

Cheito Guerra: La diferencia entre hacer y guerra y hacer cultura

Luis Carlos Muñoz Sarmiento
Escritor, crítico de cine y de jazz,
catedrático y conferencista

Esta es una entrevista desde *El Solar de Cheo* —como con gracia costeña llama a su casa— entre Silvania y Fusagasugá, Cundinamarca, con el maestro José del Carmen *Cheito* Guerra, uno de los últimos baluartes del porro, realizada en dos tramos: inicialmente el 10 de septiembre de 2008, suspendida luego por un viaje del maestro al exterior, y terminada el 14 de julio de 2009. En ella habla de la música como motivo de recuerdo, sus primeras lecciones, sus arreglos musicales o dictados, sus padres, sus pinitos como escritor de boleros famosos, luego improvisador de porros y

guarachas, autor de más de 200 composiciones, virtuoso de los saxos alto y tenor y del clarinete, arreglista de charangas y pachangas. Su paso por *Sayco* (esa Sociedad que ha dado “mal trato a los compositores”), como vocal, fiscal y tesorero; sus giras musicales por Estados Unidos, Alemania, Francia, Venezuela, y hace poco por Centroamérica, Ecuador y Perú; su trabajo en grupos folclóricos como los de Delia Zapata y Sonia Osorio, luego con Pacho Galán, Lucho Bermúdez, la Banda Nacional, la Orquesta *Rumba Habana*; sus grabaciones con *Julián y su Combo*, para la *RCA Víctor* y otras que se frustraron. Su labor como arreglista de Totó la Momposina, director de su propia orquesta, *Cheito Guerra y los Cumbieros del Caribe*, su paso por la radio y la televisión, el desplazamiento de los músicos “viejos” por los “jóvenes hijos de papi”. La grabación en vivo del CD *Memorias de Nuestro Porro*, junto al *Cuarteto de Saxofones de Bogotá* en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá, en 2004. De su más reciente presentación, con *Los Veteranos del Caribe*, en el Teatro Colón, en 2006, no quiso hablar, como tampoco —“me siento un poco cansado”, dijo— de las grabaciones en las que figura como acompañante de grandes artistas, como Celia Cruz. Por último, no podría dejar de mencionarse su condición de desplazado, en apariencia voluntario, desde los años cincuenta del siglo XX, que lo autoriza para hablar del problema de la violencia, problema que él resume en forma sabia haciendo un balance entre la guerra y la cultura. Con dicha entrevista se podría demostrar que sí hay héroes en Colombia. Se habla de un hombre de 84 años que aún cultiva la tierra y que, pese a su *pereza larga*, sigue haciendo música, enseñándola y mostrando con sus actos la diferencia entre lo que significa hacer guerra y hacer cultura. Respecto al caso de Cheito (como le gusta ser llamado, sin el ‘*Maestro*’ que salvo para esta entrevista aceptó) se puede decir que, en efecto, “Los héroes en Colombia sí existen” y agregar con humor: “Sí, pero todos no son los de la cuña institucional”. Porque los héroes no son los que hacen la guerra, sino los que la padecen y, más que ellos, los que la evitan. De ahí, cómo no, la diferencia entre hacer guerra y hacer cultura.

L.C.M.S. Maestro Cheito, usted nace el 17 de febrero de 1925 en Arjona, Bolívar. ¿Qué recuerda de dicha población en cuanto a sus vínculos iniciales con la música?

C.G. Ah, caramba. Bueno, con la música hay mucho para recordar. Mi padre me dio las primeras lecciones musicales porque él tenía en su haber un saxofón soprano. Tendría yo alrededor de diez años, tal vez. Me dio las primeras clases hasta donde él sabía, las redondas en la música, las notas blancas. Después me vinculó a un maestro que enseñaba ya la música en ese pueblo, un gran músico, Ernesto Dorado. Ahí estuve, tal vez dos años porque tenía algún avance. Total, cuando salí ya de la enseñanza del maestro

Con la música hay mucho para recordar. Mi padre me dio las primeras lecciones musicales porque él tenía en su haber un saxofón soprano.

no sabía, no calculaba qué calidad de enseñanza tenía, pues me fui dando cuenta porque después me vincularon a la orquesta de Arjona que existía en el pueblo y entonces ya me eligieron para que hiciera arreglos musicales. O sea que vengo haciendo arreglos musicales desde los doce años más o menos. ¿En qué consistían? En escribir música: se llama dictado musical. Escribía

los boleros famosos. Me decía el cantante, mira, yo quiero que pongamos en la orquesta tal bolero. Yo lo escribía musicalmente y repartía para los pocos instrumentos de esa orquesta: se componía de clarinete, trombón y trompeta. Yo fui con el saxofón soprano precisamente porque había estudiado: fui de caridad, porque eso no lo hacen todos los músicos incluso recién salidos de cualquier enseñanza. La otra cosa es que ya sin saber sabías que tenía armonía, ya sabías de armonía musical.

