



TRAS

Procesos de Creación

Processos de Criação

Creation processes

ALBA

MAIDA



Petrona Martínez con sus tambores Alegre y Llamador
Cartagena, 1998 | STUDIO EICIVI

¡AY PETRONITA, LA VIDA VALE LA PENA! SEMBLANZA DE LA CANTADORA PETRONA MARTÍNEZ*

AI PETRONITA, A VIDA VALE A PENA!: ESBOÇO DA CANTADORA PETRONA MARTÍNEZ
OH PETRONITA, LIVE IS WORTH IT!: PORTRAYAL OF FOLKSINGER PETRONA MARTÍNEZ

Lizette Lemoine** y Jaime Andrés Salazar***

Este ejercicio biográfico se centra en el arte de la “cantaora” Petrona Martínez, “la reina del bullerengue”. La artista es vinculada con la tradición musical afrocolombiana del litoral Atlántico, y su canto es presentado como uno de los exclusivamente femeninos dentro de la música tradicional colombiana. A partir del relato del encuentro entre la artista y la autora del artículo, el texto se pregunta por ¿quién es Petrona Martínez? ¿Qué se sabe de ella? ¿Qué se cree de la artista? ¿Qué queremos ver en ella? Concluye con apuntes biográficos inspirados en las palabras y las canciones de la cantaora.

Palabras clave: Petrona Martínez, música, tradición, bullerengue, cantadora, artista.

Este exercício biográfico se centra na arte da “cantadora” Petrona Martínez, “la reina del bullerengue”. A artista é vinculada com a tradição musical afro-colombiana do litoral Atlântico, E seu canto é apresentado como um dos exclusivamente femininos dentro da música tradicional colombiana. A partir do relato do encontro entre a artista e a autora do artigo, o texto se pergunta por: Quem é Petrona Martínez? O que se sabe dela? O que se pensa da artista? O que queremos ver nela? Conclui com apontes biográficos inspirados nas palavras e nas músicas da cantadora.

Palavras-chave: Petrona Martínez, música, tradição, bullerengue, cantadora, artista.

This biographical exercise focuses on the art of “cantaora” Petrona Martínez, “La reina del bullerengue”. The artist is connected with the African-Colombian musical tradition of the Atlantic coast, and her singing is presented as an exclusively feminine one within Colombian folk music tradition. Based on the account of the meeting between artist and author, the text asks who is Petrona Martínez?, what do we know about her?, what do we think about her?, What do we want to see in her?. It closes with some biographical notes inspired by the words and songs of the cantaora.

Key words: Petrona Martínez, music, tradition, bullerengue, folksinger, artist.

* Las reflexiones de este artículo nacen del encuentro de los dos autores con Petrona Martínez. Durante 1994, Lemoine graba algunas escenas en la casa de la cantadora, y en 1998 finaliza la filmación de un documental dedicado a la bullerenguera. Por su parte, Salazar realiza trabajos de campo en Palenquito, lugar de residencia de Petrona, durante el mes de agosto del 2008 y febrero del 2010. Estos encuentros dan fruto a diferentes trabajos entre los que se destacan: *Lloro yo, el lamento del bullerengue*; La Huit Production/CTV, 1998; y la tesis de maestría de Jaime Andrés Salazar, titulada “La tradition bullerenguera: Etude de cas de la cantadora Petrona Martínez à Palenquito Bolívar (Colombie)”.

** Cineasta y socióloga, diploma de Economista de la Universidad Externado de Colombia, Magíster en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales de la Universidad de París VII Jussieu (Francia), DEA en Sociología y Etnología de los Cambios Sociales de la Universidad de Ciencias Humanas de Estrasburgo (Francia). Actualmente trabaja de manera independiente haciendo documentales para la televisión francesa. E-mail: filmsdularge@yahoo.fr

*** Músico y Antropólogo, Magíster en Antropología Social de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (Francia), actualmente cursa estudios de doctorado en la misma institución. Profesor del Conservatorio Regional de Música y Danza (CRR) de Chalon sur Saône (Francia). E-mail: jaimitosalpina@hotmail.com

PRELUDIO

[j]Había una mujer que le gustaba mucho el bullerengue, bullerenguera neta! Llegó allí al pueblo y de pronto un señor se enamoró de ella y ella de él... Cuando llegó la fiesta de San Antonio, el señor no quería que ella saliera a canta' bullerengue.

Siempre comenzaban por la tardecita, por la noche a toca'.

Luego pasaron casi toda la noche tocando hasta el amanecer. La madruga', era que ella ya estaba mal porque la música la llamaba y el hombre planta'o que no la dejaba sali'.

Y el hombre tejiendo su tarraya con sus pies cruza'os, fumando su tabaco y tejiendo su tarraya... Y ella se levantó lamentándose: "Ay mi mae' ya está amaneciendo el día". Y se asomaba: "Ay mi mae', que me duele el corazón, hombre ¡ay mi mae', el baile se está acabando! ¡José Zenón déjame ir! El hombre la espantó: "Vagabunda vaya para su baile y aquí a mi casa no me pisa más". ¡Y ahí fue cuando salió cantando!:

Por Dios la que le dicen;
por Dios la muchachita,
por Dios la Nena Calvo,
por Dios la calabaza.
Yo estaba muy engreída,
con ese hombre ajeno,
ahora tengo que comprarle
un frasco de veneno.

Ella decía que estaba sola en el mundo y desampara', pues su vivir era ese.

Allí donde había fiesta, allí ella se mudaba, donde había bullerengue allí estaba. Ella andaba así po'qué no tenía ni marido ni familia que la gobernara.

Petrona Martínez

Ritmo sincopado, embrujador, que quiebra la materia y aflora los espíritus; el bullerengue es un canto femenino propio de la región del Dique, al norte del departamento de Bolívar. Según los investigadores, el bullerengue es una de las dieciséis variables rítmicas de los fandangos de lengua, entre los cuales también se pueden encontrar ritmos como el lumbalú, la chalupa, el zumbapalo, pajarito, son de negros, entre otros (Minski, 2008). Culto a la pubertad y a la maternidad, el bullerengue es lo que se llama un *baile cantao*.

