

Antonio Brugés Carmona. Música costeña / Realismo mágico

Luis Elías Calderón / Universidad del Atlántico

Resumen

Antonio Brugés Carmona (1911-1956) es el autor de una serie de ensayos que indagan sobre el folclor musical de la Costa, así como de varios relatos de ficción que se nutren de la historia, la cultura y la visión del mundo de los moradores de esa región colombiana. Tienen estos textos un interés doble, por un lado, son los primeros escritos que se conocen sobre la cumbia, el porro y el vallenato, y por el otro, se encuentra el antecedente concreto del realismo mágico y el universo macondiano en la literatura del país, quince años antes de la irrupción de Gabriel García Márquez.

Palabras clave: Brugés Carmona, antecedente realismo mágico, vallenato, Valle de Upar.

Abstract

Antonio Brugés Carmona (1911-1956) is author of several essays that look into the musical folklore of the Colombian Caribbean Coast. He has written several fictional stories that are inspired by the history, culture, and worldview of the inhabitants of this Colombian region. These stories possess dual interests; on one hand, they are the first known writings about the musical genres *cumbia*, *porro* and *vallenato*; on the other hand, the concrete background of the magical realism and the Macondo world of the country's literature can be found in them, some fifteen years before the sudden rise of Gabriel García Márquez.

Key words: Brugés Carmona, magical realism, *vallenato*, Valle de Upar.

Para nadie es un secreto que la palabra *folklore* suena todavía a simpleza, cuando no a tosquedad. Mucho más en la primera mitad del siglo XX, cuando el costeño Antonio Brugés Carmona (1911-1956) adhirió a aquel concepto que apenas congregaba en Colombia a una exigua minoría; cuando nutrió su obra periodística y sus esbozos literarios con la vituperada cultura popular del Caribe; y cuando utilizó el término, sin complejos, una y otra vez, durante toda su vida intelectual. Por fortuna, los estudios sociales sobre la cultura regional—eminentemente popular—van adquiriendo la cientificidad y el crédito que merecen y, en esa tarea, los propios académicos de hoy encuentran en Brugés Carmona al pionero en el estudio y promoción de la música mestiza de la Costa y de los primeros asomos en la ficción del país de esa realidad que aún no llamábamos mágica ni maravillosa.

La obra periodística de Brugés Carmona, dispersa en la prensa nacional y extranjera, parcialmente catalogada y jamás reunida en volumen, reposa en las hemerotecas capitalinas, lo que explica no sólo la dificultad para acceder a ella, sino el desconocimiento de sus primeros trabajos sobre la Costa, lo cual impide la elaboración de un perfil idóneo de su visión del mundo y la región. Brugés escribió sobre arte, cine, política y crítica literaria, ciudades y personajes públicos de su época, pero quizás su producción más interesante sea la que se ocupa de las músicas y las danzas costeñas y sus creaciones con pretensiones literarias. Este ensayo recoge, pues, la obra que discurre entre estas dos disciplinas distintas y a la vez tan ligadas en el Caribe. Aquí se encuentran, entre otras primicias, los orígenes de la *vallenatología* y su protagonismo temprano en el fantástico universo literario donde confluyen gitanos y volátiles muchachas que se esfuman hacia un cielo irremediamente azul.

Brugés y su comarca

Desde 1934, Brugés Carmona manifiesta explícitamente su interés académico por el Caribe continental de Colombia, entonces comprendido por tres departamentos denominados La Costa: Magdalena, Bolívar y Atlántico (1934: 17 y 20). A renglón seguido, redefine geográficamente la zona que constituye su objeto de estudio, su comarca natal, el inmenso territorio conocido desde la Colonia como el Valle de Upar¹, que se extiende, según sus palabras:

desde la desembocadura del río Cesar, en el Magdalena, hasta las estribaciones de la Sierra de los Motilones por el sur, para seguir luego el

curso del río grande hacia el norte por el brazo de Mompós hasta Plato y hacer luego un sesgo que permita adelantarse hasta encontrar el curso del río Ariguani y continuar por el estrecho valle que dejan las dos moles de la Sierra Nevada y los Motilones, hasta la orilla rumorosa y legendaria del Caribe, quizás sobre Dibulla o Camarones (Brugés 1950).

Este territorio de fronteras geográficas controvertibles, pero identificable culturalmente, constituía para Brugés, en términos antropológicos, una especie de *nación*, es decir, una sociedad tradicional con costumbres, visión del mundo y lenguaje propios, un tanto exóticas para Occidente. Brugés (1934) aclara que el lugar de su interés era “un filón autóctono enteramente desconocido”, al que podrían sumársele, el abandono estatal y las precarias vías de comunicación. Según la posición geográfica, a sus moradores se les denominaba rianos, provincianos o vallenatos². Sin embargo, esta delimitación, ajena a fronteras ortodoxas, no excluirá, en ocasiones, ni al Bajo Cauca ni las vegas del río Sinú ni cierto territorio venezolano. Pero el lugar central de sus observaciones y experiencias literarias será el antiguo Valle de Upar (hoy repartido en los departamentos de Magdalena, Cesar y Guajira), más unos cuantos pueblos inmediatamente aledaños.