L.C.M.S. Bueno, volviendo a esos pasos iniciales, quisiera que contara quiénes fueron sus padres, en qué medio social y cultural creció, y cuáles fueron sus estudios, incluidos los de música.

C.G. Mi padre se llamó Pedro Antonio Guerra Simanca. Él era constructor y dedicado también al campo, a cultivar, tanto que también me utilizaba. Eso en parte retrasó mis estudios de la escuela. Tenía que dejar de asistir porque me llevaba como ayudante o cocinero con sus trabajadores. Tenía tres o cuatro trabajadores cuando hacía sus cultivos. En albañilería, en las construcciones, también me llevaba a colaborar. Mis estudios no pasaron de la primaria: hice hasta quinto, cuando eso existía quinto año. Después fui a un colegio superior para el bachillerato, pero no alcancé a hacer sino dos años porque ya estaba en la música, me habían vinculado a la orquesta de Arjona. Entonces viajábamos mucho, esa orquesta viajaba mucho a Sincerín. Había un ingenio azucarero, allá había gente de todas partes (Cartagena, Bobantes). Total, en esa época la orquesta iba a hacer sus presentaciones allá, pero fijas, semanales, cosa que me sirvió mucho porque también desde entonces ya yo improvisaba en los porros. Yo tenía una capacidad, y la tengo todavía gracias a Dios, de improvisar en los diferentes géneros: cuando se llamaban guarachas, improvisaba al estilo de una trompeta en el género guaracha; en los porros, pues porque todavía los siento, ¿no? Claro, improviso en porro porque es mi música. [Y porque una de las características del porro es la improvisación. En eso se parece al jazz...] Sí. Había una cosa que se llamaba musicalmente el *sapito*, un acompañamiento cortico, ¿no?, en los porros y sobre esa base uno se fajaba a improvisar. *El sapo* es un número, pero se le decía género al sapito, a un acompañamiento cortico. [Hay un porro de Pacho Galán que se llama *El*

sapo, también conocido como *Sapo viejo*] Sí, sí..., eso lo grabó Rodríguez, no me acuerdo cómo se llama el famoso cantante que tuvo Pacho.

L.C.M.S. Bien. Usted es catalogado como un virtuoso intérprete de los saxos alto y tenor, además del clarinete, [Sí, soprano], pero entiendo que también es arreglista y compositor como hace un momento me decía. Cuántas composiciones ha escrito, más o menos, ¿unas 200?

C.G. Composiciones mías, sí son alrededor de 200.

L.C.M.S. ¿Cuáles destaca de ellas y en qué géneros?

Hay una cosa, quizás culpa mía, yo estoy prácticamente inédito, ¿no? Porque quizás fui un poco rebelde. Cuando estuve en *Sayco*, la Sociedad de Autores y Compositores, entré de vocal, hice vocalía muchas veces. Después fui fiscal de *Sayco* dos veces, en 1976 y 1977, total es que salí siendo tesorero de la Sociedad en 1980. Estuve dos años de tesorero. En esa época estuvo Evelia Porto de Mejía de presidenta de *Sayco*, [también] con Jorge Villamil. Pero ya después definitivamente me retiré de *Sayco* porque cuando eso tenía viajes constantemente. Viajaba a Europa, yo trabajaba con diferentes organizaciones folclóricas: como la de Delia Zapata y trabajé con Sonia Osorio, entonces me tocó también hacer giras constantes. Después estuve en la orquesta de Lucho Bermúdez. También saben todos ustedes que la característica de la orquesta de Lucho siempre fue viajar, por contactos internacionales. El motivo de quedarme inédito en la música fue porque cuando estaba en *Sayco* era uno de los que siempre sugería, ¿no? La sugerencia era porque las disqueras siempre han tratado mal a los compositores. Por eso se aprovecharon composiciones como las de Villamil, porque sus canciones son muy buenas. Pero, ya él tenía el medio y el conocimiento para hacerse valer y [hacerse] pagar sus regalías. Entonces, yo sugería mucho en la Sociedad, aparte de que los compositores colombianos todos deberían pertenecer a *Sayco* (esa era mi sugerencia principal), que hiciéramos reuniones con las disqueras para poner en concreto un valor a las regalías, un porcentaje, si se llaman regalías, pues que fueran por lo menos conscientes con los compositores, porque a los buenos compositores, los que sabían y conocían de eso, como el doctor Villamil, le liquidaban bien. Pero había cantidad, mayoría de compositores que por hacerse grabar daban la música y casi nunca les daban regalías o los engañaban. Si un número medio pegaba (cuando eso eran 20 mil, 30 mil números vendidos), les decían que se habían vendido mil, dos mil o cinco mil máximo. No los liquidaban, y no era una, eran todas las disqueras. Entonces, en ese sentido, pues me abstuve de grabar mi música pensando que *Sayco* haría caso de la sugerencia que le hacía de reunirnos en mesa redonda para charlar todos porque el material de grabación lo teníamos nosotros. Digo, *teníamos*, porque entonces fui fiscal y tesorero, era parte importante de las directivas y entonces me abstuve un poquito, creyendo que podía haber un mejoramiento del valor de la regalía: no sé en este momento cuánto es el importe. Pero sí, me quedé un poquito trunco de grabaciones; he tenido muy pocas por ese medio. Grabé una vez con un grupo que se llamaba *Julián y su*

