

Las canciones de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos y la producción musical del campesino costeño durante la reforma agraria*

Fabián Alberto Merchán de las Salas**

[RESUMEN]

Como parte de un homenaje a Máximo Jiménez, recientemente fallecido, músico compositor miembro de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) y líder social comprometido, recorro a mi propia práctica artística acompañándolo en la caja vallenata para reconocer en sus canciones y producciones musicales un discurso cantado en música vallenata de resistencia y denuncia de condiciones sociales de abuso contra el campesinado que son opuestas al discurso tradicional que reproducía este género. Parto de contextualizar las condiciones sociales y económicas de la Costa Caribe desde mediados del siglo XX para evidenciar un escenario precapitalista (feudalista-esclavista) alrededor de plantaciones y haciendas, desde donde hago un reconocimiento a la función de la ANUC visibilizando esta situación, denunciando el abuso de los hacendados y la complicidad, cuando no ausencia, de los Gobiernos, para dar paso a la reconstrucción de la memoria colectiva a través de la investigación-acción participativa (IAP), con Orlando Fals Borda, que realimenta la práctica artística del campesinado de la ANUC. Dentro de esta variada producción artística, seleccioné el álbum *El indio del Sinú* de Máximo Jiménez para develar su carácter conceptual, indagar sus canciones, considerar los criterios y las categorías del análisis crítico del discurso, estudiar la carátula y su contenido simbólico, y resaltar la importancia de esta producción en la misión de la ANUC de la devolución sistémica del conocimiento a la comunidad. Concluyo reconociendo desde una entrevista a Víctor Negrete y algunas estadísticas sobre reparación el reconocimiento estatal del abuso de las élites en la Costa Caribe y la persecución que sufrieron los miembros de la ANUC, el propio Máximo Jiménez y su familia por elevar estas denuncias, en este caso, en sus canciones vallenatas.

Palabras clave: precapitalismo, abuso, álbum conceptual, vallenato, memoria.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.pmra

Fecha de recepción: 15 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2022

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

* Artículo de investigación. Este artículo es producto de la tesis "Vallenato en tres tiempos: La hacienda y la resistencia por la tierra".

** Licenciado en Educación Básica con énfasis en Ciencias Sociales y maestrando en Educación Artística en la Facultad de Artes - ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

ORCID: 0000-0001-7482-3470

Correo electrónico: alvertomerchandellassalas@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Merchán de las Salas, Fabián Alberto. 2023. "Las canciones de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos y la producción musical del campesino costeño durante la reforma agraria". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 12-27. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.pmra>

The Songs of the National Association of Peasant Users and the Musical Production by the Coastal Peasants during the Agricultural Reform

As músicas da Associação Nacional de Usuários Camponeses e a produção musical do camponês litorâneo durante a reforma agrária

[ABSTRACT]

As a tribute to Máximo Jiménez, who died recently, a musician, composer, member of ANUC (National Association of Peasant Users) and a committed social leader, I revise my musical practice when I used to accompany him as a *caja* player (a typical drum) in order to recognize in his songs and records a discourse—in the form of vallenato song—of resistance and social complaint for abuses undergone by the peasants, which is an expression opposite to the traditional discourse expressed in this musical genre. I start by outlining the context of social and economic conditions of the Caribbean Coast since the middle of the 20th century in order to evince the scenario of precapitalism (both feudalism and enslaving) in the plantations and estates. Next, I highlight the work of the ANUC that makes visible this situation, denounces the abuses by the estate owners and the complicity—or absence—of the government and, finally, fosters the reconstruction of the collective memory through a research-participatory action (RPA) with Orlando Fals Borda. This effort provides a feedback to the artistic practice of the ANUC peasants. From their assorted musical productions, I chose the record *El indio del Sinú* by Máximo Jiménez to unveil his conceptual intent, explore his songs and study them under the criteria and categories of the Critical Discourse Analysis, study the record cover to uncover its symbolic content, and then highlight the importance of this musical production for the vision of the ANUC that seeks to systemically return the knowledge to the community. I conclude with an acknowledgement to Victor Negrete in an interview and present herein some statistics about repairs. I present the recognition by the State that the elites in the Caribbean Coast did such abuses and that the ANUC members were persecuted, including Máximo Jiménez himself and his family, after denouncing such abuses in their vallenato songs.

Keywords: precapitalism, abuse, conceptual record, vallenato, memory.

[RESUMO]

Como parte de uma homenagem a Máximo Jiménez, recentemente falecido, músico compositor membro da Associação Nacional de Usuários Camponeses (ANUC) e líder social comprometido, recorro a minha própria prática artística acompanhando-o na caixa vallenata para reconhecer nas suas músicas e produções musicais um discurso cantado em gênero vallenato de resistência e denúncia de condições sociais de abuso contra o campesinato, opostas ao discurso tradicional que ele reproduzia. Começo por contextualizar as condições sociais e econômicas do Litoral Caribe desde meados do século 20 para demonstrar um cenário pré-capitalista (feudalista-escravista) em torno de plantações e fazendas, de onde faço reconhecimento à função da ANUC visibilizando tal situação, denunciando o abuso dos fazendeiros e a complacência, se não a ausência, dos governos para abrir caminho à reconstrução da memória coletiva através da pesquisa-ação participativa (IAP), com Orlando Fals Borda, que realimenta a prática artística do campesinato da ANUC. Dentro dessa variegada produção artística, selecionei o álbum *El indio del Sinú* de Máximo Jiménez para desvendar seu caráter conceitual, investigar suas músicas, considerar os critérios e as categorias de análise crítica do discurso, estudar a capa e seu conteúdo simbólico e destacar a importância desta produção na missão da ANUC de retorno sistêmico do conhecimento à comunidade. Concluo reconhecendo desde uma entrevista com Víctor Negrete e algumas estatísticas sobre reparação o reconhecimento estatal do abuso das elites no Litoral Caribe e a perseguição que sofreram os membros da ANUC, o próprio Máximo Jiménez e sua família, por elevar estas denúncias, neste caso, em suas músicas vallenatas.

