

Cómo citar este artículo en Chicago: Ayazo Vélez, Federico. "Si no hay quién labre la tierra, ¿cómo vivimos? Noción de 'Pueblo' en el vallenato protesta de Máximo Jiménez". *Escritos* 32, no. 68 (2024): 1-17.
doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v32n68.a05>

Fecha de recepción: 17.08.2023

Fecha de aceptación: 21.11.2023

Si no hay quién labre la tierra, ¿cómo vivimos? Noción de 'Pueblo' en el vallenato protesta de Máximo Jiménez

If there is no one to till the land, how do we live?
Notion of 'People' in the protest vallenato of Máximo Jiménez

Federico Ayazo Vélez¹ 

RESUMEN

La obra del cantautor vallenato Máximo Jiménez se mantiene más vigente que nunca. Sus canciones poseen un valor testimonial y literario que aporta a la construcción de un relato plural de Colombia y que, por lo mismo, también permite cuestionar las narrativas hegemónicas de nuestra mitología nacional en torno al conflicto político, en la medida en que concreta la voluntad colectiva del campesinado por recordar y hacer memoria de sus procesos organizativos como agremiación, así como también de hacer frente a problemáticas tales como la reforma agraria, la violencia política, el gamonalismo, la inercia y el abandono estatal y la desigual tenencia de tierras, especialmente en los departamentos de Córdoba y Sucre, a partir de finales de la década del sesenta, en el marco de las reivindicaciones de la agremiación conocida como la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). De forma contraria a lo que aseguran algunos pensadores, como Walter Ong sobre las culturas orales, la música de Máximo Jiménez se sitúa de forma crítica y con honda sensibilidad histórica frente a la política colombiana y sus prácticas de poder, así como también frente al panorama geopolítico e internacional de la época. En esa medida, el presente trabajo realiza un análisis sociocrítico de las canciones de Máximo Jiménez, particularmente, focalizando su manera de comprender la noción de 'Pueblo' y en la manera en que sus canciones establecen una relación entre sus textos y los hechos sociales que le circundan.

Palabras clave: Máximo Jiménez; Asociación Nacional de Usuarios Campesinos; Pueblo; Sociocrítica; Oralidad; Vallenato; Vallenato de protesta.

1 Profesor de la Universidad de Antioquia, Colombia. Magíster en Literatura por la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: federico.ayazo@udea.edu.co



ABSTRACT

The work of vallenato singer-songwriter Máximo Jiménez remains more relevant than ever. His songs have a testimonial and literary value that contributes to the construction of a plural narrative of Colombia and, therefore, also allows questioning the hegemonic narratives of our national mythology around the political conflict, to the extent that it concretizes the collective will of the peasantry to remember and remember their organizational processes as an aggregation, as well as to confront problems such as agrarian reform, political violence, gamonalism, state inertia and abandonment, and unequal land tenure, especially in the departments of Córdoba and Sucre since the end of the 1960s in the context of the demands of the association known as the Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC). Contrary to what some thinkers such as Walter Ong assert about oral cultures, Máximo Jiménez's music is critically and historically sensitive to Colombian politics and its power practices, as well as to the geopolitical and international panorama of the time. To that extent, this paper performs a socio-critical analysis of Máximo Jiménez's songs, particularly focusing on his way of understanding the notion of the People and the way in which his songs establish a relationship between his texts and the social events that circulate around him, as well as on the way in which his songs establish a relationship between his texts and the social events of the time.

Keywords: Máximo Jiménez; Asociación Nacional de Usuarios Campesinos; People; Sociocriticism; Orality; Vallenato; Protest Vallenato.

Introducción

Colombia posee una triste celebridad por los innumerables episodios de violencia y conflicto armado que han tenido lugar en sus territorios desde sus albores como nación². Particularmente, debido a la convulsa realidad social y política del país a lo largo del siglo XX y lo que va del nuevo milenio, la literatura, la música y las artes, en general, de nuestro país no han quedado incólumes ante los desastres de la guerra y, por lo mismo, una gran cantidad de novelistas, poetas y cantautores, que no alcanzaríamos a nombrar aquí, han testimoniado y preservado de manera variopinta la memoria de múltiples sucesos dolorosos como la Guerra de los Mil Días (1899-1902), la Masacre de las Bananeras (1928), la época de la Violencia (1946-1958), el período del Frente Nacional (1958-1974), las reivindicaciones campesinas de la ANUC (1967 en adelante) y el conflicto armado interno y el narcotráfico, entre otros.

Según el investigador Juan Esteban Villegas³, en los últimos tiempos se ha empezado a reflexionar sobre las nuevas y múltiples formas en que las artes han representado y resignificado nuestra historia republicana, lo cual da cuenta de la conformación de una suerte de literatura posnacional que ha empezado a erosionar los mitos de nuestra historia nacional y sus héroes, al tiempo que —como sostiene Catalina Quesada (citada en Villegas⁴)— ha dejado al descubierto muchas inercias e imposiciones en la fachada de nuestra identidad. Ahora bien, a pesar de los considerables aportes de innumerables narradores, poetas y músicos a la construcción de nuestro relato nacional, la crítica literaria del país ha privilegiado, casi de modo exclusivo, el análisis de textos narrativos —particularmente, novelas— en relación con los fenómenos de la violencia y el conflicto armado.

2 Juan Carlos Galeano, *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997).

3 Juan Esteban Villegas-Restrepo, "La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿espacio de memoria u olvido?", *Poéticas: Revista de Estudios Literarios* 2, (2016).

4 *Ibid.*, p. 115-.

En cuanto a la poesía, el trabajo mismo de Villegas⁵, sumado a la tarea de Armando Romero⁶, Juan Carlos Galeano⁷, Orlando Villanueva⁸, Selnich Vivas Hurtado⁹ y Juan Manuel Roca¹⁰, ha ido subsanando algunos vacíos en el terreno de la crítica literaria. No obstante, debido a juicios como los de Vivas¹¹, se ha considerado que algunas obras, especialmente aquellas de carácter campesino, oral y popular, que tratan asuntos relacionados con la violencia y el conflicto armado, no poseen gran calidad o valor poético a causa de su manipulación ideológica, el sentimentalismo patriótico, la queja, el lamento lastimero o el lugar común que les caracteriza. En pocos términos, si bien se les reconoce su valor documental, se les niegan sus posibilidades estéticas.

Resulta más preocupante el panorama todavía si advertimos que esa invisibilización de las literaturas populares y orales en los estudios literarios del país responde en realidad, más que a criterios estrictamente estéticos, al vasallaje cultural y discursivo¹² en el que las prácticas letradas han sumido a las culturas orales, debido a juicios erróneos, como el de Walter Ong¹³, que han perpetuado la falsa dicotomía y jerarquización entre civilización y barbarie, negándole el lugar como agentes políticos y culturales a múltiples grupos sociales del país y el continente; todo ello a pesar de la innumerable cantidad de sabidurías que podemos encontrar en la etnoliteratura, la literatura oral o la oralitura¹⁴, expresada en cantos, relatos, mitos, géneros musicales, etc.