Así aparecen Guamal, pueblo natal de Brugés Carmona, San Sebastián, El Banco, Tamalameque, Chimichagua, El Paso, San Diego, Valledupar, Villanueva, Fonseca, Riohacha, Camarones, Plato, Tacamocho, El Difícil, Pigiño, El Limón, Talaigua, Mompós, en donde inicia sus estudios secundarios y posteriormente dirige el Colegio Pinillos; y sobre todo, Santa Ana, su lugar de crianza, al que llamaba “mi pueblo”, epicentro de casi toda su indagación intelectual. Con clara intención puramente artística, Santa Ana deviene, para efectos de la ficción, “Santa Rosa”, pueblo que viene a ser, a la vez, laboratorio y espacio poético de sus crónicas, ensayos y tanteos literarios, al tiempo que se erige como el más concreto antecedente de Macondo en la literatura colombiana.

A mediados de la década de 1930, Brugés deja el Valle de Upar y llega a Bogotá, donde el poeta Oscar Delgado (1910-1937), su coterráneo, lo instala y lo vincula con el diario *El Tiempo*. (Ya en Santa Ana, ambos habían fundado, con un grupo de amigos, el rotativo regional *Horizonte*). En el periódico capitalino, Brugés se ocupa de la crónica parlamentaria y política, mientras adelanta estudios de derecho en la Universidad Libre, donde recibe las clases de sociología que imparte el humanista Germán Arciniegas, quien lo alienta a escribir sobre su tierra. Así empiezan a circular en las páginas de *El Tiempo* textos variados, nutridos de la experiencia vivida y recogida en la Costa, la que recorrería después con frecuencia en vacaciones o en plan de proselitismo político por el partido liberal.

Brugés concentra, entonces, sus observaciones en esta subregión de Colombia, a la que consideraba componente

de un vasto país pluricultural, buscando su inserción positiva en el imaginario colectivo y en el concepto nacional de cultura, y su articulación a la americanidad, noción en boga en esos años de búsqueda de autenticidad, algunas veces fallida por el empecinado provincianismo de algunos autores. El suyo fue, como el de tantos, un nacionalismo romántico y costumbrista, pero con un nuevo ingrediente: la coexistencia armónica de pueblos y culturas, no contemplada ni por la mayoría de sus contemporáneos ni por las leyes colombianas de entonces.

Mientras en México, por ejemplo, desde el triunfo de la Revolución, de acuerdo con la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, artículo 2° (1917) se propendía oficialmente por una nación “plural”, en Colombia esa realidad legal sólo se daría en 1991, a través de una nueva constitución política, y gracias también al lento proceso iniciado en los años treinta por escritores y políticos como Brugés Carmona, desde la tribuna intelectual que ofrecían las repúblicas liberales, cuyos gobiernos, como lo anota Renán Silva (2005: 13), engrandecían con ello su imagen de nación e incluían de paso a potenciales votantes. Para Brugés, entonces, lo primordial era que la nación colombiana incorporara culturalmente a la Costa, pues para él eran colombianos tanto las brujas del pueblo de Tacamocho (Bolívar) como los inmigrantes “turcos” y el porro, al igual que el bambuco y el cóndor emparamado. No exige más, porque quizás había que franquear primero ésta, de por sí, difícil barrera, para luego aventurarse a demandar otras reivindicaciones de tipo político y cultural.

Una labor poco folklórica

Los textos de Antonio Brugés Carmona develan toda suerte de costumbres y creencias de la gente costeña, en especial, del aspecto que más le llamaba la atención y, quizás, conocía mejor: sus músicas y sus danzas mestizas. Si bien el autor carecía de una formación académica formal en música—lo que llevó a Jacques Gilard (2004: 230) a considerar “casi nulo” su valor científico—, y tampoco disponía de herramientas primarias como el melógrafo, para eventuales grabaciones, supo combinar empíricamente dos técnicas de la antropología en las que se sentía más cómodo: la observación participante *in situ* y la indagación testimonial³. Este ejercicio sustenta los diversos textos que escribió (artículos, cartas, crónicas), que van del apunte folklórico al ensayo casi etnográfico y que, tanto por las limitantes ya anotadas como por el medio de divulgación—prensa y lectores no especializados de las grandes publicaciones del país como *El Tiempo*—, para Brugés Carmona nunca pretendieron ser científicos⁴.

