



Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe
ISSN: 1659-0139
ISSN: 1659-4940
intercambio.ciicla@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Buscando la tradición musical del Caribe colombiano. Estudio de caso de Petrona Martínez, la reina del bullerengue

Salazar P., Jaime A.

Buscando la tradición musical del Caribe colombiano. Estudio de caso de Petrona Martínez, la reina del bullerengue

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 20, núm. 2, e57719, 2023

Universidad de Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476974800015>

DOI: <https://doi.org/10.15517/ca.v20i2.57719>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Número temático (artículos científicos) (sección arbitrada)

Buscando la tradición musical del Caribe colombiano. Estudio de caso de Petrona Martínez, la reina del bullerengue

Searching for the Musical Tradition of the Colombian Caribbean. Case Study of Petrona Martínez, the Queen of Bullerengue

Em busca da tradição musical do Caribe colombiano. Estudo de caso de Petrona Martínez, a rainha do bullerengue

Jaime A. Salazar P.*

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de

Lyon, Lyon, Francia

jaime.salazar@cnsmd-lyon.fr

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre
Centroamérica y el Caribe, vol. 20, núm.
2, e57719, 2023

Universidad de Costa Rica

Recepción: 11 Mayo 2023
Aprobación: 02 Noviembre 2023

DOI: <https://doi.org/10.15517/ica.v20i2.57719>

Resumen: En 1998, el sello discográfico francés de músicas tradicionales Ocora Radio France publica el disco *Colombie • Le bullerengue/Petrona Martínez*, grabación que le abrió a Petrona Martínez las puertas del éxito a nivel nacional e internacional e hizo beneficiar al bullerengue de una difusión mundializada. A partir del análisis biográfico de la cantadora, así como del proceso de negociación y grabación de dicho disco, este artículo pretende mostrar algunos de los mecanismos de proclamación de la tradición que contribuyen a la construcción y estabilización de categorías culturales y étnicas relacionadas con prácticas musicales afrocolombianas.

Palabras clave: Tradición, cantadora, afrocolombianidad, etnicidad, identidad.

Abstract: In 1998, the French traditional music record label Ocora Radio France released the album *Colombie • Le bullerengue/Petrona Martínez*, a recording that opened the doors to national and international success for Petrona Martínez and granted the bullerengue with worldwide diffusion. Through the biographical analysis of the *cantadora* as well as the negotiation and recording process of this album, this article aims to expose some of the diffusion mechanisms of tradition that influence the construction and stabilization of cultural and ethnic categories in the context of Afro-Colombian musical practices.

Keywords: Tradition, folk singer, Afro-Colombianity, ethnicity, identity.

Resumo: Em 1998, a gravadora de música tradicional francesa Ocora Radio France lançou o álbum *Colombie • Le bullerengue/Petrona Martínez*, uma gravação que abriu as portas do sucesso nacional e internacional para Petrona Martínez e fez com que o bullerengue se beneficiasse-se da difusão mundial. A partir da análise biográfica da *cantadora*, bem como do processo de negociação e gravação deste disco, pretendo mostrar alguns dos mecanismos de proclamação da tradição que influenciam a construção e estabilização de categorias culturais e étnicas relacionadas com as práticas musicais afrocolombianas.

Palavras-chave: Tradição, *cantadora*, afrocolombiano, etnicidade, identidade.



Figura 1.

Petrona Martínez

Fuente: Archivo personal de Jaime A. Salazar.

La llegada de pueblos africanos al territorio que actualmente corresponde a Colombia es consecuencia de la trata esclavista desarrollada entre los siglos XVI y XVIII (Escalante, 1964; Navarrete, 2005). Se conocen textos que datan de 1573 en los que las autoridades religiosas y coloniales prohíben a los negros tocar sus tambores y bailar públicamente en Cartagena de Indias, ciudad portuaria del Caribe colombiano de desembarcación esclavista (Bermúdez, 2005). A lo largo del siglo XIX, la población afro se diseminó por todo el país, cohabitó y se mestizó¹ con los colonos, los criollos y las

poblaciones indoamericanas, pero en la actualidad, su presencia sigue siendo mayoritaria en las costas del Caribe y del Pacífico colombiano.

Los afrocolombianos participaron de manera activa en la vida musical nacional: fueron ministriles o músicos de iglesia, músicos de salón y de baile interpretando violines, mandolinas y guitarras, músicos en las gestas militares o en las *jazz-bands* y bandas de vientos durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, gracias a procesos de resistencia y cimarronaje, existieron regiones en las que se siguieron construyendo instrumentos y realizando prácticas artísticas de origen africano. Es este el caso del bullerengue; “baile cantado”, practicado a lo largo de la historia en la zona que comprende la parte baja de los Montes de María de los departamentos de Sucre y de Bolívar, y la región costera de Bolívar y el Urabá en el nordeste colombiano.

En su mayoría estructurado en forma de canción, el bullerengue se caracteriza por la alternancia entre un canto solista que tiende a improvisar en torno a los núcleos temáticos y melódicos de la canción, y un verso coral polifónico monódico o monorrítmico. Lo más usual es que el bullerengue sea liderado por una voz femenina, la *cantadora*, quien es acompañada rítmicamente por la percusión: alegre y llamador (tambores cónicos abiertos), tambora (tambor de dos parches), maracas y totuma (sonajas) y palmas. La cantadora se encarga de mantener el diálogo con los coristas bajo la figura del canto responsorial, y marca en su cantar la cadencia rítmico-melódica de este baile “cantao”. El conjunto de tambores que la acompaña ejecuta un elaborado diálogo polirrítmico a través de la alternancia y superposición de métricas ternarias y binarias, en donde la acentuación del contratiempo y los desplazamientos acentuales generadores de melodías rítmicas invitan a la participación de la audiencia a través del baile suelto de pareja o colectivo cargado de emotividad (Benítez Fuentes, 2009; Minski, 2008; Pérez Herrera, 2014; Rojas, 2012, 2013; Valencia Hernández, 1995; Valencia Rincón, 2004).

Actualmente, el bullerengue es símbolo de africanidad, de resistencia y de tradición. En especial, nos referimos a la *tradición bullerenguera*. Este fenómeno cultural es el resultado de procesos históricos que relacionan lo político, lo académico, lo institucional y lo económico. En el presente podemos identificar actores influyentes que consolidaron el bullerengue y la tradición bullerenguera en la esfera pública y, al mismo tiempo, la afirmaron como un espacio privilegiado de movilización de intereses y reivindicaciones. De hecho, creo con toda firmeza que la música en general puede ser vehiculizada por organizaciones, instituciones estatales o privadas, comunidades o individuos, como estrategia para afirmar su identidad étnica o grupal a través de los rasgos culturales o representaciones sociales que le son conferidos. En este contexto, los rasgos culturales adquieren performatividad política, necesitando ser reafirmados –o incluso “reificados”– como esencias para convertirlos en recurso político. Así, al mismo tiempo que persisten mecanismos históricos que estructuran la desigualdad en la nación, las prácticas musicales

permiten movilizar el poder político del sentido performativo de las significaciones culturales (Ochoa Gautier, 2003).

Así, nos adentramos en el mundo del bullerengue y de la tradición bullerenguera de la mano de la cantadora Petrona Martínez, –a quién podemos apreciar, desde el inicio de este texto, en la Figura 1–, artista emblemática de la música afrocolombiana y principal artífice de la difusión, reconocimiento y resignificación del bullerengue a nivel nacional e internacional. Por medio del estudio crítico de la construcción de una carrera artística, exploraré algunas de las intenciones y posturas de los actores de los “mundos de la música afrocolombiana” en el sentido de Becker² (1982), así como los mecanismos de “estabilización” de lo que actualmente podría esperarse que sea y represente una cantadora de música tradicional del Caribe colombiano.

Para esto, convocaré elementos relevantes del proceso de investigación que realicé sobre el bullerengue en Francia (Lyon y París) y Colombia (Bogotá y Palenquito, Bolívar), entre 2009 y 2011, y, posteriormente, entre 2016 y 2019. Recurriendo a una narrativa etnográfica, presentaré una selección no exhaustiva de situaciones, cuestionamientos, etapas, metodologías de investigación, fuentes documentales y entrevistas que me permitieron analizar la globalización de los repertorios musicales a partir de un estudio de caso: Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue. En efecto, Petrona, encarnando la “tradición bullerenguera”, logró durante su carrera artística una suma considerable de conciertos y producciones discográficas que permitieron cristalizar procesos de estabilización de categorías culturales y étnicas³, como también prácticas musicales tradicionales afrocolombianas, marcadas hoy bajo el sello de la *World Music*. En este sentido, a partir del análisis biográfico de la cantadora, así como del proceso de negociación y grabación de este disco, pretendo mostrar algunos de los mecanismos de proclamación de la tradición que contribuyen a la construcción y estabilización de categorías culturales y étnicas relacionadas con prácticas musicales afrocolombianas.

Este artículo no pretende “definir” quién es Petrona Martínez o qué debe ser el bullerengue. Este texto es un sencillo homenaje a “Doña Petro”, persona y artista a la cual admiro y le agradezco profundamente por tantas enseñanzas y tanto arte.

Un músico buscando músicas

Al finalizar mis estudios de saxofón clásico en el conservatorio de Lyon, y viendo que mi carrera artística se desarrollaba principalmente como cantante y percusionista en agrupaciones de salsa, *latin jazz* y músicas afrocolombianas, decidí, en el verano de 2009, planificar un viaje por las costas colombianas, para aprender sobre las músicas tradicionales y populares presentes en estas regiones. Mi objetivo era claro. Quería aprender, en el territorio, lo que no enseña la escuela: la magia que hace que una tradición musical lo sea. Sin saber muy bien lo que estaba buscando, tenía la impresión de que con este viaje podría

aprender la técnica, la interpretación y los ritmos que constituyen el patrimonio sonoro de la música afrocolombiana. Fue entonces, gracias al contacto de un amigo músico barranquillero que vivía en París, que llegué a Palenquito, Bolívar. Allí, casi al final de mi viaje, conocí, por primera vez, a Petrona Martínez.

Guillermo “Guillo” Valencia, vecino, músico y amigo cercano de Petrona, me abrió generosamente las puertas de su casa y se encargó de organizar un itinerario cultural por la región. En ese viaje conocí tamboreros, gaiteros, cantantes y bailarines que me presentaron generosamente su arte. Recuerdo que la primera persona que Guillo me presentó fue Petrona Martínez. Yo, con la inmadurez de esa época, vi únicamente a una cantadora de bullerengue.