Combo. Cuando eso era la época de las charangas y las pachangas. Yo trabajaba para el sello de discos Vergara, era el arreglista. [Estamos hablando, maestro Cheito, de mediados de los años sesenta] Por ahí, sí del 60 al 65. Entonces hacía arreglos de charanga y pachanga. Cuando eso se grabó, pero ya no con Tico Vergara, sino grabamos un número mío, porque fuimos a grabar a la disquera *RCA Víctor* y se grabó un número mío: *Hagan rueda* [“*Hagan rueda*”, canta Cheito]. Ese número fue con el combo de Julián. Yo iba a grabar con el sello Vergara, a hacer un LP. Iba a grabar conmigo el cantante cubano Chiqui Tamayo, [Muy buen cantante de boleros]. Todavía mantiene su voz. Pero, no sé por qué salimos a una diferencia. Fue el mismo Chiqui Tamayo porque era un poquito rebelde, salió de pistoletas con el técnico y me dañó a mí, porque entonces cortaron la grabación. Ya teníamos cinco números grabados;; no hubo forma de sacarlos al aire. Lo mismo pasó con Phillips, yo arreglaba música para estos cantantes famosos. Trabajé en *La hora Phillips*, con la orquesta de Manuel J. Bernal. Sí, entonces aparte del ganador de la época de cada año le grababan a los más cercanos. No sé en qué año fue que concursó también Totó la Momposina. A Totó le iban a hacer un LP, siendo yo el arreglista. Cuando ya tenía como seis o siete arreglos me dijeron: “Maestro Guerra, ya no va la grabación. No sé qué pasó con Totó la Momposina. No hay problema (yo me disgusté, pa, pa, pa...). Le vamos a pagar sus arreglos”. Me los pagaron. Pero, yo, aparte de la Phillips, estaba gestionando..., cuando eso estaba el director barranquillero de apellido Escolar y entonces, por rabia, también corté y se truncó la grabación que iba a llevar música mía. Son los detalles que entonces me truncaron el impulso o el deseo para grabar. Porque también entre ellos estaba el tener una orquesta a mi nombre. Yo quería tener siempre una orquesta; la tuve, pero no en la forma que quise. Tuve una orquesta que se llamó *Cheito Guerra y los Cumbieros del Caribe*. Yo tuve mi abril, algunos contratos, estuve en Manizales, y así. Y por los viajes, precisamente, porque me interesaba mucho conocer países como Alemania, Francia...

L.C.M.S. Maestro Cheito, usted ha pertenecido a las orquestas de Manuel J. Bernal; a la *Tropibomba*, de Alberto Navarro, a la de Lucho Bermúdez, a la de Pacho Galán: con la que obtuvo el primer *Congo de Oro* que se entregó en el Festival de Barranquilla, ¿cierto?

C.G. Fue en el 74 el primer *Congo de Oro* para la orquesta de Pacho, ¿no? Ya existían los *Congos*, pero en ese año Pacho obtuvo el *Congo de Oro*. Posteriormente, con la orquesta *La Tropibomba* también obtuvimos un *Congo de Oro*. Pues lástima que después murió Alberto Navarro y murió el que era director y socio de la orquesta. Porque *La Tropibomba* era una especie de sociedad, la creó Navarro. Entonces murió el director. Total es que nos ganamos el *Congo de Oro*, fuimos a Bogotá y no hubo difusión de la orquesta.

L.C.M.S. Quiero que me haga una breve descripción de su paso por estas orquestas. ¿Qué es lo más significativo que recuerda de ellas? De la de Manuel J. Bernal, por ejemplo.