Al parecer, eran en un principio las mujeres solas o las concubinas que, no pudiendo asistir a las celebraciones religiosas de San Juan y San Pedro (24 y 29 de junio), se reunían en "cofradías" para hacer su celebración (Lemoine, 1998a)¹. En lugares como Mahates, Malagana, Evitar, San Pablo, María la Baja, San Onofre, Gamero, San Cayetano, San Antonio y el Palenque de San Basilio se localiza históricamente la tradición bullerenguera. La cantadora, por lo general una mujer de cierta edad que lleva consigo las huellas de la experiencia, ocupa el rol principal. Se encarga de mantener el diálogo con los coristas en forma responsorial, y marca en su cantar la cadencia rítmico-melódica de este baile "cantao".

Nos embarcamos en el mundo de Petrona Martínez, una de las pocas bullerengueras de la zona de influencia de los antiguos palenques² y parte de la minoría que ha recibido un reconocimiento público.

Petrona Martínez, veterana cantadora y quizás una joven artista, nació el 27 de enero de 1939 en San Cayetano, Bolívar, uno de tantos palenques de la costa Atlántica co-

lombiana. Petrona, ya cumplidos sus cincuenta años, se hizo invitar por grupos de música folclórica locales para presentarse en las fiestas patronales de su pueblo. Hasta esta época, su voz se escuchaba principalmente cuando entonaba sus cantos en el lecho del arroyo mientras sacaba arena para darle el sustento a su gente.

Su manejo de las plantas, su poder como sobandera y su conocimiento de los astros, hacen de Petrona, que no tuvo acceso a la instrucción académica, una mujer "sal de la tierra". Siempre ha llevado "su música" en la cabeza y es capaz de improvisar melodías y versos, que ella diferencia rítmicamente con la cadencia de su cuerpo. En sus canciones ella habla de su pueblo, nombra las cantadoras ilustres de su terruño, San Cayetano, como la vieja Carmen Silva, Nemesita Cañates o la Nena Calvo, una de las más reconocidas bullerengueras nacida en María La Baja.

En los años ochenta, Petrona comienza a participar en festivales musicales de su región dedicados al repertorio costeño. En 1999, junto con Totó la Momposina, la cantadora logra incursionar en la escena bogotana seduciendo al público capitalino con su gran carisma. Giras nacionales e internacionales, nominaciones a prestigiosos premios, reconocimientos tanto materiales como inmateriales hacen de la "cantadora del arroyo", una de las más grandes representantes de la música colombiana. Desde la sencillez que la caracteriza, hace que las penas sean alegres, en alusión a su último trabajo discográfico.

A sus 74 años, ella prefiere pasar sus días en su casa de Palenquito, dedicada a su familia, tierra y quehaceres diarios, donde compone y



Petrona y sus músicos antes de grabar. De izquierda a derecha:
Petrona Martínez y Joselina Llerena Martínez; de pie: Felipe Hernández Marrugo,
Iván Herrera Pérez, Guillermo Valencia Hernández y Álvaro Llerena Martínez
Cartagena, 1998 | STUDIO EIGIPI

entona sus bullerengues y algunas tonadas de los juglares vallenatos. Su música la ha llevado, como diría la misma Petrona, a “caminá el mundo”. Ha participado en festivales de *world music* en Francia, Canadá, España, Bélgica, Alemania, Italia, Marruecos, Malasia, Noruega, y ha realizado varias giras por países de Suramérica como Brasil, Chile, Uruguay y Argentina; trayectoria de la que se siente orgullosa: “He dejado en esos territorios la alegría más grande de mi vida, la cara linda de Colombia”, asegura la cantadora en el video incluido en el disco compacto *Las penas alegres* (2010).

La Cesaria Evora colombiana ha cumplido su objetivo: ser una de las más importantes artistas de las denominadas *músicas tradicionales* en Colombia y el mundo. Con más de 180 composiciones en su ha-

ber, la cantadora sueña hoy con que las nuevas generaciones preserven su legado y no cesen de cantar las melopeyas que acompañan los quehaceres diarios de toda esta zona en donde “se tiene la abrumadora impresión de una región donde se encuentra suspendida la racionalidad”³ (Wade, 2002: 197).

EL ENCUENTRO⁴

En septiembre de 1994, recorría la costa Atlántica con el propósito de recoger los testimonios de los grandes trovadores vallenatos y hacer una ruta “musical” de este género que sintetizara la mezcla de lo nativo con lo africano y lo europeo, así lo expresaba en ese entonces⁵:

El vallenato extrae sus raíces de una región rica en tradiciones

musicales indígenas y negras, pero nadie conoce las fechas exactas de su denominación como música vallenata. Después de tres siglos y medio de mestizaje cultural, el acordeón se incorpora al reino de las flautas, de los tambores y de la guacharaca. Las formas originarias de la música africana se fueron transformando en los nuevos grupos de población mestiza. El canto y los ritmos de las percusiones negras se fueron ajustando a las gaitas vallenatas. Los negros le heredan entonces al canto vallenato el ritmo más que la rima (Lemoine, 1996a: 10).

Fue entonces el juglar vallenato Pacho Rada quien me guió en la búsqueda de las raíces africanas del vallenato:

Los aco'deones entraron por el cana' de Panamá. En todos los puerto', antes cuando yo estaba jovencito, entraba usted a un pueblo en Cartagena, Barranquilla, Riohacha, Plato, no había sino a'macenes de aco'deon [...]. Entonces cuando vinieron los aco'deones uno lo que aprendió fue eso, a toca' la música que había que se tocaba que era el chandé, el baile negro, esa era la música indígena. Ellos tenían su tambo', y ahí cogíamos un poco de palos, se fo'maba una bulla con los palos y a canta' y a baila brincao'.

Eso era sin acordeón, eso era con la boca, cantao' y con las palmas [...].

Pacho Rada cantaba mientras pal-moteaba:

[...] vola vola vola
vola pajarito (bis)

Empezaban a canta' y a toca' pal-
mas
y el tambo' piti piridi piti piti , pi-
ridi pititi [...] (Rada citado en Le-
moine 1996b: 2'29"-3'40").

Y con sus manos ejecutaba el palmoteo típico de una chalupa, evocando el jolgorio de estos bailes cantados. De este modo, el viaje en busca de la cantadora de bullerengue cobraba sentido.

Gracias al consejo de una socióloga amiga que trabajaba con las mujeres de Palenquito pertenecientes a una cooperativa de areneros, pude materializar mi búsqueda. Según ella, Petrona Martínez, la sacadora de arena, conocía los cantos tradicionales del bullerengue pero no era reconocida como “artista”⁶.

Petrona Martínez y su familia vivían de sacar la arena en el arroyo del Ají Molido, a la altura de Palenquito, un caserío ubicado en la ruta que comunica a Malagana con el Palenque de San Basilio.