Para ese entonces, y sin tener conciencia de ello, era un principiante en músicas afrocolombianas. Mi conocimiento no iba más allá de poder identificar algunos patrones rítmicos característicos de ciertas músicas. Creía que, aprendiendo los ritmos de base y las variaciones de cada género, tendría en mis manos las herramientas necesarias para hacer música tradicional y, por ende, entender la tradición. La mayoría del tiempo del viaje lo dediqué a definir y estabilizar las músicas que, para ese entonces, quería aprender. Como pueden imaginarlo, la experiencia vivida allí probaría lo contrario.

Recuerdo que en cada clase que recibía, los discursos eran muy claros. Todos mis interlocutores me explicaban la manera correcta de tocar los ritmos, acotando que ellos habían recibido su saber musical como herencia familiar y que lo único que deseaban era una oportunidad profesional para que su arte fuera conocido y reconocido.

No era el caso de Petrona. Ella ya recorría el mundo cantando bullerengues acompañada del conjunto de tambores de la costa Caribe colombiana: alegre, tambora y llamador.

Una noche, casi al final de mi viaje, después de un intento fallido por obtener información sobre las características del canto del bullerengue y las particularidades de esta tradición, su hija Joselina me brindó una cerveza. Fue ahí que empezamos a escuchar vallenato, salsa y merengue. El Guillo me pidió un poco de dinero para mandar a comprar más cerveza y una cajetilla de cigarrillos Belmont para Petrona. En un ambiente mucho más familiar, empezamos a cantar y a hablar de la música que nos gustaba. Recuerdo que Petrona me manifestó su pronunciado gusto por el vallenato. Conforme la noche avanzaba, la familia Martínez se interesaba cada vez más en mí y en lo que yo hacía. En ese momento, les mostré un video en el que yo cantaba salsa. Petrona, sorprendida al verme en un escenario cantando y bailando, empezó a hacerme cumplidos en forma de chistes en referencia al “sabor” que tenía al cantar. Recuerdo que en ese momento se levantó para ir a la cocina, y movió su cuerpo al ritmo de la música que sonaba en el video. Después de departir esa noche, al momento de despedirme, Petrona me dijo que no podía irme de Palenquito sin escuchar su grupo. Ella tenía la costumbre de ensayar todos los domingos. Así fue como Petrona Martínez me invitó a oírla cantar.

Al día siguiente, al llegar a su casa, Petrona y sus nietas estaban vestidas con sus polleras blancas. El ensayo empezó. Petrona, cantaba una a una las canciones que son interpretadas en sus conciertos mientras sus nietas bailaban. Parecía estar asistiendo a un concierto de bullerengue. Stanley Montero, gaitero de Petrona, daba las indicaciones para que el grupo hiciera los arreglos predefinidos. Janer Amaris, el tamborero del grupo, compartía con los demás músicos los breaks y los cambios de ritmo que se habían acordado para darle cierto relieve a la música. Todos sabían exactamente qué tenían que hacer. Ese ensayo no fue muy diferente de los ensayos en los que yo participaba habitualmente como músico.



Figura 2.

Almuerzo en casa de Petrona Martínez

Fuente: Archivo personal de Jaime A. Salazar.

Una vez el ensayo terminado, Petrona, como era costumbre, invitó a almorzar a sus músicos un delicioso sancocho de cerdo acompañado de ñame, plátano y yuca. Joselina me convidó al sancocho y me explicó la manera en la que esos almuerzos se hacían: en una mesa, cubierta con hojas de plátano, se ponían todos los elementos que se habían cocinado en la sopa. En el centro de la mesa se ubicaba una olla o palangana llena de ese sabroso caldo (ver Figura 2). Los hombres se reunían en torno a la mesa, y, con cucharas de totumo, tomaban caldo de la olla mientras que, con las manos, comían carne y tubérculos. Por su parte, las mujeres se servían en tazas individuales y se reunían entre ellas a unos cuantos metros de la mesa central.

Sorprendido por la división que había entre hombres y mujeres en el almuerzo, y viendo que Petrona estaba relegada a un lugar lejano de su patio, lejos de la comida, quise preguntarle por qué no comía con nosotros. De una manera categórica me contestó: “Niño, ¡cómo se te ocurre! Eso no se hace”. Sorprendido por la contundencia de su respuesta, así como también por las pocas explicaciones racionales que justificaran ante mis ojos lo que estaba sucediendo, volví sin hacer comentario alguno a la mesa central para proseguir con el almuerzo. Ya en la noche, una vez el ensayo y el almuerzo finalizados, me despedí de Petrona y su familia, prometiendo volver a visitarlos.

Días después, ya en Bogotá, empecé a organizar el material que había conseguido durante el viaje. Todo lo que había grabado era muy concreto: ritmos, variaciones, cantos, explicaciones. En definitiva, nada realmente diferente de lo que métodos musicales, tutoriales en YouTube y libros pudiesen ofrecerme. Sin embargo, el sentido de todo era diferente, pues había experimentado, en carne propia, todo lo que se hacía antes y después de los momentos que había registrado. De esta manera, los últimos dos días de mi estadía en Palenquito, junto a Petrona Martínez y su familia, me habían permitido apreciar momentos que convocaban música y tradiciones regionales, sin que estas fueran el eje central de los momentos vividos. En ese preciso momento, me di cuenta de que, al final, la música no está hecha únicamente de música, y, que lo que estaba deseoso por descubrir era todo lo “no musical” que permite que la música sea música. Este encuentro y todas las cosas vividas en ese viaje me dieron la determinación para empezar a estudiar antropología; para tratar de entender cómo ciertas tradiciones pueden ser explicadas y cómo otras no. En la actualidad, me doy cuenta de que, en ese primer viaje, fui en busca única y exclusivamente de la música asociada históricamente con la región. Cada encuentro, cada charla, cada situación que convocaba la música, yo la leí bajo el filtro de la tradición con la que esta resuena, y desde ella misma, quería entenderlo y explicarlo todo. Hoy, le agradezco a Petrona por haberme permitido compartir esa noche de vallenatos y salsa, así como también ese almuerzo “tradicional”. Estas dos vivencias, entre muchas otras más, me permiten cuestionarme constantemente frente a la manera en la que me represento y habito el mundo.

En mis viajes a Palenquito, conocí la parte más familiar de Petrona Martínez. Sesgado por el objeto mismo que motivó mi primer viaje, tuve la posibilidad de conocer una cantadora de bullerengue.

Tratando de entender qué me había sucedido, dediqué gran parte de mis estudios a investigar en torno a Petrona Martínez y el bullerengue.

“Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”

Fue a finales del año 2011, en el marco de la escritura de mi tesis de maestría, que quise expandir la búsqueda de documentos que hicieran referencia a Petrona Martínez. Para ese entonces, por indagaciones en la Biblioteca Nacional de Francia y la Biblioteca Municipal de Lyon,

ya conocía el disco que Petrona había grabado para el sello Ocora-Radio France, así como también los documentales de Lizette Lemoine en los que ella aparecía: *Où chantent les accordéons, la route du Vallenato* (Lemoine et al., 1996) y *Lloro Yo, la complainte du bullerengue* (Lemoine, 1997). En Francia, país en el que vivo la mayor parte del tiempo, aparte de este disco y estos dos documentales, la bibliografía sobre ella era inexistente. Logré encontrar algunos discos y casetes de Toto La Momposina⁴, pero prácticamente nada sobre el bullerengue o sobre Petrona. Esto orientó considerablemente las fuentes a las que podía tornarme para recopilar información sobre la cantadora. Entonces, inicié mi búsqueda en internet y compilé todos los artículos de prensa (digital o digitalizados) y documentos que encontré referentes a ella. Comencé a estudiarlos, a confrontarlos. Triangulando la biografía propuesta a esa fecha por la biblioteca virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, una de las más prestigiosas en el ámbito académico latinoamericano, con los artículos publicados en periódicos nacionales como *El Tiempo* o magazines locales como las revistas *Semana* o *Cambio*, por ejemplo, noté que la mayoría de los documentos hacían referencia a Petrona de manera similar. De igual modo, las fotos utilizadas para ilustrar los artículos eran parecidas: Petrona vestida con un traje “tradicional” – generalmente camisilla y pollera blancas–, a veces rodeada de tambores o en concierto con un micrófono en la mano. En cada texto encontré sistemáticamente alusiones a la africanidad de Petrona, y, por ende, a la del bullerengue; a las costumbres culturales propias de las regiones rurales de la costa Caribe colombiana; también al carácter hereditario (Martínez Polo, 2002) –el que se trasmite de generación en generación– del canto del bullerengue o del saber musical de Petrona. Sin importar que se tratara del anuncio de una nominación a los Premios Grammy Latinos, del lanzamiento de una nueva producción discográfica o de la promoción de un concierto o de una gira en el exterior, cada crónica parecía tejer en filigrana una relación de causalidad o vínculo implícito entre Petrona Martínez y el bullerengue: Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue, tenía sentido desde la tradición bullerenguera y, asimismo, la tradición bullerenguera se entiende y se identifica gracias a Petrona Martínez. Las formas para generar ese vínculo son múltiples y, a veces, hasta pintorescas. Por ejemplo, un artículo presenta a Petrona como una “diosa africana que controla hasta el movimiento de las hojas de los árboles” (Díaz M., 2009, párr. 17), quien, además, –señala otro– sentada en una mecedora, “le canta a la vida, a sus plantas y a sus animales, de la misma manera como lo hacía su abuela, su bisabuela, su madre, y como lo hacen ahora sus hijas y nietas: como cantaora” (Redacción *El Tiempo*, 2010, párr. 1).

De igual forma, su voz y su canto, su profesión de artista, se explican exclusivamente *por y desde* su linaje familiar:

Su primer grupo musical fue su familia. Desde niña, Petrona Martínez vivió inmersa en el folclor de origen africano de la costa Atlántica, oyendo cantos de su abuela y de sus tías, quienes la criaron después de que su madre enfermara. Así aprendió a cantar bullerengue, una danza musical campesina

proveniente de África, mezclada con la cadencia del mar Caribe. Entonando melodías durante el trabajo, sembrando yuca, ñame, arroz, plátano, guandul o maíz, cantando por la tierra y los animales, y cantando también con lamento por los trabajos desmedidos de su gente para poder ganarse la vida. Los saberes cotidianos y la sabiduría heredada por sus ancestros le dieron palabras a su voz, formada en fiestas patronales y celebraciones familiares mucho antes de que aprendiera a leer y escribir, ya adulta, con la lista de mercado. Así nació Petrona Martínez como intérprete y compositora (Banrepcultural, 2019)⁵.

