

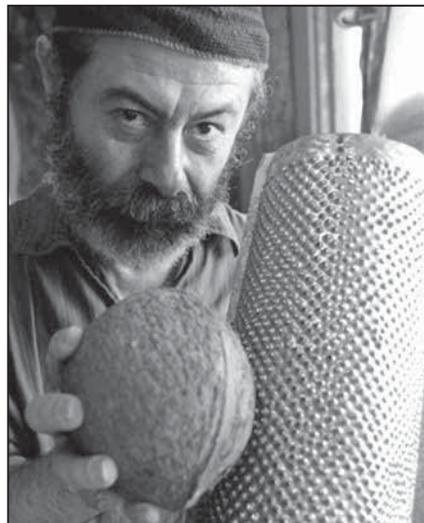
## Manuel Monestel: Cantoamérica vuela otra vez

Suplemento Cultural n.º 116;  
octubre-diciembre 2015

*Entrevistamos a Manuel Monestel con ocasión de la aparición de su último disco, Vuela otra vez, con Cantoamérica, presentado en el Centro Nacional de la Cultura el 8 de agosto.*

**Rafael Cuevas (RC):** *Manuel, me gustaría saber cómo llegaste a la música.*

**Monestel (MM):** La música siempre estuvo ahí, desde que yo tengo memoria porque mi papá era un cantor, no profesional, pero cantaba mucho en la casa, venían amigos guitarristas a tocar y cantar; mi abuelo tocaba también un poco de guitarra. Somos



una familia de tendencia musical. Últimamente hay más músicos profesionales en la familia, pero cuando yo era niño, era gente a la que le gustaba cantar y tocar. Mi abuelo era primo hermano de Alejandro Monestel, un artista que hizo música formal en la primera mitad del siglo XX, y en Nueva York hizo música para órgano, de tipo religiosa. Desde ahí viene, pues, mi inquietud por la música.

**RC:** *¿Te orientaste hacia la música popular?*

**MM:** Sí, porque yo nunca estuve en una escuela de música, nunca estudié formalmente. Intenté una vez, pero no entré al final a la Escuela de Música y, la verdad, no me arrepiento. No entré porque hice una audición en



los años setenta, cuando la Escuela de Música quedaba en el Parque Morazán y tenía tres aulas, en una de las cuales había mucha gente haciendo audición; yo hice también esa cola y, cuando llegó mi turno, toqué la puerta y una voz me dice: «Pase», yo entré, hay un tipo sentado, vestido de negro, una corbata corrida, mal puesta, y un mechón de pelo que le cae sobre la frente, tocando en un piano de cola. Yo entro y él sigue tocando, hace escalas (después supe que se llamaban así) una tras otra y, después de un rato, me dice «¿usted se retira o continúa? Porque ya perdió el sesenta por ciento del examen»; yo no sabía qué era lo que tenía que hacer y me enojé y le dije: «¿Cómo? Usted no me ha dado ninguna instrucción, no sé de qué se trata el examen»; así que me retiré y ni siquiera hice el examen. Me fui un poco frustrado, pero después pensé que no tenía necesariamente que entrar a una escuela y que podía hacer música por mi cuenta. Ahora sé medio leer música, y aprendí porque la mayoría de los músicos con los que he tocado leen, y con el software de computadora yo puedo hacer una pieza y luego ver la partitura, hacer correcciones con el cursor, pero no soy un lector, no puedo leer una partitura de corrido; en ese sentido, deletreo, y hay partituras que no las entiendo, porque son muy complejas. Pero para hacer

canciones populares no lo necesito, aunque para hacer arreglos sería muy útil leer y tener otras herramientas de la música formal, como instrumentación y armonización.

