista también jugaron un importante papel en la historia del *rock* hondureño. El inicio del movimiento obrero de la segunda mitad del siglo XX en Honduras data de 1954, con una huelga de los empleados de las compañías bananeras que influenció la creación de sindicatos en todo el país y la promulgación del Código del Trabajo (Argueta, 2016). El obrerismo dio paso a la introducción de la oposición política a las élites hondureñas y esto, a su vez, trajo consigo el nacimiento de la cultura de protesta. En publicaciones de distintos periódicos, tales como *El Chilio*, *Vanguardia Revolucionaria* o *Patria*²⁰, la oposición política plasmó sus pensamientos en poesía y caricaturas y creó así una estética opuesta a la cultura tradicional (Barahona, 2005). El *rock* en Honduras también tomaría esta bandera del movimiento obrero y comunicaría en sus letras su oposición a los gobernantes hondureños y un deseo por mejorar la situación de vida de las clases explotadas.

La década de 1960 comenzaría con un golpe de Estado al gobierno democrático de Villeda Morales. Este hecho, por un lado, condujo el ascenso de los militares al poder político (1963-1982) y, por el otro, consolidó su autoridad para las décadas posteriores a la transición democrática. Bajo el mando militar, el gobierno siguió conservando las reformas económicas de la década de 1950, al introducir varios programas que mejoraron el estilo de vida de los habitantes de las zonas urbanas (Posas y Del Cid, 1983).

El régimen militar tuvo una aptitud “permisiva” hacia las manifestaciones culturales opuestas a su régimen. De esta manera, cuando se comenzó a tocar *rock* en los teatros de variedades, el gobierno militar y los medios de comunicación no buscaron censurarlo, al contrario, lo aceptaron como una nueva forma de entretenimiento para la juventud. Sin embargo, esta forma musical nunca fue apoyada institucionalmente, por lo que permaneció como un movimiento de aficionados.

20 El primer periódico salió a la luz en 1948 de la mano de Gustavo Zelaya en oposición al gobierno de Carías. *Vanguardia* fue fundado de forma anónima por comunistas en 1954.

Por un lado, la permisividad de los militares fue para evitar una amplia crítica social. Por el otro, como la cultura *rock* no se había consolidado totalmente no representaba una amenaza seria para los castrenses, es decir, que el *rock* se encontraba en proceso de introducción en el gusto musical de la población y no era reconocido como medio de protesta. El panorama comenzó a cambiar en la década de 1980, cuando Estados Unidos forzó a Honduras a implementar un régimen democrático neoliberal.

El nuevo régimen democrático realizó varios cambios para alinear a Honduras con las políticas estadounidenses. Una de las medidas más controvertidas que adoptaron los nuevos Gobiernos democráticos fue permitir el entrenamiento de milicias y acantonar contrainsurgentes en la frontera entre Honduras y Nicaragua. El objetivo de estas era combatir las fuerzas sandinistas en el país vecino (Molina, 1990). Estos grupos se mantuvieron en el territorio hondureño clandestinamente y, posteriormente, fueron objeto de una controversia, al desclasificarse los informes de la Central Intelligence Agency (CIA) en los que se admitía que esta agencia estadounidense había financiado a estos milicianos. Guillermo Molina Chocano (1990) argumenta que la presencia de estos grupos armados impactó negativamente los planos sociales, económicos, ecológicos y culturales de la sociedad hondureña y agudizaron la crisis estructural creada por la ambigüedad del nuevo orden democrático.

Este ambiente político repercutió en la producción cultural del país. En la literatura, aparecieron poetas y literatos que atacaban directamente al régimen (Funes, 1998); en el teatro, se inició un movimiento de impulso al obrerismo y la adaptación de piezas sociales (Cardona, 2019); y en el caso específico del *rock*, los grupos aumentaron la cantidad de piezas con un contenido crítico en sus composiciones.

En este contexto de la transición neoliberal de la década de 1980, existe una convergencia entre los movimientos rockeros de la zona norte y la región centro-suroriente de Honduras. En décadas anteriores, las tradiciones culturales de ambas áreas geográficas se restringieron a sus respectivos lugares por la falta de medios de difusión, pero, en la década de 1980, con la masificación de la radio y la televisión, el *rock* tuvo la oportunidad de homogeneizarse y consolidar un movimiento nacional. También influyó en la confluencia cultural de ambas zonas que el nuevo régimen democrático, aunque represivo, permitió cierto grado de protesta en Tegucigalpa, la capital de Honduras, y esto intensificó el movimiento de protesta en esa ciudad, al ponerlo a la par con el de la zona noroccidental, que siempre había llevado la batuta en cuanto al reclamo social.

El papel de los medios de comunicación de masas

Para entender cómo se desarrolló la música *rock* en Honduras durante las décadas de 1970 y 1980, es fundamental el papel que jugaron la radio, el cine y la televisión como

medios de difusión de la cultura rockera²¹ en las diferentes regiones que se consideran en esta investigación –noroccidental y centro-suroriental– y que son parte del actual territorio hondureño. También se debe repasar cómo sus programaciones fueron sufriendo cambios de acuerdo con las nuevas tendencias musicales que se fueron posicionando en el país desde el cariato hasta la entrada del neoliberalismo en 1990.

Con respecto a la radio, los primeros antecedentes históricos de la radiodifusión en Honduras se localizan en la fundación de la Voz del Trópico en la década de 1920,²² sin embargo, los rastros más sólidos de la historia radial del país inician con la creación de la Voz del Comercio –conocida como HRN– y el papel que tuvo este en la región centro-suroriental del territorio hondureño durante los decenios de 1930 y 1940. El éxito de HRN se debió al apoyo que le otorgó el gobierno de Tiburcio Carías Andino, que le brindó ventajas frente a otras radioemisoras, tales como la amplitud de las ondas emisoras y al desarrollo sistemático de sus programaciones (Valladares, 2000).²³

A HRN se le atribuye el crédito de popularizar la radio como medio de comunicación masiva y fortalecer la percepción local respecto de la radio, la cual, para la década de 1950, estaba ya cimentada en todo el territorio hondureño. Esta expansión de la radio condujo al surgimiento de medios locales y, esto, a su vez, a la regionalización de la radio. En noroccidente surgieron radiodifusoras, como La Voz del Atlántico, La Voz del Patio, La Voz del Merendón de SPS, Radio Progreso, la Voz del Junco y La Voz de Occidente; mientras que en el centro-suroriente, se establecieron Radio Juticalpa, Radio Oriental y Radio Choluteca (Valladares, 2000).

Este crecimiento regional de la radio durante 1950 se mantuvo durante las siguientes décadas. En dicha época, también se destaca la contribución de las radios internacionales, pues estas introdujeron nuevas formas musicales en Honduras, con programaciones de música caribeña de origen dominicano (merengue), cubano, jamaiquino (*rocksteady*), nicaragüense y salvadoreño (Omar Mendoza, comunicación personal, 3 de septiembre de 2015). Entonces, las radioemisoras internacionales junto con las nacionales ofrecieron una programación consistente con las tendencias populares a los hondureños de la

21 Con este concepto, se hace referencia a la escena del rock.

22 Esta radio funcionó en Tegucigalpa y su propietario era la bananera Tela Railroad Company. Por otra parte, hay que mencionar que este medio tuvo un corto tiempo de vida, debido a que desapareció en 1931. Ahora bien, sus exlocutores serían los que tejerían la historia de la radio hondureña.

23 Con esto, se hace referencia a que las emisoras adquieren un carácter regional y no solo municipal.

década de 1950, pero también conservaron la emisión de las piezas clásicas de décadas anteriores.

Esta transmisión variada de las radios hondureñas se diversificó aún más en 1960 con la introducción de la nueva moda: el *rock'n'roll*. A partir de este momento, las radioemisoras no solo transmitían los merengues caribeños y los clásicos, también los sonidos estridentes del *rock*. De esta manera y por medio de la radio, los jóvenes hondureños sistemáticamente se insertaron en la nueva realidad global de la música desarrollada por “Elvis Presley, Chuck Berry, B.B King, The Beatles, Rollins Stones, Carlos Santana y The Who” (Omar Mendoza, comunicación personal, 3 de septiembre de 2015).

Por otra parte, al igual que la radio, el cine fue otro medio que contribuyó de forma significativa al desarrollo del *rock* en Honduras. Su aporte fue de dos maneras: las películas que demostraban la cultura del *rock* en otros países y como espacios en donde se celebraban fiestas bailables. En cuanto a películas se pueden mencionar *Rebel Without a Cause*, de James Dean, y *Jailhouse Rock*, de Elvis Presley, y en los documentales de los Teen Tops de México y del festival Woodstock. Según apuntó el músico y periodista hondureño Omar Mendoza (comunicación personal, 3 de septiembre de 2015), los *tracks* de las cintas eran *rock'n'roll* y esto no solo motivaba a los jóvenes de la década de 1960 a querer saber quiénes los producían, sino que también los impulsaba a imitar algunas actuaciones. En cuanto a las fiestas bailables en esta época se celebraban los llamados “matinés”, que eran presentaciones de un conjunto musical y de una película. En el caso de Honduras, este tipo de actividades culturales se llevaron a cabo, por ejemplo, en los cines Clamer y Centenario de Tegucigalpa (Rafael Medina, comunicación personal, 2 de septiembre de 2015).

En relación con la televisión, su aporte al *rock* nacional se localiza en la transmisión de los programas juveniles locales en el centro-suroriente de Honduras durante el decenio de 1960. En ese sentido, para los hondureños de la época que eran amantes del *rock*, el programa *El show* del sábado transmitido por Canal Cinco se convirtió en el medio que permitió al público conocer las formas de actuar de las estrellas rockeras nacionales e internacionales, además de ser la ventana para promocionar los conjuntos musicales en el país. Respecto de esto último, el canal antes mencionado también transmitía eventos culturales ligados a la experiencia rocanrolera hondureña y de la realidad de las juventudes norteamericanas (Omar Mendoza, comunicación personal, 3 de septiembre de 2015).

En síntesis, la radio, el cine y la televisión incidieron de forma significativa en el desarrollo de la cultura *rock* hondureña, debido al papel que jugaron estos medios al difundir en el contexto local lo que sucedía musicalmente en el ámbito global, es decir, las tendencias musicales que los jóvenes de otras realidades estaban experimentando. En ese sentido, no fue extraño que las juventudes del país se insertaran de forma sistemática

en el mundo de los sonidos estridentes a partir de la década de 1960 ni tampoco que construyeran su propia escena durante los decenios de 1980 y 1990.

El nacimiento de los primeros conjuntos

musicales hondureños y la música *rock*

La regionalización que tuvo la radio, el cine y la televisión, especialmente el primero, marcó la pauta del nacimiento de los primeros conjuntos musicales que tocaban una serie de géneros, entre ellos, el *rock*, y de la apropiación de los espacios de la cultura del *rock* nacional. Este contexto permite comprender dónde nacieron las agrupaciones y el porqué de sus nombres. Para desentrañar la historia del *rock* en Honduras, se abordará según las dos zonas en las que aquí se clasifica el país: la centro-suroriente y la noroccidente. El orden en el que se exponen estas se debe al nivel de influencia²⁴ de los medios de difusión y de la fundación de los primeros conjuntos musicales.

La primera región de Honduras que tuvo una influencia significativa por parte del *rock* anglosajón y de otros contextos fue la centro-suroriental, ya que las primeras radiodifusoras del país, cines y canales de televisión se establecieron en Tegucigalpa. En consecuencia, la juventud capitalina fue de los primeros grupos demográficos en absorber la tendencia rocanrolera y, con ello, le dieron vida a los primeros conjuntos musicales que tocaron los sonidos estridentes del *rock'n'roll*.

En 1959, nació en Tegucigalpa uno de los primeros conjuntos musicales de mayor trascendencia en el país: Los Jets. Su nombre se debió al tipo de vestimenta –overoles– que utilizaron en su debut en los cines Clamer en 1962, la cual los hacía ver como pilotos de *jets* (Omar Mendoza, comunicación personal, 3 de septiembre de 2015). Este conjunto, a pesar de que tuvo varios integrantes, en sus inicios estuvo integrado por los jóvenes “Freddy Rodríguez, Omar Mendoza (primer guitarrista), Alberto Valladares (Batería), Arnulfo Castro (Bajo), Tony Ortiz (Vocalista), Darlington Steward (Saxofón)” (HsamR, 2010, p. 3).

En cuanto a la incidencia de este conjunto, Mendoza (comunicación personal, 3 de septiembre de 2015) menciona que estuvo influenciado por los ritmos musicales de góspel y por *BB King*. Por otra parte, Los Jets fueron el conjunto por seguir, debido a la ruptura que tuvieron sus composiciones con la música caribeña y clásica, tal como “La chica del

24 Con esto se muestra la magnitud de la cobertura y la densidad poblacional que abarcaban las ondas emisoras en las zonas urbanas y rurales del país.

Central”.²⁵ Además, los chicos del overol fueron una de las primeras agrupaciones que se creó en el centro-suroriente de Honduras y que mantuvo constancia en la primera mitad de la década de 1960.

Ahora bien, en la segunda parte del decenio de 1960, el centro-suroriente de Honduras experimentó un alza de conjuntos musicales en el seno de las instituciones secundarias, tales como la Escuela Inmaculada Concepción, el Instituto Salesiano San Miguel, el Instituto San Francisco y el Instituto Central Vicente Cáceres (Icevic). Entre los conjuntos que nacieron están The Hornets (1966), Los Raiders (1966), Thunderbirds (1966), Los Electrónicos (1967), Los Monster (1967-1968), Los Speed (1968), Los Seeds (1969), Los Siakis (1969), La Venerable Orden Quinta (VO5) (1969) y Los Sahilas (1969) de Danlí (relacionados con el Instituto Departamental de Oriente-IDO).²⁶ La mayoría de estas agrupaciones tiene nombres anglosajones y, al igual que en el noroccidente del país, estas se sumergieron en el mundo de los *covers* al tocar canciones de The Rolling Stones, The Beatles, Presley, Morrison y Santana, y dejaron de lado casi por completo la creación y ejecución de su música (El Día, 1971a, p. 5).

Si bien la iniciación de estos conjuntos en la escena artística se dio en las instituciones de segunda enseñanza²⁷, luego dieron un salto para tocar en lugares donde recibían una remuneración, tales como en el “Club Árabe, La Casa del Abogado, Casa del Médico de la Mayangle, Club de Leones de Tegucigalpa, el Gimnasio Nacional, Country Club, el Colegio de Peritos Mercantiles y Contadores Públicos de Honduras, Salón Zodiaco del Hotel Honduras Maya” (Medina, 2015, p. 3). De igual modo, tocaban en el Centro Social Universitario y en el Chico Club (actualmente el Duncan Mayan) (Matute, 2015). Lo que llama la atención de estos espacios es que fueron los lugares que por excelencia aglomeraban la clase alta y media de la región centro-suroriental, en otras palabras, estas agrupaciones tocaban para la élite local.

En la segunda región del país, la noroccidental, los primeros conjuntos musicales que se fundaron en dicho espacio, a diferencia de la zona centro-suroriente, tuvieron una influencia más notable del ritmo caribeño *rocksteady*. Al igual que Los Jets, la agrupación Los Catrachos Boys (1965) de SPS rompieron con el merengue y lo clásico y realzaron sus tocaditas con el *rock*. En cuanto a sus integrantes, inicialmente este conjunto fue

25 La música de la canción de “La chica del Central” fue grabada en El Salvador por Roberto García y Los Rangers en 1964.

26 Para ampliar, véase Duarte (2015).

27 En las instituciones de segunda enseñanza, los conjuntos musicales amenizaban las cocacolas, las pepicoladas y las kermeses.

conformado por René Mendieta, Nilo Ordóñez, Simón Erazo, Alejandro Rápalo, Jorge Paz y Fidel Rápalo (Mendieta, 2012).

Al igual que en la región centro-suroriental de Honduras, en la noroccidental la influencia de los medios de difusión produjo que en la segunda mitad de 1960 nacieran una cantidad significativa de conjuntos musicales. Por ejemplo, en la ciudad sampedrana emergieron el Grupo H (1967), Los Teen Stars (1969), Los Thunders (1969), Los Salvajes (1969), Los Kobdas (1969); en La Ceiba, Los Robbins (1967) (Duarte, 2015); en Tela, Los Boinas Verdes (1968) (El Día, 1970). En Santa Rosa de Copán, Los Xiques (La Prensa, 1968), Puerto Cortés, Los Millonarios (1969) y los 6-70 de Choloma²⁸ (La Prensa, 1960 y 1970; Teresa, 1970).

En cuanto a los espacios de actuación de los conjuntos musicales de la región noroccidental, estos no se distancian de la experiencia de la zona centro-suroriental de Honduras, es decir, que las agrupaciones de la segunda zona también amenizaban las kermeses en las instituciones de segunda enseñanza, tales como en el Instituto Colón de Olanchito y el de San Antonio de Tela. También tocaban en ferias, clubes, casinos y balnearios, por ejemplo, el de la Travesía en Puerto Cortés (El Día, 1971b, p. 23).

La escena *rock* hondureña en los gobiernos militares del decenio de 1970

Como se explicó en el primer apartado del artículo, los militares gobernaron el país desde 1963 hasta inicios de 1980. En consecuencia, se desplegaron mecanismos de represión en detrimento de los campesinos, estudiantes y obreros. A pesar de este contexto oscuro, como apunta el historiador Marvin Barahona (2005, p. 222), se dio una reorientación del Estado hacia el “desarrollo” al implementarse una reforma agraria, educativa e impulsarse la industrialización sustentada en los recursos naturales. Estas políticas desarrollistas aplicadas por los castrenses no se consideraron cuando Carter asumió el poder en Estados Unidos, debido a que el presidente estadounidense no quiso negociar con militares las ayudas económicas destinadas a los países de la región centroamericana, incluyendo a Honduras.

Ante un contexto que, por un lado, delectaba un supuesto “desarrollo” y, por el otro, coaccionaba a la población, el *rock* siguió avanzando por el papel que jugaron la radio, el cine y la televisión, y por la “permisividad” de los militares al no considerar esta cultura como una amenaza. Este avance se evidencia con el nacimiento de nuevos

28 Para tener una mejor orientación y el orden de las agrupaciones de esta región, además de los periódicos se puede revisar Duarte (2015).

conjuntos musicales que cantaban *covers*, debido a que las composiciones originales no fueron tan significativas. Esto último posiblemente se dio por la represión militar bajo el telón y por la influencia que estaban ejerciendo Led Zeppelin, The Beatles y los Stones (Duarte, 2015, pp. 70-76).

Es interesante que al final de este decenio se inicia una transformación fundamental dentro de la escena nacional: el cambio del concepto de conjunto musical a banda o grupo dedicado exclusivamente al *rock*. De igual manera, se inician los primeros pasos hacia las letras inéditas con contenido social y político orientados a una crítica de la realidad del país, así como la apropiación de nuevos espacios para tocar, tales como las canchas de baloncesto y fútbol.

Sobre la idea de la regionalización del *rock* hondureño y buscando ese punto de quiebre del cambio de concepto y los nuevos espacios apropiados por la escena, el *rock* tuvo un aceleramiento, puesto que nacieron más conjuntos en esta década en relación con la anterior.²⁹ Entre los más emblemáticos del centro-suroriente del país, están Los Feet, Experiencia Común y Nueva Experiencia, Atyus (El Día, 1971c, p. 5), Los One, Los Bracks, Ro-Ar,³⁰ Pipa de Agua, Magelas Rock, Los Kiwis y Ave María (Carlos Fúnez, comunicación personal, de agosto de 2015), luego Blanca Palidez (1975), Blanca Nitidez (1978) y Santa Carolina (1978) de Danlí. Asimismo, Los Cleavers de Nacaome, David Lord, Los Comandos del Sur y Boger de Choluteca (Matute, 1982). Es preciso anotar que de los conjuntos enumerados quienes marcaron una época y que fueron vitales para la ruptura con el concepto de conjunto y con los *covers* fue Magelas Rock (Humberto Andino, comunicación personal, 24 de marzo de 2014).

El desarrollo de la región noroccidental en comparación con la centro-suroriental fue estadísticamente similar. Entre 1970 y 1975, en esta zona emergieron conjuntos musicales, tales como Los Vida Libre, Sagitarios de La Lima y Los Santander, Los Mayas y los Millonarios de Puerto Cortés, Los Dimensionales, Los Líderes y Los Costeños de SPS (El Día, 1971d, p. 5). A los ya mencionados, hay que agregar Los Faraones de Santa Bárbara y la Sultana de Santa Rosa de Copán (La Prensa, 1972).