Así, dejando a un lado la descripción formal de medidas, tonos y compases que no conocía, Brugés escribe por primera vez acerca del vallenato y su función social entre los comarcanos; del porro y su auge mediático, develando diferencias entre el de la plaza del pueblo y el del tocadiscos; de la cumbia como rito dancístico, baile

callejero y género musical, en su período de transición de las bandas de cobres a las orquestas que la internacionalizarían. También da cuenta temprana de bailes autóctonos como el chandé o el merengue y de las más reconocidas danzas que hoy desfilan en el carnaval barranquillero, como las Farotas, los Coyongos y los Goleros, antes de que fueran cooptadas por la élite político-económica que gobierna la ciudad. En esta labor, Brugés tenía además la ventaja de testimoniar legítimamente como sujeto cultural (en el sentido de Cros), proveniente, como ya anotamos, del medio y la sociedad que estudiaba y con los que convivió cerca de veinticinco años, hecho que distingue sus apuntes de las compilaciones folkloristas y de los relatos de viajeros que hasta el siglo anterior a él se habían interesado en usos y costumbres de los pueblos americanos. Y no guía a Brugés la simple intención propagandística de la cultura costeña a través de los medios: lo que le interesa es su inserción en el ámbito nacional, al tiempo que formula hipótesis, historia, procesa, concluye y sienta las bases de un activismo cultural costeño que encontrará en Manuel Zapata Olivella a su mejor continuador.

La primera cola de cerdo

Desde la publicación de sus primeros textos, entre los que sobresale la carta dirigida a Oscar Delgado en marzo de 1934, Brugés Carmona no sólo intenta valorar la excluida cultura costeña, sino que pone de presente los motivos recurrentes de su pluma literaria: el mundo sobrenatural, la aldea caribeña, la matrona sobre la cual reposan el orden y la sabiduría del mundo, los visitantes portadores de la novedad y los olvidados combatientes de las guerras civiles, entre otros: es decir, los mismos personajes, historias y escenarios que identificarían la obra de Gabriel García Márquez. El mismo Brugés intuye en la vida anónima y las historias de Josefa Gómez, la mujer que motiva su carta, el aprovechamiento, con fines literarios, de un género que practicaría en “Brujas de Tacamocho”, “Los milagros de El Enviado” y en “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla”: la biografía novelada (Brugés 1944).

Sobra decir que este mundo rural costeño no es inventiva de Brugés Carmona y, por el contrario, ya venía figurando en ciertas obras de escritores anteriores. Lo nuevo en estos relatos es su tono, desconocido hasta el momento en la literatura del país: lo irracional visto como cotidianidad, antes que detonara en las vertientes del realismo mágico de García Márquez y de lo real maravilloso de Alejo Carpentier. Increíbles sucesos ante los cuales los personajes de Brugés reaccionan con una encogida de hombros: que compadre Catalino Livernal murió oyendo cánticos en su vientre... que Blas Martínez y Felipe Pérez se extraviaron una noche dentro de un toldo gigante que ocupaba la plaza del pueblo... que Pedro Nolasco tiene pacto con el diablo... ¿y? El narrador, el propio Brugés Carmona, opone sin embargo una resistencia racional a lo narrado que le impide dar el gran paso literario, quedándose en el umbral del realismo mági-

co. Veamos dos ejemplos en los que interfiere sin acierto el pensamiento lógico del narrador:

Las brujas de Tacamocho fueron una noche hasta Jamaica, y cuidado con dudarlo que en varias casas aparecieron, al día siguiente de la hazaña, pedazos de la flora de la isla antillana. Ramas de pimienta, hojas de vainilla, flores de traka-liká y cogollos de hobo blanco, decían la verdad del viaje que había capitaneado la más vieja y la más docta. La expedición fue numerosa. Hasta de mi tierra se embarcaron dos en la aventura y por eso a Damiana Padilla se la sorprendió varias veces hablando de ciudades y cosas que nadie conocía. (Brugés 1935, junio)

En “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla” se lee:

Su hacienda comenzó a crecer ribeteada de historias medrosas. ¡Lo habían visto conversando con el Diablo en una troja del potrero! Los ganados se reproducían por cientos. Los corrales anochecían vacíos y a la mañana no daban cabida a la producción fantástica. Aquello era francamente medroso. (Brugés 1940)

Como se ve, estaba cerca el protagonismo de lo irracional, si creemos en el realismo mágico como fase natural, casi intuitiva de la literatura latinoamericana. Brugés se detiene y, según Gilard (2004: 244), el país tampoco estaba preparado para este tipo de lecturas. El incipiente escritor magdalenense se contenta, entonces, con el encantamiento por la futura modalidad: “Toda esa biografía mezclada con lo inverosímil, escapada al juego natural de la lógica danza-ba aceleradamente en mi mente” (Brugés 1940).

