

# Los usos del folclore y la construcción de una identidad regional "costeña" y nacional en la obra de Antonio Brugés Carmona, 1940-1950\*

Hugues R. Sánchez Mejía\* - Adriana Santos Delgado\*

Fecha de recepción: 30 de noviembre de 2012  
Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2013  
Fecha de modificación: 15 de septiembre de 2013

DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/res49.2014.11>

## RESUMEN

En el presente artículo queremos resaltar el rol protagónico que entre 1940 y 1950 tuvo un intelectual costeño en la formación de una identidad regional a partir de la folclorización de expresiones artísticas (música y danza) locales y su intento por articularlas a una identidad nacional en Colombia. Basados en los pocos escritos de este personaje, pretendemos mostrar que la construcción de una identidad regional pasó por tensiones y negociaciones, por las afinidades culturales del autor y, sobre todo, por la necesidad que tenían los gobiernos liberales y el Estado colombiano de construir una idea más amplia de nación.

## PALABRAS CLAVE

Folclorización, identidades, intelectuales, Magdalena, Caribe colombiano, Brugés Carmona.

## The Uses of Folklore and the Construction of a National and "Costeña" Regional Identity in the Work of Antonio Carmona Brugés, 1940-1950

### ABSTRACT

In this article we highlight the leading role that a "costeño" intellectual had between 1940 and 1950 in the formation of a regional identity based on folklorization of local artistic expressions (music and dance), and his attempt to articulate a national identity in Colombia. Based on the few writings of this intellectual we intend to show that the construction of a regional identity experienced tensions and negotiations, given the cultural affinities of the author and, above all, the need of the liberal governments and the Colombian state to construct a broader idea of nation.

### KEY WORDS

Folklorization, identities, intellectual, Magdalena, Colombian Caribbean, Brugés Carmona.

## Os usos do folclore e da construção de uma identidade regional "costenha" e nacional na obra de Antonio Brugés Carmona, 1940-1950

### RESUMO

No presente artigo, queremos ressaltar o papel protagônico que, entre 1940 e 1950, teve um intelectual "costenho" (assim chamados os habitantes do litoral colombiano) na formação de uma identidade regional a partir da folclorização de expressões artísticas (música e dança) locais e sua tentativa por articulá-las a uma identidade nacional na Colômbia. Baseados nos poucos escritos desse personagem, pretendemos mostrar que a construção de uma identidade regional passou por tensões e negociações, pelas afinidades culturais do autor e, principalmente, pela necessidade que tinham os governos liberais e o Estado colombiano de construir uma ideia ampla de nação.

### PALAVRAS CHAVE

Folclorização, identidades, intelectuais, Magdalena, Caribe colombiano, Brugés Carmona.

- 
- \* Este artículo es resultado del proyecto de investigación "Los caminos de la memoria: la música campesina en el Magdalena Grande 1750-1970", que contó con el respaldo institucional de la Universidad Popular del Cesar, Colombia.
  - ❖ Doctor en Historia de América Latina por la Universidad Pablo de Olavide, España. Profesor del Departamento de Historia de la Universidad del Valle (Colombia). Integrante del grupo de investigaciones *Región* (Categoría A1 en Colciencias). Correo electrónico: ahugues82@hotmail.com
  - ❖ Magíster en Historia por la Universidad Industrial de Santander, Colombia. Profesora del Departamento de Historia de la Universidad del Valle (Colombia). Integrante del grupo de investigaciones *Región* (Categoría A1 en Colciencias). Correo electrónico: asantos700@hotmail.com

**N**acidos en la Europa decimonónica, los saberes folclóricos fueron relacionados con la necesidad de edificar una identidad para la nación (Smith 2000; Hobsbawm 2001). Hace unas décadas, Rowe y Schelling develaron magistralmente la forma como varios gobiernos de América Latina se apoyaron en el folclor y la cultura popular como un mecanismo para construir identidades y fortalecer los sentimientos nacionalistas, al imprimir a las tradiciones culturales campesinas un carácter positivo que invocaba la unidad nacional (Rowe y Schelling 1993). En la misma tónica, otros estudios han señalado también que, de manera paralela al rol del Estado, un grupo de intelectuales, con sus estudios, crónicas y ensayos, cumplieron un papel importante en la construcción de identidades nacionales. Se avanzó en mostrar cómo la palabra, el concepto y los escritos sobre el folclore tuvieron una importancia relevante durante la primera mitad del siglo XX para un sector de pensadores y artistas americanos, en sus esfuerzos por crear, fortalecer y fomentar identidades regionales y nacionales (Helg 1989; García 2001; Ortiz 2003; Mailhe 2005; Funes 2006). Así, éstos ayudaron, con mayor o menor énfasis, en la folclorización emprendida por los Estados —desde y fuera de éstos— y la subsecuente consolidación de identidades, moviéndose en tres esferas identitarias: una continental (americanismo), otra nacional y una regional y/o local. Por ello, el papel desempeñado por los intelectuales en la conformación de identidades nacionales y regionales en América Latina a partir de sus estudios sobre el *folclor* y la llamada cultura popular ha merecido la mirada aguda de antropólogos, sociólogos e historiadores.

Por otro lado, análisis más refinados consideran necesario centrar la mirada en el proceso de folclorización, sin descuidar ciertas particularidades dejadas a un lado por los primeros estudios. Se señala, entonces, la necesidad de examinar el momento en que unas formas públicas de expresión (música, danza, teatro, poesía, narraciones orales, entre otros) practicadas por un grupo social determinado fueron seleccionadas como representativas de toda una nación o región y elevadas a la categoría de folclor, y, de paso, preguntar por el agente o la institución que realizó dicha operación. Es decir, se plantea la necesidad de escudriñar cómo estas expresiones folclóricas se encumbraron a la categoría de arte o un tipo de saber que “era digno de ser cultivado”: el llamado arte folclórico (Mendoza 2006).

Las recomendaciones anteriores nos introducen en un entramado bastante complejo, ya que si, por un lado, reconocemos que por medio de la folclorización se transita

hacia la creación de una idea superior que “ensambla a toda la nación, por encima de sus segmentaciones internas, y la distingue del resto”, apoyándose en “el carácter distintivo y primigenio de su ‘pueblo’”, concebido este último como “una esencia inmutable, que se manifiesta en creaciones como la lengua propia, la lírica o la música [...]” (Ortiz 2003, 42), por otro lado, las expresiones que se instituyen en la categoría de folclor no pueden mirarse como un reflejo de los procesos sociales y políticos de élites ilustradas, sino, más bien, como el elemento por el cual la identidad regional, nacional y continental tomó “forma concreta gracias a la producción artística” (Mendoza 2006, 21). Tenemos aquí una cuestión de fondo. A diferencia de la consideración teórica que sostiene que la identidad nacional se construyó gracias a la homogeneización de los localismos, pasamos a una idea más flexible: el papel activo de los intelectuales, el proceso de selección de cuadros locales que se elevan a identidad regional y/o nacional y, obviamente, la influencia de los actores participantes en esos cuadros folclóricos fundamentaron la construcción de la comunidad imaginada de la nación (Anderson 1993).

Así, indagar las dinámicas de folclorización permite entender “los elementos afectivos de la conciencia y de las relaciones —la estructura de los sentimientos—” (Mendoza 2006, 24), las operaciones que llevaron a cabo los intelectuales, sus preferencias y, sobre todo, las tensiones que se dan en la construcción de tropos de identidad regional. Todo esto porque para los folcloristas el *pueblo* no es pasivo; por el contrario, es agente y productor de cultura, como también sujeto de la historia. En este sentido, lo novedoso de estos escritos estriba en que se incluyen en sus relatos —independientemente de sus fines— sectores que hasta la fecha estaban excluidos de la historiografía tradicional. Por ello, con su discurso ayudaron, en el terreno, a “la práctica y la ideología política de la nación” (Mendoza 2006, 24), pero no de una manera vertical; sino a partir de la visibilización de la cultura popular. Esta última emergía desde abajo hacia arriba, de la periferia al centro, y no al revés.