Respecto de los lugares donde tocaban, en las dos grandes regiones no variaron en relación con la década de 1960, debido a que los conjuntos seguían tocando en los clubes

29 A grandes rasgos y con sustento en la base de datos de esta investigación, en 1960 se logró contabilizar una veintena de conjuntos musicales y en 1970 más de una treintena.

30 De acuerdo con el periodista Humberto Andino (comunicación personal, 24 de marzo de 2014), el nombre de Ro-Ar se debe a la memoria de Roberto García y Arnulfo Castro, quienes murieron en un accidente automovilístico en la carretera rumbo a Olancho.

y amenizando kermeses. De hecho, uno de los pocos cambios sobre la apropiación de los nuevos escenarios fue el implemento de los toques en las canchas de baloncesto, como la Leona en Tegucigalpa, y el nacimiento de uno de los festivales más relevantes de Honduras: el Pop Clan, el cual era auspiciado por el Icevic. Asimismo, la cultura rockera comenzó a llegar de forma directa a la zona rural, es decir, que las agrupaciones iniciaron a tocar en lugares de complejo acceso, tales como El Mochito y Gracias en Lempira (La Prensa, 1973).

Frente a estas variaciones en relación con los nuevos escenarios de la escena rockera hondureña y el nacimiento de varios conjuntos musicales en 1970, se encuentran los antecedentes iniciales para que ocurriera el giro a la concepción de banda de *rock*. Este cambio coincidió con las transformaciones políticas entre 1979 y 1982, cuando Estados Unidos, por la vía diplomática-negociada, condujo a Honduras a los procesos democráticos que dejaba a un lado a los gobiernos militares.³¹ Por ello, la década de 1980 daría pie a las letras inéditas con un tinte de protesta especial.

El desarrollo de las letras inéditas y las bandas de *rock* hondureñas en el decenio de 1980

A grandes rasgos, la década de 1980 en Honduras se caracterizó por la vuelta a los gobiernos civiles y por el papel que asumió el territorio hondureño de base militar en detrimento de los movimientos subversivos de Centroamérica. Aunado a ello, el proceso de democratización nacional, en vez de conducir al país a una democracia que protegiera los derechos ciudadanos, lo sumergió en una profunda crisis en la cual las ideas de ciudadanía, especialmente la de los jóvenes, siguieron siendo coaptadas por los regímenes de Roberto Suazo Córdova y José Simón Azcona Hoyo, al igual que había ocurrido en 1970.

Este nuevo escenario “democrático” y de represión que seguía limitando la fluidez de las ideas de la crítica social se transformó en esta década producto del papel que ejercieron los movimientos estudiantiles, obreros y campesinos en la búsqueda de expresar sus exigencias vinculadas fundamentalmente con el ansia de libertar. Ante esta necesidad, las organizaciones de corte político diseñaron una crítica que se matizó por medio de publicaciones en los periódicos, en la lectura de poesía, en mítines y, sobre todo, en la música. En este último campo, aparece el *rock* local, puesto que la gran mayoría de las bandas de esta década buscaron difundir por medio de sus letras el sentido de inconformidad respecto de los problemas nacionales, regionales y globales.

31 Es cierto que Magelas Rock inicia con lo inédito, pero las letras que muestran lo que pasaba en el país se dio en la zona noroccidental.

El desarrollo de un movimiento social hondureño de oposición, al cual la escena rockera se integró, evidenció que los problemas locales eran el resultado del fracaso de las políticas del Estado y de la injerencia de Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría.

El desarrollo del *rock* mostró que la unión de actores políticos, tales como las bandas de *rock*, colectivos de mujeres, estudiantes, campesinos e intelectuales, tenían un carácter movilizador y de confrontación en relación con el papel ejercido por las élites gobernantes.

Como afirma la periodista Myrna María Barahona (2015), a diferencia de la década de 1970, el movimiento social hondureño en el contexto conflictivo de 1980 buscaba alzar la voz y establecer una crítica social, lo que permitió que la escena del *rock* desarrollara una nueva propuesta con un contenido genuino en cuanto a letras y sonidos como parte de un reclamo o una protesta ante la realidad nacional –corrupción, represión, el papel asumido por Honduras como base militar y la desigualdad social–. En ese tenor, el nacimiento de las composiciones de la letra de un *rock* nacional fue el resultado del contexto local y, con ello, de la toma de conciencia de los integrantes de las bandas que experimentaron en carne propia dicha realidad.

A pesar de que se dio una revitalización de la escena local con las letras y los sonidos inéditos, no se puede desconocer que, en el decenio de 1980, las bandas de *rock* nacionales seguían heredando la tradición setentera al reproducir algunos éxitos de agrupaciones anglosajonas y de otros contextos. Esta tradición de *covers*, hasta cierto punto, no les permitió encajar totalmente en el escenario que se comenzaba a configurar producto de la necesidad de expresar las ideas inéditas que identificaran la autenticidad y la madurez musical de los grupos de *rock*.

Gradualmente, las bandas que componían sus propias líricas comenzaron a sustituir a aquellas que tocaban *covers*, sobre todo, en los centros de enseñanza de nivel medio y superior, así como en otros espacios públicos. Este nuevo contexto revitalizante estuvo encabezado por algunas bandas que adquirieron rápidamente popularidad y cuya influencia determinó la consolidación de las composiciones inéditas sobre la tradición de los *covers* que se venía arrastrando desde los dos decenios anteriores. Esta transformación de la escena rockera sucedió debido a la masiva difusión de las entrevistas, las grabaciones y los conciertos de las bandas por medio de la radio, los periódicos y las revistas (Barahona, 2015).

El *rock* de la zona noroccidental en la década de 1980

Los primeros antecedentes del desarrollo de las letras inéditas-protestas del *rock* hondureño en 1980 se localizan en la región noroccidental de Honduras, específicamente en las bandas sampedranas de Khaos, El Pop y H-20 y en los ceibeños de Pan y Hambre (1982). Respecto de la primera agrupación, nació en el seno del Instituto de la Salle

de SPS e inicialmente estuvo integrada por Hunty Gabbe, Marcelo Alvarado, Walterio Galdámez y Max Urso (Urso, 2019). Además, Khaos fue el primer grupo hondureño de *rock* en grabar un disco completo de canciones originales en español: *Forjado en rockas* (1985). El Pop nació en octubre de 1983 en SPS y la integraron el ex-Khaos Hunty Gabbe, ex-Phobia Óscar Rossignoli y Mauricio Emerson Barahona, ex-H-20. En relación con su producción musical, una de sus primeras grabaciones fue el demo *Quién es ese hombre* y, cinco años después de su debut, en 1989, estrenaron el elepé intitolado *Vox Populi* (El Herald, 1991, p. 14). En el caso de la tercera agrupación de la región noroccidental, se sabe poco, no obstante, H-20 y Pan y Hambre fueron los más críticos respecto de la realidad nacional de 1980.

En relación con la banda ceibeña Pan y Hambre, de la mano de Alex Palencia, vio la luz en el año de 1982, como un proyecto que ocasionalmente tocaba en las fiestas de su ciudad de origen. Fue hasta 1994 que esta agrupación se consolidó como un proyecto estéticamente distinto, al reformarse su alineación y componerse varias de sus piezas musicales insignes. El grupo estuvo integrado por músicos reconocidos y de trayectoria como Javier Velásquez (vocales y textos), Marjorie Bendeck (piano), José Inés Guerrero (bajo y chelo) y Cristóbal Pineda (batería) (El Herald, 1995, p. 11). Su producción se fragmenta en varias canciones, sin embargo, la más famosa es la que lleva el nombre de la agrupación.

Sobre las influencias que tuvieron estas bandas, en Khaos se detectó una influencia desde Kiss a King Crimson, que pasó por Klaatu (Urso, 2019). Estos influjos incidieron significativamente en el sonido acelerado de la agrupación, pero lo que llama la atención es la idea de alzar la voz ante la realidad hondureña como respuesta al ambiente represivo instaurado por los gobiernos de la transición democrática de la década de 1980.

En esta dinámica, el sonido de El Pop se identifica con The Beatles, Pink Floyd, The Guess, The Who y Creedence, Clearwater, Revival (Click, 2003). Sus letras, de alguna manera, reflexionan sobre cómo el futuro de los jóvenes hondureños fue enterrado por los gobernantes liberales y que, a su vez, el hecho de no tener un porvenir prometedor provocó que la población de 1980 aprendiera a vivir en medio de su contexto.

Como se pudo ver en Khaos y en El Pop, el *rock* se vuelve importante, puesto que dio voz a aquellos hondureños que fueron reprimidos durante el decenio de 1980. Por otra parte, H-20 y Pan y Hambre, con sus influencias de *jazz*, regués, bossa nova y el folclore, fueron más frontales con su crítica hacia la realidad nacional. De hecho, la banda H-20 tiene una canción peculiar que se intitula “El hijo del bolo Paz”, la cual satiriza al exjefe del Estado de Honduras, Policarpo Paz García (Barahona, 2015).

Pan y Hambre desde sus inicios se perfiló como una banda que abrazó la causa social al señalar las contradicciones de una sociedad en crisis por la desigualdad, la corrupción

y por la amenaza de brazos armados extranjeros como fue la contrarrevolución nicaragüense. Así se mantuvo fiel a su filosofía de apoyo a los sin voz. De hecho, su nombre es la evidencia de ello, ya que con la palabra “pan” se refirieron a la riqueza existente en Honduras que históricamente ha estado en manos de unos pocos, y “hambre”, a la necesidad poblacional (El Heraldó, 1995, p. 11).

Ahora bien, los espacios apropiados por el *rock* inédito-protesta, en mayor parte, siguieron siendo las instituciones de segunda enseñanza y, en menor medida, los clubes. Lo interesante respecto de esto es que las universidades, los bares, las peñas y las plazas públicas se convirtieron en los nuevos lugares de la escena rockera de Honduras.

La región central de Honduras:

lo inédito marcado por el libertinaje y la protesta

Como se pudo ver en el apartado anterior, la región noroccidental fue la cuna de lo inédito-protesta del *rock* hondureño. Esa idea social también tendría eco en el centro-suroriente de Honduras, aunque en menor medida. Es decir, algunas bandas que nacieron en 1980 no fueron tan frontales y prefirieron externalizar la realidad local con letras sutiles que delectaban la libertad y los deseos de los jóvenes.

En este periodo surgen bandas que tendrían una larga tradición posterior, como Orion, Magelas Rock,³² Laberinto, Fantasía, Diablos Negros, Réquiem y Orin's. De todas las agrupaciones enumeradas, sobresalieron las últimas tres, debido a que adquirieron notoriedad por sus espectáculos y el significado de sus letras; de hecho, realizaron numerosas giras dentro de Honduras y fuera de este territorio.

Diablos Negros nació en Tegucigalpa en 1982 y su formación inicial fue un dúo conformado por Ricardo Uclés (vocal) y Edgardo Zúniga, Jr. (guitarrista). Luego, se convirtió en un cuarteto, debido a que se integraron Emilio Álvarez (bajista) y Wilfredo Carías (batería) (El Heraldó, 2016); posteriormente, fue un quinteto con la llegada de Richard Robles (1984). A finales de 1980 e inicios de 1990, la agrupación comenzó a sufrir cambios en cuanto a sus miembros y producto de esto el grupo ha tenido dos diferentes etapas, de la cuales solo interesa la inicial (1982-1989).

Dicho lo anterior, con influencias de la música inglés y español de Def Leppard, Scorpions, Rush, Pescado Rabioso³³, King Crimson, Van Halen, Barón Rojo, Ángeles del

32 Se anota que Magelas Rock nació en la década de 1970, sin embargo, compuso sus primeros temas inéditos en el decenio de 1980.

33 Se desea profundizar en la influencia del *rock* argentino en el contexto hondureño, sin

Infierno y Iron Maiden (Mautor, 2019), Diablos Negros compuso una de sus canciones insignia intitulada “No me lastimes” (1982-1983). Luego, su madurez la fueron alcanzando sistemáticamente con los *covers*, estadio que permitiría la producción de dos álbumes, que son los más importantes para la historia de la banda: *Tierra suelta* (1996) y *De mil maneras* (1998). Las composiciones inéditas de esta agrupación muestran la vivencia liberal de los jóvenes con derecho a enamorarse independientemente del estatus y de lo que diga la sociedad.

Por su parte, Réquiem se formó con estudiantes de la promoción de 1981 y 1982 del Instituto Salesiano San Miguel de Tegucigalpa en 1984. Su integración inicial estuvo compuesta por René Zelaya y Rolando Zelaya (bateristas), Roberto Chico (guitarrista) y José Luis Suazo (bajista) (Duarte, 2015). A diferencia de las otras agrupaciones del centro-suroriente de Honduras, con su influencia del *blues*, *folk* y música electrónica, se adentraron en la corriente del *rock* progresivo. Esta connotación fue con el objetivo de difundir la verdad –la realidad nacional– por medio de sus letras.³⁴

La tercera y última banda de importancia para el centro-suroriente de Honduras es Orin’s. La agrupación miró la luz el 20 de marzo de 1989 en la ciudad de Tegucigalpa y sus primeros integrantes fueron Mario Vidal, Alex Castro y Juan Carlos Sierra, además de la colaboración creativa de Ronald Maradiaga. Por el lado de sus influencias musicales, se apoyaron en Alux Nahual, Def Leppard, Scorpions, Metallica, Megadeth, Ozzy Osbourne e Iron Maiden (Rodríguez, 2017). Con base en estos grupos internacionales, compusieron las canciones “Roh” y “Niños bajo la lluvia”, que son parte de su primer disco que se intitula *Prisionero* (2007). Una interpretación de sus letras podría ser que en una “suciedad”³⁵ como la hondureña, los sueños de los jóvenes son truncados fácilmente.

Luego de recorrer brevemente el *rock* en la región centro-suroriental de Honduras por medio de bandas ochenteras, como Diablos Negros, Réquiem y Orin’s, los espacios de ejecución musical mencionados para el noroccidente también se siguieron tomando en cuenta para el centro del país y sus zonas anexas. No obstante, la única diferencia que se identificó fue que la escena se amplió con tocadas en el Picacho y en los teatros,

embargo, las fuentes revisadas hasta ahora no arrojan esos datos. Por otra parte, habría que realizar nuevas entrevistas y, con ese fin, ver si proporcionan datos sobre el *rock* del país sudamericano.

34 Réquiem fue la banda más frontal del centro de Honduras en cuanto a lo que sucedía en la década de 1980. Si bien es cierto que sus álbumes son del presente siglo, sus canciones fueron elaboradas y ejecutadas siguiendo la tradición de protesta iniciada en la década de 1980.

35 Fragmento de la canción “Niño bajo la lluvia” del álbum *Prisionero* del 2007.

tales como La Reforma y el Manuel Bonilla (en estos últimos lugares tocaban los de Réquiem).

Las bandas de *rock* de las regiones centro-suroriente y noroccidente durante el decenio de 1980 tuvieron un intercambio cultural, es decir, que las agrupaciones de una y otra zona eran invitadas a compartir escenario en eventos culturales y de beneficencia. Un ejemplo de lo descrito fue el concierto benéfico de la Cruz Roja Hondureña que se llevó a cabo en Campo de la Asociación de Ganaderos y Agricultores de Sula (AGAS) en 1985. En esta ocasión, participaron las bandas de sampedranas Khaos, H-20 y la ceibeña Pan y Hambre, así como Requiem de Tegucigalpa (La Prensa, 1985, p. 16). Este movimiento regional sistemáticamente se fue volviendo permanente y siguió permeando en el decenio de 1990 con los festivales organizados por la Coca-Cola en el Picacho y por la cerveza Imperial, así como con los Megametales, los Esquizofrenia y el Concierto de las Américas.

Reflexiones finales

Las características que adquirió la escena rockera en Honduras responden a las condiciones políticas, sociales y económicas del país. En la zona centro-suroriente, en donde la clase política e intelectual retuvo sus influencias culturales latinoamericanas, el *rock* ingresó como un nuevo género de entretenimiento para los jóvenes, acompañado de otra músicaailable. La difusión del *rock* se vio influida por el acceso al entretenimiento que tenía la clase media de la zona, sobre todo la proliferación de los teatros de variedades desde la década de 1930. Por esta razón, cuando el *rock* de la zona centro-suroriente comenzó a producir sus propias letras, se inclinó por las vivencias urbanas y conservó parte de ese espíritu de fiesta que promulgaron las primeras bandas que tocaron el género en esa región.

En la costa norte, la situación fue diferente, ya que las compañías bananeras impusieron una estética anglosajona que solamente era gozada por las élites económicas y políticas, mientras que la población general vivía en una situación de exclusión social. Con las reformas económicas de la década de 1950 y el surgimiento del movimiento obrero, la clase media de esa región logró crecer y comenzó a demandar nuevas formas de entretenimiento. Cuando el *rock* llegó a esa región, las agrupaciones locales comenzaron a decantarse por su vertiente de reflexión social. En la costa norte, las letras de *rock* se enfocaron en los problemas más prevalentes provocados por la desigualdad: la pobreza y la violencia.

Esta dinámica de la cultura *rock* proliferó en las dos regiones mencionadas producto del papel de la radio, la televisión y el cine como medios de difusión. De esta forma, la juventud hondureña pudo empaparse de las diferentes tendencias musicales y, con ello, no solo lograron ejecutar los ritmos, también emularon las actuaciones de los artistas

internacionales de la talla de Elvis Presley, de bandas como Iron Maiden, Def Leppard, Scorpions, Metallica, Megadeth y Ozzy Osbourne. Sumado el contexto político nacional y el impacto de los precursores de los ruidos estridentes, la escena local tuvo un despliegue en lo inédito que calaría en la década de 1990 y en la presente centuria.

Referencias bibliográficas

- Acosta, E., Benavides, J. y Umanzor, R. (2018). Desarrollo histórico de la guitarra en Honduras desde el punto de vista académico, 1900-2016. *Portal de la Ciencia*, 15, 93-121. <https://doi.org/10.5377/pc.v0i15.7321>
- Arancibia, Juan. (1988). *Honduras: ¿un Estado nacional?* Editorial Guaymuras.
- Argueta, Mario. (2016). *Un desafío al tradicionalismo político: El PDRH (1946-1954)*. Ediciones Subirana.
- Barahona, Marvin. (1989). *La hegemonía de los Estados Unidos en Honduras, 1907-1932*. Centro de Documentación de Honduras.
- Barahona, Marvin. (2005). *Honduras en el siglo XX. Una síntesis histórica*. Editorial Guaymuras.
- Barahona, Myrna. (2015). “Breve recorrido por los caminos del rock hondureño”. Consultado el 27 de febrero de 2021 de http://www.myrnamariabarahona.com/home.php/tracks/entry/breve_recorrido_por_los_caminos_del_rock_hondureno/
- Cardona, José Manuel. (2019). Fiesta sobre las tablas: festivales, congresos nacionales y muestras regionales de teatro en la década de 1980. *Revista de Arte y Cultura*, 11(2), 111-126.
- Cardona, José Manuel. (2020). La Casas de Corrección de Menores Camilo R. Reina (1937-1944): reforma infantil mediante las artes plásticas y la música. *Revista de Arte y Cultura*, 12(1), 3-20.
- Click, Sound. (2003, 16 de abril). “El Pop”. Consultado el 5 de enero de 2021 de <https://www.soundclick.com/artist/default.cfm?bandID=46610&content=about>
- Duarte, Orlin. (2015). La era primitiva del rock en Honduras. En José Cardona, Reiby Castillo, Orlin Duarte, Edilberto Romero (Eds.), *Apuntes para una historia del rock en Honduras 1960-2000* (pp. 69-70). Impresiones Padilla.
- Dirección General de Estadísticas y Censos. (1989). *Censo nacional de la población de 1988* (tomo I). Tipografía Nacional de Honduras.
- El Día. (1970, 26 de febrero). “Conociendo a los Boinas Verdes. Tegucigalpa, p. 5.
- El Día. (1971a, 30 de septiembre). “Jueves juveniles”. Tegucigalpa, p. 5.
- El Día. (1971b, 29 de julio). “La nueve Venerable Orden Quinta”. Tegucigalpa.
- El Día. (1971c, 21 de agosto). “Conjunto los Robbins”. Tegucigalpa.
- El Día. (1971d, 30 de mayo). “Geometría de la música: Los Pentágonos triunfan”. Tegucigalpa, p. 15.
- El Herald. (1991, 2 de diciembre). “Concierto internacional por los Derechos Humanos en Honduras”. Tegucigalpa.