Juicios como estos, además de poner en entredicho “el valor” estético de ciertas expresiones, tienden a desconocer que las condiciones sociológicas de producción de las obras son, justamente, aquellas que nos posibilitan llevar a cabo un análisis estético de las mismas, en la medida que, como bien señala Simon Frith¹⁵, nos permiten problematizar los patrones comerciales, de éxito, de gusto y estilo como patrones determinados social y discursivamente, y no solo como una cuestión de valores estéticos individuales, que cumplen o no con los cánones. En otros términos, podemos aseverar que, a través del análisis sociológico de la música popular, es posible comprender qué es la popularidad y cómo se construye

5 Ibid.

6 Armando Romero. *Las palabras están en situación: un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960* (Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985).

7 Juan Carlos Galeano, *Polen y escopetas* (Bogotá: Universidad Nacional, 1997).

8 Orlando Villanueva, *Canciones de la guerra. La insurrección llanera cantada y declamada* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016).

9 Selnich Vivas, “Reflexiones sobre la poesía y la guerra”, en *La universidad piensa la paz: obstáculos y posibilidades*, comp. Carmen Lucía Díaz, Claudia Mosquera y Fabio Fajardo (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002).

Selnich Vivas, “Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen”, *Revista Estudios de Literatura Colombiana* 25, (2009).

Selnich Vivas, *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea* (Medellín: Sílabas Editores, 2015).

10 Juan Manuel Roca, “La poesía colombiana frente al letargo”, *Revista Casa del Tiempo*, (2003).

11 Vivas, “Reflexiones sobre la poesía y la guerra”.

12 Vivas, “Vasallos de la escritura alfabética”. Vivas, *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*.

13 Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996).

14 Nina de Friedemann, “De la tradición oral a la etnoliteratura”, *Revista América Negra* 13, (1997).

15 Simon Frith, “Hacia una estética de la música popular”, en *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, ed. Francisco Cruces y otros (Madrid: Editorial Trotta, 2001).

la música en su contexto; puesto que las funciones sociales que esta cumple son fundamentales para comprender su dimensión estética y para desentrañar las respuestas a cuestiones de identidad, procesos de inclusión y exclusión, a la relación que se teje entre la vida pública y privada, a las maneras en que se moldea la memoria colectiva y al paso del tiempo, entre otros.

Particularmente, lo anterior resulta problemático si se tiene en cuenta que múltiples formas de creación, como las coplas, las trovas, los corridos llaneros y el vallenato, tienen una estrecha relación con la tradición literaria y han fungido en Colombia como vehículos para reflexionar sobre la realidad social e histórica del país, así como para transmitir estéticas, narrativas históricas y discursos sobre la constitución del Pueblo de diferentes grupos y actores involucrados de un modo u otro en el conflicto armado. El vallenato, por ejemplo, además de ser considerado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco¹⁶, es un género literario/musical de origen campesino con profunda significación social y poética, especialmente para la región del Caribe colombiano, pero también para el resto del país, en la medida en que da continuidad a la tradición de los juglares y los decimeros, así como a las melodías que han permitido plasmar las vivencias y los sentires del campesinado colombiano. Lastimosamente, como bien señala Adrián Farid Freja de la Hoz, siempre nos enseñaron fue “la poesía de la gente de buró y no del campo”¹⁷.

Ahora bien, a partir de los años sesenta algunos intelectuales de izquierda, como Orlando Fals Borda, empezaron a considerar el vallenato como una “herramienta para un cambio social amplio, pues era el sentir auténtico del pueblo oprimido”¹⁸. A pesar de que en el imaginario popular actual los vallenatos se asocian con temas de carácter conservador —lejos del comentario social, la protesta o las denuncias históricas¹⁹—, entre los que destacamos las nostalgias del amor perdido, la idealización del amor romántico, la exaltación del honor y los vínculos sanguíneos, las lógicas machistas y los valores de la sociedad provinciana de antaño (que sufrieron grandes transformaciones con los procesos de modernización en el siglo XX), especialmente, a partir de los años setenta también proliferó aquello que Ivo Zabaleta²⁰ llama el vallenato de protesta y que encuentra su eco en muchas voces de la cultura vallenata y del movimiento campesino e insurreccional.

De manera paralela a la llamada Nueva Canción Latinoamericana —que marcó un hito en la manera como los pueblos empezaron a pensarse a sí mismos, en la medida que la música fungió como un instrumento estético y político para reivindicar las clases históricamente oprimidas, y que, luego del triunfo de la Revolución Cubana en 1959, sirvió para cantar las propuestas de la izquierda que se erigió como un

16 Natalio Cosoy, “Declaran al vallenato colombiano patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”, *BBC News Mundo*, (2015).

17 Freja de la Hoz, *Literatura oral en Colombia*, 12.

18 Ivo Zabaleta, “El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez (1949-2021)”, *Revista Ensayos, Historia y Teoría del Arte* 24, no. 39 (2021): 79.

19 Egberto Bermúdez, “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica”, *Revista Ensayos, Historia y Teoría del Arte* 9, no. 62 (2004).

20 Ivo Zabaleta, “El vallenato de ‘protesta’: la obra musical de Máximo Jiménez”. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, (2017).

estandarte de libertad, esperanza y lucha antiimperialista²¹—, en Colombia se dieron posturas críticas en múltiples cantautores vallenatos y sus obras, entre los que destacamos a Máximo Jiménez (1949-2021), quien se propuso estimular el espíritu crítico y revolucionario del pueblo, entonando melodías como una lucha contra la pobreza, el subdesarrollo, la injusticia social, la violencia, la desigual tenencia de la tierra, las nefastas políticas agrarias y el imperialismo de los Estados Unidos.

A pesar de ello, es poco lo que la crítica literaria le ha dedicado a la relación del vallenato con la literatura, la violencia y el conflicto armado del país. Salvo algunos estudios²² que han analizado la obra de juglares vallenatos como Leandro Díaz, Rafael Escalona, el discurso de Julián Conrado y las FARC-EP, existe una laguna teórica en la obra de cantautores como Máximo Jiménez y su relevancia para comprender los múltiples relatos de Colombia y aquello que entendemos por Pueblo. Ello, por supuesto, sin desconocer las investigaciones que ha realizado Ivo Zabaleta²³, además de algunos textos de publicaciones periódicas y audiovisuales sobre la vida y la obra del maestro Jiménez²⁴.

21 Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. Presente y pasado”, *Revista de Historia* 23, (2007).

22 Ingrid Bolívar y Sergio Lizarazo, “Entre sueños, montañas y vallenatos. Aprendizajes sobre la expansión regional de las FARC-EP en el Caribe”, *Colombia Internacional* 107, (2021).

