

(pensamiento)
(pensamiento), (palabra)... Y obra

8-72

Procesos de
transformación musical.

*Petrona
Martínez,
caso de una
bullerenguera*

Sandra Natalia Sánchez Ramírez
Jorge Francisco Maldonado Serrano

Resumen

Este artículo hace un rastreo sobre el caso de la cantadora tradicional de bullerengue Petrona Martínez. En él se plantea que las transformaciones de la producción musical de esta artista fueron una constante desde que se da a conocer su primer trabajo discográfico en el año 1998 hasta sus últimas propuestas musicales en el 2015. En primer lugar, se hace una presentación general de su trayectoria. En segundo lugar, se exponen las diferentes transformaciones que ha sufrido su práctica musical, por la influencia de la industria cultural, las cuales se evidencian en su discografía.

En tercer lugar, se pone de manifiesto la relación de esta transformación con la idea de una identidad musical colombiana. Por último, se concluye con la idea de que en cada caso el paso de lo local a lo global es diferente y no resulta pertinente tratar de universalizar este proceso.

Palabras clave: Petrona Martínez; Bullerengue; industria cultural

Processes of Musical Transformation. Petrona Martínez, the Case of a Bullerengue Singer

Abstract

This paper addresses the case of traditional Bullerengue singer, Petrona Martínez, arguing that the transformations of the artist's musical production were constant since her first album was released in 1998 and until her last musical work in 2015. First, the paper provides an overall presentation of the singer. Then, it presents the different transformations that her musical practice has undergone due to the influence of the cultural industry, which are evident in her discography. Following that, the paper shows how this transformation relates to the idea of a Colombian musical identity. Finally, the paper concludes with the idea that the change from local to global is different in each case, and that it is not appropriate to try to universalize this process.

Keywords: Petrona Martínez; Bullerengue; cultural industry

Processos de transformação musical. Petrona Martínez, o caso de uma bullerenguera

Resumo

Este artigo faz seguimento sobre o caso da cantora tradicional de bullerengue Petrona Martínez. Nele colocamos que as transformações da produção musical dessa artista foram uma constante desde o lançamento do seu primeiro álbum no ano 1998 até suas últimas propostas musicales em 2015. Em primeiro lugar, apresentamos a cantora. Em segundo lugar, expomos as diferentes transformações de sua prática musical, influenciadas pela indústria musical, as quais são evidenciadas em sua discografia. Em terceiro lugar, colocamos a relação entre esta transformação e a ideia de uma identidade musical colombiana. Finalmente, concluimos com a ideia de que em cada caso, o passo do local ao global é diferente e não é pertinente tentar universalizar esse processo.

Palavras-chave: Petrona Martínez; bullerengue; industria cultural

Introducción

Los procesos de transformación cultural y en este caso en concreto de la música tradicional, están mediados por muchos factores, entre los que se encuentra la grabación, la difusión y la distribución de las llamadas “músicas del mundo” (Ochoa, 2002). Los mercados y las disqueras han generado un espacio de recuperación, pero también de transformación e hibridación de este tipo de música. Los discursos sobre la pertenencia, lo nacional, la identidad, en fin, todo aquello que nos puede hacer únicos y diferentes frente a los otros, se presentan como parte de la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 165) en las cuales se ofrece el arte como un producto. Las manifestaciones populares (o mal llamadas folclóricas) de los distintos países han entrado dentro de estos estándares y eso hace que su transformación sea evidente. ¿Cómo dar cuenta de estas transformaciones? Un caso ejemplar puede dar luces sobre este complejo proceso.

¿Quién es Petrona Martínez?

Durante 1997, la investigadora y documentalista francesa, Lizzette Lemoine¹ bajo la producción de *La Huit production/CTV/Lemoine Hellot* realizó un documental sobre Petrona Martínez, llamado *Lloro yo, el lamento del Bullerengue* (1997). Gracias a este documental, Radio France y la Embajada de Francia en Colombia decidieron financiar la grabación del CD llamado *Colombie: Le bullerengue* (Martínez, 1998), realización lanzada al mercado en 1998.

Esta producción sin finalidades mercantiles tiene la intención de recuperar valores culturales desconocidos, es decir, si bien se producen como parte de la industria cultural², su función no es la de aumentar el capital económico sino el capital cultural. En efecto, la documentalista Lizzette Lemoine, además de grabar *in situ*, realiza una investigación con la intención de mostrar en dónde nace el bullerengue, por qué razón se conserva y qué implicaciones culturales tiene. Esta producción es a nuestro parecer, junto con la caratula del CD y los textos que en ella aparecen, un buen caso de recuperación de la cultura local.