- El Heraldo. (1995, 18 de marzo). “Pan y Hambre el resurgimiento de un tesoro nacional”, Tegucigalpa.
- El Heraldo. (2016, 21 de diciembre). “¿Sabes quiénes son los Diablos Negros originales? Acá te lo contamos”. Consultado el 16 de diciembre de 2020 de <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1028628-466/sab%C3%A9s-qui%C3%A9nes-son-los-diablos-negros-originales-ac%C3%A1-te-contamos>
- Funes, José Antonio. (1998). Doctrina de la seguridad Nacional y respuesta poética en Honduras. *Ístmica* (4), 161-167.
- HsamR. (2010, 17 de junio). “Grupo los jetz de Honduras”. Consultado el 26 de agosto de 2015 de <http://chinguarrio-kafay.blogspot.com/2010/06/grupo-los-jetz-honduras.html>
- La Prensa. (1960, 10 de octubre). “Conjunto Los Salvajes de San Pedro Sula”. San Pedro Sula, p. 12.
- La Prensa. (1968, 29 de junio). “Los Xiques se presentaron en Proyecciones Militares”. San Pedro Sula, p. 71.
- La Prensa. (1970, 13 de noviembre). “Conjunto musical de Choloma 6-70”. San Pedro Sula, p. 20.
- La Prensa. (1972, 25 de agosto). “Conjunto musical Los Faraones de Santa Bárbara”. San Pedro Sula, p. 14.
- La Prensa. (1973, 10 de noviembre). “Los Faraones de Santa Bárbara”. San Pedro Sula, p. 10.
- La Prensa. (1985, 26 de junio). “Grupo de artistas nacionales actuará en beneficio de la Cruz Roja”. San Pedro Sula, p. 16.
- Lozano, Luis. (2017). Cultura letrada, cultura popular: las expresiones musicales en Comayagüela. *Revista de Arte y Cultura*, 6(1), 36-49.
- Matute, Carlos. (1982, 2 de abril). “Lanza su primer disco nuevo grupo hondureño”. *La Tribuna*. Tegucigalpa, p. 14.
- Matute, Carlos. (2015, 2 de mayo). “Corre huellas, recordando a Los Seeds semillero juvenil de aquellos tiempos”. Consultado el 26 de agosto de 2015 de <http://www.latribuna.hn/2015/05/02/recordando-a-los-seeds-semillero-juvenil-de-aquellos-tiempos/>
- Mautor, Antonio. (2019, 14 de abril). “Mautorland”. Consultado el 14 de enero de 2020 de <https://www.mautorland.com/sin-fronteras/diablos-negros-con-nuestra-musica-expresamos-nuestros-suenos/>
- Medina, Rafael. (2015). *Recortes*. Sin editorial.
- Mendieta, René. (2012). “Catrachos Boys”. Consultado el 22 de agosto de 2015 de <https://elsuenodememo.wordpress.com/catrachos-boys/>
- Molina, Guillermo. (1990). Honduras: crisis económica, elecciones y sistema político (1980-1990). *Revista Mexicana de Sociología*, 52(4), 301-314.
- Posas, M. y Del Cid, R. (1983). *La construcción del sector público y del Estado nacional en Honduras, 1876-1979*. EDUCA.
- Rodríguez, Elvin. (24 de enero de 2017). “Orin’s”. Consultado el 14 de enero de 2021 de <http://orinshn.blogspot.com/p/biografia.html>
- Teresa, María. (1970, 9 de octubre). “Conjunto Los Millonarios”, *La Prensa*, p. 10.

Urso, Max. (2019, 1 de octubre). “Khaos”. Consultado el 22 de octubre de 2020 de <http://beneficiointerno.blogspot.com/2019/10/>

Valladares, Nahun. (2000). *Ondas de Honduras, la historia de la radio en el siglo XX*. Radio broadcasting.

El *rock* panameño (1964-1989): entre conflictos y contradicciones

ANDRÉS BARRIOS LÓPEZ

El presente capítulo expone y analiza la escena del *rock* panameño entre los años de 1964 hasta 1989, época en la que se refleja el contexto político, económico, social y cultural que atravesaron las bandas de *rock*. Asimismo, se muestra su construcción como manifestación cultural a través de las bandas más sobresalientes en cada uno de los periodos en los que se evidenciaron sus conflictos y contradicciones; y de igual manera sus logros durante dicha travesía sociohistórica.

Este capítulo es producto de la investigación *35 años de Historia del Rock en Panamá (1964-1999)*, cuya primera edición fue publicada en el 2012 y la segunda en el 2019, a través del Centro de Estudios Sociales y Administrativos de la Universidad Panamericana (CESAUPAM). Dicho trabajo consistió en reconstruir y analizar la historia del *rock* panameño desde sus inicios en 1964 hasta el año de 1999; y su principal relación con el contexto social y político de Panamá acaecido en ese mismo periodo.

Contexto histórico entre lo político, económico, social y cultural

Panamá se constituye como Estado casi soberano el 3 de noviembre de 1903³⁶, principalmente por el apoyo militar brindado por Estados Unidos. La ayuda por parte de este país realmente no fue una acción gratuita y mucho menos altruista. A cambio, Estados Unidos de Norteamérica logró conseguir los derechos para la construcción de un canal que uniera los océanos Atlántico y Pacífico, así como la posterior administración del funcionamiento de este canal sobre el territorio ístmico panameño. De ahí nace una relación mediante el Tratado Hay-Bunau Varilla³⁷, cuyo resultado fue un conjunto de

36 Cabe destacar que, para el año de 1896, el istmo de Panamá contaba con 311 000 habitantes; antes de separarse de Colombia (Medina, 1974, p. 5). Asimismo, para el año “1900 el istmo estaba ‘desintegrado’, sin carreteras, escuelas, centros de salud, electricidad y con 85% de analfabetismo” (Garrido A., 2017, p. 19).

37 Posterior al Tratado Hay-Bunau Varilla, hubo varios tratados que buscaban cambiar el revés de este primero, y así alcanzar la soberanía plena del territorio panameño. Este hecho se logró con la firma de los Tratados Torrijos-Carter en 1977, que se componía de un conjunto de dos tratados: el Tratado del Canal de Panamá y el Tratado de Neutralidad del Canal de Panamá. A partir de estos, se cedió a Panamá los derechos soberanos sobre el canal de Panamá.

situaciones más negativas que positivas para el Estado panameño. Principalmente, el hecho de que el tratado fuera firmado por el primer enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de origen francés, Phillipe Bunau Varilla, se considera en la historia panameña como un desacierto por parte de los líderes intelectuales de la separación de Panamá de Colombia (los denominados próceres). Al ser en ese entonces el último representante legal de la Compañía Francesa del Canal de Panamá, Bunau Varilla veló por los intereses particulares de recuperar las pérdidas económicas sufridas por los fracasos y fraudes durante los intentos de construcción del canal. Así, se excluyeron los intereses económicos y particulares de los supuestos próceres. De ahí que esos hechos serían parte de los futuros fundamentos, análisis y descontentos reflejados en las relaciones entre Panamá y Estados Unidos, los cuales sirvieron de manera natural y dialéctica para concebir, construir y desarrollar un pensamiento de identidad nacional y de participación social frente a un invasor extranjero.

En ese sentido, Panamá, que era un país recién constituido, inicia una travesía como Estado supuestamente soberano de manera débil. Prueba de esa situación fue la creación de la Constitución Política de 1904, que en su artículo 136 le dio el siguiente derecho a Estados Unidos:

El Gobierno de los Estados Unidos de América podrá intervenir, en cualquier punto de la República de Panamá, para restablecer la paz pública y el orden constitucional si hubiera sido turbado, en el caso de que por virtud de Tratado Público aquella Nación asumiere, o hubiere asumido, la obligación de garantizar la independencia y soberanía de esta República (Junta de Gobierno Provisional de la República, 1937, p. 45).

Dicho artículo le hacía honor y compromiso de respetar lo contenido en el Tratado Hay-Bunau Varilla, en el que Estados Unidos se comprometía a garantizar y mantener la independencia de Panamá de Colombia (Perigault Sánchez, 1998). Sin embargo, también se le dio concesiones a Estados Unidos totalmente desfavorables para el joven Estado panameño.

No obstante, con los periodos presidenciales del Dr. Belisario Porras (1912-1916; 1918-1920; y 1920-1924), se posibilitan las condiciones sociales para intensificar las reclamaciones panameñas en contra de “las interpretaciones arbitrarias del Tratado Hay-Bunau Varilla por parte de los Estados Unidos” (Soler, 1989, p. 27). A las condiciones sociales a las que se refiere Ricaurte Soler son aquellas que consistieron en el apoyo brindado por los distintos sectores de la población panameña (convencidos de la figura de liderazgo de Belisario Porras), lo cual aprovechó el Dr. Porras antes de sus periodos de mandatos presidenciales y durante estos. En este caso, adquirió la simpatía de la clase media, los negros y los mestizos; y el apoyo de los sectores comerciales de las dos ciudades

terminales del Canal (Panamá y Colón) y de los sectores del interior³⁸: “Todos ellos sentían la necesidad de liberarse de la opresión económica y social que imponía el imperio con sus políticas económicas y de exclusión; Porras [...] avanzó considerablemente el ideario nacionalista” (Kalmanovitz, 2016, p. 23).

Después de los tres periodos administrativos del Dr. Porras, en 1925 se da el movimiento inquilinario, el cual consistió en una “protesta organizada por la ‘Liga de Inquilinos’ como sección del Sindicato General de Trabajadores” (Soler, 1989, p. 32). Fue una protesta en contra del alza de los alquileres por parte de los casatenientes (arrendadores). Estos últimos eran apoyados por el Órgano Ejecutivo del Estado panameño. Dada esta situación, el Ejecutivo solicitó la intervención de las fuerzas militares de Estados Unidos, cuya consecuencia fue varios saldos de heridos y muertos.

Luego, el 2 de enero de 1931 ocurre el primer:

Golpe de Estado, realizado por “Acción Comunal”. Conformado por jóvenes con preocupaciones e interés de mejorar la situación caótica que experimentaba el Estado panameño; es decir, intervienen por las malas ejecuciones de los gobiernos liberales débiles, decidiendo ejecutar el golpe de Estado e iniciar la aplicación de sus ideas nacionalistas y de soberanía territorial (Barrios López y Del Vasto, 2011, p. 7).

Con el anterior acontecimiento, se da a conocer al Dr. Arnulfo Arias, quien comenzó su carrera política con el movimiento político Acción Comunal y en 1940 alcanza la presidencia de la República de Panamá a través del Partido Nacional Revolucionario (que rescataba el espíritu nacionalista de la extinta Acción Comunal). Después de un año de gobernar, tomó medidas basadas en la nacionalización del comercio, “que implicaba el traspaso a ciudadanos panameños de numerosos establecimientos comerciales en manos de inmigrantes chinos, hindúes y judíos” (Soler, 1989, p. 39). Asimismo, decidió resistirse “a conceder bases militares a los Estados Unidos en los inicios de la segunda guerra mundial” (Soler, 1989, p. 39). Estas reformas provocaron su derrocamiento al año de haber comenzado su mandato.

El 11 de septiembre de 1953 inician nuevas negociaciones en Washington entre Panamá y Estados Unidos, las cuales culminaron el 22 de diciembre de 1954 en Panamá. Dichas negociaciones fueron lideradas por los presidentes José Antonio Remón Cantera (Panamá) y Dwight David Eisenhower (Estados Unidos). En ese caso, el presidente Remón Cantera

38 En ese momento, los sectores del interior buscaban la modernización del campo panameño, y de un movimiento laboral independiente “de jóvenes estudiantes que aspiraban a perfeccionarse en las incipientes instituciones de educación superior y técnica” (Kalmanovitz, 2016, p. 23). Belisario Porras les contribuyó y organizó con una legislación favorable para su desarrollo.

“había solicitado corregir algunas faltas de equidad, entre ellas la anualidad del Canal, y la revisión general de todas las relaciones con Estados Unidos” (Panamá América, 1998, p. 7). De ahí que, durante las negociaciones, el presidente Remón Cantera simplificó las pretensiones nacionalistas ante Estados Unidos al expresar la siguiente frase: “¡Ni millones ni limosnas: queremos justicia!” (Panamá América, 1998, p. 7).

Dichas negociaciones se concretan con el Tratado de Mutuo Entendimiento y Cooperación entre Panamá y Estados Unidos, en el que el presidente Remón Cantera:

logró que se aumentara la anualidad a 1.9 millones de dólares. La igualdad salarial en la Zona del Canal, y la devolución de tierras valoradas en 25 millones de dólares, entre ellas, isla Taboga y Saboga, así como Paitilla. Además, se acordó conceder el uso de la base de Río Hato por 15 años para actividades de maniobra y adiestramiento (Panamá América, 1998, pp. 9-10).

Sin embargo, Estados Unidos no aceptó la propuesta de limitar a noventa y nueve años el término de la concesión del Canal³⁹ (Panamá América, 1998). El 2 de mayo de 1958, con el objetivo de reafirmar la soberanía del territorio nacional y ante la negativa del Gobierno de Estados Unidos de izar la bandera panameña en la zona del Canal, se realizó la “Operación Soberanía” con un grupo de estudiantes y docentes de la Universidad de Panamá. Esta consistió en sembrar “una gran cantidad de banderas en la Zona del Canal, frente al edificio de la Administración; en las carreteras; áreas residenciales” (Jaramillo, s. f., p. 7).

El 3 de noviembre de 1959, se buscó nuevamente reafirmar la soberanía mediante la “Operación Siembra de Banderas”, así que se invitó al pueblo panameño para recorrer las calles de la zona del Canal. Sin embargo, los “miembros de la Fuerza Policial Norteamericana les arrebataron a los estudiantes de forma violenta nuestro pabellón Nacional” (Jaramillo, s. f., p. 8).

Tras una agravada situación y presión de los estudiantes, el 25 de noviembre de 1959 el embajador panameño en Washington, bajo las instrucciones del presidente De La Guardia, solicitó al Gobierno de Estados Unidos que la bandera panameña se izará en la zona del Canal al lado de la bandera de Estados Unidos. No obstante, fue hasta el

39 “A las 7:30 p.m. del 2 de enero de 1955, Remón fue alcanzado por los disparos de una ametralladora ‘Schmeisser’, de fabricación alemana. La muerte le llegó en el hipódromo Juan Franco, donde el mandatario celebraba el triunfo de ‘Valley Star’, un caballo de su propiedad” (Panamá América, 1998, p. 2). Así, el Tratado Remón-Eisenhower no fue firmado por el presidente Remón Cantera y, en su lugar, el acuerdo lo firmó su vicepresidente, José Ramón Guizado.

17 de septiembre de 1960⁴⁰ que el presidente de Estados Unidos, Dwight Eisenhower, ordenó que la bandera panameña se izara en la zona del Canal al lado de la bandera de Estados Unidos. Más adelante:

El 13 de junio de 1962 el Presidente de los Estados Unidos John F. Kenedy y Roberto F. Chiari de Panamá suscribieron una declaración conjunta en donde se establecía que la bandera panameña sería izada de manera permanente en la Zona del Canal junto a la de los Estados Unidos. Pese a las protestas estudiantiles esta decisión fue pospuesta hasta finales de 1963, debido a las demandas de los residentes en la Zona del Canal ante las autoridades de los Estados Unidos (Jaramillo, s. f., p. 8).

Mientras el conflicto se desarrollaba, el 10 de enero del mismo año, el ministro canciller de la República de Panamá, el Dr. Galileo Solís, por órdenes del presidente Chiari, rompe relaciones diplomáticas con Estados Unidos. Asimismo, se denunció a Estados Unidos ante la Organización de los Estados Americanos y la Organización de las Naciones Unidas. El conflicto culmina el 11 de enero y deja un total de veintiún muertos y más de cuatrocientos heridos panameños. Durante todo el conflicto, los soldados de Estados Unidos se encontraban en territorio de jurisdicción del Estado panameño, mientras que la Guardia Nacional de Panamá se mantuvo encuartelada. No obstante, el 3 de abril de 1964 se firma la declaración conjunta Moreno-Bunker que restableció las relaciones entre Panamá y Estados Unidos. Este último país, para febrero de 1965, trató de restablecer las negociaciones para la concertación de otro tratado del Canal como parte de los propósitos manifestados durante los conflictos acaecidos el 9, 10 y 11 de enero de 1964.

De tal manera que el 25 de septiembre de 1965 “los Presidentes de Panamá Marco A. Robles y de Estados Unidos Lyndon B. Johnson, suscribieron una Declaración Conjunta con el fin de satisfacer (las) necesidades presentes y futuras de los dos países” (Araúz

40 En 1960, había una población de 1 075 541 habitantes. Para ese momento, Panamá mantenía en su territorio la menor cantidad de población de Centroamérica. En 1911, la población llegó a 336 742 habitantes y en 1950 alcanzó 805 285 habitantes (Medina, 1974). El aumento no fue tan rápido, ya que “las obras del Canal fueron iniciadas por la Compañía Francesa en 1888, ésta tenía casi 20,000 personas empleados, la mayoría, procedentes de otros países. De 1904 a 1914, cuando los norteamericanos se encargaron de las obras, introdujeron al país más de 30,000 negros antillanos; 12,000 sudeuropeos y 2,000 centro y sudamericanos [...] Al terminarse la construcción en 1913, las autoridades repatriaron una gran parte de los oriundos de Las Antillas y las compañías fruterías absorbieron varios miles de ellos, para sus trabajos en Centro y Sur América” (Medina, 1974, pp. 7-8). A pesar de lo anterior, la población de Panamá estaría compuesta de ahí en adelante por los siguientes grupos humanos: hispano-indígena, negroide (afrocoloniales y afroantillanos), pueblos originarios (kuna, ngöbe, buglé, emberá, wounaan, nasó/teribe, bribri, y bokotas), y otros grupos humanos (chinos, árabes, hindúes, israelitas, españoles, griegos, estadounidenses y otros latinoamericanos).

Monfante y Pizzurno Gelós, 1996, p. 499). Este acontecimiento se tradujo en tres años de negociaciones para tratar de concebir el Tratado Robles-Johnson de 1967, el cual fue duramente criticado por la población panameña, la Asamblea Nacional y los opositores al gobierno de Robles, ya que no reflejaba los designios propuestos en enero de 1964. Por esta razón, dicho tratado fue rechazado por unanimidad por la Asamblea Nacional. Cabe mencionar que entre los opositores al gobierno de Robles y al tratado se encontraban el Partido Panameñista y su líder Arnulfo Arias Madrid.

Arias Madrid participaría en las elecciones de mayo de 1968 y “el 30 de mayo de 1968 la Junta Nacional de Escrutinio reconoció como triunfador en las elecciones al Dr. Arnulfo Arias Madrid” (Jaramillo, s. f., p. 12). El 1 de octubre de 1968, el Dr. Arias Madrid recibe sus credenciales de presidente de la república; y el 11 de octubre del mismo año fue derrocado por la Guardia Nacional al mando de Boris Martínez. Sin embargo, Omar Torrijos Herrera asume el mando total de la Guardia Nacional y manda al exilio a Boris Martínez.

Asimismo, el Estado de derecho de los ciudadanos panameños se perdió desde el momento en que los militares ignoraron los preceptos de la Constitución Política de 1946, en cuanto a respetar y garantizar los derechos fundamentales, y con respecto a las funciones y la participación de los Poderes del Estado (Ejecutivo, Legislativo y Judicial). Este documento fue posteriormente eliminado y sustituido por la Constitución Política de 1972, la cual fue creada por una asamblea de representantes, mediante un proceso promovido por los militares. Con esta última constitución política, a los militares se les reconoce como un órgano de poder del Estado panameño, que subordina al resto de los órganos (Ejecutivo, Legislativo y Judicial). De esa manera, se acentúa la gestión de dictadura militar bajo el mando del general Omar Torrijos Herrera, en la que este tendría como uno de sus principales objetivos alcanzar la reversión del Canal a manos panameñas, sobre todo como consecuencia de los conflictos acaecidos en 1964 y los posteriores fracasos de negociaciones entre 1965 y 1967 para concebir un nuevo tratado del Canal.

Así, la dictadura militar bajo la dirección del general Omar Torrijos Herrera, entre 1972 a 1977⁴¹, realizó las nuevas negociaciones para la derogación del Tratado Hay-Bunau

41 Es importante mencionar que para 1970 hubo 1 428 082 personas, cifra que se alcanzó debido a un incremento anual de tres personas por cada cien que habitaban la República de Panamá. En el transcurso de los últimos diez años, esto significó agregar aproximadamente 35 000 personas cada año (Medina, 1974, p. 8). La población urbana de este país representaba el 41,5 % (679 446 habitantes), y la población rural, el 58,5 % (748 636 habitantes) (Medina, 1974). Para ese periodo, la esperanza de vida de la población era de 65,78 años de edad, para la mujer era de 67,50 años de edad y para los hombres de 64,26 años de edad (Médica, 1974). Con relación al alfabetismo,

Varilla. Estas negociaciones culminaron con la firma de los Tratados Torrijos-Carter el 7 de septiembre de 1977, el cual contempló dos partes: el Tratado del Canal de Panamá y el Tratado de Neutralidad permanente y funcionamiento del Canal. Estos acuerdos eliminaron los tratados, convenios y canjes anteriores entre Panamá y Estados Unidos relacionados principalmente con el Canal de Panamá, incluyendo el Tratado Hay-Bunau Varilla que concedía a Estados Unidos la perpetuidad sobre el Canal de Panamá⁴².

