



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, **25 de febrero de 2021**

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECA

Universidad del Atlántico

Cuidad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo **YECID GAFIT ACEVEDO DURAN**, identificado(s) con **C.C. No. 15.172.465** de **VALLEDUPAR**, autor(a) del trabajo de grado titulado **LA POÉTICA CONTESTATARIA DE LEANDRO DÍAZ** presentado y aprobado en el año **2020** como requisito para optar al título de **MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**; autorizo al Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

Firma

YECID GAFIT ACEVEDO DURAN

C.C. No. 15.172.465 de VALLEDUPAR

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **5 de mayo de 2023**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Biblioteca** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	LA POÉTICA CONTESTATARIA DE LEANDRO DÍAZ
Programa académico:	MAESTRIA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	YECID GAFIT ACEVEDO DURAN						
Documento de Identificación:	CC	X	CE		PA	Número:	15.172.465
Nacionalidad:					Lugar de residencia:		
Dirección de residencia:							
Teléfono:					Celular:		



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	LA POÉTICA CONTESTATARIA DE LEANDRO DÍAZ
AUTOR(A) (ES)	YECID GAFIT ACEVEDO DURAN
DIRECTOR (A)	AMILKAR ERNESTO CABALLERO
CO-DIRECTOR (A)	No Aplica
JURADOS	ARIEL CASTILLO MIER LUIS VIDAL SIERRA
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBRE
PROGRAMA	MAESTRIA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBRE
PREGRADO / POSTGRADO	POSTGRADO
FACULTAD	CIENCIAS HUMANAS
SEDE INSTITUCIONAL	UNIVERSIDAD DEL ATLANTICO, SEDE CIUDADELA UNIVERSITARIA
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2020
NÚMERO DE PÁGINAS	96 PAGINAS
TIPO DE ILUSTRACIONES	No Aplica
MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia o producción electrónica)	No Aplica
PREMIO O RECONOMIENTO	No Aplica



LA POÉTICA CONTESTATARIA DE LEANDRO DÍAZ

**YESID GAFITT ACEVEDO DURÁN
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2020**



LA POÉTICA CONTESTATARIA DE LEANDRO DÍAZ

**YESID GAFITT ACEVEDO DURÁN
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**

**DIRIGIDO POR
AMILKAR ERNESTO CABALLERO
DOCTOR EN LITERATURA COMPARADA DE LA UNIVERSIDAD DE ARKANSAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2020**

NOTA DE ACEPTACION

DIRECTOR(A)

JURADO(A)S

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo de investigación, principalmente a Dios por sus infinitas bendiciones y la fuerza de su fe en mi vida. A mi madre Nedys Durán, fuente inagotable de entereza y paciencia a quien le debo mi carácter y talante. A mi esposa e hijos, Ingrid Garrido, Valentina y Juan José, motor de mis sueños e inspiraciones para seguir adelante construyendo mi futuro a su lado.

Yesid Gaffit Acevedo Durán

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi asesor Amilkar Ernesto Caballero, por su dedicación y guía inagotable en la formación de mi investigación. A todas las personas que hicieron posible la realización y culminación del proyecto.

Al gran equipo de Profesores que laboran en la Universidad del Atlántico especialmente en la maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe, ya que gracias a su comprensión y solidaridad pude cumplir con éxito las actividades propuestas.

Además, quiero hacer un agradecimiento especial, a la Universidad Popular del Cesar y su cuerpo de docentes y compañeros quienes me sirvieron de soporte e inspiración gracias a su trayectoria.

No podemos olvidar el apoyo que recibimos de parte de mis compañeros de la Maestría, quienes me impulsaron a concluir con éxito este proyecto.

A todos gracias.