Palavras-chave: pré-capitalismo, abuso, álbum conceitual, vallenato, memória.

Introducción

> En Colombia, en la Colonia, al coexistir dos formas de explotación laboral: los esclavos negros traídos de África como mano de obra por los colonos y los indios nativos que fueron esclavizados, junto con el fenómeno de colonización de tierras, se sentaron las formas de producción en las regiones que se mantuvieron en una especie de colonialismo capitalista aun después de la independencia del Reino de España a principios del siglo XIX. En él, los trabajadores habitaban las tierras de los terratenientes y pagaban altos tributos por ese derecho; pero, al mismo tiempo, se les imponía la usura en los productos y servicios vitales, por lo que caían en deudas de por vida que debían pagar con trabajo y, finalmente, en esclavitud; así, este modo precapitalista de producción se componía, a la vez, de prácticas colonialistas que sucedían en una época capitalista. Varios estudios, mencionados más adelante, rastrean este sistema de contratación hasta el contexto de las primeras décadas del siglo XX, con la participación de los colonos en su ambición por la tierra y la creación de la Ley 200 de 1936 liderada por Alfonso López Pumarejo.

El proyecto investigativo decolonial reconoce que, con las independencias económico-políticas de las colonias, el colonialismo de las periferias mundiales, expuesto por Wallerstein (1991) como sistema-mundo, se transformó en una colonialidad global, en atención a la división del trabajo entre Euro-Norteamérica y la periferia, junto con la jerarquización étnico-racial. Estas dos son entendidas como colonialidad del poder (Quijano 1998) que mantiene en las formas de pensar distinciones institucionalizadas durante la Colonia. Además, el poscolonialismo sostiene que las distinciones ideológico-culturales en cuanto a raza y género perpetúan la subsumisión de la periferia al centro capitalista del sistema-mundo. Esta forma de pensar, que es una continuación de la de los colonizadores, promueve prácticas de la Colonia reproducidas por criollos en territorios periféricos que son considerados por esa misma élite premodernos, que impone un paradigma de desarrollo basado en presupuestos eurocéntricos.

Las formas de colonialidad que plantea Quijano (1998) acerca de cómo el mundo moderno establece diferencias entre el hombre blanco como colonizador y el hombre negro e indio como el hombre colonizado introdujeron otras expresiones de la colonialidad: las del poder, del saber y del ser (Bautista y Sánchez 2014, XX).

La colonialidad del ser consolida una forma de pensamiento hegemónico que instaura una expresión de sociedades coloniales que llegaron a la Costa Caribe a través del sistema de haciendas y la instauración de valores cristianos. Estas estructuras de pensamiento en el campesinado colombiano y de la Costa Caribe nos llevan a considerar su mundo como un mundo colonial.

En este sentido, el enclave era una forma de propiedad de la tierra organizada por el capital extranjero caracterizada por la falta de presencia estatal. Lo que Figueroa (2002, 24) denomina un tipo de capitalismo periférico, en que se instalan economías estadounidenses con relaciones laborales premodernas.

Ya en las plantaciones, el enclave sustituye al Estado de tal manera que imponía los salarios de pago por jornal. En el caso del acceso de alimentos o productos, encontramos el comisariato, una figura de almacén en que el pago o el intercambio de productos se dio a través de bonos y no de dinero. Estos bonos funcionaban solo en ciertos almacenes en los que los trabajadores los intercambiaban por productos y alimentos importados por la compañía que llegaban en el regreso de los barcos exportadores (LeGrand 1983, 235). Este comisariato no solo se oponía a la compra de las cosechas locales, sino que limitaba las posibilidades de intercambio comercial con los campesinos de la región y la autonomía de familias y jornaleros en las haciendas bananeras (Monsalve 2017, 213).

La modernización propuesta a principios de la segunda mitad del siglo XX desde esas misma élites, a través de figuras como el avance o del enganche, que fueron formas de movilizar familias de otras partes del país a las plantaciones como mano de obra, prácticas que se extendieron en la Costa Caribe y, especialmente, en Córdoba a partir de la explotación de la madera, la caña flecha o el pasteo, imponía nuevos y diferentes tipos de producción precapitalistas, en que la división social del trabajo disponía que los nobles se encargaban de labores intelectuales mientras que los siervos eran forzados a desarrollar todo el trabajo físico; la propiedad de la tierra, los enseres y las herramientas de trabajo eran de los nobles y los siervos pagaban renta por su uso o usufructo en forma de tiempo de trabajo, productos del trabajo o renta en dinero, siempre bajo condiciones de usura.

Esto llevó al campesinado al peonaje, a contraer deudas de por vida a partir de contratos por destajo, volteos sin dinero, concierto forzoso, matrícula y tiendas de raya, así como “los arreglos palabreados” de arriendo por pasto y monte por hierba que conllevaron el empobrecimiento (Fals Borda 1976, 37).

Otra de estas expresiones de poder y de abuso del terrateniente se compone de los usos que tenían en sus haciendas del cepo para el castigo de campesinos y jornaleros, el cual fue utilizado hasta mediados del siglo XX en algunas fincas y haciendas del país. El poder durante esta época incrementó las ganancias de los hacendados a través de la implementación de las distintas formas de explotación laboral y salarial, por lo que los trabajadores y jornaleros estaban sujetos a explotaciones, pues el campesino era visto como un instrumento de trabajo y, por consecuencia, susceptible de ser considerado también una propiedad privada. En este sentido, las formas de vinculación de mano de obra para las grandes plantaciones de la Costa Caribe tenían gran similitud e, incluso, terminaban, en la práctica, con la misma forma de explotación colonial, que contenía el derecho de propiedad sobre las familias de los campesinos y sus respectivos abusos.

La matrícula, por otro lado, nace de una resolución en diferentes departamentos de la Costa Caribe donde ante los alcaldes se firmaba un acuerdo entre las partes, terratenientes y campesinos. Los amos se comprometían con sus matriculados al alimento, el cuidado de la enfermedad, la ropa y el pago del jornal de 10 a 20 centavos de la época. En la realidad, estos arreglos eran sobreexplotados y existió un abusivo sistema de castigos y peonajes por deuda casi ilimitado que los campesinos identificaron y que trajeron consigo resistencias y matanzas.