Es importante mencionar que el mando militar del general Torrijos finalizó con su muerte el 31 de julio de 1981 y el cargo fue asumido por el coronel Florencio Flores Aguilar. Después, quedó el coronel Rubén Darío Paredes el 3 de marzo de 1982. En 1983, el general Paredes decidió incursionar en los comicios para ser el presidente de la república panameña. Este hecho le permitió a Manuel Antonio Noriega asumir el mando total de la Guardia Nacional, la cual luego se convirtió en las Fuerzas de Defensa de Panamá. No obstante, Paredes perdió en los comicios e intentó regresar a su cargo militar; sin embargo, esto último fue negado por el general Noriega⁴³. Durante el mandato de Noriega, ocurrieron una serie de acontecimientos que afectaron los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales de Panamá.

En ese sentido, con relación al aspecto político, regionalmente se había aceptado bajo el consenso de Washington aplicar en la mayoría de los Estados americanos las políticas neoliberales o de ajustes estructurales desde 1980⁴⁴, un atraso que ya tenía el Gobierno panameño por haberse desarrollado bajo un régimen militar:

la población total que habitaba “el istmo (incluye indígenas), en 1970 existían en el país más de 200,000 personas repartidos equitativamente entre hombres y mujeres, de 10 años y más de edad (el 21%), que no tenían la habilidad requerida para leer y escribir un párrafo sencillo en un idioma cualquiera” (Medina, 1974, p. 69). Asimismo, para ese momento algunas de las características de las viviendas particulares en general era la siguiente: “el 72% de las viviendas tenía algún tipo de servicio sanitario, el 67% disponía de un piso de cemento o madera, 64% tenía acceso a agua potable para beber y el 52% lograba hacer uso de la energía eléctrica” (Médica, 1974, p. 87).

42 El Canal de Panamá y sus zonas adyacentes fueron revertidas al gobierno del Estado panameño el 31 de diciembre de 1999 a las doce del mediodía.

43 De ahí que este acontecimiento siempre será recordado principalmente por una frase que le manifestó Noriega a Paredes: “¡Buen salto mi General!”. Dicha expresión hoy día se interpreta como una burla por la decisión que tomó Paredes al participar en los comicios, dado que este, al perder en la contienda, trata de regresar a su cargo militar, el cual es negado inmediatamente por el general Noriega.

44 Para el año de 1980, la población panameña era de 1 982 000 habitantes, de los cuales 976 180 correspondían a mujeres y 1 002 307 eran hombres (Datos macro, s. f.). En dicha década, Panamá atravesaba por una incertidumbre económica y política, debido a las contradicciones a lo interno de su territorio y por las relaciones conflictivas con Estados Unidos. Esta situación afectó

Entre 1981 y mayo de 1989, el General Noriega fue el aliado privilegiado de Washington, recibiendo respaldo político y militar para elevar a la Guardia a un Ejército moderno, a cambio de aplicar en Panamá las políticas de privatización y deuda externa impuestas por los organismos financieros (Beluche, 2013, p. 18).

Esta situación colocó al régimen militar en una posición inestable ante una crisis social dentro del territorio nacional, ya que al general Noriega se le estaba exigiendo aplicar las políticas neoliberales y ceder el poder del Estado a los gobiernos civiles de manera democrática. Dicha cuestión no la logró cumplir, debido a dos frentes de oposición en contra de su dictadura militar:

El primero desarrollado por los sectores obreros, intelectuales, académicos y profesionales de ideología de izquierda. Estos rechazaban la aplicación de las políticas neoliberales. Mientras el segundo, conformados [sic] por los partidos políticos de oposición de tendencia liberal y de grupos oligárquicos de Panamá, que se oponían al régimen militar bajo la dirección del General Manuel Antonio Noriega; buscando alcanzar la democracia neo/liberal (Barrios López y Del Vasto, 2011, p. 9).

De tal manera, dichos acontecimientos provocaron la ruptura de las relaciones entre Panamá (general Noriega) y Estados Unidos (Pentágono). Este último aplicó presiones diplomáticas y políticas de bloqueo económico, que agudizó la crisis económica dentro del territorio panameño. Además, le siguió un efecto dominó que se desencadenó en constantes protestas en contra del régimen militar y generó una confusión en la población panameña. La sociedad panameña, después de haber construido una identidad nacional en contra de Estados Unidos y sus acciones arbitrarias en territorio panameño, se encontraba confundida sobre qué bando debía seguir o apoyar, ya que el movimiento obrero e intelectual de tendencia izquierdista estaba en contra del régimen militar de Noriega que aplicó en cierta medida políticas neoliberales, y como también estaban en contra de las políticas arbitrarias de Estados Unidos hacia Panamá. Por otro lado, estaban los partidos políticos y el sector oligárquico opositores al régimen militar, que exigían la participación y dirección del Gobierno. Estos últimos solicitaron abiertamente la intervención militar de Estados Unidos.

directamente a la población en general sin excepción: “Panamá se endeudó con petrodólares y con organismos financieros internacionales para financiar un masivo programa de inversiones públicas hasta 1760.5 millones de dólares en 1979. Siguió endeudándose hasta 5,111 millones de dólares a fines de 1984” (Ardito Barletta, 2013, p. 3). Dicha cuestión se reflejó de la siguiente manera: “La economía creció hasta 1981, pero descendió en la crisis externa en 1982-1983 y repuntó en 1984 y en 1985 hasta 5% para desacelerarse y caer abismalmente en 1987-1989 como nunca antes por causa de la crisis política interna” (Ardito Barletta, 2013, p. 4).

Esta petición le sirvió a Estados Unidos de excusa para intervenir en Panamá a través de su ejército, denominado Comando Sur, el cual decidió remover y arrestar al general Noriega y, al mismo tiempo, eliminar las Fuerzas de Defensa de Panamá el 20 de diciembre de 1989. Después de muchos análisis de intelectuales panameños, se llegó a la conclusión de que el principal propósito de la invasión del 20 de diciembre de 1989 era el de establecer en Panamá un régimen político de corte civil y estable para que sirviera a los intereses de Estados Unidos y, a la vez, reflejara una apariencia democrática para garantizar la aplicación de las políticas neoliberales de manera segura y contundente. Dichos resultados neoliberales se encuentran en los gobiernos civiles y sus políticas supuestamente de régimen democrático posterior a la invasión.

Al final, se debe rescatar que la construcción social y política de identidad nacional panameña surgió del descontento por las malas relaciones entre Panamá y Estados Unidos; principalmente, debido a la firma del Tratado Hay-Bunau Varilla, y por las interpretaciones y acciones arbitrarias por parte de Estados Unidos en territorio panameño entre los años 1903 y 1989. Esta situación se internalizó en una percepción de rechazo en la mayoría de los panameños hacia Estados Unidos y sus políticas poco favorables para el Estado panameño y cuyas luchas de la sociedad panameña tenían el principal interés de revindicar la soberanía del territorio nacional frente a una administración política, militar y de fuerza extranjera.

Así se encontraba Panamá desde 1903 cuando Estados Unidos asumió la construcción y posterior administración del canal interoceánico en el territorio panameño. Este hecho conllevó la instalación de bases militares ocupadas por los soldados de Estados Unidos, el traslado y la ocupación de viviendas para familiares de los soldados y funcionarios de dicho país, y la creación de los límites territoriales entre la zona del Canal y el resto del territorio panameño (denominada la Quinta frontera). Al mismo tiempo, ya se había construido dentro del territorio de la zona del Canal una sociedad de ciudadanos de Estados Unidos que consideraban el espacio ocupado como parte del territorio soberano de dicho país. Cabe destacar que el territorio ocupado por Estados Unidos para la zona del Canal abarcaba parte de las provincias de Panamá, Panamá Oeste y Colón.

Nacimiento y construcción de la escena del *rock* nacional

En este contexto histórico entre lo político, económico, social y cultural expuesto, sobrevino una serie de acontecimientos relacionados con las tensiones entre Panamá y Estados Unidos que contribuyeron a la creación y el desarrollo de una identidad nacional. En ese entorno, hubo varias contradicciones en el momento que nació y se desarrolló el *rock* panameño. Entre estas se encuentran las siguientes:

- El *rock* nació originalmente en Estados Unidos, país que era ocupante de la zona del Canal y ejercía una soberanía territorial dentro de este espacio.

- El *rock* en Panamá nace dentro de la zona del Canal en el espacio ocupado de la provincia de Colón.
- Cuando el *rock* en Panamá nació dentro de la zona del Canal y se extendió después de sus límites, las relaciones de Panamá y Estados Unidos se encontraban tensas desde el punto de vista sociocultural, político y económico.
- La sociedad panameña construía y desarrollaba una identidad nacional con el fin de ejercer su derecho a la soberanía territorial. Por ejemplo, izar la bandera panameña al lado del pabellón de Estados Unidos dentro de la zona del Canal como símbolo de soberanía territorial.

A pesar de las contradicciones de identidad nacional construida y desarrollada por la sociedad panameña, el *rock* encontró su espacio para nacer en 1964 dentro del territorio nacional. Durante este año las tensiones entre los panameños y norteamericanos se encontraban más caldeadas. Es decir, que el *rock* en Panamá se concibe en medio de contradicciones sociales, culturales, políticas y económicas entre Panamá y Estados Unidos, y, por supuesto, entre la sociedad panameña y la sociedad de la zona del Canal. Esta situación obligó a las primeras bandas de *rock* creadas dentro de la zona del Canal y de las provincias de Panamá y Colón a mantenerse al margen de dicha situación. Así, se mantuvo una relación afín al *rock* que les permitió compartir entre ellos desde finales de los años sesenta y toda la década de los años setenta.

En los años ochenta ocurrió todo lo contrario, dado que el *rock* panameño encontró su total camino consolidado del desarrollo original y se distanció de lo anglosajón, pero sin entrar en conflictos sociopolíticos contestatarios de ninguna índole. Es decir, la escena del *rock* en Panamá se mantuvo al margen de dichas tensiones, dado que estuvo enfocado en resolver sus propios paradigmas⁴⁵.

Aun así, el *rock* netamente panameño encontró un camino compatible con la identidad nacional, a causa de algunas bandas nacionales surgidas poco antes y después de la invasión⁴⁶, y debido al sentimiento generado por las pérdidas de vidas humanas panameñas tanto durante la invasión a manos del ejército de Estados Unidos como después de este hecho.

45 Las bandas de *rock* panameñas se enfocaron en promocionar y reproducir su arte dentro del territorio nacional y fuera de este, a pesar del poco apoyo y recurso económico que afrontaron la mayoría de las bandas de *rock*.

46 Como la banda Cabeza de Martillo, que lanzó su álbum *Invasión* en el año 1995, un disco de protesta en contra de la invasión del 20 de diciembre de 1989 en Panamá a manos del ejército de Estados Unidos.

El origen del *rock* panameño

Bajo las circunstancias anteriores, el *rock* en Panamá nació en 1964 en la provincia de Colón, específicamente dentro de la zona del Canal, tal como lo revela Papoy González (2008). Según el autor, el *rock* en Panamá en esa época comienza su movimiento con la conformación de bandas con integrantes de soldados de la Army, Navy y estudiantes de la High School de Coco Solo, quienes contagiaron a estudiantes panameños que asistían también a dicha institución educativa.

En ese sentido, la primera banda conocida dentro de la zona del Canal fue The Scorpion, quienes interpretaban música de The Beatles, Beach Boys y otros más de la época. De ahí que el contagio se concretó con bandas colonenses, tales como Los Yuma, Los Fantomas, Los Monjes, Los Cuervos y What For?

El mismo fenómeno ocurrió en la provincia de Panamá, donde las primeras bandas de *rock* aparecieron dentro de los previos de la zona del Canal. Esas bandas serían The Castaways, The NoNames, The Breakers, The Sidewalks, The Tempests, The Split Ends, The Strangers y The Lovechain. Estas bandas fueron creadas dentro de los territorios de la zona del Canal en la provincia de Panamá, por lo que se trasladaban hacia el territorio de jurisdicción panameña para realizar sus eventos y toques de música *rock*. Entre los locales donde tocaban, se encontraban Café Squirt, The Monster Room, el Club “A Go Go” y Teen Clubs.

A partir del año de 1967, comienzan a crearse más bandas fuera de los límites de la zona del Canal, tanto en la provincia de Panamá como en Colón. En el caso de la provincia de Panamá, se crean The Monster, The Silent Frog, The Old System, The Soul Foundation, The Candy Store, The Shackles, Sunset, Almendra y Woodstock. Para el caso de la provincia de Colón, se forman las siguientes bandas: El Árbol de la Experiencia, Los Blues, Piedra Santa, LSD y Christal Donals. Es decir, que los integrantes de dichas bandas serían totalmente panameños.

Ese mismo año, el Sr. Víctor Martínez Blanco realizó un festival que, al mismo tiempo, fue un concurso con bandas de *rock* de Panamá. Este evento consistió en que una banda de *rock* participante debía interpretar canciones del momento y se tomaría en cuenta el aspecto de mejor interpretación en música, vestuario y bailarinas. Las bandas de *rock* participantes provenían de la provincia de Panamá, provincia de Colón y de la zona del Canal. De tal forma, hubo bandas integradas por ciudadanos de Estados Unidos y bandas integradas por ciudadanos totalmente panameños:

El evento se realizó durante cuatro sábados seguidos, resultando como ganadores la banda *What for?*; segundo lugar: Los *Monsters*; y de tercero: *The Midnight Sun*. Con dicho festival, Martínez Blanco sería considerado como el primer promotor de la música *rock* en Panamá.

Asimismo, para esa época se crea otro festival de rock con sede en el colegio La Salle de Colón. El evento era parecido al que había realizado Martínez Blanco, con la diferencia que solo duraba un sábado. En este evento, resultó ganador la banda *Chrystal Donals*; en segundo lugar: *Los Blues*; y de tercero: *The Rowjim* (Barrios López, 2019, pp. 72 y 74).

Después, algunas bandas, al percibir un apogeo y gusto por la música *rock*, deciden tratar de grabar sus primeros discos. Sin embargo, las disqueras⁴⁷ no estaban interesadas en ese tipo de música, principalmente porque consideraban que la música no eraailable y daba espacio para ejercer la violencia y el consumo de drogas. Este hecho provocó que no hubiera apoyo económico externo, así que estas bandas debieron autogestionarse mediante la organización de eventos, toques en los clubes y presentaciones privadas en fiestas por módicos cobros.

Al final, este periodo inicial del *rock* en Panamá se caracterizó por lo siguiente:

- La escena del rock en Panamá estuvo dominada inicialmente por bandas que se crearon dentro de la zona del Canal, cuyos integrantes eran de Estados Unidos que trabajaban en la Army, Navy; y también estudiantes de la High School.
- La escena del rock en Panamá fue compartida posteriormente por bandas panameñas creadas propiamente fuera de los territorios de la zona del Canal.
- Las bandas se dedicaron a tocar covers de música rock pertenecientes a las agrupaciones famosas de la época, incluyendo la imitación de sus vestimentas.
- Sus presentaciones se limitaron a los espacios que les daban los clubes, las fiestas particulares y los eventos organizados de competencia.
- No recibieron ningún tipo de apoyo o patrocinio económico. Al contrario, la parte económica se percibía por su propia autogestión.

47 Cabe destacar que, entre finales de la década de los años cincuenta y la década de los años setenta, existían las siguientes disqueras: Discos Grecha (Grabaciones Eléctricas Chacón), Discos Luna, Sally Ruth, Discos Taboga, Padisco, Discos Istmeños, Discos Tamayo, Discos Loyola, Época Records y Continental de Discos. Estas empresas estaban más interesadas en grabar con agrupaciones de géneros musicalesailables y populares aceptados en ese momento por la sociedad panameña (calipso, salsa, combos nacionales y típico) (Los Mejores Salseros del Mundo, 2020, pp. 14-15).

- No lograron grabar ningún disco a través de una disquera y mucho menos por su propia cuenta.

De esta forma, la travesía inicial del rock panameño tuvo sus dificultades no solamente por los conflictos existentes entre Panamá y Estados Unidos, sino también desde el punto de vista del medio artístico y cultural.

El *rock* panameño en la década del setenta

Con la instauración de la dictadura militar en 1968 cambia el contexto político-constitucional e incluso social, dado que los militares promueven un cambio radical de la Constitución Política del país al derogar la Constitución de 1946 y crear la Constitución de 1972. Sin embargo, desde el punto de vista cultural, aún la sociedad panameña mantenía en ese momento el desarrollo de su identidad nacional.

El contexto político, social y cultural que suscitaba en Panamá no impidió el nacimiento de nuevas bandas de *rock* y mucho menos cesó la apertura de nuevos espacios para la presentación de esas agrupaciones. Asimismo, estas bandas primero practicaban en garajes caseros de amigos o de algunos de sus integrantes, antes de presentarse en público. De esa manera, el *rock* panameño sobrevivió mediante bandas que aún se dedicaron a realizar toques con *covers* de agrupaciones reconocidas de Estados Unidos y de Inglaterra (Scorpions, The Police, The Ramones, Chicago, entre otras).

Desde 1970, nacen nuevas bandas, por ejemplo, The Westcoast Convention, Uncle Trip, Truth y Trópico de Cáncer. Este último grupo sería la primera banda de *rock* panameña en constituirse para realizar toques con canciones originales de sus propias autorías y totalmente en español. El músico Cáncer Ortega Santizo, mediante una entrevista realizada por José Carr para *Revista Tareas* (2008), expresó que su banda:

Fue el único grupo que presentó canciones en español; fue el único grupo que presentó canciones propias; fue el único grupo que presentó un sonido acústico que llaman “unplugged”. Nosotros, en esa época, con los bongós, con la guitarra española, con las maracas y la clave hicimos nuestro sonido. Se usó también el contrabalde, que era un balde que usaban mucho los calipsonians. Un balde con una cuerda y un palo de escoba, y las notas se daban tensando o aflojando la cuerda⁴⁸ (Barrios López, 2019, p. 79).

48 Es importante resaltar que “para el año de 1979 la banda Trópico de Cáncer saca su disco ‘Sale de su Cantina, América Latina’; el cual fue reconocido en Costa Rica como el disco del año” (Barrios López, 2019, p. 85).

Para 1972, se creó la banda Sacrilegio, caracterizada por usar instrumentos de vientos como el saxofón, el trombón y la trompeta: “Esos instrumentos le facilitaron realizar covers de bandas extranjeras (Chicago, Blood Sweat & Tears, Joe Cocker, Led Zeppelin, y Johnie Winter & The Trash Band)” (Barrios López, 2019, p. 81). Esta banda aprovechó los eventos organizados por el DJ Genaro Bethancourt alias “Capitán Ritmo”, y su equipo conformado por Jaime Jirón y Dickie Lombardo (de Radio Stereo Panamá). Ellos llegaron a organizar varios eventos, entre los cuales se encuentran el del campus de la Universidad de Panamá (frente a la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas); el del Teatro Bella Vista; el del Colegio Javier⁴⁹; y el de Las Cumbres. Este último fue organizado en conjunto con la banda Woodstock y se denominó Los Tres Días de Paz, Música y Amor.

Esta actividad provocó y avivó en los jóvenes de la época el entusiasmo de crear nuevas bandas, tales como Niebla, Los Kunas Brother, Last Night Soup, Mother Goose, Argosy y BOA. Estas bandas también interpretaron canciones de su propia autoría con influencias de bandas extranjeras, tales como Carlos Santana, Latin Rock y Soul Music.

En 1973, se funda la emisora Radio 10 en el canal radial 88.1 MHZ, cuyo dueño sería Carlos Iván Zuñiga (padre). Esta emisora, a diferencia de sus compatriotas, apostó por una transmisión y programación totalmente distintas, pues se dedicaría desde sus inicios a marcar su tendencia por solo transmitir música *rock*. Posteriormente, apoyarían las carreras de bandas de *rock* panameñas (La Estrella de Panamá, 2013).