El análisis de los artículos encontrados y la confrontación analítica de las fuentes, me llevaron a concluir que estos textos, más que *presentar* a Petrona Martínez, *presentifican*, en su sentido más filosófico, lo que se espera que sea una *cantadora* de bullerengue. Emerge aquí entonces la *imagen* “cantadora de bullerengue” caracterizada por los constituyentes estructurales con los que esta imagen –y no otra– adquiere su significado.

Me explico: cada texto que habla de la artista Petrona Martínez convoca y conjuga las propiedades específicas referenciales de lo que decidí llamar la *imagen* “cantadora de bullerengue”. A saber:

1) Fuertes vínculos con una “africanidad”⁶ (significante flotante manifestado como enunciado performativo) que seguiría existiendo a través de los cantos y la práctica del bullerengue. Estos vínculos pueden entenderse como estrategias flotantes de reivindicación étnica y como mecanismos de consolidación de poder político y, más allá de eso, como objeto de fascinación gracias a la fuerza de este patrimonio a reivindicar, (re)construir, y legitimar un pasado en el presente.

2) Una supuesta transmisión hereditaria cuyos lazos de sangre predisponen la práctica y hacen perennes tradiciones orales “puras” vinculadas a un “verdadero” estrato popular, condenando, a esta producción, así como a quienes se designan como sus portadores, a un estancamiento temporal anclado en el pasado.

3) Un fuerte anclaje geográfico que emana de una cultura específica que contiene, por un lado, experiencias que aseguran la comprensión y la práctica de la tradición, y, por otro lado, las *condiciones de felicidad* (Goffman, 1986a, 1986b) necesarias para la perpetuación de esta tradición milenaria.

Aquí emerge entonces “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue” –con comillas–, la cual ejemplifica la alquimia de la *representación* a través de la implementación del simbolismo estereotipado (Bourdieu, 2014).

Propongo la noción de *imagen*, pues, en primer lugar, me parece representar simultáneamente un referencial prototípico y una forma de segmentar y estabilizar la realidad anclada en imaginarios⁷ o estereotipos bajo la forma de un sintagma performativo. Este sintagma permite, tanto construir el objeto como crear una filiación hacia el mismo. Es justamente lo que en teoría poscolonial Bhabha llama “ambivalencia estereotipada”. Esta ambivalencia le da al estereotipo colonial su poder, asegura su carácter repetitivo y su reproducibilidad –incluso en un mundo moderno o posmoderno–;

produce una estrategia de marginalización y un efecto de realidad y previsibilidad (Bhabha, 2007).

En segundo lugar, los contenidos académicos de la Cátedra de Antropología de la Naturaleza dictada por Philippe Descola en el College de France del año 2011-2012, en el marco del curso de *Las formas del paisaje*, me permitieron pensar la noción de *imagen* a partir de la teoría antropológica del paisaje. En esta teoría, desarrollada principalmente por Gérard Lenclud, el paisaje es un lugar fragmentado sucesivamente por una mirada, un punto de vista, una perspectiva, informados por un esquema de percepción. En otras palabras, un paisaje es “un dato tal como es percibido, un fragmento del mundo sensible dotado de personalidad por una conciencia” (Lenclud et al., 1995, p. 5). *Voilà!* Estos fragmentos del mundo sensible se convertían, para mí, en imágenes. A partir de ahí, la comprensión y conexión de la imagen con el mundo y con la gente con la que interactuamos, implicaría la existencia de modelos perceptivos que funcionan como una integración entre las propiedades sobresalientes del objeto y los esquemas de representación culturalmente parametrizados del objeto que la imagen representa. “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”, la de los artículos de prensa y revistas, sería entonces un fragmento del mundo sensible que se va construyendo por la fuerza operativa de la enunciación. Se construye un prototipo referencial y, a su vez, una imagen estereotipada.

A partir de esta propuesta metodológica y teórica, la imagen “cantadora de bullerengue” sería entonces una información (re)construida y trabajada por una percepción que informa patrones cognitivos e incluye no solo colecciones individuales de representaciones, características y nociones, sino también compartidas colectivamente. La imagen “cantadora de bullerengue”, caracterizada por los constituyentes estructurales que esa imagen –y no otra–, adquiere su significado cuando se hace una lectura continua desde esta misma, dando cuenta de todo y aspirando a explicarlo todo desde ella misma. Como resultado, entre todos los eventos de un segmento espaciotemporal definido, entre todos los fenómenos donde se encuentran las huellas de Petrona Martínez, se establece “un sistema de relaciones homogéneas: red de causalidad que permite derivar cada uno de ellos, relaciones de analogía que muestran cómo se simbolizan entre sí, o cómo todos expresan un solo núcleo central” (Foucault, 1969, p. 18).

Premio Nacional Vida y Obra

Años más tarde, esta vez en el marco investigativo de mi tesis doctoral, descubrí una nueva publicación consagrada a la cantadora y a su arte: el libro *Petrona Martínez, La cantadora que alegra las penas* (2016), realizado por el músico, investigador y productor Manuel García Orozco.

Antes de comentar algunos apartes de este texto, quisiera resaltar la importancia y particularidad de esta publicación. En 2015, el

Ministerio de Cultura de Colombia le otorga a Petrona Martínez el Premio Nacional Vida y Obra que representa el máximo reconocimiento para los artistas que han hecho contribuciones significativas para enriquecer los valores artísticos y culturales del país. Este premio hace parte del programa de estímulos del Ministerio de Cultura y destina 60 millones de pesos colombianos⁸ a los ganadores. Además, el ministerio designa y remunera a un investigador profesional idóneo que se encarga de elaborar la investigación sobre la vida y obra del respectivo ganador para que esta sea publicada. El investigador designado por el ministerio fue Manuel García Orozco, productor de Petrona Martínez desde 2009, año en el que Petrona grabó el disco *Las penas alegres* con el cual recibió, en 2010, una nominación en los Premios Grammy Latinos en la categoría mejor álbum folclórico.

Esta publicación es especial como fuente etnográfica, ya que es una producción científica validada por la cantadora y su entorno artístico y familiar. De esta manera, al ser publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia, este texto puede ser interpretado como la fuente más fiable –casi oficial– en la que se hace referencia a la cantadora, y, por relación de causalidad, al bullerengue y a la tradición bullerenguera. De igual manera, este es, a mi conocimiento, el único trabajo publicado dedicado íntegramente a Petrona Martínez.

La lectura minuciosa de este libro entra en resonancia con mis postulados teóricos: “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”, tiene sentido desde la tradición bullerenguera y, también, la tradición bullerenguera se entiende y se identifica gracias a la lectura que se hace de Petrona Martínez bajo el filtro de la tradición bullerenguera. Nótese que el mismo título del libro la asocia al concepto de cantadora, y hace una evidente alusión al primer disco que el productor Manuel García Orozco realizó junto a Petrona.

En este libro, la cantadora es presentada de la siguiente manera:

El 27 de enero de 1939 en San Cayetano (Bolívar) nació la cantadora Petrona Martínez Villa en el seno de una familia de músicos tradicionales ... El patrimonio musical que heredó Petrona es amplio y diverso por ambas ramas familiares. Por el lado paterno, Cayetano fue compositor, trovador, decimero, y bailador del son de negro, a la vez que su hermana Estebana fue cantadora de bullerengue. Por el lado materno, aunque su madre Otilia Villa nunca ejerció el canto socialmente, hay una rica dinastía de bullerengueras que se registra desde su tatarabuela Francisca Valdés, su bisabuela Carmen Silva, su abuela Orfelina Martínez, y su tía Tomasita Martínez. Igualmente su tío Pellito Valdés fue un ilustre bailador del son de negro en San Cayetano y por el lado de los Villa, de María La Baja, el acordeonero y juglar vallenato Abel Antonio Villa era primo hermano de Otilia. Aunque la infancia y juventud de Petrona Martínez no fueron documentadas y según cuenta ella jamás fue a la escuela ni le tomaron fotografías, afortunadamente sobreviven pinceladas de su infancia e historia familiar representadas en canciones: desde su nacimiento hasta su presente; desde sus juegos de infancia hasta la crianza lúdica de sus nietos; desde la herencia de sus ancestros hasta la cotidianidad de sus bisnietos; desde sus jornadas recogiendo arena hasta sus conciertos internacionales. La tradición oral es la columna vertebral en la historia de Petrona Martínez y su nacimiento no es la excepción. De la inmensa reliquia musical familiar, Petrona conoció la historia de su nacimiento, no contada

sino cantada, desde el ingenio poético de su padre con la canción “El Congo no va a mi rosa” (García Orozco, 2016, p. 32)⁹.

Resalto que, en este aparte –y en el libro en general–, se hace referencia, a diferentes niveles, a las propiedades específicas referenciales de la imagen “cantadora de bullerengue” expuestas anteriormente. La novedad de este libro es que la (re)construcción de la narrativa biográfica opera bajo el ensamblaje, la lectura e interpretación de información del pasado y el presente –incluidos los recuerdos– desde la música misma; desde la tradición del bullerengue: “... afortunadamente sobreviven pinceladas de su infancia e historia familiar representadas en canciones” (García Orozco, 2016, p. 32). En este caso específico, son convocados cuerpo de texto y temas subyacentes a las canciones compuestas o cantadas por Petrona, para resignificar “desde su nacimiento hasta su presente; desde sus juegos de infancia hasta la crianza lúdica de sus nietos; desde la herencia de sus ancestros hasta la cotidianidad de sus bisnietos; desde sus jornadas recogiendo arena hasta sus conciertos internacionales” (García Orozco, 2016, p. 32). Se establece una lectura continua de la vida y obra de Petrona Martínez desde la tradición bullerenguera, dando cuenta de todo y aspirando a explicarlo todo desde ella.

Aquí, es a través de la música misma, en especial, –por las características “particularizantes” que se le confieren al bullerengue, la oralidad y la poesía, por ejemplo– que se construye de nuevo la relación de causalidad entre la tradición bullerenguera y la capacidad y exclusividad de Petrona para hacer bullerengue. Sin embargo, podríamos preguntarnos si este proceso no podría llevarse a cabo en la dirección opuesta. ¿No es debido a que la tradición del bullerengue representa en la actualidad un artefacto artístico signifiante de oralidad y poesía, que las canciones y los discursos que hacen referencia a ella llevan dentro de sí estas características estructurales?