Otros testimonios alrededor del uso de la matrícula, desde que en Bolívar fuera permitida en 1892, acerca de los abusos de los ricos y terratenientes, según la descripción de los folletines ilustrados de la Fundación Rosca de Investigación y Acción Social, son estos: “Tenernos como esclavos toda la vida. Prestarnos, vendernos o alquilarnos como una cosa cualquiera. Usar libremente de nosotras y nuestras hijas. Castigarnos, torturarnos, incluso matarnos por el mínimo motivo. Esclavizar a nuestros hijos. Si uno se fugaba, moría o pagaba la deuda”

Dentro de ese capitalismo periférico, dotado de imágenes coloniales como la propiedad de la hacienda, el enclave, el comisariato o el crédito, es necesario mirar más allá de una lectura crítica, en contradicción con la imagen del discurso vallenato tradicional. Esta es una imagen donde no existe el abuso del comisariato, las largas distancias recorridas por esos ejércitos de recolectores, la usura del prestamista o la precariedad pasan a un segundo plano de acuerdo con las intencionalidades que intenta recrear la cordialidad entre blancos, negros e indígenas, entre hacendados y peones, entre los campesinos y los bancos. Por ello, comprender esta realidad más allá de las apariencias y lo estático nos acerca a lo que Berger (2016) expone: “las fotografías no se narran por sí mismas” y “el significado es el resultado de comprender las funciones. Y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo” (71).

Paralelamente a la difusión de imágenes del mestizaje regional con una clara intención ideológica y política, las costumbres y tradiciones impulsadas desde las élites de la Costa Caribe, en ese marco narrativo que llaman tradicional, permiten comprender que los productos folclóricos son “un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva, fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación, custodiarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas” (García Canclini 1990, 196).

La Asociación Nacional de Usuarios Campesinos

Aunque la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) es una organización creada por el Estado a través del Decreto 755 de 1967 para otorgarles la propiedad de la tierra a los usuarios campesinos y beneficiarios de la reforma agraria y la Ley 135 de 1961, no indicaba que la ANUC fuera un sujeto pasivo de la adjudicación de tierras. Las luchas ideológicas y anticoloniales de la década de 1970 en el mundo y Latinoamérica plasmaron en ella un giro de enfoques creativos e investigativos alrededor de las prácticas artísticas. Durante la radicalización campesina en la Costa Atlántica confluyeron acciones contra el poder, sus jerarquías, sus haciendas y un método de investigación colectivo en el que los campesinos tenían la oportunidad de comprender su pasado. Esta situación en la ANUC se evidenció cuando los campesinos, los investigadores, los artistas y los educadores hicieron parte de un intento por desdibujar la hacienda tradicional, en espacios de identidad comunitaria y propiedad colectiva. Fue en los baluartes, de autogestión campesina, donde confluyeron todos estos procesos para exponer en la esfera pública sus conflictos, con sus propios criterios, lenguaje y cotidianidad, donde se expresará otra realidad del mundo rural en Colombia.

Diversos equipos de trabajo colaborativo, expresiones artísticas y estamentos organizativos de la ANUC estuvieron presentes en los baluartes. La Fundación Rosca de Investigación y Acción Social y la Fundación del Caribe, también llamada Fundación del Sinú, fueron equipos colaboradores que se acercaron a las bases de la ANUC para llevar un método de investigación en el que participaron los campesinos y fueron educados por maestros a través de cursillos de capacitación para resaltar los valores locales como parte de ese lenguaje y de la cotidianidad del campesino costeño; se integraron en este equipo, artistas vallenatos, dibujantes y retratistas, escritores comprometidos en plasmar los anhelos terrenales del campesino. A través de editoriales,

revistas campesinas que los alejaron de los medios de comunicación tradicionales y bipartidistas, y con sus propios criterios, plasmaron su realidad de manera escrita a través de esta búsqueda de conocimiento local y regional, que se llevó a cabo en los baluartes. Los procesos desarrollados en la ANUC estuvieron liderados por el sociólogo costeño Orlando Flás Borda, quien concentró estos esfuerzos en un modelo de investigación llamado investigación-acción participativa (IAP).

Para ampliar y comprender este proceso en los baluartes donde se dieron prácticas investigativas, educativas y artísticas, es necesario considerar el baluarte y la IAP, con el fin de entender las narrativas, el discurso y las intencionalidades de las expresiones campesinas en la esfera pública a partir de los folletines ilustrados que rememoran las luchas de su pasado, la escritura a través la denuncia de las injusticias de la reforma agraria con el campesino de la ANUC.

A través de una recuperación crítica de la memoria y una devolución sistémica del conocimiento que ilustra la vida campesina a través de valores locales, los campesinos de la ANUC empezaron a denunciar en la esfera pública los históricos abusos en el espacio doméstico de las haciendas de las élites. Durante la reforma agraria, los campesinos hicieron parte de una cultura letrada, una forma propia de alfabetización que intentaba reflejar el verdadero mestizaje y el abuso, a partir de cómics y vallenatos, al mismo tiempo que las mujeres en la organización campesina cuestionaban esas relaciones masculinas y femeninas.

En esa misma época, los campesinos exigían salir del tradicionalismo, de las formas precapitalistas de poseer la tierra a partir del latifundio y de relaciones laborales que evitaban la circulación monetaria. Los campesinos de la ANUC empezaron a denunciar este hecho de abuso en la esfera pública a través del vallenato. Se crearon vallenatos alrededor de historias de hombres que se levantaron contra el abuso de las mujeres en Córdoba, Sucre y Bolívar. La canción *El Boche* es la historia de un hombre que, por cuestiones de honor, se levantaría contra la matrícula, que se extendía al abuso de las mujeres y las hijas del matriculado, que cometían los hombres blancos y hacendados en el espacio doméstico.

