

Ivo Zabaleta

zabaletaivo@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

Ivo Zabaleta, “El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez (1949-2021)”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXIV, No. 39 (julio-diciembre 2020), pp. 75-98.

RESUMEN

Este artículo caracteriza desde un perspectiva musicológica el denominado “vallenato de protesta” a través de las canciones del cantautor Máximo Jiménez (1949-2021) en su contexto socio-histórico. A pesar de la existencia de un número considerable de canciones de vallenato con contenido social y político, las de Jiménez constituyen un caso único con contenidos abiertamente políticos. Su asociación con algunos intelectuales de izquierda de la década de 1970 y su compromiso social y político finalmente lo llevaron a la cárcel y al exilio. A través de un análisis comparativo entre algunas canciones de Jiménez y otras canciones políticas latinoamericanas, en este trabajo se intenta generar aportes al estudio de la relación entre política y música en el contexto específico de Colombia y del género musical denominado vallenato.

PALABRAS CLAVE

Máximo Jiménez, vallenato, Nueva Canción Latinoamericana, canción política, Unión Patriótica.

TITLE

The ‘Vallenato de protesta’: The songs of Maximo Jimenez (1949-2021)

ABSTRACT

Through an examination of the songs of Maximo Jimenez (1949-2021) and their socio-historical context, this article characterizes from a musicological perspective the so-called ‘vallenato de protesta’ (politically engaged vallenato). In spite of the existence of a number of vallenato songs with social and political allusions, the case of Jimenez’s songs is a unique one, with songs with complete and open political content. His contacts with left-wing intellectuals in the 1970s and his open social and political commitments finally drove him to jail and to exile. Through the comparative analysis of some of his songs with other Latin American political songs this study aims at contributing to the study of the relationship between music and politics in the specific case of vallenato and its Colombian context.

KEY WORDS

Máximo Jiménez, vallenato, Nueva Canción Latinoamericana, political song, Unión Patriótica.

Ivo Zabaleta es licenciado en Educación Básica, con énfasis en Artística-Música, de la Universidad de Córdoba, Montería y Magíster en Musicología (2016), de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Actualmente profesor de la Institución Educativa Rural La Candelaria, en Arboletes, Antioquia; ha desarrollado proyectos de multimedia con orientación musicológica y ha participado en numerosos congresos, foros y coloquios en Colombia, Estados Unidos, Chile, Cuba y España. X

Recibido 19 de septiembre de 2021
Aceptado 5 de diciembre de 2021

El vallenato de protesta: el caso de Máximo Jiménez (1949-2021)

Ivo Zabaleta

Máximo Jiménez (n. 1949) es un compositor e intérprete de vallenato que buscó hacerse espacio dentro de la industria musical popular colombiana, grabando canciones vallenatas con una función y un uso social y gremial a lo largo de más de veinticinco años, y con frecuencia se lo categoriza dentro del término “vallenato protesta”. Sin embargo, antes de profundizar en éste término, es importante mencionar el contexto político que envolvía al género musical vallenato.

Luego de su conformación en la Costa Atlántica, este género fue ganando importancia en la industria musical nacional, convirtiéndose a su vez en un tema relevante para los debates asociados con la “identidad colombiana” durante los años setenta y ochenta. En esos años, entre algunos intelectuales y periodistas se dieron pugnas editoriales defendiendo una u otra posición relacionada con el vallenato en algunos de los periódicos y revistas nacionales como *El Espectador*, y su separata de domingo llamada *Magazín Dominical*, el diario *El Tiempo*, también con su separata de domingo llamada *Lecturas dominicales* y la revista *Alternativa*.¹

¹ Algunos de los documentos que sirven para obtener información sobre lo que pensaban algunos de los intelectuales de izquierda sobre vallenato durante la década de los setenta son: David Sánchez Juliao, “Gustavo Gutiérrez, El Don Juan del Vallenato”, *El Espectador*, abril 23 de 1975, s.p. Montería, Centro de Documentación Regional del Banco de la República de Montería (CDRBRM), Caja 22, Carpeta 05, fol. 7546); Alonso María Poveda, “El Ocaso Vallenato de ‘La Cacica’”, *El Tiempo. Magazín Dominical*, 13 de julio de 1975, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7558; David Sánchez Juliao, “Andrés Landero, el hombre del quinto ritmo”, *El Espectador*, abril 24 de 1976, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7559; Orlando Fals Borda, “La parranda vallenata”, *El Tiempo*, febrero 27 de 1983, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7502-7503. Estos archivos se pueden consultar en el Centro de Documentación Regional del Banco de la República de Montería, en los archivos donados por O. Fals Borda al departamento de Córdoba en 1983 y recopilado posteriormente por el Banco.

Los discursos políticos que rodearon al vallenato encontrados en la prensa de la época y en algunas fuentes secundarias² indican que existían dos sectores que buscaban atribuirles significados políticos a este género: 1. Un sector del liberalismo oficial, liderado por Alfonso López Michelsen (1913-2007) y Consuelo Araujo Noguera (1940-2001), y apoyado también por el ícono vallenato Rafael Escalona (1927-2009); y 2. Un sector de intelectuales de izquierda, liderado por Orlando Fals Borda (1925-2008) y David Sánchez Juliao (1945-2011); en este segundo grupo también se ubicaban periodistas nacionales con visiones conservadoras y folkloristas sobre vallenato, encabezados por Enrique Santos Calderón (1945) y Daniel Samper Pizano (1945).

Estos dos grupos tenían enfrentamientos editoriales constantemente. El grupo de los promotores oficialistas esgrimía tres ideas en relación con este género: 1. Que el vallenato era esencialmente europeo, y que la influencia afroamericana no era tan visible, salvo en las composiciones más simples, 2. Que el vallenato debía expandirse nacionalmente teniendo en cuenta que los compositores urbanos y letrados habían mejorado la calidad de este género y 3. Finalmente, que había un pacto moral interclasista o “democracia racial tri-étnica”³ entre terratenientes y campesinos gracias al vallenato.

En contrapartida, los intelectuales de izquierda defendían tres posiciones en relación con este género: 1. Que el vallenato era triétnico, pero a diferencia del grupo anterior, decían que había un aporte equilibrado entre los indígenas, los afroamericanos y los europeos en su construcción. 2. Que el vallenato auténticamente campesino era el “sabanero”, es decir, el perteneciente a los departamentos de Colombia llamados Córdoba, Sucre y Bolívar; los demás vallenatos de las demás partes de la Costa Atlántica estaban aburguesados por el Festival de vallenato en Valledupar y por su élite política y 3. Finalmente, según algunos

² Algunos de los libros que sirven para obtener información sobre lo que pensaba el sector oficialista a cerca del vallenato son: Alfonso López Michelsen, *Los últimos días de López y otros escritos*, Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 62, 1974, citado en José Antonio Figueroa, *Realismo Mágico, Violencia Política y Vallenato*, Tesis doctoral en Antropología social, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Georgetown, 2007 y Consuelo Araújo, *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá: Plaza y Janés, 1 (1973). También el artículo de prensa Rafael Escalona, “Carta sin sobre”, *El Tiempo*, febrero 27 de 1983, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7502-7503.