Para 1976, se constituye la banda Sanctum, que interpretaba temas de grupos de *rock* extranjeros, tales como Led Zeppelin, The Who, Camel y Styx. Le seguirían las bandas Hot Apple Pie y Bandido, ambas también realizaban *covers* de bandas extranjeras. La primera interpretaba canciones de Yes, The Doobie Brothers y Peter Frampton; y la segunda, de Carlos Santana.

En 1978, se creó la banda Eclipse, la cual “tocaba repertorios que pertenecían a las siguientes bandas: los *Bee Gees*, *KC & the Sunshine Band* y *The Doobie Brothers*” (Barrios López, 2019, p. 84). Esta banda, antes de debutar en la escena del *rock* panameño, logró hacer sus ensayos de práctica en las instalaciones del estudio de la emisora Radio 10,

49 Uno de esos eventos sería el del 11 de diciembre de 1976 en el Colegio Javier, donde se realizó un festival de *rock*. El “evento fue todo un éxito con un lleno completo. En esos tiempos el público fanático siempre respondía asistiendo a los conciertos. En la tarima se montó un fondo de arte decorativo como escenografía, juego de luces y efectos de humo utilizando hielo seco, fue todo un espectáculo inolvidable para la época” (Barrios López, 2019, pp. 83-84).

lo cual había sido un apoyo bajo la gestión de Carlos Iván Zuñiga (padre). Una vez que la banda estuvo totalmente preparada para tocar frente al público, la emisora organizó un concierto al aire libre en el parque Andrés Bello, ubicado a un costado de la Vía Argentina.

Cabe destacar que la música *rock* se estaba popularizando y con eso las bandas nacionales. En ese caso, hubo un incremento de los lugares que les permitían realizar toques a las bandas de *rock* panameñas:

Entre esos sitios, se encontraban: El Bohío Agewood, la playa Farfán, playa Santa Clara, The Pup (en los vagones de trenes en Balboa), El Observatorio (en las esclusas de Miraflores), Contractor's Hill (después de Cocoli), Summit Gardens, parque Urracá, el gimnasio del Colegio Javier, el parque del Cangrejo, Diablo Spinning Club, Balboa Yacht Club, Universidad de Panamá, El Escorpio (al final de la Avenida Balboa), y el Club de Leones de Las Cumbres. Además, en la actual avenida de Los Mártires había dos sitios importantes que permitieron que las bandas de *rock* se presentaran: El Rancho y el Golden Key⁵⁰ (Barrios López, 2019, pp. 82-83).

De tal manera, que en la década de los setenta la escena del *rock* panameño llegó a caracterizarse por los siguientes aspectos:

- Se convirtió en una década en la que la mayoría de las bandas nacidas en ese periodo siguieron los pasos de las anteriores. Es decir, realizaban toques interpretando canciones de bandas de *rock* extranjeras. Fue la continuidad del fenómeno del *cover*.
- Tuvo los primeros y, al mismo tiempo, escasos cimientos de originalidad representado en algunas bandas de *rock*. Principalmente, se reflejó en los nombres de sus bandas en idioma español, las autorías e interpretaciones de sus propias canciones y la innovación al introducir instrumentos musicales no convencionales del propio género musical.
- Reflejó un pequeño avance en el apoyo, la promoción y la reproducción de la música de bandas de *rock* panameñas; ya sean por interpretaciones de *covers* o autorías propias. Este avance se evidenció mediante la organización de eventos y festivales de *rock*, el incremento de espacios o lugares disponibles para los toques, la promoción de bandas y el apoyo con el estudio o garajes de casas para las prácticas de las bandas.

50 La infraestructura del último sitio contenía “dos pisos y las bandas tocaban simultáneamente varios días a la semana” (Barrios López, 2019, p. 83).

En este periodo se graba el primer disco de una banda de *rock*: Trópico de Cáncer; asimismo, esta agrupación obtuvo reconocimiento en otro país.

La originalidad de las bandas del *rock* nacional de los ochenta

Se debe recordar que los años setenta culminó con la firma de los nuevos acuerdos del Canal entre Estados Unidos y Panamá (Tratados Torrijos-Carter) el 7 de septiembre de 1977 y la reversión de algunas infraestructuras de las antiguas bases norteamericanas. Por otra parte, los años ochenta comenzaron con la muerte del general Omar Torrijos Herrera (31 de julio de 1981) y las transiciones de mando de los militares hasta quedar finalmente el general Manuel Antonio Noriega, el 3 de marzo de 1983. Con este último mandatario, la dictadura militar fue más enérgica y represora frente a sus disidentes políticos y sociales.

No obstante, eso no limitó que la escena del *rock* se llevara a cabo. Durante este periodo, el *rock* evidenció y marcó un profundo desarrollo que se subdividió naturalmente⁵¹ en dos partes. La primera mitad de la década con el predominio en la escena del *rock* (que incluyó la aparición en los medios de comunicación) de la banda Océano; y la segunda mitad, con la aparición de nuevas bandas panameñas. Todas con su matiz principal, que era la originalidad de sus nombres y las canciones de su propia autoría, principalmente en español.

De tal manera, la primera mitad de la década comienza con la creación de la banda Océano, la cual aparece en 1981 bajo el nombre de Ocean. Al inicio, sus apariciones en la escena del *rock* eran iguales a las bandas de *rock* de los años setenta. Es decir, bandas con nombres en inglés que interpretaban *covers* de canciones de bandas anglosajonas. A finales de ese mismo año (1981), la banda logró componer:

sus propias canciones, pero en inglés y revolviéndolas con las letras de temas de bandas anglosajonas. El grupo tuvo buena aceptación con esa dosis de experimentación; lo cual sirvió de exhortación para seguir componiendo sus propias canciones y empezar a grabarlas (Barrios López, 2019, p. 88).

Sin embargo, la banda comprendió que cantar sus canciones en inglés frente a un mercado nacional era un gran reto, sobre todo si la población apenas tenía conocimiento del idioma inglés, y a pesar de que había bases militares de Estados Unidos y su espontánea influencia cultural en territorio panameño. Por tal razón, en 1982, la banda

51 Fue una subdivisión natural, ya que no estuvo planeada. Simplemente se dieron los acontecimientos socio-históricos en la escena del *rock* panameño, que marcaron la diferencia entre la primera mitad y segunda en los años ochenta.

decidió cambiar su nombre de Ocean a Océano y se caracterizó por componer, tocar y cantar canciones de su propia autoría y en español. El cambio de nombre estuvo dirigido a un mercado nacional y latinoamericano.

Para mediados de 1983, la banda logró grabar “de forma independiente su primer sencillo en un disco de RPM, el cual se tituló: ‘Cógelo suave’”⁵² (Barrios López, 2019, p. 89). De ahí le seguirían otras grabaciones, tales como *Océano* (1984); *Conga Rock* (1985)⁵³ y *No Se Gana, Pero Se Goza* (1989).

En 1987, la banda viajó a México para firmar un contrato con la disquera Fonovisa/Melody con el objetivo de distribuir su música en dicho país. Por segunda vez, viajó a México en 1988 para realizar una gira compuesta de varias presentaciones (en radio, televisión y conciertos), con el fin de promocionar su álbum *Conga Rock*, el cual fue un éxito. Esta exposición ayudó a fortalecer la decisión de realizar giras en Centroamérica y Colombia en ese mismo año, a pesar de las dificultades afrontadas por la falta de ingreso o apoyo económico.

No obstante, la situación anterior había limitado la gestión para lanzar algunos de sus otros proyectos, junto con las tensiones entre Panamá y Estados Unidos en ese momento (desde el punto de vista político, económico y social). Pero lo anterior no impidió que Océano se convirtiera en la banda más representativa en el ámbito nacional del género *rock* durante la primera mitad de los años ochenta.

Cabe destacar que, cuando Océano se había convertido en la banda más representativa del *rock* en el territorio nacional, a principios de la segunda mitad de los años ochenta ya estaban apareciendo nuevas bandas panameñas. Algunas se crearon con la perspectiva de reproducir *covers* de bandas de *rock* anglosajonas, tal como fue el caso de la banda Pair a Dice (creada en 1983), la cual estuvo integrada por Gaby Gnazzo (vocales), Juan Carlos Nuñez (guitarra), Juan Octavio Díaz (bajo), Punky Guinard (teclados), Tercero Loaiza (batería) y Rolando J. de León (guitarra) (De León De Alba, s. f.). Sin embargo, el aporte más importante de esta banda panameña fue ser la primera en concebir como integrante principal de sus filas a una mujer (vocalista principal). Esto abrió paso a las posibilidades de que otras bandas los imitaran, cuestión que se percibió con mayor auge en la década de los noventa.

52 “Su promoción y distribución en las tiendas estuvo a cargo de Shamah y Goldfard por medio de sus propios autos” (Barrios López, 2019, p. 89).

53 Con el álbum *Conga Rock*, se destacaron canciones como “Lluvia”, “El cielo es cemento”, “No supimos compartir”, “*Magic*” y “El derramó su amor por ti”.

Asimismo, hubo bandas que siguieron la corriente de la originalidad en cuanto a sus nombres, canciones propias e interpretaciones en español. En 1986, nacen las bandas Peso Neto y Cabeza de Martillo. Peso Neto tuvo poco apoyo y recursos económicos. Logró presentarse por primera vez en el Festival de la Canción Riande-Continental en 1987. Durante tres años consecutivos, sus presentaciones se basaron en toques realizados en algunos lugares de la ciudad de Panamá, tales como el gimnasio del Colegio La Salle, Ceviches Places y Groucho Pub⁵⁴. En este último lugar, Peso Neto compartió escenario con la banda argentina Soda Stereo (sería la primera gira de esta banda en Panamá). En 1989, la banda lanzó su primera producción con la canción promocional “Vampiro abstemio”, la cual alcanzó a ser la número uno en las emisoras locales a las dos semanas de su lanzamiento.

Cabeza de Martillo, también conocida como Hammerhead⁵⁵, comenzó realizando *covers* de las canciones de la banda estadounidense Metallica. Asimismo, la banda logró lanzar su primera producción, que fue promovida por el programa de radio Volumen Brutal y realizó una gira nacional en conjunto con las bandas Los 33 y Los Tímidos. Para 1989, intentaron grabar su segundo proyecto, el cual fue truncado por la invasión de los soldados de Estados Unidos el 20 de diciembre.

En 1987, se formaron dos bandas de punk *rock*: Los Tímidos y PHB. La primera se caracterizó por canciones dedicadas al sexo, suicidio y situaciones de la vida cotidiana, “grabaron su primer disco en formato de vinyl en los Estudios Panavox. Ese disco comprendía las siguientes canciones: ‘Mi chica’, ‘Córtate las venas María’ y ‘El Viejo’” (Barrios López, 2019, p. 98). PHB se caracterizó por su estilo de punk sucio y callejero; y con su escena artística dentro del ámbito *underground*⁵⁶. Sus primeras presentaciones fueron

54 Groucho Pub era un lugar que había sido diseñado para hacer eventos de *happy hours* y para clientes con edad madura. Sin embargo, el lugar se convirtió en una de las principales casas del *rock* panameño.

55 En honor a una de las canciones de la banda estadounidense de *rock* del subgénero *trash metal*, llamada Overkill, la cual se formó en 1984 (EcuRed, 2021).

56 Término en el mundo de la escena del *rock* panameño utilizado para denominar a aquellas bandas que no son comerciales.

en 1989, algunas serían en una casa ubicada en la urbanización Chanis⁵⁷ y otra en un evento realizado en el Atlapa⁵⁸ y patrocinado por el Estado, denominado Juvenalia⁵⁹.

Para 1988, se formó la banda Los 33 en la ciudad de Panamá. Esta logró producir su primer proyecto en 1989 con Sono Mundi S. A. en versión EP⁶⁰. El proyecto se concibió con el nombre de *Llévate Lo Que Quieras*, el cual tendría tres canciones que alcanzaron el primer lugar de éxito en las emisoras locales. Dichas canciones fueron “Múdate o muérete”, “Ya ni me llamas” y “Alguien te espera”.

Casi a finales de 1989 se concibió la banda Tierra de Nadie, la cual se presentó por primera vez en el famoso bar de la escena del *rock*: el Groucho Pub. En dicha presentación, tocaron las canciones “Filo de lujuria” y “Presidio”, las cuales fueron de mayor aceptación para un público conformado principalmente por músicos. Posteriormente, prosiguieron su trabajo capitalizándose en más presentaciones.

También hubo otras bandas panameñas que aparecieron en la década de los ochenta, tales como Quarzo, Pair a Dice, Rogam y Alphacrusis. No obstante, es importante enfatizar que la década finalizó con el trágico acontecimiento de la invasión de los soldados de Estados Unidos el 20 de diciembre de 1989. Este hecho provocó una recesión en los planes de desarrollo y crecimiento de las bandas de *rock* panameñas de ese momento. Así, la escena del *rock* en la década de los ochenta se caracterizó por lo siguiente:

- La poca presencia de bandas de *rock* dedicadas a repertorios de *covers* con canciones pertenecientes a bandas anglosajonas.
- Las bandas de *rock* concebidas en este periodo fueron mayormente originales, en función de sus nombres, canciones de su propia autoría e interpretaciones en español. En gran parte, se distanciaron del idioma inglés (o de interpretaciones anglosajonas).

57 Este toque es una demostración de la reproducción de la escena del *rock* en el ámbito *underground*, el cual se realizó en la casa de una persona conocida como Heins en la barriada Chanis (en el corregimiento Parque Lefevre en la ciudad de Panamá).

58 Atlapa fue una infraestructura construida entre 1976-1980 y actualmente destinada para realizar eventos de distinta índole (nacionales e internacionales) (Guillén, 2017).

59 “Juvenalia fue un evento para niños y adolescentes que se realizaba en Atlapa, parecido a Jamboree pero ambientado para niños más pequeños, había música, concursos, juegos de video, juegos deportivos, comidas, etc.” (Viajenda, 2021, p. 1).

60 “Disco de vinilo de duración extendida entre 20 a 25 minutos” (Barrios López, 2019, p. 101).

- Fue una década que marcó dos periodos en el desarrollo del *rock* panameño original. Es decir, la primera mitad (banda Océano) y la segunda mitad de los años ochenta (nuevas bandas).
- Las bandas de *rock* se dieron a conocer en el territorio nacional por varios medios y presentaciones (radio, televisión, toques, giras y conciertos).
- Los proyectos discográficos de algunas bandas se concretaron en un producto final de vinil.
- La escena en este periodo finalizó de manera abrupta, debido a la invasión de Estados Unidos el 20 de diciembre de 1989.
- Dado lo anterior, algunas bandas afrontaron el efecto de la recesión en su desarrollo, y otras se desintegraron.

Las bandas de *rock* de la escena nacional

Este punto es dedicado a las bandas de *rock* panameñas que fueron parte del aporte y acervo cultural de este género musical en el ámbito nacional. En ese sentido, se mencionan algunas bandas importantes en la escena del *rock* nacional desde 1964 hasta 1989. Se retoma su creación en cada periodo, se acompañará de la mención de sus integrantes y sus características.

1964-1969

Hubo varias bandas concebidas en la escena del *rock* panameño entre 1964 y 1969, años en los que la creación de las primeras bandas panameñas estuvo influenciada por aquellas creadas dentro de la zona del Canal (Colón: The Rowjim y The Liquid Sound; y Panamá: The Castaways, The NoNames, The Breakers, The Sidewalks, The Tempests, The Split Ends, The Strangers y The Lovechain); y el segundo grupo de bandas se crearon por la influencia de las primeras bandas panameñas. Cabe destacar que, en estos lugares donde las bandas fueron creadas, la población mantenía constantes relaciones socioculturales con la zona del Canal, ya fuera esta interacción positiva o negativa.

El primer grupo de bandas panameñas creadas fueron en su totalidad de la provincia de Colón. Estas fueron Los Yuma, integrados por Atto Carrasco, Álvaro Arosemena y Sammy Lamber; y What For?, integrada por Atto Carrasco, Edmundo Archibold, Geraldo Chen, Naño Vélez, Jaime Chu y Mario Ng. Otras bandas colonenses fueron The Scorpion, Los Fantomas, Los Monjes y Los Cuervos.

El segundo grupo de bandas panameñas se dan a conocer principalmente mediante el festival de bandas de *rock* en Panamá organizado y realizado por el Sr. Víctor Martínez Blanco⁶¹ en el año de 1967. En la provincia de Colón, se crean:

El **Árbol de la Experiencia**, integrados por: Chipy, Ricardo Arias, Dajer Ocampo, y Germán González; **Los Blues**, conformados por: Frank Carvajal, Félix Sarmiento, Alberto Wan, Ricky Ibáñez, Alfonso Chen, Virgilio Carvajal, y Juan Acosta; **Piedra Santa**, formada por: Atto Carrasco, Nacho Vélez, Carlos y Monchi Cuervo, Sandro San Filippo y Mario Ng.; **LSD**, compuesto por: Papoy, Chipy, Rocky Bringas, Chumy y Rogelio Cloud; **Christal Donals**, constituido por: Paul Baitel, y Heraldo Chen (Barrios López, 2019, p. 73; resaltado del original).

En la provincia de Panamá, surgió The Monsters⁶². Esta banda estuvo integrada por “Sal Jr. Contreras (vocales y guitarra principal), Ricky Juliao (guitarra y vocales), Pedro Cohen (bajo y vocales), Octavio De Mena (vocales) y Arnold Brooks (batería)” (Barrios López, 2019, p. 72). La banda se caracterizó porque sus integrantes provenían de colegios católicos (principalmente de los colegios San Agustín y Javier); tenía rotación de sus integrantes, dado que muchos salían de la banda por motivos de estudios en el extranjero; además, sus presentaciones eran en fiestas privadas y en las ferias de los colegios católicos; y sus toques se basaban en *covers* de canciones de bandas anglosajonas (The Ventures, The Turtles y de Paul Revere & The Raiders, entre otras).

En la misma provincia, se crearon otras dos bandas: The Silent Frog y Woodstock. La primera estuvo conformada por Franz Gutiérrez encargado de la guitarra y las voces, Orlando Leone y Arnoldo Díaz tocaban la guitarra, Marcial Navarro encargado de la batería y Eduardo “Pacho” Bragin era el vocalista. Mientras que la segunda banda estuvo compuesta por Enrique Malek, Bey Mario Robles, Joaquín Vallarino, Junior Contreras, Agustín Leiro, Roberto Bocanegra y Esteban “Chicho” Arenas.

Hubo otras bandas en la provincia de Panamá: The Old System, The Soul Foundation, The Candy Store, The Shackles, Sunset y Almendra. No obstante, por la escasa información sobre ellas, apenas se les menciona en este texto.

61 La mayoría de los eventos o programas de televisión organizados por Víctor Martínez Blanco llevaban su propio nombre.

62 Cabe destacar que esta banda participó en dicho festival y obtuvo el segundo lugar ganador. El primer lugar le correspondió a What for?, y el tercero, a The Midnight Sun.

1970-1979

En la década de los años setenta, fue evidente el crecimiento de la escena del *rock* panameña y su popularización como tal. Esta cuestión se reflejó en la aparición de nuevas bandas y de nuevos lugares para la organización de eventos relacionados con la escena del *rock* panameño. En ese sentido, una banda sobresaliente fue Trópico de Cáncer, que se originó a principios de esta década. Sus integrantes fueron:

Ignacio ‘Cáncer’ Ortega Santizo (vocal, coros, guitarra acústica y cuica), Virgilio Ortega Santizo (bongó, cencerro, violoncello, pujador, cimbalete, timbaco, coros y congas), Dirk Ortega Santizo (piano acústico y eléctrico, ukelele, cavaquinho, guitarra de 12 cuerdas, diapasón, percusión menor y coros), Elpidio ‘Pacha’ Mora (vocal, coros y percusión menor), Gladys Coley (vocal y coros), Eduardo Irving (flauta), Franz Gutiérrez (flauta), Ventura Dríguez (congas, percusión menor y coros) y Mario Beccabunco (bajo acústico y eléctrico) (Barrios López, 2019, p. 78).

Este grupo se caracterizó por ser la primera banda concebida con una perspectiva de originalidad con respecto a su nombre, canciones de su propia autoría e interpretaciones en español. Sus canciones estuvieron influenciadas por la música afrocaribeña, la africana, el *jazz*, la nueva trova y por otros ritmos tropicales; innovó agregando el uso de otros instrumentos (bongós, guitarra española, maracas, clave, contrabajo); y sus toques y presentaciones eran acústicos. Es importante resaltar que en 1979 la banda saca “su disco ‘Sale de su Cantina, América Latina’; el cual fue reconocido en Costa Rica como el disco del año” (Barrios López, 2019, p. 85).