Al llegar a Palenquito, siguiendo la ruta musical emprendida para la realización del documental sobre el vallenato, Petrona me recibió con una “cierta desconfianza al extranjero” que interpreté, en ese momento, como un carácter distintivo de su herencia cimarrona. También la cercanía al Palenque de San Basilio hacía que para ella, yo fuera “una más” de los muchos investigadores que han recorrido esa zona con el propósito de estudiar las prácticas culturales de la región. Los argumentos, como testimoniar una práctica cultural o la recopilación de los cantos de bulle-

rengue, no tenían eco en la mujer que pasaba su día tras día recogiendo arena. Para Petrona, enraizada en el presente, en la supervivencia cotidiana, le interesaba desde el primer encuentro saber qué beneficios tangibles podía ocasionarle dicha colaboración. Guillermo Valencia, vecino y amigo de doña Petrona, asumió el rol de intermediario cultural, aquél que relaciona e interpreta, como un puente entre los visitantes y los visitados.

Él y su hijo Alvarito que estudiaba en el Liceo de Malagana, servían de filtro entre dos maneras de pensar y dos mundos. Ellos se proyectaban en un futuro donde el interés por Petrona y el bullerengue tenía sentido, mientras que los argumentos sobre la recuperación de la tradición y su importancia para las generaciones venideras no eran para la madre de una familia exten-

sa, que vivía en el aquí y el ahora, elementos de discernimiento.

Poco a poco, Petrona fue dejando su recelo para ofrecernos su hospitalidad. “En la tardecita cuando ya entraba la noche”, el solar de su casa se fue convirtiendo en una gran fiesta donde los visitantes dejaban de ser ajenos a su entorno. Fueron sacando los tambores, el alegre y el llamador y empezaron las percusiones a “llamar a la cantora”. Esta invitación de la bullerenguera se convirtió sin transición en filmación para captar el instante⁷. Resonaban el tambor alegre y el llamador, las palmas y el canto de Petrona Martínez:

Ay señores vengán a ver
señores vengán a ver....
Señores yo soy de aquí.
Pero yo de aquí
no me moveré [...]
(Martínez citada en Lemoine,
1996b: 3'27"-3'40").



Petrona Martínez, 1998

Ya en esa época, Petrona exhibía su “vena de artista” cuando, dirigiéndose al arroyo donde sacaba arena con su familia, se quitó sus anillos y se metió al agua con el traje vistoso que había preparado para la ocasión. Haciendo *el capum*, la percusión con el agua, empezó a cantar la canción que le compuso a los areneros:

Oye Niñales,
la vida vale la pena,
coge la pala en la mano,
y vamos a sacar la arena.
César Jiménez
ya la corriente bajo,
vamos a sacar la arena
pa' ganarnos pa'l arroz.
(Martínez citada en Lemoine,
1996b: 9'45"-10'05").

Fue entonces, en 1998, cuando decidí regresar a la parte baja de los Montes de María, para realizar un documental dedicado integralmente a Petrona Martínez y el bullerengue —*Lloro yo, el lamento del bullerengue* (Lemoine, 1998b)—. Durante la planificación logística del viaje, llamé a Malagana para concertar el encuentro. Quedé conmovida al enterarme de que la familia de Petrona estaba de luto: el hijo mayor y además tamborero había sido asesinado exactamente un año antes en Cartagena. En esas fechas se celebraba la misa de un año de fallecido y fui invitada por la familia a la casa de doña Petrona. Todos veíamos que sería difícil convencer a Petrona de salir de la postración en que se encontraba, proseguir la filmación y grabar un material sonoro que permitiera presentar una propuesta coherente al sello discográfico Ocora Radio France, dedicado a las denominadas *músicas del mundo*⁸.

Sin olvidar que todavía Petrona guardaba el luto por la muerte de su

hijo Lucho, me enfrenté al dilema de irrumpir en su silencio y lograr mi creación audiovisual, o preservar el retiro de la cantadora. La ausencia de su hijo Lucho que subyacía en ese momento, era la materia prima para trabajar respetándola profundamente y así, ayudarla a salir de su mutismo.

Ciertamente su hijo Alvarito Llerena y de nuevo Guillermo Valencia, la nueva generación, me propusieron filmar el rito funerario que le hacían a Lucho en el cementerio de Malagana, al cual Petrona no asistió. Esa noche de velorio, como es costumbre en la región, se contaron adivinanzas y chistes en el patio de su casa pero no hubo ni música ni filmación por respeto a Petrona.

Gracias a los argumentos de persuasión de sus allegados, Guillermo y Alvarito Llerena, se logró convencer a la cantadora de ir a grabar en un estudio de Cartagena, en condiciones de concierto y sólo una toma por tema. Esa solución parecía preocupar menos a Petrona que insistió varias veces que

[...] yo digo que como es una grabación que todo se va a hacer en conjunto, me parece que no es como cuando uno va a grabar para sacar un disco a nivel comercial, que eso mete uno la voz, meten después los pitos, meten esto y aquello [...] esto es como cuando uno e'ta tocando (Martínez citada en Lemoine, 1998a: 18'15").

Se trataba de una grabación como ya la había hecho con Los Tambores de Malagana, o como era la costumbre de otras cantadoras como la Niña Emilia que preparaban algunas canciones para “pegarlas en el Carnaval de Barranquilla”.

Entre idas y venidas, entre el presente y los recuerdos de la cantadora, el eje dramático del documental fue el viaje a Cartagena:

Los recuerdos asedian la memoria de la cantadora, el tamborero su hijo mayor ha muerto. Para Petrona Martínez el golpe del tambor tendrá desde ahora el sonido de la muerte. Petrona y su hija Joselina, no pueden esconder su inquietud. Al final de este viaje se abandonará el duelo, la melopea del bullerengue resonará una vez más, se romperá el silencio y se despertarán entonces quizás los espíritus (Lemoine, 1996a: 1'36").

Ay manito mío ya se murió,
santo del día, lloro yo,
ay el que lo sembraba ya se murió,
ay que lloro yo, lloro yo,
el que lo cortaba ya se murió,
el que lo pilaba ya se murió,
ay que lloro yo, lloro yo,
santo del día, lloro yo
(Martínez citada en Lemoine,
1996a: 25'50").

