

Artikel

„El pueblo canta en ellos y por ellos y con ellos.“
Nicaraguas ‚imagined culture‘ im Werk der *cantautores* Mejía Godoy

Interview mit Luis Enrique Mejía Godoy

Felicitas Eser (Berlin)

HeLix 8 (2015), S. 14-38.

Abstract

The brothers Carlos and Luis Enrique Mejía Godoy are the most famous songwriters in Nicaragua and representatives of the musical movement *Nueva Canción Latinoamericana*. During the Sandinist Revolution and the Civil War they dedicated their songs to the resistance against Somoza's dictatorship and the interventions from the USA. One of their main aims was to strengthen the Nicaraguan national identity. The Sandinist party FSLN also recognized very early that the promotion of culture should play a key role in the rise of the *Nueva Nicaragua*. But how can you strengthen the culture of a country which has been oppressed for centuries by the Spanish and British colonialism and afterwards by the neo-imperialism of the USA? Was constructing an 'imagined culture' according to the theory of the renowned cultural theorist Stuart Hall the only way? Or did they just have to wake up the old and 'sleeping' culture by retelling narratives, myths of origins, symbols and rituals? This article tries to answer some of these questions and focuses on the role of the two songwriters Carlos and Luis Enrique Mejía Godoy in this process. A historical and political overview of the Sandinist movement and the *Nueva Canción Latinoamericana* gives a necessary introduction to the following e-mail interview with Luis Enrique Mejía Godoy.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

„El pueblo canta en ellos y por ellos y con ellos.“
 Nicaraguas ‚imagined culture‘ im Werk
 der *cantautores* Mejía Godoy

Interview mit Luis Enrique Mejía Godoy

Felicitas Eser (Berlin)

Yo no sé cuánto debe la revolución a las canciones de Carlos [y Luis Enrique] Mejía Godoy, que lograron organizar un sentimiento colectivo del pueblo, extrayendo sus temas y sus acordes de lo más hondo de nuestras raíces y preparando ese sentimiento para la lucha.
 (Ramírez, *El Alba de Oro*)

Carlos und Luis Enrique Mejía Godoy sind zweifelsohne die bekanntesten Musiker Nicaraguas: beide in den vierziger Jahren geboren, seit Ende der sechziger Jahre bis heute musikalisch aktiv, Vertreter des politischen Liedes Nicaraguas, des *Volcantos*. Sie selbst sehen sich als „trovapueblos“,¹ wie Luis Enrique Mejía Godoy in seiner Autobiografie schreibt. Dieser Begriff ist eine eigene Kreation und doch versteht man, was er ausdrücken soll. Er setzt sich aus den Worten *trovar* (Verse dichten) und *pueblo* (Volk) zusammen. Es handelt sich also um Volkslieder – Lieder, die mitten aus dem Volk stammen, wie es das Zitat in der Überschrift von Julio Valle-Castillo² ausdrückt. Das Wort *trova* wird ebenfalls für den Minnesang verwendet, also für die kunstvolle Verehrung einer hochgestellten Dame. Die ‚Minne‘, der die Brüder Mejía Godoy ihre Lieder widmen, ist aber keine Dame, sondern ihr Heimatland: *Nicaragüita – la flor más linda de mi querer*, wie es in einem der bekanntesten Lieder heißt.

Wie kommt es dazu, dass ihre Lieder fast 40 Jahre nach ihrer Entstehung in nicaraguanischen Jugendlichen sehr starke Gefühle für ihr Heimatland auslösen? Schnell stößt man bei solchen Überlegungen auf den Begriff der kulturellen Identität, ein Thema, das in seiner Komplexität die Forschungen der heutigen Kulturwissenschaft sehr beschäftigt. Nun ist die Frage nach der kulturellen Identität noch schwieriger, wenn es sich um ein Land handelt, das mehrere Jahrhunderte dem Einfluss ausländischer

¹ L.E. MEJÍA GODOY, *Relincho en la sangre*, 12.

² VALLE-CASTILLO, „Guitarras armadas“, o.S.

Staaten ausgesetzt war und in dem Kultur und Identität erst nach einer langen und grausamen Diktatur gelebt werden konnten. Die Kunst und hier vor allem die Musik spielten eine entscheidende Rolle in der sandinistischen Befreiungsbewegung Nicaraguas. Nicht ohne Grund singt Carlos Mejía Godoy von „sones de liberación“ oder sein Bruder Luis Enrique „yo soy de un pueblo nacido entre fusil y cantar“. Beide Musiker unterstützten aktiv die sandinistische Revolution und übernahmen später politische Posten. In ihren Liedern zeigt sich immer wieder ihr politisches Bekenntnis.

Welche Bedeutung hatten die Lieder der Brüder Mejía Godoy für die sandinistische Bewegung? Was war ihre politische Motivation? Inwiefern leisteten die beiden Musiker mit ihren Liedern einen Beitrag zur nicaraguanischen Identitätsbildung? Handelt es sich dabei um eine konstruierte Identität ganz im Sinne der Idee der „imagined culture“ des renommierten Kulturwissenschaftlers Stuart Hall? Mit diesen Fragen beschäftigt sich nach einer historischen Hinführung zum Thema das Interview mit Luis Enrique Mejía Godoy, das im Juli 2012 per E-Mail geführt wurde.

Nach der Solidaritätsbewegung während der siebziger und achtziger Jahre nahm das internationale Interesse für Nicaragua sehr ab. Auch die Forschung beschäftigt sich selten mit dem mittelamerikanischen Land. Folglich musste für diesen Artikel intensiv recherchiert und größtenteils auf Literatur aus dieser Zeit zurückgegriffen werden, was einen neutralen, nicht politisch gefärbten Blick erschwerte. Das musikalische Werk der Brüder Mejía Godoy wurde nur in sehr wenigen wissenschaftlichen Artikeln aufgegriffen, in denen es meist als Revolutionsmusik behandelt wird. Die nicaraguanische Identitätsbildung wurde lediglich am Rande erwähnt. Somit bieten das Interview und dessen Fragestellung einen neuen Anreiz, sich kulturwissenschaftlich mit den Liedern der Mejía Godoys auseinanderzusetzen.

Historischer Hintergrund

Ich denke wirklich, daß durch die Revolution das Volk wieder zu sich selbst gefunden hat. Nicaragua hatte zum ersten Mal die Möglichkeit, Nicaragua zu sein; denn vorher war es dies nicht. [...] Die Bevölkerung, die Jugend hatte sich entnationalisiert. Sogar mehr als das, es hatte sich kein echtes Nationalgefühl herausgebildet. Der Kolonialismus wurde bei uns vom Ostrazismus abgelöst. Danach hat uns der Imperialismus beherrscht. Unter dem Somozismus wurde die Vorherrschaft der Vereinigten Staaten beibehalten. Mit der Revolution dann fingen wir an, hier Grenzen zu ziehen. [...] Schon treffen wir unsere eigenen Entscheidungen. Das erklärt die besondere Vitalität unserer Jugend und auch

die der nicaraguanischen Kultur, wie es jeder heute in unserem Land beobachten kann.³

So beantwortete der damalige Landwirtschaftsminister der FSLN (*Frente Sandinista de Liberación Nacional*), Jaime Wheelock, 1987 in einem Interview die Frage, ob die Revolution zur Wiedergewinnung des nicaraguanischen Nationalgefühls beigetragen habe. In Wheelocks Worten wird deutlich, dass Nicaragua durch jahrhundertlangen ausländischen Einfluss von seinen ursprünglichen kulturellen Wurzeln entfernt wurde und keine nicaraguanische Identität bilden konnte.

Der spanische Kolonialismus hatte die Kultur der Ureinwohner Nicaraguas fast vollständig ausgerottet.⁴ Zwar erlangte Nicaragua 1821 die Unabhängigkeit, doch bald sollte man erkennen, wie wenig diese Unabhängigkeit mit der Realität zu tun hatte. Das folgende Jahrhundert war geprägt von politischen, wirtschaftlichen und geografischen Einmischungen von Seiten der damaligen britischen Kolonialmacht an der Atlantikküste und den Vereinigten Staaten. Mit dem Eintreffen der US-Marines⁵ 1912 besetzten die USA 21 Jahre lang das Land, setzten ihnen ‚genehme‘ Präsidenten als Marionetten ein und machten Nicaragua zu ihrer ‚Bananenrepublik‘ – ein Begriff, der übrigens in dieser Zeit geboren wurde.⁶

„Yo me haré morir con los pocos que me acompañan porque es preferible hacernos morir como rebeldes y no vivir como esclavos.“⁷ Augusto C. Sandino widersetzte sich dem Imperialismus der *yanquis*⁸ und kämpfte mit einer Guerilla aus mehreren tausend Bergarbeitern, Bauern und Handwerkern im Norden des Landes einen erbitterten Krieg gegen die US-Besatzung. Doch weder die US-Truppen noch die von den USA aufgebaute *Guardia Nacional* konnten Sandino und seine Anhänger besiegen. Im Vertrauen auf die neue Regierung unter Sacasa legte Sandino 1933 die Waffen nieder. Die US-Marine verließ das Land, aber nicht ohne „ihre Position in Nicaragua

³ ARCE/ WHEELOCK, *Sandinistas*, 15f. Es handelt sich hier um ein Interview von Bayardo Arce (Stellvertretender Koordinator des Politischen Ausschusses der FSLN), Humberto Ortega (Verteidigungsminister) und Jaime Wheelock (Landwirtschaftsminister), was 1984 von Jesús Cebrerio (El País), Gabriele Invernizzi (L'Espresso) und Francis Pisani (Le Monde) geführt wurde. Leider liegt nur eine 1987 im ISP-Verlag erschienene Übersetzung von Marianne Kröger vor.