Aprovecho para señalar que yo también encuentro las canciones de Petrona bellas y poéticas. Además, creo que son fieles representantes de la oralidad en la música. Cuestionar de manera crítica cómo funcionan las cosas que componen nuestro mundo no es incompatible con amarlas, utilizarlas y creer en ellas.

Lo que sí es seguro, es que desde que Petrona hizo la grabación para el sello Ocora-Radio France en 1998, la música ha ocupado en su vida, a lo largo de los años, un lugar preponderante que fue creciendo de manera exponencial. Gracias al trabajo de campo y a los largos intercambios con la cantante, su familia y su entorno profesional, me atrevería a señalar que la música y su profesión artística como cantadora de bullerengue representaban –antes de sufrir la isquemia cerebral en mayo de 2017– el núcleo central de su vida. De hecho, lo que la diferencia en las interacciones y situaciones de la vida social de los demás habitantes de su región, llevándola a ser uno de los eslabones de la cadena del mercado de la *World Music* en Colombia y el mundo en la actualidad, es su notoriedad como artista y cantadora detentora de saberes tradicionales.

Para entender cómo Petrona Martínez se convirtió en “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue” es necesario tomar en

consideración el proceso de elaboración del disco *Colombie · Le bullerengue / Petrona Martínez* (1998) para el sello de músicas tradicionales del mundo Ocora-Radio France, el cual propulsó la carrera de la cantante y contribuyó a la mediatización y divulgación del bullerengue a nivel nacional e internacional. Este disco no hubiese podido ser producido ni editado sin la labor de Lizette Lemoine. Propongo entonces continuar con la presentación del encuentro entre Petrona y Lizette, así como también con la descripción y el análisis del proceso de grabación de este disco.

El encuentro

Prosiguiendo con mi investigación en torno al bullerengue y a Petrona Martínez, en enero de 2012 entré en contacto con Lizette Lemoine. Le escribí un correo electrónico manifestándole mi gran interés sobre su trabajo, y pidiéndole una cita para una entrevista. A los pocos días de haberle escrito, Lizette me contestó y acordamos un horario y un lugar para realizar la entrevista. Así, en las instalaciones del café *L'atlantique*, situado en la 7 Rue du Départ, del barrio 14 de Paris, el 10 de enero del 2012 tuve la oportunidad de realizar una entrevista de más de 4 horas de duración con Lizette Lemoine. Esta entrevista, así como los documentos y archivos personales que ella, con toda generosidad, me compartió, me permitieron reconstruir el camino de los hechos que unieron a la documentalista y a Petrona Martínez y que presentaré a continuación.

En 1994, Lizette Lemoine, documentalista franco-colombiana, recorría el Caribe colombiano realizando un documental y una grabación discográfica centrados en la música vallenata. Partiendo de la hipótesis de que el vallenato es una música triétnica¹⁰, compuesta por influencias indígenas, españolas y negras, Lemoine entrevistó a los personajes más relevantes de este género, así como también visitó a las etnias y pueblos que representaban cada componente de la trietnia. Realizó registros de la comunidad Kuankuama de Antanquez; entrevistó, por ejemplo, a los acordeonistas y juglares Pacho Rada y Nicolas “Colacho” Mendoza y a los cantautores Carlos Vives y Leandro Díaz, entre otros. El proyecto era hacer “una ruta ‘musical’ de este género que sintetizara la mezcla de lo nativo con lo africano y lo europeo” (Lemoine y Salazar, 2013, p. 219). Para captar y (re)presentar el componente afro, Lemoine viajó a Palenquito, Bolívar, pequeño caserío situado al borde del arroyo Ají Molido, en la ruta que conecta Malagana con San Basilio de Palenque. Fue allí donde Lizette Lemoine y Petrona Martínez se conocieron. Según lo cuenta la documentalista, fue gracias al consejo de una amiga socióloga que trabajaba con una cooperativa de areneros de Palenquito que supo de la existencia de Petrona Martínez. Al parecer, Petrona, la sacadora de arena, conocía los cantos tradicionales del bullerengue, pero, a pesar de haber grabado algunos *Long Play*¹¹, aun no era reconocida como “artista” (Lemoine y Salazar, 2013, p. 218).

Al principio, Lemoine contactó a Petrona por teléfono, le explicó el proyecto y el deseo de que hiciera parte del documental sobre el

vallenato. Martínez, con un aire desconfiado y dudoso, invitó a Lemoine y su equipo de grabación a su casa. En la entrevista que hice a Lizette, ella me compartió los argumentos utilizados para persuadir a Martínez de la importancia de hacer este documental: el testimonio de una práctica cultural, la valorización de la memoria oral local, la transmisión de la tradición bullerenguera, la relación de las músicas afro en el vallenato, entre otros. Sin embargo, Lizette recuerda que estos argumentos no parecían ser importantes para Petrona. Lo que más llamaba su atención eran los beneficios económicos que esta colaboración podía traerle a ella y a su familia. Después de charlas e intercambio de anécdotas, al final de la tarde, el patio de la casa Martínez se convirtió en estudio de grabación: Lucho y Alvarito, hijos de Petrona, sacaron tambora, alegre y llamador. Guillermo Valencia, vecino y amigo cercano de la familia Martínez, cogió el guache. Araceli, Nilda y Joselina, hijas de Petrona, se prepararon para entonar los coros. Así, al sonar de los tambores, Petrona empezó a cantar sus bullerengues, y Lizette empezó a grabar las imágenes para el documental *Où chantent les accordéons, la route du Vallenato* (1996); imágenes que, años más tarde, harían parte del documental *Lloro Yo, la complainte du bullerengue* (1997).

Al regresar a París, justo después de publicar el disco y el documental sobre el vallenato, la documentalista comienza a planificar su futuro proyecto filmico. Lemoine quería volver a Palenquito para grabar un disco y hacer un documental sobre Petrona Martínez y el bullerengue: “¡Petrona tenía una personalidad de artista, una espontaneidad única! Su voz era maravillosa y la energía que transmitía era mágica” (L. Lemoine, comunicación personal, 2012). Dos años más tarde, Lizette viajó a Bogotá para filmar un documental sobre Antanas Mockus y quiso aprovechar la ocasión para contactar a Petrona y proponerle grabar un disco y el documental. Al llegar a Cartagena la llamó y se enteró del fallecimiento de su hijo Lucho. La llamada coincidió con la fecha del primer aniversario de su muerte: Luis Enrique Díaz Llerena, hijo mayor de Petrona Martínez, había encontrado la muerte el 25 de febrero de 1996, víctima de un atraco en Cartagena. En esa llamada no se habló de grabaciones o propuestas profesionales. Sin dar espera, y compartiendo su pena, Petrona invitó a Lemoine para que asistiera al aniversario de la muerte de su hijo en Palenquito.

Es cierto que cuando vi a Petrona estaba invadida por la tristeza, ella se había dejado el pelo blanco, no había vuelto cantar. Tenía la cara triste y cada vez que recordaba o hablaba del fallecimiento de su hijo, se le aguaban los ojos... Y llego yo con la propuesta porque aquí [en París N. de. A.] había hablado con el tipo de Ocora... No, no, no, que vaina y que tristeza ver a Petrona así... pero también me dije: “no pues imagínese poder...” ¡es verdad!, es un lujo poder grabar... Bueno, sinceramente no sé qué tan lujo sea, pero sí creo que fue una gran oportunidad para Petrona poder grabar para Ocora, porque esa colección de música tradicional es realmente... o en la idea es considerada más bien como una biblioteca musical. No es el cuento que si el disco se vende o si no se vende, sino que es una música que va a quedar. ... Lo que me gusta de ese sello es que intentan recoger toda esta música de una manera muy natural. Entonces tuve la intuición de que la música de Petrona podría interesar a Ocora, porque el bullerengue tiene muchas peculiaridades, como ser uno de

los únicos cantos tradicionales, si no me equivoco, de música de mujeres, que es lo que también es raro en el bullerengue ¿verdad? Ahí pensé que el bullerengue, tenía argumentos, sonoros, de tradición, y podría ser parte de la colección de músicas tradicionales de Ocora (L. Lemoine, comunicación personal, 2012).

Dividida entre deseos profesionales y el respeto al duelo de la familia Martínez, Lizette viajó a Palenquito a acompañar, en la tristeza, a Petrona Martínez y su círculo más cercano. Al llegar, constató lo difícil que sería persuadir a Petrona de salir de la postración en la que se encontraba: su canto y su alegría habían sido apagados desde el asesinato de su hijo, quien era su tamborero.

En un inicio, Alvarito y Guillermo Valencia le propusieron a la documentalista filmar uno de los ritos funerarios que se le iba a hacer a Lucho en el cementerio de Malagana. Esa noche, entre arreglos florales y pequeñas antorchas, la comunidad de Palenquito, familiares y amigos, rindieron homenaje al alma del difunto Luis Enrique Díaz Llerena al ritmo de *Son de Negro*, otro baile cantado de la región.

Al día siguiente, Lizette se animó a hablar con Petrona sobre el documental y la idea de grabar unas canciones para un sello francés de músicas del mundo. Les contó la acogida que había tenido en Europa el trabajo realizado en torno al vallenato y le mostró una carta proveniente de Ocora-Radio France, en la cual el sello discográfico mostraba su interés en publicar un disco de Petrona Martínez y el bullerengue. Para Lemoine, respetar, acompañar y ayudar a Petrona Martínez era la prioridad. Pensó que el duelo y el proceso de grabación del disco serían la materia prima para el nuevo documental y, asimismo, la ocasión perfecta que ayudaría a sacar a Petrona del mutismo en el que se encontraba. Gracias a la intermediación de familiares y amigos, Petrona Martínez aceptó la propuesta de Lizette. Fue ahí donde todo empezó a organizarse.

Junto a su hijo, y nuevo tamborero, Alvarito, Petrona empezó a escoger las canciones que harían parte de la producción discográfica. De igual modo, fueron definidas personas e instrumentos con los que se realizaría la grabación. En primera instancia, para Petrona era una evidencia que la grabación tenía que hacerse con el mismo formato instrumental de sus primeras agrupaciones musicales: tambores afrocolombianos, percusiones latinas, instrumentos de viento y bajo eléctrico. Sin embargo, Lizette le propuso que el formato instrumental acompañante de sus cantos fuese algo más “cultural” y menos comercial; el “tradicional”: solo con tambores.