Seguimos los pasos de Petrona durante la grabación de algunos de sus bullerengues en el estudio cartagenero Eigibi. Al romper su silencio y levantar el luto, la cantadora rindió un último homenaje a su “tamborero” e hijo muerto.

Con estas grabaciones, la cantadora Petrona Martínez entró a hacer parte de la prestigiosa colección del sello discográfico Ocora Radio France⁹ con el disco compacto *Colombie, Le bullerengue*¹⁰, a la altura de grandes músicos como Ravi Shankar, Nusrat Fateh Ali Khan, entre otros. Según varios críticos, desde ese momento, la cantadora ante los ojos del mundo pasó al rango de artista,

afianzando poco a poco su título de “reina del bullerengue”¹¹.

Durante una fiesta en Malagana en agosto del 2008 (Salazar, 2012), algunos de sus vecinos argumentaron que era en el Palenque de San Basilio donde se quería rodar el documental, y que fue puramente circunstancial el encuentro de estas dos mujeres. En el caldero del realismo mágico, el encuentro se fue convirtiendo poco a poco en leyenda. Según cuentan,

[...] la realizadora venía con su equipo de rodaje en *jeep* en dirección de San Basilio de Palenque, recorriendo la ruta que antaño circundaban los esclavos cimarrones huyendo del poder opresor de los colonos. De repente, el cielo se oscureció, la lluvia cayó y el trueno retumbó. Bajo el mal tiempo, el suelo de la tierra se volvió cada vez más turbio, lo que hace peligrosa la conquista del terreno. De repente, el *jeep* se detuvo delante de una pequeña casa debido a la inestabilidad de la carretera que engullía las ruedas del carro como si se tratara de arenas movedizas. La imposibilidad de avanzar en el camino y la inclemencia de la cortina de plata que caía del cielo, obligó a los forasteros a buscar refugio en esta casita que se ofrecía milagrosamente delante de ellos. Una mujer ya en la flor de la vida, con sus manos marcadas por la ardua labor de recoger la arena los recibe. Es Petrona Martínez misma, la recogedora de arena, la bruja verde, la sobandera. La cantadora de bullerengue recibe generosamente a los forasteros sin saber que abriendo la puerta de su casa, también abría las puertas al reconocimiento de su talento, que la haría viajar por el mundo entero para compartir sus melodías

ancestrales heredadas de su linaje de bullerengueras. Es así como cielo y tierra conspiraron para que el camino de estas dos mujeres se cruzara cambiando su destino para siempre¹² (Salazar, 2012: 78).

CÓMO SE HABLA DE PETRONA

Siendo actualmente Petrona Martínez una artista que goza de un reconocimiento nacional e internacional, numerosas son las reseñas biográficas que, tanto en bibliotecas como en festivales, son utilizadas para presentar la vida y la obra de la cantadora. En el portal de Internet de la Biblioteca Virtual del Banco de la República, la cantadora es presentada de la siguiente manera:

Su primer grupo musical fue su familia. Desde niña, Petrona Martínez vivió inmersa en el folklore [sic] de origen africano de la Costa Atlántica, oyendo cantos de su abuela y de sus tías, con quienes se crió después de que su madre enfermara. Así aprendió a cantar bullerengue, una danza musical campesina proveniente del 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 compo-

sitora, una de las últimas y más destacadas embajadoras de la música afroamericana en Colombia (Biblioteca Virtual del Banco de la República, s/f: s/p).

El 13 de enero del 2010, la revista colombiana *Cambio* publicó un artículo titulado “Petrona Martínez regresa con toda la fuerza de su voz”, para promocionar su más reciente producción discográfica llamada *Las penas alegres*. Como ya se mencionó, esta realización musical fue distinguida con una nueva nominación en los Latin Grammy Awards en la categoría de Mejor Álbum Folclórico. El artículo pretende presentar un breve resumen de la vida y obra de la cantadora:

El sonido del arroyo que corre detrás de su casa, acompañado por el ritmo de los golpes del pilón y el canto del gallo en la mañana, conforman la entrada precisa para que la voz de Petrona Martínez se esparza por Palenquito, un pequeño caserío cercano a Palenque de San Basilio (Bolívar). En una mecedora dispuesta en el patio de su casa, esta mujer 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 cantora. [...] Heredó el folclor de su bisabuela Carmen Silva y de su abuela Orfelina Martínez, a quienes ella asegura les debe su conocimiento musical y su amor intenso por el bullerengue y los ritmos de la Costa Caribe. [...] Cuando Petrona Martínez sale al escenario, siempre está acompañada de un pilón: un mortero de madera fabricado artesanalmente. El motivo de esta particular ambientación toma significado cuan-

do “doña Petra” relata que nació en frente del pilón, aprendió a cantar y vivió de éste por mucho tiempo. “Mi mamá estaba pilando una mazamorra cuando le dieron los dolores de parto, y le gritó a mi abuela para que me recibiera”, cuenta. Además, este utensilio es el encargado de la iniciación musical de muchos pobladores de esa zona del país. La secuencia con la que las pilanderas trituran el maíz o el arroz es la primera lección de ritmo y uno de los primeros sonidos que escuchan los niños en el departamento de Bolívar. Un sonido semejante al compás de los tambores en la cumbia, que además significa una herramienta de trabajo gracias a la cual hoy sobreviven muchas personas de la región (Cambio, 2013: s/p).

Guillermo Valencia, responsable de interpretar el tambor llamador en la agrupación de Petrona Martínez, hace sin cesar alusión a la brujería palenquera, a la fuerza sonora de los tambores del lumbalú, al misticismo de sus cantos, al conocimiento de los poderes curanderos de las plantas, y a las remembranzas de una “cultura” africana.

Este fenómeno musical ha buscado transmitirse, desde los últimos decenios, “escrupulosamente”, en la que se considera ser su forma más original, sin variaciones. Es decir, ¡transmitir la tradición, como se ha hecho desde antaño! (Lenclud, 1987)¹³. Las características que se nos presentan entonces bajo diversas formas y soportes son, a saber: en primer lugar, fuertes vínculos con una “africanidad” que sigue existiendo a través de los cantos y la práctica del bullerengue; en segundo lugar, una transmisión hereditaria, siendo los lazos de sangre

los que predisponen a una verdadera práctica de la tradición; y, en tercer lugar, una fuerte sujeción geográfica que garantiza el que la tradición se perpetúe (Salazar, 2012).

Se puede uno interrogar entonces sobre lo que ha representado en la vida de Petrona Martínez esta relación entre “lo que se ve de mí”, “lo que se sabe de mí”, “lo que se cree de mí” y “lo que soy”.

