



GGGG



MANUEL MONESTEL

TAMBORES

DE RESISTENCIA:

HISTORIA DEL GRUPO MUSICAL

CANTOAMÉRICA



GGGG



EDITORIAL
UCR

MANUEL MONESTEL

TAMBORES

DE RESISTENCIA:

HISTORIA DEL GRUPO MUSICAL

CANTOAMÉRICA


EDITORIAL
UCR
2025

CC.SIBDI.UCR - CIP/4236

Nombres: Monestel, Manuel, autor.

Título: Tambores de resistencia :

historia del grupo musical Cantoamérica / Manuel Monestel.

Descripción: Primera edición. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2025.

Identificadores: **ISBN: 978-9968-02-237-8** (rústico)

Materias: SIBDI.UCR: Cantoamérica (Grupo musical) – Historia. |
LEMB: Música popular – Costa Rica. | Grupos musicales – Historia – Costa Rica. |
Músicos costarricenses. | Músicos de calypso – Costa Rica. | Música costarricense.
Clasificación: CDD 782.421.630.922–ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición: 2025.

© Editorial Universidad de Costa Rica,
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257
administracion.siedin@ucr.ac.cr
www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial.
Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Índice

Preludio	9
Introducción	
El relato histórico	17
Una metodología para mirarse al espejo de nuestras identidades musicales.....	26
Capítulo I	
La búsqueda de la originalidad en un país de <i>covers</i>	33
Capítulo II	
El descubrimiento del calypso limonense	37
Capítulo III	
La misión imposible de lograr ser programado en las radioemisoras	47
Capítulo IV	
Si no grabás, no existís: la industria de la música y los controles de mercado	53
Capítulo V	
¿Cuántos músicos han pasado por Cantoamérica?	59

Capítulo VI	
Los viajes y los aprendizajes	63
Capítulo VII	
Cantoamérica y los poetas	99
Capítulo VIII	
La continuidad, los intercambios y los aprendizajes.	
Comentarios y experiencias de los músicos	103
Capítulo IX	
Anécdotas, situaciones graciosas y vicisitudes	109
Capítulo X	
La delicia de tocar en directo y mirar las caras del público: conciertos memorables	115
Apéndices	
Apéndice I	
La colectividad, sus recuerdos y sus impresiones	133
Apéndice II	
Exintegrantes, músicos, amigos, técnicos, sonidistas, sus recuerdos y sus impresiones	137
Apéndice III	
Algunas partituras y acordes	141
Apéndice IV	
Letras de algunas canciones	153
Apéndice V	
Listado incompleto de integrantes de Cantoamérica	189

Introducción

El relato histórico

Cantoamérica se funda en abril de 1980. El grupo, de hecho, buscó la continuidad de sonido y vocación del grupo Tayacán que se había disuelto con el regreso de Luis Enrique Mejía Godoy a Nicaragua en 1979. Con el tiempo, Cantoamérica encontró su propio sonido y dirección en términos musicales, en sus letras y contenidos y en su ética artística y social.

Los miembros fundadores fueron Manuel Monestel, Bernal Monestel, Rodrigo Salas, Roberto Huertas y Carlos Saavedra. Por un corto tiempo estuvo también Fidel Gamboa quien colaboró con arreglos y una canción linda para Adán Guevara que él cantó en un par de presentaciones. La canción en el coro decía algo como: “Y no murió... silbando se alejó”.