## **Política, intelectuales y cultura popular en la Colombia de los años cuarenta**

A lo largo del decenio de los cuarenta se vivió en Colombia una eclosión de la intelectualidad. Varios personajes reflexionaron y tematizaron a través de sus discursos sobre las producciones de lo que ellos denominaron la cultura popular (González y Rolle 2005; Silva 2005). Es en este

proceso donde se inscriben las obras de varios escritores costeños, nacionales y extranjeros, que se dedicaron a recolectar, en libros y artículos, semblanzas de la vida de los campesinos del hoy llamado Caribe colombiano (De Lima 1942; Rangel 1948; Pérez Arbeláez 1953).<sup>1</sup> Esta redefinición de lo nacional se da a partir de los intentos por parte del Estado central de expandir el proceso de nacionalidad a todo el territorio colombiano (Silva 2005). Esfuerzo que coincidió con la expansión capitalista impulsada por la bonanza cafetera, con el tímido proceso de modernización de algunos aspectos de la vida social y cultural del país, así como con la irrupción de la radio como medio masivo de comunicación (Henderson 2006). Estos letrados cumplieron el papel de correa de transmisión entre la cultura popular —la construyeron e intentaron moldearla— y el Estado. Así, el folclor era importante porque les permitía: a) promover identidades regionales y nacionales; b) ponerse del lado de elementos culturales que otros despreciaban y/o no valoraban y c) valorizar e idealizar las formas de expresión artísticas que provenían del área rural. En tanto, el Estado y los gobiernos apoyaban esta tendencia porque con ello lograban, por un lado, ampliar la idea de nación y, por otro, incluir en el discurso y la acción política sectores emergentes activos electoralmente (Silva 2005, 13).

La pregunta que surge, entonces, es la de si los escritores costeños fueron sujetos activos que expandieron la idea de nacionalidad propuesta por el Estado liberal entre los años cuarenta, aclarando cuál fue su rol en la construcción y defensa de la llamada “cultura popular” (González y Rolle 2005). Para el antropólogo Peter Wade, la relación entre la música popular y la construcción de la nacionalidad colombiana fue importante en la década de los cincuenta. Este autor señala que hacia la mitad del siglo XX, “la música popular colombiana se entreteteje con los cambios sociales y culturales del país en su conjunto” (Wade 2002, 1); advirtiendo como novedad el hecho de que para las élites políticas bogotanas esta inserción y/o estos cambios debían ser moderados en lo que respecta al tema racial, específicamente, en lo relacionado con la introducción de los estilos musicales de clara herencia africana. Wade supone la existencia de un proceso de “blanqueamiento” de estilos musicales, cuya centralidad adjudica a las élites capitalinas:

[...] la música del Caribe colombiano puede resignificarse como música nacional, no tanto suprimiendo sus anteriores significados sino reubicándola en relación con otros elementos. La negritud no desapareció sino que se diluyó estilísticamente; mientras tanto, otras corrientes musicales “más negras”, no tan comerciales, ni populares, continuaron significando la “verdadera” negritud. (Wade 2002, 13)

Nuestra hipótesis es que el proceso de construcción identitaria —nacional y regional— es más complejo y menos hegemónico de lo que se presume. A lo sumo, las élites mencionadas, para este caso la familia Santos, dueña del periódico *El Tiempo*, necesitaron de intermediarios culturales que ayudaron a crear una imagen folclórica: seleccionándola, depurándola, divulgándola, enriqueciéndola y, por supuesto, negociándola (Burke 1978). Esta discusión coincide con la inserción de la música regional “costeña” en ciudades como Medellín, Bucaramanga y Bogotá misma, así como con las preocupaciones de algunos escritores costeños que veían cómo a través de la música local y regional, se ganaban espacios en esta última ciudad, capital política y cultural de Colombia. Estos escritores mostraban a quienes gobernaban el país que la cultura “costeña” podía producir unos ritmos musicales “alegres” y vitales, a la vez que propugnaban un reconocimiento de la cultura local como parte de un complejo cultural nacional (Gilard 1986). Como bien lo intuye Jacques Gilard, este “descubrimiento” de la cultura local nutriría las obras de literatos como Gabriel García Márquez, Héctor Rojas Herazo y Manuel Zapata Olivella, y, por supuesto, de su precursor: Antonio Brugés Carmona.<sup>2</sup>

### **Er compae Toño Brugé aparece en escena**

El nombre que acabamos de señalar nos remite a una figura importante dentro de las esferas políticas de la llamada República Liberal que encaja en la calificación de intelectual y/o folclorista (Dosse 2007). Los trabajos de Brugés Carmona nos permiten escrudiñar la forma como en los años cuarenta surgió un discurso regional que se apoyaba en el folclor para crear identidades regionales articuladas a la identidad nacional promovida por el mencionado proyecto liberal.

1 Una lista de este grupo de intelectuales debería incluir a Emirto de Lima, Luis Carlos López, Gustavo Ibarra Merlano, Clemente Zabala, Adolfo Martí, Antonio Brugés Carmona, Héctor Rojas Herazo, Enrique Pérez Arbeláez, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, Gabriel García Márquez, Jaime Exbrayat, Gnecco Rangel Pava, Álvaro Cepeda Samudio, entre otros.

2 Con el nombre de “costeño” se designaba hasta hace unos años a los habitantes del Caribe colombiano.

Veamos parte de su trayectoria de vida y de qué manera se fueron cruzando su quehacer político y su actividad literaria. Este escritor<sup>3</sup> nació en 1911 en Guamal, localidad situada a orillas del río Magdalena, en el departamento del mismo nombre. Sus padres se trasladaron en 1916 a otra población cercana, pero más grande, llamada Santa Ana, y reconocida por Bruges como “su pueblo” hasta el momento de su muerte. Su educación la recibió en el reconocido colegio Pinillos de Mompós, del cual sería rector en 1939, mientras ejercía de diputado (Bruges 1944). A la edad de 25 años se trasladó a la ciudad de Bogotá y se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad Libre. Allí alternó sus estudios con actividades periodísticas y proselitismo político. En 1935 se vinculó al periódico *El Liberal*, en donde trabajó hasta que partió a su tierra natal en búsqueda de una curul en la Asamblea departamental. En ese momento ya era famoso entre jóvenes profesionales liberales como López Pumarejo y Eduardo Santos, quienes se movilizaban al lado de la República Liberal, aunque en orillas distintas.<sup>4</sup> Álvaro Pachón de la Torre narra cómo hacia 1937 muchos de estos jóvenes vinculados al diario citado volvieron a sus regiones. El primero de ellos fue Bruges Carmona, de quien escribe Pachón de la Torre:

[...] tenía aspiraciones políticas y decidió abandonar la crónica jurídica y los comentarios al proceso Soler y los frecuentes bailes que para festejarlo le ofrecían sus paisanos, agasajos bullangueros que el compadre Bruges había bautizado en el autóctono raspacanillas. Viajó al departamento del Magdalena, donde inició su campaña para la diputación a la asamblea. De Santa Ana, su tierra natal escribió una larga carta dando cuenta del triunfal recibimiento que sus coterráneos le hicieron, con banda, cohetes y cola de chiquillos que le señalaban con el dedo y gritaban: ¡Llegó er niño Toño! ¡Aquí está Toñito Brugéé! (Pachón y Díaz 2006, 97)

Así, a finales de la década de los cuarenta ya Antonio Bruges había dejado una impronta en algunos círculos liberales bogotanos como político, columnista y bailar

de bullerengue. Su fructífera militancia política incluyó el apoyo a la campaña presidencial de Eduardo Santos en 1938, la actuación como congresista suplente por el departamento del Magdalena entre 1944 y 1946, la adhesión al gaitanismo y su participación, por un sector del liberalismo, como viceministro de Agricultura en el gobierno de Ospina Pérez, hasta 1951.