PETRONA HABLA DE SÍ MISMA

Queremos concluir esta semblanza de Petrona Martínez retomando lo esencial del relato de su vida. La cantadora, antes de alcanzar el reconocimiento que hoy posee, se presentaba de una

manera muy familiar, relatando los acontecimientos más importantes de su vida¹⁴.

Yo nací en San Cayetano, Bolívar, pero no fui a la escuela porque como me crié con mi madrina, [Candelaria Valdés, hermana de Otilia María Villa, su madre biológica] no tuvo facilidad para ponerme en un colegio. Mi madrina me enseñó todos los trabajos, pero lo único que no pudo fue desgraciada y desafortunadamente, ponerme a estudiar (citada en Ortiz, 1998: 73).

Uno de los recuerdos más vigentes que tiene de su infancia es el de la fiesta patronal de su pueblo en el que Orfelina Martínez, su abuela, cantaba bullerengues al lado de



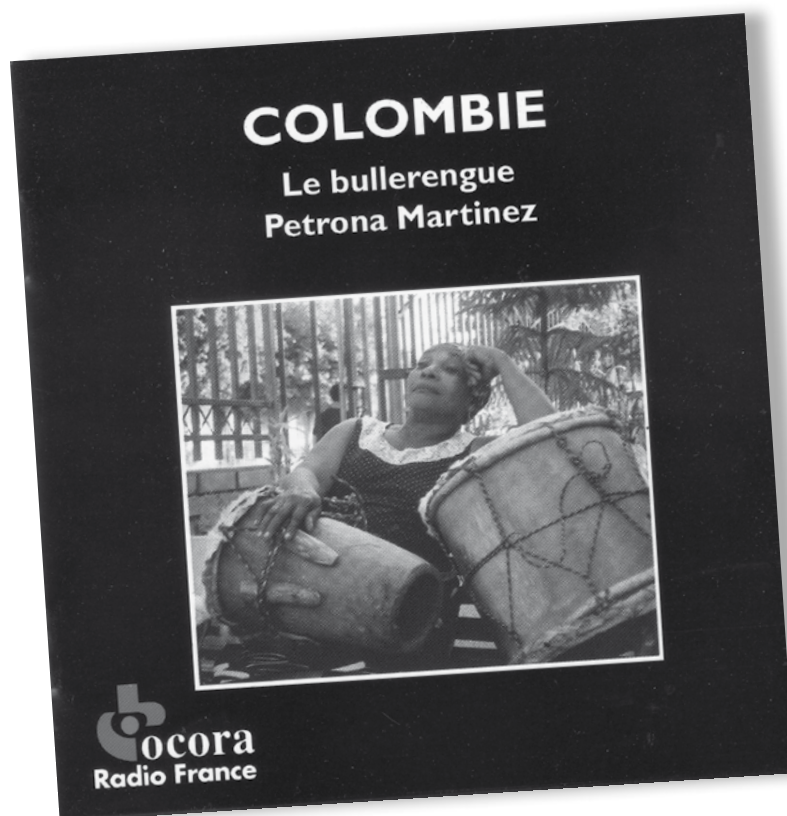
Petrona Martínez sirviendo el sancocho en su casa de Palenquito, Bolívar, 2010

Tomasita Martínez, la prima hermana de Orfelina. De igual manera, Petrona evoca cómo a su bisabuela Carmen Silva, en sus últimos años de vida, sólo el cantar la motivaba para levantarse de la cama. Cuando Carmen Silva no quería comer, la familia tenía que llamar al tío Polo para que con el toque de tambor, simulando un ensayo para las fiestas de San Antonio, animara a la bisabuela a pararse de la cama. Con la música como pretexto, la bisabuela desayunaba, se ponía su pollera y salía a cantar con el tamborero.

De su infancia, Petrona Martínez cuenta que jugaba a las muñequitas, al trompo, a la currumba¹⁵, al beisbol callejero con sus compañeros de barrio y al *yule*, un juego colectivo que sería el equivalente a la “lleva”¹⁶ o a los congelados. Según ella, tuvo que trabajar mucho durante su infancia para ayudar al sustento familiar. La cantante explica que pese a que Otilia no estuvo a su lado a partir de su tercer aniversario, ella la apreciaba puesto que su madrina le había enseñado a amar y a respetar a su madre biológica. “Cuando yo nací mi madre se enfermó de los pechos. Entonces mi abuela se encargó de mí. Cuando mi madrina se casó y ella no tenía hijos, me cedió; yo tenía tres años” (Martínez citada en Ortiz, 1998: 73). Todos los hijos de Petrona Martínez conocieron a Otilia María Villa en vida, sin embargo, la cantante siempre dejó claro que aunque respetaba y amaba a su madre biológica, fue Candelaria Valdés su madre de crianza, su madrina y su tía a la vez. Podemos notar que Petrona le rinde un homenaje en la canción *El gavilán*, que se encuentra en el disco compacto *Le Bullerengue*, al dedicarle este verso:

Llora gavilán
pio pio pio pio gavilán (coro)

Carátula del disco *Colombie. Le bullerengue*
París, mayo de 1998 | COLECCIÓN OCORA RADIO FRANCE



y me fui pa' san Cayetano,
en busca de mis hermanos,
llora gavilán,
y llegando a Severiano,
llegué con más rabia
a la casa de Candelaria.
Llora gavilán,
se comieron los pasteles
y a mí no me dan.

Petrona cuenta que conoció a su padre biológico cuando tenía dieciocho años durante las fiestas del 20 de enero en San Sebastián:

Lo que pasa es que mi mamá cuando quedó embarazada de mí aborreció a mi papá, más nunca quiso vivir con él. Ella me decía que se abandonó de él, se abrió y más nunca quiso volver con él. [...] Mi papá sí me buscaba para conocerme pero mi mamá, no sé, por caprichos de la juventud de

antes no me dejaba (citada en Ortiz, 1998: 73).

El mismo año, la cantante se mudó a Cartagena para ir a trabajar con su madre.

Yo veía que las otras señoritas se iban para Cartagena y venían para Semana Santa que también era una fiesta bastante grande que teníamos fiestas en el pueblo. Los matrimonios los hacían siempre el sábado de gloria, día en que comenzaba la velación [...]. Toda la noche de baile y el domingo era el matrimonio. [...] Bailábamos vallenato toda la noche. Ahí es donde vine a coger amores; entonces me enredé con un hombre que ni me sirvió, porque a la larga no duré viviendo con él, porque salí con un mal carácter pa' decir la ver-

dad (Martínez, citada en Ortiz, 1998: 73).