La intencionalidad de la IAP con los campesinos era recuperar la memoria de las luchas del pasado como una necesidad para entender los tiempos de la reforma agraria con perspectivas históricas. La devolución sistemática del conocimiento ofreció una visión distinta de la hacienda, creó un modelo de propiedad agrario basado en principios solidarios y autónomos que los campesinos manifestaban con la organización.

En las creaciones artísticas expuestas, están presentes procesos de investigación participativa por la memoria de sus luchas pasadas, en que convergen también diferentes procesos metodológicos alrededor de la creación de un vallenato y una serie de disciplinas sociales, investigadores, educadores y artistas en un proceso colectivo. La experiencia y la voz de educadores como Víctor Negrete que hizo parte de esta empresa intelectual con el campesinado de la ANUC permiten observar algunas intenciones investigativas y creativas que se propuso la IAP.

En octubre de 1972, en los municipios aledaños a estas haciendas, más exactamente en Arroyón, se organizó el primer cursillo con dos personas del equipo de educación de los usuarios campesinos de Montería y algunos campesinos; luego, participará el dirigente de la ANUC Ismael Vertel. En este proceso, estuvo presente el educador Víctor Negrete, quien nos comparte sus puntos de vista con esta narración hecha en 2021:

Bueno, desde 1915, que se creó la Sociedad de Obreras Redención de la Mujer aquí en Montería, y desde esa época hemos estudiado las organizaciones campesinas y la cuestión de las tierras baldías, desde allí, miramos algo que ellos llamaban Baluarte Rojo; eso, en la época del Partido Comunista. La idea era contar con un lugar que garantizara un mejor vivir para quienes hacían parte de la organización [ANUC], la protec-

ción de nuestros líderes, el respeto por los hombres y de las mujeres, la ocupación de sus trabajos. Allí, en los baluartes rojos, en las dos primeras décadas del siglo pasado que se organizaron los obreros y los artesanos, comprendimos que se organizaban de manera política, para hacer intercambios, para dictar cursos, para organizar a los campesinos.

Hicimos varios cursos y escuelas periódicamente en los baluartes y en las veredas invitamos a los campesinos y los usuarios campesinos de los municipios, títeres, periodistas, y se preparaban con las organizaciones campesinas municipales y departamentales. Nosotros hacíamos nuestra labor educativa y ellos sus labores políticas también con cursillo, por eso, era necesario que en las veredas conocieran las luchas y crearan más organizaciones. Después de los cursillos, iban a las escuelas de cuadros y compartían lo que estábamos haciendo. Eso en lo pedagógico. Charlas, conferencias, intercambios con líderes, profesionales de otras partes de la costa.

En el año 1972, con las tierras recuperadas por la ANUC, se hicieron una pregunta (campesinos): ¿cómo deben organizarse? La ANUC ya tenía unos criterios definidos y estaba como abierta la manera de que los campesinos se organizaran y aprovechar mejor esas tierras. Entonces en esta parte de acá se acordó que en el departamento se podían impulsar baluartes con esos criterios. Allí en esos baluartes se ve en fotos cómo estudiaban los campesinos esos baluartes con los materiales y los líderes de esas épocas.

Esa lucha llamó la atención de investigadores de todo tipo, David Sánchez Juliao, artistas, Fals Borda y estudiantes universitarios, editoriales, cineastas, en sí un conjunto de experiencias que crearon los folletos ilustrados. El dibujante contaba con el historiador, el líder, la comunidad y siempre buscando fotos, opiniones, detrás de un folleto como el de Juana Julia Guzmán había cientos de oficios mientras que en los baluartes y en los municipios había otros grupos que explicaban cómo funcionaban las cuestiones con el Estado, explicar la ley, lo del Incora [Instituto Colombiano de la Reforma Agraria].

Hay muchas versiones alrededor del Boche, aquí hay relatos que lo tildan de ladrón e, incluso, aquí la universidad evitó que su biblioteca se le bautizara porque se decía que era un asesino, pero, hay cosas que no tienen discusión, el origen de la lucha de Hernández fue la matrícula y era matriculado. Su nombre se debe a la manera en cómo les decían los franceses a los alemanes, boche, que significa los bárbaros y lo asesinó.

Yo te puedo hablar de la primera edición del disco *El indio del Sinú*, desconozco la segunda. La primera fue un esfuerzo de la ANUC y la segunda ya fue algo más elaborado, con disquera. En la primera edición, se motivó desde Montería, el esfuerzo de que el conjunto vallenato hiciera unas canciones que comunicaran una realidad. El movimiento cultural Víctor Jara, liderado por Misael Díaz Urzela quien fuese asesinado, fue el coordinador del disco y llamó a Máximo Jiménez para interpretar las canciones y al dibujante Uliyanov Chalarka para hacer la carátula del disco, y ellos se encargaban de repartirlos entre los campesinos y los universitarios.

Los trabajos de recuperación de la memoria con los campesinos en que comprendían e ilustraban su pasado étnico y las luchas de mestizos como el Boche fueron recuperados por la Fundación Caribe, la misma que llamó a Máximo Jiménez para crear vallenatos que expusieran las diferentes reflexiones campesinas en torno a la propiedad de la tierra, la modernización y el cuestionamiento de aquellos mecanismos usados por los terratenientes para mantener

el poder. Estas canciones fueron elaboradas en actividades en los baluartes, donde Máximo Jiménez llegaba con su conjunto vallenato en el contexto de las tomas de tierra, la creación de empresas comunitarias, la “incorización” de las tierras, la falta de créditos, el asesinato de sus líderes y una denuncia al colonialismo interno (Zabaleta 2017, 167).

Máximo Jiménez

Máximo Jiménez, nacido en Montería en 1949, no es propiamente un campesino del Cesar, su visión de las cosas del mundo campesino se basa en experiencias y viajes en que pudo acercarse a esa realidad y conocer las denuncias de diferentes sindicatos gremiales que apoyaban su música de contenido político en Valledupar. Sin embargo, como cantante de la ANUC en Córdoba, comprendía la situación algodonera de su región, la “incorización” de las tierras y los abusos del sistema bancario a los campesinos.