⁴ Vgl. ESSER, „Der Klang von Schildkrötenpanzer und Synthesizer“, 661.

⁵ Präsident Alfonso Díaz hatte sie um Hilfe gebeten, einen gegen seine Politik gerichteten Aufstand niederzuschlagen (STREBE, *Fünf Jahre sandinistische Revolution in Nicaragua*, S.12).

⁶ Vgl. INFORMATIONSBÜRO NICARAGUA, *Gemeinsam werden wir siegen!*, 5 u. STREBE, *Fünf Jahre sandinistische Revolution in Nicaragua*, 12.

⁷ SANDINO, „Circular a las autoridades locales de todos los departamentos“, 108.

⁸ Begriff, der in Nicaragua für US-Amerikaner („*yankees*“) verwendet wird.

auch so weit stabilisiert [zu haben], daß sie sich den ‚Luxus‘ erlauben konnten, Nicaragua den Nicaraguanern zu überlassen.“⁹ Die Leitung der *Guardia Nacional* übernahm Anastasio Somoza García. Er erklärte Sandino als ‚kriminell‘ und ließ ihn am 21. Februar 1934 hinrichten.

Im Juli 1936 stürmte Somoza den Nationalpalast und bestieg am 1. Januar 1937 den Präsidentenstuhl. Von dort errichtete er eine grausame Diktatur, die stets auf die Unterstützung der USA bauen konnte.¹⁰ Aufbegehren des Volkes wurde brutal von der *Guardia Nacional* ‚ruhiggestellt‘. Selbst nach dem Attentat durch Rigoberto López Pérez auf Somoza am 21. September 1956 war die Diktatur noch nicht beendet. Dem Vater folgten die Söhne Luis (1957 – 1963) und Anastasio Somoza Debayle (1963 – 1979).

Es folgte eine Zeit des wachsenden Widerstandes gegen die Diktatur. Von 1958 an begannen erste Truppen ehemaliger Sandino-Gefährten den nun nicht mehr endenden Guerilla-Krieg. Am 13. Juli 1961 wurde die *Frente Sandinista de Liberación Nacional* (FSLN) gegründet. Die Gründer bestanden darauf, die Verbindung zum Freiheitskämpfer Sandino herzustellen („*Sandinista*“), der trotz der gegenläufigen Anstrengungen des Somoza-Regimes immer noch eine populäre und symbolische Gestalt für das nicaraguanische Volk und auch außerhalb Lateinamerikas war. „[...] si morimos, nuestra causa seguirá viviendo. Otros nos seguirán“, hatte Sandino 1928 in einem Interview mit Carleton Beals gesagt, und er sollte Recht behalten.¹¹ So wurde er zur Leitfigur der FSLN.¹²

Durch die Brutalisierung der Repressionsmethoden und die aufgedeckte Unterschlagung der Hilfsgelder zum Wiederaufbau nach dem Erdbeben 1972 durch den Somoza-Clan erfuhren FSLN und die historisch zerstrittene Opposition einen Aufschwung. Mit Aufständen, Straßenkämpfen und einem Kommando, das im August 1978 den Nationalpalast stürmte, bereitete man alles auf den Sturz des Regimes vor.

⁹ NIESS, *Das Erbe der Conquista*, 264.

¹⁰ Vgl. ebd., 273f.

¹¹ SANDINO, „Con Sandino en el corazón de la montaña“, 142.

¹² Dies brachte aber auch einige Herausforderungen mit sich, da das politische Manifest eines Mannes, der nie eine richtige Schulbildung genossen hatte, eher „diffus“ war (LANGGUTH, *Wer regiert Nicaragua*, 51). Langguth deutet darauf hin, dass Sandinos politische Überzeugung von verschiedenen, teilweise auch gegensätzlichen politischen Strömungen beeinflusst war (z.B. durch Anarchismus, Anti-Imperialismus, Nationalismus, Liberalismus) und sich so auch in seinen Schriften keine klare Ideologie erkennen lässt (vgl. ebd., 51ff.).

Der Druck erhöhte sich auch außerhalb des Landes: Somoza wurde vor der UNO angeklagt; die Menschenrechtskommission der OAS¹³ bestätigte in Nicaragua Völkermord.¹⁴ Daraufhin floh Somoza am 17. Juli 1979.¹⁵ Zwei Tage später verließ die Führung der *Guardia Nacional* Nicaragua und überließ so Managua den Sandinisten. Diese zogen noch am selben Tag siegreich in der Hauptstadt ein und feierten auf dem Platz des Nationalpalastes ihren *triumfo*.

Das weitreichende Reformprogramm und die innenpolitischen Erfolge der Sandinisten standen bald unter dem Schatten der sogenannten Konterrevolution, die mit der Präsidentschaft Ronald Reagans 1981 begann. In der Anti-Nicaragua-Propaganda als ‚kommunistisch‘ abgestempelt, sollte nun im Rahmen des Kalten Krieges exemplarisch der linksgerichtete Sandinismus mit allen Mitteln bekämpft werden. Geflohene Mitglieder der *Guardia Nacional* wurden in Camps in Florida und Kalifornien militärisch ausgebildet, um die Infrastruktur Nicaraguas zu zerstören und brutal gegen die Bevölkerung vorzugehen.¹⁶ Doch diese – militärisch unterstützt durch die Sowjetunion – verteidigte die kurz zuvor gewonnene Revolution unerbittlich. Die ersten freien Wahlen 1984 bestätigten die sandinistische Regierung. Der brutale Krieg forderte zahlreiche Opfer. Zwar wurden die USA vom Internationalen Gerichtshof verurteilt und zu Reparationszahlungen verpflichtet, sie weigerten sich jedoch, das Urteil anzunehmen. Als Ergebnis der Friedensverhandlungen der zentralamerikanischen Staaten setzte 1988 der Prozess von *Esquipulas II* ein. Mit dem Wahlgewinn der *Unión Nacional Opositora* unter der Führung von Violeta Barrios de Chamorro 1990 ging die sandinistische Regierungszeit vorerst zu Ende.

Kultur als Teil der Revolution

Wo ist sie denn, die ‚Kultur der Ausgebeuteten‘ [...]? [...] In Colgate, Coca Cola und Ketchup [...]? In den Turnschuhen der Jugendlichen, für die die Nicaraguaner (wie für tausende andere der US-Zivilisation entlehnten Produkte) kein anderes Wort als das amerikanische ‚Tennis‘ kennen? [...] in den Transistorradios, die den einheimischen Musikanten und Instrumentenbauern Arbeit und Geld wegnehmen und es in die Taschen japanischer oder nordamerikanischer Multis leiten?¹⁷

¹³ Organisation Amerikanischer Staaten.

¹⁴ Vgl. CARDENAL, *Manual de Historia de Centroamérica*, 430.

¹⁵ Am 17. September wurde er in Asunción (Paraguay) von einem internationalen Guerilla-Kommando hingerichtet.

¹⁶ Vgl. SCHÜTZHOFER „Nicaragua heute“, o.S.

¹⁷ SCHEBEN, „Mais-Kultur und Weizenblockade“, 198.

In seinem Artikel „Mais-Kultur und Weizenblockade. Auf der Suche, wie die eigene Kultur zu retten ist“ stellt Helmut Scheben 1986 den kulturellen Zustand eines Landes dar, das jahrhundertlang unter Unterdrückung und Besetzung durch ausländische Staaten gelitten hatte. Deren Einfluss wirkte nicht nur auf politischer, wirtschaftlicher und geografischer Ebene, sondern betraf auch den kulturellen Sektor: In der Pazifik-Region hatte der spanische Kolonialismus die Ureinwohner samt ihrer Kultur fast vollständig ausgerottet;¹⁸ die Atlantik-Küste war den Einflüssen der britischen Kolonialmacht ausgesetzt; mit dem wachsenden Einfluss der USA im 19. Jahrhundert ging auch deren „Kulturimport“ einher, an anderer Stelle auch „kultureller Neo-Kolonialismus“ genannt.¹⁹ Der nicaraguanische Schriftsteller und FSLN-Politiker Sergio Ramírez verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „penetración cultural“,²⁰ die es nicht zuließe, eine eigene nationale Kultur zu entwickeln. Scheben spricht noch drastischer vom „kulturellen Totschlag“²¹ durch die USA, die den Nicaraguanern ihren *American Way of Life* von außen auferlegten. Auch die Diktatur des Somoza-Clans schaffte es nicht, die Wertschätzung einer eigenen Kultur zurückzugewinnen, im Gegenteil, sie ‚enteignete‘ sie, wie Ramírez‘ Zitat zeigt: „Como país largamente dominado y ocupado militarmente dos veces en este siglo, al que se impuso una tiranía que se dedicó a la expropiación constante de nuestra nacionalidad.“²²