José Antonio Figueroa, *Realismo mágico, vallenato y violencia política en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2009).

Zuleima Jassir, “Lo ancho pa’ ellos, lo angosto pa’ uno”. Análisis discursivo de la canción social en la música vallenata”. Tesis de pregrado. Universidad de Cartagena, 2010.

Rossana Martínez Gil et al., “Las Narrativas Cantadas farianas en el conflicto armado colombiano”, *Revista Hojas y Hablas* 17 (2019).

Evelyn Murillo, “Símil y alegoría en las canciones vallenatas del período 1970-1990. Análisis del discurso identitario del hombre caribe colombiano”. Tesis de pregrado. Universidad de Cartagena, 2017.

Alberto Peñaranda, “Análisis de la música vallenata de Rafael Escalona bajo la aplicación de los campos de modo y voz de la teoría narratológica de Gerard Genette”. Tesis de pregrado. Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2019.

Rafael Quishpe, “Corcheas insurgentes: usos y funciones de la música de las FARC-EP durante el conflicto armado en Colombia”, *Revista Izquierdas* 49, (2020).

Rafael Quishpe et al., *Entre fusiles y acordeones: base de datos de la música de las FARC-EP (1988-2018)* (Bogotá: Instituto CAPAZ, 2019).

Lukas Fernando Rodríguez, “‘Cantando narramos, cantando recordamos, cantando resistimos’. Análisis de la música vallenata como expresión de memoria de la memoria colectiva de la violencia política en el Magdalena Grande”. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

Sandra Milena Rodríguez, “Las tramas culturales de la violencia. El caso de la música vallenata”. Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, 2021.

Gabriel Samacá, “Versos de amores que matan los odios malditos del yanqui opresor: música insurgente y discurso político de las FARC-EP”, *Revista ACHSC* 2, no 44, (2017).

23 Zabaleta, “El vallenato de ‘protesta’”

24 Natalia Correa, “Máximo, el juglar vallenato que no le canta a las mujeres”, *Pacifista*, 2015.

Simón Dähil, “Vallenato bravo: Máximo Jiménez, el cantor de las masas”, *Panorama Cultural*, 2019.

William Rosado, “Máximo Jiménez, autor de ‘El burro leñero’, vive momentos difíciles”, *Diario de Cesar*, 2019.

En este horizonte, el presente estudio cobra pertinencia, pues se propone, por un lado, desjerarquizar el discurso poético y ampliar su espectro en el país y el continente, a través de la inclusión de expresiones populares de las artes, relacionadas con el conflicto y que han estado por fuera del canon o de la llamada literatura culta y sus estudios críticos. Asimismo, porque abre la posibilidad de establecer una relación entre música, literatura popular/oral, cultura y sociedad. Y, a su vez, porque contribuye a los esfuerzos que buscan seguir abriendo camino a las narrativas literarias de origen popular, que se han creado alrededor del conflicto, para contribuir a esclarecer las motivaciones, los variopintos discursos e ideologías, las expresiones artísticas que han engendrado y la comprensión sobre el lugar del Pueblo dentro de la realidad social y política del país.

Así, el presente artículo se estructura mediante dos apartados. En el primero se lleva a cabo un análisis bajo los presupuestos de la sociocrítica, con la finalidad de comprender las condiciones de producción de las canciones de Máximo Jiménez, en medio de las demandas de la Asociación de Usuarios Campesinos (ANUC), así como su manera de teorizar la noción de Pueblo y las tensiones que mantiene con el Estado y los terratenientes. Y por otra parte, en el segundo apartado se recogen algunas conclusiones sobre el análisis y se insinúan, finalmente, algunas posibles líneas para futuras investigaciones.

Máximo Jiménez y el vallenato de protesta

Máximo “El Charanga” Jiménez nació en Santa Isabel, Córdoba, en el año 1949, en la zona Caribe de Colombia. Es, como tantos otros campesinos colombianos, un hijo de la Violencia y del conflicto. Su trayectoria musical, fundida a la política y a la música del acordeón, es el retrato inconforme y decidido de los valores e intereses grupales de la ANUC, una agremiación campesina fundada inicialmente en el Gobierno de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970), como mecanismo de presión para acelerar las tímidas propuestas de la reforma agraria iniciada en el Gobierno de Alfonso Lleras Camargo (1958-1961).

Desde muy joven, Máximo Jiménez reconoció —como Orlando Fals Borda²⁵, con quien trabajó— las propiedades étnicas, sociales y políticas del vallenato y empezó a promoverlo como una herramienta de cambio social ligada a la lucha y reivindicación de los campesinos por la tierra, la lucha contra el latifundio y las demandas por la reforma agraria. De forma distinta al vallenato “romántico”, el vallenato de Jiménez se ocupó de retratar el sentir del pueblo campesino y el calvario de sus luchas cotidianas. No sin razón afirma:

Señal Memoria, “Máximo Jiménez - El vallenato protesta”, entrevista en Youtube.

Edward Cortés. “Entrevista a Máximo Jiménez”, *La hamaca grande: una ventana a la cultura del viejo Bolívar*, programa de radio.

25 Orlando Fals Borda, “Presentación”, en *Vallenato. Hombre y Canto de Ciro Quiroz* (Bogotá: Ícaro Editores, 1982).

Yo sé por qué no quiero, hombre, cantarle al amor/ ni a ese romanticismo, ay, de mujeres bonitas./ Sabemos que Colombia tiene un profundo dolor/ la explotan esos gringos pa’ sus naciones malditas./ Colombia, te estás muriendo de hambre/ mi pueblo, aquí te van acabando/ te explotan esos norteamericanos/ son males, porque no nos levantamos²⁶.

En este horizonte, la sociocrítica nos ofrece herramientas de análisis pertinentes para comprender el universo discursivo que “El Charanga” teje alrededor de la noción de pueblo y la manera en la que testimonia la realidad sociopolítica del país, desde la voz campesina, en la medida que, como bien señaló Mijail Bajtin²⁷, cada esfera de la actividad humana construye unos enunciados o se relaciona con ciertos usos de la lengua, que poseen un universo discursivo relativamente homogéneo y estable, con ciertas características temáticas, estéticas y composicionales particulares. Esferas que, además, emplean cierto universo lingüístico (sociolecto), lexical, semántico, sintáctico y narrativo (discursivo) que imita y reproduce la realidad o entra en conflicto ideológico con ella, con los valores sociales que expresan ciertos intereses de otras colectividades²⁸. Así, podemos aseverar que la obra de Jiménez realiza procesos de clasificación y taxonomía (a nivel físico, social e ideológico) ligados a los intereses de la ANUC y que, por consiguiente, habla de los conflictos de la agremiación campesina con los valores hegemónicos del Estado y los propietarios de la tierra, como se irá viendo.