Su composición musical *Recolectores de algodón* de la que se ha hablado en otra ocasión, invita a indagar las realidades campesinas de Córdoba y Sucre, paralelamente a la bonanza y la crisis algodonera llevada a cabo entre las décadas de 1950 y 1970 en el Cesar. Durante este periodo de reforma agraria, en Córdoba y Sucre, se radicalizará la acción de los campesinos para titular tierras ante el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (Incora). Se creó un sistema de créditos para aquellos campesinos que vincularon sus tierras a la producción de algodón. Esta canción también muestra una imagen distinta de la vida de hacienda, de los recolectores del algodón y de las condiciones de su jornal en las fincas algodoneras, en que el campesinado no tiene las mismas relaciones sociales con instituciones de crédito como la Caja Agraria.

La forma en que Máximo Jiménez expone la situación de paga del jornal a los recolectores en 1977 coincide con el fin de la bonanza algodonera, puesto que, ante la caída de los precios internacionales, el campesino, el algodonero y el recolector se vieron más afectados ante la falta de solvencia para pagar los créditos bancarios, por lo cual es necesario observar cómo las instituciones bancarias desempeñaron un papel en esta crisis que incentivó a abandonar esta economía. Los créditos y los desafíos sobre la propiedad de la tierra en los años de la reforma agraria, cuando los terratenientes se negaron a permitir la “incorización” de tierras, son un aspecto relevante para tener una lectura de una canción como esta.

En 2014, tuve la oportunidad de conocer a Máximo Jiménez, quien, debido a su protagonismo musical en el movimiento campesino y en la ANUC, fue encarcelado, tuvo constantes amenazas que lo llevaron a exiliarse durante veinte años en Europa. Su producción musical y su controvertida participación en los festivales vallenatos, en que llegaba a certámenes finales y era expulsado, me permiten comprender que alrededor del vallenato hay otros discursos, narrativas y maneras de significar el mundo campesino que muestran una imagen totalmente distinta del mundo pastoril: posicionan la visión de un campesino que hace resistencia ante el poder.

Debido a mi práctica artística en la música vallenata, Máximo Jiménez me pidió colaboración para acompañarlo en la interpretación de varias de sus canciones vallenatas. Así, mi práctica de la caja vallenata me acercó a la creación de canciones vallenatas campesinas que hacían parte de la ANUC y otra realidad en torno a las múltiples violencias ejercidas contra la mujer en la ruralidad de la Costa Caribe.

El álbum *El indio del Sinú*

El álbum musical de Máximo Jiménez *El indio del Sinú* (1974), elaborado como un ejercicio investigativo para alentar las luchas por la tierra teniendo conocimiento de las luchas campesinas pasadas, lo considero un álbum conceptual y, quizá, el único en el país en su estilo hecho por un grupo de artistas comprometidos, el cual logró incorporar un contenido visual y musical en un mismo sentido discursivo. El álbum campesino logró plasmar en su portada las características nacionalistas y simbólicas del contexto político e ideológico de los movimientos de izquierda y el contenido musical, e interpretó en la creación de sus letras el programa político e ideológico de la ANUC. Además de la música vallenata hegemónica y creada como cultura regional y nacional, también existen vallenatos contrahegemónicos en el sentido de que su discursividad expone el abuso del poder latifundista.

Contemplamos ciertas categorías que permiten evidenciar la intencionalidad, el contexto, las ideologías y el poder presentes. En atención a las posturas de autores como Van Dijk (2009) y Wodak (2003) y sus aportes al análisis crítico del discurso, la primera categoría de acción para evidenciar es la intencionalidad de la canción, la segunda es el contexto o el lugar donde se desarrolla lo que se está narrando, la tercera corresponde al poder en que se puede observar el control que hay por medio de los sujetos y la tierra para cumplir sus objetivos y, finalmente, la ideología en que están expuestas las ideas, las creencias y las actitudes de sujetos o de la sociedad representada.

El indio sinuano

Esta canción narra el despojo de tierras, de nombres, de costumbres, reclama por el desplazamiento y promete el retorno de los indios sinuanos. La canción *El indio sinuano*, de David Sánchez Juliao, denuncia cómo hay otros procesos de apropiación y acaparamiento que no solo están relacionados con la propiedad de la tierra y el afianzamiento del latifundio. Durante el contexto de las recuperaciones de tierra, los indígenas zenúes de Córdoba reclamaron su derecho sobre las tierras del resguardo de San Andrés de Sotavento en que participaron la Fundación Rosca de Investigación y Acción Social y la Fundación del Caribe. A partir de esta canción, los indígenas reconocieron la apropiación que hicieron las élites terratenientes de Córdoba y, sobre todo, las élites del Cesar, las cuales exponen algunos elementos de su cultura apropiadas por la cultura vallenata como la gastronomía y el sombrero vueltiao, propio de esta cultura indígena y hoy uno de los símbolos que representa al colombiano ante el mundo, a través del vallenato hegemónico o comercial.

La canción que da origen al título de esta producción expone el nombre y el apellido de las familias que a lo largo el tiempo consolidaron el poder y la propiedad de tierras en Córdoba. La canción fue originalmente interpretada por Máximo Jiménez, pero también fue grabada por Alfredo Gutiérrez y Alejo Durán. *El indio sinuano* repercutió en las bases del campesinado de la ANUC, debido a que el pueblo zenú representa un ancestro no solo étnico, también hace parte de las tradiciones campesinas con las que adaptó su trabajo en la tierra con las tecnologías enseñadas por sus predecesores. El pueblo zenú es un grupo minoritario y en contraste con la población blanca-mestiza de Sucre, Córdoba y Bolívar; fueron obligados a desplazarse a otros entornos geográficos, por eso, la lucha por el resguardo indígena de San Andrés de Sotavento como un actor de resistencia ancestral por su tierra.

Pobres campesinos

Esta canción desarrolla la consigna de que la tierra es para quien la trabaja, expone los grandes trabajos de los campesinos y su explotación contrastándola con el poco trabajo que hacen los ricos y, aún así, son los que más tierras tienen, lograda por medio de la violencia.