³ Ver Figueroa, pp. 173-205. Para más información acerca de estos debates sobre música y nacionalismo, tomando como caso el vallenato, consultar: Peter Wade, *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*, 2ª edición, Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, 2002, pp. 82-88; López Michelsen pp. 143-156; Jacques Gilard, “Vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie”, *Musiques Sociétés en Amérique Latine*, Guérard Borrás (ed.), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000, pp. 81-189.

intelectuales de izquierda, el vallenato debía servir como herramienta para un cambio social amplio, pues era el sentir auténtico del pueblo oprimido⁴.

El proyecto musical de Jiménez es el producto de esa discusión. Su contexto es justamente la época en la que el vallenato tenía gran utilidad para ilustrar discursos políticos de un grupo o de otro, y una época de enfrentamientos entre terratenientes y campesinos, y entre subregiones de la Costa. Había en esta época una lucha entre los grupos de derecha y de izquierda por aplicarle significados al vallenato. En este sentido, es probable que el proyecto musical de Jiménez respondiera a las posiciones de los grupos de izquierda, en temas como el cuestionamiento al pacto moral interclasista entre terratenientes y peones y las relaciones pacíficas en la democracia racial del vallenato.

Máximo Jiménez y la Fundación del Caribe

Orlando Fals Borda –uno de los intelectuales de izquierda quien, al lado de David Sánchez Juliao, mantenía disputas ideológicas por la apropiación simbólica del vallenato a favor de la organización campesina– conoció a Jiménez en 1973, y para entonces, Jiménez era un joven campesino de veinticuatro años que llegó a buscarse un futuro laboral tocando en parrandas o fiestas; por eso viajó desde su pueblo natal (Santa Isabel) hasta Montería, la capital de Córdoba, uno de los departamentos costeros donde se llevó a cabo una fuerte campaña de invasión y recuperación de tierras por parte de la ANUC⁵.

⁴ Esta visión está enmarcada en la idea que tenían algunos sectores de izquierda de unir el folklore y la cultura popular con el proceso revolucionario. En el archivo personal de Fals Borda, por ejemplo, existen numerosos esbozos investigativos de folklore, poemas, proyectos de teatro social, pinturas costumbristas y demás, que permiten dar cuenta de los imbricados que estaban la cultura con los objetivos revolucionarios, sistema similar al utilizado en otros países latinoamericanos con la denominada “proyección folklórica”; por esta y otras razones, a Fals Borda se lo acusaba de ser promotor de un socialismo utópico. Sin embargo, en Colombia no hubo una resolución determinante a esta discusión internacional, por lo que algunos sectores optaron por promover el folklore en favor de los objetivos revolucionarios, tal y como ocurrió con el caso de Jiménez. Ver Carlos Miñana Blasco, “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudio sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Bogotá, 11 (2000), pp. 36-49 (p. 22).

⁵ La ANUC fue un organismo gremial con un origen semi-oficial, gestionado por Lleras Camargo (1906-1990) cuando aún era senador (1967) a fin de solucionar los problemas agrarios; empezó siendo una organización que buscaba reunir a todas las federaciones campesinas para que se acogieran a los créditos ofrecidos por el Gobierno Nacional, pero con los meses, este grupo empezó a hacer duras críticas al Gobierno, pues no solucionaba el problema de la repartición de tierras ni de la modernización del sector agro, llevando a su independencia en 1971. Con la firma del Tratado de Chicoral en 1972, e influenciada por cuadros políticos de izquierda, terminó haciendo una fuerte campaña de invasión y recuperación de tierras, lo que se tradujo en violencia política hasta el 78, desviándose luego a la guerra de guerrillas que se venía dando en el país desde los

Cuando Jiménez fue invitado, se encontró en la ANUC con una institución cultural llamada la “Fundación del Caribe”, integrada por intelectuales de izquierda y encargada de desplegar un proyecto académico-cultural y político que consistía en retro-traer las pasadas luchas campesinas de principios del siglo XX, para que les sirviera de inspiración a los campesinos en sus luchas de los años setenta. Estas confrontaciones eran fuertes, se buscaba crear una conciencia colectiva sobre la importancia histórica que tenían los campesinos para que pudieran invadir y recuperar las tierras con cierta legitimidad, por ello se imprimieron comics y proyectaron filminas sobre sus historias orales. El escritor David Sánchez Juliao –conocido luego por ser uno de los primeros en América en popularizar los “cuento-casetes” y las “radio-novelas”– jugó un papel importante en este proceso⁶. Para escribir estos relatos, la metodología que usó Sánchez Juliao fue la de una investigación periodística: escuchar y grabar testimonios, conversar con los campesinos, corroborar los detalles y la posterior escritura emulando coloquialismos y cambiando algunos de los términos para crear una sensación universalista.⁷

En 1973 David Sánchez Juliao⁸ conoció a Jiménez a través de un intermediario, quien le escuchó en una caseta sus canciones con letras sociales, y en colaboración con él, Máximo empezó a gestar su primer proyecto musical, pues gracias a esta colaboración, en 1974

años 60, o fraccionándose en varios sub-grupos. La bibliografía básica para conocer la ANUC es: León Zamosc, *La cuestión agraria y el movimiento campesino en Colombia. La lucha de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos: ANUC. 1967-1981*, Ginebra: Cambridge University United Nations Research Institute for Social Development, 1986; Salomón Kalmanovitz, “El desarrollo histórico del campo colombiano”, en Jorge Orlando Melo (ed.), *Colombia Hoy*, Bogotá: Biblioteca Familiar Colombiana, Presidencia de la República, 1996, pp. 144-207; ANUC Antioquia, *La tierra pa’l que la trabaja*, Medellín: La pulga, 1974.

⁶ Ellos llamaban a este procedimiento “la recuperación crítica de la historia” y “la devolución sistemática de los resultados”. Sánchez Juliao se convirtió junto a Jiménez, en una figura cultural relevante para el movimiento campesino, y sus ideas sobre “el cuento-denuncia” y los “cuento-casetes” van a aparecer en la prensa de la época. Ver “Ramón Bacca Linarez. Entrevista con David Sánchez Juliao. Literatura para las Masas: El Cuento Cassette”, *Suplemento del Caribe*, 9 de junio de 1974, Montería, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7546. El grupo de investigación “La Rosca de Investigación-Acción” fue el principal colaborador de Sánchez Juliao, mejorando los acervos teóricos de los audio-cuentos y de los folletines ilustrados que resultaron de los relatos orales de los campesinos. La bibliografía básica para conocer a la Fundación del Caribe y a “La Rosca” es: Orlando Fals Borda, *Historia doble de la Costa*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Banco de la República/ El Áncora, 2ª edición, 4 (2002), (); Víctor Negrete, IAP. *La investigación, Acción Participativa en Córdoba*, Montería: Ediciones Universidad del Sinú, 2013; y de corte más analítico, el artículo de Joanne Rappaport, “Visualidad y escritura como acción: Investigación Acción Participativa en la Costa Caribe colombiana”, en *Revista Colombiana de Sociología*, 41, 1 (2018), pp. 133-156.