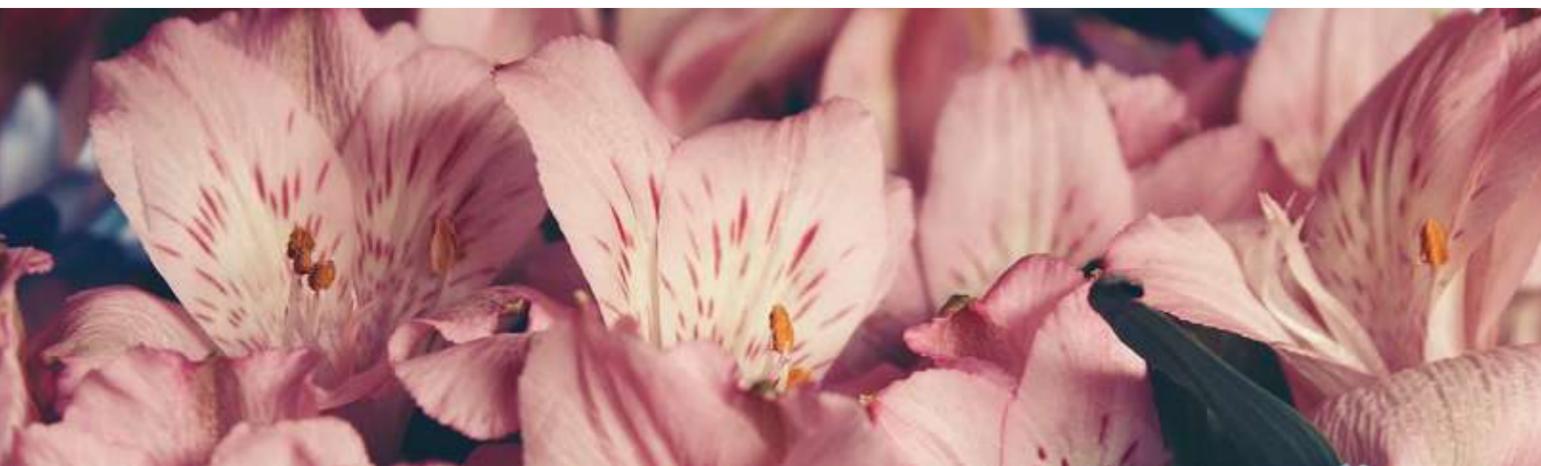
Lemoine trata de ubicar al escucha en las vivencias culturales de la música que están consignadas en el CD mediante la narración de sus textos. Expresa Lizzette:

El bullerengue es un “baile cantado” que sobrevive en la costa Caribe Colombiana y especialmente en los departamentos de Bolívar y Córdoba.

Las mujeres embarazadas, sin marido o concubinas, no pudiendo asistir a los fandangos o bailes populares durante las celebraciones religiosas de San Juan y San Pedro (24 y 29 de junio) se reunían en los patios de las casas. El golpe del tambor y el Batir de las palmas llamaban la cantadora. Ella improvisaba un verso y las otras mujeres respondían en coro. El ñeque (preparación alcohólica casera a base de caña de azúcar) iba circulando de mano en mano. Y entre dos bullerengues se contaban adivinanzas y chistes verdes. La fecha y el lugar de reunión se transmitían discretamente entre las mujeres que pertenecían a la misma “cofradía” de bullerengueras. Este parece ser el origen del Bullerengue. (1998, p. 15).

¹ Documentalista francesa con varias producciones realizadas en Colombia entre las que se encuentran *Donde cantan los acordeones, la ruta del vallenato, Lloro yo, el lamento del Bullerengue y Pacífico* (Lemoine, 1995, 1997; Lemoine y Hellot, 2001).

² No nos parece procedente suponer o especular sobre este caso, en el que se mostraría cómo la industria cultural se apropia de materiales para la comercialización. Esto implicaría emitir un juicio universal a partir de un caso. Al contrario, nuestra intención apunta a valorar este caso tan especial para entender ciertos procesos que van desde lo local a lo global, en un universo digital. Eventualmente, podría servir para soportar juicios de este tipo, siempre y cuando se pueda ver un patrón similar con suficientes casos paralelos.