Yesid Gaffit Acevedo Durán

LA POÉTICA CONTESTATARIA DE LEANDRO DÍAZ

RESUMEN

Este trabajo tiene como finalidad destacar la poética contestataria de Leandro Díaz, y con ello dar respuesta a la necesidad de conocer nuestro folclor vallenato y cuáles han sido los factores de cambio que permiten establecer un proceso de desarrollo al interior del folclor, concretamente en la composición vallenata. De esta manera, el estudio sobre la poética contestataria de Leandro Díaz permitirá conocer cuál ha sido su aporte en la estructuración del vallenato, lo mismo que determinar su posicionamiento dentro de este género musical, apoyados en la teoría de la modelización, el estilo poético y la visión de mundo para elaborar una teoría poética sobre los elementos que han configurado la vida del compositor Leandro Díaz como elemento fundamental en su desarrollo artístico. Esta investigación está dividida en tres capítulos así: En adelante van estos lugares, Leandro Díaz: trayectoria de un hombre del vallenato y Leandro Díaz Contestatario, en el que se examinan sus aportes específicos en esta dimensión poco conocida de su obra.

PALABRAS CLAVE: Leandro Díaz, poética contestataria, folclor vallenato, teoría poética.

ABSTRACT

This work wanted to highlight the Leandro Diaz's rebellious poetic, and with it try to respond to the need of knowing our vallenato folklore and which have been the factors of change that establish a development process within the folklore, particularly in the creation of a vallenato song. Thus, the study of the Leandro Diaz's rebellious poetic will let to know what has been its contribution in the structuring of vallenato, and, to determine its position within this musical genre, supported by the theory of modeling, the poetic style and the worldview to develop a poetic theory about the structuring elements of the life of the composer Leandro Diaz as a key element in his artistic development. This research is divided into three chapters as follows: En adelante van estos lugares, Leandro Diaz: trayectoria de un hombre del vallenato y Leandro Díaz Contestatario, in which his specific contributions are discussed in this little-known dimension of his work.

KEY WORDS: Leandro Diaz, rebellious poetic, vallenato folklore, poetic theory.

CONTENIDO

1.	5
1.1.	¡Error! Marcador no definido.
2.	22
2.1.	22
2.2.	¡Error! Marcador no definido.
2.3.	28
2.4.	33
3.	39
3.1.	41
3.2.	42
3.3.	47
3.4.	62
4.	66
5.	71
ANEXO	

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de esta investigación se plantea a partir de dos perspectivas: la sociología de la literatura y la socio-crítica. Ambas permitirán determinar los *factores externos e internos que establecen el estilo y la visión de mundo del autor y la calidad de sus textos musicales* en contraste con otros compositores de su mismo género.

Dentro de este estudio, es relevante abordar la importancia que ha tenido el vallenato a través de los tiempos y en la identidad de la sociedad Caribe. Más aún cuando esta forma de expresión artística se combinó con dos instrumentos musicales como lo son el tambor africano y el guache de origen indígena, que son base fundamental en la interpretación del vallenato que hoy conocemos.

Comúnmente, cuando nos acercamos a los orígenes del vallenato, sobresalen dos versiones importantes: la primera, relacionada con Francisco Moscote o también conocido como Francisco el Hombre, quien se ha erigido como una leyenda dentro de la cultura popular y un arquetipo del juglar vallenato. La segunda hipótesis, tiene una base más realista: está directamente relacionada con los vaqueros del Magdalena Grande y la sabana de Sincé y la cordobesa, quienes en medio de sus jornadas interpretaban décimas que serían las precursoras del actual ritmo vallenato.

No puede desconocerse el aporte fundamental del municipio de Sincé a la cultura vallenata, evidente en los numerosos acordeoneros y compositores que no sólo ganaron en el “Festival de la Leyenda Vallenata”, sino que también alcanzaron renombre a nivel nacional. Los primeros acordeoneros, fueron a su vez compositores de los cantos que interpretaban, estructurados rítmicamente en lo que se conocería como merengues, sones,

paseos, puyas y tamboras. En aquel entonces una sola persona se encargaba de la composición, la interpretación y la ejecución del acordeón. El acordeonero integraba lo que se conoce como un musical, juglares que viajaban por todos los pueblos y veredas narrando los acontecimientos de los lugares que visitaban, como un informador, todo esto, al ritmo del son, la puya, el merengue y para las fiestas patronales, con el sonido de cumbeadas para bailar o cantar.