C.G. Bueno, fue muy significativo porque en ese entonces la orquesta estaba especialmente para acompañamiento de artistas [como] Celia Cruz y de grandes cantantes internacionales. Entonces, eso da mucha satisfacción, conocer uno personajes, a esos grandes cantantes, y la trascendencia que tuve fue dentro del concurso, pues ya me conocían como arreglista y yo escribía mucha música y a compositores, escribía la música para registro y toda esa cosa. En *La Tropibomba* me dio mucha alegría, satisfacción, de que viajábamos a Venezuela. Conocí Caracas, San Cristóbal. Estuvimos dos o tres veces en San Cristóbal, dos veces en Caracas con esa orquesta. Cuando fuimos a Caracas tuve el gusto de conocer, porque nos fue a visitar, al maestro (que ya murió) Aldemaro Romero. Esa fue una gran cosa. A él le gustó mucho la orquesta, estaba bien montada, teníamos repertorio altísimo. El director en ese entonces era Hernando Artuz, creo, muy buen músico. Y entonces sí, esas son las grandes cosas que le dan a uno. Viajábamos mucho: Miami, Nueva York, Washington. Lo que te digo de haber estado con Pacho Galán. Yo estuve dos veces con Pacho Galán, primero en el año cincuenta, estuve en la Banda Nacional. La otra cosa es que de la Banda Nacional existía una orquesta que se llamó la *Rumba Habana*, ¿no? Entonces, ellos iban adonde yo tocaba. Después en un sitio por la noche me escuchaban que improvisaba, y me hicieron retirar de la Banda Nacional. Claro, ofreciendo más dinero y todo. Pues lo vi como interesante. Me retiré de la Banda Nacional y estuve entonces con la orquesta *Rumba Habana*. Se hacía un programa en Barranquilla, en un sitio que se llamaba *El Jardín Águila*, pero se hacían programas de radio, ¿no? No me acuerdo el programa para qué radio era. Después entonces pasé, porque me llamaron, para formar una

orquesta grande, a la inauguración del edificio de *Emisoras Unidas*. Entonces me pasé a esa orquesta que también fue grande y era como la competencia con orquesta *jazz band*. Teníamos el mismo estilo: música tropical y música americana y todo. De ahí me llevaron para la orquesta *Emisora Fuentes*, en Cartagena. Ya antes había estado en una orquesta en Cartagena, porque te cuento que cuando yo me fui para Cartagena (ya que me retiré de la *Orquesta Arjona*), había muerto mi mamá, que sé yo, estaba como tocado, entonces me fui para Cartagena. [Entre otras cosas, no me habló de ella y se me hizo raro. Al comienzo usted me habló de

Viajaba a Europa, yo trabajaba con diferentes organizaciones folclóricas: como la de Delia Zapata y trabajé con Sonia Osorio, entonces me tocó también hacer giras constantes. Después estuve en la orquesta de Lucho Bermúdez.

su papá, pero no de su mamá...] Ah, mi mamá se llamó Natalia Zúñiga Hernández, sí, cómo no. Ella murió en el año 40. Esa fue una de las cosas que me hizo retirar de la orquesta [Arjona] y me fui para Cartagena.

L.C.M.S. Usted era un muchacho, tenía 15 años en ese momento.

C.G. Ah, eso es, tenía apenas 15 años. Total que yo me retiré como en el 42, 43. Ya empecé y fue cuando me fui para Cartagena. Allá mi papá me puso negocio en la plaza de mercado y todavía estando en Cartagena me dieron la técnica del saxofón. Había un gran músico que tuvo orquesta, el director de la orquesta *Nuevo Horizonte*, y dicen que es el autor de un tema que se llama *Tristeza del alma*, famoso número que lo tocaba mucho en serenatas, en mi pueblo, Arjona. Vivía un poco más allá de donde estaba yo en Cartagena, Brisa, frente a la muralla, y él pasaba y miraba. Técnicamente, clase ya de saxofón, porque del soprano pasé a tocar el alto, ¿no? Entonces, siempre es mejor con un buen maestro,

L.C.M.S. Claro. Y hablando de directores, usted, aparte de intérprete en las orquestas ya citadas, se inició como director de la orquesta *Calamarí*, ¿cierto? [“*Calamarí*, sí”] ¿Qué cabe recordar y destacar aquí de su paso por ella como director?

C.G. Pues estando en estas grandes orquestas que tuve acá, me llamaban para formar, para contratos que un baile, que un matrimonio con orquestas diferentes. Estas estaban a veces con jóvenes, yo hablo de hace 20 o 30 años. Cuando incluso el vicio estaba incursionando fuertemente y principalmente entre los músicos débiles. Digo débiles porque esta es una de las cosas que desde que soy músico, desde los 15 años, incluso a los 20 años, conocí la marihuana. La conocí porque por ahí unos cantantes empezaban a envolver los cigarrillos, y yo veía que era una paja, una cosa seca y les pregunté, ¿eso qué es? “Es la marihuana, ¿quiere probar?”. No. A estas alturas, en 60 años nunca he probado ni marihuana ni cocaína. Esa es una de las cosas que yo venía recomendándoles a mis compañeros, sobre todo a los jóvenes músicos. Yo no quise que mis hijos fueran músicos, primero que fueran estudiantes de algo, que fueran profesionales y que yo les podía enseñar la música. Pues aparte de que no tuvieran muchas condiciones, se puede decir, porque la música es de condiciones, quizás eso me hizo ser músico sin saberlo bien. Buen músico, digo bueno porque a estas alturas he pasado, he tenido de compañía grandes músicos, ¿no? Entonces, a mis hijos no les quise enseñar la música, primero para evitar el vicio; segundo, que fueran estudiantes y que fueran profesionales y, [tercero] que no tenían las condiciones para ello, para la música. A estas alturas, si hubiera tenido un hijo cantante, con buena voz, quizás tuviera muchos discos grabados. Porque esa es una de las dificultades que tengo para mostrar mi música: no tengo voz. Cuando trato de cantar, me salgo y me da tos. Entonces, un tono que sea alto, que llegue a una nota, ya no lo logro y tengo que cantar muy grave, para mostrarle la música a un cantante. Bueno, de todos modos tengo mucha música: alrededor de 200 composiciones, entre ellas de todo. Porque naturalmente siendo costeño y