En esos primeros tiempos, integramos un bajo eléctrico a aquel combo acústico instrumentado con guitarras, tumbadoras, bombo legüero, tiple colombiano, charango, quenás, zampoñas y flauta travesa. El músico que se integró como bajista fue Emiliano Arriaga, tico-mexicano, hijo de Graciela Moreno, quien fuera por muchos años directora del Teatro Nacional. Después participaron dos flautistas: Vivian López, quien emigró a Francia y nunca regresó,

y Gianina Sánchez, quien luego se inclinó por la profesión de psicóloga. El desfile de músicos se hace luego interminable, ya que, al cabo de cuarenta años de trayectoria, cumplidos en el 2020, Cantoamérica ha visto pasar por sus filas un centenar de músicos, la mayoría costarricenses, pero también cubanos, panameños, europeos y africanos. Muchos de estos músicos colaboraron con entrevistas sobre sus experiencias con el grupo, con la ayuda de María Fernanda Schifani, y estas experiencias las he compilado en este libro.

En sus primeros días el nombre era América, pero en esos tiempos existía un grupo de rock famoso con ese mismo nombre, aunque con significado distinto, pues ellos se referían a Estados Unidos como América, y nosotros a todo el continente. Ahí vino Adrián Goizueta, recién llegado de Argentina y sugirió el nombre de Cantoamérica, sin mencionar que ese nombre había sido usado por un grupo que él tuvo antes en su tierra de origen. El nombre me pareció sugerente pues sintetizaba la idea de “el canto de América”, y como nosotros tocábamos ritmos latinoamericanos y usábamos instrumentos de muchos países, pues aquel nombre iba bien con la idea.

La fundación de Cantoamérica coincide con la existencia del Movimiento de la Nueva Canción, el cual se venía desarrollando en América Latina desde finales de los años sesenta. En concordancia con toda esa efervescencia de la juventud en los distintos países, el movimiento se orientaba a hacer canciones que retrataran la realidad y buscaba de alguna manera ser contestatario frente a las distintas formas de opresión e injusticia social. En cada país había grupos y solistas, cantautores que cumplían con

esas funciones y nosotros, viniendo del grupo Tayacán y del grupo Érome, habíamos entendido esa corriente estética y musical, y partimos con Cantoamérica de esas bases, buscando también la representatividad de la canción y de la cultura costarricense dentro de ese contexto.

Creo que la primera presentación formal fue en el Teatro de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (UCR). Luego siguieron otras presentaciones en la Universidad Nacional y en la Plaza 24 de Abril de la UCR.

La primera grabación fue hecha por Rafa Chinchilla con una *mixer* y un *deck* en las instalaciones del Moderno Teatro de Muñecos del Ministerio de Cultura, una salita de madera, parte de las edificaciones donde hoy está el Museo Calderón Guardia en Barrio Escalante. Se publicó como casete con el título *Seguirá el amor*, con portada diseñada por Daniel Pretiz y fabricado en México por medio de Modesto López y Discos Pentagrama (Figura 1).

Figura 1.

Casete *Seguirá el amor*. Arte: Daniel Pretiz.
Discos Pentagrama, México, MX, 1982



Fuente: fotografía de María Fernanda Schifani.

Después vino una grabación en vivo en el Auditorio de Derecho de la UCR, compartida con Adrián Goizueta y el Grupo Experimental, el Dúo Octubre (Marisol Antillón y Juan Carlos Ureña) y Grupo Shangó dirigido por Rafa Acosta. Esto generó un disco de vinilo, *La nueva canción* (Figura 2) que tenía como portada una obra del pintor Fernando Carballo, gran artista plástico quien merecidamente recibió el Premio Magón de 2021.

Figura 2.

LP *La nueva canción*. Arte: Fernando Carballo. MCJD, CR, 1982



Fuente: fotografía de María Fernanda Schifani.

Después vinieron unos dieciséis álbumes publicados en Costa Rica, México, Italia, Alemania y España. Bernal Monestel recuerda las condiciones en que se tocaba en esos días:

Y la mayoría de las veces tocábamos *ad honorem*. No se tocaba por plata, la primera vez que Manuel logró conseguir un concierto donde era remunerado, yo no lo podía creer. Yo decía, guao, además me pagan por hacer lo que me gusta, eso fue muy bonito. Ese concierto creo que fue para alguna organización, alguna ONG que sí tenía un presupuesto para los músicos.