In der Somoza-Diktatur gab es kein Kulturministerium, geschweige denn einen Kulturminister. Das kulturelle Leben erreichte nur die reiche Oberschicht Managuas. Auf dem Land hatte man weder Zugang zu kulturellen Institutionen noch die finanziellen Mittel. Hinzu kam, dass auch das Bildungssystem kaum gefördert wurde, denn schließlich wollte man das Volk möglichst ungebildet, unwissend und somit wehrlos halten, um seine Arbeitskraft ausnutzen zu können. Infolgedessen war der Analphabetismus sehr hoch, in ländlichen Regionen nahezu hundert Prozent.²³

Die Sandinisten erkannten schnell, dass die Förderung einer nationalen Kultur eine zentrale Rolle im Aufbau einer neuen nicaraguanischen Gesellschaft, im *Nueva*

¹⁸ Irnberger und Seibert begründen die mangelnde kulturelle Identität Zentralamerikas damit, dass es durch den Kolonialismus zur einer „Landbrücke gesichtsloser Bananenrepubliken, bewohnt von Menschen, auf die in ihrer Gesamtheit Marxens Verdikt von den ‚geschichtslosen Völkern‘ zu passen scheint“ gemacht wurde (IRNBERGER/ SEIBERT, *Zentralamerika*, 108).

¹⁹ KIENITZ-VOLMER/ VATER, „Der Krieg der Wellen“, 129f. u. SCHREINER, *Música Latina*, 109.

²⁰ RAMÍREZ, *El Alba de Oro*, 270.

²¹ SCHEBEN, „Mais-Kultur und Weizenblockade“, 188.

²² RAMÍREZ, *El Alba de Oro*, 270.

²³ Vgl. DIETRICH, *Nicaragua*, 277.

Nicaragua, spielen sollte.²⁴ Im *Programa Histórico* von 1969 wandten sie sich schon im dritten Punkt der „Revolución en cultura y enseñanza“ zu: „La Revolución Popular Sandinista asentará las bases para el desarrollo de la cultura nacional, la enseñanza popular y la reforma universitaria.“²⁵ Aufgrund dieses kulturellen Phänomens, das Musik, Poesie, Tanz und Theater aktiv in den revolutionären Prozess einbezog, unterschied sich die nicaraguanische Revolution von anderen Revolutionen lateinamerikanischer Länder. Scheben schreibt, dass die sandinistische Revolution mit einem so ausgeprägten Bewusstsein für ihre kulturelle Aufgabe angetreten sei wie keine andere.²⁶ Laut Ramírez sei die Revolution „el hecho cultural más importante de nuestra historia.“²⁷

Nicht zufällig, so die Meinung Julio Cortázars, arbeiteten in der neuen Regierung 1979 Schriftsteller, wie Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Omar Cabezas oder Tomás Borge mit.²⁸ Daniel Ortega,²⁹ Kopf der Regierungsjunta und von 1985 an Präsident, sprach in einer Rede im Mai 1981, dass die Kultur ein Teil der Revolution sei, und die Sandinisten eine Kultur im Dienste des Volkes wollten.³⁰ Der alte Begriff der Kultur, unerreichbar für das ‚normale‘ Volk, zur Kunst der Elite erhoben, sollte von seinem Etikett befreit und in ein bewegliches Gut verwandelt werden, erreichbar für die ganze Bevölkerung.

Ein erster Schritt auf diesem Weg bestand darin, erstmals in der nicaraguanischen Geschichte ein Kulturministerium zu installieren. Als Kulturminister wurde kein geringerer als der Dichter und Priester Ernesto Cardenal ernannt, der bereits Erfahrungen in der christlichen Gemeinde von Solentiname³¹ gesammelt hatte. Er

²⁴ Vgl. IRNBERGER/ SEIBERT, *Zentralamerika*, 143f.

²⁵ NICARAGUA. FSLN, *Programa histórico*, 5.

²⁶ Vgl. SCHEBEN, „Mais-Kultur und Weizenblockade“, 195.

²⁷ RAMÍREZ, *El Alba de Oro*, 269.

²⁸ CORTAZAR, *Nicaragua tan violentamente dulce*, 42.

²⁹ Seit 2007 ist Daniel Ortega wieder Präsident von Nicaragua.

³⁰ Vgl. SCHULZ, „Kultur und Befreiung in Nicaragua“, 103.

³¹ 1966 gründete Cardenal auf der Insel Solentiname im großen Nicaragua-See eine christliche Gemeinschaft nach urchristlichem Vorbild geprägt von Besinnung, Solidarität mit den Armen und Poesie. Vom Zusammenleben mit den Bauern und der gemeinsamen Ausübung ihres christlichen Glaubens inspiriert, schrieb er das *Evangelio en Solentiname* (1972), sein in Deutschland bekanntestes Buch. Hier sammelte er erste Erfahrungen mit der Alphabetisierung, er richtete die erste seiner bekannten Dichterwerkstätten (*Talleres de poesía*) ein und förderte die Bauernmalerei (Naive Malerei). Die Jugendgruppe der Bauerngemeinde schloss sich 1977 der FSLN an und beteiligte sich an den ersten Aufständen, und somit wurde Solentiname ein Symbol für die Beteiligung von Christen an der Revolution. Cardenal spielte die prägendste Rolle für die Befreiungstheologie Nicaraguas (vgl. SCHULZ, „Kultur und Befreiung in Nicaragua“, 99).

verfolgte zwei Absichten: Zum einen sollte das Volk seine eigene Kultur kennenlernen und zum anderen dazu angeregt werden, selbst Kultur zu schaffen.³² Ersteres geschah durch die Einrichtung von Bibliotheken, Kulturzentren, Musik-, Tanz- und Theaterwandergruppen, die Kultur auch in die ländlichen Regionen brachten. Einen großen Beitrag leistete die 1980 initiierte Alphabetisierungskampagne. In fünf Monaten hatten 116.000 Freiwillige ca. 700.000 Menschen das Lesen und Schreiben beigebracht.³³ Die hauptsächlich aus den Städten stammenden Brigadisten lernten die Lebensbedingungen der bäuerlichen und marginalen Bevölkerungsgruppen kennen und hatten den zusätzlichen Auftrag, Lieder, Geschichten und Traditionen zu sammeln.³⁴ Auf diese Weise konnten nicht nur soziale und kulturelle Unterschiede innerhalb der Gesellschaft abgebaut, sondern auch später bei der Verarbeitung des gesammelten Materials ländliche und städtische Kulturelemente miteinander verschmolzen werden.³⁵ Der zweite Punkt, die Nicaraguaner zum eigenen Kulturschaffen zu motivieren, was Cardenal die ‚Demokratisierung der Kultur‘ nannte, wurde beispielsweise mit Hilfe der Dichterwerkstätten umgesetzt. Insgesamt 30 solcher *talleres* wurden auch im Militär, bei der Feuerwehr oder Polizei eingerichtet und vermittelten die Anschauung, dass jedermann in der Lage sei, Kunst zu schaffen. Auf diese Weise wurden der nicaraguanische Alltag, die Umgangssprache und die Folklore aufgewertet und nahmen zum ersten Mal Einzug in die Kunst.³⁶

[...] le han quitado ese barniz siempre un poco elegante [...], han empujado la palabra *cultura* a la calle como si fuera un carrito de helados o de frutas, se le han puesto al pueblo en la mano y en la boca con el gesto simple y cordial del que ofrece un banano.³⁷

Cardenal legte keinen Wert auf kulturpolitische Konzeptionen. Sein Hauptanliegen war, mit dem Volk zusammen eine eigenständige nicaraguanische Kultur zu schaffen, befreit von allen ausländischen Einflüssen. Als Reaktion auf die Weizenblockade der USA 1981 erinnerte Cardenal mit der Organisation eines Maisfestes mit Gerichten und

³² Vgl. SCHULZ, „Kultur und Befreiung in Nicaragua“, 99.

³³ Vgl. DIETRICH, *Nicaragua*, 277.

³⁴ Vgl. GABRIEL, *Aufstand der Kulturen*, 209 u. ESSER, „Der Klang von Schildkrötenpanzern und Synthesizer“, 675.

³⁵ Für weitere Informationen zu Planung, Ablauf und Methode der Alphabetisierungskampagne s. DIETRICH, *Nicaragua*, 277-282.

³⁶ Vgl. IRNBERGER/ SEIBERT, *Zentralamerika*, 156f. u. LANDAU, *The role of music in the Nicaraguan Revolution*, 3.

³⁷ CORTÁZAR, *Nicaragua tan violentamente dulce*, 48.