Dentro de este contexto se va a abordar la vida y obra de nuestro insigne compositor Leandro Díaz, quien tuvo una obra artística prolífica con más de 350 canciones, de las que se destaca, por ejemplo, “La Diosa Coronada”, que serviría como epígrafe para la novela de Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*: “En adelante van estos lugares: ya tienen su diosa coronada”,

Se dice que la primera canción compuesta por Leandro Díaz fue a la edad de 17 años titulada “La loba Ceniza”. Más tarde, en 1948, se trasladaría al municipio de Hatonuevo donde participaría en fiestas de amigos, cantando en cada una de ellas. Estableció una amistad con el músico local “Chico Bolaño”, sin embargo, este falleció poco después inspirando a Díaz en la composición de la canción “Mañana”.

Es por esta época en que Leandro Díaz inicia sus viajes por la región como cantante y permaneció por un tiempo en Tocaimo, en el departamento del Cesar. En allí donde creó las canciones “La Trampa” y “La Primavera” y la canción que grabaría el cantante vallenato Jorge Oñate: "A mí no me consuela nadie". Luego, Leandro Díaz se unió con el acordeonista Pedro Julio Castro, natural de San Juan del Cesar y con éste viajó por la región dando conciertos.

Se hace necesario, además, realizar un análisis de la relevancia del discurso dentro de las composiciones vallenatas y en este caso específico a lo que se refiere a esta investigación, a la producción del maestro Leandro Díaz. Julio Escamilla (2005) advierte que “la canción vallenata es un acto de enunciación proferido por un sujeto pensante que actúa como comunicante. Es un discurso que pone en ejecución no sólo el proceso de *producción* de dicha canción, sino también el proceso de *interpretación* que debe realizar su *destinatario*”. Ya sobre esta premisa podemos definir el discurso desde Van Dijk (1981): “un acontecimiento comunicativo que sucede en una situación social, presenta un escenario, tiene participantes que desempeñan distintos roles y determinan unas acciones”. En este sentido, lo relatado dentro una canción vallenata tiene los elementos citados en la definición dada por Van Dijk: una **situación social**. Son cuadros dibujados por la cotidianidad, la costumbre, personajes que hacen parte de nuestra idiosincrasia, como la señora chismosa, el muchacho enamorado o situaciones del día a día, como la migración de la población, la invocación a un ser supremo, la denuncia social, el estupor ante la muerte. Los escenarios de las canciones pueden ubicarse claramente en el mapa, un pueblo (Villanueva, San Juan, Urumita, San Diego), el río (Badillo, Tocaimo), la ciudad (Barranquilla, Bogotá, Valledupar). Los participantes de los relatos son esos personajes que se repiten en cada pueblo, el cura, el político, un parrandero; todo ello, para explicar situaciones como algo vivido o simplemente una evocación al pasado.

La canción vallenata como acto de comunicación oral, siendo este elemento, la oralidad, de vital en el campo del folclor vallenato por los relatos creados que han repercutido con el devenir de los años mediante su condición de tradicionales. Además, el

intento, no en vano, de los diversos festivales de música vallenata donde los cantos exigidos para los concursantes son verdaderos clásicos dentro del folclor, contribuye a que dichos cantos no se pierdan en el tiempo, sino que se mantengan transgeneracionales mediante el ejercicio de escucharlos y tratar de establecer el porqué de la composición. Entonces estos relatos son vitales, pues de esta manera se garantiza la expansión y mejor conocimiento del mundo vallenato.