Estando en Bogotá, durante la década de los cuarenta, se relacionó con una generación de intelectuales liberales que giraban alrededor del periódico *El Tiempo*, en donde contó con el apoyo de la familia Santos y de Germán Arciniegas; situación lógica si se atiende al carácter “nacionalista” y “terrígena” de la obra de Bruges y su coincidencia con la postura del diario bogotano y la *Revista de Indias* —dirigida por el ya mencionado Arciniegas— frente al debate desarrollado en 1941 entre “universalistas” y “nacionalistas” (Gilard 2004a, 31-44).

En esta casa editorial y fuera de ella —pero sobre todo en la capital— publicó gran parte de sus artículos y opúsculos sobre el tema de la música y el folclor del Magdalena; se ocupó de las danzas locales, los cuentos cortos, y ofreció cuadros sobre ciudades como Cúcuta, Barranquilla y Neiva (Gilard 2004b, 226-227). Además, hizo crítica literaria y pictórica, participó en la política propagandística y se atrevió, con Oliverio Perry, a publicar un libro sobre las personalidades más importantes de Colombia para la época (Perry y Bruges 1944). Tanto su carrera política como la de cronista se desarrollaron entre el Magdalena (Santa Marta y Santa Ana) y Bogotá. Si se ubicara a Bruges en términos geográficos a partir de sus artículos, concluiríamos que su vínculo con el mar Caribe fue precario. Salvo un texto sobre Barranquilla, las ciudades portuarias de Cartagena, Santa Marta y Riohacha no merecieron su atención. Su mundo eran la cuenca baja del río Magdalena, los pueblos ribereños y el pueblo de El Paso, la confluencia del río Cesar y la ciénaga de Zapato. Así fue hasta 1956, cuando murió en un accidente aéreo en los Llanos Orientales.

## Intuición del realismo mágico: crónicas y “cuentos de mi pueblo”

Bruges Carmona fue uno —sino el primero— de los escritores costeños que llamó la atención sobre el tema de la nacionalidad y su relación con el asunto de la música campesina. El primer texto donde escenifica elementos de la cultura popular costeña fue publicado en 1940, en el periódico *El Tiempo* (Bruges 1940). Se trata de un escrito construido sobre la vida de Pedro Nolasco

3 Así se denominaba a quienes se desempeñaron como columnistas, editorialistas y cronistas en periódicos y revistas de la época, aun cuando no fuesen literatos en el sentido estricto del término.

4 Dentro del liberalismo surgieron, a finales de la década de los treinta, dos corrientes contrapuestas, conocidas como “lopistas” y “santistas”, cuya confrontación dio lugar a la terminación temprana de la segunda presidencia de López Pumarejo, el ascenso de Alberto Lleras Camargo como mandatario designado y el triunfo del Partido Conservador, posteriormente. Con todo, las dinámicas reformistas cambiaron de ritmo, el movimiento gaitanista se fortaleció y se dio inicio a un período de inestabilidad política que marcaría las décadas ulteriores.

Padilla, acordeonero de la población de El Paso y vaquero de la hacienda Las Cabezas. Este “cuento colombiano”, tal y como fue subtitulado en la publicación del 3 de noviembre, ofrece imágenes sobre las expresiones de la cultura campesina de una subregión del Caribe colombiano y la cultura local de un pueblo cuyos habitantes eran en su mayoría descendientes de esclavos traídos del África (Sánchez 2008, 127-157). No obstante esto último, aquí no se hace mención de la cuestión racial en términos negativos —como sí lo hicieron algunos otros intelectuales tiempo atrás—, y más bien se muestran las creaciones culturales de los herederos de la tradición africana de manera hiperbólica, como veremos más adelante.

El personaje central era un “vaquero” que manejaba con destreza el acordeón, enfrentaba al diablo, lo derrotaba y se enriquecía mágicamente a partir de la derrota de éste. En palabras del autor, Nolasco,

Una vez venía por el camino que sirve a los viajeros de Maracaibo a La Guajira. Venía tocando su acordeón. Su “niña bonita”. De repente se presentó el diablo en forma de acordeonista. Un breve diálogo y empezaron a cantar y 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, 2)

A partir de allí, el vaquero compraba una hacienda y vería cómo los “ganados se reproducían por cientos. Los corrales anocheaban vacíos y a la mañana no daban cabida”.<sup>5</sup> Además, “se emborrachaba y compraba las ‘ruedas’ de cumbia” y también “Repartía el aguardiente en bongos y bateas. Derrochaba como un millonario loco. Compraba tierras y más tierras” (Brugés 1940, 1). Hasta aquí, todos estos acontecimientos y acciones permiten concentrar la mirada en un aspecto hasta el momento poco analizado dentro de la cultura costeña o caribeña colombiana. Como señala el antropólogo norteamericano Michael Taussig, detrás de la figura del pacto con el diablo subyace una crítica de las sociedades campesinas frente a las desigualdades sociales —nuevo rico— que trae consigo el avance del capitalismo. La obtención rápida de una fortuna era afrontada con la estigmatización de la misma. De allí que se estableciera

una conexión entre ésta y un evento sobrenatural, pero también esto explica la aceptación del derroche como negación de la acumulación de capital (Taussig 1993).

En aras de avanzar, resumamos la historia: Nolasco, “que había sido vaquero rico, chalán y acordeonista, galán afortunado, versificador y curandero”, abandonaba su pueblo y sólo se recibían noticias de él por sus canciones. En realidad, el protagonista se volvió un pretexto para mostrar, además de la vida rural, la existencia de un aire musical que empezaba a propagarse, gracias a la radio y a la comercialización discográfica que se originaba en la ciudad de Barranquilla (Sánchez 2009, 80-99). Así, en la columna se exponían varias hipótesis sobre dicha *cultura* local, al tiempo que se referían hechos de un mundo reactivo —según él— a aceptar los moldes de una cultura moderna y capitalista. En el texto, la vida del músico transcurría entre “los oráculos, los balsameros de ‘El Difícil’, los capataces de ‘La Calamania’, los corraleros y vaqueros del Playón de ‘Calzón Blanco’” (Brugés 1940, 1); pobladores todos de la región que hoy coincide con el centro del departamento del Cesar. Allí, entre El Paso y El Difícil, transcurre la historia de un hombre que había construido una

[...] vida fantástica amasada con sangre, amor y superstición. El muchacho cuando tenía doce años ya era el más esforzado, el más apuesto, el más audaz de los corraleros de don Juan Labatut el francés exportador de bálsamo de Tolú y dueño de la ganadería más rica de Santa Rosa. Desde ya coleaba toros bravos, y cuando salía a las fiestas del pueblo corría los potros más briosos. Desde entonces ya sus pies trenzaban el redondel de las cumbias, una, cinco, diez, cien veces! Mujeres. Caballos. Toros. Riñas a puños. La Sabana. Los caños salvajes. Las balsameras. La selva. Esos fueron los elementos que decoraron la juventud de Pedro Nolasco Padilla. (Brugés 1940, 2)

Dos elementos merecen destacarse de lo anterior: lo geográfico y las costumbres de los habitantes de un pueblo situado a orillas de las ciénagas formadas por el río Cesar. Estas descripciones minuciosas situaban los rasgos característicos de una zona de frontera ocupada por contrabandistas, ganaderos, vaqueros, balsameros, brujos, bailadoras de cumbia y acordeoneros. Todo esto en sólo una página de un periódico capitalino. Ya aquí Brugés informa sobre sus intereses. ¿Por qué centrarse en El Paso y no en un pueblo netamente ribereño, más cercano culturalmente a las raíces de Brugés? En una entrevista que realizamos en 1996 a Efraín “El Mono” Quintero, en ese entonces un anciano de 85 años, encontramos parte

5 En este cuento se notan párrafos donde Brugés intuye el realismo mágico, y que años más tarde serían recreados por Gabriel García Márquez en su cuento “Los funerales de la Mamá Grande” y en *Cien años de soledad*.

de la respuesta.<sup>6</sup> El entrevistado comentaba cómo el escritor de Santa Ana había llegado a esta población a hacer proselitismo político en 1937 y se había enamorado de una bailadora de cumbia, cuestión que lo puso en contacto durante varios años con la localidad. Además, señalaba Quintero, Antonio Brugés fue agasajado durante sus visitas al poblado por acordeoneros —especialmente, Pedro Nolasco— y cantadoras de tambora y chandé. Así, vemos que el escritor tuvo un contacto con los habitantes de El Paso y también con su cultura, la cual compartió y plasmó, entre líneas, en sus cuentos y crónicas.