En esa disyuntiva Brugés se limita dentro de sus relatos a ir del hecho real a la anécdota ficcionada, creando una especie de cronicuentos, en los que él mismo es narrador y personaje y donde no se puede definir con precisión el límite entre ficción y realidad. Algo de esta práctica desarrollaría García Márquez en sus trabajos periodísticos. Gilard se preguntaba si estos escritos de Brugés eran cuentos o crónicas, “difícil decidirse—decía—y esta duda viene a apoyar nuestra afirmación de que Brugés produjo allí textos que son puro García Márquez *avant la lettre*. Indiscutiblemente, desde un punto de vista regional, él es el mejor antecedente del premio Nobel 1982” (1986:42). Casi veinte años después, y con respecto a “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla”, la duda seguía intacta: “Una vez analizado, sigue apareciendo como tal: no propiamente un cuento, pero sí una historia que García Márquez habría podido firmar”, concluía Gilard (2004: 239). Para el mismo autor (2004: 237), otros seis elementos de la narrativa del Nobel preexisten en la obra de Brugés Carmona:

1. La *vox populi* privilegiada e incuestionada por el narrador
2. Los mismos modelos de personajes

3. El mundo aldeano del Caribe colombiano mediterráneo
4. La recuperación de la cultura popular
5. La hipérbole
6. Lo irracional

Otro crítico, Ariel Castillo Mier, coincide con Gilard en que Brugés Carmona es “el caso más sorprendente” entre los antecedentes de la narrativa garciamarquiana, en especial con su relato “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla”, por las similitudes temáticas, estilísticas y de visión de mundo (2013: 106). En este sentido, no todos los textos cumplirían estrictamente con lo planteado, pero ¿cómo resistirse a encontrar ese mundo macondiano en la historia, igualmente trastocada por la ficción, del libanés Elías Jalil, cuyo almacén bien hubiera podido quedar en la Calle de los Turcos de Macondo? O, ¿por qué dejar en los archivos bogotanos la crónica poética y real sobre Santa Ana—modelo de su pueblo imaginario Santa Rosa—la cual finaliza con la muerte de un médico que vivía solo en un destartalado caserón de la aldea canicular, si la escena nos lleva insoslayablemente a pensar en el galeno de *La hojarasca*?

Ineludibles convergencias

Bastante se ha escrito ya sobre el entramado que existe entre el universo literario costeño y la música de acordeón. Los textos de Brugés Carmona sólo vienen a engrosar la lista de ejemplos y a corroborar teorías sobre un fenómeno que no ha dejado de ser escudriñado. Nos limitaremos, entonces, a enumerar las relaciones de la escasísima obra artística de Brugés con sus propios trabajos sobre folklore musical vallenato. Y así, la figura del acordeonero, como en García Márquez, encabezará el inventario. El primero de ellos es Pedro Nolasco Padilla, personaje de ficción que surge con su acordeón en el mundo imaginario de Brugés Carmona, quien hace de biógrafo suyo en “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla”, quizás el mismo individuo que fugazmente había aparecido cinco años antes en “Brujas de Tacamocho”. Así nos lo presenta Brugés:

A los siete días de haber llegado a Santa Rosa Pedro Nolasco despertó de su larga borrachera. Cuando abrió los ojos miró a todos lados y constató que estaban allí, muy cerca, su Pavo Real y su Niña Bonita. Durante aquellos siete días bulliciosos—recorría ahora su registro cerebral—se había mostrado en todas sus facetas: acordeonista, jugador, chalán, cantador, conquistador. El hombre de los siete sonos. ¡El Tigre de Santa Rosa! Hizo de todo: conquistó seis mujeres, compró diez novillas, cambió su silla vaquera por otra de cabeza de hierro, despreció mil pesos por su caballo, y finalmente se concertó como capataz de la hacienda El Canime. Una nueva aventura. Una nueva vida. Su compañera la leyenda iba también en la grupa de su caballo en esta nueva etapa. Se empezó a decir

que Pedro Nolasco había traído plata porque había hecho un pacto con el Diablo. (Brugés 1940)

Un lector prevenido podría suponer en este relato la incidencia de Rómulo Gallegos con su cuento de 1919 “El crepúsculo del Diablo”, dados los elementos comunes: un héroe homónimo y popular, música, muerte, e indudablemente, la figura del demonio, pero el contundente testimonio extraliterario de Brugés sobre el hombre real que inspiró su historia, Pedro Nolasco Martínez (El Paso, Cesar, 1881-1969), nos salva del extravío:

Por entre cendales de olvido todavía entreveo la figura de Pedro Nolasco, cuando se paseaba entre apoteósicos recibimientos por los pueblos de mi provincia nativa. Era un negro de fina estampa, alto y flexible, vestido con sencillez de blancas ropas de algodón. Llevaba amarrado al cuello un pañuelo de seda de orillas rojas y sobre la cabeza arrogante un sombrero de palmito tejido en blanco y negro y sostenido con un barboquejo de hiladillo morado. El celebrado compositor, tocador y cantador, venía de El Paso, en el corazón de las sabanas que bañan los ríos Cesar y Ariguaní. (Brugés 1945)