⁷ Se puede observar los resultados de ese proceso periodístico de Sánchez Juliao en: David Sánchez Juliao, *Historias de Raca Mandaca*, Bogotá: Editorial Andes, 1975, p. 100.

⁸ Edgar Cortés, entrevista. Montería, febrero de 2013. El término “caseta” hace referencia a un negocio donde se vende y consume licor.

Jiménez fue invitado por Sánchez Juliao a participar en sus proyectos con “La Rosca de Investigación y Acción Social”—un grupo originado en Bogotá que asesoraba el área investigativa de la Fundación del Caribe—, y firmó un contrato formal con ellos ese año, representados por Orlando Fals Borda, del cual surgió un convenio base para grabar el primer disco de Jiménez y su conjunto, *El indio del Sinú* (1975), con cláusulas específicas en donde se acordaba repartir las ganancias por partes iguales, resultando en un proyecto de vida para Jiménez.

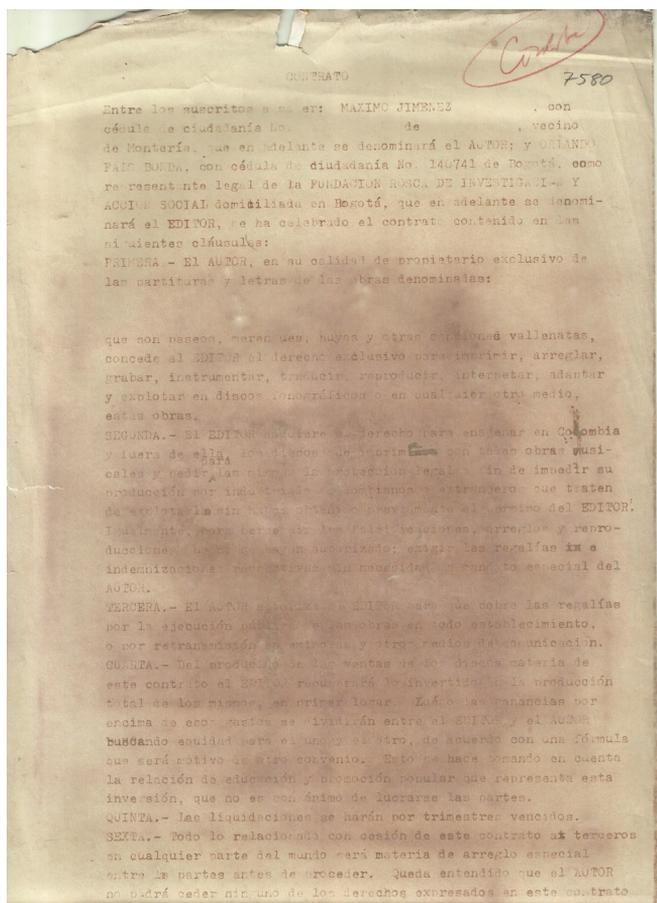


FIGURA 1. Contrato entre La Fundación del Caribe y Máximo Jiménez (1974).
Foto: Ivo Zabaleta⁹.

⁹ “Contrato entre Máximo Jiménez y la Fundación del Caribe (1974)” (encontrado en el archivo personal de Fals Borda. ACBRM, Archivador Música-Teatro-Poesía-Literatura, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7580, 1974).

Los discos LP de Jiménez eran vendidos de mano en mano y se hacían “campañas solidarias” para su compra, por eso circularon una gran cantidad de sus discos en todo el país, resultando en una lógica diferente a la habitual dentro de la industria musical¹⁰, pues se prescindía de las tiendas de discos y se apuntaba al mercado de los gremios.

Vallenato de “protesta”

En el Tomo IV de *Historia Doble de la Costa*¹¹, Fals Borda describió los eventos de la Fundación del Caribe y cómo operaba la ANUC en Córdoba y Sucre en el lapso 1972-1977 en forma de recopilación de notas de campo. Justamente la primera mención que hizo Fals Borda sobre éste término y sobre Jiménez fue en junio de 1973:

Va progresando el frente cultural, con el apoyo que se le ha dado a Máximo Jiménez, campesino acordeonista que, con el escritor loriquero David Sánchez Juliao, ha saltado al vallenato-protesta (el primero en el país) y producido el bello merengue “El indio sinuano”, inspirado en los trabajos de la Fundación del Caribe. [Máximo ha seguido una carrera musical distinguida que ha incluido otros éxitos nacionales de protesta como “El burro leñero” y “El Estado colombiano”. Tuvo opción a rey vallenato en 1979, en Valledupar. Miguel Durán, otro conocido vallenatero de La Apartada, también compuso un paseo sobre la injusticia de los hacendados que las autoridades prohibieron... por “subversivo”. Pero no fue un gran éxito.

Jiménez no fue el primer cantautor de “vallenato protesta”¹². La primera mención que hemos encontrado en una revista nacional de éste término la hizo el escritor colombiano Gonzalo Arango (1931-1976) sobre un reportaje que escribió después de haber viajado a Valledupar en 1969, llamado “Cien años después de Macondo”, publicado para la revista

¹⁰ Jiménez se suscribió a casi toda las dinámicas de producción discográfica de la música popular: la composición de canciones, la financiación, la búsqueda de una compañía discográfica, la grabación a través de la técnica y los conceptos de un productor o ingeniero de sonido, el proceso de mezcla y modificación de sonido, el prensado del disco y la publicidad a través de la radio para lograr la audición final (el único paso en esta dinámica que no fue dado por Máximo fue el de la difusión de sus LP a través de las tiendas de discos, pues estos eran vendidos de mano en mano y a alto costo).

¹¹ Fals Borda, p. 184A.

¹² Para explorar este término difuso, se hace necesario crear un criterio de identificación usando un análisis musical descriptivo, a fin de mostrar diferencias o similitudes de este “estilo” vallenato en relación con otros vallenatos convencionales, que es lo que en parte busca este artículo. Sin embargo, hay más razones de interpretación por parte de la audiencia, que razones de creación musical por parte de los compositores, para sugerir que es posible que este término haya sido inventado por la prensa regional desde finales de los sesenta y principios de los setenta, aprovechando los textos de las canciones para exponer datos estadísticos sobre la situación de los campesinos de la Costa.

Cromos ese año,¹³ y hablaba de Armando Zabaleta (1927-2010) y de Pedro García (1937-2007); este último, según Arango, introdujo el “vallenato protesta” con la canción “Canto al Tolima” a principios de los años sesenta, que en realidad no es una canción política sino más bien un homenaje a ese departamento¹⁴. Pero Arango hacía mención del compositor Armando Zabaleta, quien justamente lanzó su disco intitulado *Vallenato protesta* (1967)¹⁵ ocho años antes del primer LP de Jiménez, *El indio del Simú* (1975).¹⁶

En un pequeño apunte personal de Fals Borda¹⁷, hay una lista de músicos, agrupaciones de vallenato y de canciones que según este sociólogo son vallenatos “protesta”. Estas son: 1. “Los Maestros”, escrita por Hernando Marín e interpretada por Beto Zuleta; 2. “La Ley del embudo”, escrita por “El indio” Oviedo e interpretada por Beto Zabaleta y 3. “El Proletario”, escrita por Pedro García e interpretada por él mismo. Las demás canciones que cita Fals Borda en su nota personal son de la agrupación de Jiménez. Al investigar los discos LP en donde están esas canciones se encontró que, de los doce temas musicales incluidos, solo había uno o dos de tipo político, las demás canciones eran de amor filial, de fiesta o de costumbrismo; es decir, había en estos discos solo un 1% ó 2% de canciones políticas.