Es decir, Nolasco existió y era, para la fecha que visitó Brugés la región de El Paso, cabeza de una familia de vaqueros descendiente de los esclavos de la famosa hacienda Las Cabezas, ubicada en cercanías al pueblo en mención. Fue este vaquero y acordeonero quien inspiró el texto de Brugués Carmona. Por testimonios de varios ancianos del mencionado sitio, sabemos que durante la década de los treinta circulaba a manera de relato oral una historia bien particular, que hablaba de un acordeonero que enfrentaba al diablo y, luego de derrotarlo, le arrancaba, a través de un “pacto”, la posibilidad de hacerse rico y próspero. Este relato lo contaban los ancianos a los niños en las noches, quienes los divertían y asustaban alrededor de los patios de palma y bahareque del pueblo y de los hatos ganaderos. Tenemos aquí un doble proceso a partir del contacto entre un escritor y unos campesinos.

Por un lado, los acordeoneros de El Paso pusieron en contacto al intelectual con un mundo cultural particular, en el que ellos mismos definían lo que era suyo: la música de acordeón, los cantos y los bailes. Pedro Nolasco —quien murió en 1975— era reconocido en la región como el mejor intérprete de canciones y el mayor exponente de aquel género musical; era un canon establecido. En la otra orilla aparece el individuo haciéndolo trascender de la esfera local a una nacional e incorporándolo a la construcción identitaria regional que daría sustento, posteriormente, a lo que hoy conocemos como música vallenata; recordemos que esta historia es parecida a la de Francisco El Hombre y que fue tomada por la élite de Valledupar para sustentar la creación, a finales de la década de los sesenta, del famoso Festival de la Leyenda Vallenata (Bermúdez 2006, 476-516).

Nos encontramos entonces frente a una primera influencia de los actores locales en la construcción de una imagen folclórica regional. Para el caso estudiado,

como ya señalamos, la historia original hacía parte de un repositorio de la cultura popular local, al cual Brugués Carmona agregó particularidades y un actor concreto oriundo de la localidad, Pedro Nolasco Martínez, quien para la época era el más hábil intérprete de música popular en este ámbito:

Era el mejor. Tocaba en las fiestas patronales de El Paso y La Loma, durante tres y cuatro días, tocaba en cumbias, tocaba muchos merengues y sones y se decía que tenía pacto con el diablo. Tenía un acordeón que le regalaron los hermanos Piñeros de Las Cabezas y le enseñó a tocar un tío también acordeonero, su mama era bailadora de cumbia y merengue [...] No se cansaba, aunque no era rico, tenía algunas cabezas de ganado [...]. (Brugés 1940, 2)

Los habitantes de El Paso aportaron la historia y los actores; Brugés pugnó por la inclusión de ésta en el entramado de la cultural nacional, y lo justificó a partir de las concepciones del folclorismo que pululaban en la época. Así, la relación fue en dos sentidos, y desde una cierta horizontalidad. Según el intelectual que nos ocupa, la historia era el pretexto para dar a conocer una cultura particular por la que él sentía afinidad, por gusto estético y por compartir los mismos códigos culturales. Para los habitantes de El Paso significaba la posibilidad de participar en la comunidad imaginada de la nación colombiana.

Ahora bien, en este mismo opúsculo aparecen otros componentes de la propuesta de Brugués que, si bien son diferentes, están íntimamente relacionados, adquieren mayor expresión en sus planteamientos ulteriores y se relacionan con el tema del folclor. El primero de ellos queda apenas enunciado aquí. Se trata de los vínculos existentes entre las expresiones musicales locales y las de otras latitudes del Caribe insular; con lo que reconoce un sustrato cultural compartido con el resto de América. De tal manera que encuentra las bases del americanismo que suscribirá posteriormente. Es así como afirma que “Detrás de la leyenda llegaron los aires musicales de los merengues. Venían también por el camino de El Paso, el mismo por donde se había ido Pedro Nolasco en busca de la aventura”. Camino que para él era “la arteria de penetración de todos los aires marinos que ahora influyen en nuestra música criolla” (Brugés 1940, 2). Luego, Brugués considera que la cultura local se nutría de influencias caribeñas.

En segundo lugar, hace referencia al problema racial, en cuanto al aporte cultural del mestizaje que surgió a partir de las contribuciones de negros, indios y blancos;

6 Efraín Quintero (1996).

quienes se encontraron para crear una cultura que ahora reclamaba ser incluida en la nacionalidad. De ahí que el mismo camino por el cual entró la diversidad musical, en su opinión también sirvió de ruta para la amalgama cultural: “Ese camino por donde llegaron hasta el corazón del Magdalena el acordeón de la Europa Central, las maracas antillanas y el grito totémico de los tambores africanos. Por allí venían las últimas producciones de Pedro Nolasco, olorosas a flores silvestres” (Brugés 1940, 2).

El tema de la armonía de las razas emerge de una manera clara. Esta ideología pregonada por intelectuales liberales, y tomada tanto del indigenismo peruano como de los intelectuales adscritos a la Revolución Mexicana, lo llevaba nuevamente a las aguas del americanismo, al reconocimiento de la existencia en América de culturas que, tomando un poco —lo mejor— de cada una, construían una nueva realidad (Funes 2006). Aquí, el folclorista hace de historiador y de etnólogo de un pueblo aparentemente desconocido. Pero al mismo tiempo, dentro de este discurso americanista aparecía una tensión consistente en la defensa de una “nacionalidad” colombiana, en la que el merengue como aire musical del Magdalena Grande debería tener un lugar, a pesar de sus influencias “antillanas”. Se trataba de mostrar al país ese ritmo cantado y bailado por campesinos —negros descendientes de africanos— como un producto autóctono. El acento puesto hasta aquí en la definición de los campesinos de esta localidad desde lo étnico y desde su conexión cultural con lo africano se entiende a partir de las prioridades establecidas por Brugés Carmona en este texto, en el cual esboza claramente su pretensión de lograr una aceptación de la presencia de los negros en un aire musical regional.

Posición que se mantendría hasta la realización de la Encuesta Folclórica Nacional, cuando su defensa sería más fuerte, clara y compleja; tal y como mostraremos en páginas siguientes. Por lo pronto, señalemos que a partir de ese momento la influencia antillana empezaría a diluirse, y en su lugar se reivindicaría la mezcla con lo español y lo indio. Aquello definido por Wade como un blanqueamiento de estilos musicales, lo cual, en nuestra opinión, debe entenderse como el entrecruzamiento de múltiples factores, que incluyen desde lo decidido por el colectivo en términos de gustos musicales hasta las afinidades estéticas del escritor y lo propuesto en otras latitudes como políticamente correcto: la armonía racial, e incluso, podría relacionarse con la manera en que las interacciones raciales se vivieron en el Magdalena Grande; asunto que, dada su complejidad, sería objeto de otra reflexión.