En su canción *Las herramientas del pobre*, por ejemplo, Jiménez²⁹ teje el universo discursivo de la colectividad campesina con los referentes cotidianos del agricultor, con sus herramientas de trabajo, su ardua labor bajo el sol inclemente del Caribe —desconocida y subvalorada por su patrón—. Construye el universo lexical, semántico y discursivo del campesino y su situación menesterosa: expuesto a las vicisitudes del medio, a la pauperización de su cargo, al hambre, la miseria familiar, la tristeza; obligado a vender su fuerza de trabajo, a aguantar la amplia brecha social entre quienes poseen los medios —el gamonal, los terratenientes, burgueses y políticos tradicionales—.

El pueblo que declara Jiménez es un pueblo que se encuentra agotado por la necesidad y la carencia, por el hambre; limitado a sobrevivir con un pago mínimo que muchas veces ni siquiera llega, porque el patrón no se deja ver y, cuando aparece, “lo tratan como a un perro”³⁰; situación que no cambia por más que haya cosecha o prosperidad. En pocas palabras, Jiménez canta sobre aquella facción del pueblo que, como bien señala Alain Badiou³¹, no ha estado dentro del panorama de las políticas públicas de la nación. Para comienzos de los años setenta, Colombia transitaba el ocaso del Frente Nacional (1958-1974) y, dentro de sus aspiraciones económicas, buscaba la inserción de productos locales en el mercado

26 Jiménez, Máximo. “Levántate”, Sebastián David Huerfano Aguilar, video de Youtube, 3:04.

27 Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998).

28 Pierre Zima, *Manual de sociocrítica* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013).

29 Máximo Jiménez, “Las herramientas del pobre”, *SoySimuano*, video de Youtube, 4:08.

30 Jiménez, “Las herramientas del pobre”, 0:47-0:49

31 Alain Badiou, “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra pueblo”, en *¿Qué es un pueblo?*, comp. Cecilia González y Fermín Rodríguez (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014).

internacional. En este panorama, una segunda oleada del banano, a partir de los años cincuenta, estuvo acompañada por la consolidación de nuevos productos como el tabaco y el algodón, lo cual impulsó una expansión de la frontera de la agricultura a gran escala y también de la ganadería extensiva³².

En este horizonte fue fundada la ANUC, en el período de 1967-68, bajo el mandato y la gestión del Ministerio de Agricultura. Su objetivo principal fue financiar y organizar al movimiento campesino a nivel nacional y, también, ejercer presión a favor de la reforma agraria, en gran medida porque la Ley 135³³, decretada durante el gobierno de Alberto Lleras Camargo, y cuyas finalidades eran modernizar el sector agrario, aumentar la productividad e insertarlo en el desarrollo capitalista del país, había mostrado lentitud e ineficacia, debido a que el sector de los terratenientes y los conservadores poseía fuertes organizaciones gremiales y grupos de presión que estaban bloqueando la aplicación de la reforma agraria, la cual, ya de por sí, se mostraba bastante modesta³⁴.

Según Anders Rudqvist³⁵, la Ley 1³⁶, decretada por el Gobierno de Lleras Restrepo,

permitió la expropiación de tierras cultivadas por arrendatarios o aparceros, que tenían a su cargo lotes de hasta 15 hectáreas. La Ley contenía asimismo otros artículos, pero el mencionado fue el que creó las tensiones y conflictos entre los terratenientes y aparceros, arrendatarios y campesinos sin tierra.

Particularmente en la Costa Atlántica, la promulgación de esta ley dio lugar a una serie de conflictos entre propietarios y campesinos, que derivó en una serie de recuperaciones/ocupaciones de tierra por parte de estos últimos. Los departamentos del Caribe colombiano, recordemos, son aquellos que presentan los índices más altos de concentración de la tierra en el país y son terrenos que están dedicados, mayoritariamente, a la ganadería extensiva de baja productividad sobre considerables extensiones de esta. Por ejemplo, los censos agropecuarios de 1960 muestran que en Córdoba tan solo el 15 % de la tierra era ocupada por un millón de familias campesinas; mientras que el 40 % del área total era ocupada por siete mil terratenientes³⁷. Además, los terratenientes han recibido siempre un apoyo cauteloso del Gobierno.

A pesar de que en la presidencia de Lleras Restrepo se empezaron a dar los primeros enfrentamientos entre campesinos y terratenientes/conservadores, y de que existían múltiples limitaciones legales y financieras para efectuar una reforma agraria redistributiva real, la ANUC apoyó, hasta ese momento, las políticas agrarias del Gobierno. En un principio, gracias a su labor, la agremiación se constituyó de manera oficial y creció de forma tan abismal que terminó por convertirse en uno de los movimientos sociales más

32 Zabaleta, “El vallenato de protesta”.

33 Congreso de la República de Colombia, *Ley 135 de 1961*, del 15 de diciembre de 1961. Sobre la reforma social agraria. (*Diario Oficial*, no. 30.691).

34 Zabaleta, “El vallenato de protesta”.

Señal Memoria, “Máximo Jiménez - El vallenato protesta”.

35 Anders Rudqvist, “La Organización Campesina y la Izquierda ANUC en Colombia. 1970-1980”, *Revista Informes de Investigación* 1, (1983).

36 Congreso de la República de Colombia, *Ley 1 de 1968*, del 26 de enero de 1968. Por la cual se introducen modificaciones a la Ley 135 de 1961 sobre Reforma Social Agraria, 2.

37 Zabaleta, “El vallenato de protesta”.

grandes del país en el siglo XX. Ahora bien, como bien expresó el líder Jesús María Pérez³⁸, precisamente, por su carácter paternalista y sujeto al control estatal, en realidad la ANUC en sus inicios no representó de manera auténtica la organización del campesinado e, incluso, se invisibilizaron a algunos miembros con holgada conciencia política; situación que, con el tiempo, fue creando abismos y tensiones entre la organización campesina, el Estado y el movimiento mismo.

Por ello, las relaciones entre la ANUC y el Estado se fracturaron definitivamente en el gobierno de Misael Pastrana Borrero (1970-1974), que impidió cualquier intento de llevar a cabo una reforma agraria. La ANUC se dividió, entonces, en una línea oficialista (ANUC-Línea Armenia), controlada por el Ministerio de Agricultura y la corriente independiente (ANUC-Línea Sincelejo), que empezó a impulsar las recuperaciones de tierra, los paros cívicos, múltiples marchas a lo largo del país y el ejercicio de diversos mecanismos de presión (por ejemplo, las tomas de oficinas del Instituto Colombiano de la Reforma Agraria [INCORA]), como medidas para hacer sentir sus demandas.