Por ejemplo, la primera canción señalada, “Los Maestros”, hace parte de un disco LP (1976) llamado con el mismo nombre¹⁸. Este disco contiene solamente esa canción política ubicada en el primer corte del lado B, las demás son canciones de amor; pero el disco tiene este título sugerente, que da la impresión de englobar todo un concepto político

¹³ Gonzalo Arango, “Cien años después de Macondo”, en *Cromos*, 2.689, junio 16 de 1969, pp. 28 - 30. En <https://www.gonzaloarango.com/ideas/macondo.html>.

¹⁴ En esta canción no hay alusión a lo social o a lo político. Este tema musical en realidad fue escrito por Guillermo Valencia Salgado (1927-1999) o “El Compañero Goyo”, nacido al igual que Jiménez en Córdoba. Estando en Bogotá en 1960, Valencia fundó el grupo de vallenato de la Universidad Libre junto a Pedro García y otros músicos, y ese mismo año presentó esta canción en el Festival Folclórico en la ciudad de Ibagué. Este tema musical tiene una estructura versificadora parecida a la de las canciones de Máximo: versos octosílabos en la parte A e irregulares en la parte B.

¹⁵ Armando Zabaleta, *Vallenato protesta*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Bogotá: Discos Perla, 750002, 1967).

¹⁶ Máximo Jiménez, *El indio del Simú*, LP 12”, 45 rpm (Medellín: Discos Sonolux, 993688, 1975).

¹⁷ Fals Borda, Orlando, “Manuscrito julio de 1977, sobre el vallenato”, Montería, CDRBRM, Caja 22, Carpeta 05, fol. 7485.

¹⁸ Los Hermanos Zuleta, *Los Maestros*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Bogotá: Discos CBS S.A., 14593, 1976). La canción que lleva el mismo nombre, como dijimos, fue escrita por Hernando Marín (1945-1999). La figura de Marín la consideran importante algunos de los habitantes de Valledupar por la cantidad de canciones sociales que él escribió (información personal de Juan Carlos Gamboa, marzo de 2018 y de Lucas Santoyo, agosto 2018), pero al ser éste un compositor a sueldo, no existen registros discográficos de una cantidad relevante de sus canciones de este estilo. Lo mismo ocurre con otro compositor llamado Daniel Celedón (1950), de quien examinamos su producción discográfica y constatamos que si bien incluía una o dos canciones políticas en sus abundantes discos, no lanzó un disco que fuera enteramente social.

y, sin embargo, dicho concepto no parece existir dentro del disco. El año 1976 fue un año muy agitado social y políticamente en Colombia y en la Costa. Sectores gremiales como el de los docentes estaban bastante activos con su organización Federación Colombiana de Trabajadores de la Educación (Fecode), fundada en 1959. Es posible entonces que este título de disco LP (*Los Maestros*) pudiera ser el producto de una estrategia publicitaria para ganar la atención de los maestros que por esos días hacían paros, a fin de que compraran estos LP.

La otra canción, “El proletario”, pertenece a un disco LP llamado *Quiénes somos?* (1975)¹⁹ de Pedro García y su conjunto Los Cañaguateros. En este disco solo hay dos canciones políticas: “Canto al Vietnam” y “El proletario”; algo parecido sucede en el disco *La Ley del embudo* (1977),²⁰ en donde solo aparece esa canción política homónima. Pero el caso más paradigmático que refuerza nuestra hipótesis es el LP llamado *Vallenato Protesta* (1967)²¹ de Armando Zabaleta, que lleva un título que parece incluso inaugurar un “estilo” o “subgénero” vallenato, pero solo hay dos canciones políticas contenidas en este disco: “La Reforma Agraria” y “El Festival”, ambas señaladas en la contraportada como “paseo-protesta” (con características musicales similares a las de un vallenato convencional)²², las diez canciones restantes son de amor filial y de fiesta. Estos casos son interesantes por lo que señalaba Richard Middleton:²³ que la característica principal de la música popular es su maleabilidad o su ductilidad, pues es adaptable a las condiciones históricas del momento y a los recursos disponibles; en este contexto entonces, el término “vallenato de protesta” parece surgir de ese aprovechamiento de las condiciones históricas del momento y del rasgo dúctil de la música popular, llamando la atención de un mercado gremial con los títulos de los discos LP.

¹⁹ Pedro García y su Conjunto Los Cañaguateros. *Quién ha dicho?*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Medellín: Caliente, LCS 153-113, 1975).

²⁰ Emilio Oviedo y su Conjunto. *La Ley del embudo*, LP 12”, 33 1/3 rpm (Medellín: Costeño, ELDZ-20657, 1977).

²¹ Armando Zabaleta, *Op cit*, 1967.

²² Para revisar las características más básicas del vallenato, ver Egberto Bermúdez, “Vallenato: una aproximación musicológica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 9 (2004), pp. 9-62; Héctor González, *Vallenato, tradición y comercio*, Cali: Editorial Universidad del Valle, 2002; Ciro Quiroz, *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá: Ícaro editores, 1983; Rito Llerena, *Memoria cultural del vallenato. Una modelo de textualidad en la canción folklórica colombiana*, Medellín: Centro de Investigaciones, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Antioquia, 1985 y Consuelo Posada, “Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales”, en *Estudios de literatura colombiana*, 10 (2002), pp. 69-79.

²³ Richard Middleton, *Studying popular music*, California: Open University Press, 1990, pp. 7-21.

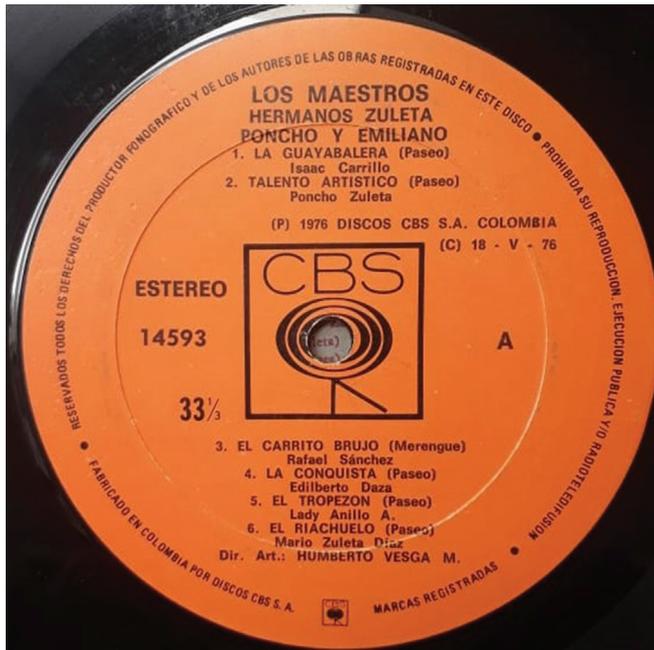


FIGURA 2. Cubierta del LP Los Maestros (1976) y vinilo del mismo LP. Foto: Lucas Santoyo