En el mismo ensayo, Brugés Carmona reconoce en los acordeoneros cierto aire de leyenda que el pueblo les ha conferido. Habla entonces de encuentros y pactos entre estos hombres y Satanás, a favor de su arte musical. En efecto, muchos fueron los músicos de la época que compusieron canciones con motivo de sus presuntos encuentros con el diablo, entre ellos, el propio Pedro Nolasco Martínez con “El Maligno”²⁵. Esta leyenda, de carácter más occidental que vallenata, inspiró a Brugés para incluir en su relato el encuentro de Pedro Nolasco y el demonio en territorio guajiro, casi treinta años antes que García Márquez hiciera lo mismo con la figura de Francisco El Hombre:

De repente se presentó el Diablo en forma de acordeonista—cuenta Brugés—. Un breve diálogo y empezaron a cantar y a tocar en un duelo portentoso. Ocho días y ocho noches duró la lucha hasta que se firmó un acuerdo: Pedro Nolasco sería millonario y tocaría como nadie el acordeón, pero su alma quedaba hipotecada hasta el día de su muerte. (Brugés 1940)

Otro aspecto interesante del acordeonero del relato de Brugés Carmona es precisamente su instrumento musical, el cual adquiere, en ciertos momentos, el estatus de personaje. El narrador, valiéndose de un uso lingüístico de su comarca, cambia en ciertos párrafos el género masculino del acordeón para intensificar los efectos metafóricos de acordeón-mujer, al que llama Niña Bonita:

Cuando Pedro Nolasco la tomaba en sus brazos potentes y fornidos le quebraba la cintura como a una mujer bajo el rigor de un tango arrabalero. [...] Cuando sus dedos recorrían las veinticuatro

teclas con presuntuosidad de pianista aclamado se inclinaba sobre el lomo movedizo de Niña Bonita como queriendo sorber hasta el último eco de sus notas. (Brugés 1940)

Así en todo el relato el acordeón detenta su género masculino hasta cuando el narrador busca aparejarlo con su intérprete: “Sólo la Niña Bonita lo acompañaba en la plenitud de su gloria. Los sábados, o cualquier día que se le antojase a su poderoso dueño, la ultramarina acordeón bailaba la sensual danza de sus formas y cantaba con su ejecutante”.

Otros son los hilos que se tienden entre el cronicuento “Los milagros de El Enviado” de Brugés Carmona y la figura del acordeonero José Garibaldi Fuentes (Guamal, Magdalena, 1925 - Barrancabermeja, 2010). Tanto el acordeonero como el escritor se ocuparon de la historia de Hermógenes Ramírez, un personaje claramente macondiano, héroe místico que llega primero al acordeón de Garibaldi Fuentes y de allí pasa a la guitarra de Guillermo Buitrago en 1948, con el título, justamente, de “El Enviado”⁶, canción que después fue divulgada, por intereses comerciales, como “El brujo de Arjona”. Brugés en “Los milagros de El Enviado”, sigue la tradición literaria del relato histórico-legendario, que tendría su primer antecedente en la Costa en el cuento “El brujo” (1879) de Luis Capella Toledo. Gracias a las características propias de la modalidad narrativa, Brugés da inicio y fin a su relato, rico en detalles, hace hablar a los personajes e introduce cánticos, concentrándose en la faceta mística del protagonista:

El desconocido, jinete en mala mula, dijo que era un enviado de Dios. Y Dios vino en su relato. Luminosas parábolas, pompas de la mística divina, fueron cayendo a todo lo largo de las dos leguas que hay entre el puente de Juan Grande y el pueblo de Guamal. [...] Y por la mañana, junto con la primera totuma de leche caliente, le llegó a Hermógenes Ramírez, con la pérdida definitiva de su nombre de pila, el vaho de las multitudes del pueblo. (Brugés 1936)

Fuentes, por su lado, limitado por la copla, sólo rescata la anécdota pícaro (lo sexual), sin dejar de coincidir con Brugés en la esencia religiosa del personaje, enfatizada con términos como “profeta”, “evangelio” o “cruz de olivo”; el estribillo de El Enviado dice así:

Que duerma la tuya, que duerma la mía;
está dispuesto por El Enviado.

Un último músico acordeonero, tradicional y anónimo, Norberto Silva, también de El Paso (Cesar), no adquiere protagonismo en las crónicas ficcionadas de Brugés, ni sus composiciones comparten un tema en común como Fuentes. Su importancia se debe a que al igual que el cronista, Silva incorpora lo inverosímil e hiperbólico en su canción “La matica de sará” que, no en vano, llamó la atención de Brugés Carmona, quien la transcribiría íntegra, y de cuyas estrofas

citamos la última, reveladora del temple de la composición:

Pero tuve tan mala suerte
que mi mata se murió.
Lo último que me parió
fueron monedas y billetes
con que compré unos toretes.
(Con todo lo que producía
el corazón me dolía
al verle las hojas secas!)
Y l’ encontrado en la carpeta
el libro de la poesía!...