Getränken aus Mais daran, dass die Nicaraguaner ganz im Sinne des Popul Vuhs *hombres de maíz* sind.³⁸

Bald wurden dem Ministerium selbstständige Abteilungen angeschlossen, wie z.B. INCINE (*Instituto Nicaragüense de Cine*) und ENIGRAC (*Empresa Nicaragüense de Grabaciones Culturales*). Letzteres wurde vom Musiker Luis Enrique Mejía Godoy gegründet und bis 1988 geleitet.³⁹ Diese Errungenschaften trugen dazu bei, dass sich in Nicaragua allmählich wieder eine eigene kulturelle Identität und damit ein Nationalgefühl entfalten konnten:

La revolución libera fuerzas que antes estuvieron históricamente retenidas o comprimidas, [...] se despierta también la conciencia histórica aletargada [...], y se despierta el orgullo de ser nicaragüenses, junto con la violenta valoración de la tradición cultural que aflora de repente con el triunfo.⁴⁰

„*Juntos somos un volcán*“ – *Der Volcanto in Nicaragua*

Hermano de tantos pueblos/ que han querido separar/ porque saben que aun pequeños/ *juntos somos un volcán* [Hervorh. d. Verf.].

Luis Enrique Mejía Godoy beschreibt in seinem Lied „Yo soy de un pueblo sencillo“ nicht nur sein Volk, sondern weist mit der Metapher des Vulkans auch darauf hin, dass etwas, das lange Zeit im Untergrund ‚brodelte‘, nun ‚ausbrechen‘ sollte. Diese Idee, inspiriert von der Vulkankette, die sich durch Zentralamerika zieht, findet sich auch im Begriff des *Volcanto* wieder. Er setzt sich aus den Wörtern *volcán* und *canto* zusammen und bezeichnet die nicaraguanische Ausprägung der *Nueva Canción Latinoamericana*. Es handelt sich hierbei um ein kontinentales Phänomen, das Ende der 1950er Jahre in Lateinamerika entstand. Beeinflusst von musikalischen Bewegungen in den USA und Europa, aber vor allem durch das allgemeine Aufbegehren gegen die repressiven Systeme der lateinamerikanischen Staaten sowie gegen den Imperialismus Nordamerikas entwickelten sich in vielen Ländern Lateinamerikas politische Lieder. Diese waren aber nicht nur im Sinne von Protestliedern zu sehen, sondern vielmehr als

³⁸ Vgl. SCHULZ, „Kultur und Befreiung in Nicaragua“, 102.

³⁹ Vgl. L.E. MEJÍA GODOY, *Biografía*, 2. Hier und im Folgenden wird aus der Biografie Luis Enrique Mejía Godoys zitiert, die nicht veröffentlicht, mir aber von ihm per E-Mail zugesandt wurde.

⁴⁰ RAMÍREZ, *El Alba de Oro*, 283.

allgemeiner Ausdruck von Politik⁴¹ und als Sprachrohr für diejenigen, die keine Stimme haben: „el grito de los que no tienen voz, un grito de dolor y esperanza de nuestros pueblos“.⁴²

Durch mangelnde oder gar fehlende Kulturpolitik war nicht nur die geringe Wertschätzung für die eigene Kultur, sondern auch ein Graben zwischen der traditionellen Musik der ländlichen Regionen und der Populärmusik der Städte entstanden. Die überwiegend zum Mittelstand gehörenden Musiker der *Nueva Canción Latinoamericana* entstammten traditionellen Familien der Landbevölkerung und hatten so direkten oder indirekten Bezug zur Folklore.⁴³ Sie verstanden es, diese Grenzen aufzuweichen, die traditionellen Formen wiederzubeleben und mit neuen musikalischen Elementen zu verbinden.⁴⁴ Die Suche nach einer eigenen lateinamerikanischen Kultur und Identität war ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Selbstbestimmung.⁴⁵ Dazu trugen die sogenannten *cantautores*, darunter Namen wie Violeta Parra und Victor Jara, Mercedes Sosa,⁴⁶ Amparo Ochoa, Carlos Puebla, Pablo Milanés oder die Brüder Mejía Godoy mit ihren Liedern bei.⁴⁷ Viele von ihnen waren Mitglieder einer linken Partei oder engagierten sich zumindest in dieser Szene, sodass die *Nueva Canción* „strongly linked to the work of the Communist Party“ war.⁴⁸ Auf den zahlreichen Begegnungen der *Nueva-Canción*-Bewegung wurde immer wieder über die Rolle des Musikers im revolutionären Kampf diskutiert. Man war sich einig, dass revolutionäre Musik nur von revolutionären Musikern geschaffen werden könnte, die sich mit dem Volk identifizierten und der gesellschaftlichen Realität verpflichtet fühlten. „[...] el músico debía participar activamente en la tarea de la liberación y debía mostrar un claro

⁴¹ Vgl. FAIRLEY, „La Nueva Canción Latinoamericana“, 715. Der Begriff ‚Protestlied‘ ist insofern irreführend, als in vielen Fällen nicht gegen etwas protestiert wurde. Fairley führt in diesem Zusammenhang das Beispiel der Kubaner an, die mit ihren Liedern wohl kaum gegen ihre Revolution protestiert haben. Ebenfalls problematisch sehen GUERRERO JIMÉNEZ („Religión y canción de protesta en América Latina, 58) und VELASCO („La Nueva Canción Latinoamericana“, 140) den Begriff der *canción protesta*.

⁴² MARQUÉZ, „Una aproximación al canto nuevo latinoamericano“, 48.

⁴³ Vgl. FAIRLEY, „La Nueva Canción Latinoamericana“, 114.

⁴⁴ Vgl. SCHREINER, *Música Latina*, 109.

⁴⁵ Vgl. FAIRLEY, „La Nueva Canción Latinoamericana“, 715.

⁴⁶ Mercedes Sosa schrieb nie selbst, sondern interpretierte die Lieder anderer Künstler (vgl. FAIRLEY „La Nueva Canción Latinoamericana“, 716).

⁴⁷ Leider kann an dieser Stelle kein Raum für die Darstellung der unterschiedlichen Strömungen und ihrer Vertreter in den einzelnen Ländern geschaffen werden. Deshalb wird auf den Artikel „Die Gitarre ist eine Waffe, das Lied eine Kugel. Nueva Canción“ von FAIRLEY verwiesen, der sich einigen Musikern ausführlicher widmet.

⁴⁸ FAIRLEY, „La Nueva Canción Latinoamericana“, 715.

compromiso con la izquierda.“⁴⁹ Doch diesen *compromiso* gingen die Musiker nicht nur mit der Linken ein, sondern auch mit dem Volk, für das sie eine Mittlerfunktion übernahmen. Neben den gesellschaftlichen Problemen sollten sie sich auch den musikalischen Traditionen seines Landes widmen und diese mit neuen Ausdrucksformen kombinieren. Auf dieser Grundlage und im ständigen Dialog mit dem *pueblo* sollten die Musiker gegen die *penetración cultural* ankämpfen und dem Volk seine geraubte Identität wieder zurückgeben.⁵⁰

In Nicaragua sollte ein Bewusstsein für die eigenen nationalen und kontinentalen Wurzeln geschaffen werden, indem man sich auf die verschiedenen Facetten der nicaraguanischen Identität bezog, die auf präkolumbische, spanische und afrikanische Einflüsse zurückgeht und durch die Kultur der Nahuatl geprägt ist. Die Musik nahm auch hier eine entscheidende Rolle im Befreiungskampf und in der anschließenden Kulturpolitik der Sandinisten ein. In den fünfziger Jahren wurde sie Ausdruck der wachsenden Kritik gegen das Somoza-Regime. Neben den Studenten mit ihren Liedern sind hier vor allem die Brüder Carlos und Luis Enrique Mejía Godoy zu nennen. In ihrer Musik identifizierten sie sich durch die Instrumentation und andere musikalische Parameter ganz klar mit ihrer Herkunft aus dem Norden Nicaraguas. Musik, die vorher als zu traditionell oder ländlich abgewertet wurde, erfuhr so eine Aufwertung und bekam eine politische Aussage.⁵¹ In ihren Liedtexten übten die Mejía Godoys in einer geschickten Mischung aus Ironie, Satire und nicaraguanischer Alltagssprache harsche Kritik am Somoza-Regime.⁵² Ihre Lieder wurden verboten und die Radiosender, die sie trotz Verbot spielten, bestraft; Carlos Mejía Godoy wurde festgenommen, kam aber nach Protesten in der Bevölkerung wieder frei und Luis Enrique Mejía Godoy hielt sich von 1974 an nur noch in Costa Rica auf, weil er als politischer Gegner des Regimes in Gefahr war.⁵³

„Gitarren und Gesang neben schußbereiten Gewehren [...] sind nur ein scheinbarer Widerspruch“, beobachtete eine deutsche Hilfsbrigade.⁵⁴ Tatsächlich wurde der revolutionäre Kampf sowie später auch der Contra-Krieg durch Musik unterstützt.

⁴⁹ VELASCO, „La Nueva Canción Latinoamericana“, 147.

⁵⁰ Vgl. ebd., 148f.

⁵¹ Vgl. SCRUGGS, „Let’s enjoy as Nicaraguans“, 308.

⁵² Vgl. SCRUGGS, „Socially Conscious Music Forming the Social Conscience“, 55f.