**RC:** *¿Y cómo te interesaste en la música afrocaribeña? Lo hiciste en un tiempo en que nadie se ocupaba de ella en el Valle Central.*

**MM:** Nadie se percataba de ella. Yo lo explico por una serie de estímulos, o incidentes, que yo viví en mi infancia y que me marcaron. Por ejemplo, estando en la escuela Dante Alighieri, en Lourdes de Montes de Oca, en los años cincuenta, había un solo niño negro, y nadie jugaba con él y le hacían *bullying*, como se llama ahora al acoso, y era amigo mío. Vivíamos en el mismo barrio y a mí me llamaba mucho la atención que el manejaba dos lenguas y yo solo una, entonces yo le preguntaba cómo se decían las cosas cotidianas en inglés. Era alto, muy alto, y flaco. En la Fiesta de la Alegría de ese año —estábamos en cuarto grado—, la maestra puso una cajita de helados, unas galletas y una servilleta en cada pupitre y ella se fue, y nuestra Fiesta de la Alegría duró lo que dura un niño comiéndose eso, cinco minutos, y como no había nada que hacer empezaron a hacerle guerra de cajitas de helado al compañero negro y me acuerdo de verlo en una



esquina del aula —todavía me impresiono por eso— llorando, y con los chorretes de helado corriéndole por la cara, humillado como yo nunca había visto. Así entendí el racismo. Por supuesto que él no volvió a la escuela el año siguiente, se fue del barrio y desgraciadamente no me acuerdo de su nombre. Mis padres, aunque era gente humilde, campesina —mi papá obrero urbano en San Pedro—, nunca fueron racistas, ni contra negros, ni contra indígenas, una cosa curiosa en esa época, en que había mucho racismo por ignorancia. Más bien era al contrario, venían amigos negros de mis padres a almorzar los domingos. Y luego hubo una historia fantástica en relación con mi mamá. Ella fue a Limón en los años treinta, cuando nadie iba a menos que tuviera negocios allá o tuviera algo que ver con la bananera. Mi mamá fue porque una mujer de San José le encargó ir al puerto a recibir una vajilla finísima que venía en un barco; el trabajo de mi mamá era asegurarse de que esa vajilla viniera intacta, que no la golpearan, y la recibió allá una muchacha negra que, por las noches, la llevaba al puerto en donde vio gente bailando y tocando tambores alrededor de una fogata, y la amiga le dijo «no vayamos por ahí porque esa es la gente de Pocomía y no le gusta que uno pase». Entonces, eso de repente me estimuló y me detonó un montón de imágenes desde

los cuatro o cinco años, cuando mi mamá me contaba esto, y ya cuando crecí, en mi adolescencia, al salir del colegio tuve la primera guitarra, aunque ya a los ocho años mi tío me había regalado una, pero, en una pelea entre hermanos, me la quebraron en la cabeza; a los diecisiete años, pues, le compré una guitarra a un compañero que me estafó, porque la guitarra estaba en un estado lamentable, pero yo estaba feliz, la arreglé y empecé a aprender solo; y como todo adolescente en este país, el rock era lo que me ofrecía la radiofonía y por eso aprendí a tocar un poco de eso, aunque lo que me gustaba era el folk y las canciones que decían algo, y luego me fui por la canción latinoamericana en la universidad.

**RC:** *Fue la época de tus primeros grupos musicales.*

**MM:** Erome fue mi primer grupo, formado por dos estudiantes venezolanos de Agronomía, mi hermano y yo; un grupo que estuvo varios años funcionando con puro folclor latinoamericano, y luego mi hermano y yo pasamos al Tayacán...

**RC:** *El mítico Tayacán.*

**MM:** Y ahí Luis Enrique Mejía Godoy había metido ya la nariz en el Caribe a través de los libros de



Licencia Creative Commons  
Atribución-No-Comercial  
SinDerivadas 3.0 Costa Rica.