## El merengue como símbolo de creación popular y armonía racial

En 1942, dos años después de contar una historia a partir de la vida de un acordeonero de El Paso, Brugés Carmona incluiría dentro de sus escritos algunas reflexiones y descripciones sobre expresiones musicales de la, en ese momento, llamada Costa Atlántica. En adelante, el universo de los campesinos costeños no sólo era mostrado a partir de los cuentos y crónicas, también la música popular sería un eje articulador. Así lo hizo evidente en *El Tiempo* cuando publicó un artículo sobre un baile y ritmo musical de la región llamado “merengue” (Brugés 1942). En la misma tónica anterior, pero quizás de manera más contundente, el escritor reconocía en este ritmo la expresión de lo propio, la capacidad creadora de las gentes y las bondades de los múltiples legados recibidos. Aquí hacían su aparición la cultura local/regional, su esencia americana/nacional y la innovación del mestizaje. En sus propias palabras,

Dentro del folclor americano falta, entre otros el “merengue” de las tierras del departamento del Magdalena, con su fuerte contribución de colorido y americanidad. El merengue del Magdalena es la más auténtica expresión de aquellas gentes comarcanas que lo han visto nacer, que han contribuido a su modelación y que sienten en él un lejano grito de abuelos marineros bebedores de trago largo, de abuelos negros jarochos y esforzados, y de abuelos indios supersticiosos y sufridos. (Brugés 1942, 4)

En este caso, el americanismo está asociado a ciertas cualidades y capacidades de los pobladores de este continente; con lo cual lo local haría parte de un universo mayor que era América, a partir de su adscripción a lo nacional. Teniendo en cuenta la relación que Brugés establece entre lo nacional y lo autóctono, o creado en América, se tiene una tríada: hay algo autóctono americano resultante de lo propio nacional, que a su vez estaría conformado por la diversidad de expresiones locales consecuencia de la recreación —y esto marcaría las diferencias entre las distintas localidades— cultural de unos orígenes comunes.

Volviendo a las cualidades y a las capacidades de lo local/nacional/americano adjudicadas al merengue por Brugés Carmona, habría que advertir dos cosas: en el primero de los casos, hace referencia a un adjetivo —lo colorido— que se podría asociar con la alegría y la vitalidad, definidas, más tarde, como inherentes al ser costeño. En el segundo, se destaca la manera en que los hijos de estas tierras transforman y enriquecen las herencias recibidas

de sus ancestros, cuyos orígenes provienen de tres fuentes étnicas distintas. Idea ésta que sería retomada, en años posteriores, por los paladines del “vallenato” y los sectores de la clase terrateniente de Valledupar —liderados por Alfonso López Michelsen, en lo político, y Guillermo Abadía Morales, en lo académico—, para quienes la música vallenata muestra la comunión entre españoles, negros e indígenas a través de sus instrumentos, es decir, acordeón, caja y guacharaca. De ahí lo triétnico de esta música, noción que permanece hasta la actualidad.

En consecuencia, y a partir de la imbricación de tres componentes culturales distintos en el momento de hacer música, las descripciones hechas por este intelectual ilustran la armonía racial, en donde la concordia reemplaza las posibles contradicciones que se generarían entre unos y otros sistemas culturales, al mismo tiempo que exaltan las adaptaciones regionales de las expresiones culturales; tal y como se puede leer cuando escribe:

El merengue se ejecuta con los siguientes instrumentos: acordeón, tambor hecho de tronco de árboles y parches de cuero de chivo, que los naturales llaman caja. Los músicos, que a veces trenzan el baile, se sientan en el centro y a su alrededor las parejas bailan. Baile de ganaderos, toma el círculo de los pueblos pastores y el tambor de los negros —*modificados a la manera de una región*— pero también recoge el acordeón marinero y como para prevenirse de los mestizos transaccionistas adopta el abrazo en las parejas. (Brugés, 1942, 4)

En este contexto, los responsables de la mezcla, de las transformaciones, de los acomodos, son los propios sujetos que recibieron el acervo cultural de las generaciones anteriores, lo hicieron suyo y lo adaptaron a sus necesidades y gustos. Ellos decidieron con qué quedarse, qué dejar de lado y qué cambiar. En esta misma visión, el cronista debe informar sobre esos productos culturales, e insertarlos en la cultura nacional. Aquí, el folclorista costeño es un gran innovador en cuanto a la concepción de la historia: los hombres son capaces de construir y adaptar elementos culturales a sus circunstancias locales. Sin proponérselo de manera explícita, Brugés acepta el surgimiento de una cultura popular y comienza a reflexionar sobre su autenticidad.

En este sentido, una región, a partir de la herencia y la mezcla, lograba producir un ritmo musical —era canción y danza— que merecía estar en las marcas de la nación. Lo que haría éste como intermediario cultural, entonces, sería seguir el canon que los pobladores habían establecido de manera cotidiana y ponerlo en relación con

procesos políticos que ocurrían en el ámbito nacional y americano. El “merengue” coincidía con la armonía racial pregonada por un sector del liberalismo, contenía la americanidad, ilustraba las bondades del mestizaje, y podría ser más rápidamente asimilado y aceptado por pobladores de otras regiones que también formarían parte de la nacionalidad. Al parecer, ésta sería la manera más expedita de integración a lo nacional. De ahí que escogiera al “merengue” como el ritmo musical que propondría como representativo de la identidad regional.

Las razones para ello se hacen explícitas cuando Brugés Carmona señala que “Mientras que en el tropel africano del Chandé la mujer lleva en el alto la bandera de los pueblos regidos por el matriarcado”, por el contrario, el “merengue” es “Satírico en sus estrofas”, y no “reniega su parentesco español cuando dos galanes se disputan la supremacía en la improvisación que tiene como premio final los favores de las hembras” (Brugés, 1942, 4). Los argumentos a su favor siguen apareciendo en el momento que recoge la presencia de versos del romancero español, posiblemente pensándolo como una ventaja al promocionar o divulgar dicho ritmo. Lo mantiene cuando lo compara como baile con una danza local llamada “Baile del Millón”, señalando que mientras que en el segundo “los abuelos indios lloran todo lo perdido”, en cambio, el “merengue” era

[...] como el filtro que le ha quitado la estridencia a la cumbia, ha hecho caso omiso de los vales vieneses, y ha dejado solo una apretujada red de sentimientos expresados en la suave ondulación de las notas que suben y bajan como se estira y encoge el acordeón y cuando las duras manos de los gañanes golpean y soban sensualmente la piel brillante del tambor. (Brugés, 1942, 4)<sup>7</sup>

La exposición de motivos termina cuando Brugés emparenta al “merengue” con el “cantejando americanizado” y muestra complacencia con que este ritmo fuera el menos negro de los bailes y música de la Costa; ya que lograba suavizar

[...] sus aristas de baile tosco de gente que se emborrachaba diariamente con Ginebra y los Ronces antillanos y poco a poco se fue adentrando por la ruta que siguieron los primeros conquistadores hasta Tamalameque. Los otros bailes típicos se van quedando atrás. Ahora se necesita, no que los “compositores nacionales” con-

7 En Brugés, lo indígena aparece asociado a la tristeza, por lo cual niega la presencia de rasgos culturales de esta población en la región Caribe.



decoraciones compongan Merengues en que haya que recortarle una nota que sobra a la métrica —¡oh, la métrica!— sino que nos preparemos para que como *auténticas expresiones musicales de un pueblo* ocupe su puesto de honor entre las danzas populares de América, que los sociólogos empiezan a estudiar con dignidad. (Brugés, 1942, 4)