Bernal se refiere a la manera desinteresada en que se cantaba entonces, con inmensas ganas de mostrar nuestro trabajo, aunque la remuneración fuera nula o poca. Se tocaba en cualquier lugar por causas sociales y políticas, y a veces solo por el gusto de tocar. En un teatro, en un bar, en una tarima improvisada, en la plataforma de un camión, en una ciudad o en un pueblo remoto, bajo el sol o bajo la lluvia. Como lo describe la canción de Milton Nascimento, *Nos bailes da vida*:

Fue en los bailes de la vida
En un bar a cambio de pan
Que mucha gente buena puso el pie en la profesión
De tocar un instrumento y de cantar
Sin importar si quien pagó quería oír
Fue así

Cantar era buscar el camino
Que va dar al sol
Tengo conmigo recuerdos de cómo era

Para cantar nada era lejos
Todo era bueno
Hasta un palco de tierra
O la batea de un camión
Era así

Con la ropa empapada
Y el alma repleta de amor
Todo artista debe ir
donde el pueblo está
Siempre fue así, y así será
Cantando me deshago
Y no me canso de vivir
Ni de cantar

Los primeros espacios formales donde el grupo se presentaba eran La Copucha, El Tablado, El Hostal Toruma y El Cuartel de la Boca del Monte, y en festivales como Amubis o el Festival del Castella. Poco a poco nos íbamos animando a producir espectáculos en teatros, los cuales eran costosos y arriesgados, ya que dependíamos de la asistencia de público para cubrir los gastos de publicidad, arriendo del teatro, pago de equipos y técnicos de amplificación. Los primeros fueron el Teatro La Máscara de Bernal García y María Silva, el Teatro Carpa de Pato Catania. Posteriormente, nos atrevimos a hacer teatros grandes como el Melico Salazar y años después logramos presentarnos en el Teatro Nacional.

En aquellos tiempos, todos estábamos aprendiendo –músicos, técnicos y productores–. Recuerdo nuestras primeras experiencias con sonidistas y empresas de amplificación como Casasola, Fofó Solano y técnicos como Memo Gómez, quien hoy día, junto con Oscar Marín, es ingeniero

de sonido internacional y trabaja para grandes figuras como Rubén Blades o Carlos Vives. También recuerdo a Virgilio Azofeifa y Elías Arias, Claudio Schifani, Lelis Céspedes y, más tarde, Luis Guzmán y Draxe Ramírez.

En 1989, el autor Seth Rolbein publica un libro titulado *Nobel Costa Rica*, a propósito del otorgamiento del Premio Nobel de la Paz a Óscar Arias, y dedica varias páginas a comentar nuestro trabajo con Cantoamérica:

En la parte trasera de un pequeño bar, donde las paredes de ladrillo fueron pintadas de blanco para hacer parecer el lugar menos estrecho, una pequeña multitud de jóvenes se ha juntado para escuchar la música de un grupo llamado Cantoamérica. Es un grupo que se formó en la Universidad de Costa Rica con músicos que andan cargando sus instrumentos, sus equipos y buscando sus propios chivos, pero más allá de todo eso es un grupo sólido, inspirado, con buen sonido que tiene dos percusionistas que mantienen el ritmo con un bajista, que sirven de plataforma a otros músicos con dos guitarras, una flauta, teclados y un viejo instrumento que consiste en una cuerda y un calabazo. El grupo hace que la gente se mueva aunque su música es difícil de caracterizar, no es salsa exactamente, pero tiene ritmo de salsa, no es reggae aunque el ritmo es pesado y aletargado y las letras son cantadas con frecuencia en inglés caribeño. No es calipso, es mucho más complicado que el viejo calipso con patrones melódicos que se repiten hacia adelante. Claramente no es jazz aunque algunas veces los percusionistas hacen extensos brakes de improvisación. Es algo propio y no es lo que la gente podría llamar música típica de Costa Rica, pero es música que solo podría surgir en Costa Rica.