⁵³ Vgl. L.E. MEJÍA GODOY, *Interview mit Luis Enrique Mejía Godoy*, I.

⁵⁴ INFORMATIONSBÜRO NICARAGUA u.a., *Gemeinsam werden wir siegen*, 36.

Die FSLN verteilte in den ländlichen Regionen, wo mehr als die Hälfte der Bevölkerung Analphabeten waren, Kassetten mit Reden und Liedern der Mejía Godoys oder der Gruppe Pancasán, die nicht nur zur Verbreitung der Ideologie beitrugen, sondern auch Instruktionen für den Gebrauch von Waffen gaben, zum Beispiel im Lied „*Qué es el FAL*“.⁵⁵

Weitere wichtige Vertreter des *Volcanto* waren die Gruppe Pancasán, Norma Helena Gadea oder das Dúo Guardabarranco.⁵⁶ Auf der Rückseite der Schallplattenhülle von *Vamos haciendo historia* von der Gruppe Pancasán unterstrich der Comandante Carlos Núñez Téllez nachdrücklich die Funktion der Musik in der Revolution Nicaraguas.⁵⁷

El canto revolucionario en nuestra Patria ha sido alimento, luz, estímulo [...]. Penetró en nuestro pueblo para encenderlo en la hoguera de la insurrección, agitó a nuestra juventud en el combate, le enseñó a los niños a amar la lucha del sandinismo y contribuyó a despertar el hervor revolucionario en todas las capas de la población.⁵⁸

Zwar wurde der *volcanto* stark von der sandinistischen Orientierung befreit, doch noch immer werden Konzerte unter dem Namen *volcanto* veranstaltet und zeigen, dass das Feuer, von dem Núñez Téllez spricht, auch mehr als 30 Jahre nach der Revolution nicht erloschen ist und in einer jungen Generation, etwa im *cantautor* Perrozompopo, weiter brennt.⁵⁹

Die cantautores Carlos und Luis Enrique Mejía Godoy

Die Brüder Mejía Godoy sind die bekanntesten *cantautores* Nicaraguas. Sie entstammen einer Familie von Musikern, Schreibern und Marimba-Bauern aus der Stadt Somoto im Norden Nicaraguas. Carlos Mejía Godoy wurde am 27. Juni 1943 geboren, sein Bruder Luis Enrique zwei Jahre später am 19. Februar 1945. Wie Carlos Mejía

⁵⁵ Vgl. STERNECK, *Der Kampf um die Träume*, 98.

⁵⁶ Vgl. ESSER, „Der Klang von Schildkrötenpanzer und Synthesizer“, 675f.

⁵⁷ Vgl. PRING-MILL, „The roles of revolutionary song“, 180f.

⁵⁸ NÚÑEZ TÉLLEZ, o.A., zit. nach PRING-MILL, „The roles of revolutionary song“, 187. Der Text stand auf der Rückseite der Schallplatten-Hülle von *Vamos haciendo historia* von der Gruppe Pancasán. Da der Originaltext sehr schwer zu beschaffen war, wurde hier nach Pring-Mill zitiert, der in seinem Artikel diesen Text von Núñez Téllez analysiert und im Anhang abgedruckt hat.

⁵⁹ Vgl. L.E. MEJÍA GODOY, *Papel de la música en los cambios sociales y la revolución nicaragüense*, 4. Hier und im Folgenden wird aus dem unveröffentlichten Artikel von L.E. Mejía Godoy zitiert, den er mir per E-Mail zusandte.

Godoy in seiner Biografie schreibt, wuchsen sie mit fünf weiteren Geschwistern auf „en una atmósfera signada por la música, la picardía y la bohemia sana“.⁶⁰

Carlos verließ 1954 Somoto und komponierte von da an seine ersten Lieder, darunter „Alforja Campesina“ (1963). Nach seinem Journalismus-Studium, das er zum Teil in Westdeutschland absolvierte, arbeitete er Ende der sechziger Jahre als Moderator und Librettist in León und später in Managua.⁶¹ Seine Radioprogramme zeichneten sich vor allem durch lokale Geschichtserzählungen, nicaraguanische Redewendungen und die vom nicaraguanischen Dialekt gefärbte Alltagssprache aus. Am deutlichsten kam dies 1967 bis 1970 in der täglichen Radioshow des Senders *Corporación* zum Ausdruck, in dem die von ihm gespielte satirische Figur des *Corporito* jeden Tag neue gesellschaftskritische Lieder vorstellte. Aufgrund Godoys Kritik am Somoza-Regime musste der Sender geschlossen werden, und Carlos Mejía Godoy widmete sich nun seiner Karriere als Musiker.⁶² 1973 nahm er seine erste LP *Cantos a Flor de Pueblo* auf, die ein großer nationaler Erfolg wurde.⁶³ Im selben Jahr trat er der FSLN bei und wurde aufgrund seines politischen Engagements inhaftiert.⁶⁴ Nach dem Erfolg der zweiten LP *La Calle en Medio* komponierte er die *Misa Campesina Nicaragüense*, eine ‚Bauernmesse‘, die in ihren Liedern über den „Dios de los pobres“ eine ‚Option für die Armen‘ ausdrückte und einen wichtigen Beitrag für die Befreiungstheologie leistete.⁶⁵ Inspiriert von Cardenals Auffassung, wonach es zwischen Revolution und Christentum keinen Widerspruch gibt, wurde Christus in dieser Messe als Revolutionär dargestellt, der Nicaragua in seinem Befreiungskampf beistehen sollte.⁶⁶ Carlos Mejía Godoy erhielt für die *Misa Campesina Nicaragüense* 1979 den *Premio Bravo de la Iglesia Católica Española*. Sein Erfolg als Solokünstler und ab 1976 mit der von ihm gegründeten Gruppe Los de Palacagüina breitete sich auf Tourneen durch

⁶⁰ C. MEJÍA GODOY, „Biografía“, o.S.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. SCRUGGS, „Socially Conscious Music Forming the Social Conscience“, 49.

⁶³ Vgl. C. MEJÍA GODOY, „Biografía“, o.S.

⁶⁴ Vgl. LUDWIG, *Música latinoamericana*, 430.

⁶⁵ Vgl. GARCÍA IRLÉS, „Carlos Mejía Godoy“, 392. Für nähere Details zur *Misa Campesina Nicaragüense* vgl. auch GALÍ BOADELLA, „Música para la teología de la liberación“, 181-186 oder GUERRERO JIMÉNEZ, „Religión y canción de protesta en América Latina“, 62f.

⁶⁶ Vgl. ebd., 394. Im *Kyrie* heißt es: „solidarízate/ no con la clase opresora/ [...] sino con el oprimido/ con el pueblo mío/ sediento de paz“ (C. MEJÍA GODOY/ MARTÍNEZ, *La Misa Campesina Nicaragüense*, 4) oder im *Canto de Meditación*: „porque fuiste rebelde/ luchando noche y día/ contra la injusticia de la humanidad.“ (Ebd., 10)

Lateinamerika, die USA und Europa international aus; 1977 erhielt er in Spanien für seine LP *El Son Nuestro de Cada Día* drei Goldene Schallplatten und gewann im selben Jahr mit seinem Lied „Quincho Barrilete“ den ersten Platz des internationalen Liederwettbewerbes OTI in Madrid. 1979 kehrte er wieder nach Nicaragua zurück, um sich an der Sandinistischen Revolution zu beteiligen. Er wurde als Abgeordneter der FSLN in die Nationalversammlung gewählt. In den achtziger und neunziger Jahren unternahm er weitere Tourneen weltweit. Danach kehrte er nach Nicaragua zurück, wo er bis heute Konzerte gibt und Radio- und TV-Programme gestaltet.⁶⁷

Luis Enrique Mejía Godoy ist ebenso bekannt wie sein Bruder Carlos und wird außer als Hauptvertreter des *Volcanto* auch als Gründer des *Movimiento de la Nueva Canción Costarricense* gesehen. Sein 1967 in Costa Rica begonnenes Medizinstudium brach er ab, um sich der Musik zu widmen. In Costa Rica gründete er die Musikgruppen Los Rufos und Tayacan, mit denen er mehrere Platten aufnahm und durch Zentralamerika und die DDR reiste. Nach seiner ersten LP als Solist *Hilachas del Sol* und einer Tournee durch Costa Rica 1970 kehrte er 1971 bis 1974 nach Nicaragua zurück, um mit seinem Bruder Carlos in der Grupo Gradas politische und kulturelle Aktivitäten der FSLN und den Kampf gegen die Diktatur zu unterstützen. 1979 wurde er vom Kulturminister Ernesto Cardenal für das *Departamento de Música* des Ministeriums ernannt. 1981 gründete er dort ENIGRAC und leitete es bis 1988. Seine Tätigkeit als Künstler gab er nicht auf, nahm weiterhin Platten auf und tourte mit der Gruppe Mancotal und La Banda Tepehuani aus El Salvador durch den amerikanischen und europäischen Kontinent. Als Mitglied der ASTC (*Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura*) unterstützte er musikalisch die Alphabetisierungskampagne und den Krieg gegen die *contras*.⁶⁸

Seit 1997 treten die Brüder Mejía Godoy jedes Wochenende in der von ihnen gegründeten *Casa de los Mejía Godoys* in Managua auf.