El bullerengue hace parte de la tradición popular de la costa caribe colombiana; normalmente es interpretado por las agrupaciones de tambora (Carbó, 2003, pp.123-136). Sin embargo, no existen documentos históricos que aclaren su origen,³ pero su surgimiento es adjudicado a los asentamientos de esclavos africanos en el litoral atlántico. Como comenta Petrona en una entrevista que le realizó Kapkin:

Los cantos africanos son igualitos al bullerengue, lo que pasa es que es con otra parla diferente”, pero al igual que aquellos cimarrones que lo trajeron de África, ha gozado de mestizajes, creando una identidad propia y enriqueciendo la cultura en la región Caribe. Los tambores son africanos, las gaitas son indígenas, los cantos son herencia de los colonos. (2014, párr. 13).

El bullerengue es un ritmo normalmente ejecutado por mujeres y su interpretación tiene un carácter responsorial, de tal manera que se alterna un verso cantado por la solista o la mujer que improvisa y un estribillo cantado por el coro de mujeres que responde. En palabras de Lemoine:

El bullerengue es uno de los únicos cantos exclusivamente femeninos que existen en Colombia. Su gestual es un himno a la fecundidad. En el lento crescendo del bullerengue sentao, la cantadora se masaja el bajo vientre y se hace sobijos provocadores en los senos mientras que las coristas sostienen el ritmo lancinante con el golpear de las palmas. (1998, p. 15).

En la Costa Caribe colombiana, en donde se encuentran los departamentos de Bolívar y Córdoba, domina un poder patriarcal, ante el cual responden las mujeres con la solidaridad creativa y el jolgorio. Las mujeres no tienen una posición pasiva. Organizadas alrededor del tambor, se expresan como colectivo batiendo palmas y cantando en coro. Al trabajo melódico se articula la creatividad poética improvisada. Las mujeres ponen así su soledad al servicio del cuerpo y del erotismo. Como explica Petrona en la entrevista a *Las 2 orillas*:

Mi abuela decía que el bullerengue lo usaban mucho las mujeres que no podían entrar a una sala de baile, porque anteriormente los bailes eran de señoritas y no podía entrar una mujer que ya tuviera marido, eso era un delito, entonces hacían sus bullerengues aparte pa’ las mujeres y los bailes de sala para las señoritas. Entonces de las bullerengueras había unas que estaban en embarazo y se sobaban el vientre pa’ que el pelao buscara su posición. (Kapkin, 2014, párr. 15).

Sin embargo, existe un mercado cada vez mayor para estas expresiones musicales. Son varias disqueras dedicadas a la producción, difusión y distribución de este tipo de trabajos, e incluso este tipo de músicas regionales una vez grabadas aparecen en el mercado con el apelativo de *músicas del mundo*, categoría de la cual afirma Ana María Ochoa lo siguiente:

³ Aunque en los textos del CD *Colombia: Le bullerengue* (Lemoine, 1998) se adjudica el origen del bullerengue a las mujeres, en algunos trabajos como el artículo “El Bullerengue la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana” (Pérez Herrera, 2014) este se le atribuye a los pescadores de la región del Urabá antioqueño provenientes de Barú en el año 1854: “acompañadas con palmadas y bailándolas entre ellos a los cuales llamaron canto de MACHO. Es muy probable que el nombre dado a esta primera muestra folclórica se deba a que solo la cantaban y bailaban los hombres o los machos” (Pérez Herrera, p. 42). Si bien la fuente al que ese artículo hace referencia no puede cotejarse, resulta curioso notar la necesidad de establecer un origen masculino al bullerengue. No debe pasarse por alto que las fuentes confiables que tenemos hoy señalan lo contrario, esto es, la primacía femenina, incluso en el nombre del bullerengue. Incluso si fuese posible demostrar esa posición, habría que dar cuenta del abandono masculino de este género musical y dar cuenta de este retorno hacia lo femenino.

La categoría de “músicas del mundo” nace oficialmente en la industria musical en 1991. La creación de esta categoría respondía a una necesidad comercial: a los almacenes de música del norte europeo estaban llegando discos que no se podían vender como folklore ni tampoco cabían dentro de otras categorías comerciales. (2002, párr. 15).