Se dice que Cantoamérica ha sido un taller permanente, un laboratorio en el cual decenas de músicos han intercambiado conocimientos y experiencias a lo largo de 40 años. Al respecto opina Edín Solís, una figura importante en el desarrollo histórico musical del grupo:

Y estoy totalmente de acuerdo en que ha sido un laboratorio de experimentación, sonora, de generación de identidad, de crecimiento en lo musical, de apego a la cultura afrocaribeña, para descubrir e inspirar a otros, motivarlos a que hagan trabajos en esa misma línea independiente del cómo se construye.

Durante todos estos años, por el grupo han pasado decenas de músicos formados en el Conservatorio Castella, benemérita institución fundada por el visionario Arnoldo Herrera, la cual ha dado inmensos artistas al medio costarricense. El Castella se convirtió en su momento en un espacio habitual de presentaciones para Cantoamérica en vista de la relación estrecha entre el grupo y el conservatorio, pues muchos de los integrantes del proyecto han sido exalumnos de esa institución.

Paralelamente, han participado músicos formados en otras escuelas como la Universidad Nacional, la Universidad de Costa Rica y la Orquesta Sinfónica Nacional, además de ilustres músicos de formación autodidacta.

Cantoamérica ha sido un proyecto que ha intentado recorrer un camino sinuoso, en la Costa Rica que no cree en sus propias identidades y que no logra sentir orgullo por sus músicos y sus producciones originales. Hacer música original en este país, pero a partir de raíces, sonidos y contextos nacionales, es como nadar en el río Pacuare, en invierno, a contracorriente y sin chaleco salvavidas.

Una metodología para mirarse al espejo de nuestras identidades musicales

Hay muchas formas de organizar una banda de música. Estas formas dependen del contexto sociocultural, de la relación con la industria musical, de la existencia de relaciones con agentes, con productores, con *managers*, organizadas desde las grandes empresas de producción musical.

Hay distintos caminos o metodologías para organizar un proyecto musical. Uno de ellos es cuando se trata de un asunto respaldado por grandes o medianas empresas discográficas o de producción musical en general. En ese caso, el asunto es conseguir los músicos, firmar contratos, establecer repertorios y armar un perfil del grupo que tenga relación con los intereses inmediatos de la empresa y el mercado. En ese sentido, el proyecto tendrá un destino muy claro: si tiene éxito comercial podrá sobrevivir el tiempo que le permita generar dividendos para las empresas o estará condenado a sucumbir, como la mayoría de los grupos que surgen en estas circunstancias.

Existe un segundo camino que es el de imitar la primera forma ya descrita, pero sin el respaldo de una gran empresa. Se trata simplemente de simular el proceso de buscar una imagen comercial, de organizar un repertorio que se parezca al que las empresas están impulsando en el momento o, en su defecto, apostarle a algún género ya consagrado, ya conocido por las grandes masas de público. Esa segunda opción puede llegar a tener algún éxito relativo a nivel local, pero, sin el apoyo del gran capital y de las grandes empresas, difícilmente logrará una proyección internacional importante.

La tercera opción o camino metodológico que nos interesa describir está muy ligado a la experiencia particular

de Cantoamérica. En este caso, se trata de organizar un grupo más allá de los parámetros definidos por la industria musical, las empresas de producción y el mercado. Se trata entonces de partir de un concepto que responda, por una parte, a las necesidades de expresión y de creatividad del compositor o los compositores, y a la conformación de un grupo de músicos que crean en el perfil conceptual y estético de esas composiciones.