Pacheco y Joaquín Gutiérrez, y el grupo, antes de que yo llegara, había participado en la primera puesta en escena de Puerto Limón, y para eso había hecho un repertorio muy caribeño con mucha percusión, y Luis Enrique había musicalizado unos textos de Joaquín. Después hizo el *Congolí Changó* con textos de Pacheco con ritmo de calypso. Eso quedó ahí, lo tocábamos con el Tayaacán y, cuando Luis Enrique regresa a Nicaragua después del triunfo de la Revolución, tres de nosotros, Rodrigo Salas, Bernal mi hermano y yo, armamos Cantoamérica. Invitamos a otra gente y, al principio, seguíamos con la canción latinoamericana, componíamos usando los ritmos sureños, hasta que un día me puse a pensar en serio en el «ombligo» de nuestra identidad, que es latinoamericana, centroamericana pero, en primer lugar, costarricense. Así que yo me dije «lo de Guanacaste ya es bastante conocido; en el Valle Central está lo de Emilia Prieto y Cantares, así que tengo que ver qué hay en Limón, no puede ser que no haya nada en Limón», y entonces leí el libro de Paula Palmer, que mencionaba al Cantante de Cahuita, que era Walter Ferguson; le dedicaba media página, pero nada más; y yo me preguntaba: «¿Quién será este Cantante de Cahuita?». Un día, por casualidad, me encontré a la Palmer

caminando por San José, y la reconocí por la foto del libro; «¿usted es Paula Palmer?», le pregunté, «sí» me dijo, entonces yo le pregunté: «Mire, ¿quién es ese señor?», y me respondió: «Yo no sé nada de música, pero a mí me parece que es buenísimo»; me invitó a su casa y me fui hasta Puerto Viejo; era el año setenta y nueve...

**RC:** *Cuando llegar a Puerto Viejo era remoto.*

**MM:** Exacto; ahí en Puerto Viejo había un único hotel y el bar restaurante de Stanford, a la vuelta del almacén del chino; era una postalita: el mar, las palmeras, las casitas, alguna gente por ahí, nada que ver con lo que es hoy. Ahí me mostró ella unos casetes, yo oí cuatro canciones y me di cuenta de que era un compositor del carajo, uno especial. Entonces me los prestó rogándome que se los devolviera; nos hicimos amigos, me presentó a Ferguson, a quien yo no conocía; aunque antes de conocer a Paula me iba a Cahuita solo con un jeepicillo que yo tenía, no conocía a nadie y caminaba de arriba para abajo en la calle principal y yo no oía música; tampoco había el desarrollo turístico que hay ahora, y la gente a lo mejor tendría su música ahí en la casa, y no fue sino hasta que conocí a Ferguson que el mundo se me abrió. Ya Ferguson me habla del calypso y



eso me orientó a moverme por Limón centro. Conocí a Buda, años después a Lenkí, a Cyril, a Shantí, a todos los viejos calypsonians con los que toco ahora. Así fue como me encontré con el calypso limonense, que más allá de ser una canción simpática, linda, con un ritmo entrador, es una canción riquísima en contenidos, contestaria y de resistencia cultural, y eso me dio más empuje para trabajar, no como una cosa de montar unos calypsitos para tocar en San José; sino que se trataba de un fenómeno cultural que se me volvió todo un objeto de estudio a partir del cual he escrito artículos, libros y, claro está, música. Tengo ahí una conexión entre la teoría y la práctica y me siento muy cómodo.

**RC:** *Ese fue tu encuentro con la cultura afrocaribeña con todas sus implicaciones en el ámbito de la música, pero a mí me gustaría que me hicieras un comentario sobre tu experiencia cuando conociste África, ¿cómo viste esa cultura afrocaribeña en relación con esas raíces?*

**MM:** Eso fue como recorrer un árbol desde las ramas hasta las raíces. Yendo a África, y sobre todo yendo a la parte occidental, uno se da cuenta de que el nexo entre esa parte de África y el Caribe es profundísima. Fui dos veces a Benín, en el Golfo de Guinea,