En efecto, numerosos etnomusicólogos nacionales e internacionales han realizado investigaciones académicas centradas sobre el bullerengue. En estas, a partir de trabajos de campo y etnografías, son descritas las prácticas artísticas afro del departamento de Bolívar. Es justamente el caso de los trabajos del antropólogo colombiano Aquiles Escalante, en San Basilio de Palenque (1954, 1979), y las publicaciones del etnomusicólogo norteamericano George List, en Evitar (1983). En lo que refiere a la instrumentación del bullerengue, es decir, a los instrumentos que hoy lo constituyen en género musical y como práctica cultural, List señala: “El conjunto que toca la música

de bullerengue consta de un cantante, un coro que canta los estribillos y palmorea simultáneamente, y tocadores de tambor mayor y llamador” (List, 1983, p. 87). Así, los deseos y argumentos que motivaban las intenciones artísticas y estéticas de Lizette Lemoine resuenan exactamente con lo que el mundo académico había identificado, con lo que se nos ha transmitido históricamente que debe ser la tradición. El pasado tomó la forma de un depósito sincrónico de escenarios culturales, que fueron convocados según los deseos y las creencias de la documentalista (Appadurai, 2005). Asimismo, en este aparte podemos evidenciar cómo un concepto descriptivo se transforma en un concepto prescriptivo (Seeger, 1958): List describió la práctica musical del bullerengue en Evitar, mientras que Lemoine prescribió, de manera informada, lo que se espera que sea el bullerengue. Aquí, como lo sugiere Gerard Lenclud, una instrumentalización conceptual hace operar una discriminación de la realidad (1986):

Recuerdo que Petrona quería grabar con vientos. Tuve la impresión de que ella pensaba que era necesario hacer arreglos más modernos a la música tradicional. Yo creo que fue una idea que le vendieron, porque como en su repertorio se pueden encontrar chalupas¹²... ritmos de carnaval, como la música que se hacía en esa época en Barranquilla para el carnaval. Creo que ella creía que esa era la única forma de ser reconocida como artista. Pero yo le dije que yo quería que solo grabáramos con tambores, y sobre todo que grabáramos en bloque [todos juntos, N. de. A.]. Por un lado, sabía lo que quería Ocora, la sonoridad que ellos buscan. Pero, sobre todo, sabía lo que yo quería. Pensé en ese momento que una posible colaboración con Ocora podía ayudar a Petrona y dejarle algo de dinero. Pero, sobre todo, quería que, si hacíamos el ejercicio de grabar, que buscáramos la raíz... como lo que hicimos con el vallenato. Si yo hubiese tenido los equipos necesarios hubiésemos grabado en el patio de la casa de Petrona, como en las primeras grabaciones que hicimos para el documental del vallenato. Pero como no teníamos esos equipos, fuimos a grabar en un estudio en Cartagena (L. Lemoine, comunicación personal, 2012).

Es importante resaltar que los deseos artísticos expresados por Martínez estaban en completa concordancia con las florecientes prácticas artísticas y musicales en el mundo de la música *costeña* durante los años 1980 y 1990. Su deseo representa una forma de continuidad artística y musical con la de artistas como Irene Martínez, voz principal del grupo Soneros de Gamero, y Emilia Herrera, más conocida como *La niña Emilia*. Recordemos que Petrona ya se había iniciado en este movimiento con su grupo *Petrona Martínez y los tambores de Malagana* perennizando su trabajo en un *long play* homónimo, distribuido por el sello Felito Records (1989). Esto nos muestra con toda claridad, a partir de la idea de Paul Gilroy, que los pueblos negros de las Américas siempre han estado a la vanguardia de la modernidad y no abrumados por la tradición, esperando la llegada de la modernidad (Gilroy, 1993; Wade, 2007). Durante la década de 1990, el LP *Petrona Martínez y los tambores de Malagana* tuvo una modesta difusión en el medio del mercado sonoro costeño, elemento que lo llevó a estar varios años fuera del mercado.

En el presente, para *disc jokeys* y coleccionistas, este acetato es pieza rara por el cual están dispuestos a pagar precios relativamente altos.

La grabación

Una vez seleccionadas las canciones y definida la instrumentación que conformaría el disco, el 13 de febrero de 1997 Petrona Martínez, Joselina Llerena, Álvaro Llerena, Guillermo Valencia y Lizette Lemoine tomaron un bus de transporte municipal con destino a Cartagena. Al llegar a la terminal de transporte, el grupo proveniente de Palenquito abordó un taxi y se dirigió a las instalaciones del estudio de grabación EiGiBi. Allí, se encontraron con Iván Herrera quien cantaría los coros junto con Joselina, y con Felipe Hernández, quien estaría a cargo de interpretar la tambora.

Ya instalados en el estudio, el ingeniero de sonido encargado de la grabación, Tito López, y su asistente, Asdrúbal Canchila, ubicaron los micrófonos para cada uno de los músicos en los, alrededor, de diez metros cuadrados, correspondientes a la cabina de grabación. El pedido era preciso: hacer una grabación sin efectos ni *plug-ins*. Era una grabación estéreo (en dos pistas) en bloque –tocando todos al mismo tiempo–. Sin grabaciones en multipista, sin retoques y, sobre todo, sin la posibilidad de reiniciar o reanudar la grabación de una canción. En definitiva, se disponía de dos horas para realizar una grabación en dos pistas estéreo –con una mezcla estática– de 13 pistas. Lemoine quería grabar el bullerengue de Petrona Martínez de la manera más neutral posible. Sin embargo, este ejercicio respondía más a la reproducción de una forma “concierto” –una secuencia de piezas musicales– que a la captación de una supuesta práctica funcional dentro de lo que Georg List identificó y llamó “ocasiones musicales” relativas a la tradición bullerenguera (1983).

Cuando estuvieron instalados los instrumentos, los micrófonos y los músicos, la grabación comenzó. Las formas y estructuras de los temas fueron fijadas y cada una de las pistas fueron captadas, una tras otra, sin mayor dificultad. Una vez finalizada la grabación de los temas acordados, Petrona elevó sus manos al cielo, cerro sus ojos y entonó, de manera sorpresiva, algunos cantos de velorio. Solo sus dos hijos presentes, Joselina y Alvarito, respondieron a su madre con los coros. En ese preciso momento, los cantos de velorio dieron por terminado el duelo de Petrona y el de su familia. La música, práctica que siempre había sido un elemento de cohesión familiar, permitía reconciliar a Petrona Martínez con la vida y aceptar el dolor que deja la ausencia de la muerte. En mi opinión, y basándome en el éxito que ha tenido, este disco revela una particular capacidad para generar una experiencia estética y emocional. Es una producción discográfica hermosa, llena de intensidad, energía y sentimiento. Esto me lleva a dejar de pensar el disco exclusivamente en términos de causalidad, para pensarlo en términos de experiencia: una experiencia sensible.

Quisiera resaltar que toda grabación es constituida por un repertorio que ya ha experimentado una forma de “pasaje al arte” o de *artificación* (Heinich y Shapiro, 2012).

En la grabación de este disco, la mezcla de los instrumentos (el nivel de cada uno de ellos) y el paneo (la “ubicación” que se le asigna a cada sonido y el “lugar” por el que es transmitido en unos bafles o audífonos, por ejemplo), fueron determinados por el equipo técnico del estudio EiGiBi desde el inicio de la sesión de grabación. Esto implica que lo que escuchamos en el disco *Colombie · Le bullerengue / Petrona Martínez*, corresponde a la forma en que el ingeniero de sonido, Tito López, y su asistente, Asdrúbal Canchila, decidieron que fueran capturados esos fragmentos sonoros a partir de sus habilidades, criterios, sistemas axiológicos, creencias, posibilidades, imaginarios, y, sobre todo, de las indicaciones dadas por Lizette Lemoine. En consecuencia, la forma en la que el bullerengue entra de manera masificada en forma de disco a la sociedad en la que vivimos, está condicionada por cómo “pensaban los oídos” de Lizette Lemoine, Tito López y Asdrúbal Canchila. En este caso, presenciamos lo que, en el marco de una sociología de la mediación, Antoine Hennion llamó discomorfosis (1981).

En efecto, lo que encontramos en el proceso de concepción, negociación, creación y desarrollo de un disco –incluyendo los de músicas tradicionales–, es una multiplicidad de actores sociales que son llevados a cooperar según un cierto número de procedimientos convencionales, de competencias profesionales, de acuerdo con un plan de acción orientado a partir de requerimientos, así como también desde una memoria heredada de acciones anteriores y rutinas de comportamiento (De Coster, 1976; Hennion, 1981; Hennion y Vignolle, 1978). En este proceso específico, también encontramos objetos y acciones que proliferan los “discursos sobre” el bullerengue y sobre el proceso de producción del bullerengue. Jean Jacques Nattiez indica:

El disco de tradición oral es un objeto ambiguo porque es el lugar de encuentro de puntos de vista divergentes: el del comerciante, el del oyente occidental en busca de nuevas bellezas y sonidos inéditos, el del etnomusicólogo deseoso de dar una imagen científicamente exacta de una cultura musical, la del autóctono que vive los valores de su comunidad a través de su música (Nattiez, 1971, p. 306).

Sin embargo, no tenemos sujeto(s) de un lado, objeto(s) del otro y, entre ambos, una relación. Estamos en un proceso de creación y producción, y el análisis de este proceso nos puede llevar a considerar el disco de Ocora, así como la práctica del bullerengue, como “resultado de una acción colectiva” (Menger, 1993, p. 166).

Las dos horas de grabación fueron intensas y laboriosas. Al final del día, una vez terminada la sesión y todo el material desarmado y organizado, Petrona Martínez firmó un documento autorizando a Lizette Lemoine a editar las pistas de audio grabadas y a tomar las medidas necesarias para que pudiesen ser registradas en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música en Francia (SACEM). La idea era que Petrona lograra recaudar la remuneración relativa a los derechos de autor de este disco y a sus composiciones.