Durante su infancia, Petrona trabajó para ayudar a su familia vendiendo bollos de maíz en el pueblo o pilando el arroz:

Cuando pilábamos el maíz, mi madrina lo cocinaba en la tarde; en la madrugada nos parábamos, molíamos ese maíz, amarrábamos los bollos y ella los cocinaba; a las seis de la mañana salía con la batea de bollos calientes a vender, y a las siete u ocho ya estaba devuelta [...]. Después desayunaba y luego lavaba los platos y le ayudaba a barrer mientras ella hacía otros oficios. [...] Durante el resto del día. Si ella se iba pa'l arroyo a lava' o si iba pa' La Rosa, pa' donde estaba mi papá de crianza, me dejaba cuidando la casa. Si no tenía nada que hacer, me dejaba una estera de arroz abierta, yo tenía que pajarear ese arroz. [...] Pajarear es espantar a las gallinas con un palo largo y con un lazo de cabuya tejido. Después me ponía a jugar (Martínez, citada en Ortiz, 1998: 73).

Después de comentar tanto el cambio corporal que la haría dejar su infancia para alcanzar la pubertad, como el acompañamiento familiar del que ella se benefició durante este periodo, Petrona hace alusión a Orfelina Martínez, su abuela. La cantadora cuenta que cuando tenía ocho o nueve años, nunca se despedaba de su abuela. El único lugar donde no podía acompañarla era cuando Orfelina iba a ejercer sus funciones como matrona. Sin embargo, su abuela la llevaba junto con ella cuando iba rezar a una persona, a un moribundo o a asistir a los velorios. Petrona comenta que su abuela nunca se hizo pagar para rezarle a

alguien, pero tomaba lo que generosamente se le daba. “Mi abuela aprendió con la mamá, Carmen Silva, que era una rezandera, y Julita Santana, hermana de mi abuela, también aprendió de ella” (Martínez citada en Ortiz, 1998: 74).

Al hablar de sus amores, la cantadora dice que muchos hombres se enamoraban de ella, sin embargo, nunca les prestó atención. Comenzó a frecuentar a un muchacho y poco después, decidió irse de la casa de su madrina.

En realidad no sé ni cómo me puse con él. Pero así como me fui con él igualmente lo aborrecí. Él me decía que iba a casarse conmigo, que me quería, y ya al final no nos casamos. Tuvimos tres hijos, pero se me murieron todos tres. Yo más bien duré con él y tuve esos tres hijos porque mi mamá siempre quería que siguiera con él porque era mi primer hombre y yo no podía dejarlo. Cuando eso yo tenía unos 20 años por ahí. Después quedé soltera, no tuve más hijos. En esas me fui para Montería con una amigas, pero después lloraba todas las tardes porque quería venirme pa' mi casa (Martínez citada en Ortiz, 1998: 74).

Petrona rememora sus años vividos en Montería, sus salidas nocturnas, los lugares que frecuentaba para ir a bailar, sus amigas/os con los cuales compartió su juventud.

“En un baile fue donde me enamoré con el papá de mi primer hijo, el que me mataron. Yo quería era bailar y bailar, y sabía que si me comprometía con un hombre no iba a dejar que yo bailara; eso fue lo que pasó con el papá del hijo mío” (Martínez citada en Ortiz, 1998: 74). Durante

el embarazo, Petrona se enfermó, y decidieron con su madre trasladarse de nuevo a Cartagena para el parto. Sin embargo, el padre de Luis, su primer hijo, permaneció en Montería. Sin tener noticias ni transferencias de dinero de su parte, ella decidió ir a verlo a Montería y lo encontró con otra mujer. Petrona se devolvió a Cartagena sin dar noticia alguna al padre de Lucho durante varios años.

El hijo fue el que lo vio cuando tenía 18 años, porque la tía que vive en Cartagena le dio la dirección y él fue y conoció a su papá, sus hermanas, su madrastra y lo querían un resto pero no se amañó y se vino. Yo ya vivía allá con el papá de los otros pelaos, que lo cogió chiquito, como de cinco años; ya él era su papá (Martínez citada en Ortiz, 1998: 74).

En 1981, Petrona Martínez se instaló definitivamente en Palenquito Bolívar con Enrique Llerena Zúñiga, su marido, y sus niños Lucho, Alvarito, Nilda y Joselina. Con la indemnización del trabajo de Enrique junto con algunos ahorros, compran una parcela a la orilla del rayuelo Ají Molido (Salazar, 2012). Al llegar a esta región, Petrona Martínez observó que la mayoría de los habitantes de este caserío trabajaban sacando arena en el fondo del arroyo para venderlo al mejor comprador¹⁷ (Lemoine, 1996b; 1998b; Minski, 2008).

Petrona Martínez relata cómo volvió a encontrarse con el bullerengue. Ya viviendo en Palenquito, le propusieron participar en la fiesta del pueblo como cantante:

Yo empecé a cantar en 1984. Ese día [en la fiesta del pueblo] canté *Palo Grande*, un bullerengue, que

se lo oía cantar mucho a mi abuela, que lo grabó la difunta Irene Martínez, pero yo lo conocía de boca de mi abuela cuando era niña, de mi abuela y de mi bisabuela, Orfelina Martínez y Carmen Silva, y la difunta Inesita Cañate, que vivía en Malagana [...]. Anteriormente cualquiera salía y cantaba un bullerengue y ya, pero no se registraban, y ahora que se destacó el canto de voces femeninas en mujeres, cada una comenzó a agarrar lo que pudo y... al que madruga Dios le ayuda, el que tiró el anzuelo primero, pesca al pesca'o primero (citada en Ortiz, 1998: 75).

Petrona Martínez termina hablando del legado de su abuela:

De mi abuela aprendí de lo que me decía, por eso sé de yerbas. Por ejemplo, sabía que para un pelao con cuestiones de lombrices se le da un poco de hierba santa machacada; esas eran cosas que los viejos de antes sabían y decían; entonces

yo, como era curiosa, le ponía cuidado a lo que hablaban y se me quedaba (citada en Ortiz, 1998: 75).