En últimas, lo anteriormente expuesto muestra cómo la identidad regional costeña se construyó discursivamente sobre la base de identidades locales cimentadas en formas culturales de aprobación popular. Visto así, el “merengue” fue erigido por el gusto popular en el rasgo distintivo de la cultura de las poblaciones de la Depresión Momposina. El papel de Brugés fue asumirse como intermediario cultural que informaba a la nación sobre su existencia y su riqueza, facilitando su integración a la nacionalidad. Para ello, el escritor hizo utilizar algunos elementos discursivos que definían la americanidad; concebía a ésta como un mecanismo para llegar a lo nacional y reconocía las “auténticas expresiones musicales de un pueblo”. Al final, el merengue terminó siendo reconocido como la música costeña que integraría la nacionalidad colombiana. Proceso que implicó consensos, negociaciones y horizontalidades entre los agentes de la cultura popular y los intelectuales de la región, y entre estos últimos y los académicos y políticos de Bogotá. A través de Brugés Carmona, y a partir de un sustrato cultural definido por los pobladores, lo negro comienza a formar parte de lo costeño, y esto último se introduce como parte del nacionalismo cultural. La novedad de la situación radica en la inclusión de un elemento visto, durante algún tiempo, con prevención y rechazo por parte de algunos círculos de escritores e intelectuales cuyas preferencias apostaban por lo blanco o lo indígena.

## La alegría es costeña, la tristeza es andina

Dicho proceso de aceptación e inserción tuvo sus desacuerdos y conflictos. Un momento álgido tuvo sus orígenes en el contenido de la Encuesta Folclórica Nacional, realizada por el Ministerio de Educación Nacional en 1942 (Silva 2006). Las diferencias surgieron por cuanto se dejaba a los ritmos costeños por fuera de la identificación de la nacionalidad colombiana, y conllevaron un cambio en el rumbo del discurso de Brugés Carmona, quien tomó una posición más fuerte al respecto. La respuesta del escritor aludía a la parcialización hacia los ritmos andinos y una supuesta negación de las expresiones de la Costa Atlántica motivadas por la

presencia de elementos culturales negros, en este caso la defensa del porro (Quiñones 1954; González 2000, 152-179), ritmo que quedó excluido de la mencionada encuesta. En este sentido, exponía en 1950:

Parece que según el criterio del jurado, solo se admitirá como música nacional el bambuco, la guabina y otros aires del interior de la república y se excluirán en cambio todos aquellos del litoral Atlántico que se suponen de influencia antillana y negroide. (Brugés 1946b, 11)

Aquí el tema racial aparecía en el centro de la querrela y abriría paso a una tendencia que se haría hegemónica en los discursos de construcción de una identidad costeña: la herencia africana.

Con sentido del humor y sarcasmo señalaba que las expresiones musicales del país no debían mirarse “a través de los lentes que suelen usar ciertas señoras para calificar lo que llaman ‘buena familia’”, en referencia a las valoraciones culturales que circulaban en la ciudad de Bogotá. Así, y de la mano del componente racial, se emprendía una defensa de la música costeña a partir de una oposición binaria, en donde los rastros de negritud chocaban con las formas culturales de los pueblos de indios; razón por la cual los ritmos regionales —según él— no eran bien vistos en la capital. Consideraciones que contaron con un valor agregado, como fue el de la definición de dos tipos de músicas: la música del “interior”, nostálgica y reflejo de la tristeza de los habitantes de los Andes centrales, y la música “costeña”, toda alegre, que irradiaba la vivacidad de los habitantes del litoral norte. Por tal razón, en tono lacónico comentaba cómo

Se ha excluido sin miramientos de ninguna clase todo aire musical que no se inspira en los motivos melancólicos de los habitantes de los páramos, como si las regiones costaneras fueran menos colombianas que las del interior, o como si predominara alguna noción racista que repudie todo lo que tenga algún tinte de los abuelos negros que dieron su contribución herencial a extensos núcleos de nuestra nacionalidad. (Brugés 1946b, 11)

Palabras éstas que ubican claramente la molestia de Brugés: el hecho por cuestionar no era la nacionalidad, sino el sentirse excluido de ella; ese rechazo generaba el reclamo más abierto, cuya columna vertebral era la defensa de lo étnico como factor de construcción de la nación. Según el escritor, la evidencia del aporte del negro era tal que hacía imposible negar dicha representación y, mucho menos, ocultar su presencia en la cultura colombiana; sobre todo si se contaba con una región

habitada y constituida por esa herencia. No obstante, el mismo Brugés dio muestras de conciliación y matizaba enunciando que era

Cierto que los vientos antillanos recorren nuestro litoral y muchos de ellos nos traen en el eco de sus tamboriles y maracas extrañas influencias. Pero también lo es que muy pocas regiones del país tienen tanta riqueza musical autóctona, precisamente porque allí influyó con más fuerza el aporte musical de los negros, reyes universales y accionistas —a pesar de los aspavientos de los zafios— de la nueva raza americana que ofrece al mundo una nueva humanidad [...] Son tan nacionales como cualquiera de los orejones de las Sabanas de Bogotá o de los promeseros que van de Vélez a Chiquinquirá. (Brugés 1946b, 11)

Nuevamente nos encontramos con algunos de los elementos mencionados antes, es decir, orígenes africanos transformados en las localidades de tal forma que terminaron generando nuevos ritmos y, sobre todo, una nueva raza. Era precisamente a esa nueva raza americana, fruto del mestizaje, a la que no se le podían negar derechos de nacionalidad; especialmente si lo nacional era sinónimo de autóctono y rural en cuanto a la creación cultural y las formas de vida. De ahí que se ponderaran la música de acordeón, el merengue, y la existencia bucólica de los pueblos costeros. Esto último presentado en oposición a la vida de las ciudades y al proceso de modernización urbana que estaba viviendo el país para ese período:

A espaldas de la vida estremecida de las ciudades, como en las islas donde la vida tiene otro ritmo impuesto por el marco provinciano que la circunda y la defiende quedan todavía en el país de Colombia vastas zonas geográficas que parecen detenidas en otro siglo [...]. (Brugés 1950, 4)

Con este tipo de descripciones Brugés pone de presente un elemento importante en los procesos de folclorización, consistente en señalar, por un lado, las características particulares de la expresión que se escenifica y, por otro, su carácter incontaminado, aun cuando se le reconozca como fruto del mestizaje. De tal manera, se da una suerte de petrificación de la vida rural y de fosilización de la cultura popular, pecados de la folclorización. En últimas, un territorio específico, por tener rasgos de singularidad cultural, se elevó de manera esencialista, buscando enriquecer la nacionalidad y la identidad regional. Esto ocurrió con el territorio que interesaba a Brugés, y que coincidía con la región que va

[...] 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 Ariguaní y continuar por el estrecho valle que dejan dos moles de la Sierra Nevada y los Motilones hasta la orilla rumorosa y legendaria del Caribe, quizá por Dibulla y Camarones. (Brugés 1950, 4)

Allí se encontraba “el romance puro y soberbio” y nacían otros aires que “recogen la influencia negra y mestiza, zamba o mulata [...]”. Afirmaciones que ilustran cómo el escritor de Santa Ana había “ocultado” o minimizado otras variantes musicales de influencia africana que se desarrollaban en El Paso, dando prelación al estilo musical más mestizado o con menos influencia negra; posición que flexibilizará cuando se refirió al *chandé*. Esta cuestión se percibe fácilmente al entrevistar a los ancianos de la región, para quienes las debilidades estéticas de Brugés poco definían sus gustos musicales. En su texto sobre los acordeoneros —que él definía como los últimos juglares— de El Paso aún quedaban rastros de sus querellas en la disputa por ganar espacio para una variante de la música del Magdalena Grande dentro del contexto nacional. En este sentido, se puede leer en el mencionado escrito un llamado a