Al respecto, Máximo Jiménez es bien consciente, como Fals Borda³⁹, que mucho de lo que se vive hoy en el Caribe y en otras regiones periféricas de Colombia, es producto de un proceso de lucha en el campo de la economía y de la cultura por el dominio, control y explotación de los recursos naturales, en especial, de la tierra y el agua de esa región. Por ello, en la canción *Usted señor presidente*, Jiménez llama la atención sobre ello:

¿Usted, señor presidente, si está de acuerdo/ que acaben los campesinos de su nación? / ¿Si sabe que es un esfuerzo el que están haciendo/ para no morir de hambre con su opresión? / ¿Y manda su gente armada sin corazón/ pa' que vean correr la sangre de un hombre bueno?
Allá viene el campesino/ con su burrito pa'l pueblo/ viene a cambiar por dinero/ los frutos de su cultivo.
¿Usted sí se ha dado cuenta cómo es que viven? / ¿Y lo que manda es miseria para esta gente? / Eso es lo que hace usted, señor presidente,/ y así le quita lo poco que ellos consiguen. / Usté apoya un corbatado terrateniente:/ el enemigo inmediato que lo persigue.
Las tierra' están en montaña/ y nada están produciendo/ Cuando ya están cultivadas/ entonce' aparece un dueño.
¿Usté si ha caído en cuenta que el campesino/ no tiene ciudad bonita, sino es el campo? / ¿Y por qué entoncé e' que usté los persigue tanto? / Si no hay quien labre la tierra, ¿cómo vivimos? / Usted los está poniendo en el mal camino/ A vivir en la miseria y en el atraso.
Son las masacres más grandes/ que aquí vemos cada día:/ el que no muere de hambre/ lo mata la policía⁴⁰.

A nivel narrativo son recurrentes los menesteres de los campesinos del país y su contradicción con los valores hegemónicos. En un principio, esto se evidencia, como bien lo advirtió Zima⁴¹, en el plano lexical de la lengua: en la música de Jiménez es el campesino quien habla, con sus abreviaturas, sus modismos, sus usos, por lo demás alejada de la retórica pomposa de la tradición política y literaria. Su canción, por

38 Jesús María Pérez, *Luchas campesinas y reforma agraria. Memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe* (Bogotá; Puntoaparte Editores, 2010).

39 Orlando Fals Borda, *Historia doble de la Costa* (Bogotá: C. Valencia Editores, 1979).

40 Máximo Jiménez, "Usted señor presidente", *Fabio Enrique Ramirez Espitia*, video en Youtube, 4:01.

41 Zima, *Manual de sociocrítica*.

el contrario, denota y connota el universo discursivo del sociolecto campesino. Mediante neologismos expresa los modos de hablar y de concebir la realidad de las provincias, una realidad lejana al uso institucional de la lengua y de la poesía aurática de la que nos habla Walter Benjamin⁴².

Con su universo discursivo, Jiménez corrobora que el Estado, o aquellos que gobiernan la nación, más que pensar en el Pueblo —al que consideran una masa deforme y pasiva⁴³—, se enfocan en las necesidades del capital y sus exigencias. Los campesinos de Colombia y, sobre todo los del Caribe, que por lo general son trabajadores agrícolas que han organizado sus comunidades en torno a la producción mercantil simple y parcelaria, a través de técnicas precapitalistas (picos, palas, entre otros), han tenido que enfrentarse a las élites políticas y económicas, que han acumulado riquezas y monopolizado la tierra de manera desafortunada, en repetidas ocasiones a la fuerza y bajo el cobijo de la ley, con la consecuente persecución al campesinado.

Además, Jiménez se opone al estatismo ineficaz de la soberanía y de la ideología nacionalista. En consonancia con Benedict Anderson⁴⁴, señala que la proclamada nación, lejos de cobijar al Pueblo —a los diferentes grupos sociales del territorio colombiano—, es en realidad un artefacto cultural que detenta una clase particular, la élite política y económica, los “oprimidores” y los “corbatudos” terratenientes, únicos beneficiarios de las políticas del Estado y de las mismas cosechas, a las que “les aparece dueño”.

En otras palabras, su música expresa el choque del Pueblo con los valores imperantes de la nación, que concibe al primero como una masa informe, sin conciencia política: simple sustancia capitalizada⁴⁵. Por ello, Jiménez le pregunta al presidente por “su” nación —que no parece ser la misma que la del pueblo—, porque hasta el momento aquella soberanía, aquella supuesta “asamblea popular efectiva” de la nación de la que habla Rousseau⁴⁶, ha estado lejos de incluir, en sus decisiones, a la totalidad del Pueblo, negándole históricamente la calidad de sujeto político al campesinado —pero también a muchos otros grupos sociales, como a las comunidades originarias—, que se han visto condenados “a la miseria y el atraso”, al “mal camino”, a la opresión y la violencia, mientras ven acontecer el apoyo y la amistad del Gobierno con los grandes propietarios.

En suma, los valores que pone en juego la obra de Máximo Jiménez son los de la organización gremial campesina, los de su participación política y sus acciones como agrupación para ser reconocida como parte integrante de las decisiones políticas del Gobierno. De allí que puedan establecerse paralelos entre la música de Jiménez y el discurso de la ANUC, pues ambos apuntan a las demandas por una reforma agraria redistributiva: la redistribución de tierras entre campesinos y pueblos originarios, el establecimiento de un límite racional de la propiedad, la nacionalización de la maquinaria, la producción agrícola y la no persecución política⁴⁷.

42 Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 2000).

43 Badiou, “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra pueblo”.

44 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993).

45 Badiou, “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra pueblo”.

46 Ibid.

47 Zabaleta, “El vallenato de protesta”.

Por otro lado, llama la atención sobre los valores y el modo en el que los terratenientes se han ido apoderando de la tierra, cómo han ido expropiándola con el auxilio de la policía, apoderándose, incluso, de aquellos terrenos baldíos “que nada están produciendo”, pero en los que el campesinado ha vivido por generaciones. Inclusive, a veces de forma irónica, como podemos ver en la canción *Me dijo un terrateniente*, se pone en el lugar de este como un intento de concretar los dos lados de la pugna y la oposición de valores discursivos de los que nos habla Pierre Zima⁴⁸, en esta ocasión para criticar el cinismo de los intereses y preocupaciones que desconocen la ignominia de los miembros de la ANUC y de muchos otros campesinos del país. Veamos:

Me dijo un terrateniente/ un día muy entristecido:/ “Se me tomaron la tierra/ Los malditos campesinos”.
Entonce' le contesté/ qué producían esas tierras,/ me dijo tenía ganado/ clasificado pa' negociación.
'Esos diablos andrajosos/ Se me tomaron mi hacienda,/ Me dañaron mi negocio/ Como era de exportación.
'Doscientos cincuenta de'llos/ Eran mis trabajadores,/ Ni siquiera agradecieron/ diez pesos que les pagaba./
Yo jui quien pagué mejor/ A toditica esa gente/ También yo les vendía ron/ Como el famoso aguardiente./
Y nunca los exploté/ Como hacen los demás/ Con diez pesos comen bien/ Y les queda pa' parrandiar'.
Óigame, terrateniente,/ Vámonos a la montaña,/ Ahora afílese un machete,/ Que así es que el hombre se desengaña./
La tierra no hay que prohibila,/ Usté no hable tanta paja,/ La tierra es pa' dirigirla/ El hombre que la trabaja⁴⁹.