Por ese entonces, Petrona seguía todavía “como amortiguada” por la muerte de su hijo Lucho, el tamborero (Lemoine, 1998b):

En Cartagena no podía vivir pues allí fue que mataron a mi hijo Lucho el 26 de febrero de 1996 sólo para robarle el reloj. Me quería morir pues era mi hijo más querido. Imagínese que él, trabajando allá, me mandaba plata y no tenía yo que andar sacando arena del río para que después, cansada, me dieran jaquecas. Así que cuando lo mataron me escaseaba el dinero y fumaba como loca tomando café a todas horas. En eso estuve tres meses. Ni siquiera me importaba que ya hubiera grabado un disco para unos franceses. Así estuve hasta una noche, soñé que mi hijo Lucho llegaba hasta donde mí y me inyectaba algo. Yo creía que él

quería que lo siguiera a la muerte pero no era eso. Fue un sueño tan grande que mi hija soñó lo mismo en Barranquilla. Me decía que no me podía tirar a morir porque alguien debía velar por sus hijitos. Cuando abrí los ojos vi a la hija llorando y diciéndome: “Tú no te puedes morir”. Me hizo parar de la cama y así comencé a superar el dolor. No me quité el luto pero sabía que mi hijo me decía: “O cantas o mis hijos se mueren de hambre”. Me llevaron al Carnaval de Barranquilla ganándome doscientos mil pesos. Esa plata se la di todita a los hijos de Lucho (Martínez citada en Minski, 2008: 83).

El disco *Le bullerengue* le abrió las puertas del éxito a la cantadora:

La primera vez que fui a Bogotá, hice varios conciertos en el teatro Candelaria. Sentía que hacía bien las cosas y que el mundo me transportaba de una parte a otra. Pero al mismo tiempo pensaba: me hacen volver de nuevo detrás, no se me transporta. Vuelvo de nuevo a mi puesto y debo ser la misma Petrona Martínez de todavía [...]. El disco que me hizo conocer se llama *Le bullerengue*, y fue hecho en 1996. Después grabé *La vida vale la pena* que no tuvo mucho éxito, y después grabé en Inglaterra *Bonito que canta* que fue nominado al premio Grammy. Hemos ido a Inglaterra, Canadá, Brasil, Alemania, Francia, Marruecos, Malasia, pero es en España donde nos sentimos cerca de casa. Estoy fuera del país y siempre digo: “¡Vivan los colombianos!” [...]. Es que la patria es cantar: ¡observe, los pájaros cantan y es por eso que vuelan! (Martínez citada en Minski, 2008: 83-84).



Petrona junto con su hija Joselina. Cartagena, 1998

NOTAS

¹ Texto de presentación del disco compacto *Colombie, Le Bullerengue. Petrona Martínez* (1998), Colección OCORA Radio France y Harmonia Mundi.

² Se llamaron *palenques* a los pueblos fortificados de los esclavos cimarrones o negros fugitivos que huyeron de las plantaciones. Véase Lizette Lemoine (1998).

³ Véase García Márquez (1982) y Figueroa (2007).

⁴ Aunque el texto ha sido trabajado por los dos autores, se ha decidido dejar la redacción en primera persona.

⁵ Para las teorías del mestizaje en América Latina y Colombia, véase Wade (2010, 2003).

⁶ Sin embargo, Petrona, desde la década de los años ochenta, cantaba con el grupo Los Tambores de Malagana, y de esta colaboración se había grabado un LP: *Petrona Martínez y Los Tambores de Malagana* (1989).

⁷ Fue esta grabación la que se incluyó en el documental *Donde cantan los acordeones, la ruta del vallenato* (Lemoine, 1996b: 52’).

⁸ Este baile “canta” tiene la particularidad histórica de ser uno de los cantos exclusivamente femeninos del repertorio tradicional del litoral Atlántico colombiano. En este tipo de características de especificidad yace el interés de esta colección de prestigio internacional. Por otra parte, las

condiciones de grabación, *in situ*, en condiciones de campo (como fue el caso del disco compacto *Le vallenato*) son también primordiales para el sello Ocora Radio France (Salazar, 2012: 82,44).

⁹ Para más información sobre Ocora, referirse a Salazar (2012: 82, 44).

¹⁰ *Colombie, Le Bullerengue. Petrona Martínez* (1998), Colección Ocora Radio France, Harmonia Mundi.

¹¹ El documental está constituido por grabaciones efectuadas en 1994 y 1998. Las filmaciones de 1994 muestran a Petrona la madre de familia, sacando la arena del río; y las de 1998 fueron dedicadas a grabar la celebración del aniversario de muerte del difunto Lucho y a la grabación de las canciones que constituyen el disco compacto *Le Bullerengue* editado por Ocora.

¹² Para un análisis más completo de esta leyenda, véase Salazar (2012: 76, 80).

¹³ Para profundizar sobre la tradición véase Amselle (2008, 2010); Boyer (1984, 1986); Hobsbawm (1983); Pouillon (1975); Sahllins (1999); Salazar (2012).

¹⁴ Esta biografía es la síntesis de un conversatorio entre Petrona Martínez y Luis Ortiz. Además, apartes del libro *Cantadoras afrocolombianas de bullerengue* realizado por Samuel Minski y Adlai Stevenson en el 2009. El capítulo del libro anteriormente

mencionado, llamado “Petrona Martínez, bonito que canta”, tiene las mismas características que el artículo publicado en la revista *Dans*: (Ortiz, 1998).

¹⁵ Juego que consiste en aplanar tapitas de gaseosa. Una vez aplanadas y afilados sus bordes, los niños tomaban un martillo y una puntilla para hacerle dos orificios en la parte central, a semejanza de un botón, para así introducir un hilo como un collar. La idea es poner en cada mano un extremo del hilo y enredar de manera circular la tapita aplanada con el hilo para después, con movimientos del interior hacia el exterior, lograr que la tapita gire en torno a su eje, mientras que el hilo se desenrolla. El juego tiene como finalidad, con la ayuda del filo y el movimiento de la tapita, cortar el hilo de los demás jugadores.

¹⁶ El juego consiste en seleccionar al azar uno de los jugadores. El elegido “lleva” en él, el deber de atrapar a alguno de los participantes que huyen para no heredar dicho poder. Al atrapar o tocar a algún jugador, él cede este poder y la persona atrapada “lleva” el poder y deberá buscar traspasarlo a otro jugador. En la lleva tradicional, sólo una persona lleva este poder, y, por lo tanto, debe atrapar alguno de los demás jugadores para que el poder lo lleve otro.