Varios compositores conocidos como Luis Enrique Martínez (1922-1995), Alejo Durán (1919-1989), Armando Zabaleta (1937-2010), Rafael Escalona (1927-2009), Los Hermanos Zuleta (Emiliano, 1944; Alfonso, 1945), Los Hermanos López (Miguel López, 1938; Jorge Oñate, 1950), Hernando Marín (1946-1999), entre otros, son categorizados dentro del término “vallenato protesta”, y son caracterizados como un movimiento musical, sin embargo también se encontró que los LP donde aparecen esas canciones solo tienen un 1% ó 2% de canciones políticas. Algunos de ellos escribieron vallenatos con temática social antes de que Jiménez lanzara su primer disco LP, por lo que queda en entredicho lo referido por Fals Borda en su nota de campo de 1973: que Jiménez fue el primer cantautor de “vallenato de protesta”.

También es posible desmitificar la idea de que existió un movimiento de vallenatos protesta en tanto observamos que muchos de los músicos de la época de los setenta, categorizados de ese modo, no incluían sino una o dos canciones políticas en sus discos y, adicionalmente, no existe documentación que muestre que la vida personal de estos músicos estuvo involucrada con sectores políticos de oposición, como sí lo estuvo la vida de Jiménez. Aunque existieron una cantidad considerable de vallenatos políticos, es importante subrayar que Máximo fue el único cantautor e intérprete de vallenato que cumplió con el requisito de tener 100%²⁴ de canciones políticas en sus discos, convirtiéndose en la práctica en un caso solitario de músico comprometido políticamente. En consecuencia, es probable que este término se haya difundido a finales de los años sesenta y reforzado durante toda la década del setenta con la ayuda de la prensa, en el marco de la Reforma Agraria y las luchas campesinas, y como un fenómeno propio de la problemática rural y social de la Costa Atlántica de Colombia.

La obra musical de Máximo Jiménez

Jiménez lanzó un sencillo en 1973²⁵, antes de trabajar con Sánchez Juliao y con Fals Borda. Sin embargo, la producción discográfica más relevante de Jiménez podemos clasificarla en tres etapas de acuerdo a su trayectoria musical: 1. En un período de trabajo con la ANUC y la Fundación del Caribe en los años setenta, 2. Otro período enmarcado en un proyecto a favor de los derechos humanos y a favor del folklore local durante los años ochenta con otros grupos de la izquierda local y 3. Otro período en el exilio en los noventa,

²⁴ En la tesis de maestría publicada en el repositorio de la Universidad Nacional se pueden observar las características musicales de Jiménez en Ivo Zabaleta, *El Vallenato de protesta: la obra musical de Máximo Jiménez*, Bogotá, Tesis de Maestría en Musicología, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

²⁵ Máximo Jiménez, *La charanga Jiménez*. S, 7”, 45 rpm (Medellín: Cromodiscos, 1973).

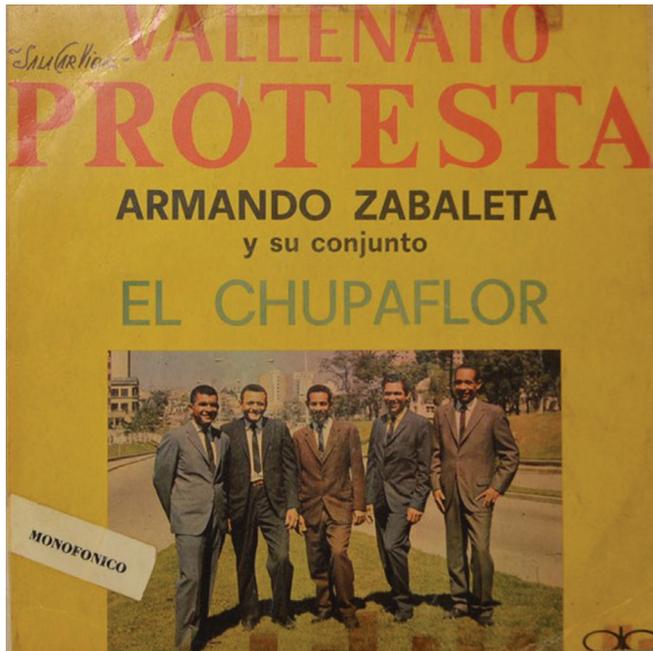


FIGURA 3. Cubierta del LP Valletrato protesta (1976) y vinilo del mismo LP. Foto: Lucas Santoyo

con canciones que hablan sobre la vejez, el exilio y lo étnico, hasta su retorno a Colombia en el 2010.

Así entonces, en el primer corte del lado A de su primer disco LP,²⁶ “El Indio sinuano”, una canción que fue bastante popular dentro de la ANUC y en los ambientes universitarios de Colombia, fue escrita por David Sánchez Juliao e interpretada también por otros músicos vallenateros como Alejo Durán y Alfredo Gutiérrez (1944); y su mensaje fundamental, en un contexto caracterizado por la lucha campesina de tomas y recuperación de tierras, es la reivindicación a la propiedad territorial de los indígenas. El texto expresa algunos de los mecanismos con que se llevó a cabo la desmoralización de la vida cultural indígena —otra canción llamada “Los Hermanos Negros” expresa también esta desmoralización para el caso de los afrocolombianos y la conexión entre minorías étnicas y campesinos; ambas canciones son de Sánchez Juliao, y abren y cierran el lado A del disco.

Las estrofas de “El Indio sinuano”, en su mayoría, tienen una estructura de cuarteto irregular, pues contienen cuatro versos dodecasílabos y dos versos octosílabos, estructura atípicamente irregular en la tradición vallenata de los setenta. Es el caso de la siguiente estrofa, que además expresa una denuncia histórica sobre uno de los mecanismos de desmoralización de la vida cultural indígena, esto es, el reemplazo de nombres indígenas por apellidos españoles:

Y mi nombre destruyeron para siempre
con sus nombres bautizaron a mi gente
los Chimá son los Rodríguez
los Arache son los Sánchez.

Otra estrofa de la misma canción realiza un cambio drástico de versificación, pues en ella se canta una melodía a manera de retahíla con ocho versos octosílabos que expresan un realzamiento de los rasgos culturales y fenotípicos de los indígenas ubicados en las riveras del Sinú, usando una técnica de rearticulación: utiliza las características con las que peyorativamente se describían a los indígenas sinuanos y las resignifica a manera de orgullo:

26 Daniel Viglietti, *Canciones para el hombre nuevo*, LP 12”, 45 rpm (Montevideo: Orfeo, ULP 90501, 1968). Las otras producciones consideradas para la investigación de Jiménez son:

- El Burro leñero. LP 12”, 33 1/3 rpm (Barranquilla: Discos Machuca, MCH-10.012, 1976).
- Máximo Jiménez y su conjunto, LP 12”, 45 rpm (Medellín: Discos Sonolux, 01013, 1978).
- La Herramienta del pobre, LP 12”, 33 1/3 rpm (Barranquilla: 86-001, 1986).
- La Gente de Montería, LP 12”, 33 1/3 rpm (Barranquilla: Felito Records, no presenta, 1988).
- El Jinete del Folklor, CD (No presenta: Producciones Jardín, no presenta, 1994?).
- Idioma español, CD (Montería: Estudios Saico (sic), no presenta, 2006).