El análisis de la obra de Leandro Díaz se centrará en una faceta poco estudiada de su poética: su música contestataria o de protesta, en la que cuenta con un corpus, si bien no muy extenso, sí significativo en el amplio campo de su obra. El núcleo del análisis se hará sobre un estudio de su paseo “Soy” (en relación con otras canciones de su propia autoría), que compuso en 1981 y en el que Leandro Díaz devela, luego de treinta años de silencio y meditaciones, su proyecto ideológico. Es importante su examen porque permite confirmar su estrecho vínculo con el pueblo, el carácter de sus relaciones con las élites vallenatas, los organizadores del Festival de la Leyenda Vallenata y su pensar social y político sobre la situación del país y sus gobiernos. Escrita en una época de guerra sucia, pronto asumida como un himno por universitarios, sindicalistas y partidarios de la izquierda, la canción confirma que arte e ideología van de la mano sin incurrir en la militancia y el partidismo.

Este estudio reviste importancia en la medida en que ahonda en una dimensión poco estudiada y hasta ignorada del cantautor guajiro. Abre, sin duda, un campo de investigación fecundo que permitirá examinar con nuevas referencias la contribución del género vallenato a la música latinoamericana y al desarrollo cultural colombiano.

1. Estado del arte de la música vallenata

Son muchas las investigaciones sobre la música vallenata en las que especialistas y autodidactas han desentrañado aspectos relevantes de este género musical. Algunos han enfocado sus estudios en el plano histórico, conceptual o estadístico, es decir, dando cuenta del origen del vallenato y de los aires musicales que le son propios; otros, por su parte, han propuesto hipótesis sobre lexicología, analizando el plano fraseológico, mientras que otra ola de investigadores, como la de Julio Escamilla, más recientes ha abordado el tema literario.

El recorrido que a continuación se hará de este género musical está enfocado en dos líneas investigativas; partiendo de los estudios realizados desde el campo de la sociología, la psicología, la historia o la lingüística y la literatura para luego especificar en aquellos estudiosos de la figura del compositor Leandro Díaz.

Dentro de las investigaciones literarias del género musical vallenato es necesario involucrar no solo los que apuntan a la narratología, sino resaltar aquellos trabajos que sustentan la poética en la música vallenata, para pasar de esta manera a la segunda vertiente que desemboca en los estudios y/o publicaciones centradas en el personaje objeto de esta investigación: Leandro Díaz (1928 - 2014), compositor destacado del folclor vallenato, quien para este estudio será referenciado desde su cercana conexión con la naturaleza, la riqueza oral de su obra y el papel central de la mujer en su extensa producción.

En el plano histórico es válido resaltar el trabajo de investigadores como Quiroz (1982). Este, en su libro *Vallenato hombre y canto*, hace un recorrido interesante sobre la

cultura vallenata y su evolución histórica, haciendo una descripción de los instrumentos, los ritmos, el festival vallenato, los cantos de vaquería, la condición social de los cantos vallenatos y el sustrato material de los cantos, definiendo términos como socola, tumba, macaneo (Acciones alusivas a los árboles), emplayonando, sabaneando (Sobre ganado), zafrador (Anima con canto) como parte de ese sustrato. Es pertinente anotar que también se han registrado vestigios acerca del vallenato en su función social. Se evidencia por ejemplo a Castillo Ariel (1986), en su texto *La canción vallenata*, quien planteó la música vallenata como un retrato de las características sociales del pueblo y para argumentar la relación vallenato-sociedad, referenció a Gabriel García Márquez, quien expresó que “no hay una letra en los vallenatos que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor”. Posteriormente, Araujo Noguera (1988), en su libro *Vallenatología: origen y fundamentos de la música Vallenata*, plantea una propuesta teórica sobre la génesis de este género musical, que será complementada por Gutiérrez (1992), en su libro *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*, en el que da cuenta del proceso evolutivo del vallenato desde el acordeón, ofreciendo evidencias a lo propuesto por Araujo Noguera.