Días más tarde, la documentalista regresó a París en posesión de las cintas DAT (*Digital Audio Tape*) de las sesiones de grabación, las imágenes del documental y la carta que la autorizaba a contactar a Ocora-Radio France para su publicación. Entró en contacto con Serge Noël-Ranaivo, coordinador editorial de Ocora, quien, después de escuchar las pistas audio, confirmó el deseo del sello en publicar del disco. El CD fue lanzado en mayo de 1998 con el nombre *Colombie • Le bullerengue / Petrona Martínez*, bajo la referencia C 560 129, como podemos apreciar en la Figura 3. En concordancia con todas las demás publicaciones discográficas de Ocora, este disco se acompaña de un folleto que contiene una breve presentación y contextualización del bullerengue y de Petrona Martínez; informaciones de las canciones (género o ritmo) y los textos cantados en las piezas. Estos últimos se presentan de forma condensada, respetando la cronología temática, pero no la secuencia de eventos de la pieza. Esto significa que no se indica ninguna fase de improvisación o coros responsoriales de las piezas. El folleto también menciona los nombres de los músicos con sus respectivos instrumentos; tiene información general de la grabación; muestra fotos de los músicos con sus instrumentos; contiene una página publicitaria para otras publicaciones pertenecientes a la colección Ocora, presentada en un formato organizado que convoca, en el orden acá indicado: país, ritmo o contexto y, por último, los intérpretes; y la información comercial y jurídica prevista y necesaria para su distribución. Todo esto en francés, inglés y español. A este respecto, cabe señalar que los textos dedicados a la presentación del bullerengue y Petrona fueron escritos por Lizette Lemoine.



Figura 3.

Folleto y disco compacto de la grabación “Colombie • Le bullerengue / Petrona Martínez”

Fuente: Martínez (1998).

Las puertas de la fama

En el curso del año 1998, la noticia de la publicación de un disco centrado en el bullerengue por un sello francés causó cierto revuelo en el sector cultural colombiano. Fue así como Petrona Martínez despertó el interés de gestores culturales nacionales. Esto acercó a Petrona a Luis Ortiz, con quien estableció un trabajo de producción y *booking*: convirtiéndose en el *manager* de la cantadora, dando inicio a la búsqueda de conciertos y espacios de visibilidad para quien había

conquistado el mercado europeo. Gracias al trabajo y contactos del operador cultural, el 10 de septiembre de 1998 el público colombiano pudo escuchar por primera vez a la banda de Petrona Martínez en la sala de conciertos Oriol Rangel de Bogotá. Guillermo Valencia transcribió esta experiencia *a posteriori*:

Después del concierto, la impresión que quedó en el ambiente era que se había redescubierto unos cantos de vieja data que afloraban en la voz de una mujer cincuentona que los expresa con unas tonalidades misteriosas. Petrona y su grupo de tambores no impresionaban por su profesionalismo como músicos, ni su puesta en escena, ni sus canciones requete ensayadas, Petrona Martínez impresionaba era por su profundidad, por lo sucio de tierra y monte que estaban sus cantos, y Luis que era un experto en el medio capitalino y sabía cómo se movían los hilos secretos de la alta sociedad, comenzó a vender la imagen de Petrona como uno de los últimos especímenes vivos que nos quedaba en las Costas de nuestro país, y todo el mundo quería conocer esta rara mujer de origen africano que toda la vida había vivido en el monte, había sacado arena del arroyo del patio de su casa, que criaba gallinas y mantenía en su casa un pelotón de nieto, yernos y sobrinos como toda una “Mama Grande”, y que de la noche a la mañana se había vuelto famosa nada más y nada menos que [en] el propio París, el París [de (N. de .A)] Edith Pias [sic] y Charles Aznavour (Valencia Hernández, 2014, pp. 43-44).

A partir de ese momento, la vida de Petrona Martínez cambió considerablemente. Ante los ojos de Colombia y el mundo, Petrona se convirtió en “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”.

El conjunto de elementos presentados anteriormente muestran la complejidad de la malla que se teje en filigrana a partir de creencias, intenciones, representaciones y emociones: constantes idas y vueltas entre la hipótesis de la trietnicidad como fundamento de la colombianidad cristalizada en el vallenato, la búsqueda de representantes capaces, a través de la música, de encarnar las raíces de una africanidad transpuesta, y la trascendencia de la implicación emocional gracias a la alquimia que genera una situación de escucha. Una trascendencia emocional, porque una voz nos toca y porque nos dejamos tocar por esa voz, a través de la correlación entre conocimientos, habilidades, creencias y representaciones que nos permiten hacer inteligible el mundo y las cosas que lo componen. En definitiva, Petrona Martínez existió en la medida exacta en que constituyó una respuesta cultural a las preguntas, culturalmente constituidas, que Lizette se hacía –y que nosotros también– y que hacen de Petrona hoy “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”. Aquí, podemos ver la pluralidad de formas en que nuestros oídos escuchan y piensan conjuntamente.

Es un hecho, Petrona “tocó” a Lizette Lemoine durante su primer encuentro. La forma de ser, las canciones y la música de Petrona fueron recibidas desde una atención orientada y una parte de afectividad del orden de apreciación estética. Sin embargo, la complejidad y el carácter paradójico de la música tradicional radica precisamente en el hecho de que es difícil reconocer y establecer desde el principio su carácter estético o su “función artística” (Genette, 1997). De hecho, la música tradicional cristaliza las oposiciones

históricas existentes entre las sociedades modernas y las sociedades tradicionales, ampliamente estudiadas por las ciencias sociales. Esto, hasta el punto de crear una disciplina científica todavía operante como lo es la etnomusicología frente al enfoque, diferenciado por sus intenciones y sus objetos de estudio, de la musicología¹³, por ejemplo. Llamo la atención sobre el hecho de que la música tradicional hace a menudo eco con el prefijo etno y, por lo tanto, a un tipo particular de interés. El etno era el *ailleurs*, es decir, lo lejano, lo diferente. Todavía lo es. En definitiva, *Arte y Cultura* son elementos constitutivos del “Grand Partage”.

Para Lemoine no fue diferente. La búsqueda de uno de los componentes triétnicos del vallenato la llevó a cruzar los caminos de Petrona Martínez. Fue la voz de Petrona Martínez la que le hizo encontrar el poder de esta música, y así, conmovida por los elementos que conformaron esa “ocasión musical”, Lemoine se da cuenta del interés que podría tener un sello de música tradicional como Ocora Radio-France por esta tradición musical. No es insignificante que se haga un vínculo entre Petrona Martínez y Ocora, cuando la atención se centra en la tradición bullenguera, por la cual Lemoine se interesó a través de Petrona Martínez. Ocora publicó un disco de bullerengue cantado por Petrona Martínez. De hecho, el punto al que quiero llegar es que la tradición bullerenguera y el universo de expectativas y creencias asociadas a esta práctica musical, fueron objeto, argumento y razón para proponer a Ocora la música que Petrona Martínez encarnó a través de sus habilidades y cualidades musicales. Aquí, nuevamente una instrumentalización conceptual hace operar una discriminación de la realidad (Lenclud, 1986), configurando, al mismo tiempo, los principios de veracidad o los regímenes de veridicción en torno a la música afrocolombiana.

Antoine Hennion, en su libro *La passion musicale*, señala que existen tres formas de volver objeto la música y cada una de estas formas corresponde a un modo de existencia musical. A saber: la música en vivo, la música escrita y la música mediatizada. Cada uno de estos modos de existencia corresponde a una técnica de “fijación” (Hennion, 2007). Por lo tanto, la idea subyacente de Lemoine era inscribir, a través de la grabación y publicación de un disco, esta tradición afrocolombiana en la colección de músicas del mundo de Ocora Radio France. Entonces, ¿cuál es la relación entre la llamada música tradicional y el sello Ocora? ¿Por qué sería obvio proponer un disco de bullerengue a Ocora?

Ocora Radio Francia

Los trabajos de Émilie Da Lage-Py analizan ampliamente las particularidades históricas e institucionales del sello Ocora Radio France, y expone en detalle las razones que le han permitido posicionarse como un sello capaz de generar mecanismos para producir autenticidad musical. En este sentido, Ocora, detrás de la coherencia de una colección de un mundo musical recompuesto (Da Lage-Py, 2003), supo desplegar mecanismos que implican formas

singulares y contextualizadas de autoridad donde estética y política están inseparablemente vinculadas (Da Lage-Py, 2002, 2008).

Así, desde 1961 y a lo largo de los años, la colección Ocora ha crecido hasta convertirse, en la actualidad, en una representación del mundo musical tradicional. El mundo que Ocora nos da a escuchar corresponde a la idea del “mundo auténtico” que tienen los mismos encargados de la colección. A través del estudio de sus catálogos, Émilie Da Lage-Py muestra que el mundo de Ocora Radio France evoluciona de acuerdo con las relaciones que Francia ha mantenido con el resto del mundo y principalmente con sus antiguas colonias (Da Lage-Py, 2002, pp. 172-177). A través de catálogos, publicaciones, folletos y discursos, se configura el “*Grand Partage*” entre “Nosotros”, los modernos, y los “Otros”. El sello Ocora está construido, en el impulso intelectual del período de posguerra, y en resonancia con los preceptos llevados por la UNESCO, desde la concepción del mundo Estado-nación y de culturas nacionales, luego por la de las áreas culturales (kurdas, tibetanas, entre otras) como estrategia para eludir las fronteras políticas estatales. Todo ello con una política de patrimonialización de la cultura, y con la idea de circulación de la música y escucha universal donde “tradición” y “autenticidad” van de la mano. Estas últimas son movilizadas como el argumento que legitima la selección de las prácticas musicales elegidas, organizadas y fijadas en soporte audio, y que darían testimonio de la capacidad de una cultura tradicional para mezclar naturaleza y cultura (Da Lage-Py, 2002). Les recuerdo que el disco publicado por Ocora se llama *Colombie • Le bullerengue*, con el subtítulo Petrona Martínez. Aquí, el Estado-nación y la tradición son convocados; Petrona Martínez es la guardiana de esta tradición, convirtiéndose así en “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”. En definitiva, fue en gran parte gracias al disco publicado por Ocora que el canto de Petrona Martínez pudo ser legitimado y promulgado al rango de tradicional.