En esta canción, Máximo Jiménez evidencia que el rompimiento entre el Gobierno, los terratenientes y el campesinado era inminente. Por un lado, porque los terratenientes estaban convencidos, como buenos colonos, de que el *estatu quo* estaba justificado, y por otro lado, porque el campesino, desengañado, que poco a poco empezaba a rechazar el yugo al que estuvo tanto tiempo sometido de formas más tajantes, vitoreaba consignas como “la tierra es para quien la trabaja”, lo cual, a su vez, permitía dar cuenta también de las tensiones y las preocupaciones programáticas y políticas crecientes de los campesinos miembros de la ANUC, que cada vez los alejaban más de la realidad material e histórica a la que estaban sujetos.

Según Pérez, fue a partir de este instante en el que realmente el campesinado se hizo consciente de su situación, en la medida que:

De ahí en adelante nuestra primera y más importante batalla ha sido por la independencia y la autodeterminación. Nuestra franca lucha a lo largo de la década de 1970 no sólo fue por la tierra, sino también por liberarnos de un Estado que nos tenía excluidos desde siempre⁵⁰.

Es por esto por lo que, a partir de aquí, como podemos evidenciar a lo largo de la obra de Jiménez, la *Plataforma Ideológica* de la agremiación empezó a hacer énfasis, especialmente, en dieciocho estatutos que pueden resumirse en las preocupaciones por la reivindicación democrática, la búsqueda de una

Rudqvist, “La Organización Campesina”.

Bruce Michael Bagley y Fernando Botero Zea, “Organizaciones contemporáneas en Colombia. Un estudio de la asociación nacional de usuarios campesinos. [ANUC]”, *Revista Estudios Rurales Latinoamericanos* 1, no.1 (1978).

48 Zima, *Manual de sociocrítica*.

49 Máximo Jiménez, “Me dijo un terrateniente”, *Montería En Vivo*, video de Youtube, 2:48.

50 Pérez, *Luchas campesinas y reforma agraria*, 20.

reforma agraria, la redistribución de tierras entre campesinos y pueblos originarios, el establecimiento de un límite racional de la propiedad, la nacionalización de la maquinaria y la producción agrícola.

Debido a ello, desde mediados de los años setenta la Asociación había empezado a realizar cientos de recuperaciones/tomas de tierra en diferentes partes del país, con el objetivo de ejercer presión, sobre todo, en departamentos como Córdoba, Sucre, Atlántico y Caldas⁵¹. Pero el rompimiento definitivo entre la ANUC y el gobierno de Pastrana se produjo de forma abierta a partir de 1971, luego de que el presidente retirase el apoyo económico e infraestructural que había prometido a la organización. Además, porque el Estado empezó a realizar diversas operaciones represivas de la fuerza pública contra el campesinado, que se tradujeron en desalojos, encarcelamientos, asesinatos de diferentes líderes y dirigentes a lo largo del país.

Como estocada final, en enero de 1972, el gobierno de Pastrana Borrero por medio del Pacto de Chicoral, que reunió a representantes del gremio agrario y políticos de partidos tradicionales (a excepción del sector llerista), sin la participación del campesinado, estableció de manera oficial el cambio de las políticas agrarias, en el que se sepultó por completo cualquier intento reformista y redistributivo de las mismas y, en cambio, dio fuerza a las explotaciones de tipo capitalista, en las cuales se protegió la propiedad de los terratenientes, a cambio de impuestos para el Estado⁵². Este acuerdo, según Salomón Kalmanowitz⁵³, fue una de las causas principales en la intensificación de la violencia política en Colombia, en tanto que las contradicciones entre los campesinos, los terratenientes y el Gobierno se hicieron prácticamente irreconciliables y fomentaron, de manera paulatina, el apogeo los movimientos sindicales y de las guerrillas comunistas que desencadenaron una crisis política y civil sin precedentes.

Ello explica por qué, a partir de este momento, la obra de Jiménez abandona de a poco su posición más moderada, que hasta entonces denotaba una intención revolucionaria democrática y popular a corto y mediano plazo de la ANUC, para asumir un discurso más radical y revolucionario. Ahora bien, su acervo lingüístico ya no solo oponía en el plano lexical a los campesinos contra los terratenientes y el Estado, sino, en general, a los “oprimidores” y a los oprimidos. Veamos: “Se ha demostrado que organizados/ somos una gran fuerza/ si nos unimos a los obreros/ no habrá oligarquía que valga/ (...) Contra la alianza burgués-terrateniente/ está la alianza obrero-campesina”⁵⁴.

En otras canciones, como *Levántate* y *El Estado colombiano*, sus letras empiezan también a tomar un matiz cada vez más radical, a medida que el movimiento campesino se distanciaba irremediamente de las políticas del Gobierno. En *El Estado colombiano*, por ejemplo, así lo expresa: “Ay, las fuerzas represivas/ del Estado colombiano/ están siempre es al servicio/ de oprimir a los explotados. / Sirven a la burguesía/ y a los terratenientes/ les protegen su riqueza/ y acaban con nuestra gente”⁵⁵.

51 Borda, *Historia doble de la Costa*.

Rudqvist, “La Organización Campesina y la Izquierda ANUC en Colombia. 1970-1980”.

52 Ibid.

Zabaleta, “El vallenato de protesta”.

53 Salomón Kalmanowitz, “El desarrollo histórico del campo colombiano”, en *Colombia hoy*, ed. Jorge Orlando Melo (Bogotá: Presidencia de la República, 1996).

54 Jiménez, citado por Zabaleta, “El vallenato de protesta”.

55 Máximo Jiménez, “El Estado Colombiano”, *Ivan Rúa*, video de Youtube, 2:39.

Al constatar que los campesinos no podían esperar ninguna transformación de sus condiciones materiales, económicas y sociales por medio del sistema político hegemónico, la ANUC reaccionó a la política agraria del Gobierno con una serie de movilizaciones en masa, recuperaciones de tierra, paros cívicos y marchas en múltiples regiones del país, así como tomas de las oficinas del INCORA como medidas para hacer sentir sus demandas y ejercer mecanismos de presión⁵⁶, los cuales se prolongaron hasta el final de la administración de Pastrana.

Como podemos observar, los textos de Máximo Jiménez absorben el sociolecto, el lenguaje colectivo de la organización campesina y su discurso político, para, luego, con una clara connotación revolucionaria y antiimperialista, que apuntaba ya no solo a reivindicar las luchas campesinas, sino a pensar en un cambio estructural del sistema social de base popular y en alianza con la clase obrera. Su obra pasa de defender que “la tierra tiene que ser/ del hombre que la trabaja”⁵⁷ a la consigna de “tierra sin patrones”, en la medida que, este último lema, ya no solo nos habla de la agremiación campesina y sus alcances sindicales, sino de la ideología del proletariado y de la clase obrera en general, que apunta a la revolución. Es decir, empieza a encarnar unos valores de orientación socialista que impulsaban a terminar con toda la propiedad sobre los medios de producción y que nos advertía de la crisis ulterior del conflicto armado interno.