A estas investigaciones le sigue el importante trabajo de Wade (2002), que en su libro *Música, raza y nación*, hace no solo una crítica a las teorías anteriores sobre el origen de la música vallenata sino que propone una lectura del vallenato como género moderno, nacido al irrumpir al país las modernas tecnologías de la comunicación, la radio y la industria fonográfica, muy pronto interesada en nacionalizar la música popular regional al modificar paulatinamente sus formatos con la introducción de nuevos

instrumentos y la profesionalización de las presentaciones de los conjuntos y grupos musicales.

Del mismo modo, no se puede desconocer el estudio de los elementos del vallenato como manifestación musical, como lo expone Oñate (2003), en *El abc del vallenato*, quien recoge una amplia información sobre este folclor, centrándose en la estructura del acordeón, la caja y la guacharaca, así como la inclusión de otros instrumentos, de los ritmos del vallenato, de los cantantes, las dinastías, las décimas, la piquería, algunas anécdotas o curiosidades de la música vallenata entre las que incluye los saludos en los cantos, los acordeoneros zurdos, los apodos, etc. Estos dos últimos estudios, además de dilucidar información histórica sobre el vallenato, tienen en común el interés por ilustrar elementos que hacen parte de la esencia musical del vallenato: instrumentos e intérpretes.

Ariza (2004) a su vez, en su libro *La transgresión del silencio*, elabora un estudio desde la sociología de la literatura y la semiótica en el que muestra, cómo el compositor Hernando Marín insertó elementos de la literatura a sus canciones, logrando crear un vínculo que relacionaba al oyente con el desarrollo de los textos musicales, determinando entre las principales características de la obra de Marín la canción contestataria, reflejos del pueblo, exaltación de la mujer desde el elogio, la contemplación y la influencia de la ranchera para estructurar el hábitus.

Otra aproximación al estudio de la música vallenata y que data de épocas más recientes, se ha dado a la luz de la teoría de la comunicación. Entre las referencias de este tipo de investigación cabe destacar el estudio de Escamilla, Morales y Henry (2005),

quienes determinaron, por un lado, las relaciones y actitudes enunciativas presentes en los textos musicales; y, por otro lado, los aspectos descriptivos, argumentativos y narrativos.

Más tarde, Sánchez (2006), en su ponencia en el Seminario de Historia Regional, socializa su investigación en la que define tres elementos que sustentan la función social del vallenato: Identidad cultural, expresividad por ser reflejo de la vida emocional y temporalidad por dilucidar la transformación de la música y los cambios de gustos de la población.

La especialización de Historia Regional, se convierte en una cátedra que acentúa en la ciudad de Valledupar la legalización y el emprendimiento de los conversatorios desde el 2002, fecha cuando se empieza gestionar el seminario, con estudiantes del Cesar, Magdalena y la Guajira. El seminario empezó a generar espacios académicos donde uno de sus temas centrales fue la promulgación, el origen y la estructura de la música vallenata, generando una serie de conversatorios en la ciudad de Valledupar en el año 2009. Lo anterior, a través del intercambio de conocimientos, que involucró a las comunidades indígenas de la región, cultores de la manifestación e investigadores, conllevó a identificar una serie de riesgos y amenazas a las que está expuesto la música vallenata tradicional, para luego salvaguardarla.

El gobierno del alcalde Fredys Socarras, en 2012, se propuso realizar un homenaje a los seres humanos que han liderado el proceso de salvaguardia de la música y la poesía vallenata, sus compositores, músicos y cantores. “los Juglares de la Música Vallenata” es una obra de gobierno que propende por la seguridad social, el acompañamiento económico y la posibilidad laboral que todas estas personas se merecen

en vida, para el Rescate de la música vallenata tradicional”, este proyecto se mantuvo hasta diciembre de 2015 en la ciudad de Valledupar. Los músicos que en primera instancia se convocaron fueron doce (12) juglares de distintos municipios del departamento del Cesar. Siete (7) de ellos se presentaron: Isaac Carrillo, Rafael Wicho Sánchez, Nafer Duran, Miguel López, Chemita Ramos, Villo Granados, Beto Rada, Oscar Negrete, acompañados de los mejores coristas, guacharaqueros, cajeros, bajistas y timbaleros, toda una gama de estrellas y artistas que dieron lugar a los “Juglares de la Música Vallenata”.