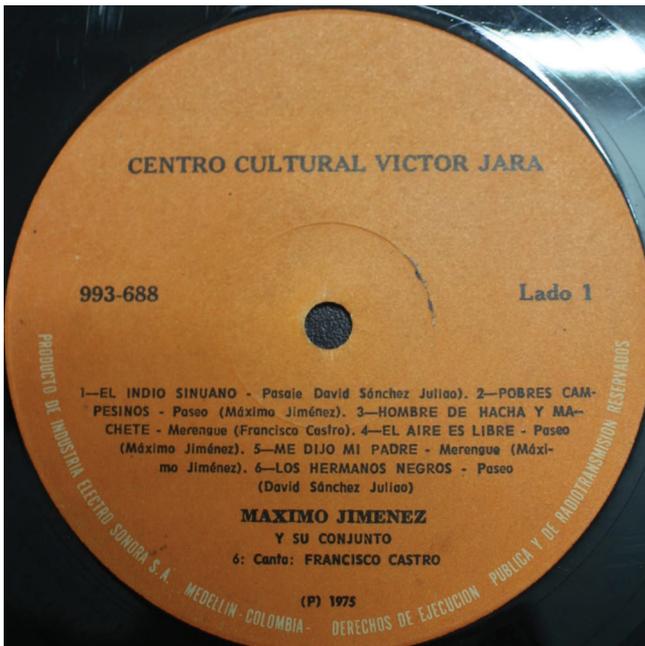


FIGURA 4. Cubierta del LP El Indio del Sinú (1975) y vinilo del mismo LP. Foto: Ivo Zabaleta

Indio Cholo, pelo largo
gran comedor de babilla
cogedores de cangrejo
fabricador de esterillas
con su nariz achatada
con sus pómulos salidos
con su porte 'e medio metro
y sus tobillos torcidos.

David era un literato, su énfasis lo puso en el texto de la canción, pretendía hacerla un tanto *didáctica* usando este tipo de fraseos a manera de retahíla y cambios de versificación y de expansión de las estrofas. Hay dos maneras de enfocar el análisis de estas alteraciones en la forma versificadora: 1. En la canción “El Indio sinuano”, se observa que Sánchez Juliao era un literato lanzado a compositor, pero que no manejaba la tradición vallenata. Su canción es claramente la de un *outsider* y no encaja en ninguna de las tradiciones (paseo, merengue, puya, son) que él enfrenta en su trabajo discursivo como periodista. Ó 2. Sánchez Juliao buscaba desmarcarse del vallenato “aburguesado” de Valledupar donde existía el canon de los 4 subgéneros musicales, y enfatizó en la idea del “vallenato sabanero”, donde existe otro tipo de versificaciones. Todo esto con un trasfondo político.

En otra canción llamada “El aire es libre”, que aparece en el cuarto corte de *El indio del Sinú* (1975), Máximo parte de la idea de que existen una libertad y un derecho naturales relacionados con la creación divina del mundo en donde el aire (el espacio), fueron creados para ser habitados con equidad, y esta idea se problematiza cuando, quienes han acumulado las grandes riquezas, se apropian de ese espacio y despojan a los más pobres. Partiendo de la premisa de que tener la tierra es tenerlo todo, el autor es enfático en destacar que la intención de los hacendados es la de despojar de la misma a los desfavorecidos y así exterminarlos completamente. Al final de la canción MJ exhorta a los pobres a la lucha por no perder el pedazo de mundo que les corresponde. La forma estrófica de “El aire es libre” es de cuartetos con rimas asonantes y con una irregularidad bastante atípica en relación con los cancioneros²⁷ campesinos colombianos, pero bastante afín con los textos vallenatos:

La tierra es libre vuelvo a decir
así Dios dijo atendiendo de ella

²⁷ Farid Freja, *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia*, Tesis de Maestría en Estudios Literarios, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 70-92; Antonio Restrepo, *El Cancionero de Antioquia*, Medellín: Bedout, 1955. Consuelo Posada afirma que esto es más común en la textualidad vallenata y Llerena lo confirma. Consuelo Posada, *Canción Vallenata y Tradición Oral*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1986, p. 76 y Rito Llerena, p. 111.

los millonarios la quieren prohibir
porque ellos quieren que el pobre se muera.

¿Por qué no tienen una finca de aire?
cojan los ríos y tierras cienagosos,
cójanse todo y hasta los mares,
para que así acaben con nosotros.

El mundo es grande para todos
los ricos lo hacen estrecho
porque es que quieren cogérselo todo
luchemos los pobres por nuestros derechos.

Otro ejemplo de canción, que habla justamente del problema de la repartición de tierra, la encontramos en el Canto Popular uruguayo, con su más importante representante, Daniel Viglietti; esta canción es “A Desalambrar”²⁸, con la típica forma estrófica, rimas asonantes en versos pares –salvo en la estrofa del estribillo– y el ritmo de 3+3+2:

Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos den.

A desalambrar, a desalambrar,
que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquél,
de Pedro y María,
de Juan y José.

²⁸ Daniel Viglietti, *Canciones para el hombre nuevo*, LP 12”, 45 rpm (La Habana: edit. Orfeo, ULP 90501, 1968).

Esta canción de Viglietti, al igual que la de Máximo, empieza por presentarnos la premisa de que la tierra y su posesión son un derecho natural; en este caso, este derecho no está sustentado en lo divino, sino en lo humano: si tenemos manos, si somos hombres, merecemos tener tierras por igual. Viglietti deja abierta la posibilidad –abriendo también sus manos– de que se pueda recibir la tierra como el producto de una relación solidaria entre humanos, pero si no se obtiene de esa manera, solo resta desalambarrar las grandes haciendas y ocuparlas, porque éstas finalmente les pertenecen por orden natural a todos. Así, entonces, ambas canciones sintetizan la denuncia de la inequidad de tierras y de la desigualdad entre terratenientes y trabajadores, y ambas canciones proponen al final una acción, a fin de solucionar el problema agrario.

Se puede inferir que, en este tipo de canciones comprometidas, el elemento de la enunciación de la propuesta y el accionar político al final del texto o en el estribillo caracterizan este tipo de cantos, y lo encontramos en los textos de la Nueva Canción chilena, en esta canción de Viglietti y en las canciones de vallenato de “protesta” de Máximo, como “El aire es libre”. La enunciación de la propuesta política y la irregularidad métrica de los versos parecen ser una característica en los textos de las canciones de Máximo, que los diferencian de las coplas de “catarsis” que han escrito algunos campesinos colombianos²⁹.