gustándome ese género, tengo de todo: boleros, bosanovas, pasodobles, porros ¿no? Ah, porque el otro asunto es que quería grabar con una orquesta mía, estilo Lucho Bermúdez, Pacho Galán. Una orquesta grande en la que fuera el director, que pudiera manejarla. Tuve una orquesta grande en Bogotá, pero no tuve esa gran..., no acogida, sino difusión. Porque yo tengo mi atril, equipo de sonido y tuve mis clientes. Ahora me llamó una clienta vieja. He tocado para sus hijos en dos matrimonios. “Mire que se casa el último hijo mío para enero”. Ya me llamó. Tengo que volver a formar el grupo orquestal y a ver si puedo hacerle a dos o tres clientes más, para diciembre y enero. En esas estoy. Vamos a ver qué pasa.

L.C.M.S. Maestro Cheito, ¿considera que es buena, regular o pésima, la situación económica de los músicos no comerciales en Colombia?

C.G. Bueno, la situación para unos es regular. Yo, no puedo decir nada porque me cuidé del trago y los vicios y aproveché lo que me gané y lo que hoy tengo. Claro, comparando con otros músicos, hay compañeros que no tienen dónde vivir. Diría que la situación es regular: para la mayoría, quizás pésima, pero por culpa de ellos, ¿no? Porque con la música se ganó plata. Hoy desafortunadamente es peor para los profesionales, porque ya hay muchos medios electrónicos. Muchas fiestas que se hacían en apartamentos, con grupos aunque fueran pequeños, ya no se hacen. Ya no utilizan sino un radio, un equipo electrónico y hay toda la música grabada, para todos los gustos. Entonces, eso les quitó mucho trabajo a los músicos. Aparte de eso, hijos que uno llamaba “hijos de papi”, hijos de gente poderosa, empezaron a incursionar en la música. Entonces, un padre que veía que el hijo tenía condiciones para la música y que quería, le compraba una batería, que vale un billete (un pobre músico no lo puede hacer), le compraba el bajo, la mayoría le compra la guitarra electrónica [sic]. Y se formaron grupos de música rock, de música no sé qué. Esos grupos empezaron a incursionar en la televisión, que era paga. Yo trabajé mucho en televisión y los músicos iban gratis, muchos años atrás. Claro que ese es un medio de publicidad muy bueno, pero no como para ir gratis: como se formaron los grupos, nos iban desplazando. Con grupos como el del maestro Bernal, aparte de la radio, también hicimos mucha televisión, en un programa que le decían *Los maestros en televisión*. Iban todos los grandes directores, formaban una orquesta grande para televisión, cierta firma. Entonces, lo de los grupos de jóvenes, fue causando el desplazamiento. Si los colegas no eran bien formados ni dados a la economía ni al ahorro, pues quedaban en la inopia [ríe].

L.C.M.S. Maestro Cheito, una cosa me inquieta mucho. A propósito de su disco del 28 de febrero de 2004, en la Biblioteca Luis Ángel Arango *Memorias de nuestro porro*, con el Cuarteto de Saxofones de Bogotá, liderado por Luis Eduardo Aguilar, CD grabado en vivo, ¿esperó algún día que eso llegase a ocurrir o cree que tal cosa se da como resultado de ese viaje iniciático que es la vida, que es la música, en la cual usted, como dije al comienzo, es uno de los últimos baluartes del porro?