⁶⁷ Vgl. C. MEJÍA GODOY, „Biografía“, o.S.

⁶⁸ Vgl. L.E. MEJÍA GODOY, „Biografía“, 2f.

E-Mail-Interview mit Luis Enrique Mejía Godoy

„El pueblo canta en ellos y por ellos y con ellos.“⁶⁹ Das Zitat des nicaraguanischen Schriftstellers Julio Valle-Castillo zeigt, wie sehr der von Luis Enrique Mejía Godoy geprägte Begriff der *trovapueblos* auf die beiden Brüder zutrifft. Sie singen *für* und *mit* dem Volk, gleichzeitig aber singt das Volk *in* ihnen. Sie sind somit ganz im Sinne der *Nueva Canción Latinoamericana* Sprachrohr des Volkes. In folgendem Interview, das ich im Juli 2012 mit Luis Enrique Mejía Godoy per E-Mail führte, werden verschiedene Aspekte der obigen Kapitel aufgegriffen. Für die gute und aufschlussreiche Zusammenarbeit danke ich Luis Enrique Mejía Godoy herzlich.

¿Cuál fue el motivo que lo llevó a dedicar una gran parte de sus canciones al movimiento sandinista?

Cuando empecé a tomar conciencia (en 1971), cuando vivía en Costa Rica, del papel que podía jugar la canción en la lucha de los pueblos por la justicia social, la libertad, la democracia, etc., empecé a componer canciones sobre los campesinos sin tierra, la explotación de los obreros, etc. En 1973 hice mis primeras canciones directamente vinculadas con la lucha contra la dictadura, y en 1974 mis primeras canciones que se involucraban con la lucha armada y el FSLN.

¿Cómo ve su propio papel y el de su hermano Carlos en la revolución nicaragüense?

Como el de artistas (en este caso músicos) comprometidos con su pueblo y su realidad. Así como hubo poetas, escritores, pintores y bailarines.

¿Cuáles fueron los límites y las restricciones que sintieron usted y su hermano Carlos como artistas durante la dictadura de los Somoza? Además de sus estudios, ¿la dictadura fue una de las causas por las que se fue a Costa Rica?

Somoza empezó a prohibir nuestras canciones y multar a las radios que ponían nuestros discos, sobre todo, a partir de 1974. Yo me fui a Costa Rica en 1967 a estudiar medicina, viajaba a Nicaragua una o dos veces al año y cantaba con mi hermano en

⁶⁹ VALLE-CASTILLO, „Guitarras Armadas“, o.S. Valle-Castillo veröffentlichte 1989 zusammen mit den Brüdern Mejía Godoy den Gedichtband *Cantó Épico del FSLN* der, wie der Name schon sagt, in zahlreichen Gedichten die geschichtlichen Ereignisse und ‚Heldentaten‘ der FSLN-Kämpfer thematisiert und so im Sinne von Hall eine ‚Erzählung der Nation‘ darstellt (vgl. C. u. L.E. MEJÍA GODOY/ VALLE-CASTILLO, *Canto Épico del FSLN*).

universidades, y en actividades y barrios populares... Pero desde 1974 ya no pude regresar a Nicaragua porque mi vida corría peligro.

En su libro El Alba de Oro Sergio Ramírez considera la revolución sandinista como “el hecho cultural más importante” de la historia nicaragüense. ¿Usted está de acuerdo? ¿Por qué sí o por qué no?

Definitivamente, la revolución popular sandinista fue un hecho histórico que trastocó la vida nacional. Mucho más allá de la insurrección armada, fue una toma de conciencia de nuestra identidad cultural. Luego, al tomar el poder el FSLN una de las primeras tareas que se puso fue la gran Cruzada Nacional de Alfabetización, y la creación de un Ministerio de Cultura, entre otras prioridades.

Usted trabajó de 1981 a 1988 en el Departamento de Música del Ministerio de la Cultura y fundó la ENIGRAC. ¿Cuáles fueron los mayores logros del trabajo cultural en este tiempo?

El Ministerio de Cultura se creó sin ninguna experiencia, con mucha voluntad de trabajo y sin horarios. Desde aquí, y al lado del poeta y sacerdote Ernesto Cardenal, se promocionó la cultura nacional de distintas formas. Los Talleres de Poesía, los festivales de música y artesanía, la creación de ENIGRAC (Empresa Productora de Grabaciones) de la cual fui su fundador en 1981 y su director hasta 1988. Se rescató el folklore y la música popular a través de más de 100 producciones que fueron llevadas a discos de acetato y casetes.

Nicaragua sufrió durante siglos bajo la influencia y la ‘penetración cultural’ del extranjero. Según usted, ¿la revolución acabó con esta influencia? ¿Podría describir en pocas palabras en qué consiste principalmente según su opinión la cultura nicaragüense? ¿En qué se basa y cuáles son los símbolos más importantes de esta cultura?

Ningún pueblo del mundo puede acabar con las influencias (buenas y malas) que llegan del extranjero. Los nicaragüenses hemos tenido estas influencias desde la llegada de los colonizadores españoles, ingleses y a través de las intervenciones norteamericanas. Nos hemos quedado con lo mejor y hemos desechado lo que no nos gusta, sin embargo, a

través de los medios de comunicación y las transnacionales se sigue imponiendo una cultura (chatarra, comercial) que no tiene ningún beneficio para nuestro pueblo... La cultura nicaragüense es producto del mestizaje de las culturas precolombinas, española y africana. Somos un pueblo multiétnico, multilingüe y multiracial. Somos parte de una comunidad centroamericana y la influencia más grande de nuestra identidad es la de la cultura nahuatl (de México) que está presente en nuestra lengua (español mezclado con palabras indígenas) y existe una presencia fuerte también en la cerámica, en los petroglifos y en algunos instrumentos musicales, especialmente en la marimba de arco (que heredamos de África) que fue asimilada por la comunidad indígena de Monimbó en Masaya.

El científico de la cultura, Stuart Hall, estima en su teoría de “imagined culture”⁷⁰ que la identidad cultural es una construcción. Según él, especialmente los pueblos que antes habían sido colonizados construirían una “cultura imaginada” basada en cinco elementos:

- 1. La narrativa de la nación: a través de relatos nacionales, toda forma de arte y los medios de comunicación, se describen las experiencias e inquietudes de un pueblo que les une con acontecimientos históricos, símbolos nacionales, paisajes, rituales etc. De esa manera el miembro de la “comunidad imaginada” se ve participando activamente en la narrativa de la nación y su propia vida se transforma en parte del destino de dicha nación.*
- 2. La identidad cultural subraya valores como el origen, la continuidad, la tradición y la intemporalidad. Aunque a veces la cultura está “dormida”, siempre está dispuesta a despertarse y a seguir en su eterna existencia.*
- 3. Especialmente en tiempos de cambios sociales las tradiciones se descubren de nuevo o la comunidad las inventa.*
- 4. Existe un mito de la creación del pueblo que empieza tan temprano que la comunidad no lo puede verificar. Se construye una historia alternativa que reinterpretará las derrotas en victorias y el caos en comunidad.*
- 5. Existe la idea del pueblo original y puro. En realidad ese pueblo está oprimido, no tiene poder y en la lucha trata de defender su identidad cultural.*

⁷⁰ Vgl. HALL, „Die Frage der kulturellen Identität“, 180-222.

¿Qué piensa usted de esta teoría? ¿Se puede aplicar a Nicaragua? ¿Piensa usted que la identidad nicaragüense es una construcción, una “cultura imaginada” como dice Stuart Hall o existe en realidad?

Bueno, este tema es para un debate serio y extenso... Creo que todo pueblo se reinventa su propia identidad, cuando sabe que ha sido despojado de ella y tiene la oportunidad de defenderla. El hombre es el único animal que ‘imagina’... una vida mejor, un futuro, una utopía... Y los artistas, claro, nos involucramos en este ‘sueño colectivo’, rescatando tradiciones, reafirmando nuestra cultura, sin anclarnos al pasado, y sin miedo a las influencias nuevas. La cultura no es nada estático...

¿Piensa usted que sus canciones y las de su hermano Carlos contribuyeron a construir una “cultura imaginada” semejante?

Nuestras canciones están llenas de sueños y utopías. Desde esta perspectiva creo que, junto a los poetas y escritores nacionales, desde Darío hasta el más joven de los poetas, desde Camilo Zapata hasta el más joven de los cantautores, todos hemos contribuido a ‘reconstruir’ nuestra identidad cultural y a defenderla. Sin duda alguna la música nicaragüense, la folklórica, la regional y la llamada canción testimonial han ayudado a reafirmar, más que construir, una identidad nacional en Nicaragua. Los distintos temas y contenidos de las canciones han hecho que el pueblo se reencuentre con sus raíces: el nacionalismo de Sandino, la poesía de Rubén Darío y otros poetas nacionales... El amor a nuestra naturaleza: árboles, pájaros, paisaje etc. Por supuesto que las canciones también reafirmaron un sentimiento colectivo de comunidad.