La presencia del llamado juglar vallenato, uno cualquiera, en las obras de Brugés Carmona no es casual, pues podríamos considerar a aquel como el verdadero antecesor de una labor, a fin de cuentas artística también, que sería apropiada y renovada por los escritores costeños que, según Ariel Castillo, habrían percibido el vínculo establecido “por un universo propio, un lenguaje, unos temas y unos motivos, unos recursos estilísticos y, sobre todo, una visión del mundo arraigada en el entorno que tiende a borrar las fronteras entre lo real y lo imaginario, entre lo cotidiano y lo maravilloso, que hallan cabal expresión en *Cien años de soledad*” (2013).

Modernidad al acecho

En la obra de Brugés (1935, febrero: 4) entrevemos al escritor genial y paradójico que fue, el mismo que reclamaba la inclusión de la cultura costeña en el mosaico nacional, pero que, a su vez, temía y denunciaba la “pedantería de la radio”, perceptible en las grabaciones comerciales y en la divulgación de la música por él defendida. Nos encontramos así al Brugés que defiende al porro y aplaude su expansión geográfica, pero rechaza las nuevas composiciones—tal vez algunas adaptaciones orquestales—como “Se va el caimán”, hoy pieza emblemática de la música popular del Caribe. Igualmente lo vemos a veces peyorativo en conceptos que no distan mucho de los prejuicios étnicos andinos, al comparar por ejemplo—y no sin cierta ironía—ritmos musicales como “los bárbaros del África y los alquitarados de Europa” (Brugés 1945)⁷, a la vez que considera el elemento afro como componente fundamental de la nacionalidad colombiana. Denuncia “influencias extrañas” en la música costeña, pero ensalza el mestizaje étnico de la Costa (negro, español, indio, árabe y “amarillo”). El verdadero desatino que subyace en estas contradicciones es que son el síntoma de una concepción y defensa de la cultura como una entidad estática, acabada. El veredicto, por lo tanto, niega el dinamismo e innovación en que efectivamente han estado siempre inmersas la música, las danzas y las otras manifestaciones culturales que él estudiaba. En este sentido, Brugés compartía con los folkloristas, en palabras de Miñana Blasco (2000: 37), “su concepción apocalíptica de la cultura popular frente a la modernización de la sociedad”. Es decir, Brugés temía la

extinción de aquella “plenitud paradisiaca” y patriarcal del antiguo Valle de Upar que tanto lo inspiraba (1935 junio: 4).

Los aspavientos de los zafios

Como es natural, en un país clasista y conservador como Colombia, ciertos temas que ocupaban a escritores como Brugés Carmona serían motivo de irritación para buena parte de la intelligentsia aburguesada cuyos valores se imponían en la moral nacional oficial. No era la exaltación del folklore lo que los incomodaba, pues gran parte de los folkloristas nacionales eran conservadores e incluso clérigos, sino ciertas posturas como la preconización sin complejos de la “psicología del compadre” (Brugés 1935, febrero) rudo y analfabeta, como sus personajes de ficción; la despreocupación religiosa y la práctica semi-pagana del catolicismo costeño como el de las Brujas de Tacamocho; o mejor aún, la exaltación del elemento afro y la sexualidad manifiesta sin tabúes en las danzas. Todo esto le granjeó a Brugés Carmona detractores que lo tildaron de “señorito”, (Londoño 1947: 2), en un último manoteo ante el avance de lo que ahora llaman la “tropicalización” cultural del país. Además del ya lamentablemente clásico texto de Daniel Zamudio (1978), que concluía con la recomendación de no considerar el aporte negro como parte del folclore americano, y de la polémica en torno al porro auspiciada por la revista *Semana*, en la cual Brugés intervino enérgicamente en 1947⁸, abundaban en la prensa manifestaciones en contra de una cultura tradicionalmente mal mirada y excluida desde la Colonia que, de un momento a otro, encontró en la pluma de ciertos escritores noveles a sus promotores, y en una juventud andina menos almidonada, la puerta abierta a los ritmos musicales costeños que se instalaron desde entonces. La patología racista estaba siempre detrás de toda acusación, sobre todo, contra lo negro. Pero la causa a favor de la Costa iría ganando adeptos, entre los cuales habría que contar a Emirto de Lima, Enrique Pérez Arbeláez, Octavio Quiñones Pardo, Carlos Delgado Nieto, Manuel Zapata Olivella, José Nieto, Héctor Rojas Herazo, José Félix Fuenmayor, Gnecco Rangel Pava y hasta al propio García Márquez, algunos con cierta regularidad, otros muy esporádicamente, cuando no fue el caso de un solo texto⁹.