C.G. Pasa que Luis Aguilar me conocía muchos antes por mi paso por la orquesta. Hasta por un favor que yo no recordaba estando en una gira a Nueva York. Me encarga un clarinete (nos conocíamos a medias, ¿no?), y le traje un clarinete. Desde entonces me conoció Luis Aguilar y a la larga ya en el 2004 él empezó a firmar porque hoy incursiona en dos o tres universidades: está en la Nacional, en la Católica y estuvo o está todavía en Los Andes. Ahí estudiaba un nieto mío, matemáticas puras, estaba haciendo el doctorado: de ahí salió. Actualmente está en Japón. Completó el doctorado en Dinamarca y está haciendo su trabajo en Japón, cerca de Tokio. Entonces se conocieron allí [en Los Andes]: él le dijo: “¡Soy el nieto del maestro José!”. “Ah, dile que venga, que quiero conversar con él”. Estaba precisamente en el plan de formar un grupo a base de saxofones. Fue cuando me habló del cuarteto, echándome flores: “Como usted es un improvisador, entonces yo quiero que se agregue a mi conjunto, solamente para que haya improvisaciones”. Ese fue el comienzo. Ya haciendo sus programas fuimos a la Luis Ángel Arango, él creía que podía grabar y así lo hicimos, en vivo, llevó sus técnicos, sus cosas y mira la calidad de disco que salió. [Sí, muy buen trabajo.] Y salió ese y después hicimos otra grabación, no sé en qué lugar. Pero, es que de eso depende: cuando uno es un profesional, seguro de lo que hace, no hay problema. Porque hice muchas grabaciones con otros compañeros músicos y eso era repita aquí, repita allá. Y en cambio mire la calidad de ésta en vivo. De una salían las cosas.

L.C.M.S. Le voy a citar los porros que grabó allí pero usted me va a hablar, por favor, de sus solos. Los recuerdo mucho, pero quiero que usted me hable particularmente de esos solos: por ejemplo, el del *El año viejo*, de Crescencio Salcedo.

C.G. Sí, *El año viejo*, cada porro tiene un formato en el fraseo, ¿no? Cada porro tiene su gusto, su fraseo. Yo me he distinguido por tener esa cualidad, en un porro por medio del fraseo empiezo improvisando, ¿no? Si es otro porro más salero o menos, le aplico en la improvisación otro fraseo, es decir, tengo el gusto para poner la improvisación acorde al formato, a la composición de las frases musicales de cada melodía.

L.C.M.S. Los siguientes son *El brazalete*, de Pacho Galán; *San Carlos*, de Eliseo García; y *Arturo García*, de Lucho Bermúdez: ahí participa usted con un solo.

C.G. Sí, en *Arturo García*. Resulta que a la señora de Luis Aguilar también le dio por aprender el clarinete, sabía algo; entonces me dijo que le escribiera formatos de improvisación. De ese porro hice una cantidad de formatos de

A Totó le iban a hacer un LP, siendo yo el arreglista. Cuando ya tenía como seis o siete arreglos me dijeron: “Maestro Guerra, ya no va la grabación.”

improvisación: escribirse los a otros es un problema porque eso va en uno, uno va construyendo. No se puede decir la improvisación. Es construcción por frases de acuerdo con la melodía y la armonía. Hace muchos años hubo un gran músico, Gabriel Uribe. Grabó un pasillo de Oriol Rangel y el pasillo se llamó *Ríete Gabriel*, famosísimo por su calidad de músico: él tocaba la flauta. Es el padre de Blanquita Uribe. Yo tengo una cualidad que creo que no la tiene nadie: partir el clarinete y descubrir alguna forma, pisando aquí o allí, de hacer cumbia y de darle el sonido. Un sonido asemejando la flauta de millo con un poquito de gorjeo: contraigo la garganta y le saco un sonido a medio clarinete, que lo parto para hacer solos de cumbia.

L.C.M.S. También tiene que ver con el papel que cumple el clarinete por la gaita. Es muy bello eso. En el porro pelayero, en el sabanero, se utiliza el clarinete como reemplazo de la gaita y eso se va a trasladar a los porros de salón, los de Lucho Bermúdez. A manera de gaita.

C.G. Pero ya está en la persona que dé esa forma de fraseo porque es como todo el porro: uno y otro son diferentes para hacerle un fraseo de improvisación. Entonces eso fue lo que hizo famoso Lucho: tocar el clarinete y tocar su música haciendo solos. Tú oyes los solos y cada solo tiene que ser diferente. Tú lo oyes en *La gaita de las flores*. Ayer escuchaba el porro *Pelatico pelao...* [En otras palabras, cada porro tiene su propio ritmo, su propia cadencia, su propia métrica, mientras cada solo, por tratarse de una improvisación, es siempre diferente, tiene...] Su conformación, su estructura melódica. Pero ya viene la habilidad del improvisador. El estilo de Lucho ha sido difícil. Yo estuve en la orquesta de Lucho y fui el primer [saxo] alto de la orquesta. Y cuando Lucho no estaba o no quería tocar, yo hacía los solos y tenía que hacerlos al estilo de Lucho, ¿no?, por más que yo quisiera aportar lo mío. ¿Por qué? Porque ya era una música hecha para... ¿no? Entonces, *Carmen de Bolívar* no tiene improvisación, pero en *La gaita de las flores*, por ejemplo, había que improvisar el solo como lo hacía Lucho. Y ahí grabaron otros músicos... [Pero, es una capacidad muy grande la suya, maestro Cheito, porque uno no se puede poner en el pellejo de otro y menos con un instrumento] Porque va en el sentimiento. Ya uno por ejemplo en el caso de los porros de unos de allá de la Costa que le gusta la música esa y que tiene esa cualidad: no todos los músicos son improvisadores, por más que sean...