la primera vez solo y la segunda con el grupo. La invitación para ir fue una cosa inesperada: la mamá de una compañerita de escuela de mi hijo me llamó y me preguntó que si podía reunirme con ellos, una fundación que se llama Fundecooperación que tenía un proyecto que se llamaba Sur-Sur, financiado por Holanda y que se ejecutaba en tres países, Benín, en África occidental, Bután en Asia y Costa Rica, que se supone que tienen algunas características similares. Cuando nos reunimos me dicen que tienen problemas para reunirse con los benineses, no lingüísticamente, sino conceptualmente, culturalmente, y me preguntan si les puedo ayudar. Yo tuve mis dudas, les dije que yo conocía el Caribe y se podría decir que entiendo un poco la cultura del Caribe, pero que había gente realmente preparada, como Rina Cáceres, por ejemplo, y su respuesta fue que no necesitaban gente con conocimiento académico, sino con experiencia; me preguntaron si había estado en África y si me gustaría ir. Así que me fui con ellos, y les dije: «Miren, lo que yo sé es que la cultura del Caribe, la música, la danza, toda una serie de expresiones culturales, no se hubieran dado sino fuera por la enorme necesidad que tenían los esclavos de ejercer su espiritualidad y su religiosidad, y el vudú, que es la práctica religiosa yoruba, es fundamental en todo



CC BY NC ND  
Licencia Creative Commons  
Atribución-No-Comercial  
Sin Derivadas 3.0 Costa Rica.

ese proceso que se dio en el Caribe, así que para entender el Caribe hay que entender el vudú desde África, y para entender África también. No bailaríamos, ni cantaríamos, ni nos expresaríamos, hasta en la comida, si esos esclavos hubieran venido de otra parte, de Etiopía, por decir algo. El día que nos reunimos por primera vez en Benín, el director del proyecto me presentó y, entre otras cosas, dijo que yo proponía que para entender el Caribe hay que entender el vudú, y el director de allá sonrió y me miró cómplicemente. Yo no estaba en la agenda del programa de trabajo, pero me abrieron un espacio un día, un sábado, para tener un encuentro de músicos conmigo. Así que llegaron los músicos con tambores, con guitarras y yo empecé a reconocer los patrones rítmicos: por ahí viene el merengue, por ahí viene el calypso, por ahí viene el son cubano, la cumbia. De pronto, empiezan a tocar un seis por ocho como los de Guanacaste, y les pedí que siguieran tocando y me prestaran una guitarra, toqué una canción que yo compuse y que está en el último disco que grabamos, que es un híbrido de métricas de seis por ocho de Guanacaste con letras que tienen que ver con Limón, para unificar esa africanía dispersa y mutilada nuestra, que está separada, pero que no debería estarlo. Así que yo empiezo a cantar y ellos inmediatamente

repiten y me siguen el coro; claro, la canción es una pieza rara, porque lo que hice yo fue recoger un montón de palabras limonenses y usarlas fonéticamente para que sonaran rítmicas, pero yo las cantaba y ellos contestaban inmediatamente. Fue impresionante, y los ticos que andaban conmigo me preguntaban: «¿Vos te aprendiste una canción de ellos?», y les decía: «No, esa canción la compuse yo en Costa Rica», «¿y cómo la saben ellos?», «no sé». Luego, un músico que estaba ahí nos explica que en Benín se hablan unas cuarenta lenguas ancestrales, hay gente que habla cinco o seis lenguas, pero ya hablar cuarenta es imposible; entonces han desarrollado un oído fonético impresionante: oímos y repetimos; «además —me dijo— esa canción usted la habrá hecho en Costa Rica, pero tiene un formato y una cadencia nuestros»; y todavía volvió a suceder unos días después que fuimos a un pueblito, y cuando yo canté, a capela porque no tenía guitarra, se vuelve a producir el mismo fenómeno: yo cantaba y ellos respondían. Impresionante. Mi tarea sencilla era hacer una especie de representación cultural de Costa Rica. Como yo no tenía ningún vínculo con el proyecto, a no ser el de haber sido invitado, el director de Benín me llamó un día y me propuso que presentara un proyecto cultural, así que lo hice, grabamos un disco y fui con



el grupo a Benín, estuvimos allá, para los compañeros fue una experiencia riquísima, no solo en la música, sino en tomar conciencia de qué significó y qué sigue significando ese procesos de la esclavitud y la trata de esclavos.