A pesar de que la banda Trópico de Cáncer sobresalió con sus expresiones artísticas, el género del *rock* panameño continuó siendo *underground*, debido al poco apoyo recibido. Asimismo, se percibió la poca afinidad y sensibilidad de los jóvenes de dicho periodo, quienes se inclinaban más por los ritmos musicales tropicales y bandas panameñas dedicadas a tocar calipso, salsa, combos nacionales y típico.

Dicha situación no impidió que se crearan otras bandas en este periodo, tales como:

- The Westcoast Convention. La banda fue creada en 1970, y estuvo conformada por Rudy Pinzón en la guitarra, Rick Clark en los teclados, Ozzie Pinzón en el bajo y Ricardo Zayas en la batería y los vocales. La banda realizó toques con los éxitos de agrupaciones extranjeras, tales como Three Dog Night, Crosby Stills, Nash & Young y Grand Funk Railroad.
- Uncle Trip. La banda se constituyó con Steve Cartotto en la guitarra, Vincent Holcomb en los teclados, Mahlon Hawk Cabrera en el bajo y el fallecido Félix Robles que tocaba la batería y era la voz del grupo.

- Truth. Estuvo compuesta por Leslie Gray (guitarra y vocales), John Carney Díaz (bajo) y Thomas Ginger Baker (batería), quienes realizaban *covers* de Jimi Hendrix, The Doors, Iron Butterfly y Deep Purple.
- Sacrilegio. Banda conformada en 1972 por habitantes de la zona del Canal y panameños. Sus integrantes fueron Rafael Ortiz (guitarra), John Carney Díaz (bajo), Daniel De Sandro (teclados), Arsenio “Papoy” González (batería) y Neale White (instrumentos de vientos). Ellos incluyeron instrumentos de viento, tales como saxofón, trombón y trompeta. Esos instrumentos le facilitaron realizar *covers* de bandas extranjeras (Chicago, Blood Sweat & Tears, Joe Cocker, Led Zeppelin, y Johnie Winter & The Trash Band)⁶³.
- Sanctum. Creada en 1976, se conformó con Arsenio “Papoy” González, Gustavo González, Ariel “Bebo” Afre, y ocasionalmente como invitado se encontraba a Franz Gutiérrez que tocaba la flauta y el saxofón. La banda llegó a interpretar temas de Led Zeppelin, The Who, Camel y Styx.
- Hot Apple Pie. Estuvo compuesta por Jorge Carrizo (teclados y voces), George Thomas (bajo y voces), Ernesto Carles (batería y coros), y Arian De León (guitarra y coros). Sus interpretaciones fueron *covers* de las bandas Yes, The Doobie Brothers y Peter Frampton.
- Bandido. Conformada por Carlos Grabowski (guitarra), Rafael Petiton (bajo), David Choy (teclados), Álvaro Ramírez (batería) y Jaime Niedda (congas). Su repertorio consistió en *covers* sobre temas de Carlos Santana.

1980-1989

Este periodo se caracterizó principalmente por concebir varias bandas de *rock* con una perspectiva original. Se denominaron con nombres en español y crearon sus propias canciones en español. Estuvieron totalmente alejadas de las interpretaciones anglosajonas. Es decir, fue el periodo en el que se consolidó la originalidad de la escena del *rock* panameño. De tal manera, surgieron las siguientes bandas:

⁶³ Para ese año, se proliferó la creación de otras bandas, tales como “Niebla, integrada por: Gustavo ‘Bebi’ González, Jorge ‘Coki’ Ocampo, y Matías Gálvez; *Los Kunas Brother*, conformada por: Iván Corsen, Jorge y Oscar Ocampo, Alvaro y José Matturel, Gustavo González, y Oscar Boughan; y *Last Night Soup*, constituida por: José Pier, Carlos San Filippo, Carlos Celeberty, y Alfonso Chen” (Barrios López, 2019, p. 82). Existieron otras bandas menos conocidas: “Mother Goose, Argosy y BOA; las cuales fueron bandas que tocaban canciones con influencias de Carlos Santana, latin rock, y soul music” (Barrios López, 2019, p. 82).

- Océano. Esta banda fue creada en 1981 y estuvo integrada por “Leo Goldfarb (batería y voz), Salomón ‘Salo’ Shamah (teclados, guitarras y voz), Boris Alara (guitarras y voz), Patrizio Marucci (bajo y coros) y Zito Barés (percusión)” (Barrios López, 2019, p. 88). Se caracterizó por ser una banda que compuso sus propias canciones en español; sus canciones estaban dirigidas a un mercado nacional y latinoamericano; lanzó varios álbumes de música; realizaron varias giras en territorio nacional, Centroamérica, México y Colombia; varias de sus canciones llegaron de número uno en el *hit paradise* de las emisoras nacionales; tuvo muchas relaciones con disqueras, emisoras locales y canales de televisión; y dominó la escena del *rock* nacional en la primera mitad de la década.
- Peso Neto. “La banda nace en 1986; la cual estuvo conformada por: Iván Raymores (guitarra), Omar Moreno (bajo), Yigo Sugasti (batería y voz), y Orlando Araúz (batería)” (Barrios López, 2019, p. 94). Esta agrupación se caracterizó por realizar presentaciones y toques en bares, colegios y festivales; compartir escenario con la banda argentina Soda Stereo; recibir poca ayuda económica; lanzar una sola producción musical; y tener un sencillo que alcanzó el primer lugar.
- Cabeza de Martillo. La banda se constituyó en 1986 y se conformó con Héctor Carles (bajo), Eric Pinzón (guitarra), Todd Wells (batería) y Javier Chanis (voz). Esta banda se distinguió por lanzar dos *demos tapes*, ser la primera banda de *rock* pesado, presentarse en discotecas, *pubs* y concursos; y salir de gira nacional para darse a conocer.
- Los Tímidos. Esta banda se creó en 1987 y estaba integrada por Checho Cruz (vocales y guitarra), Michel Lambis (bajo) y El X (batería). La banda se distinguió por ser el primer grupo de punk *rock* panameño, realizar toques con su propia música, grabar su disco en vinilo, y sus toques enérgicos y controvertidos con letras que hablaban de sexo, suicidios y situaciones de la vida cotidiana.
- P.H.B. Es otra banda panameña de *rock* que nació en 1987, cuyos integrantes iniciales fueron Waccko (vocalista y bajo), Beby (batería) y Rodolfo Fiorina (guitarra). En 1988, incorporaron al guitarrista Marco Luque; y en 1989, a Guillermo Garrido (conocido como Memo Lestta), quien se convirtió en el nuevo vocalista de la banda. P.H.B. se caracterizó por ser una banda de punk *rock* con influencias de bandas anglosajonas, tales como The Ramones, Sex Pistols, La Polla Records y Siniestro Total, buscar la perfección y un *look* de punk más representativo, realizar toques en Panamá de tipo *underground* y

abierto a todo público, y sus toques con energía, potencia, desenfreno musical y agresividad en la escena del *rock* y con canciones nuevas.

- Los 33. “Esta banda se formó en 1988 en la ciudad de Panamá. Sus integrantes son: Víctor Juliao: Voz; Ricky Méndez: Batería; José Manuel Correa: Guitarra; Juanry Della Togna: Bajo; José Miguel Aybar: Teclados” (Barrios López, 2019, p. 100). A pesar de ser una banda concebida en los últimos años de la década de los ochenta, se caracterizó por su estilo de canciones enfocadas en el *hard rock*, tener su primera producción con apoyo de Sono Mundi S. A., y lograr posicionar tres canciones de número uno en el *hit paradise* de su primera producción (“Múdate o muérete”, “Ya ni me llamas” y “Alguien te espera”).
- Tierra de Nadie. Sale a la escena panameña en 1989, con Juan Carlos Núñez (guitarra y voz), Juan Octavio Díaz (bajo) y Luis “Punky” Guinard (teclados), quienes habían abandonado la agrupación Pair a Dice⁶⁴. Durante esa década, la banda se distinguió por estar conformada por integrantes de otra banda, ser una agrupación nueva, ser una banda que afrontó las críticas de otros músicos en sus primeras presentaciones; y sus toques y presentaciones realizadas en el territorio nacional que le dieron total reconocimiento a su propuesta musical.

Reflexiones finales

Como se expuso, el origen del *rock* en Panamá ocurrió dentro de la zona del Canal ocupada por soldados, funcionarios, estudiantes y civiles de Estados Unidos. El *rock* comenzó como una expresión cultural para compartir y disfrutar entre ellos.

Dado lo anterior, la expresión cultural empezó primero en la zona del Canal de la provincia de Colón y luego se reprodujo en la zona ubicada en la provincia de Panamá. Asimismo, el contagio hacia los panameños por el gusto al *rock* se da de dos maneras: la primera porque hubo panameños jóvenes que asistían y compartían en los mismos centros educativos ubicados en la zona del Canal; y la segunda porque hubo urbanizaciones o comunidades panameñas adyacentes a la zona del Canal.

Esa influencia hacia los panameños por el gusto a la música *rock* sirvió para que se iniciara y se construyera una escena del *rock* nacional, compuesta de bandas, música, lugares o espacios para toques o conciertos, medios de comunicación, disqueras, giras, festivales y álbumes, etc. En conjunto, se concibieron como expresiones culturales que representaron y que aún en la actualidad la escena del *rock* panameño sobrevive.

64 Banda conformada en 1983 y cuyo repertorio consistía en *covers* de canciones anglosajonas.

No obstante, la escena del *rock* panameño en su travesía histórica tuvo muchos retos entre los años de 1964 y 1989. Uno de los principales fue el choque cultural entre panameños y estadounidenses, que se personificó en las luchas de identidades nacionales entre ambos (reflejado en el contexto político, económico y social).

Otro reto fue la construcción y transición de una escena de *rock* nacional basada en bandas con repertorios de *covers* (que imitaban bandas anglosajonas) hacia un *rock* netamente panameño. Es decir, una escena de *rock* nacional alejada de la anglosajona y basada en bandas panameñas con repertorios de autorías e interpretaciones propias, principalmente en español.

Otro reto afrontado por varias de las bandas de *rock* panameñas fue la falta de interés y apoyo económico, promoción, reproducción y producción de un álbum de su música por las disqueras. Esta situación se reflejó en las décadas de los sesenta y setenta. No obstante, en la década de los ochenta algunas bandas nacionales originales tuvieron mayores logros ante las disqueras.

Asimismo, es importante tomar en cuenta que durante la construcción de la escena del *rock* panameño hubo varios aportes. Entre estos aportes están que se concibió culturalmente una escena del *rock* totalmente panameño y se rompió con el paradigma anglosajón; se promovió y se dio a conocer la música *rock* panameña en el ámbito nacional y en otros países; y se crearon eventos y espacios para el desarrollo de la escena del *rock* en Panamá.

Por último, es escaso lo que se ha investigado hasta el momento sobre la cultura o escena del *rock* en Panamá, a pesar de que sus acontecimientos han dejado huella y heredado un legado durante seis décadas y media (1964-2021). Ese hecho permite sugerir la necesidad de ampliar el espectro de investigación sobre dicho fenómeno, no solo desde el punto de vista sociohistórico, sino también desde una óptica más comparativa dentro de la región latinoamericana, que contemple la escena del *rock* en aspectos relacionados con ciertos temas, tales como los movimientos sociales, las tendencias ideológicas o políticas, el análisis del discurso, la influencia en la cultura de la sociedad de cada país, las relaciones o redes de apoyo en la región latinoamericana, las biografías de bandas y la expresión o fenómeno cultural y religioso. Para lograr esto, claramente debe haber una organización y creación de centros de estudios y análisis regionales con aras de conformar equipos integrales de investigaciones científicas multidisciplinarios e interdisciplinarios.

Referencias bibliográficas

Araúz Monfante, Celestino Andrés y Pizzurno Gelós, Patricia. (1996). Capítulo XV Descomposición y crisis política y social (1964-1968). *Estudios sobre el Panamá republicano: 1903-1989*, 481-512.

Ardito Barletta, Nicolás. (2013). La economía de Panamá en el siglo XX (1980-2000). *La Prensa*, Panamá. https://www.prensa.com/economia-Panama-siglo-XX_0_3591390932.html

Arroyo Camacho, Dulio. (1980). *El sistema de gobierno existente en Panamá luego de las últimas reformas a la Constitución Nacional*. Librería Cultural Panameña.

Barrios López, Andrés. (2019). *35 Años de Historia del Rock en Panamá (1964-1999)*. UPAM.

Barrios López, Andrés y Del Vasto, César. (2011). *Un contexto actualizado sobre el movimiento social panameño*. Alainet.

Beluche, Olmedo. (2013). La última invasión yanqui a Panamá. *Archipiélago*, 20(79), 18-19.

Carr, José. (2008). Entrevista. Conversación con Ignacio “Cáncer” Ortega. *Tareas*, CELA, 129, 119-140

Datos macro. (s. f.). Panamá–Población, *Datos macro*. <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/panama?anio=1980>

De León De Alba, Rolando. (s. f.); “Heartache” by Pair-a-Dice (Original video) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=i0oaa8m0hQI>

EcuRed. (2021). *Overkill*. <https://www.ecured.cu/Overkill>

Garrido A., Elizabeth. (2017). Así fue el despegue de la nación en 1903; ahora Panamá tiene nuevos retos. *El Capital Financiero*. <https://elcapitalfinanciero.com/asi-fue-el-despegue-de-la-nacion-en-1903-ahora-panama-tiene-nuevos-retos/>

González, Papoy (2008). La fiebre del rock en Colón. *Revista Madame Blanche*, 5, 6-10.

Guillén, Andrés L. (2017). Atlapa: centro cultural de las Américas. *La Prensa*. https://www.prensa.com/opinion/Atlapa-centro-cultural-Americas_0_4915008543.html

Jaramillo, Erlinda. (s. f.). *Historia de Panamá. Movimientos Populares 1921-1989*. Biblioteca Nacional de Panamá.

Junta de Gobierno Provisional de la República. (1937). *Constitución Política de la República de Panamá de 1904*. Imprenta Nacional.

Kalmanovitz, Salomón (2016). Capacidad fiscal y subyugación: Panamá entre 1903-1945 (Primera parte). *Tareas*, (152), 5-34.

La Estrella de Panamá. (2013). Apuesta por la música. *La Estrella de Panamá*. <https://www.laestrella.com.pa/cafe-estrella/cultura/130414/musica-apuesta>

Los Mejores Salseros del Mundo. (2020). Un día como hoy 16 de abril de 2018, falleció Francisco ‘Bush’ Buckley. Sus padres fueron: Clarence Buckley y Ethlyn Clarke y pertenecier... *Los Mejores Salseros del Mundo*. https://m.facebook.com/LosMejoresSalserosdelMundo/photos/a.1813515678911844/2572413673022037/?type=3&source=57&__tn__=EH-R

Medina, Vilma N. (1974). *La Población de Panamá*. Contraloría de Panamá.

Quintero De León, José. (2017). Un ambicioso Paredes cede ante Noriega. *La Estrella de Panamá*. <https://www.laestrella.com.pa/nacional/politica/170321/cede-paredes-noriega-ambicioso>

Panamá América. (1998). 42 años después aún sigue el misterio por crimen de Remón Cantera. *Panamá América*. <https://www.panamaamerica.com.pa/nacion/42-anos-despues-aun-sigue-el-misterio-por-crimen-de-remon-cantera-74747>

Pérez G., Rafael. (2017). En 22 años, bienes revertidos representaron ingresos por \$669 mil 684 millones. *El Capital Financiero*. <https://elcapitalfinanciero.com/autoridad-de-la-region-interoceanica-mef-en-22-anos-bienes-revertidos-representaron-ingresos-por-669-mil-684-millones/>

Perigault Sánchez, Bolívar. (1998). *Cronología Complementada del Canal de Panamá*. EUPAN.

Soler, Ricaurte. (1989). *Panamá Nación y Oligarquía 1925-1975*. Ministerio de Educación.

Viajenda. (2021). *Que era Juvenalia*. <https://panama.viajenda.com/pregunta/que-era-juvenalia>

Sonidos en la memoria:

los inicios del *rock* en Costa Rica de 1970 a 1980

PRISCILLA CARBALLO VILLAGRA

El *rock* es un género musical que se ha convertido en una bandera para muchas generaciones. Desde sus orígenes, es mestizo y, al llegar a América Latina, encontró tierra fértil para fusionarse con ritmos, sentires y sabores diversos. En esta capacidad de mutación sin perder su esencia radica gran parte de su fuerza.

En algunos momentos, el *rock* se articuló con el poder, pero en otros fue canto de resistencia. Como otras producciones culturales, estuvo en ese punto crítico entre las industrias culturales y las contraculturas, dependiendo del momento y el lugar. No obstante, en todos sus roles ha sido objeto de debate y cuestionamiento desde diferentes colectivos sociales.

El *rock* es parte de la cultura, por tanto, tiene una historia y una memoria. En este trabajo se presentan algunas de las características más importantes del origen del *rock* en Costa Rica durante el periodo de 1970 a 1980. Para iniciar se hace una contextualización de la situación del país; posteriormente, se plantea el comienzo y desarrollo del *rock* desde lo local; finalmente, se exponen algunas reflexiones sobre esta manifestación cultural en Costa Rica.

La información que se presenta en este capítulo se basa en parte del trabajo de campo realizado para el libro *Por las calles del rock: aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica de 1970 a 1990* (Carballo, 2017), el cual consistió en entrevistas a dieciséis músicos de bandas del país creadas en el periodo de estudio. En ese trabajo inicial, se priorizaron los grupos que tocaban música original, pero en este texto se incluyen, además, algunas bandas de *covers* que fueron importantes para la creación de la escena y la formación de públicos.

Contexto costarricense durante el periodo 1970-1980

A nivel político, el contexto costarricense de las décadas de estudio estuvo marcado por el bipartidismo entre dos fuerzas políticas que gobernaron a partir de una lógica caudillista, pues en ambos casos los procesos organizativos se dieron en torno a figuras masculinas como referentes que, hasta el día de hoy, siguen estando en el imaginario electoral. El primero fue el Partido Liberación Nacional bajo la dirección de José Figueres Ferrer, que se convierte en una de las fuerzas políticas más importantes a partir de 1948. Figueres fue presidente en tres periodos (1948-1949, 1953-1958 y 1970-1974). El segundo fue una serie de organizaciones políticas que tuvieron como referente

al presidente Rafael Ángel Calderón Guardia (1940-1944) y cuyos seguidores en 1983 logran articularse en el Partido Unidad Social Cristiana. Estas dos fuerzas políticas gobernaron al país de manera alterna en el periodo de estudio.

Además de estas agrupaciones partidarias, es importante destacar el rol del Partido Comunista de Costa Rica, fundado en 1931 y liderado por Manuel Mora, que en varios momentos de la historia fue fundamental en la creación de políticas públicas para el bienestar de la población. Por ejemplo, la participación de este partido junto con la Iglesia y el Gobierno en la década de los cuarenta fue clave en el proceso conocido como Garantías Sociales, que fueron una serie de acuerdos políticos para la creación de instituciones de mejora de las condiciones de vida de la población, entre ellas, la creación del sistema de seguridad social y la Universidad de Costa Rica. Este partido fue objeto de persecución e incluso se declaró ilegal; a pesar de esto, mantuvo su trabajo de base en diferentes sectores rurales y urbanos y fue un actor relevante del periodo (Rovira, 2020, p. 24).

Asimismo, es importante señalar otras fuerzas políticas que hicieron pesos y contrapesos en el periodo de estudio, por ejemplo, la Iglesia católica y organizaciones como las Juntas Progresistas, el movimiento estudiantil, las organizaciones comunales, las cooperativas, los sindicatos y los sectores empresariales.

El modelo de desarrollo de las décadas de 1960 y 1970 se basó en un Estado de claro corte intervencionista, el cual se concretó en una serie de instituciones que definieron medidas de regulación estatal en diferentes ámbitos de la vida nacional e incluso se crearon empresas estatales para dominar algunos sectores económicos a partir del llamado Estado empresario.

A nivel económico, durante las décadas de 1950 y 1970 el país experimentó una bonanza producto de las exportaciones de café y banano, cuya tasa de crecimiento promedio anual fue de 6,6 % (Rovira, 2020, p. 27). A partir de 1962, Costa Rica formó parte del Mercado Común Centroamericano, que consistió en un proceso regional para promover la industrialización y el intercambio de bienes y mercancías en la zona. En este contexto, se empezaron a desarrollar una serie de políticas de incentivo a la industrialización impulsadas fundamentalmente por partidos como Liberación Nacional. Este partido representaba justamente a ese sector de nuevos empresarios industriales, por lo que era parte de sus intereses la promoción del sector industrial. De esta manera, no solo aumenta el desarrollo de la industria nacional, en la que se pasa de los pequeños talleres de inicios de siglo a las fábricas, sino que también se genera la atracción de industrias extranjeras; por ejemplo, entre 1963 y 1975, se establecieron en el país más de cien compañías de capital extranjero (Molina y Palmer, 2017, p. 121).