Por otra parte, este perfil de grupo debe responder a su contexto cultural musical, a su entorno y a los procesos histórico-culturales del caso. De ninguna manera estos rasgos garantizan el triunfo comercial de un grupo como el descrito; más bien van contra corriente a lo definido por el *mainstream* musical. Los objetivos de un grupo como este y como Cantoamérica buscan trascender dentro de su contexto geográfico, histórico y social para tratar de contribuir con el desarrollo de un lenguaje musical propio inherente a su país, a su espacio geográfico. De esa manera, exportar esa música y ponerla a interactuar con las músicas del mundo resulta en un proceso muy interesante, en el cual los productos musicales tienen carácter, se reconocen internacionalmente como propios de una cultura, de una comunidad cultural.

Desde esa perspectiva, es la propiedad y la pertinencia las que dan un valor a la música producida y no simplemente su precio en el mercado o la ganancia que produzca en el avatar de la oferta y la demanda, como cualquier otro producto comercial. Actualmente, la mayoría de los grupos siguen la primera o la segunda metodología. Triunfan o sucumben dentro de la vorágine comercial. Sus integrantes se preparan, estudian, ensayan, deliran y sueñan ante el

espejismo de la fama y la fortuna, de la cual solo algunos pocos van a disfrutar y, aun así, esos pocos elegidos seguirán enfrentando relaciones desiguales en ese voraz mercado musical, con productores y empresas, y con los pagos confusos, oscuros y mínimos que les ofrecen las plataformas de internet como Spotify.

Más que un simple grupo musical, Cantoamérica se ha decantado a lo largo de las décadas por ser un proyecto que de alguna manera sirve como espejo para mirarse y ver nuestras propias identidades musicales a partir de lo local. Busca un sonido universal, que pueda ser apreciado por los públicos del mundo, a partir de lo propio. El logro de Cantoamérica es haberse mantenido durante tantos años sin haber sucumbido a la avaricia de las empresas, al delirio del espejismo de la fama y a las corrientes y modas que confunden a los músicos y que, de manera falsa y fraudulenta, convencen sobre la inexistente fama que prometen a la vuelta de la esquina.

El siguiente relato, tomado del libro *Cantar la vida, vivir el canto* (Uruk Editores, 2021), señala esa relación aparentemente beneficiosa para el artista, pero que contiene letra menuda, solo a favor de la empresa contratante, como mencionamos en párrafos anteriores:

Una vez, un productor de Sony Music reservó una mesa en primera fila para ver el espectáculo, no sin antes llamarme para decirme que quería hablar conmigo de negocios. Cuando llegó el público de jóvenes bailarines, neo *hippies* y primera generación de los actuales chancletudos, izquierdosos y rebeldes, las mesas fueron removidas y surgió una pista de baile improvisada donde la única persona sentada y ubicada en una mesa era el productor de la Sony.

Al finalizar la presentación, el funcionario de la transnacional de música me llamó para conversar. Elogió al grupo, señaló lo increíble de aquel salón lleno de público que eufórico disfrutó durante dos horas de aquel concierto bailado. Me dijo que podíamos hablar de un contrato con posible producción de nuevos discos y promoción en los medios. Luego comenzó a analizar con detalle las características del grupo y de su repertorio. Me manifestó que había que sustituir a algunos de los músicos porque eran un tanto viejos o porque no eran muy atractivos para las fans femeninas. Sentenció que si hacíamos el trato deberíamos tocar más soca y menos calypso, que deberíamos usar un uniforme, que deberíamos tener unas coristas guapas que hicieran coreografías sexis.

Después de escucharlo, le dije que era extraño que propusiera esos cambios pues el grupo que le gustaba a la gente era aquel, con repertorio de calypso limonense, con aquellos músicos sin uniforme y sin las coristas sexis. Le manifesté que seguramente había pasado por su mente sustituir el cantante, que era yo, por algún sensual muchacho al estilo de Ricky Martin o Chayanne.