[...] admirar y estudiar el alma del folklore del Magdalena, sin duda alguna el más rico y de caracteres más recios y definidos en la rama de la música y la trova. Folklore desconocido y muchas veces tergiversado inconscientemente, y quizás por eso, calumniado en altas esferas de la cultura artística nacional. (Brugés 1950, 4)

Para esta época reconocía su relación con el pueblo de El Paso y volvía a insistir en la necesidad de darle cabida en la nacionalidad a poblados como

El Paso, en el pleno corazón de las extensas sabanas del Magdalena. Puerto terrestre, centro de confluencia de los pastores de la región, aquel pueblecito que mantiene vivo el fogón de viejas tradiciones ofrece incalculable material para los investigadores y rastreadores de los elementos primigenios de nuestra nacionalidad. (Brugés 1950, 4)

En esta lógica, las marcas de la cultura regional, que debían insertarse en la identidad nacional, se encontraban en los saberes populares ubicados geográficamente en aquella pequeña aldea. Desconocerlos implicaba aceptar una nacionalidad falseada construida en los salones y periódicos capitalinos. Por tanto, su llamado era a reconocer a sus verdaderos actores, aunque hubiesen sido desconocidos hasta ese momento. Tal y como señala Renán Silva, el modelo de cultura

popular expresado en las políticas de la República Liberal buscaba “recuperar” el alma nacional que se encontraba en pueblos ignorados, por lo que apoyaron de varias formas el proceso de inclusión de esa población a la nación colombiana (Silva 2005, 45 y 55). De ahí que la posición de Brugés tuviera acogida en los medios escritos con que contaban los liberales, y que le pusieran a su disposición periódicos y revistas de Bogotá. Buscando el “alma de la nación”, anotaba que en El Paso, pueblo de descendientes de esclavos,

[...] todavía están presentes antiguos símbolos de los caciques Chimilas, Pocabuyes y otras familias de los inmortales Pijaos. Y están también, actuantes y dicientes los usos y supersticiones de los esclavos que llevaron los señores marqueses de Santa Coa para explotar sus latifundios. El Brujo y el curandero tienen allí sus dominios donde se mueven, graves y misteriosos, entre la crédula admiración de los comarcanos. Están también los vaqueros de a pie, orgullosos y sencillos, depositarios de una antigua ciencia de amarrar novillos cimarrones y “colear” toros bravos; los cumbiamberos descendientes de negros bantús que aquí encontraron la libertad [...] y encontraron otro sentido de la vida, unos de las manos del cura doctrinero y otros en las filas de sus guerrilleros civiles [...] dieron su contribución de fortaleza y de esbeltez a la nueva raza americana que forma y puebla un mundo nuevo también. (Brugés 1950, 4)

Desde esta perspectiva, la nacionalidad estaba compuesta de pervivencias de elementos indígenas, negros y blancos, que habían fundido sus símbolos, conocimiento, religión y valores, para fundar otro sentido de la vida y otras formas de ver el mundo. Aquí radicaba su particularidad, y éste era su distintivo, condiciones ambas que podrían estar a punto de desaparecer ante los embates de la modernización. Una de las singularidades y riquezas de esas nuevas maneras de vivir la vida y relacionarse con la realidad circundante se manifestaría en las danzas tradicionales de Nochebuena que se realizaban en parte de la región Caribe, y cuyo baile vital era el *Chandé*. Así quedó claro en 1954, cuando Antonio Brugés Carmona le dedicó un artículo a esta danza. En el escrito, y a diferencia de sus anteriores exposiciones, aparecía una nueva relación: se ligaba lo geográfico con la vitalidad y la lúdica con las que los habitantes de la Costa asumían la vida; reconociéndoles una raíz primigenia a estos valores. Siendo ésta la base de la defensa ideológica que se haría más tarde del disfrute terrenal con el que se identificaría parte del modo de ser “costeño”. Según el mismo Brugés, los costeños expresan:

Alegría, alegría individual y alegría colectiva por todas partes, como imperativo ancestral y mandatos geográficos, recorre campos y pueblos, ciudades y aldeas como un estremecimiento de la tierra toda. Como gigantesco tam-tam venido del África *de los abuelos negros que por allí sentaron su planta y contribuyeron a hacer patria*, los tambores terrígenos pueblan el espacio con sus roncadas voces para llamar las tribus a las fiestas. Y en seguida aparecen las parejas acezantes y nerviosas, listas para bailar las danzas rituales. (Brugés 1952, 10)

Otra vez nuestro autor se revela como pionero, al ser uno de los primeros escritores costeños en ponderar esta visión de la vida —cuyos inicios podrían ubicarse a finales del siglo XVIII—, y de la cual harían parte el vigor, la animosidad y el regocijo con que se enfrentaba al mundo. Poco a poco se completaba el cuadro de la esencia costeña: la música, la danza, la vitalidad y la alegría estaban presentes en el diario vivir de estos pobladores, o como el mismo autor señaló: “El pueblo de las costas colombianas se distingue por su afición a la danza, y por su fervor por la música de ritmos vitales y alegres” (Brugés 1952, 10). Así lo demostraría la gran diversidad musical que encuentra, describe y defiende el columnista:

Al tiempo que en las costas arde lujuriente la cumbia y se teje en significativa comunidad un baile ritual, en Boyacá y Cundinamarca, en Santander y Caldas, y en Antioquia el baile participa de lo individual en el bambuco y en el pasillo, en la guabina; y el lloro de los carrizos y requintos habla más de lo indígena que de lo negro. Y la variedad de bailes es más restringida, cuando en las costas es infinita. (Brugés 1952, 11)

En esta lógica, si algo podía aportarse desde esta región a la construcción de la nación, era la vitalidad, aludida arriba, que adquiriría expresión a través de la música. Por lo tanto, de alguna manera, se proponía al resto del país que asumiera como propios los valores de estas sociedades campesinas. De hecho, esta esencialización de la cultura costeña daría como resultado, en el corto plazo, una eclosión de los ritmos caribeños en Colombia; en los que se ubican como eje central las vivencias, que abandonan lo folclórico, de los músicos locales acomodados dentro del engranaje de la naciente industria discográfica (Wade 2002, 14).

A comienzos de la década de los cincuenta, la posición de Brugés frente a lo racial había pasado del reconocimiento y exaltación de la unión triétnica al establecimiento de diferencias entre lo indígena y lo negro, asumiendo a este último como la influencia decisoria a la hora de

imprimir rasgos inconfundibles a la música costeña, así como al ser cultural regional. Esto fue lo que le permitió ocuparse del ya mencionado “chandé” y del baile llamado Cumbia; distinto de las “cumbiambas”. En su opinión, es esta preeminencia la que hace posible una forma distinta de vivenciar lo religioso

Profundamente creyente y respetuoso, el serrano de Colombia [...] sus danzas no interfieren jamás sus deberes de culto religioso. Mientras que en los pueblos de Bolívar, Atlántico y Magdalena, los incansables bailarines le dan guerra al cura de almas para que suspendan aun cuando sea brevemente sus danzas a fin de que se cumpla el programa religioso, en el interior del país lo profano está en orden inferior, subordinado a la total ausencia de deberes del rito católico. (Brugés 1952,11)

Por ello terminaba sentenciando que era

[...] costumbre inmemorial en los pueblos de la costa encender los trepidantes bailes populares en la plaza principal, frente a los templos, en las goteras mismas del campanario rural, y muchas veces, como en casos de lluvia intempestiva, invadiendo el sagrado recinto de las iglesias. Si la procesión del santo patrono del pueblo termina a las ocho de la noche, desde media hora antes, las gentes impacientes se agrupaban alrededor del mesón donde se instalaron los músicos para tocar el baile [...]. (Brugés 1952, 11)

Si bien la prioridad del artículo ha sido llamar la atención sobre la danza, también es cierto que Brugés, desde su mirada de etnógrafo, lograba insinuar cómo esa estrecha relación con la vitalidad y la alegría permeaba otras esferas de la vida como la religiosa, llegando a producir también sus propias innovaciones. Así, la religiosidad en la Costa Atlántica se distinguía por una “laxitud” resultado de una “mixtificación de lo pagano y religioso en fiestas religiosas”. Una vez más, se ponía en evidencia el sincretismo y se volvía a insistir en el mestizaje. Retomando su definición del baile de Chandé, los costeños cumplen “un mandato de su sangre americana en la cual bullen, se entrecrocán y mezclan negros de las galeras, blancos de espadas y corazas, e indios de flechas y macana” (Brugés 1952, 11).