En suma, una gran parte de los mecanismos que fabrican la autenticidad de los productos que propone Ocora, reposa sobre el siguiente postulado: Ocora representa un sello de música tradicional gracias a la rareza y a la autenticidad de la música tradicional que compone su colección; pero es el dispositivo Ocora el que evalúa, arbitra, graba y/o publica y decreta lo que sería una música tradicional. En consecuencia, el dispositivo Ocora “tradicionaliza” ciertos elementos del pasado en el presente, e infiere a partir de su catálogo que ciertas músicas “son tradición”, que “esto es tradicional” y, por lo tanto, implica que todo lo demás no lo es. Esta discriminación selectiva, se realiza en el presente y los enunciados que crean la filiación de esta selección con una tradición cargada de características referenciales, actúan como enunciados performativos que *dicen* lo que es tradición y, por lo tanto, hacen tradición. Vemos entonces cómo Ocora configura los regímenes de veridicción en torno a las músicas tradicionales.

Cómo piensan nuestros oídos

Para concluir este artículo, quisiera comentar algunos puntos importantes sobre los temas anteriormente expuestos. En primera instancia, podemos afirmar que todos los textos citados parecen, al hablar de Petrona Martínez, apuntar, fabricar, comentar y consolidar los hitos de lo que en la actualidad llamamos “la tradición bullerenguera”. Es finalmente esta tradición la que permite entender los segmentos de su vida, así como también la que, de cierta manera, explica cómo el sello discográfico Ocora-Radio France, y el público en general, se interesó en su música. Al aprehender a Petrona Martínez a través del filtro de la tradición bullerenguera, parece difícil concebirla fuera de esta tradición: es a partir de esta tradición que se explicaría su vida, sus acciones, sus elecciones y la particularidad de su arte.

En este sentido, “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue” existe por una proliferación de ocurrencias (conciertos, grabaciones sonoras, películas, testimonios radiofónicos, obras biográficas, comentarios periodísticos, discusiones amistosas, evaluaciones de expertos) que también son eventos. El significado que cada uno confiere a estos eventos es producto de una negociación permanente, de continuos ajustes en los que surge una forma común de hablar de lo que se espera que sea una “cantadora de bullerengue”. Estamos frente a dos entidades: “la cantadora de bullerengue” y “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”. Entonces, ¿son estas dos entidades sinónimas o hay alguna diferencia entre la *imagen* “cantadora de bullerengue” y la imagen “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”? La respuesta depende de cómo y qué “piensan nuestros oídos” (Laborde, 2001; Lenclud, 1995, p. 145).

Si nuestros oídos piensan desde la relación de causalidad que vuelve indisociable a Petrona Martínez de la tradición bullerenguera, es decir, pensar desde el sintagma nominal “Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue”, entonces la tradición bullerenguera sería un caballo de Troya que filtra los imaginarios colectivos, y cuya jinete es Petrona Martínez, pero que podría ser cualquier otra persona, siempre y cuando, el discurso que la defina y explique su vida contenga las características específicas referenciales expuestas en la primera parte de este artículo. Los elementos y dispositivos que componen y gravitan alrededor de la imagen “cantadora de bullerengue”, se encuentran en una estructura de interacción que opera entre el sujeto que percibe y el objeto percibido. Esta “imagen” implica, por un lado, la existencia de esquemas y modelos perceptivos y, por otro, un trabajo de idealización del objeto percibido, basado, en parte, en los vestigios de imaginarios coloniales y poscoloniales que han forjado la idea de raza, mestizaje como ideología y referencia identitaria. Así, también en el multiculturalismo como prolongación del reconocimiento y fabricación de la diferencia.

Sin embargo, si nuestros oídos piensan desde el segundo elemento, el que apunta a Petrona Martínez y no la tradición del bullerengue, entonces este nivel de lectura toma en consideración la “función

artística” (Genette, 1997) y la capacidad de Petrona para generar un tipo particular de experiencia emocional a través de su canto, sus composiciones y los dispositivos de mediación que la acompañan y hacen de su arte una experiencia. Este nivel de escucha y lectura permite que la denominación de Petrona Martínez, la cantadora de bullerengue se deshaga de las comillas, además de invitarnos a cesar, de una vez por todas, de invisibilizar o ignorar las cualidades artísticas como las habilidades profesionales de una gran artista que dedicó toda su vida a su arte.

En definitiva, propongo construir un nuevo tipo de relación con todos los objetos que puedan ser vistos como tradicionales o pertenecientes a una tradición. Mi propuesta es que nuestro interés sea dirigido principalmente hacia los actores y lo que hacen, más que a la tradición misma. En este caso específico, e incluso reconociendo su interdependencia, sugiero dejar de buscar en Petrona Martínez lo que creemos que debería ser la tradición bullerenguera y propongo abandonar nuestros oídos a las particularidades musicales y a la capacidad que ella tiene para generar una experiencia estética y emocional. Su voz, sus melodías, su música, su energía, lo que sentimos al escucharla... finalmente, eso es lo más importante.

Referencias

- Alonso, Ana María. (1994). The politics of space, time and substance: State formation, nationalism, and ethnicity. *Annual Review of Anthropology*, 23, 379-405.
- Amselle, Jean-Loup. (2008). Retour sur "l'invention de la tradition". *L'Homme*, 1(185-186), 187-194. <https://doi.org/10.4000/lhomme.24146>
- Appadurai, Arjun. (2005). *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot.
- Arias Vanegas, Julio. (2007). *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Uniandes.
- Arom, Simha y Alvarez-Peryere, Frank. (1991). Ethnomusicologie. En Pierre Bonte y Michel Izard (Eds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (pp. 248-251). Presses Universitaires de France.
- Banrepcultural (2019, diciembre). Petrona Martínez. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/Martínez-petrona.htm>
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.
- Benítez Fuentes, Edgar H. (2009). Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar. Dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano. *Antropología Revista interdisciplinaria del INAH [Música tradicional: raíces, trayectorias y encuentros históricos, II]*, 86, 80-84.
- Bermúdez, Egberto. (2005). La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: Música afrocolombiana (parte 1). *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, (10), 215-239.
- Bhabha, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*. Payot.
- Bourdieu, Pierre. (2014). *Langage et pouvoir symbolique* (Vol. 461). Points.
- Castro-Gómez, Santiago. (2010). *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Instituto Pensar.
- Castro-Gómez, Santiago, y Restrepo, Eduardo. (2008). *Genealogías de la colombianidad: Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Convers Guevara, Leonor y Ochoa Escobar, Juan Sebastián. (2007). *Gaiteros y tamboreros material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto, Bolívar (Colombia)* (Vol. 2). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Cortazzo González, Uruguay. (2017). El mulato cósmico. Relectura del mestizaje en Manuel Zapata Olivella. *Revista Electrónica Literatura e Autoritarismo, Dossiê no. 19*, 19-28.
- Da Lage-Py, Émilie. (2002). *Des chants au monde: l'authenticité musicale, réseaux dispositifs et médiations*. Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve d'Ascq.
- Da Lage-Py, Émilie. (2003). Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation. *Pumus Culture & Musées*, 1(1), 89-107.
- Da Lage-Py, Émilie. (2008). Politiques de l'authenticité. *Volume!*, 6(1-2), 17-32.
- De Coster, Michel. (1976). *Le Disque, art ou affaires?: Analyse sociologique d'une industrie culturelle*. Presses universitaires de Grenoble.
- Díaz M., Juan Carlos. (2009, 25 de abril). Petrona Martínez, reina del bullerengue, pasó de lavar a ícono de la música colombiana. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5067450>
- Escalante, Aquiles. (1954). Notas sobre Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia. *Divulgaciones Etnológicas*, 207-354.
- Escalante, Aquiles. (1979). *El Palenque de San Basilio: Una comunidad de descendientes de negros cimarrones* (2a ed.). Editorial Mejoras.
- Escalante, Aquiles. (1964). *El negro en Colombia*. Facultad de Sociología, Universidad Nacional de Colombia.
- Foucault, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- García Orozco, Manuel. (2016). *Petrona Martínez: La cantadora que alegra las penas*. Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional de Colombia.
- Genette, Gérard. (1997). *L'oeuvre de l'art. 2. La relation esthétique*. Éditions du Seuil.
- Gilroy, Paul. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Verso.
- Glissant, Édouard. (1997). *Le discours antillais*. Gallimard.
- Goffman, Erving. (1986a). La condition de félicité—1. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 64(1), 63-78.
- Goffman, Erving. (1986b). La condition de félicité—2. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 65(1), 87-98.
- Heinich, Nathalie y Shapiro, Roberta. (2012). *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art* (Vol. 20). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Hennion, Antoine. (1981). *Les professionnels du disque*. Éditions Métailié.
- Hennion, Antoine. (2007). *La passion musicale: Une sociologie de la médiation*. Métailié.

- Hennion, Antoine y Vignolle, Jean-Pierre. (1978). *Artisans et industriels du disque*. École nationale supérieure des mines, C.S.I.
- Pérez Herrera, Manuel Antonio. (2014). El Bullerengue: La génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 11.
- Laborde, Denis. (2001). Thelonious Monk, le sculpteur de silence. *L'Homme*, 158-159, 139-178.
- Lemoine, Lizette (Dir.). (1996). *Où chantent les accordéons: la route de Vallenato* [DVD]. La Huit Production, Cités Télévision, Telecaribe.
- Lemoine, Lizette (Dir.). (1997). *Lloro yo, la complainte du Bullerengue* [DVD]. La Huit Production, Cités Télévision Villeurbanne.
- Lemoine, Lizette y Salazar, Jaime A. (2013). ¡Ay Petronita, la vida vale la pena! Semblanza de la cantadora Petrona Martínez. *Nómadas*, 39, 217-228.
- Lenclud, Gérard. (1986). En être ou ne pas en être L'anthropologie sociale et les sociétés complexes. *L'Homme*, 26(97), 143-153.
- Lenclud, Gérard. (1995). Quand voir, c'est reconnaître. Les récits de voyage et le regard anthropologique. *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1, 113-129. <https://doi.org/10.4000/enquete.266>
- Lenclud, Gérard; Cadiou, Nathalie y Luginbuhl, Yves. (1995). *Paysage au pluriel: Pour une approche ethnologique des paysages*. MSH.
- List, George. (1983). *Music and poetry in a Colombian village: A tri-cultural heritage*. Indiana University Press.
- Martínez, Petrona. (1998). *Colombie • Le bullerengue / Petrona Martínez* [álbum musical, CD]. Ocora-Radio France.
- Martínez, Petrona. (2010). *Las Penas Alegres* [álbum de música, CD]. Chaco World Music.
- Martínez, Petrona; Ospino, Rafael y Los Tambores de Malagana. (1989). *Petrona Martínez y los tambores de Malagana* [álbum musical, LP]. Felito Records.
- Martínez Polo, Liliana. (2002, 15 de septiembre). Petrona y Totó, el folclor en los Grammy. *El Tiempo*. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1349343>
- Mauss, Marcel. (1999). *Sociologie et anthropologie*. Précédé d'une introduction à l'œuvre de Marcel Mauss (8a. ed.). PUF.
- Menger, Pierre-Michel. (1993). Machines et novateurs. Le compositeur et l'innovation technologique. En Bernard Conein, Nicolas Dodier y Laurent Thévenot (Eds.), *Les Objets dans l'action : De la maison au laboratoire* (pp. 165-186). École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Mignolo, Walter. (2003). *Historias locales/diseños globales colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (Juan María Madariaga y Cristina Vega Solís, Trans.). Ediciones Akal.