Otra canción de Máximo, escrita junto a otro compositor local llamado Leonel Gracia y ubicada en el primer corte del lado A del segundo disco de Máximo, *El burro leñero* (1976), llamada con el mismo nombre, nos puede proporcionar algunos datos para incluirlos en el debate sobre el grado de narratividad que tiene el vallenato. Esta canción comienza con un personaje que le pregunta a un burro (los autores de la canción usan el recurso de personificación de un animal utilizado en la fábula³⁰) por qué se desplaza con tan mal aspecto físico por la calle, a lo que el burro contesta que fue apresado y luego desplazado de su hogar; acto seguido, el burro le narra (¿o describe?) todas las peripecias lamentables que ha tenido que padecer por cuenta de la situación de su patrón. El burro le cuenta a su interlocutor que invadió una hacienda y que el dueño dio la orden de que lo golpearan,

²⁹ Gisela Bautler, *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*, Bogotá: Caro y Cuervo, 1977. Ana María Samper, *Lo racial, social y político en las coplas populares colombianas*, Tesis de Maestría en Folklore Latinoamericano, Escuela de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Indiana, 1980. Carlos Miñana, *Escuchando música en grupo*, Bogotá: Dimensión Educativa, 1986. En este libro está anexa en la discografía utilizada algunos títulos de canciones joropos, currulaos y vallenatos que hablaron de lo social y político, donde se omite el elemento de la enunciación de la propuesta política, elemento que sí aparece en las canciones de Jiménez.

³⁰ Valga señalar que para ese mismo año, Sánchez Juliao publica un libro donde se usa ese mismo recurso: Julio Sánchez, *El Arca de Noé*, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1976. Estas ideas sobre las fábulas pudieron haber sido compartidas entre los encuentros de La Fundación del Caribe.

lo apresaran y luego lo hicieran desterrar. Al final, el burro le dice que, cuando la revolución llegue, él va a poder tener un feliz potrero donde comer y descansar:

Al ver un burro cansado
en una calle perdida
quise saber su pasado
y lo interrogué enseguida:

¿Dime burro qué te pasa
que estás tan peludo y triste
te botaron de tu casa
o aspiras a burro hippie?

Ni hippie, ni nada de eso
yo soy un burro leñero
que a veces me ponen preso
o me botan de un potrero.

Lo malo que a mí me pasa
es que mi amo es pobrecito
aumentando su desgracia
con muchos hijos chiquitos.

Yo soy un testigo mudo
de su mísera existencia
y por lo tanto lo ayudo
para bien de mi conciencia

Al quitarme la angarilla
la cual me tiene pelado
voy corriendo a la torilla
en busca de unos bocados.

Casi que pierdo la vida
porque me metí a un potrero
propiedad que fue adquirida
disque por un extranjero.

Pues cuando el dueño me vio
burricaso sin mollera
a su sirviente mandó
que me diera una palera.

El sirviente obedeció
en una forma brutal
pues a palo me atacó
sin que yo le hiciera mal.

Voy de nuevo en el poblado
y recorriendo las calles
de pronto me vi apresado
sin conocer los detalles.

No teniendo salvación
ni las burras con pollinos
por orden de un inspector
nos botaron sin destino.

Algún día tendré potrero
donde comer por montón
así lo dice mi dueño
en una organización
adelante compañero
¡Viva la revolución!

Del contenido de estas estrofas con forma de romance español se pueden deducir cinco ideas fundamentales: 1. Hay al menos seis personajes insertos en el texto de la canción: quien mira al burro y le pregunta por su condición, el burro que le cuenta su historia, su amo campesino, el terrateniente, su sirviente y el inspector policial. 2. El burro

deja entrever que él comprende que su situación sea lamentable porque su amo es muy pobre y para mantener su consciencia tranquila debe ayudarlo, por eso tiene que soportar la explotación laboral que le propicia su amo. 3. El terrateniente es un personaje antagónico, que no entiende que el campesino se encuentra en una situación miserable y que por eso invade su hacienda, y de todos modos envió a su sirviente a que los golpeará, sin que a este tampoco le importe la situación del burro y de su amo: la lealtad y obediencia incuestionables entre amo-súbdito parece ser una premisa, pero al mismo tiempo oculta una sátira. 4. Las fuerzas policiales tampoco comprenden la situación lamentable del burro y de su amo. 5. Al finalizar hay una deliberación y una propuesta que puede llevar a solucionar todo el problema, y es buscando alcanzar la revolución.

En algunos de sus trabajos sobre vallenato, Jacques Gilard³¹ conecta de manera diacrónica a la larga tradición del romance español con la estructura del corrido, y lo ejemplifica con canciones como “Corrido de la muerte de Felipe Ángeles”, de Samuel M. Lozano, o “Las mañanas de Benjamín Argumedo”, grabada por primera vez en 1935 por Andrés Brelanga y Francisco Montalvo, ambas consideraciones históricas sobre la revolución mexicana. También podemos encontrar el corrido paradigmático “Tragedia de La plaza de las Tres Culturas”, escrita por Judith Pérez sobre la Matanza de Tlatelolco³² en 1968, con una estructura versificadora idéntica a la de Máximo.

Recordará a los muchachos
contra la pared su cara
las manos sobre la nuca
y su derecho entre las balas.

Gilard buscó desmitificar entonces la idea de que el vallenato era esencialmente narrativo. En la canción “El burro leñero” de Máximo, hay un primer narrador que cuenta lo que dialogó con su interlocutor, y este a su vez le cuenta otra historia. Es decir, hay una narración dentro de otra narración; también hay una presentación de personajes: lo que hacía y cómo operaba; hay un desarrollo de acciones: la persecución del personaje y su apresamiento y hay un desenlace: la promesa de que el protagonista volverá una vez haya llegado la revolución; pero toda esta trama tiene la estructura del romance español; es decir, en este contexto de música y política, como en otros contextos latinoamericanos, el romance español juega un papel crucial entre las canciones narrativas y es el hilo conductor de

³¹ Jacques Gilard, “Les ‘corridos de Pablo’: des témoignages venus d’ailleurs”, François-Charles Gaudard & Modesta Suárez (dir.), en *Formes discursives du témoignage*, Toulouse: Presses Universitaires du Sud, 2003, pp. 101-111.

³² Azel March, “Writing Our History in Songs”: Judith Reyes, Popular Music and the Student Movement of 1968”, en *Bulletin of Latin American Research*, 9 (2010), pp. 145-159.

este tipo de cantos políticos. En la investigación sobre Jiménez, encontramos que existe un 4% de canciones narrativas en su repertorio, pero estas narraciones están bastante mediadas por los diálogos, tal y como en la tradición del romance español; las demás canciones de Máximo son de tipo descriptivo, con muchas anáforas tal y como nos decía Consuelo Posada que era la tradición lírica de los textos vallenatos compartidos por la tradición oral latinoamericana.