Hombre de hacha y machete

Esta canción narra el desempleo y las condiciones reinantes de precariedad laboral en el campo por medio de un personaje que pudiendo trabajar la tierra no encuentra dónde hacerlo dignamente, pues las condiciones que le ofrecen para vincularse laboralmente significan la renuncia a la dignidad y el sometimiento a las condiciones de esclavitud, explotación y abuso que imperaban en las haciendas y plantaciones de la época y la región.

El aire es libre

Esta canción crítica el despojo y el acaparamiento de tierras por parte de los grandes terratenientes y hacendados de la región valiéndose de una irrefutable analogía entre el aire y la tierra libres.

Me dijo mi padre

Esta canción se asocia a los ricos con los gringos (estadounidenses) y se los critica por apropiarse de la riqueza del país con alusión al riesgo que enfrentan los que por esta razón protestan. Es claramente una consigna antineocolonial y antiimperialista que plantea la explotación de los campesinos colombianos por parte de capitales extranjeros que intentan expandir sus política extraccionista en el país.

Los hermanos negros

Esta canción narra la trata de esclavos negros en la Colonia y su posterior explotación tras la Independencia, los invita a unirse con los indios y los mestizos en una comunidad ampliada, víctima de las mismas prácticas de abuso: los explotados.

Estado colombiano

Esta canción critica principalmente la fuerza represiva del Estado llevada a cabo por medio de la fuerza pública cooptada por poderes regionales en contra de los explotados y contra los opresores; al considerar a los Gobiernos como ineptos cómplices de las élites locales, les aconseja o manda trabajo.

Ismael Vertel

Homenaje a Ismael Vertel, dirigente de la ANUC, quien murió por la lucha contra la explotación, la invasión de tierras y el imperialismo con el lema “La tierra es para quien la trabaja”; y apoya la lucha armada contra el imperialismo.

Viva la revolución

Esta canción crítica al Estado colombiano por estar aliado con la oligarquía para la explotación y el destierro, por lo que alaba la revolución contra el Gobierno.

Los dueños del mundo

Esta canción habla sobre el acaparamiento de tierras y riquezas, muchas de esas fortunas heredadas de explotadores y desterradores anteriores y de cómo esta inequitativa riqueza no les hace necesario trabajar.

El Boche

El afán de los terratenientes por enriquecerse a partir de esta forma de contratación y abuso de la fuerza de trabajo llevó a que en diferentes departamentos las asambleas aprobaran la matrícula en Bolívar en 1892 y en Sincelejo en 1908. Contra esta nueva expresión de la servidumbre y del esclavismo, Manuel Hernández se levanta en la hacienda Misiguay, donde existía el maltrato físico contra los trabajadores como el famoso cepo, que consistía en amarrar de manos y de pies y durante horas al empleado como castigo. Además del abuso machista de la matrícula al querer extenderla para el uso sexual (Fals Borda 1986, 120A).

La reseña histórica del Boche en *Historia doble de la Costa* (Fals Borda, 1986) especifica cómo Hernández y su mujer Gabriela llegaron en 1898 y se desempeñaba en la hacienda como machetero y corralero matriculado; con su esposa, antes de salir de sus deudas, notaba cómo su endeudamiento crecía y quedaban sometidos de por vida con el “blanco”, por lo que protestó varias veces y fue separado de esta. En una noche de fiestas y de corralejas en Montería en 1908, Alejandro Lacharme, de origen francés y propietario de la hacienda, “anduvo buscando jalones sin poder con las angarillas y molestó a Gabriela para acostarse con ella”. De vuelta a Misaguay, Manuel Hernández, celoso por su mujer, agrega Fals Borda, durante ocho meses hizo reuniones secretas para alimentar la resistencia. Finalmente, Manuel Hernández ataca con machete a Alejandro Lacharme bajándole la mano y la cabeza, y este terrateniente muere.

Manuel Hernández, el Boche, es ejecutado por dar muerte a su esclavista por querer intimar con su esposa como parte del derecho de matrícula. Escojo la canción *El Boche* y la analizo a través de la dimensión de acción e interacción, como lo hace Coy (2017, 25) para contemplar ciertas categorías que permiten evidenciar la intencionalidad, el contexto, las ideologías y el poder presentes en esta canción del álbum *El indio del Sinú* y la manera en que los campesinos otorgaron otros sentidos y lenguajes a procesos de mestizaje como la matrícula o el derecho a pernada. Es parte del discurso contra estas expresiones de esclavismo rural que Máximo

Jiménez ha llevado al debate en la esfera pública con la producción musical o su participación en eventos como el Festival Vallenato. Estos hechos se comprenden desde otra narrativa, a partir de un “lenguaje que clasifica el poder, expresa poder, está involucrado allí donde existe un desafío al poder o una contienda para conseguirlo” (Wodak y Meyer 2001, 43).

No quiero cantarle al amor

Esta canción es una evocación al pueblo colombiano para que se levante en contra de sus explotadores en medio de un enunciado que aclara que no se le canta al amor sino a la revolución.

Portada del álbum *El indio del Sinú*

Denuncia el despojo de la tierra desde la Colonia cuyas formas y poderes mantienen modos de esclavitud, de la alianza Estado-terratenientes para mantener el poder territorial, de la explotación laboral en esos territorios rurales, el abuso de poder de los terratenientes sobre los campesinos que caen en prácticas de abuso sexual, la desaparición forzada, el asesinato y las amenazas de líderes y lideresas sociales. También se menciona la explotación económica por parte de multinacionales y personas extranjeras, en particular españoles y estadounidenses. Por medio de menciones a la revolución se apoya justificadamente desde esta práctica artística una revolución que reivindique los derechos a la tierra y a la vida digna.