Este reconocimiento en vida es sin duda alguna un aporte fundamental en la conservación y el cuidado de la salvaguardia de la música vallenata. Los juglares vallenatos se convierten en una experiencia fundamental para hacer énfasis en la importancia y la urgencia de la salvaguardia de la música vallenata tradicional y poniendo de presente los múltiples problemas que afronta la manifestación actualmente.

La Secretaria de Educación Municipal de Valledupar, en el 2017 rinde un homenaje a todo el grupo de los Juglares de la Música Vallenata, brindándole por medio del colegio Milciades Cantillo Costa, el grado de bachiller “Honoris causa”. Este evento fue de gran importancia, para la difusión del proceso, al igual la tertulia organizada por el periódico “El Herald”, y el canal Caracol donde participaron importantes historiadores, periodistas y conocedores de la música vallenata. (F. Socarrás. Comunicación personal. 26 junio.2020)

González (2007), desde una perspectiva histórica, ahonda en el origen del vallenato, abarcándolo bajo el nombre de sustrato musical vallenato. En su estudio,

atendió por un lado a las hibridaciones entre indígenas, raíces europeas y africanas; por otro lado, abordó los nuevos sustratos determinados por la tecnología y, por último, examinó la relación vallenato-comercio y vallenato-música desde una visión crítica.

En el mismo año, Guerra (2007) explica en forma narrativa, la vida e incursión en la música vallenata de cantantes, entre los que incluye a Jorge Oñate, Tomás Alfonso Zuleta, Rafael Orozco, Diomedes Dionisio Díaz, Beto Zabaleta, Silvio Brito, Ivo Díaz, Marcos Díaz, Miguel Morales, Iván Villazón y Farid Ortiz. Hasta aquí se puede notar que además de la ilustración general acerca del vallenato, ya empiezan a surgir estudios individuales de personajes de este género, bien sea compositores como los enumeró Guerra (2003).

Cataño (2007), también ilustró el enfoque comunicativo del vallenato, describiendo en primer lugar las circunstancias históricas, sociales, económicas, políticas, geográficas y culturales bajo las cuales surge el canto vallenato, para luego describirlo como medio de comunicación apuntando al propósito y a los códigos que se emplean.

Otro gran referente de la música vallenata y sobre el que probablemente más se ha investigado para abordar la poética de sus obras es Rafael Escalona, un reconocido compositor del género. Uno de los acercamientos considerados de alta profundidad sobre este personaje, fue desarrollado por Batista (2007) quien hizo un contraste entre Escalona y el Arcipreste de Hita llegando al punto de catalogar sus canciones como la versión renovada del Libro del Buen Amor.

Ariza (2009), en *Narratología del vallenato*, demuestra el componente narratológico dentro del vallenato al estudiar la canción “Marianita”, haciendo un estudio

a partir de la **fábula**, la **historia**, el **tiempo** y los **personajes** del relato. En esta misma obra, trata otros temas entre los que describe el vallenato como sistema de interpretación del mundo, el sustrato mítico y del amor a la muerte.

Palma (2010), retoma la postura histórica al hacer referencia a los orígenes del vallenato, pero, además, hace una clasificación de los compositores enmarcados como juglares, dentro del vallenato parrandero, romántico-costumbrista, romántico-comercial o escuela posmodernista. Con este investigador se cierra el ciclo del recorrido por todos los aportes en términos del origen y la evolución de la música vallenata.