Juan Pablo González³³, por ejemplo, retrotrayendo dos canciones del cancionero popular chileno, describe un par de canciones políticas narrativas como canciones toponímicas, es decir, que se refieren a lugares específicos; una de ellas es “Tonada de Manuel Rodríguez”, una musicalización que realizó Vicente Bianchi en 1955 del poema de Pablo Neruda al prócer de la Independencia de Chile, Manuel Rodríguez, incluido en su poemario *Canto General* (1950). Esta canción fue grabada por el conjunto de música típica Silvia Infantas y Los Cóndores, y difundida ampliamente en América Latina en las décadas siguientes:

Señora, dicen que dónde
mi madre dice, dijeron
el agua y el viento dicen
que vieron al guerrillero.

Después de una serie de preguntas que se hacen sobre la ubicación del prócer Manuel Rodríguez: que si lo vieron en Melipilla, en Talagante o en San Fernando, finalmente se resuelve el enigma de su ubicación revelando el lugar donde justamente lo matan:

En Til-Til lo mataron
los asesinos,
su espalda está sangrando
sobre el camino.
Sobre el camino, sí
quién lo diría
él, que era nuestra sangre
nuestra alegría...

Estas canciones toponímicas se encuentran con mucha frecuencia en el repertorio de la Nueva Canción chilena y mexicana y con aún más frecuencia en los corridos

³³ Juan Pablo González, “A sacarse la polera: performatividad, crítica y sentido entre los hijos de la Nueva Canción chilena”, en *Boletín de Música*, 36 (2014), pp. 69-78.

“prohibidos” colombianos y mexicanos e incluso en el vallenato (cuyos ejemplos pueden ser “Compañero Chipuco”, “El cantor de Fonseca” y una larga lista de canciones de Escalona), pero no figuran en el repertorio del conjunto de Máximo; esto nos indica que había un pequeño sesgo de auto-censura en sus composiciones: ellos no señalaban el lugar preciso de los hechos en las composiciones de “recuperación histórica”; se suelen referir a “don fulano”, a “una finca del terrateniente”, a “a orillas del río Sinú”, o “en una calle perdida”, siempre dejando a los personajes y los lugares de las historias en el anonimato tal vez por las condiciones violentas y de inseguridad de esta región; de todos modos, estas referencias explícitas de los lugares en donde ocurrían los hechos a denunciar, sí se pueden apreciar en los folletines ilustrados de la ANUC que mencionamos en la primera parte de este artículo, esto también nos indica que la música de Máximo tenía más bien un fin de agitar emocionalmente que de informar históricamente; encontramos, a lo sumo, solo dos casos de canciones con una pequeña referencia toponímica, una de ellas es “Ismael Vertel”, escrita por uno de los músicos del conjunto, Rafel Hoyos, y dedicada al asesinato de uno de los líderes campesinos más importantes de Córdoba y Sucre por orden de un terrateniente en el contexto de las tomas de tierras:

Más vale morir por nuestra causa
que de rodillas y aguantando hambre
esto lo dijo un compañero
fue asesinado en Arroyón.

Juan Pablo González³⁴ refiere que las canciones políticas más populares en la época de la dictadura chilena, después del asesinato de Allende en 1973, eran aquellas que no tenían un contenido explícitamente político. Las canciones de Máximo revelan un espíritu más de confrontación debido tal vez a las brechas históricas y sociales tan profundas que había dejado la violencia política en Colombia. En la Nueva Trova cubana también eran las canciones menos explícitas políticamente las que tenían mayor éxito y difusión. Según Peter Manuel³⁵, la canción de la Nueva Trova cubana se caracterizaba por expresar un compromiso solidario con América Latina; la agrupación de Máximo no absorbió estas ideas de la Nueva Canción latinoamericana, si no que continuó con la tradición de las coplas y los romances campesinos hispanoamericanos de denuncia a los terratenientes, pero con mayor grado de confrontación política y realizando una propuesta o deliberación al final de sus textos y con mayor irregularidad versificadora.

³⁴ Juan Pablo González, “Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencias, memoria, escuela (1973-1983)”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27, 1 (2016), pp. 64-80.

³⁵ Peter Manuel, *Popular Music of the Non-Western World*, Londres: Oxford University Press, pp. 36-82.

Conclusiones

En un país como Colombia, que fue más receptor que continuador de los movimientos musicales de protesta de Latinoamérica como la nueva canción chilena o la nueva trova cubana, era fácil que la prensa creara el mito de que existía una música nacional catalogada como vallenato “de protesta”. Confirmamos que es un mito en razón de que existen muy pocos casos registrados de discos vallenatos con una cantidad significativa de canciones políticas; solo Máximo Jiménez tenía 100% canciones “de protesta” en sus discos.

El cantautor e intérprete tenía sin duda afinidad con la protesta social, algo común en muchos compositores de vallenato de la época, pero fue la connivencia con los intelectuales la que definitivamente marcó su producción musical temprana. Al desaparecer esta influencia, desapareció también la temática política, que dio paso a otras canciones menos políticas. La financiación fue, en este sentido, fundamental para la consolidación del “vallenato de protesta”. Lo anterior no quiere decir que MJ compusiera estas canciones por intereses meramente económicos. Hubo un compromiso social y político explícito que incluso lo llevó a la cárcel y al exilio, pero el apoyo económico y el soporte de las organizaciones políticas –y luego de derechos humanos– permitió consolidar su trayectoria, visibilizar su trabajo y vivir profesionalmente del “vallenato de protesta”.

La obra musical de Jiménez se subscribía a la tradición de coplas y romances, estructura típica en los textos campesinos colombianos y en los cancioneros latinoamericanos. La diferencia que se encontró entre los textos campesinos que mencionaron asuntos de tipo social, y los textos de Jiménez, es que Jiménez incorporaba una propuesta o deliberación política al final de las estrofas, esto debido a su evidenciado compromiso político. Esto lo acercaba más a la tradición de canciones políticas latinoamericanas, que tenían estas mismas propuestas en los estribillos. Su forma de versificación parecía más regular en el momento de la descripción de la situación social, pero una vez se presentada la propuesta política, esta regularidad desaparecía: había una expansión estrófica o aumento de la extensión de los versos. Si bien esto podría interpretarse como un desconocimiento de las reglas de versificación tradicionales en la lírica castellana (la gran irregularidad métrica de Jiménez en algunos de sus textos), también puede ser un indicador de la libertad del compositor para innovar métricamente anteponiendo la búsqueda de efectividad en la comunicación política al formalismo métrico. Sus textos fueron influidos por ideas de izquierda como la Teología de la Liberación para el caso de la canción “El Aire es libre”, o por las ideas del costumbrismo e incluso con la fábula para el caso de la canción “El Burro leñero”, y muchas de estas canciones fueron escritas dentro de un ejercicio pedagógico de composición colectiva.

El vallenato de “protesta” tenía que ver con “des-aburguesar” el vallenato, y para esto se recurrió a poner énfasis en la idea del “vallenato auténticamente campesino” y también el “sabanero”. La revisión de las fuentes primarias que contextualizaron al caso

de Jiménez nos sirvió para entender que la definición de lo que es el vallenato, pasó por interpretaciones de tipo socio-políticas entre grupos de izquierda y de derecha; y el “vallenato protesta” fue una vertiente dentro de esas interpretaciones de grupos de izquierda con ayuda de la prensa local.