¿Cuáles de los cinco elementos que describió Stuart Hall se encuentran en sus canciones?

En los tres primeros elementos.

¿Cuándo escribió la canción “Yo soy de un pueblo sencillo”? ¿Cuáles eran las circunstancias y la motivación?

Esta canción la escribí en 1981, cuando nuestro pueblo intentaba reconstruir un país y hacer una revolución de cambios fundamentales y estábamos amenazados por el gobierno de turno de los EE. UU.

¿Por qué eligió exactamente esta canción para el Concierto de la paz de Centroamérica en 1983 en Managua?

Esta canción, para mí, fue como hacer una tarjeta de presentación: quien soy, de donde vengo, hacia donde voy...

En esta canción no solo canta “yo soy de un pueblo” sino que en la última estrofa dice “yo soy el pueblo”. ¿Usted se vio o aún se ve como la voz del pueblo?

Usé esa forma para hablar del sueño de libertad de Sandino cuando era un niño y fue testigo de la intervención norteamericana en 1912, también hablo en esta estrofa de otro nacional: Benjamín Zeledón.

Por un lado habla de un “pueblo recién nacido”, por otro lado menciona “el dolor antiguo”. ¿Cuándo, según usted, nació este pueblo nicaragüense a quien le canta en esta canción?

Recién nacido como pueblo (supuestamente) independizado, apenas hace un siglo y medio (1821) y un dolor antiguo por la colonia española hace más de 500 años...

¿Con la expresión “juntos somos un volcán” solo se refiere a Nicaragua o a Centroamérica, o tal vez en general a todos los “pueblos pequeños” oprimidos?

Me refiero específicamente a Nicaragua y Centroamérica, a nosotros se nos conoce como un pueblo de poetas, lagos y volcanes.

¿Cuándo escribió la canción “Somos hijos del maíz”? ¿Y cuáles fueron las circunstancias y la motivación?

Esta canción la escribí en 1980 cuando el Ministerio de Cultura llamó a los creadores (poetas, músicos, artesanos, teatristas, bailarines, etc.) a la “Feria del Maíz” para expresarnos por la defensa del maíz como raíz fundamental de nuestra cultura.

En uno de sus correos mencionó esta canción como una de las más importantes en especial “para la defensa de la Revolución y de nuestra Identidad Cultural”. ¿Podría explicar un poco más preciso por qué?

En las dos primeras estrofas está muy claro: hago una relación directa de lo que hicieron los españoles con nuestros abuelos indígenas y lo que hicieron los norteamericanos a través de la dictadura somocista. Luego es importante la consigna “¡Que se rinda tu madre!”, que gritó el guerrillero urbano y poeta Leonel Rugama cuando fue sitiado por la Guardia Nacional y murió rodeado de tanques... Es un homenaje también a todos los subproductos del maíz y del trabajo itinerante de los vendedores callejeros con sus pregones.

¿De qué manera puede la música defender una identidad cultural?

Promoviendo (en sus textos) los valores de nuestra cultura, el habla nicaragüense, por ejemplo, además del rescate de los ritmos propios de Nicaragua (el Son Nica, la Mazurka, la Polka, el Palo de Mayo, el Vals Campesino, etc.).

Aunque estas canciones son de su hermano Carlos tal vez me podría contestar las preguntas. ¿Por qué piensa usted que entre todos los combates su hermano Carlos eligió la lucha del barrio de Monimbó para dedicarle una canción (“Vivirás Monimbó”)?

El barrio Monimbó es un símbolo de la resistencia cultural y también de la insurrección contra la dictadura somocista. Las máscaras, las marimbas, el folklore salió a las calles junto a los combatientes populares... En Monimbó el pueblo inventó la “bomba de contacto” arma (especie de granada) artesanal. En Monimbó cayó en combate el llamado “apóstol de la unidad sandinista”, Camilo Ortega Saavedra. Monimbó fue un bastión de la lucha insurreccional y al mismo tiempo sigue siendo el departamento más representativo del folklore nacional. Cuna de la marimba de arco.

No solo en la canción “Nicaragua, Nicaragüita” se hacen muchas referencias a flores y plantas de Nicaragua. ¿Por qué son tan importantes estas referencias a la naturaleza y la tierra de Nicaragua?

Siempre hemos sido enamorados de la naturaleza de Nicaragua y de su paisaje. Aprendimos de los viejos compositores (Camilo Zapata, Erwin Krüger, Tino López Guerra), a incluir en nuestras canciones este tema. Y de poetas como Rubén Darío,

Pablo Antonio Cuadra, Coronel Urthecho y el escritor Carlos A. Bravo, que nos enseñaron a amar nuestra tierra...

En la canción se menciona a Diriangén. En su opinión, ¿el cacique Diriangén⁷¹ ya era nicaragüense?

El nombre Nicaragua en la lengua nahuatl significa (según los estudiosos de nuestra nicaraguanidad) *Nic-Anahua* (“hasta aquí los del Anahuac”, en referencia a los poblados nahuatl). Pero ‘Nicaragua Nicaragüita’ es un himno a nuestra tierra, a esta que Diriangén defendió porque él era cacique de una gran parte de nuestro territorio.

Muchos dicen que esta canción es como el segundo himno nacional. ¿Según usted, qué elementos provocan este efecto?

El segundo himno de Nicaragua (no por decreto, sino por decisión del pueblo) es la melodía del compositor Justo Santos, ‘La Mora Limpia’ que además, se convirtió en música que acompañó a la insurrección sandinista porque mi hermano Carlos la grabó en 1978 desde España, cuando la insurrección estaba en su momento más importante. El pueblo ha hecho de ‘Nicaragua, Nicaragüita’, desde 1980 otro himno, creo por los elementos patrióticos de la canción, inclusive es una canción que cantan todos los nicaragüenses, independientemente de su preferencia política o ideológica...

¿Sabe usted cuándo su hermano Carlos escribió la canción “La Tumba del guerrillero”? ¿Cuáles eran las circunstancias y la motivación?

Esta canción nació (alrededor de 1971), de la lectura del poema que Cardenal escribió por el asesinato de Adolfo Báez Bone. Su cadáver nunca apareció, por eso algunas personas creen que esta canción es para Sandino, cuyo cadáver todavía nadie sabe donde fue enterrado.

¿Por qué es tan importante cantar de los héroes o mártires de la revolución?

Para contribuir con la memoria histórica de nuestro pueblo. Por eso escribimos las canciones de *Canto Épico al FSLN*, antes de que la historia fuera contada por políticos o historiadores.

⁷¹ Indigener Widerstandskämpfer zu Zeiten der spanischen Kolonialisierung.

¿La canción fue inspirada por el poema de Ernesto Cardenal “Epitafio para la tumba de Adolfo Báez Bone”?

Así es.

En la literatura que existe sobre su obra musical se habla de sus canciones como música revolucionaria. Muchas veces los artículos se enfocan en canciones como “Qué es el FAL?”, “El rifle” o su álbum Guitarra Armada, escritos para los guerrilleros subrayando que fueron canciones didácticas para la lucha armada. ¿Qué piensa usted de este enfoque?

Nosotros escribimos las canciones de *Guitarra Armada* como una manera de mantener la moral en alto de los combatientes de la insurrección sandinista... No fue un manual de arme y desarme, pero nos basamos en esto y también en un estado de ánimo de los combatientes, utilizando la jerga de la insurrección, la picardía del nicaragüense y la alegría del pueblo en la lucha contra la dictadura somocista. Es importante comentar que no nacimos como músicos con la revolución ni la militancia sandinista. Ya éramos músicos antes de involucrarnos en la lucha contra la dictadura. De tal manera que nuestras canciones sufrieron un cambio en su contenido. Pero durante los años setenta y ochenta, nosotros también compusimos canciones con el tema del amor, la amistad, la familia, y canciones que hablaban de personajes personales.

¿Cuál es la canción que en su propia opinión expresa mejor su actividad política o, para decirlo de otro modo, cuál es la canción ‘más sandinista’?

Es muy difícil hablar de una canción, pero “Somos hijos del Maíz” responde a un momento muy importante de la defensa de la Revolución y de nuestra Identidad Cultural, cuando Nicaragua fue bloqueada comercialmente por el gobierno de turno de los EE.UU. También “Josefana va” que escribí para la Cruzada Nacional de Alfabetización, pues, como artista, opino que esta Cruzada para sacar de la ignorancia a nuestro pueblo, es, sin duda alguna, la mayor expresión cultural de la Revolución y uno de sus logros más importantes. No puedo obviar las canciones dedicadas al General Sandino “Eran treinta con él” y “Allá va el general”, especialmente, pues fue el pensamiento de Sandino, recogido en los libros de Carlos Fonseca Amador y los escritores Leonel Rugama (también guerrillero urbano), el sacerdote Ernesto Cardenal y

el escritor Sergio Ramírez Mercado. Todas estas canciones nacieron antes del triunfo de la Revolución Popular Sandinista. Y por último, “Mi venganza personal”, inspirada en una frase del recién fallecido Comandante de la Revolución, Tomás Borge, porque en esta canción se refleja el deseo inmenso porque la Revolución no fuera una “pasada de cuentas”...