Así las cosas, esta producción inicial parecía encajar muy bien en esta nueva categoría comercial, pero, por sí misma, no satisfacía todos los requisitos para ser masificada. Particularmente, en este CD de Petrona se puede constatar que la afinación, la rítmica y la sincronía de la música no encajan con los estándares de la industria cultural para su comercialización a gran escala.

Acerca de la profesionalización

Si echamos mano a la idea de profesionalización que prima en el mercado, se puede decir que Petrona Martínez y los músicos que graban con ella su primer CD no son profesionales. Su música y sus versos están hechos para aliviar la vida y expresar sus sentimientos. No obstante, esto no minimiza el potencial creativo de su tradición, por el contrario, se deja ver en este caso un potencial asombroso de la creatividad popular.

Petrona Martínez no es profesional, en la vida diaria, además de cantar y componer su música, se dedicaba junto con su familia a recoger arena del río; para ella la música hace parte de su existencia, pero sin saber exactamente desde cuándo. Para ella y sus compañeras se trata simplemente de producir un lenguaje gestual articulado con el verso espontáneo y rico. Ella, como los demás, aprendió de su madre, esta de su abuela y así sucesivamente, generación tras generación. Se puede decir, sin embargo, que en estas personas existe un manejo claro del lenguaje musical, de los ritmos con tambor. Lo que les permite ser culturalmente tan ricos es la necesidad de crear y esto se lo deben a una tradición oral que apenas empieza a ser reconocida en el medio productivo: “es la quinta generación de bullerengueras y de tanto escuchar los cantos de su abuela Orfelina, mientras doblaba tabaco o mientras hacía las labores del hogar, aprendió a cantar. Años más tarde, la voz de Petrona ya sobresalía entre las de las mujeres que, como ella, sacaban arena del río” (Villegas, 2005, párr. 1).

Sin embargo, cuando hacemos un rastreo por sus producciones discográficas, nos damos cuenta de que existe una transformación visible en cuatro aspectos: los intérpretes, los arreglos y producción, los instrumentos y la presencia de la voz masculina. Primero, de los músicos que grabaron en la primera producción solo se mantienen los hijos de la cantadora. La segunda característica es la introducción de un arreglista y de un productor desde la segunda producción. Con ello, como tercer aspecto, se introducen nuevos instrumentos como la gaita y la flauta de caña. El cuarto aspecto se evidencia en la transformación melódica de los coros que son estandarizados sonoramente, puesto que aparecen más elaborados, para la perspectiva sonora académica occidental, y se aumenta la presencia de las voces masculinas que normalmente no se usaban en el bullerengue tradicional.⁴

Con todo lo anterior, se satisfacen varios requisitos de la música occidental tradicional y el resultado puede constatar en el hecho de que Petrona ha sido nominada en dos ocasiones al Grammy Latino, en el 2002 con su producción *Bonito que canta* (Martínez, 2009)⁵ y en el 2010 con *Las penas Alegres* (Martínez, 2012)⁶, en la categoría de mejor álbum folclórico, además de haber ganado en los premios Shock 2010 en la misma categoría y el premio Radiocan 2010 como mejor artista de música tradicional. También se hizo el lanzamiento de un trabajo que mezcla el canto de la bullerenguera con Djs y música electrónica (Martínez, 2015).

Se puede decir, entonces, que lo que hace que dichos grupos empiecen a ser tan importantes y tan ricos culturalmente es el manejo personal que tienen de ciertos lenguajes y elementos que los demás no somos capaces de producir. Apenas estamos empezando a encontrar un valor en estas mezclas que permiten la multiculturalidad que potencializa la creatividad.

⁴ Creemos que sería interesante realizar una investigación sobre la idea de cómo en el momento en el que el bullerengue se hace público y deja de ser un acto privado, los hombres son los que se vuelven visibles (arreglista, productor, músicos y coristas). Esto es solamente una hipótesis y habría que desarrollarla con mayor evidencia empírica.

⁵ En esta producción ya aparecen productor, arreglista y coros de hombres (afinados desde una perspectiva occidental) además de la colaboración de Totó la Momposina, artista de música tradicional que trabaja con músicos profesionales y canta dentro de la estructura de afinación occidental. Dentro del álbum aparece además un tema totalmente instrumental cuyo título es “Sendero Indio”.

⁶ Este álbum es una producción con la colaboración de artistas como Martina Camargo y los músicos que trabajan con Carlos Vives, el acordeonista Egidio Cuadrado y la Gaitera Mayte Montero. En él se introducen timbales latinos, acordeón vallenato, bombardino entre otros instrumentos.