Para regular este creciente sector económico y desarrollar las políticas necesarias a nivel de la población paralelamente, se crearon una serie de instituciones y el sector

público se amplió en ámbitos como educación, salud y desarrollo de infraestructura, lo cual cambió el panorama de indicadores de salud y empleo, así como el perfil sociocupacional de la población. Según plantea Rovira (2020), entre 1968 y 1980 se crean cuarenta y ocho instituciones (Rovira, 2020, p. 37). Se fundan, por ejemplo, tres nuevas universidades públicas: la Universidad Estatal a Distancia (1977), la Universidad Nacional (1973) y el Instituto Tecnológico de Costa Rica (1971), que se suman a la Universidad de Costa Rica (1940). Con estos centros de estudio, aumentan las posibilidades de acceso a la educación superior de un amplio sector de la sociedad.

Sin embargo, esta época fue también de mucha conflictividad social, lo cual evidenció que, a pesar del crecimiento industrial generado, existían elementos de distribución de la tierra y la riqueza que no se habían modificado de manera significativa en el proceso. Por ejemplo, existieron constantes movilizaciones por el tema de acceso a la tierra por parte del sector campesino, acceso a derechos por parte de algunos sectores como las personas trabajadoras de bananeras, además de conflictos estudiantiles. En este punto es importante señalar una de las luchas que ayudó a visibilizar el peso del movimiento estudiantil y juvenil: las movilizaciones masivas para evitar la firma de un contrato de extracción de bauxita por parte de la empresa estadounidense Aluminium Company of America (Alcoa) y el Gobierno en 1970. Los cuestionamientos sobre este proceso generaron grandes movilizaciones en el país que implicaron que el Gobierno retirara el acuerdo.

Este movimiento estudiantil muy politizado en esa época por la incidencia de diferentes partidos fue un actor clave tanto en el escenario político como en el cultural. El encuentro en los espacios de las aulas universitarias de personas de las artes y la política posibilitaron una serie de producciones culturales en la plástica, la literatura y el pensamiento político que dinamizaron el ideario cultural del país.

Sin embargo, los avances que había logrado Costa Rica en estas décadas entran en crisis durante 1980 a partir de la llamada crisis de la deuda, generada por el aumento del déficit fiscal, el aumento de la deuda pública externa, el alza en los precios del petróleo y una caída en los precios del café. Esta situación tuvo un serio impacto social por el aumento del desempleo y de la pobreza. En consecuencia, hubo una intensificación de los conflictos sociales en el país que se ve reflejado en la cantidad de huelgas, pues solo en el periodo de 1980 a 1982 se registran en el país un total de ochenta y una huelgas (Rovira, 2020, p. 45).

Para inicios de la década de 1980, a partir de los conflictos armados que se vivían en el resto de países de la región, la posibilidad de activar el comercio en el istmo era muy compleja y, además, estos procesos presionaron política y diplomáticamente al Gobierno costarricense por la gravedad de los acontecimientos. En este contexto y ante las presiones de Estados Unidos de establecer bases militares en el país, el presidente

Luis Alberto Monge declara al país neutral en 1983 y llama a una solución diplomática del conflicto armado en la región (Molina y Palmer, 2017, p. 151). Aunque la declaración de neutralidad sucedió a lo interno del Gobierno, el conflicto armado generó también muchos puentes de solidaridad desde el país, pues el movimiento popular costarricense fundamentalmente de izquierda mantuvo importantes vínculos con organizaciones populares en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, y la comunicación y acciones concretas de apoyo desde Costa Rica eran constantes.

La solución ante la crisis de la deuda de la década de 1980 que toman los Gobiernos fueron los programas de ajuste estructural. Estos programas fueron préstamos condicionados por el Fondo Monetario Internacional que implicaban un alto impacto sobre el modelo de Estado que se venía implementando en ese periodo, pues, entre otras medidas, se debía reducir el gasto público y privatizar instituciones y empresas estatales. En este proceso de cambio de un modelo de Estado interventor a uno de corte neoliberal, el impacto en la institucionalidad estatal se empieza a sentir con los cierres y las ventas de instituciones estatales.

En el ámbito cultural costarricense, desde las décadas de 1950 se establecieron una serie de políticas públicas que están marcadas por acciones de mecenazgo y difusión (Cuevas, 1993, p. 127). Por ejemplo, se crea la Orquesta Sinfónica en 1942, el Conservatorio Nacional de Música, que ya en 1944 se adscribió a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. Además, se crea el Conservatorio de Castella en 1953 y la Orquesta Sinfónica de Heredia en 1962 (Vargas *et al.*, 2012).

Para la década de 1970 continúa el interés de los gobiernos socialdemócratas de incentivar las instituciones culturales, por lo que se crea el Ministerio de Cultura en ese año. Evidentemente, dentro de la matriz colonial heredada, estas instituciones culturales tienen como referente las prácticas artísticas europeas y, en algunos casos, promovieron también manifestaciones del folclore para construir una identidad nacional. No obstante, expresiones como el *rock* u otras músicas populares no fueron parte relevante de los apoyos generados por el Estado.

Es importante señalar en este punto que el eurocentrismo ha sido parte de la construcción de las naciones latinoamericanas a partir de la herida colonial. En esa línea, la identidad costarricense ha sido forjada a partir de varios mitos fundacionales, tales como la supuesta existencia de una Costa Rica blanca en la que no hubo mestizaje y una sociedad igualitaria sin grandes diferencias económicas en la población (Sojo, 2010). Esta construcción de representaciones de la “Suiza centroamericana” generó un distanciamiento con respecto a los países de la región, que sigue vigente hasta la actualidad. Estos mitos han ocultado gran parte de las contradicciones de una sociedad racista, clasista y patriarcal que ha relegado a segundo plano a sectores importantes de

la población y en la que ha existido movimientos sociales de manera constante que señalaron estas desigualdades y lucharon para cambiarlas.

Este recorrido sobre algunas de las singularidades principales del país en dicho periodo, las cuales están caracterizadas por fuertes transiciones, sirve de telón de fondo para comprender cómo se origina la escena del *rock* en este contexto.

Inicios de la escena del *rock* en Costa Rica

Desde finales del siglo XIX con el auge del cultivo del café y su comercialización, San José se convierte en el principal centro de poblamiento del país, en donde se desarrollan algunos servicios públicos básicos y una serie de instituciones de urbanismo y sanidad para los nuevos habitantes. A partir de esto, se crean una diversidad de asentamientos obreros al sur de la ciudad, que llegado el siglo XX van a conformar los barrios populares del casco urbano.

En estos barrios se empieza a crear una escena de la música popular costarricense marcada por las músicas tropicales, que aglutinaron a la población en diferentes eventos, tales como ferias de pueblo, actividades escolares, juegos de fútbol y cines. Además, un espacio relevante fueron los salones de baile, los cuales se registran desde 1939 (Zaldívar, 2013). Los antecedentes de estos espacios fueron las cantinas y los burdeles de inicios de siglo y estos salones se convirtieron en lugares emblemáticos de los sectores populares urbanos; algunos de estos fueron Los Molinos, Los Jocotes, El Huracán, El Gran Parqueo, Los Higueros, El Jorón, sitios que siguen estando en el imaginario de estos barrios, a pesar de que muchos de ellos ya han desaparecido.

En estos espacios de sociabilidad que se construyeron a inicios del siglo XX, los repertorios musicales de los sectores populares estuvieron fuertemente definidos por los ritmos tropicales de origen latinoamericano: mazurca, vals, bolero, corrido, paso doble, foxtrot y el tango, luego se da paso al chachachá y el mambo en la década de los cuarenta y cincuenta. Pero a partir de 1950 aparece un ritmo que diversifica el escenario cultural: el *rock'n'roll*. Así, en 1958 se publica una noticia en la que se anuncia la creación de la primera banda de *rock'n'roll* llamada Los Perros Calientes. En la nota de prensa, se evidencia los estereotipos que ya pesaban sobre estos ritmos juveniles, pues se hace la salvedad de que eran estudiantes universitarios muy dedicados a su arte y que no había en sus producciones “nada de pachuquerías” (Carballo, 2017, p. 46).

A partir de la creación de esta banda en la década de 1960, surgen otras, fundamentalmente localizadas en zonas urbanas, que basaron su repertorio en este ritmo musical; entre ellas, se pueden citar The King Cats, Los Blue Jets, Los Rufos, Los Thunder Boy's y Los Vikingos. Estas bandas tenían el reto de ir acercando un público juvenil al *rock*.

Asimismo, como se puede observar por sus nombres, todavía existía un imaginario del *rock* como una música vinculada con el idioma inglés.

Estas incipientes bandas de la década de 1960, como forma de abrirse campo en el escenario cultural, tocaban en actividades sociales, en muchos casos acompañaban bandas para adultos que interpretaban repertorios de música tropical. De esta manera, dentro de las actividades recreativas, se hacían un momento en el repertorio o un *set*, como se le denominaba en ese entonces, para la música de personas jóvenes. Así, poco a poco estas bandas formaron un público juvenil. Esta estrategia permitió ganar público y suavizar la reacción social hacia el *rock* y la nueva estética, en un contexto como el costarricense, profundamente católico y conservador.

Es importante destacar que en la difusión del *rock* tuvieron gran relevancia algunas industrias culturales que aparecen en el país en la primera mitad del siglo XX. Concretamente, se alude a la radio, el cine y, más adelante, la televisión. Las radios en el país inician en 1923 y rápidamente se amplía la oferta con la creación de algunas emisoras como Alma Tica, Tibás, Nueva Alma Tica, Estación X, La Voz de la Víctor, Columbia y Atenea (Vargas *et al.*, 2012). Estas radios programaban mayoritariamente música tropical y el *rock* tenía pocos espacios en ellas, aunado a que las primeras bandas tenían pocas grabaciones para ser transmitidas en estos espacios.

Posteriormente, ya en la década de 1970 se crean radios juveniles, tales como Radio para Ti, Radio La Juvenil, Radio Uno y Radio Top 12, las cuales eran específicamente para público joven y programaban *rock* generalmente en inglés, aunque poco a poco se empezó a transmitir *rock* en español y, finalmente, algo de *rock* nacional. Para lograr que su música se escuchara en la radio, las bandas hacían algunas grabaciones muy rudimentarias en equipos de grabación de emisoras como Radio Nacional.

En cuanto al cine como forma de difusión, para 1940 ya existían en el país doce salas (Fumero, 2015). En 1950 y 1960, empezaron a proyectar películas generalmente norteamericanas en las que el *rock* era parte de la trama; posteriormente, aparecen películas mexicanas protagonizadas, entre otros actores, por Enrique Guzmán, en las que se representa la posibilidad de hacer *rock* en español.

Finalmente, la televisión se difunde en el país en 1961 y a partir de entonces se empiezan a transmitir los primeros programas, que incluían *shows* musicales como *Las estrellas se reúnen*. Sin embargo, en estos primeros programas se priorizó la música tropical, pues era más exitosa a nivel de ventas. Más adelante, en la década de 1980, se crean otros programas, como *Hola Juventud*, en los que se presentaron algunos videoclips de bandas de *rock*, aunque de manera minoritaria, ya que el repertorio más común siguió siendo el de la música tropical.

La relevancia de estas industrias culturales en la década de 1960 a 1980 en el país radica en que ayudaron a difundir repertorios y estéticas del *rock* que fueron sumando públicos a las actividades que estas bandas realizaban e incorporando en el repertorio musical nacional estos ritmos y estéticas nuevos. Sin embargo, las bandas siempre tuvieron que esforzarse para lograr un espacio en estas industrias que le daban prioridad a los ritmos tropicales, puesto que estos tenían más éxitos de ventas, mientras que las bandas estaban tratando en ese momento de crear un público para esta nueva música.

Para 1970, existen en el país tres tipos de bandas. Primero, estaban las que tocaban únicamente *covers*, cuya relevancia radicó en que generaron público al tocar música de bandas inglesas y estadounidenses conocidas y consagradas internacionalmente. Segundo, existían las bandas nacionales que se enfrentaban a la necesidad de tocar música propia, lo cual era un reto en un contexto cultural pequeño y con un público más reducido aún, y que definieron las primeras temáticas del “*rock tico*” y los primeros imaginarios de rockear en el país. En tercer lugar, están algunas bandas que alternaban tocando *covers* y música propia para garantizarse cierto público. Esta diversidad de tipos de bandas fue parte fundamental para la conformación de la escena del *rock*.

En ese momento, existieron varios retos para la escena. En primer lugar, estaba el tema del acceso a la música *rock* internacional, pues era complejo comprar estas músicas en un escenario cultural como el costarricense. Si bien ya existían algunas tiendas de discos que comercializaban *rock*, la llegada de *hits* o de algunas obras más complejas, por ejemplo, de *rock* progresivo, no era tan frecuente. De manera que muchas personas mandaban a traer los discos con familiares y amigos que vivían fundamentalmente en Estados Unidos y ello implicaba gastos importantes.

El hecho de tener que comprar música en el extranjero, al igual que adquirir instrumentos y tener automóvil para transportarlos evidencia que el *rock* en el país, al menos en sus orígenes, fue un fenómeno urbano y de clases medias, pues se necesitaba cierto poder adquisitivo para “armarse como rockero”. De hecho, muchas de las primeras bandas en el país se crean en colegios privados de la capital, ya que eran quienes podían adquirir estos bienes.

Otro de los retos de la escena era conseguir lugares que les permitieran tocar *rock*, pues existía un estigma social de peligrosidad y era complejo acceder a los bares para este tipo de música. Uno de los primeros lugares donde se organizan conciertos fueron los cines. Algunos de estos se encontraban en la capital, tales como Cine Capri, Center City, Cine Reyna y Cine Lux, que ofrecían la ventaja de tener escenario, sonido y butacas. Sin embargo, según plantean algunos de los músicos, se seguía vinculando el *rock* con drogas y relajamiento moral, así que era común la visita de la policía al final de los conciertos para hacer redadas.

En cuanto a los bares, poco a poco se empieza a abrir un pequeño circuito en el que se podía tocar *rock*, fundamentalmente en el área urbana y en los alrededores de la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. Para 1978, se abre el primer bar de *rock* llamado Génesis en la capital del país, lo cual fue un gran avance para la escena, no solo como un espacio de conciertos, sino como uno de generación de identidad colectiva para los rockeros del momento.

Además, otro espacio que ofreció gran visibilidad a la escena del *rock* fueron las semanas universitarias de la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional en la década de 1980. Estas semanas culturales se organizaban al inicio de los semestres universitarios y se llevaba a cabo una gran cantidad de conciertos. Estos escenarios eran muy importantes, pues muchas de estas bandas tocaban para un público joven y urbano, les permitían mucha visibilidad y eran una gran plataforma de difusión para estas.

Ante la dificultad que enfrentaron para abrir espacios en los inicios de estas décadas, las personas rockeras que ya habían generado un poco más de identidad colectiva se plantearon la posibilidad de la autogestión para los conciertos. Así, algunos integrantes de bandas empezaron a organizar festivales en espacios públicos, lugares alquilados o prestados, tales como fincas o parques. Por ejemplo, para la década de 1970, se realizan el Festival en el Monte de la Cruz, en Heredia en 1979, y el emblemático Festival en el Sol, en la Guácima de Alajuela en 1983. Este último evento reunió en un concierto de varios días a muchas de las principales bandas de *rock* y fue un momento fundamental para reconocerse como escena y para ver su capacidad organizativa acumulada en ese momento.

Si bien el *rock* se desarrollaba primordialmente en la capital del país, existieron bandas en las otras provincias, por ejemplo, Bocaracá de la provincia de Limón o la banda Eterno Presente de la provincia de Heredia. Estas bandas de las provincias tocaban en diferentes escenarios y alternaban con músicos de la capital. De esta forma, para finales de 1970 ya existía en la escena nacional una dinámica de conciertos, intercambio y movimiento de músicos y actividades como *jamming* entre bandas.

Como es propio de una escena incipiente, las bandas de las décadas en estudio tenían una vida muy breve, aproximadamente de tres años. Los proyectos musicales, en muchos casos, o bien se disolvían, o bien cambiaban su conformación por la inestabilidad que implicaba sostener un proyecto artístico en ese contexto. De hecho, muy pocas de estas bandas sobreviven en la actualidad, pues mantener proyectos en espacios culturales pequeños y con poco apoyo es un gran reto.

Paralelamente a la construcción de una escena local, el país empieza a vivir la experiencia de conciertos internacionales de *rock*. Principalmente, sucedieron dos que son recordados como referentes por haber sido la posibilidad de experimentar un concierto de *rock* de calidad internacional. El primero de ellos es el concierto de Carlos Santana

el 29 de septiembre de 1973 en el Gimnasio Nacional. El segundo es el concierto de Derechos Humanos Ya!, realizado en el Estadio Nacional el 13 de septiembre de 1988, que involucró músicos como Peter Gabriel, Sting, Tracy Chapman y Bruce Springsteen. Estas actividades funcionaban como rituales máximos de encuentro para la escena y ayudaban a configurar una identidad que, para una escena como la del *rock* costarricense, era muy importante en el contexto.

Para la década de 1980, ya existía entonces una escena más consolidada con varias bandas y con un pequeño espacio de circulación de música y conciertos; además, se podía acceder a algunos conciertos internacionales que servían de referente. No obstante, existía el reto de grabar un disco de *rock* propio. En Centroamérica, para el periodo de estudio ya había varias empresas disqueras que grababan música regional e incluso tenían vínculos con sellos disqueros internacionales. Algunas disqueras existentes eran Industria Discográfica Centroamericana (Indica), sello disquero costarricense, Fono Industrias de Centroamérica (Fonica) y Discos de Centroamérica (Dideca), de Guatemala, y Discos Centroamericanos (Dicesa), de El Salvador. Sin embargo, estas empresas grababan música de más fácil comercialización como ritmos tropicales bailables y el *rock* no era parte importante de sus catálogos; en algunos casos, mantenían un pequeño catálogo de *rock* de discos de bandas extranjeras.

El reto de grabar un disco en un contexto en el que la industria era manejada por discográficas consistía en que las empresas querían garantizarse las ventas y el *rock* era un mercado pequeño en el que las bandas, además, estaban tratando de familiarizar al público en escuchar *rock* en español, especialmente *rock* nacional. Hasta el día de hoy esto sigue siendo un desafío.

Para la década de 1970 y 1980 ya existía en el contexto latinoamericano un mercado del *rock* con bandas emblemáticas. En el caso de Costa Rica, ya se conocían fundamentalmente bandas argentinas, tales como Pescado Rabioso y Sui Generis. De manera que el “rock en tu idioma” se estaba empezando a posicionar, pero faltaba un mercado de consumidores jóvenes con poder adquisitivo para comprar discos de bandas nacionales.

Muchas bandas grababan discos de 45 RPM o hacían grabaciones para que las pasaran en la radio. Para esto último, por ejemplo, Radio Nacional tenía un estudio de grabación y algunas bandas lo utilizaban para registrar sus canciones allí. Para concretar el reto de grabar un LP, las bandas optaron por el autofinanciamiento con empresas disqueras más pequeñas, por ejemplo, la banda Shenuk grabó su primer disco en la década de 1980 con el sello disquero Onda Nueva, financiado con presupuesto de los propios músicos.

Con la crisis de las disqueras y la llegada de otras tecnologías de grabación, como el CD, en la década de 1990, se democratiza el acceso a las grabaciones, ya que aparecen pequeños estudios alternativos. Para inicios de esa década, surgen muchas más

grabaciones de bandas nacionales. Sin embargo, la dinámica de las disqueras y las limitaciones que implicaban los discos de vinilo, los cuales eran muy costosos, generó que muchas bandas de las décadas de 1970 y 1980 no grabaran nunca sus producciones en LP y, en el mejor de los escenarios, grabaron solo discos de 45 o casete. Por eso, no existen grabaciones de calidad de algunas de las bandas de 1970 que recuerden sus sonidos de época.

Un elemento importante sobre la historia de la configuración de la escena del *rock* en el país es que, hasta finales de 1980, si bien las bandas tocaban diferentes tipos de *rock* a partir de diversas influencias, la escena hacía sus actividades mezclando géneros musicales. Para inicios de 1990, se diversifican la cantidad de bandas, las grabaciones y las subculturas juveniles toman protagonismo, y ya se pueden encontrar bares y conciertos solamente para géneros como el ska, punk y *metal*. Además, se pasa a otro momento de la escena del *rock* costarricense, una más consolidada, con mayor difusión mediática y patrocinios.