El mestizaje discursivo en la ANUC estaba mediado por las nociones sensuales y apologéticas de la cultura zenú a la cual se dedicó a investigar Fals Borda en la costa, quien elaboró su universo tecnológico y simbólico que denominó cultura anfibia (Figueroa 2009). Ulianov Chalarka es un pintor que logró plasmar la cotidianidad popular de los subalternos marcada por la retórica del compromiso social y político de los artistas militantes. De acuerdo con Richard (1994), este tipo de pintores que participaron como artistas comprometidos con un programa político en sus respectivos países se consideraban “trabajadores de la cultura” que crea “arte para el pueblo” y un “arte del pueblo”.

Ulianov Chalarka elaboró los folletines ilustrados que posteriormente fueron conocidos como la historia gráfica de la lucha por la tierra en la Costa Atlántica, y en su tercera entrega a los campesinos hizo una historieta al estilo cómic de la vida de Manuel Hernández, el Boche.

Este es un *collage* que contiene diferentes símbolos de la cultura local, de la música vallenata, herramientas de trabajo rural y libros superpuestos el uno al otro que componen el dibujo de Ulianov Chalarka. Esta conjunción de piezas de distinto origen representan una simbología ideológica y política propia del contexto político por la lucha de tierras y las ideas marxistas. Los símbolos que representan la cultura vallenata son la caja vallenata, la guacharaca, el acordeón y la tumbadora o conga, otro instrumento de percusión con el que se interpreta música con acordeón de estilo sabanero. El martillo, el casco, la cantimplora y el machete son herramientas de trabajo campesino y obrero que caracterizan la alianza y la unidad como proletarios o una clase social; estas son algunas referencias simbólicas del comunismo y de quienes asumían la orientación ideológica y política de la ANUC, los maoístas. Entre las piezas que hacen parte hoy de la música vallenata está el sombrero vueltaio, es una pieza de tejido propio de la cultura zenú, además, es una pieza simbólica que este trabajo discográfico resalta como propia de este pueblo de los departamentos costeros y como un objeto apropiado por los blancos. Los libros hacen parte de esa cultura letrada que hemos mencionado en que los campesinos se

educaban constantemente. Las portadas de sus discos combinan la técnica *collage* del *pop art* y la tradición artística del marxismo de la época que se caracteriza por una aproximación “contenidista” cuyas figuras temáticas debían subordinarse a una visión de mundo alineada con el pueblo y la revolución como significados trascendentales.

La retórica discursiva de ilustradores como Uliyanov Chalarka expresaba un contenido ideológico y la representación precede a la obra como dato que esta debe ilustrar a partir de las imágenes. De esta manera, los símbolos expuestos en la obra de Chalarka para la producción discográfica pueden considerarse agentes de circulación de nociones que conciernen al orden social, autorrepresentarse como portadores de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética (Richard 2001, 38).

El indio del Sinú: un álbum conceptual

Para adoptar una noción que pueda unir la producción musical tanto en su ilustración y canciones como en una misma idea, me gustaría, a partir de lo que es un álbum conceptual, explorar símbolos y narrativas que hacían parte del discurso y el ideario de la ANUC. La experiencia de este tipo de álbumes de contenido político permite comprender las razones por las que los artistas recurrieron a esta figura musical para darles cohesión a sus canciones y portadas.

En la musicología, este concepto recientemente se incluye en algunos estudios que intentan explorar textualmente las producciones discográficas. El conceptualismo musical es un ejercicio de producción musical que busca unir la narrativa y la estructura musical de un álbum en una misma idea. Su definición es la siguiente:

El rasgo básico que diferencia un álbum conceptual de uno ordinario es la cohesión argumental o vínculo temático que hilvana todos y cada uno de sus cortes. Esta unificación al momento de pensar el producto musical en general se da a través de formas instrumentales o narrativas. Lo esencial aquí es la historia devenida en concepto, en trabajo estratégicamente pensado y concebido como un todo. (Carrasco 2016, 66)

Otro rasgo característico son las portadas, en general, obras de arte visual que acompañan e, incluso, refuerzan el concepto expuesto en las canciones. En 1967, The Beatles publican su producción *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* con un retrato colectivo de su época en la portada del disco. En ella, hay una diversidad de personajes que evocan lugares e ideologías del mundo como Karl Marx y Marilyn Monroe, atletas, escritores, estatuas y dioses de la cultura oriental, instrumentos de la India y el cantor popular Bob Dylan en una representación que determina las tendencias estéticas y políticas en una década marcada por la Guerra Fría. La música elaborada con instrumentos de la India, como el sitar, la tanpura y la tabla, se experimentó en canciones como *Within you Without you* cuando George Harrison y un sector de la clase media europea veían el hinduismo como una alternativa a la vida de consumo occidental. Antes del Mayo francés, The Beatles describen los deseos libertarios de la juventud europea en la década de 1960 cuando querían salir de casa y la tradición conservadora en canciones como *She's Leaving Home*: “Ella se ha ido de casa después de vivir sola durante muchos años.”

La portada del *Club de los corazones del sargento Pimienta* es una guía para la topografía cultural de esos años (Historia-arte.com s. f.) en materia de álbumes conceptuales. Fue elaborado por el artista británico Peter Blake, pionero del *pop art* en su país e influenciado por los

artistas estadounidenses de ese movimiento como Andy Warhol, por lo que se comprende que el *collage*, además de ser una vanguardia del arte moderno de esa época, se constituye en una referencia de los pintores que tanto en Chile como en la Costa Atlántica colombiana contribuyen a la elaboración de portadas de discos con contenido programático.

Conclusiones

El álbum *El indio del Sinú* hace parte de esas narrativas discursivas que en la ANUC se oponían a las ideas generalizadas de la supuesta proclividad de los campesinos a la tradición oral (Figueroa 2009, 4). En la composición vallenata, en el Cesar se les pone a sus compositores el apelativo de letrados y de juglares para desmarcarse de lo “analfabeto” del vallenato que es oral. Esa estética regionalista de Rafael Escalona, Tomas Darío Gutiérrez o Gustavo Gutiérrez impulsa una idea pacífica y de tradición al terrateniente, cuyas canciones describen una imagen atrasada del campesino. El caso de Máximo Jiménez en la ANUC fue llamado por parte de la Fundación del Sinú para animar la lucha campesina con música vallenata.