En la entrevista hecha a Petrona por parte de Kapkin se deja ver una nostalgia: “Yo quisiera hacer una rueda de bullerengue como la conocí, que eran puras mujeres así y en el centro iba el tamborero y no he podido porque ya las mujeres no quieren o les da pena, se lamenta Petrona.” (Kapkin, 2014, párr. 17). El bullerengue ha tenido una transformación que le ha permitido entrar y mantenerse en la lógica de la industria cultural. Los arreglos y la hibridación con instrumentos y técnicas que no hacen parte del contexto tradicional modifican su música y la acercan a una producción presentada para ser consumida por el público en general. El productor, que trabajó con ella por más de diez años, tiene una idea clara del mercado cultural; de hecho, es el director de la Corporación Cabildo, dedicada a promover grupos artísticos colombianos tanto de origen tradicional como de propuestas nuevas. Además, ha colaborado con múltiples investigaciones etnomusicológicas y pedagógicas y con la producción de audiovisuales y discografía en general. En todo caso, existe un estereotipo de profesionalización que posibilita la venta de los productos locales como se expresa en el documento de Estefanía González Vélez sobre la Corporación Cabildo: “la Corporación Cultural Cabildo representa un catálogo de artistas destacados en su género musical, región y por su aporte a la identidad cultural colombiana, generando circulación en mercados nacionales e internacionales, produciendo sus discos y asesorías para lograr y mantener un nivel escénico profesional” (González Vélez, 2013, p. 17).

Se graba lo que se puede vender y lo que responde a las exigencias del mercado. Por esta razón, no todos los grupos locales tienen la posibilidad de salir y promocionarse. Para poder acceder al mercado, es necesario hacer una abstracción de lo local, así ello implique una transformación. Una vez esto sucede, el grupo deja de ser local y se vuelve universal o, por lo menos, comercial, aunque pierda su carácter local inicial, como nos muestra Ana María Ochoa:

Ya que la relación de las músicas del mundo con el mercado no depende tanto de lo local como de lo transnacional, su globalización implica asumir como auténticos y originales sonidos que en el lugar de origen se viven como versiones nuevas de los géneros musicales tradicionales; esto es, y según el ojo con que se lo mire, como deformaciones de la autenticidad; aquella autenticidad patrimonial identificada con el folklore y la nación. Lo que implica que desde un mismo género musical se pueden construir versiones conflictivas de la autenticidad, con consecuencias a veces bastante serias para definir espacios de participación y políticas culturales. (Ochoa, 2002, párr. 27).

¿Música para vender?

En la actualidad gran parte de la música popular se produce para ser vendida, es decir, que el tratamiento que se le da a un tema, o a los temas de un disco, es el mismo que se le da a cualquier producto (es fundamental la imagen y el discurso que se maneja alrededor del mismo).

Unas de las preguntas que se pueden hacer en torno a la búsqueda de los productos musicales o de la música popular es: ¿por qué en Latinoamérica hay un alto contenido u apropiación de elementos de la música tradicional o folclórica? ¿Será que los músicos con una formación académica buscan encontrar en las músicas locales unos cohesores de identidad que le permitan a sus productos musicales ser vendidos? ¿Será que existe una necesidad de encontrar en la tradición herramientas o detonantes creativos que permitan la expansión musical?

Resulta interesante ver que los musicólogos se han preocupado por el problema de la aculturación que se produce, por un lado, en las áreas rurales en donde este fenómeno aparece a través de la radio, la televisión y los distintos medios masivos existentes, y, por otro lado, en las ciudades en donde se presenta un fenómeno de migración desde las áreas rurales. No se puede decir que la apropiación de instrumentos o ritmos regionales se deba solamente a esa mezcla cultural porque detrás de ello existe un discurso interesante sobre la llamada identidad nacional. Ese discurso, usado por los medios, los artistas y los productores permite vender de una mejor manera el producto musical.