**RC:** *Y de identificar las raíces de donde venimos.*

**MM:** Sí, claro, hay gente que baila salsa y merengue como loca y nunca pensó que eso viene de la africanía...

**RC:** *¿Pero no hay un forward? Pienso sobre todo en la música cubana; los cubanos no estuvieron exactamente ahí, sino más en Angola, pero debe haber retroalimentación.*

**MM:** Y por la globalización. Bailan salsa como aquí y no solo eso, hay cantantes de salsa que cantan en su idioma, o en el mejor de los casos en inglés, en francés o en español también; hay grupos de merengue, de salsa. Se dio la vuelta, digamos que es como que aquí vinieron las raíces, aquí se cocinó y regresó ya servido en plato.

**RC:** *¿Y por qué este último disco tuyo se llama Vuela otra vez?*

**MM:** Primero porque una de las canciones se llama así. Es la historia de una muchacha que se casa y el marido la oprime, y la canción dice «abre tus alas y vuela otra vez», vuelve a

ser mujer con alas, y a mí se me ocurrió que teníamos tanto tiempo de no grabar un disco que por qué no le poníamos *Cantoamérica vuela otra vez*, es decir, que todavía estamos vivos. Entonces, el nombre tiene esa doble connotación.

**RC:** *Y en relación con tu producción discográfica anterior, ¿este disco aporta algo nuevo?*

**MM:** Yo creo que sí porque, como te decía al inicio, el hecho de no ser un músico con formación académica me hacía depender mucho de otros músicos, sobre todo en los arreglos, entonces algunos de mis discos, que había hecho Cantoamérica, pues no me arrepiento de ellos, son partes del proceso, pero siempre me quedó la sensación de que estaban muy influenciados por la salsa, por ejemplo, porque los músicos que yo necesitaba para desarrollar el proyecto tenían que conocer de música caribeña y el referente que ellos tenían era la salsa, nunca el calypso, ni tampoco se interesaban mucho por ir a Limón.

**RC:** *Eran más músicos a secas...*

**MM:** Exacto, entonces había un sesgo hacia la salsa. Incluso se publicó una compilación en Alemania, y los alemanes le pusieron calypso-salsa, como una especie de híbrido raro que



CC BY NC ND  
Licencia Creative Commons  
Atribución-No-Comercial  
Sin Derivadas 3.0 Costa Rica.

no se conocía. Con el grupo que tengo ahora, gente muy joven, menos salse-  
ra, gente tal vez con más inquietudes  
culturales, logré armar un repertorio y  
grabar un disco que se sacude un poco  
de esos formatos de la salsa que pue-  
den ser muy rígidos. Los arreglos de  
salsa y su estructura manejan patrones  
rígidos. En este disco simplemente yo  
compuse, arreglé algunas cosas, otros  
compañeros arreglaron, y la textura  
del disco no es de salsa; hay un tema  
que es como un son, hay algunos tum-  
bados, pero dentro de tendencias que  
no son salsa, con lo que logré volver  
un poco más a las raíces del calypso  
limonense. Varios de los temas son  
calypsos: metí dos temas de Ferguson,  
otro de Lenkí y otros que yo compuse,  
y entonces ya se siente un poco más  
la sonoridad del calypso limonense,  
aunque yo tampoco estoy tratando de  
imitar o sonar como los calypsonians;  
siempre hay un híbrido, siempre hay  
una mezcla, siempre si uno quiere ser  
honesto, pues uno pone parte de lo que  
es su propio proceso, y yo no puedo  
negar mis procesos urbanos y cosmo-  
polititas, sin embargo, la intención de  
este disco es acercarse hacia las sono-  
ridades limonenses; además, este disco  
ya viene con toda una experiencia de  
varios años de andar tocando con los  
viejos calypsonians, que durante toda  
la primera mitad de la vida de Can-  
toamérica no estaban presentes.