En *El indio del Sinú* (1974), se pueden explorar desde el análisis crítico del discurso algunas narrativas asociadas a hechos sociales, inferir ideologías y fenómenos sociales involucrados, como la opresión, el dominio y el poder. Las canciones de Máximo Jiménez interpretan una representación desde la vida del campesino y nacen como una estrategia para contar la historia y develar las injusticias del poder (Van Dijk 2009, 221). Las creaciones vallenatas involucran a los campesinos costeños en procesos por su autonomía en que convergen la investigación y la creación y, a través de la producción fonográfica, su elaboración, distribución y consumo representaron un ensayo de construcción de una “cultura letrada que intentaba publicitar los conflictos campesinos y sacarlos de la esfera moral, y que buscaba romper el cerco construido por el tradicionalismo que encerraba los conflictos políticos a la categoría de chismes locales difundidos oralmente” (Figueroa 2009, 249).

Una vida musical como la de Máximo Jiménez y un álbum discográfico como *El indio del Sinú* dedicados a la creación de un discurso político campesino y agremiado a un movimiento social como la ANUC, no solo basa su experiencia en la observación de injusticias, sino que su práctica musical hace parte de la resistencia del campesinado en su conjunto.

Llamar música protesta a la obra musical de Máximo Jiménez y al álbum que mencionamos puede ser una clasificación homogeneizante si no se tiene en cuenta que en Latinoamérica la música popular se distingue por tres procesos: folclorización, masificación y autonomía. Este último es un tipo de folclore popular en que se incluye la nueva canción con características más continentales que nacionales y de alto contenido ideológico y político. Basándose en esta explicación de la música popular latinoamericana, Zabaleta (2017) concluye que el repertorio de Máximo Jiménez se ubica en canciones que hacen parte de la tradición de la música popular rural.

A partir de este análisis, me interesó caracterizar la producción discográfica *El indio del Sinú* como un álbum conceptual, en atención a la ilustración de su disco, elaborada por el dibujante y colaborador de la Fundación del Caribe Uliyanov Chalarka, y las canciones compuestas en su mayoría e interpretadas por Máximo Jiménez. Lo anterior para encontrar una idea o un concepto central que pueda acercarnos a estudiar este trabajo vallenato como un todo en la ANUC en una práctica artística que visibilizaba resistencias del movimiento campesino de la Costa Caribe, en que su creatividad estaba determinada por los símbolos y conflictos agrarios.

Hoy día, la ANUC es reconocida como víctima colectiva del conflicto armado colombiano, está en proceso de reparación colectiva por parte de la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (UARIV). En cuanto a las denuncias, algunas de ellas consignadas en el álbum *El indio del Sinú*, se identificaron cinco líneas de daños generados a la ANUC:

- Daños a la organización o daño a la libertad de asociación
- Daños al proyecto político de la ANUC
- Daños al territorio y al paisaje campesino
- Daños económicos
- Daños psicosociales

El 27 de noviembre de 2021, en Montería, falleció Máximo Jiménez de un fallo cardiorrespiratorio a causa de un accidente cerebrovascular. Este artículo, que es parte de una investigación más amplia, es un homenaje al juglar vallenato que no solo la inspira, sino que la inició con cantos hace medio siglo en la Colombia rural y periférica.

[REFERENCIAS]

- Bautista Vargas, L. F. y Sánchez Ortiz, O. (2014). "Discursos para mujeres invisibles: 'Los programas de ACPO para las mujeres campesinas colombianas 1950-1970'". Tesis de maestría. Universidad Tecnológica de Pereira. <https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/ee30e59e-ecda-4a45-beba-561159b8fe06/content>
- Berger, John. 2016. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carrasco Calvi, Alma Soledad. 2016. "Discos conceptuales: El más allá de la música". *Letras*, 65-69.
- Coy Herrera, Luisa Fernanda. 2017. "Narrativas catadas en salsa como un discurso de liberación de la sociedad latinoamericana". Tesis de grado. Corporación Universitaria Minuto de Dios. https://repositorio.uniminuto.edu/bitstream/10656/5106/1/THUM_CoyHerreraLuisaFernanda_2017.pdf
- Fals Borda, Orlando. 1976. *Capitalismo, hacienda y poblamiento en la Costa Atlántica*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Fals Borda, O. (1986). *La historia doble de la Costa. Vol. 4: El retorno a la tierra*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Figueroa, José Antonio. 2009. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Historia-arte.com. (s. f.). "La portada del *Sgt. Pepper's de los Beatles*: Colección de iconos comentados uno a uno". <https://historia-arte.com/obras/sgt-pepper-s-lonely-hearts-club-band>
- LeGrand, Catherine. 1983. *Campesinos y asalariados en la zona bananera de Santa Marta (1900-1935)*. Vancouver: Universidad de British Columbia.
- Monsalve Calle, Natalia Eugenia. 2017. "Dinámicas entre élites locales y multinacionales en zonas fronterizas: El caso del eje bananero en el Urabá antioqueño y la United Fruit Company (UFCO) 1960-1990". Tesis de grado. Universidad de La Salle. https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1044&context=negocios_relaciones
- Quijano, Aníbal. 1998. "La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana". En *Pueblo, época y desarrollo: La sociología de América Latina*, editado por Roberto Briceño-León y Heinz R. Sonntag, 39-155. Caracas: Nueva Sociedad.
- Richard, Nelly. 1994. *Las insubordinaciones de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Van Dijk, T. 2009. *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Wallerstein, Immanuel Maurice. 1991. *Unthinking Social Science: The Limits of Nineteenth-century Paradigms*. Cambridge: Polity Press.
- Wodack, Ryth. 2003. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Wodak, Ruth y Michael Meyer, ed. 2001. *Methods of Critical Discourse Analysis*. Londres: Sage.
- Zabaleta Bolaños, Ivo. 2017. "El vallenato de 'protesta': La obra musical de Máximo Jiménez. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. <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>
- Zavaleta, René. 1979. *El poder dual en América Latina: Estudio de los casos de Bolivia y Chile*. Madrid: Siglo XXI.