En este contexto, Jiménez teje su universo discursivo en el conflicto de los problemas de clase y la ideología burguesa⁵⁸ que, en sus ansias de controlar los medios de producción, sumió al campesinado en una deplorable situación social, política y económica. Por las palabras seleccionadas recurrentemente en sus canciones, podemos advertir que habla del Pueblo como aquel pueblo+adjetivo nacional⁵⁹, con intereses emancipatorios, que se declara contra un Gobierno autoritario y despótico, y reclama nuevas políticas de Estado e, incluso, las ansias de un Estado por entero nuevo, que todavía está por venir.

De forma paralela, los valores de la música de Jiménez entrañan las contradicciones presentes en el discurso de la agremiación campesina, en la medida que su discurso más radical es también prueba de la crisis política e ideológica que había empezado a fraguarse al interior del movimiento, y que se evidencia en las diferentes posiciones de sus miembros con respecto al devenir político de la agremiación y frente al manejo de sus recursos financieros. Esta pugna interna, como bien expresa Anders Rudqvist⁶⁰, se debió a las posiciones encontradas de algunos sectores del movimiento que defendían los intereses de diferentes grupos políticos, que buscaban ampliar su influencia y poder político a través del trabajo con el movimiento, lo cual se tradujo, además, en sectarismos de izquierda, en especial, de los grupos dirigentes y otros grupos políticos maoístas y marxistas-leninistas al interior de la organización, los cuales buscaban abanderarse de la orientación política e ideológica del movimiento, al considerarse a sí mismos como la vanguardia del pensamiento crítico y reivindicativo, el único camino posible para un cambio estructural, así ello fuese en contravía de los intereses de muchos miembros de origen campesino.

56 Rudqvist, “La Organización Campesina”.

57 Jiménez, citado por Zabaleta, “El vallenato de protesta”.

58 Zima, *Manual de sociocrítica*.

59 Badiou, “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra pueblo”.

60 Rudqvist, “La Organización Campesina”.

Quizá estas contradicciones presentes en la música de Jiménez podamos explicarlas a partir del acervo conceptual de Edmond Cross⁶¹, pues si entendemos el universo lexical y semántico de las canciones de Jiménez como la materialización discursiva de sujetos transindividuales, es decir, como textos que evidencian, cada uno a su modo, sujetos colectivos que comparten una visión de mundo (aspiraciones, sentimientos, valores e ideas en común), entonces podremos decir que las canciones de Jiménez transcriben microsemióticas específicas que dan cuenta de los problemas, las frustraciones y las aspiraciones vitales de la ANUC. Es ese su modo de estar inmersa en la historia.

Ahora bien, estas microsemióticas específicas que el cantautor expresa en sus obras pueden ser “no-conscientes”. En consonancia con los planteamientos de Cross⁶², es posible evidenciar que la obra de Jiménez se configura a partir de un universo de sentido que determina el modo en que este se expresa, lo cual indica que los sistemas semióticos que nombra exceden y son independientes de su individualidad. Por ello es por lo que Jiménez dice de sí, quizá, más de lo que comprende y capta, y pone en evidencia en los textos contradicciones ideológicas y formaciones discursivas de interés para el análisis sociocrítico. En pocas palabras, ello nos permite esclarecer que los sujetos transindividuales (la ANUC) se manifiestan en nuestro corpus a través de ideosemas que, como veíamos también con Pierre Zima⁶³, organizan y dan un universo lexical a los valores discursivos de los textos.

Conclusiones

Para culminar, es necesario anotar que la presente investigación, lejos de agotar las posibilidades de análisis, es apenas una aproximación inicial a la lectura, de tantas posibles, de los vallenatos de protesta de Máximo Jiménez. En principio, el aparato teórico de la sociocrítica resulta fundamental para llevar a cabo el análisis de los textos de las canciones de Jiménez, en la medida en que estas son reflejo de los intereses sociales y colectivos de la ANUC en el plano discursivo. De modo que, gracias a la obra del cantautor, fue posible describir algunos procesos de clasificación y taxonomía de la agremiación campesina, los cuales han estado históricamente condicionados por las tensiones y las luchas que esta ha mantenido con los intereses de los grandes propietarios y del Estado. De un lado, los vallenatos de Jiménez evidencian un sistema taxonómico que se vale del acervo lingüístico de la población rural, del campesinado y los grupos disidentes, así como de su relación con la agricultura, la tierra, la movilización social y la resistencia. De otro lado, expone su polo opuesto, el del Estado y las élites hacendadas, cuyo discurso está regulado por categorías asociadas a las leyes, las políticas públicas, la economía y el control policial y militar.

Por otra parte, para comprender con mayor profundidad la obra de Jiménez serían pertinentes investigaciones futuras desde una perspectiva de los Estudios Culturales e, incluso, desde el análisis formal y estructural. Las investigaciones de corte sociológico y político, también, entre otros asuntos,

61 Edmond Cross, “Hacia una sociocrítica del texto”, en *Disciplines and Interdisciplinarity in Foreign Language Studies*, ed. Hans Lauge (Copenhague: Universidad de Copenhague, 2006), 29-38.

62 Cross, “Hacia una sociocrítica del texto”.

63 Zima, *Manual de sociocrítica*.

podrían enfocarse en el análisis de conceptos como patria, país, nación y Estado, que son preocupaciones recurrentes en dichas canciones y períodos históricos y que contribuyen a pensar la memoria del país.

Ahora bien, a pesar de su actualidad, así como de su fuerza poética y discursiva para pensar la realidad sociopolítica y literaria de Colombia, la obra de Jiménez es quizá una de las más ignoradas en la crítica, no solo a nivel de los Estudios Literarios, sino también en la crítica de otras disciplinas sociales. Como dijimos, a excepción de la investigación de Ivo Zabaleta⁶⁴ en clave musicológica, es poco lo que se ha investigado sobre Jiménez, salvo algunas entrevistas, videos y artículos de prensa ya citados. En este sentido, su obra todavía está por descubrirse, analizarse y ser divulgada.

Pese a ello, la música de Máximo Jiménez es más actual que nunca, pues es esa “voz de la gente sin historia”⁶⁵ que a lo largo del tiempo ha tenido que sobreponerse a la opresión y la explotación de los hacendados y del Gobierno, así su resistencia haya implicado un empeoramiento social y económico que ha afectado su calidad de vida, como ocurrió al mismo Jiménez, quien debió exiliarse durante muchos años hasta que empezaron los Acuerdos de Paz en La Habana. Justamente, uno de los asuntos centrales en estos diálogos fue el de la reforma agraria, que —como observamos a lo largo de su obra— es central en las preocupaciones del cantautor.