Muchas gracias por su tiempo y por sus tan interesantes respuestas. Me gustaría terminar la entrevista con las palabras de la canción que cantó como una “tarjeta de presentación” en el Concierto de la Paz de Centroamérica en Managua 1983: “Yo soy de un pueblo nacido/ entre fusil y cantar/ que de tanto haber sufrido/ tiene mucho que enseñar./ Hermano de tantos pueblos/ que han querido separar/ porque saben que aun pequeños/ juntos somos un volcán.”

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- CARDENAL, ERNESTO: „Epitafio para la tumba de Adolfo Báez Bone“, PAUL W. BORGESON (Hg.): *Hacia el hombre nuevo. Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, London: Támesis 1984, 117.
- CORTÁZAR, JULIO: *Nicaragua tan violentamente dulce*, Buenos Aires: Muchnik Editores 1984.
- MEJÍA GODOY, CARLOS: „Ideología de la Nueva Canción“, *Cultura Popular* 2 (1983), 154-157.
- *Biografía*, 2007
[http://www.losmejiagodoy.com/index.php?option=com_content&view=article&id=48:biografia-carlos-mejia-godoy&catid=35:bio&Itemid=34 (letzter Zugriff: 28.09.2014)].
- MEJÍA GODOY, LUIS ENRIQUE: *Relincho en la Sangre. Relatos de un trovador errante*, Managua: anamá 2002.
- *Papel de la música en los cambios sociales y la revolución nicaragüense*, 2003. Vortrag für Universitäten in Zentralamerika. Nicht veröffentlicht, aber per E-Mail an mich gesendet.
- *Biografía*, 2012. Nicht veröffentlicht, aber per E-Mail an mich gesendet.
- MEJÍA GODOY, CARLOS/ LUIS ENRIQUE MEJÍA GODOY/ JULIO VALLE CASTILLO: *The Nicaraguan Epic*, London: Katabasis 1989.
- NICARAGUA. FSLN: *Programa histórico*, 1969
[<http://americo.usal.es/oir/opal/Documentos/Nicaragua/FSLN/PROGRAMA%20HISTORICO%20DEL%20FSLN.pdf> (letzter Zugriff: 28.09.2014)].

- SANDINO, AUGUSTO C.: „Circular a las autoridades locales de todos los departamentos. Yalí, 12 de mayo de 1927“, SERGIO RAMÍREZ (Hg.): *Pensamiento vivo*, Bd. 3, Managua: Nueva Nicaragua 1984 (1927), 107f.
- „Con Sandino en el corazón de la montaña. Entrevista con Carleton Beals“, SERGIO RAMÍREZ (Hg.): *Pensamiento Político*, Caracas: Ayacucha 1988 (1928).

Sekundärliteratur

- ARCE, BAYARDO/ HUMBERTO ORTEGA / JAIME WHEELLOCK: *Sandinistas. Interviews von Jesús Ceberio (El País), Gabriele Invernizzi (L'Espresso) und Francis Pisani (Le Monde)*, Frankfurt a.M.: ISP 1987.
- CARDENAL, RODOLFO: *Manual de Historia de Centroamérica*, San Salvador: UCA 2000.
- DIETRICH, WOLFGANG: *Nicaragua. Entstehung, Charakter und Hoffnung eines neuen Weges*, Heidelberg: Heidelberger Verlagsanstalt 1988.
- ESSER, TORSTEN: „Der Klang von Schildkrötenpanzer und Synthesizer. Musik in Zentralamerika vom 20. Jahrhundert bis heute“, SABINE KURTENBACH/ WERNER MACKENBACH/ GÜNTHER MAIHOLD u.a. (Hgg.): *Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt a.M.: Vervuert 2008, 659-696.
- FAIRLEY, JAN: „La Nueva Canción Latinoamericana“, *Bulletin of Latin American Research* 3/2 (1984), 107-115.
- „Die Gitarre ist eine Waffe, das Lied eine Kugel. Nueva Canción“, SIMON BROUGHTON/ KIM BURTON u.a. (Hgg.): *Weltmusik. Rough Guide*, Stuttgart u.a.: Metzler 2000, 714-723.
- GABRIEL, LEO: *Aufstand der Kulturen. Konflikt-Region Zentralamerika: Guatemala, El Salvador, Nicaragua*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1987.
- GALÍ BOADELLA, MONTSERRAT: „Música para la teología de la liberación“, *Anuario de la Historia de la Iglesia* 11 (2002), 177-188.
- GARCÍA IRLÉS, MÓNICA: „Carlos Mejía Godoy. Otra voz canta en Nicaragua“, ANGEL ESTEBÁN/ GRACIA MORALES u.a. (Hgg.): *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada: Universidad de Granada 2002, 391-397.
- GUERRERO JIMÉNEZ, BERNARDO: „Religión y canción de protesta en América Latina. Un ensayo de interpretación“, *Revista de Ciencias Sociales* 4 (1994), 55-64.
- HALL, STUART: „Die Frage der kulturellen Identität“, ULRICH MEHLEM/ COROTHEE BOHLE u.a. (Hgg.): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2, Hamburg: Argument 1994, 180-222.
- INFORMATIONSBÜRO NICARAGUA E.V./ TEILNEHMER DER BRIGADE „TODOS JUNTOS VENCEREMOS“ (Hgg.): *Gemeinsam werden wir siegen! Arbeitsbrigaden in Nicaragua*, Wuppertal: Edition Nahua 1984.
- IRNBERGER, HARALD/ INGRID SEIBERT: *Zentralamerika. Opfer, Akteure, Profiteure*, Göttingen: Lamuv 1989.
- KIENITZ-VOLLMER, BARBARA/ FRANZ VATER: „Der Krieg der Wellen. Die Bedeutung des Rundfunks für die Bewußtseinsentwicklung in Nicaragua“, WILHELM KEMPF (Hg.): *Medienkrieg oder ‚Der Fall Nicaragua‘. Politisch-psychologische Analysen über US-Propaganda und psychologische Kriegsführung*, Hamburg: Argument 1990, 127-148.
- LANDAU, GREGORIO: *The Role of Music in the Nicaraguan Revolution. Guitarra Armada*, San Diego: University of California 1999.

- LANGGUTH, GERD: *Wer regiert Nicaragua? Geschichte, Ideologie und Machtstrukturen des Sandinismus*, Stuttgart: Bonn aktuell 1989.
- LUDWIG, EGON: *Música latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*, Berlin: Lexikon Imprint Verlag 2001.
- MARQUÉZ, DIANA M.: „Una aproximación al canto nuevo latinoamericano“, *Christus* 559 (1982), 47-49.
- NIESS, FRANK: *Das Erbe der Conquista. Geschichte Nicaraguas*, Köln: Pahl-Rugenstein 1989.
- PRING-MILL, ROBERT: „The roles of revolutionary song. A Nicaraguan assessment“, *Popular Music*, 6/2 (1987), 179-189.
- RAMÍREZ, SERGIO: *El alba de oro. La historia viva de Nicaragua*, Mexiko u.a.: Siglo XXI 1983.
- SCHEBEN, HELMUT: „Mais-Kultur und Weizenblockade. Auf der Suche, wie die eigene Kultur zu retten ist“, DIETER EICH/ WILLI GERMUND (Hgg.): *Vulkan der Träume. Nicaragua, Utopie und Alltag*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1986, 187-203.
- SCHREINER, CLAUS: *Música latina. Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1982.
- SCHÜTZHOFFER, TIMM (2008): „Nicaragua heute. Zwischen Bildungsnotstand und neuem Aufbruch“, *Informationen zur politischen Bildung* 300, (2008) [http://www.bpb.de/themen/A8VLRJ,0,0,Nicaragua_heute:.html (letzter Zugriff: 28.09.2014)].
- SCHULZ, HERMANN: „Kultur und Befreiung in Nicaragua“, INFORMATIONSBÜRO NICARAGUA E.V. (Hg.): *Die Freiheit beginnt. Nicaragua*, Wuppertal: Informationsbüro Nicaragua 1981, 59-63.
- SCRUGGS, T.M.: „Let's enjoy as Nicaraguans'. The use of music in the construction of a Nicaraguan national consciousness“, *Ethnomusicology*, 43/2 (1999), 297-321.
- „Socially Conscious Music Forming the Social Conscience. Nicaraguan *Música Testimonial* and the Creation of a Revolutionary Moment“, WALTER AARON CLARK (Hg.): *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*. New York u.a.: Routledge 2002, 41-69.
- STERNECK, WOLFGANG: *Der Kampf um die Träume. Musik und Gesellschaft. Von der Widerstandskultur zum Punk, von der Geräuschkultur bis zu Techno*, Hanau: KomistA 1998.
- STREBE, BERT: *Fünf Jahre sandinistische Revolution in Nicaragua. Eine solidarische Zwischenbilanz*, Wuppertal: Edition Nahua 1984.
- VALLE-CASTILLO, JULIO: „Guitarras armadas“, CARLOS u. LUIS ENRIQUE MEJÍA GODOY: *Guitarra Armada*. CD-Booklet (1979), o.S.