Según Ramón Pelinski existen unos hábitos culturales preexistentes que se pueden transformar. Si esto sucede y además los productores son capaces de reforzar esos hábitos con un discurso manipulador sobre el nacionalismo y el problema de la identidad, nos encontraremos con un grupo de consumidores dispuestos, por un lado, a comprar el producto y, por el otro, a sentirse parte de ese discurso. Este autor afirma así lo siguiente:

Creemos que una solución realista a ese problema es aceptar que las relaciones nomológicas y las ofertas de interpelación están sujetas a normas y hábitos culturales (preexistentes), los que, a su vez, se transforman a lo largo de su materialización y aceptación en la práctica cultural cotidiana. La norma cultural es previa y contenida en la competencia cultural de los sujetos: el rito es preexistente, anterior a los agentes sociales, pero al mismo tiempo, son estos mismos agentes sociales los que acarrearán, sobrellevan su (pre) existencia y la materializan (la incorporan) en la ejecución repetida del rito o acción musical. (Pelinski, 2000, p. 170).

En diferentes entrevistas hechas a artista como Carlos Vives, Toño Arnedo, o incluso a Totó la Momposina, los periodistas preguntan: ¿cuál es su búsqueda musical? En las respuestas dadas, no solo por estos artistas o músicos, sino también por otros, existe una constante, un discurso sobre recuperar las raíces colombianas y sobre la importancia de tener una identidad que nos diferencie, que nos haga reconocibles o únicos. La música posibilita esa conexión con la llamada identidad como nos muestra Ramón Pelinski, en una cita en la que comenta:

Para Frith, la narratividad es lo que explica el proceso de formación de identidades musicales, dado que este concepto encierra la posibilidad de reunir en una unidad vivida dos maneras de considerar la propuesta de identidades que la música nos ofrece:

Por un lado, la identidad como representación fantástica, imaginaria, idealizadora, podríamos decir utópica, de sí mismo como lo que quisiéramos ser y no como lo que somos. (Frith, 1996, p. 123).

Y por otro, existe la identidad como sentimiento real, que se materializa corporalmente al hacer música y escucharla. Esta manera corporal de experimentar la identidad durante una ejecución musical es la que nos proporciona el placer de lo que nuestra identidad podría ser. (Frith, 1996, p. 124). (Pelinski, 2000, p. 171).

Existe un significado cultural adquirido previamente por los sujetos que muestra una relación adquirida con una sonoridad. Puede ser a través de un ritmo, una canción o una música específica. Ese objeto sonoro hace que los sujetos se identifiquen con él y lo asocien con un significado, el cual no necesariamente en todos los casos tiene que ser el mismo.

Para Frith, la música tiene la capacidad de dotar a la gente de una identidad y es por esa razón que la música popular tiene una función importante en el nacionalismo: “al ‘poseer’ una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith, 2001, p. 426).