Es decir, para la década de 1990 los circuitos culturales se amplían y existe más mercado local para el *rock*, tanto en relación con tiendas de venta de discos como estudios de grabación, bares y conciertos. Para comprender esto, es importante señalar que las dimensiones de la población del país para la década de 1970 eran de solamente 1 779 655 personas, y para la década de 1990, de 3 057 164, es decir, casi el doble de este pequeño lugar (Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2008, pp. 23-24).

Principales grupos y bandas del periodo

Para entender el desarrollo de la escena, es importante caracterizar brevemente las bandas que se fundaron en el periodo de 1970 y 1980. En cuanto al perfil sociodemográfico, las bandas estaban conformadas por personas muy jóvenes que se introducen al *rock* generalmente entre 14 y 19 años, muchas de estas se forman entre compañeros de colegio (principalmente colegios privados) y a partir de estas agrupaciones empezaban sus procesos de experimentación musical. Las bandas, generalmente, duraban poco tiempo, alrededor de tres años, y se disolvían para formar nuevos proyectos. También existía mucha movilidad de músicos entre bandas.

Una característica interesante de la escena es que en ella convivían músicos de formación musical del canon clásico, por ejemplo, estudiantes de percusión, guitarra o bajo de la Universidad Nacional y de la Universidad de Costa Rica, con músicos que no la tenían y cuyo aprendizaje era empírico. Ambos procesos de creación y experimentación alimentaron la escena y le dieron forma a esta.

En cuanto al género de *rock* que las bandas tocaban, estas se autodenominaban de diferente forma, por ello, era posible encontrar bandas de *rock* pop, *rock* progresivo, *rock* urbano o *rock* latino, *rock* ácido, experimental, electrónica, etc. Las influencias

musicales que tenían eran diversas, pero existen dos predominantes. Por un lado, bandas estadounidenses e inglesas, tales como The Beatles, The Who y Pink Floyd. Por otro, una importante influencia de *rock* argentino con exponentes principales, por ejemplo, Charly García y Luis Alberto Spinetta y todas las agrupaciones que ambos tuvieron a lo largo de su carrera, quienes también sirvieron de referentes para mantenerse haciendo *rock* en español.

Aunque las primeras bandas surgen en la década de 1960, es en la década de 1970 que el *rock* logra un poco más de difusión, por lo que estas dan el salto a la creación de música propia. Algunas de estas bandas pioneras son la banda Stop, creada en 1975, cuyos integrantes fueron Luis Jákamo, Adolfo Sáenz, Narciso Sotomayor, Petey Dannan y Greg Richardson. Esta banda heredaba un poco de las agrupaciones de los sesenta en cuanto a que nombraban las bandas en inglés y cantaban en ese mismo idioma.

También es importante destacar la banda Hebra, creada en 1979, cuyos integrantes fundadores fueron Edgar Brealey, José Ruiz, Ronald Wong, Johnny Schroeder y Armando Loynaz. Esta banda fue una de las primeras en cantar música propia y en español, y fue un referente para muchas de las bandas posteriores. Asimismo, Armando Loynaz, su vocalista, fue uno de los que impulsó la creación de espacios autónomos para la escena, tales como festivales.

La Silla Eléctrica fue una banda de *covers* creada en 1975 y sus integrantes fueron Marcos Elizondo, Esteban Soler, Luis Antillón y Alfredo Antillón. Fue una de las bandas más emblemáticas que ayudó a acercar a la juventud costarricense al *rock*; además, particularmente, se mantienen activos hasta el día de hoy.

Existieron otras bandas que generaron nuevas sonoridades. Por ejemplo, el caso de Distorsión, creada en 1978, cuyos integrantes fueron Mario Maisonnave, Ronny Vargas, Juan Eduardo Montalbo y Alberto Chaves. Ellos tenían referentes de un *rock* más pesado. También hubo bandas como Bocaracá, creada en 1972 e integrada por Isidor Asch, Luis Jákamo, Ricardo Spinach y Julián Tabash, quienes mezclaban con otras sonoridades más afro al estilo de Santana.

Hubo otras bandas muy relevantes de la década de los setenta. Por ejemplo, Microwave, fundada en 1979 y compuesta por Marcelo Galli, Moisés Guido y Carlos Murray. Otra fue la banda Igni Ferroque, creada en 1976 y cuyos integrantes fundadores fueron Roberto Ruiz, Aldo Sibaja, Álvaro Castro, Gerardo Mora y Manuel Obregón, estudiantes la mayoría del colegio privado La Salle. Además, la banda Luz Fría, creada en 1978, estuvo integrada por Hernán Castro, Bernardo Guzmán y Carlos Meléndez.

Una banda muy importante de la década de los setenta fue Shenuk, fundada en 1979 por sus integrantes Alex Loynaz, Gerardo Mora, Bernal Villegas y Sergio Sasso. Esta

banda fue una de las pocas de esa década que logró, entrados los años ochenta, grabar un disco de vinilo.

De la década de 1980 es importante destacar la banda Amalgama, por el rol que su vocalista Marta Fonseca ha tenido en la historia del *rock* nacional, al ser una de las mujeres más destacadas de la escena. La banda estuvo conformada también por José Luis Sánchez, Jorge Koki Araya, Ronald Barón Díaz, Juan Carlos Araya y Koldo Isusi. Asimismo, se creó en 1985 la banda Mario Maisonnave y Modelo para Armar, integrada por Mario Maisonnave, Gonzalo Trejos, Bernal Villegas, Rafa León, Carlomagno Araya y Gerardo Mora; estos dos últimos fueron bateristas en épocas distintas. Esta banda fue una de las primeras en grabar un video musical.

En esta década, existió una diversidad de bandas tanto de *covers* como de música original, que lograron ocupar un espacio importante en la historia del *rock* nacional. Entre estas, se pueden enumerar:

- Electrónico. Creada en 1980, cuyos integrantes fueron Sergio Sasso, Joaquín Gil y Carlos Fernández.
- Ictus. No se pudo rastrear la fecha exacta de formación; sus integrantes fueron Nano Fernández, Rafael Carvajal, Sergio Pacheco y Eddy Zúñiga.
- Metro. No se pudo rastrear la fecha exacta de fundación; estuvo compuesta por Alberto Choto-Cruz, Carlos Cañas, Alberto Ortiz, Marcelo Galli y Carlomagno Araya, José Jiménez y Josué Agüero.
- Eterno presente. Creada en 1980, cuyos integrantes fueron Ricardo Barrantes, Carlos Fernández y Carlos Meléndez.
- Ciclos D. No se pudo rastrear la fecha de creación; sus integrantes fueron José Capmany, Francisco Pujol, Marcello Galli y Jorge Molina.
- U-manos. Creada en 1984, cuyos integrantes fueron Fernando Alvarado, Sergio Pacheco, Nano Fernández, Otto Pacheco y Bernal Villegas.
- Hormigas en la pared. Formada en 1988 por sus integrantes Frank Lockwood, Arturo Díaz, Juan Pablo Coello y William Monge.
- Mantra. Formada en 1988. El grupo tuvo varios integrantes a lo largo de su historia, entre ellos están Roberto Alfaro, Adrián Aguilar, Pablo Sánchez y Roberto Pana.
- Acero. Fundada en 1985 por Jorge Molina, Francisco Pujol y Fernando Alvarado.

Finalmente, en este recuento de la década es necesario destacar a la banda Café con Leche creada en 1984, cuyos integrantes fueron José Capmany, Enrique Ramírez, Carlos “Calilo” Pardo, Marcos Elizondo y Marcelo Galli; posteriormente, se vincularon otros músicos en diferentes etapas del grupo. Esta banda fue importante en la escena, pues fue muy exitosa a nivel mediático y logró acceder a medios de comunicación que muchas de las otras bandas no pudieron, debido al carisma de su líder y vocalista José Capmany.

Como otros espacios públicos, la escena del *rock* costarricense en estos contextos patriarcales ha sido mayoritariamente masculina tanto en relación con la presencia mayoritaria de hombres músicos como en las reglas para su desarrollo. No obstante, es fundamental destacar el rol de varias mujeres en estas bandas desde la década de 1970. Algunas de ellas fueron Petey Dannan, cantante del grupo Stop; Marta Fonseca, quien ha participado hasta la actualidad en muchos proyectos relevantes para la escena, tales como Amalgama, 50 al Norte y Suite Doble; Miriam Jarquín es otra de las mujeres que ha participado en diversas bandas, por ejemplo, Chakal, Igñi Ferroque y Blues Latino. Estas mujeres han logrado abrir brecha y servir de referentes para que en la actualidad en el país exista mucha más presencia de mujeres en todas las escenas musicales.

En cuanto a las temáticas de las letras de estas bandas, este análisis implicaría un estudio en sí mismo de los contenidos discursivos y simbólicos, pero es importante señalar que en algunas se tratan temas sociales como los problemas ambientales, así como otras letras más de corte reflexivo e intimista. Los contenidos de las producciones no fueron radicales ni de confrontación con el poder. Así que si existieron problemas con la autoridad era más por los estereotipos vinculados con el *rock* en la sociedad conservadora costarricense que por choques directos de las bandas con las estructuras políticas.

Llama la atención en las letras de las bandas la ausencia de referencias al contexto centroamericano, a pesar de la gravedad de los acontecimientos regionales en el periodo de estudio. Este vacío podría evidenciar que el *rock* de alguna manera reprodujo esta noción de la identidad costarricense de no sentirse centroamericanos, basándose en mitos fundacionales de diferenciación, tal como la supuesta blanquitud e igualdad que, como se planteó anteriormente, ha creado una falsa identidad de separación desde un nacionalismo que las élites políticas y económicas han ayudado a construir.

Para indagar al respecto, se le preguntó a algunas personas de la escena por qué no se tocaron temas de contexto centroamericano en unas décadas que para la región estaban claramente marcadas por el enfrentamiento de proyectos políticos nacionales. Algunas personas plantearon que estos temas los tocaban otros géneros musicales como la trova, pues muchos de esos cantautores y cantautoras tuvieron vínculos políticos con agrupaciones de izquierda tanto nacional como de Centroamérica. De manera que el *rock*

costarricense como movimiento cultural se mantuvo en términos generales al margen de vincularse y testimoniar lo que acontecía en la región en las décadas estudiadas.

Reflexiones finales

La escena del *rock* costarricense que inicia en la década de 1950 con la creación de la primera banda se amplía y va pasando poco a poco de los *covers* a la posibilidad de cantar música propia y en español. Esta transformación será un paso identitario fundamental para encontrar la voz propia. Sin embargo, estas bandas van a coexistir con bandas de *covers* de gran relevancia que también ayudan a construir la escena.

Como se puede observar en las dinámicas de la escena del *rock* costarricense, ya para finales de 1980 existió capacidad de autogestión en actividades como conciertos y festivales, y dinámicas de intercambio entre bandas dentro del escenario y fuera de este. Si bien el *rock* inicia como un fenómeno urbano, se da la aparición de bandas en otras provincias que logran tener presencia en la escena.

A pesar de los retos del contexto, se logra crear circuitos culturales, empezar a grabar y hacerse un lugar en algunos medios de comunicación. El espacio cultural se va diversificando a partir de la década de 1990, por lo que aparecen escenas particulares para otras derivaciones del *rock*, tales como el *metal*, el punk, el ska, y con la posibilidad que ofrecen las nuevas tecnologías de grabación y difusión como el CD se amplía la cantidad de grabaciones de bandas.

Las bandas de *rock* fueron en su mayoría masculinas, urbanas y de clases medias. Estas características reflejan dinámicas sociales patriarcales, desde las cuales el espacio de lo público es más fácilmente asumido por los hombres; además, evidencia un desarrollo nacional basado en las capitales con zonas periféricas con poco acceso a bienes culturales. La condición de personas de clase media y de colegios privados de muchas de las personas rockeras marca de alguna manera las letras de las canciones con miradas más intimistas y menos interesadas en el contexto regional. Aunque para comprender esto en profundidad es necesario hacer un análisis más reposado de las letras de las canciones de las bandas que se han estudiado en esta investigación.

A partir de 1970, estas bandas empiezan a crear sus propios espacios para conciertos ante las dificultades del contexto local y se habilitan los cines, los bares y, posteriormente, experimentan la autogestión de conciertos y festivales. Los conciertos internacionales que se desarrollan en el periodo de estudio, aunque son escasos, sirven como referente y espacio de encuentro para las personas rockeras. Estas actividades ayudaron a reforzar la identidad y a soñar con este nivel de recursos y tecnologías que los artistas internacionales tenían.

En 1980, se amplía y consolida la escena con más bandas y espacios para conciertos y se concretan algunas grabaciones, aunque la década de 1990, con la llegada de las nuevas tecnologías de grabación, fue sin duda el momento de más registro y difusión de producciones de *rock* en el país.

Desde los inicios de la escena, se evidencia la resistencia y el temor social a estas manifestaciones musicales. Los roces con una sociedad conservadora fueron parte de la historia, las redadas afuera de los conciertos y las limitaciones para permisos de conciertos fueron parte de los obstáculos que tuvieron que enfrentar en este contexto.

Sin embargo, en el caso de Costa Rica, el *rock* fue un tema debatido en los medios públicos de manera masiva en los límites de este periodo de estudio. El 2 de junio de 1992, se desarrolla el concierto Cráneo Metal en una zona de los barrios del sur de la capital. A partir de este concierto, ocurre una gran redada policial y la prensa e incluso el ministro de Seguridad de aquel entonces convierte al *metal* y a las personas metale-ras en sujetos criminalizados, por lo que se desata una persecución hacia estos últimos. Se toman acciones de política pública en las que se les criminaliza, se les persigue, se decomisa este tipo de música, se crean programas de televisión que hablan del satanismo y la Iglesia católica alerta a padres y madres del peligro del *rock*. Este fue uno de los episodios más lamentables de persecución hacia los rockeros en la historia del país, el cual muestra que incluso entrada la década de 1990 las reacciones sociales eran de alarma frente al *rock*.

Este suceso que se da en los noventa evidencia que esa escena iniciada desde 1958 con la primera banda llamada Los Perros Calientes, a pesar de los avances generados en 1970 y 1980 para crear espacios, tuvo un largo camino para la aceptación social con respeto hacia sus manifestaciones culturales y estéticas. En muchos sentidos, las músicas urbanas siguen todavía luchando para que sean reconocidas como prácticas culturales, además de que intentan sobrevivir en contextos culturales pequeños y sin apoyos.

Por último, es importante señalar que el estudio de la historia del inicio, el desarrollo y la gestión de estas prácticas musicales en países pequeños como los centroamericanos es fundamental para entender el desarrollo cultural local.

Existen muchos otros aspectos por investigar sobre el tema del *rock*. Uno de ellos corresponde a los aportes y las experiencias de las mujeres en la escena. También se debe analizar el desarrollo de escenas particulares, tales como la del *metal*, el punk y el ska, que hicieron sus propios circuitos de difusión y comercialización a partir de la década de 1980 y 1990.

En los espacios de investigación en universidades, organizaciones e incluso colectivos independientes, se debe posicionar el estudio de las músicas populares en un contexto cultural tan diverso y complejo como el centroamericano, ya que esto puede permitir la

comprensión de procesos culturales. Asimismo, estos estudios sobre músicas populares pueden ser una herramienta para trabajar con diferentes poblaciones temas de gran relevancia en la realidad regional, tales como la construcción de subjetividades, la historia de las migraciones, la violencia política y la construcción de memoria colectiva.

Uno de los retos que se debe enfrentar al construir estas historias musicales desde los márgenes de la oficialidad es la dificultad para acceder a recursos tradicionales al analizar la memoria, como los periódicos y la televisión, pues estas escenas se crean sin que los grandes medios registren lo sucedido. La mayoría de información se encuentra en archivos personales y muchos de estos se han perdido con el tiempo. De esta manera, el testimonio de actores de la escena es un recurso privilegiado, tanto historias de músicos y músicas como de sonidistas, personas de gestión de bandas, de la radio, de las tiendas de discos, coleccionistas, etc. Como se planteaba al inicio del texto, el *rock* también es cultura y es necesario reconstruir estas historias contadas desde los márgenes de la oficialidad de la cultura, porque es desde ahí donde se recuerda el pasado.

Referencias bibliográficas

Carballo, P. (2017). *Por las calles del rock: aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica de 1970 a 1990*. Editorial Arlekin.

Cuevas, R. (1993). *Traspatio florecido: Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica 1979-1990*. Editorial de la Universidad Nacional.

Fumero, P. (2015). *Cultura y sociedad en Costa Rica: 1915-1950*. Universidad de Costa Rica.

Instituto Nacional de Estadística y Censos. (2008). *Estimaciones y Proyecciones de Población por sexo y edad (cifras actualizadas) 1950-2050*. Autor.

Molina, I. y Palmer, S. (2017). *Historia de Costa Rica: Breve, actualizada y con ilustraciones*. Editorial Universidad de Costa Rica.

Rovira, J. (2020). *Costa Rica en los años 80*. Editorial Universidad de Costa Rica.

Sojo, C. (2010). *Igualitarios: La construcción Social de la desigualdad en Costa Rica*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Vargas, M., Chatski, E. y Vicente, T. (2012). *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*. Universidad de Costa Rica. https://issuu.com/echatski/docs/op-662_musica_academica

Acerca de las personas autoras

Andrés Barrios López, Panamá. Magíster en ciencias sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso). Es investigador independiente y trabaja temas sobre historia social de Panamá, derechos de los pueblos originarios, derechos humanos y ciencias políticas.

José Manuel Cardona, Honduras. Máster en Historia Social y Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Es docente del Departamento de Historia de esa misma casa de estudios. Además, trabaja sobre temas de la historia política de Honduras dentro del Imperio español, la aplicación de la legislación regia en América y la piratería en la época colonial.

Mario Efraín Castañeda Maldonado, Guatemala. Licenciado en Historia por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Profesor en la Escuela de Historia de esa misma casa de estudios y en la Universidad Rafael Landívar. Es investigador independiente sobre *rock* y *metal* en Guatemala.

Martina Barinova, República Checa. Máster en Literatura y Cultura Latinoamericana en la Universidad de Nebraska, Lincoln. Trabaja temas relacionados con diáspora y transculturación a partir de textos de autores centroamericanos y caribeños contemporáneos.

Orlin Manuel Duarte, Honduras. Máster en Metodologías de Investigación Económica y Social de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y máster en Historia por El Colegio de Michoacán, México. Labora para el Departamento de Historia de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Además, trabaja temas sobre la Guerra Fría en Centroamérica, el impacto de las guerrillas en las comunidades locales y la historia demográfica de inicios del siglo XX.

Priscilla Carballo Villagra, Costa Rica. Máster en Sociología de la Universidad de Costa Rica. Es investigadora del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo de la Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica. Trabaja temas sobre sociología de la música y estudios culturales en Centroamérica.

Reiby Osbilmer Castillo, Honduras. Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Es docente del Centro Regional de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras en el Valle de Sula. Trabaja sobre temas de la historia conceptual en el periodo de independencia, la estatuaría cívica en la reforma liberal y los testimonios escritos durante la primera guerra de la Federación de Centroamérica.

Rock en contexto: el inicio del rock en Centroamérica en 1970-1980
se terminó de imprimir en el mes de noviembre del 2022,
en los Talleres gráficos de la Editorial EUNED.
Su edición consta de 70 ejemplares
impresos en papel bond 75 gramos
con forro de cartulina barnizable
y acabados en barniz ultravioleta.

Estuvo al cuidado
de la Dirección Editorial de la UNED.

Corrección de pruebas:
Priscilla Carballo Villagra
Gustavo Gatica López

Diagramación y artes finales:
Evelyn Valenciano Coto

Coordinador de producción editorial:
Ely Fabricio Marín Hernández

Imposición digital:
Departamento de pre prensa de la EUNED



La música es una de las manifestaciones culturales más relevantes de los pueblos. Dentro de toda la diversidad de sonoridades existentes, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el rock se ha posicionado como una forma de expresión de varias generaciones. Este libro plantea algunos elementos para entender el origen del rock en Centroamérica, que si bien llega desde 1950, es a partir de 1970 que toma mayor protagonismo.

A partir de trabajos de investigación de autoras y autores sobre Guatemala, Panamá, Costa Rica, Nicaragua y Honduras, se exponen los contextos políticos, sociales y culturales que fueron la base del surgimiento de esta música. Además se plantean los principales rasgos de origen de esta escena y algunas de las bandas que ayudaron a construir un espacio alternativo.

Este trabajo pretende aportar a la memoria cultural de la región, una memoria que se construye también desde los márgenes de la historia oficial. Porque el rock también es cultura y por tanto, su largo camino debe ser recordado, y porque la región centroamericana tiene mucho que contar sobre las heridas que seguimos intentando sanar.