**RC: Y lo presentaste en el CENAC.**

**MM:** El 8 de agosto. Fue lindo, y me  
dio gusto presentarlo en el CENAC  
porque lo hicimos abierto, gratis, en  
la tarde, para que pudiera ir todo  
tipo de gente, de distintas edades,  
de distintos momentos del grupo,  
gente que nos seguía hace muchos  
años, gente muy joven, nueva, que  
nos sigue ahora. Otra razón para  
hacerlo en el CENAC es que es im-  
posible o muy difícil para un grupo  
independiente costarricense meterse  
en alguno de los dos teatros grandes,  
en el Melico o en el Nacional. El  
Nacional cobra un monto prohibi-  
tivo, creo que está cobrando cinco  
mil dólares y eso es mucha plata,  
dos millones seiscientos mil. Yo no  
puedo correr esos riesgos, si apenas  
salí con el proyecto del disco con  
colaboración de mucha gente, ami-  
gos que dieron contribuciones en el  
sentido de preventa, aunque muchí-  
sima gente puso mucha más plata  
que los discos que les devuelvo. Des-  
pués de treinta y cinco años de tener  
un proyecto como Cantoamérica  
uno sigue trabajando solo en este  
país. Uno sigue entendiendo que los  
proyectos que no sigan los patrones  
mercantiles claros, definidos, no  
tienen patrocinio (los empresarios  
dicen, por ejemplo, «no, esa música  
no tiene que ver con nuestra imagen  
corporativa»). También entiendo



que seguimos viviendo en un país cuya población tiene poca cultura general, o con una muy orientada, o desorientada, hacia lo que llaman los gringos el *maistream*, es decir, la corriente principal dictada por los medios de comunicación, y yo lamento mucho eso, porque la inversión histórica de Costa Rica en educación y en cultura debería producir efectos diferentes, deberíamos tener una población muchísimo más culta, una que tuviera herramientas críticas para poder escoger lo que quiere oír, lo que quiere consumir en términos culturales. Sigue siendo una población, como hubiera dicho el viejo Pepe Figueres, muy domesticada. Ese contexto afecta el trabajo que yo he venido haciendo. Sigue habiendo una cierta orfandad.

**RC:** *Sin embargo, Costa Rica se ufana mucho con su Orquesta Sinfónica, la Orquesta Sinfónica Juvenil, las filarmónicas, el programa de jóvenes que se van formando desde niños...*

**MM:** Sí, por eso yo decía que hay una gran inversión oficial en música, pero yo creo que ha habido una inversión oficial con un sesgo muy claro, y la clase dominante aquí lo entendió: todo ese desarrollo de la música «clásica» demagógicamente funciona para eso, para mantener

una imagen de que la oficialidad tiene criterios culturales claros, pero cuando ya salimos de la Orquesta Sinfónica y hablamos de las identidades musicales y del desarrollo de la música popular otro gallo canta. No tengo nada en contra de la música clásica, porque los pueblos deben también disfrutar y desarrollar sus habilidades y conocimientos en torno a este tipo de música, pero la cosa aquí es que son miles de músicos formados para tocar en una Orquesta Sinfónica, porque hasta hace poco había una sola, ahora hay dos o tres orquestas en donde pueden desarrollar la formación que recibieron, así que viéndolo macroeconómicamente se puede decir que ha habido una inversión mal hecha. La formación clásica de los músicos ha producido incluso frustración en muchos de ellos. Yo conozco músicos que no encontraron nunca trabajo en la Orquesta Sinfónica, estando hechos para tocar en ella y solo en ella, por lo que se fueron del país o se dedicaron a otra cosa, y con mucha frustración. Ahí es donde uno ve esa especie de intención demagógica.

**RC:** *¿Cómo caracterizarías a tu público?*

**MM:** Es diverso en edades y extracción social y no llego a los sectores más populares, porque hay un



bloqueo muy grande que es la difusión radiofónica de este país, que no coloca nuestra música, ni la de otro montón de músicos. Los porcentajes son absurdos, de menos de cinco por ciento de música nacional. Sin el poder de la radio es difícil ampliar el público, pero me alegro y agradezco mucho que tengo un público en buena medida consciente, que sabe lo que va a escuchar, que sabe y disfruta lo que hacemos, y eso me da mucho

gusto. Sería interesante poder llegar con lo que hago a más gente en el país, pero ese es un proceso que se sale de mi control. Este país tiene que abrir un montón de espacios que hoy están cerrados, los espacios radiofónicos, las políticas culturales. Hay un montón de condiciones que no permiten al músico nacional, y al artista nacional en general, proyectar su trabajo a un sector más amplio de la población costarricense.