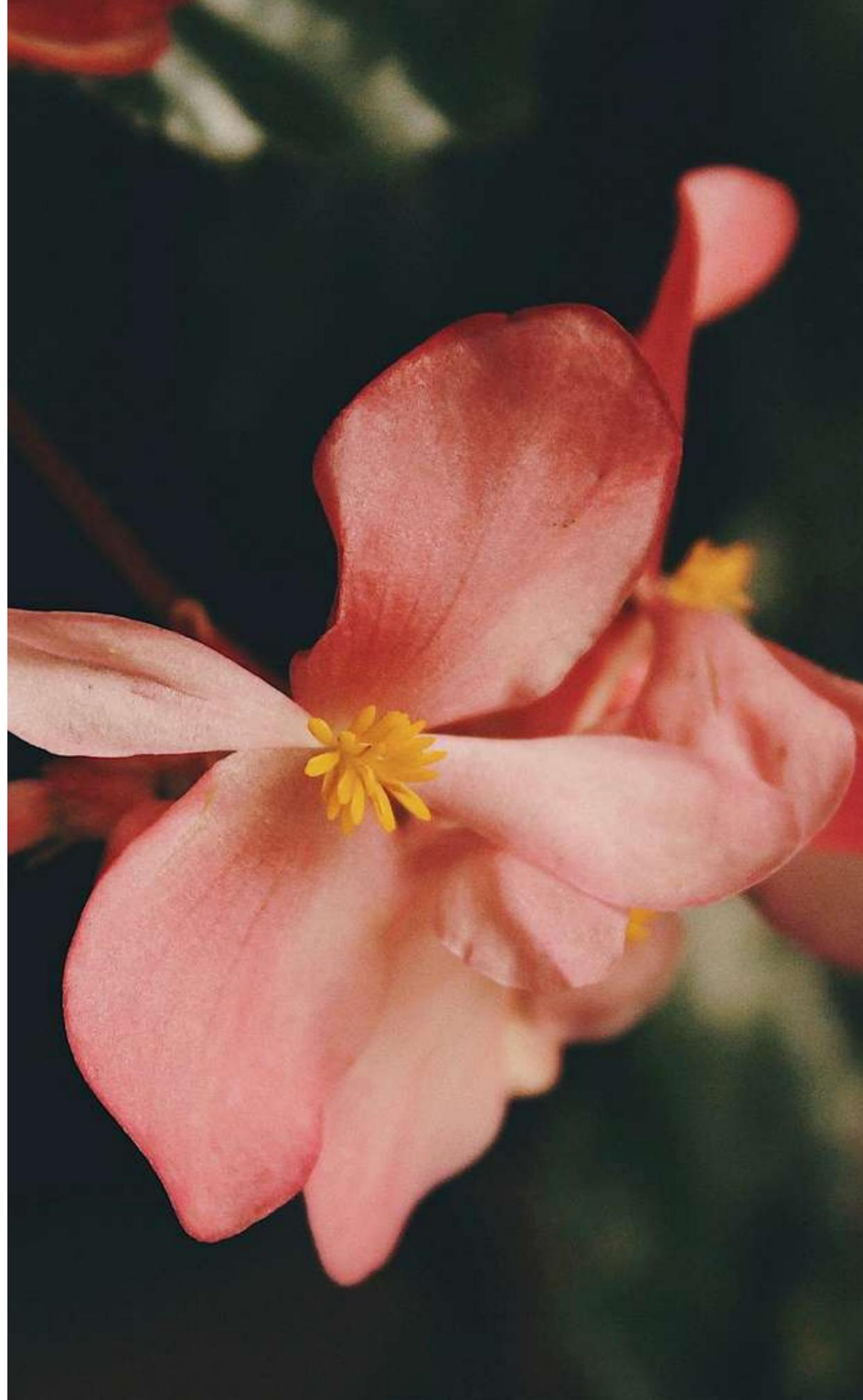
El fenómeno de la globalización

Podemos notar que existe un discurso del cual tanto los artistas como los productores, los compositores y el público se han apropiado para presentar ante el mundo la tradición local como un producto único y que nos caracteriza frente al otro. Pareciera que se refuerza un estereotipo que existe en torno a nuestra cultura, a saber, música con un ritmo propio de Colombia diferente a todo lo demás.

En la actualidad, el trabajo discográfico de Petrona Martínez se encuentra en muchos almacenes del mundo entero y su reconocimiento es cada vez mayor, al igual que la cantidad de información que aparece sobre ella en Internet y en los distintos periódicos y revistas de los lugares en donde se presenta. Ahora hace parte de un grupo de artistas que nos representa, es decir, músicos con una propuesta escénica, vestidos, maquillaje, luces, sonido y trabajos que traspasan fronteras y que además se presentan en diferentes partes de América, Europa y Asia mostrando las raíces colombianas, nuestra manera de vestir y de bailar o, mejor aún, construyendo una abstracción de lo que somos para presentarlo de una manera asequible ante el mundo; “esto no quiere decir que este carácter sea falso —es decir, de alguna manera, el tango y el vallenato son géneros nacionales para Argentina y Colombia—, sino que dicha caracterización depende de procesos históricos, ideológicos y artísticos concretos” (Ochoa, 2003).

Sin embargo, gracias al caso de Petrona quien nació entre cantadoras y bailarinas locales, creció con ellas y sigue viviendo entre ellas, podemos comprender el paso de una experiencia local, en este caso musical, a la lógica de la industria cultural global. No hay que pasar por alto que estas abstracciones se hacen de una manera concreta y diferente en cada caso; la música local tiene un significado distinto dependiendo de la manera como se acceda a ella, tal como nos expone Ochoa en su libro:

La música de cantantes de la región Caribe colombiana no significa lo mismo para Totó la Momposina, que lleva años viviendo entre Europa y Colombia, para una cantora de bullerengue que vive en un pueblo de la región Caribe colombiana y que sólo sale de allí ocasionalmente, para un niño de escuela de Londres que le dan una clase sobre bullerengue, y para los asistentes a los festivales organizados por Peter Gabriel en Inglaterra y lo escuchan allí. Esa música tiene significados diferentes para todas estas personas. Y todas estas significaciones están mediadas no sólo por su percepción de la música en sí, sino también



por el discurso a través del cual se intercambia la música de cada contexto, por el espacio de poder diferenciado que se establece en los marcos de interacción a través de los cuales se comunica esta música. (2003, p. 101).