En estas contiendas, Brugés nunca puso la cultura de su región por encima de las otras, ni perdió el sentido del humor que tanto lo caracterizaba. Los contendores tampoco eran enemigos personales (de hecho Brugés, Zamudio y Quiñones Pardo, entre otros, integraron la Comisión Nacional de Folklore convocada por el Ministerio de Educación en 1946), sino, como se dijo, gente que veía en dicha labor el desplazamiento de los valores de la sociedad burguesa y católica a la que pertenecían, poco interesante y caricaturizada repetidas veces por el cronista magdalenense. A manera de ejemplo: un lector del diario *El Heraldo*, de Barranquilla, se quejaba en 1936 al sentirse agraviado por una crónica de Brugés Carmona:

Brugés Carmona nos da la impresión de algunos guasones turistas extranjeros que llegan a nuestros pueblos con su Kodak en mano, y en vez de enfocar a las personas más prominentes de cada lugar, o los edificios o los sitios más hermosos, enfocan únicamente al arriero humilde, cruzado de piernas sobre su jumento; enfocan la choza paupérrima del labriego y a los carisucios y desarrapos (sic) habitantes de la choza, y luego nos exhiben tristemente en el exterior diciendo: Este es Barranquilla, este es Cartagena, este es Mompós, este es Santa Ana, en Colombia, Sur América... (Alvarado 1936: 14)

Al fin de cuentas, Brugés Carmona ha ganado la partida. Nadie discute hoy que los aspectos culturales estudiados, promovidos, defendidos y recreados por él se han impuesto hasta llegar a internacionalizarse, como es el caso de la música (porro, cumbia y vallenato); las danzas del carnaval fueron declaradas por la Unesco Patrimonio de la Humanidad en 2003, y ni hablar del universo macondiano y el realismo mágico que han sido ampliamente conocidos, admirados—y también cuestionados—en el mundo entero en la figura de García Márquez. Visionario y contradictorio, genio despreocupado y pionero en ramas distintas como la literatura y las ciencias sociales, ese fue Antonio Brugés Carmona, quien hoy vuelve a una nueva generación de lectores e investigadores que, sin duda, gozará y controvertirá su obra, tal como la primera vez.

Notas

1. Como se percibe en “Noticia de los últimos juglares”, Brugés (1950) diferenciaba el Valle de Upar de la ciudad de Valledupar, concepto geográfico e histórico clave, hoy pasado por alto por buena parte de los que opinan sobre la música vallenata. Para ampliar el tema véase el primero y el menos controversial de los capítulos de la obra de Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa (1992: 41-57), *Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas* (Plaza & Janés, Bogotá, 1992, pp. 41-57).
2. En este sentido es más que válido y práctico llamar *vallenatos* a los aires musicales tocados con acordeón en todo el territorio del Valle de Upar, cuyo asentamiento colonial principal, Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar, terminaría sintetizando y monopolizando el toponímico y el gentilicio: Valledupar y vallenato.
3. Algunos rastros de esta actividad se perciben en Brugés (1934) y (1936).
4. En la única publicación dedicada exclusivamente al estudio del folklore en la que participaría Brugés, *Anales de la Asociación Folklorica Argentina* (1946), éste se limita a presentar un estado de la cuestión de dicha labor en Colombia y a citar apretujadas unas cuantas tradiciones de la Costa. Tal vez por razones de espacio y de imposición de la revista—el folklore de Colombia toda—Brugés perdió aquella oportunidad de alcance internacional para ofrecer un panorama serio de lo que mejor conocía, la música costeña, que además estaba entonces en pleno auge con el porro, la cumbia y algunas canciones vallenatas grabadas por orquestas argentinas y mejicanas.
5. Tema rescatado por el sello OCORA-Radio France en la voz de Samuel Martínez, hijo de Pedro Nolasco, en CD *Colombie. Le Vallenato* (1996).
6. Si bien la canción no lleva la firma de Garibaldi Fuentes, sino la del mismo Buitrago—caso frecuente entre los artistas populares de la época—el escritor Raúl Ospino Rangel le da la autoría a Fuentes en su ensayo “El Piñón en la Independencia de Colombia. Bicentenario 1810-2010” (consultable en la página oficial del municipio: http://elpinon-magdalena.gov.co/apc-aa-files/30663939616261653237663639326232/EI_PINON_EN_LA_INDEPENDENCIA_DE_COLOMBIA.pdf). Igual hace José Romualdo Zambrano en *Apuntes de mi tierra Guamal de ayer y hoy*. Edición del autor, 1997. Por último, el propio Brugés (1950) en la crónica “Noticias de los últimos juglares”, vuelve a detenerse en la figura real de El Enviado y al propio Garibaldi Fuentes y su composición, aunque no cita la letra.
7. Hoy se le reprocha a Brugés Carmona haber minimizado o blanqueado el componente afro en sus argumentos, mientras en su época había sido víctima de descargas racistas justamente por lo contrario. Por ejemplo, Santos y Sánchez (“Identidad, nación y música regional: entre la divulgación y la nacionalidad: El caso de Antonio Brugés Carmona”. *Aguaita*, 9, Cartagena, diciembre de 2003: 61-66 y Gilard (2004: 234-244) plantean hipótesis totalizantes, basados en dos o tres trabajos de Brugés en los que, sin embargo, se hace énfasis sobre el mestizaje y no en ningún componente étnico específico, y donde el humor y el antidiscurso propios del autor han sido mal interpretados. Consuelo Posada (“Huellas de negritud en la música y los versos del Caribe colombiano”. Texto en imprenta, Universidad de Antioquia) es más justa al respecto y reconoce en Brugés y otros escritores que “el rasgo común de la defensa de los aires costeños, tildados de negro, fue subrayar el color oscuro y repintarlo de africano, para que no quedaran dudas del orgullo del hombre caribeño sobre sus ancestros negros”. Sólo a manera de pista bibliográfica transcribimos este pasaje firmado de Brugés (1934): “Quisiera aprovechar esta ocasión para decir mi sentimiento de admiración por la raza de color, a quien considero autora de la mayoría de los signos de superioridad de las civilizaciones de los litorales Atlántico y Pacífico y del Occidente colombiano. Capitalista de fortaleza y de pasividad, el negro contribuye a la afirmación orgullosa de una población de gran porvenir, que tendrá con el tiempo, que rendirle homenaje de gratitud”.
8. Un recuento de esta polémica se encuentra en: “Los lectores de Semana (1946-1961), cartas de un país paradójico”, Vallejo, Maryluz (2004, julio-diciembre), *Signo y pensamiento*, 45, vol. XXIII, Bogotá: 92.
9. Una lista detallada de estos nombres está en “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”. González Henríquez (2000:), y un panorama de los estudios folklóricos en Colombia hasta los años sesenta en “Algunos antecedentes sobre estudios folklóricos en Colombia” (Márquez Yáñez 1963: 152-164).