La obra de Jiménez también es actual porque nos habla de una deuda todavía pendiente del Estado colombiano con uno de los grupos más azotados por la violencia y que resulta ser, además, uno de los más vertebrales para el funcionamiento del país: los campesinos, pues “si no hay quien labre la tierra, ¿cómo vivimos?”⁶⁶.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Badiou, Alain. “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra pueblo”. En *¿Qué es un pueblo?*, compilado por Cecilia González y Fermín Rodríguez, 9-21. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Bagley, Bruce Michael y Botero Zea, Fernando. “Organizaciones contemporáneas en Colombia. Un estudio de la asociación nacional de usuarios campesinos. [ANUC]”. *Revista Estudios Rurales Latinoamericanos* 1, no.1 (1978): 59-95. <https://www.econbiz.de/Record/organizaciones-contemporaneas-en-colombia-un-estudio-de-la-asociaci%C3%B3n-nacional-de-usuarios-campesinos-anuc-bagley-bruce-michael/10001846623>
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Bermúdez, Egberto. “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica”. *Revista Ensayos, Historia y Teoría del Arte* 9, no. 62 (2004): 11-62. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46296/58589>
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

64 Zabaleta, “El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez”.

65 Jacques Gillard, “El testimonio y el cuento-casete”, en *Abraham Al Humor. El Pachanga. El Flecha de David Sánchez Juliao* (Bogotá: Tiempo Americano Editores, 1981).

66 Jiménez, “Las herramientas del pobre”.

- Congreso de la República de Colombia. *Ley 135 de 1961*, del 15 de diciembre de 1961. Sobre la reforma social agraria. (Diario Oficial n. ° 30.691). <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=74153>
- Congreso de la República de Colombia. *Ley 1 de 1968*, del 26 de enero de 1968. Por la cual se introducen modificaciones a la Ley 135 de 1961 sobre Reforma Social Agraria. *Diario Oficial*, no. 32428. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1786063>
- Cosoy, Natalio. “Declaran al vallenato colombiano patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”. *BBC News Mundo*, 2015. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/12/151201_colombia_unesco_vallenato_patrimonio_nc
- Cross, Edmond. “Hacia una sociocrítica del texto”. En *Disciplines and Interdisciplinarity in Foreign Language Studies*, editado por Hans Lauge, 31-47. Copenhague: Universidad de Copenhague, 2006.
- Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la Costa*. Bogotá: C. Valencia Editores, 1979.
- Fals Borda, Orlando. Presentación. En *Vallenato. Hombre y Canto de Ciro Quiroz*. Bogotá: Ícaro Editores, 1982.
- Freja de la Hoz, Adrián. *Literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Friedemann, Nina de. “De la tradición oral a la etnoliteratura”. *Revista América Negra* 13, (1997): 19-27. <https://abacus.bates.edu/~bframoli/pagina/ecuador/Recursos/oralidad.pdf>
- Frith, Simon. Hacia una estética de la música popular. En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, editado por Francisco Cruces y otros. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- Galeano, Juan Carlos. *Polen y escopetas: la poesía de la Violencia en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1997.
- Gillard, Jacques. El testimonio y el cuento-casete. En *Abraham Al Humor. El Pachanga. El Flecha de David Sánchez Juliao*. Bogotá: Tiempo Americano Editores, 1981.
- Jiménez, Máximo. “Usted señor presidente”, *Fabio Enrique Ramírez Espitia*, video en Youtube, 4:01, acceso el 25 de agosto de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=DYgWlxQnAsI>
- Jiménez, Máximo. “Levántate”, *Sebastián David Huerfano Aguilar*, video de Youtube, 3:04, acceso el 15 de julio de 2014a, <https://www.youtube.com/watch?v=L5OVN0yGBF8>
- Jiménez, Máximo. “Me dijo un terrateniente”, *Montería En Vivo*, video de Youtube, 2:48, acceso el 15 de julio de 2014b, <https://www.youtube.com/watch?v=CCuLasXe5Ac>
- Jiménez, Máximo. “Las herramientas del pobre”, *SoySinuano*, video de Youtube, 4:08, acceso el 7 de enero de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=dh631iyVIPw>
- Jiménez, Máximo. “El Estado Colombiano”, *Ivan Rua*, video de Youtube, 2:39, acceso el 6 de septiembre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=sdWW47eAoSQ>
- Kalmanowitz, Salomón. “El desarrollo histórico del campo colombiano”. En *Colombia hoy* editado por Jorge Orlando Melo. Bogotá: Presidencia de la República, 1996.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pérez, Jesús María. *Luchas campesinas y reforma agraria. Memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe*. Bogotá: Puntoaparte Editores, 2010.
- Rudqvist, Anders. “La Organización Campesina y la Izquierda ANUC en Colombia. 1970-1980”. *Revista Informes de Investigación* 1, (1983): 1-27. https://www.academia.edu/28798049/La_organizacion_campesina_y_la_izquierda_ANUC_en_Colombia_1970_1980
- Samper Pizano, Daniel y Tafur, Pilar. *100 años de Vallenato*. Bogotá: MTM Ltda, 1997.
- Señal Memoria. “Máximo Jiménez - El vallenato protesta”, entrevista de Youtube, 18:16, acceso el 8 de enero de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=AVpk5V5fSlw&t=3s>
- Vich, Víctor, y Zavala, Virginia. *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Fondo Editorial Norma, 2004.
- Villegas-Restrepo, Juan Esteban. “La crítica literaria frente a la relación entre poesía y violencia en Colombia: ¿espacio de memoria u olvido?”. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios* 2, (2016): 113-227. https://www.researchgate.net/publication/308338657_La_critica_literaria_frente_a_la_relacion_entre_poesia_y_violencia_en_Colombia_Espacio_de_memoria_u_olvido
- Vivas, Selnich. Reflexiones sobre la poesía y la guerra. En *La universidad piensa la paz: obstáculos y posibilidades*. Compilado por Carmen Lucía Díaz, Claudia Mosquera y Fabio Fajardo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

- Vivas, Selnich. "Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen". *Revista Estudios de Literatura Colombiana* 25, (2009): 15-34. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9807/9009>
- Vivas, Selnich. *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Medellín: Sílabas Editores, 2015.
- Zabaleta, Ivo. "El vallenato de "protesta": la obra musical de Máximo Jiménez". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2017. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/63138/IVO%20ZABALETA%20BOLA%C3%91OS.%20EL%20VALLENATO%20DE%20PROTESTA.%20MAESTR%C3%8DA%20EN%20MUSICOLOG%C3%8DA.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Zabaleta, Ivo. "El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez (1949-2021)". *Revista Ensayos, Historia y Teoría del Arte* 24, no. 39, (2021): 74-98. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9019732.pdf>
- Zima, Pierre. *Manual de sociocrítica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.