No se trata de estar o no de acuerdo con las transformaciones que se presentan, pero definitivamente son visibles; la tecnología y el mercado han transformado a Petrona Martínez, han transformado el bullerengue, y es preciso profundizar este y otros casos en las diferentes regiones sin perder de vista la relación entre las exigencias de la industria, los condicionamientos de género y las aspiraciones y lecturas personales de los músicos y de los productores. Lo que es difícil cambiar es el significado que tiene para ella la música. Petrona es una mujer que canta para aliviar su alma, una mujer para quien la música se conecta con su cotidianidad de vida y por eso una vez termina sus giras o grabaciones en otros países regresa a su casa a sembrar yuca y plátano y a cantar con su familia sobre las historias de vida que los rodea.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos filosóficos* (3a ed.). Madrid: Trotta.
- Carbó, G. (2003). *Musique et danse traditionnelles en la Colombie: La Tambora [Música y danza tradicionales en Colombia: La tambora]*. París: L'Harmattan.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces, *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología* (pp. 413-135). Madrid: Trotta.
- González Vélez, E. (2013). *Estudio de Caso Corporación Cultural Cabildo*. Bogotá: Ediciones EAN.
- Kapkin, S. (mayo 5, 2014). Petrona Martínez y la ingrata labor de limpiarle la cara a Colombia. *Las 2 orillas*. Recuperado de <http://www.las2orillas.co/petrona-martinez-y-la-ingrata-labor-de-limpiarle-la-cara-a-colombia/>
- Lemoine, L. (1995). *Donde cantan los acordeones, la ruta del vallenato* [Documental]. París: La Huit Production/Cités Télévison/Télecaribe.
- Lemoine, L. (1997). *Lloro yo, el lamento del bullerengue vallenato* [Documental]. París: La Huit Production/Cités Télévison/ Télecaribe.

- Lemoine, L. (1998). *Colombie: Le Bullerengue Petrona Martínez* [Libro de CD]. París: Ocora Radio France.
- Lemoine, L. y Hellot, A. (2001). *Pacífico* [Documental]. París: 5 Continents, tv 10 Angers, tv 10 Angers.
- Martínez, P. (1998). *Colombie: Le Bullerengue Petrona Martínez* [CD] (Vol. 1275). París: Ocora Radio France.
- Martínez, P. (2009). *Bonito que canta* [CD]. Nueva York: MTM Ltda.
- Martínez, P. (2012). *Las penas alegres* [CD]. Nueva York: Chaco World Music.
- Martínez, P. (2015). *Petrónica* [CD] (Vol. 1). Nueva York: Chaco World Music.
- Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-%20discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica>
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Pelinski, R. (2000). Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música. En Ramón Pelinski (Comp.) *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango* (pp. 163-175). Madrid: Akal.
- Pérez Herrera, M. A. (2014). El Bullerengue, la génesis de la música de la Costa Caribe colombiana. *El Artista*, 11, 30-52.
- Villegas, N. (marzo 12, 2005). Petrona Martínez. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/especiales/articulo/petrona-martinez/75341-3>

Sandra Natalia Sánchez Ramírez

Directora de la escuela de música Triquiñuela. Magíster en investigación musical de la Universidad Internacional de Valencia (España). Maestra en artes musicales de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB. Maneja la línea de investigación Lecto-escritura musical y vinculación afectiva. Es compositora de música para espectáculos de teatro, danza y conciertos para niños. Autora de los siguientes artículos: “El desarrollo auditivo y creativo-musical en el niño” publicado en la *Revista humanidades UIS* (2008) y “Un acercamiento a la obra del maestro Blas Emilio Atehortúa a través de su *Sonata para violonchelo y piano op. 186*” dado a conocer en la *Revista Humanidades UIS* (2006).

Correo electrónico: sandranatsanchez@gmail.com

Jorge Francisco Maldonado Serrano

Profesor titular de la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander. Doctor en Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid (España). Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Autor de los siguientes artículos: “Critical digitality: from the virtual to the digital” publicada en *Praxis Filosófica* (2017) y “Humanidad y universo digital: prolegómenos al problema ético de la utilidad y el perjuicio de la vida para lo digital” disponible en *Análisis. Revista colombiana de filosofía* (2014).

Correo electrónico: jorgefcomaldonado@gmail.com

Artículo de investigación recibido en junio de 2018
y aceptado en agosto de 2018.