¹⁷ De esta actividad nace la canción llamada *La vida vale la pena*, grabada en el disco compacto *Bonito que canta*, Petrona Martínez (2009).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMSELLE, Jean-Loup, 2008, "Retour sur 'l'invention de la tradition'", en: *L'Homme*, No. 185-186, París, pp. 187-194.
2. _____, 2010, *Retrovolutions essays sur les primitivismes contemporains*, París, Stock.
3. BIBLIOTECA Virtual del Banco de la República, s/f, "Martínez, Petrona", en: *Banco de la República-Colombia Actividad Cultural*, disponible en: <<http://www.banrep-cultural.org/blaavirtual/biografias/martinez-petrona.htm>>, s/p.
4. BOYER, Pascal, 1984, "La tradition comme genre énonciatif", en: *Poétique*, No. 58, pp. 233-251.
5. _____, 1986, "Tradition et vérité", en: *L'Homme*, Tomo 26, No. 97-98, disponible en: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1986_num_26_97_368691>, pp. 309-329>.
6. CAMBIO, 2013, "Petrona Martínez regresa con toda la fuerza de su voz", en: *Cambio*, 8 de octubre, disponible en: <http://www.cambio.com.co/entretenimientocambio/862/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-6943907.html>, s/p.
7. FIGUEROA, José, 2007, *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el caribe colombiano*, Washington, UMI.
8. HOBSBAWM, Eric, y Terence Ranger, 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
9. LEMOINE, Lizette, 1996a, *Colombie. Le vallenato*, disco compacto, Radio France/Harmonia Mundi.
10. _____, 1996b, *Donde cantan los acordeones, la ruta del vallenato*, París, La Huit Production/Cités Télévision/Télecaribe.
11. _____, 1998a, *Colombie, Le Bullerengue. Petrona Martínez*, disco compacto, Radio France.
12. _____, 1998b, *Lloro yo, el lamento del bullerengue*, París, La Huit Production/Cités Télévision/Télecaribe.
13. LENCLUD, Gérard, 1987, "La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de 'tradition' et de 'société traditionnelle en ethnologie'", en: *Terrain*, No. 9, pp. 110-123.
14. MINSKI, Samuel, 2008, *Cantadoras afrocolombianas de Bullerengue*, Barranquilla, La Iguana Ciega.
15. ORTIZ, Luis, 1998, "Yo soy Petrona Martínez", *Dans*, No. 20, Bogotá, pp. 72-75.
16. POUILLON, Jean, 1975, "Tradition: transmission ou reconstruction", en: Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, París, Maspero, pp. 155-173.
17. SAHLINS, Marshall, 1999, "Two or Three Things that I know about Culture", en: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 5, No. 3, Londres, pp. 399-421.
18. SALAZAR, Jaime, 2012, *La tradición bullerenguera: Étude de cas de la cantadora Petrona Martínez à Palenquito, Bolivar (Colombie)*, inédito.
19. WADE, Peter, 2002, *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República/Departamento Nacional de Planeación.
20. _____, 2010, *Race and Ethnicity in Latin America*, Londres, Pluto Press.

DISCOGRAFÍA DE
PETRONA MARTÍNEZ

21. 1996, *Colombie. Le vallenato*, disco compacto, Colección OCORA Radio France/Harmonia Mundi.
22. MARTÍNEZ, Petrona, 1989, *Petrona Martínez y Los Tambores de Malagana*, LP, Felito Records.
23. _____, 1998, *Colombie, Le Bullerengue. Petrona Martínez*, disco compacto, Colección OCORA Radio France/Harmonia Mundi.
24. _____, 2009, *Bonito que canta*, disco compacto, Mtm/Suramusic.
25. _____, 2010, *Las penas alegres*, disco compacto, Chaco World Music.



UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
PRIMER CLAUSTRO UNIVERSITARIO DE COLOMBIA

Orgullosamente
tomasinos



Programas de Posgrado

MAESTRÍAS DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES - BOGOTÁ

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN, DESARROLLO Y CAMBIO SOCIAL

SNIES:101362

La Maestría en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social es un programa de formación posgradual, bajo la modalidad de profundización, que asume esta articulación como una práctica dialógica que posibilita la autodefinición y autodeterminación de las comunidades, buscando fortalecer la ciudadanía y la democracia, en la transformación de realidades que evidencien altos niveles de inequidad y de desigualdad social, a través de la búsqueda de soluciones concertadas y pacíficas de los conflictos sociales y ubicando la comunicación como eje potenciador del desarrollo y agente dinamizador de cambio social, hacia la construcción de formas más incluyentes y justas de vivir entre todos.

*Perfil del aspirante: Profesionales en ciencias sociales y humanas o carreras afines con interés en los procesos de transformación social.

Más Información:

maestriacomunicacioncambiosocial@usantotomas.edu.co

PBX: (57 1) 5 878797 ext 1511-1521

Cra 9 No 51-11 Bogotá

Inscripciones abiertas Primer semestre de 2014

Admisiones Bogotá: Cra 7 # 51 A – 13

PBX: (57 1) 5 878797 Línea gratuita nacional: 018000111180

admisiones@usantotomas.edu.co

MAESTRÍA EN PLANEACIÓN PARA EL DESARROLLO

SNIES: 90945

El Programa se fundamenta en la necesidad de reflexionar y generar cambios para solucionar los problemas sociales, profundizar la democracia, así como fortalecer el desarrollo territorial y la participación ciudadana en la construcción de las políticas públicas y la planeación participativa. Con las nuevas orientaciones de la planeación, se abre un espacio para que otras disciplinas, especialmente sociales y humanísticas incorporen en sus escenarios académicos y currículos este tema, desde el enfoque de desarrollo humano integral con la pedagogía basada en problemas sociales, enfatizando en aspectos como la demografía, los grupos sociales, los enfoques diferenciales de las políticas públicas y el impacto de la planeación en el desarrollo del país.

Es una apuesta para que los profesionales dialoguen bajo un postulado crítico, propositivo, innovador y flexible donde se propenda por buscar un cambio, y una discusión sobre los problemas asociados al desarrollo en la realidad en el que participa.

Más información:

Email: planeaciondesarrollo@usantotomas.edu.co

PBX (57 1) 5 878795 ext. 1870 - 1540 -1541

Cra 9 No 51 - 11



facebook/UNIVERSIDAD SANTOTOMAS COLOMBIA
@USTA_COLOMBIA
youtube/comunicacionesusta

www.usta.edu.co