Pues finalmente le dije que no me interesaba el contrato con Sony Music si aquello implicaba cambios que iban contra la esencia, la intención y el concepto de grupo que teníamos. Él se retiró diciéndome que yo cometía un grave error y que perdía una gran oportunidad. Yo me quedé muy tranquilo por escuchar la voz de mi conciencia en vez de escuchar la voz de aquel mercantil emisario de la industria transnacional de la música. Las empresas discográficas, a través de contratos, “firmaban” a artistas emergentes que mostraban

cierto éxito en el público, para tenerlos bajo su control y evitar que la competencia pudiera aprovechar aquel recurso. Estos contratos se firmaban por un período de tres a cinco años, durante el cual el artista o grupo no podía establecer otro convenio con empresa discográfica alguna. A cambio, la empresa contratante ofrecía posibles nuevas grabaciones y posible promoción que no necesariamente se realizaban.

Cuando Cantoamérica interpreta a Walter Ferguson, a Herberth Glinton *Lenki* o a otros calypsonians limonenses, o cuando musicaliza los poemas de Virginia Grütter, Jorge Debravo, Osvaldo Sauma, o cuando interpreta canciones sobre temáticas nacionales, nuestros indígenas, nuestros ríos, nuestros bosques, nuestra forma de ver el mundo, nuestra identidad caribeña, Cantoamérica está cantando con las voces costarricenses diversas, sin caer en la falsa pureza del folclor anquilosado, sin caer en la trampa de las canciones nacionalistas, peligrosamente excluyentes y racistas. Cantoamérica no canta para complacer; canta para mostrar lo que en un país como Costa Rica no está claro, para demostrar nuestra diversidad cultural, nuestra condición multilingüe, para mostrar que Costa Rica no es solo la cultura del Valle Central con todas sus desviaciones, adulteraciones y su prepotencia. Con respecto a esto, Ismael Monestel afirma:

Honestamente me atrevería a decir que desde hace varias décadas es uno de los pocos grupos musicales costarricenses, medianamente reconocidos, que ha conservado sus orígenes y esencia, al margen de la comercialización homogénea. Además, es destacable mencionar que manteniendo siempre su ideología de tocar música latinoamericana y caribeña costarricense,

con letras inteligentes, de buen contenido y sin venderse, han logrado vencer el reto que supone existir durante tanto tiempo sin separarse completamente o rendirse. Han conseguido un público relativamente constante a lo largo de los años y a la vez han buscado renovarse para seguir atrayendo a las nuevas generaciones.

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

Adquiera el libro completo en la
[Librería UCR Virtual.](#)

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

Acerca del autor

Manuel Monestel ha llevado la música costarricense a más de 25 países. Es sociólogo, con una Maestría en Artes de la Universidad de Costa Rica y en Cultura Popular y Etnomusicología de la Universidad Federal de Bahía, Brasil. Ha publicado en *Popular Music* y *ReVista*. Entre sus obras destacan *Ritmo, canción e identidad*, *Cantar la vida, vivir el canto* y la producción musical *100 years of calypso*. En 2024 obtuvo el Premio Nacional de Cultura Magón.

Corrección filológica: *Rebeca Mayorga C.* • Revisión de pruebas: *Sherlyn Jiménez B.*
Diseño de contenido: *Grettel Calderón A.* • Diseño de portada: *Boris Valverde G.*
Diagramación y control de calidad: *Abraham Ugarte S.*

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

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN.
Marzo, 2025.

Tambores de resistencia recorre el camino de un grupo musical que durante décadas ha luchado por abrir una brecha en la intrincada barrera del conservadurismo cultural y la visión vallecentrista costarricense. A pesar de nadar contra corriente, Cantoamérica ha alcanzado logros nacionales e internacionales, mediante su férrea resistencia a las presiones sociales y a la visión oficialista de la cultura.

El libro relata una experiencia original de cómo organizar, orientar y mantener un proyecto musical por más de cuarenta años, a pesar del enfoque conservador interno y globalizante externo, desde las empresas internacionales, productoras, discográficas y comercializadoras de la música nacional.