En este mismo sentido, Gutiérrez (2011), quien al igual que muchos otros investigadores defiende el vallenato tradicional por considerarlo con alto contenido poético, señala que el vallenato muestra “una visión del mundo fundamentada en una intensa tradición oral” (p.1). Otro estudio, aparecido en la revista “Estafeta del viento” (2012), valiéndose de la entrevista como instrumento investigativo, registra las preguntas que Juan Manuel Roca y Marco Antonio Campos hicieron al mítico músico colombiano, con la intención de demostrar a través de la vida de este autor vallenato, el proceso por el cual este género musical se vuelve ‘alta poesía’.

Atuesta (2012), en *Breve recorrido por la poética del canto vallenato*, un estudio más reciente del vallenato como expresión poética, esboza la relación de Gabriel García Márquez, Rafael Escalona y Consuelo Araujo Noguera en torno a la música vallenata en su dimensión popular, para desembocar luego en Manuel Zapata Olivella, quien sirvió de puente entre los dos primeros. Atuesta, en su estudio referencia a Zapata Olivella para resaltar además el carácter poético del vallenato. Cita a este propósito las palabras del

propio escritor colombiano nacido en Lórica, Córdoba: “El soporte universal del canto vallenato es la riqueza de su poesía popular” (p. 1).

Esto último, a propósito, ha generado muchas controversias y han sido muchos los investigadores que han expuesto sus críticas frente al proceso de evolución del vallenato, entre ellos Villamizar (2012), quien lo conceptualizó como folclor, como parte de la ideología, del sentimiento y las preferencias de un pueblo, a diferencia del vallenato como género con influjo mediático, propio de la modernidad.

La poesía vallenata, es el compendio de toda una mezcla entre el acordeón que vino de Europa, el legado de nuestros indígenas con la guacharaca y toda la sangre de la cultura africana expresada en la caja. Se funde nuestra música y poética de nuestras canciones inspiradas en las vivencias, en lo cotidiano de sus caseríos y de pequeños pueblos que con el tiempo llegan a convertirse en himnos que identifican a toda la zona; la poesía vallenata establece un marco de referencia y una identidad de todo un pueblo y una nación que promulga idearios, sociológicos, antropológicos y axiológicos aportando toda una riqueza cultural de Colombia que se encuentra impregnada de todo un pasado, presente para proyectar un futuro de nuevas generaciones que se fermentan en semilleros de escuelas inspiradas en la hegemonía de la Fundación del Festival Vallenato, que ha servido de modelo y paradigma de una historia que se ha alimentado de una serie de personajes, músicos, políticos e interés de la clase dirigente económica del país vallenato.

Se le debe dar crédito de toda esta parafernalia en el asentamiento de toda esta poesía musical, en primera instancia, a los juglares, poetas cantores, músicos e intérpretes que viajaban de pueblo en pueblo, grupos musicales, manager, que han podido generar

una gama de canciones, enmarcadas en una estética llena de figuras literarias, con signos y símbolos ricos en imaginación y creatividad. (R. Romero, Comunicación personal, 17 julio 2020)

Nuestra cultura caribe es sincera, descomplicada y espontánea, pero sin dejar de un lado la exigencia, para alimentar la cultura mestiza y el folclor nacional, fomentando y alimentando la tradición oral del país vallenato. El vallenato ha servido para generar y poner de moda términos, redactar historias de pueblo, publicar los amores que se han mantenido ocultos a través del tiempo.

1.1. Leandro Díaz y el campo musical vallenato

Luego de revisar la evolución histórica de la música vallenata, sus elementos, datos biográficos de cantantes y compositores, la función social de este género y las distintas formas de comunicación reflejadas en los cantos vallenatos, es pertinente entonces darle paso a las investigaciones que han trabajado el plano literario porque, hablar de esta expresión supone hacer referencia explícita a la literatura, especialmente en compositores que han involucrado en sus textos musicales elementos derivados de enfoques teóricos de la literatura como sucede con el reconocido compositor Leandro Díaz.