## Conclusiones

En los últimos párrafos citados encontramos que para Brugés las herencias creadas por los descendientes de los esclavos se debían incluir dentro de la construcción de la identidad nacional. Este patrimonio cultural que ahora

resistía los embates de la modernización debía ayudar a la consolidación de un “pueblo” idealmente unido que sustentara un nuevo tipo de nacionalidad, si se quiere, más incluyente. Antonio Brugés Carmona da entonces un nuevo significado a los legados africanos en Colombia, como también abre las puertas a una nueva vanguardia estética musical que daría forma en la década de los cincuenta a los años de oro de la música costeña. Al menos en la práctica diaria y en sus escritos, su mirada se centró de manera insistente en la recuperación de un tipo de cultura regional que, como ya vimos, coincidía con sus intereses políticos —él fue diputado y congresista por el departamento del Magdalena—.

En un sentido amplio, Antonio Brugés hizo etnografía y la llevó a sus crónicas y cuentos. ¿Hasta qué punto este proceso de recolección de la información dependía más de sus experiencias diarias que de una reflexión? La relación no es muy difícil. El mundo que describió era su mundo; en parte, era una cara del universo dual de los intermediarios culturales. Así, Brugés tenía su corazón puesto en las costumbres de los habitantes del bajo Magdalena, pero en su otro mundo, el campo de la acción periodística y política, se ubicaba en la Bogotá de los Andes colombianos. En esta última instancia informó sobre la cultura popular costeña y ayudó en el proceso de imaginar la nación más allá de los “salones” capitalinos. ✧

## Referencias

1. Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
2. Bermúdez, Egberto. 2006. Detrás de la música: el vallenato y sus “tradiciones canónicas” escritas y mediáticas. En *El Caribe en la nación colombiana*, ed. Alberto Abello Vives. Bogotá: Museo Nacional de Colombia – Observatorio del Caribe Colombiano.
3. Brugés, Antonio. 1940. Vida y muerte de Pedro Nolasco Padilla. Cuento colombiano. *El Tiempo*, 3 de noviembre.
4. Brugés, Antonio. 1942. Crónicas de la Costa. El merengue. Danza típica del Magdalena. *El Tiempo*, 5 de septiembre.
5. Brugés, Antonio. 1944. Santa Ana. Mi pueblo. *Sábado* 47: 6.
6. Brugés, Antonio. 1946a. Los burritos de Barranquilla. *Sábado* 142: 12.

7. Brugés, Antonio. 1946b. Defensa del porro. *El Tiempo*, 23 de enero.
8. Brugés, Antonio. 1950. Noticias de los últimos juglares. *El Tiempo*, 19 de marzo.
9. Brugés, Antonio. 1952. Las danzas de nochebuena. *Hojas de Cultura Popular* 24: 10-11.
10. Burke, Peter. 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres: Temple Smith.
11. De Lima, Emirto. 1942. *Folklore colombiano*. Barranquilla: Litografía Barranquilla.
12. Dosse, François. 2007. *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
13. Funes, Patricia. 2006. *Salvar la nación: intelectuales, cultura, y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
14. García Márquez, Gabriel. 1972. *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México: Editorial Hermes.
15. García Márquez, Gabriel. 2007. *Cien años de soledad*. Bogotá: Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española – Alfaguara.
16. García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Paidós.
17. Gilard, Jacques. 1986. Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea. *Huellas* 41: 41-46.
18. Gilard, Jacques. 2004a. Colombia años 40: de El Tiempo a Crítica. En *Plumas y pinceles: la experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar el siglo XX*, ed. Fabio Rodríguez Amaya. Bérgamo: Universidad de Bérgamo, 56-68.
19. Gilard, Jacques. 2004b. Literatura colombiana, 1940. Un texto precursor de Brugés Carmona. *Caravalle* 82: 225-250.
20. González Henríquez, Adolfo. 2000. Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. En *Cultura y región*, eds. Jesús Martín Barbero, Fabio López de la Roche y Ángela Robledo. Bogotá: Ces – Universidad Nacional – Ministerio de Cultura, 152-179.
21. González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1850-1950*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
22. Helg, Aline. 1989. Los intelectuales frente a la cuestión racial en el decenio de 1920: Colombia entre México y Argentina. *Estudios Sociales* 4: 37-53.
23. Henderson, James. 2006. *La modernización en Colombia: los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Medellín: Universidad de Antioquia.
24. Hobsbawm, Eric. 2001. Inventando tradiciones. *Historia Social* 40: 203-214.
25. Mailhe, Alejandra. 2005. Epistemologías, oligarquías y escrituras en crisis. Del racismo al culturalismo en el ensayo latinoamericano de los años treinta. *Anuario de Estudios Americanos* 62: 29-53.
26. Mendoza, Zoila. 2006. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
27. Ortiz, Carmen. 2003. Cultura popular y construcción nacional: la institucionalización de los estudios de folclore en Cuba. *Revista de Indias* 229: 695-736.
28. Pachón de la Torre, Álvaro y José Luis Díaz Granados (compilador). 2006. *Crónicas de un narrador indiscreto: obra selecta de Álvaro Pachón de la Torre*. Medellín: Universidad de Antioquia.
29. Pérez Arbeláez, Enrique. 1953. *La cuna del porro. Insinuación folklórica del departamento del Magdalena en Colombia*. Bogotá: Editorial Antares.
30. Perry, Oliverio y Antonio Brugés. 1944. *¿Quién es quién en Colombia?* Bogotá: Kelly.
31. Quiñones, Octavio. 1954. El alma popular: el porro. *Revista de América* 37: 82-86.
32. Rangel Pava, Gnecco. 1948. *Aires guamalenses*. Bogotá: Kelly.
33. Rowe, William y Vivian Schelling. 1993. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.
34. Sánchez, Hugues. 2008. Esclavitud, zambaje, "rochelas" y otros excesos en la población libre de las gobernaciones de Santa Marta y Cartagena, 1600-1800. En *Historia, cultura y sociedad colonial, siglos XVI-XVIII*, ed. Yobenj Chicangana-Bayona. Medellín: La Carreta Histórica, 127-157.

35. Sánchez, Hugues. 2009. De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970. En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, ed. Mauricio Pardo Rojas. Bogotá: Universidad del Rosario, 80-99.
36. Silva, Renán. 2005. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Histórica.
37. Silva, Renán. 2006. *Sociedades campesinas, transición social y cambio cultural en Colombia. La encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones analíticas y empíricas*. Medellín: La Carreta Histórica.
38. Smith, Anthony. 2000. *Nacionalismo y modernidad*. Madrid: Istmo.
39. Taussig, Michael. 1993. *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Suramérica*. México: Nueva Imagen.
40. Wade, Peter. 2002. *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia – Departamento Nacional de Planeación – Programa Plan Caribe.

## Entrevista

41. Efraín Quintero, realizada en El Paso, Cesar. Diciembre de 1996.