L.C.M.S. Bueno, maestro Cheito, hay una cosa que quiero recordar ahora y es que yo lo he visto trabajar la tierra. Entonces, me recuerda una cosa: un día lo vi escupir en ella y no lo digo como cosa peyorativa. No. Sino que me recordó un relato de Manuel Rivas, un escritor gallego, nacido en La Coruña, en 1957, y entonces él escribió este cuento que se llama *Las flores de los muertos*. Se lo leo porque tiene que ver con la reflexión que usted me suscitó:

En un rincón de la era, junto a las coles del huerto, la abuela tiene un jardincillo con seto de hortensias, en el que cuida dalias, pensamientos, pasionarias y crisantemos, flores para sus muertos. Está inclinada y no la veo. Sólo oigo el azadón escarbando en la tierra. Cuando la abuela se levanta, tira

a un lado un puñado de hierbas malas y descansa las manos en los riñones, apoyándolas en los nudillos. Las mujeres de Aita nunca escupen cuando trabajan la tierra. Los hombres, sí. Escupen en sus manos y en la tierra.

C.G. No, pero yo no escupo en la mano. Yo tengo un problema en la garganta. Se me forma una flema [ríe]. Tengo que expulsar siempre esa flema, entonces tal vez ya tenga esa mala costumbre y busco dónde escupir, expulsar la flema. Claro que no voy a hacerlo donde hay un cultivo: me busco espacios por allá. Pero, sí es cierto que a cada rato trato de expulsar esa flema que se me forma en la garganta.

L.C.M.S. Para mí no es una cosa negativa. Se lo he leído porque usted no ha escupido sobre la tierra. Su saliva es sencillamente agua que cae, o sea, la comunión del agua con la tierra: esa es mi impresión y por eso le leí el texto de Manuel Rivas.

C.G. Muy bueno, y pues, para mí, un alivio saber cómo había notado usted ese detalle. Eso ya es un consuelo para mí. Ahora sí puedo hacerlo [y ríe].

L.C.M.S. Maestro Cheito, no puedo evitar una anotación adicional: su apellido, Guerra, sería la antítesis de sí mismo porque yo veo en usted un hombre pacífico quizás como pocos, veo a “uno de los hombres más pacifistas que hubo en este planeta”, como se podría decir de Julio Cortázar. Usted, ¿qué opina de ese conflicto que hay en Colombia y cuál es su visión desde la óptica de un hombre tan tranquilo, tan pacífico, como es usted?

C.G. Pues no estoy de acuerdo con que exista la violencia, la guerra, ¿no? Porque realmente soy un hombre de paz, soy tranquilo. Entonces si algún día en Colombiauviésemos esa tranquilidad necesaria para las promociones que vienen, sería muy bueno. A propósito, por ahí tengo una letra que hice en cualquier lugar, ¿no? No recuerdo cómo se titula, donde hablo un poquito de lo que es la guerra, de lo que debería ser la paz. Hice eso porque no estoy de acuerdo. Tanta gente que está incursionando en la cuestión de la guerrilla, hombres haciéndole el juego a la guerrilla de las FARC. [Pero, igual le están haciendo el juego a los paramilitares y de eso no se habla o se habla muy poco] Bueno, pero esto está en la cuestión de la violencia. Claro que se debería hablar. Pero he notado que muchos paramilitares están presos y otros expulsados de Colombia.

L.C.M.S. El problema ahí, maestro Cheito, es que resulta gravísimo lo que pasó, por ejemplo, con la extradición de los jefes paramilitares. Eso es precisamente una agresión más, y violenta porque incluye casos de lesa humanidad, justamente contra las víctimas de ellos. Entonces, ¿cómo es posible que el Presidente haya decidido sacar a esos paramilitares de manera arbitraria para los Estados Unidos, liberándolos con ello de los cargos que pueda hacerles, por ejemplo, la Corte Penal Internacional? Y eso no tiene nada que ver con el daño que hicieron. Lo impresionante es que van a pagar cargos por narcotráfico, algo completamente distinto a lo que les competiría si fueran juzgados en territorio colombiano.

C.G. No es lo mismo estar extraditado por allá, por los Estados Unidos,

De ahí me llevaron para la orquesta *Emisora Fuentes*, en Cartagena. Ya antes había estado en una orquesta en Cartagena, porque te cuento que cuando yo me fui para Cartagena (ya que me retiré de la *Orquesta Arjona*), había muerto mi mamá, que sé yo, estaba como tocado, entonces me fui para Cartagena.

que estar en Colombia. Porque entiendo que estando acá tenían que responder. No entiendo mucho la ley de Justicia y Paz. Es una lástima grande.