Obras citadas

- Alvarado, Samuel (1936, abril 25). “Una descripción guasona de la Semana Santa en Mompós”, *El Herald*, Barranquilla: 14.
- Brugés Carmona, Antonio (1934, marzo 18). “De la escena rural, Carta a Oscar Delgado”. *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, Bogotá: 11.
- (1934, diciembre 1). “La Costa Atlántica”, *El Tiempo*, Bogotá: 17 y 20.

-
- (1935, febrero). “La psicología del compadre”. *El Heraldo*, Barranquilla: 4.
- (1935, junio 8). “Brujas de Tacamocho”. *El Tiempo*, Bogotá: 4
- (1936, agosto 30). “Los milagros de El Enviado”, *El Tiempo*, Bogotá, Segunda Sección: 4.
- (1940, noviembre 3). “Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla”. *El Tiempo*, Bogotá, Segunda Sección: 2.
- (1944, junio 3). “Santa Ana, mi pueblo”. *Sábado*, Bogotá: 6.
- (1945, junio 2). “Vida y pasión del porro”. *Sábado*, Bogotá: 11 y 14
- (1950, marzo 19). “Noticia de los últimos juglares”, *El Tiempo, Suplemento Literario*, Bogotá.
- Castillo Mier, Ariel (2013). “Gabriel García Márquez y la música de acordeón en el Caribe colombiano”, *Del Caribe*, 59: 103-118.
- Gilard, Jacques (1986 diciembre). “Surgimiento y recuperación de una contra-cultura en la Colombia contemporánea”. *Huellas*, 18: 42.
- (2004). “Un texto precursor de Bruges Carmona”, *Caravelle, Cahier du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 82: 230.
- González Henríquez, Adolfo (2000), “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”. En: Martín-Barbero, Jesús et al (editores), *Cultura y región*. Bogotá: CES-Universidad Nacional de Colombia-Ministerio de Cultura.
- Gutiérrez Hinojosa, Tomás Darío (1992). *Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza & Janés: 41-57.
- Londoño, Fabio (1947, diciembre 6). “En defensa propia”, *Semana*, 59: 2.
- Márquez Yáñez, Francisco (1963). “Algunos antecedentes sobre estudios folklóricos en Colombia”. *Revista colombiana de folklore*, 8, vol. III: 152-164.
- Miñana Blasco, Carlos (2000). “Entre el folklore y la etnomusicología, 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. *A contratiempo, revista de música en la cultura*, 11: 37
- Silva, Renán (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Histórica: 13.
- Zamudio G. Daniel (1978). “El folklore musical en Colombia”. En: De Greiff, Hjalmar y & Feferbaum, David, compiladores, *Textos sobre música y folklore*, vol. 1, Bogotá: Colcultura: 415-417.