- Minski, Samuel. (2008). *Cantadoras afrocolombianas de bullerengue*. La Iguana Ciega - UNESCO-CERLALC.
- Moore, Allan F. (2016). *Song means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Routledge.
- Morin, Edgar. (1975). *L'esprit du temps*. Le Livre de poche.
- Nattiez, Jean-Jacques. (1971). Le disque de tradition orale et ses problèmes. *Recherches amérindiennes au Québec*, 8(4), 297-306.
- Navarrete P., María Cristina. (2005). *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia: Siglos XVI y XVII*. Universidad del Valle.
- Ochoa Gautier, Ana María. (2003). *Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Colombia Instituto Colombiano de Antropología.
- Redacción El Tiempo. (2010, 13 de enero). Petrona Martínez vuelve con toda la fuerza de su voz. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6943907>
- Rojas E., Juan Sebastián. (2012). "Me siento orgullosa de ser negra y que viva el bullerengue!": Identidad étnica en una Nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 139-157.
- Rojas E., Juan Sebastián. (2013). *From street Parrandas to folkloric festivals: The institutionalization of Bullerengue music in the Colombian Urabá region*. Indiana University.
- Seeger, Charles. (1958). Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, 44(2), 184-195.
- Valencia Hernández, Guillermo. (1995). Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique, Colombia. *América Negra*, 9, 234-238.
- Valencia Hernández, Guillermo. (2014). *Petrona Martínez: El canto del arroyo*. No editado.
- Valencia Rincón, Victoriano Francisco. (2004). *Pitos y tambores: Cartilla de iniciación musical* (1.a ed.). Ministerio de Cultura. Dirección de Artes.
- Wade, Peter. (2003). Repensando El Mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 273-297
- Wade, Peter. (2007). Modernity and Tradition: Shifting Boundaries, Shifting Contexts. En Nicola Miller y Stephen Hart (Eds.), *When Was Latin America Modern? Studies of the Americas* (pp. 49-68). Palgrave Macmillan.
- Wade, Peter. (2010). *Race and ethnicity in Latin America*. Pluto Press.

Notas

- 1 Bajo un contexto nacionalista y poscolonial, durante los siglos XIX y XX la ideología del mestizaje se basó en la idea de que la nación se constituía sobre la mezcla producida durante el período colonial entre culturas amerindias dislocadas, culturas africanas reconstruidas y culturas occidentales transpuestas (Wade, 2003, 2010). El trabajo de Santiago Castro Gómez muestra que, en Colombia, durante la época colonial (siglo XVIII), operaron categorías jerárquicas y clasificatorias de racialización según criterios de grado de “blancura” y “tipos de sangre” (2010, pp. 74-75). Asimismo, el trabajo *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano* de Julio Arias Vanegas (2007) analiza la elaboración y representación de la diferencia en la sociedad colombiana, realizada por una élite nacional que definía su posición en un orden jerárquico. El autor considera que la construcción de la nación implica no solo una homogeneización, sino también la producción de una especie de heterogeneidad que permita establecer jerarquías en su seno. Este libro rastrea los arcanos de la clasificación y división territorial creando una relación entre la racialización a través de la producción subjetiva de tipologías humanas, el clima y el naturalismo.
- 2 Gran parte del aparato teórico que sostiene este artículo se asienta en la sociología del arte, sobre todo en la sociología interaccionista de Becker y la sociología de la mediación de Hennion. Compartimos con los autores el hecho de que el arte no es un objeto que el investigador pueda estudiar sin considerar la red de relaciones en el que este emerge y toma vida. Más bien, el arte sería el producto del trabajo articulado de una red de cooperación organizada convencionalmente para producir obras o productos que llegan a ser definidos como artísticos. Se trata, como lo dice Hennion, de un mundo de interdependencia generalizada que trata, en el mismo plano, al artista y al fabricante de materiales; en definitiva, a los actores que crean algo a partir de una acción colectiva.
- 3 Siguiendo la línea de pensamiento de Ana María Alonso (1994) y Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo (2008), presentaré, a través del estudio de caso de Petrona Martínez y del bullerengue, la ambivalencia existente entre dos proyectos paralelos en la formación de identidades regionales y sonoras en el Caribe colombiano. Por un lado, un proyecto totalizante, encarnado en el nacionalismo, en la puesta en escena de un “nosotros” que pretende abarcar a toda la población y sus prácticas; por otro, un proyecto particularizante que emerge en la construcción de la etnicidad y las prácticas que se le confieren, donde se individualizan grupos sociales dentro de la nación, permitiendo así “la producción de formas jerárquicas de imaginar al pueblo” (Alonso, 1994, p. 391).
- 4 Sonia Bazanta Vides, más conocida como Totó la Momposina, es una cantante de música tradicional de la costa Caribe colombiana.
- 5 A finales del año 2019, la biografía de Martínez fue modificada, atenuando la evocación de estereotipos culturales. La biografía actual presenta principalmente su trayectoria musical y se hace referencia a eventos presentados en el artículo “¡Ay Patronita, la vida vale la pena!:

- semblanza de la cantadora Petrona Martínez” (2013) que tuve la fortuna de escribir junto a Lizette Lemoine. Desafortunadamente, la entrada web referenciada en la bibliografía de este artículo y que contenía la información presentada, fue borrada.
- 6 Sin embargo, siguiendo la línea de Lévi-Strauss y Jean-Loup Amselle, defino este vínculo con África como un significante flotante cuyo carácter performativo –en el sentido de Austin– permite que sea reapropiado tanto por los afrocolombianos como por quienes, a los ojos de las leyes y las convenciones sociales, no lo son (Amselle, 2008, p. 193; Lévi-Strauss, como se cita en Mauss, 1999, p. 49).
 - 7 Circunscribo a la noción de imaginario en los términos de Edgar Morin (1975), Édouard Glissant en su teoría del Caos-Mundo (1997), o Walter Dignolo (2003). Hago referencia a todas las formas en las que un grupo social percibe y concibe el mundo: una definición explícita que puede englobar las realidades múltiples y heterogéneas del rito, del mito o de una creencia (esto se corresponde muy aproximadamente con lo que, en el lenguaje común, es llamado estereotipo).
 - 8 En agosto del 2015, fecha en la que el Ministerio de Cultura publicó la resolución del premio Vida y Obra, los 60 000 000 COP representaban 19 846 US\$.
 - 9 La última parte de esta cita nos permite identificar uno de los elementos desarrollados por Allan Moore en su libro *Songs Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*, en referencia a los mecanismos de construcción de la personalidad y la historia de los artistas a través de sus canciones. Para más información ver Moore (2016, pp. 174-284).
 - 10 Muchos ritmos y géneros musicales colombianos encarnan en sus discursos y representaciones la creencia del mestizaje fundante de la identidad nacional. El trabajo de Georg List, o los comentarios de Totó la Momposina en sus discos, van en esta dirección. Para el primero, el título es explícito: *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tricultural*. Aquí se puede ver fácilmente la influencia del pensamiento de Manuel Zapata Olivella, luego de Delia Zapata Olivella, pensamiento que a su vez está arraigado en las teorías del mestizaje desarrolladas en México a lo largo del siglo XX (Cortazzo González, 2017). Para el segundo (Totó la Momposina): “nuestra música puede describirse como el resultado de un proyecto musical iniciado tal vez hace más de quinientos años” cuyos ritmos como la cumbia representan “un baile de cortejo cuando hombres negros y mujeres indígenas empezaron a casarse entre sí”. El artículo “Repensando el mestizaje”, de Peter Wade, analiza, a partir de estudios de casos musicales, la ideología del mestizaje como un proceso que implica una forma de homogeneización nacional frente a una realidad tangible de exclusión racializada encubierta por políticas de inclusión (2003).
 - 11 Para una contextualización detallada de la discografía de Petrona Martínez, ver García Orozco (2016, pp. 52-113).

- 12** Para algunos investigadores, así como para algunos músicos dedicados a la música tradicional de la costa Atlántica, la chalupa es una de las variaciones del bullerengue. Para más información sobre este tema ver Benítez Fuentes (2009), Pérez Herrera (2014), Valencia Rincón (2004), Minski (2008), Convers y Ochoa (2007).
- 13** Sobre este punto me refiero al excelente artículo de Gérard Lenclud “En être ou ne pas en être” el cual, sin hablar de, cuestiona las brechas científicas entre la disciplina etnológica y sus objetos de estudio. Aquí, partiendo de la dicotomía “sociedades complejas” y “menos complejas”, el autor analiza la conjunción de lo que él llama tradición problemática (diversidades de sociedades) y ambición-límite (producción de un “saber unificado” aun sabiendo que es un proyecto ilusorio), para cuestionar la pertinencia de la investigación etnológica en las llamadas sociedades complejas. Por lo tanto, el proyecto no es clasificar las sociedades y alimentar la tradición problemática, sino apostar por la diferencia y la paridad para hacer de la diferencia social o de las “distancias diferenciales”, objetos de estudio antropológico (Lenclud, 1986). Además, incluso en la última década, los diccionarios enciclopédicos consideraron que la etnomusicología se definía por su objeto: “analiza el fenómeno musical en todas las culturas, con la excepción de la música académica occidental” (Arom y Alvarez-Peryere, 1991, p. 248).

Notas de autor

- * Colombiano-francés. Doctor en Antropología Social, línea Social por la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá-Colombia y Doctor de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS), especialidad Antropología Social y etnología, Paris-Francia. Profesor en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, Lyon, Francia. Correo electrónico: jaime.salazar@cnsmd-lyon.fr ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4985-3842>