L.C.M.S. Sí, es una lástima sobre todo con tanta víctima, porque si vamos a ver ha habido más de 2.500 masacres desde cuando se inició la violencia paramilitar en los años 80, hasta 2008, y en esas masacres han muerto más de 200.000 personas, entonces imagínese maestro... Volviendo a la música, ¿usted ha recibido algún premio en efectivo? Se lo pregunto porque, por ejemplo, el autor de *El gallo tuerto*, el maestro José Benito Barros, recibió 5.000 dólares en México, por haber escrito esa pieza. Y hace poco le dieron el premio a *Toda una vida* en el Ministerio de Cultura al Cantor del Sinú, Pablito

Flores. ¿Usted qué opina de esos premios, en dinero, y no cree que usted sería merecedor de un premio similar?

C.G. Bueno, eso quieren algunas entidades y algunos compañeros míos: que los premios sean en dinero. Porque yo no sé cuántos homenajes llevo. Pero, en dinero ninguno: no hasta ahora. Entonces hay entidades y compañeros, tal como Luis Eduardo que estuvo hablando en el Ministerio de Cultura, no por mí sino por muchos músicos que han incursionado en la vida, que debieran ser merecedores de homenajes. Cualquier elemento que en la historia de su arte ha hecho cultura, debiera merecer esos homenajes, en dinero. Yo no lo he sido. No sé si algún día se fijarán. Y ahora con esta ayuda tuya (porque ya es un homenaje) que llegará quizás a oídos nuevamente del Ministerio de Cultura (en 2001 Araceli Morales me dio la *Medalla al Mérito Cultural*, junto a Julio Arnedo y Efraín Herrera) o de cualquier otra entidad. Pero, sí me gustaría. No por mí sino por cualquier otro compañero que, sin saberlo, haya hecho ese aporte a la cultura, pacífica y grande, del país. Porque qué mejor que la música para que uno haya tenido la salida del país, ¿no?, representando a la música y a los bailes. En el caso de los hijos míos, tuve dos hijos que estuvieron hasta en Rusia. El que murió, Jairo, y Natalia. Todas esas son representaciones culturales porque presentar lo nuestro, tocando o bailando o lo que sea es grande, es parte de la cultura. Mejor que ser un tirador de las FARC [o de los paracos, ¿cierto, maestro?]: la diferencia entre hacer guerra y hacer cultura...

L.C.M.S. Maestro Cheíto, finalmente, ¿cómo le gustaría ser recordado: como uno de *Los veteranos del Caribe*, dinosaurio de la música colombiana o, sencillamente, como el hombre que labra la tierra en *El Solar de Cheo*?

C.G. Lo de la tierra es un hobby, se puede decir, Claro que he sido hijo de labrador de la tierra. Y me gusta porque lo llevo en mí, porque de joven me gustó mucho. Tengo ya el conocimiento para sembrar una mata de yuca, de ñame, como lo hago acá. Y cultivar es lindo también porque quiere decir que en parte soy un renglón que es la música, pero hay otro renglón que es el campesino: el que aporta para la alimentación de nuestro país, el que sabe cultivar la tierra. Medio sé cultivar porque no me dediqué a eso. Me fui por el renglón de la música. Entonces, hasta ahora me recuerdan más por la música que por el cultivo de la tierra. Quiero que se me recuerde por la música, porque soy intérprete de la música, si antes puedo grabar siquiera parte de la producción que tengo y que tenga la suerte, porque aparte de la calidad de la música tuve suerte. Hoy día se necesita todo eso. Todavía me siento con fuerzas, pero estoy quedado. Vamos a ver si pronto me dispongo a sacar mi música, puedo hacerlo porque tengo elementos. ¿No te digo que tengo equipo de sonido, que no es sino cantar y poner a alguien que se aprenda mi producción y formar el grupo? Creo que ha sido pereza larga, pero creo que sí me van a recordar, porque algo tengo en cuanto a producción y a comportamiento musical. [Rescato lo de la tierra porque me sorprende que lo siga haciendo a los 84 años.] Sí, porque es un gusto, lo sé hacer y es lo nuestro. Como es un predio mío pues qué mejor que yo y además lo mantiene uno activo: eso es parte también de seguir comiendo años, como dice uno vulgarmente. Entonces, mientras pueda hacerlo porque me sienta con fuerzas, ahí estaré. Tengo mis herramientas, machete, azadón, martillo, de todo. Entonces, vamos a ver.

Y el maestro Cheíto se despide, no sin antes decir con humildad “muchas gracias, muchas gracias” –cuando soy yo el que le agradezco su tiempo y su música, y su tiempo en la música–, pues sale para Bogotá a dictar clase a un alumno que tiene hace un par de años. **hU**