Como una primera etapa se relacionan investigaciones que han abordado la música vallenata desde una postura literaria enfocada en la narrativa, para posteriormente, y en una segunda etapa referenciar los estudios que han apuntado al análisis de la poética de autores representativos de este género musical, en especial de Leandro Díaz, eje central de este trabajo investigativo.

Existen varias publicaciones sobre músicos del género vallenato, aunque cabe destacar que los estudios individuales, es decir, de un personaje y su obra, son relativamente recientes. Es quizás esa una de las razones por la que Leandro Díaz, pese a ser un compositor destacado de este folclor, no ha contado con la suerte de ser estudiado a profundidad, ni ha gozado del placer de ser publicado en libros, resultantes de procesos de investigación rigurosa, mientras sí se han hecho publicaciones de artículos en blogs, periódicos y revistas.

Entre las publicaciones sobre Leandro Díaz, y que han sido plasmadas en periódicos, abundan las que giran en torno a noticias que informan de reconocimientos públicos entregados al compositor, pero también pueden encontrarse textos de algunos columnistas que exploran las características de sus composiciones, sin exceder lo meramente informativo.

Entre los textos resultantes de un proceso investigativo arduo que han abordado la figura de Leandro Díaz, la mayoría le han dedicado un capítulo del libro, dada la característica de ser recopilaciones o manejar información de varios personajes del folclor vallenato. Entre las primeras manifestaciones de abordar la poética de Leandro Díaz se registra la que García y Salcedo (1994) llevaron a cabo en su libro *Diez juglares en su patio*, donde proporcionan información a través de entrevistas a varios juglares del vallenato y de otros ritmos de la Costa. Los autores resaltan la región Caribe y hacen alusión a Alejo Durán, José Barros, Tobías Enrique Pumarejo, Rafael Escalona y Leandro Díaz. Al abordar a este último, como mecanismo para destacar sus obras, recrean la

alegoría platónica de la caverna, solo que, como lo dijo González (1996), “aplicado a San Diego, el legendario pueblo” (p.91).

En un intento posterior de ahondar en la vida de Leandro Díaz, surge aquel capítulo que plantea Baquero (1996), donde registra información histórica del vallenato, señalando las formas del vallenato clásico y contemporáneo desde lo romántico, costumbrista, picaresco a lo moderno. En el texto describe a Escalona, Leandro Díaz, Roberto Calderón, la dinastía Zuleta, Diomedes Díaz, Jorge Oñate, Beto Zabaleta, Daniel Celedón y Rafael Orozco. De Leandro Díaz destaca su vida, sus temas —amor a la naturaleza, la mujer y su tierra— y apunta que el compositor se llamó a sí mismo El cardón guajiro porque “no lo mata ni el sol” (p.70).

Más reciente aún es la investigación *Vallenato: cultura y sentimiento*, donde Vega (2005) hace una recopilación de músicos del género vallenato y entre ellos, describe a Leandro Díaz haciendo alusión a su carácter alegre, amable, parrandero y talentoso a pesar de su vida en las tinieblas y en la pobreza.

Este escritor titula el capítulo dedicado a Leandro Díaz: “Patriarca mítico” y toma prestado el apelativo que usó Gabriel García Márquez cuando definió al compositor como una leyenda viviente. En este aparte, Vega (2005) también se refiere a ‘Matilde Lina’ como una de las máximas canciones de Leandro Díaz.

En el mismo año, Medina (2005), selecciona seis cantores vallenatos para examinar sus discursos. Estos cantores son: Emiliano Zuleta, Leandro Díaz, Carlos Huertas, Isaac Carrillo, Alberto Murgas y Rosendo Romero. Para él la música vallenata es un hecho discursivo y una concreción estética que forma identidad cultural. Al abordar

a Leandro Díaz, Medina (2005) cuenta la historia de este compositor en tercera persona describiendo su acercamiento con la naturaleza, la búsqueda existencial, su madurez en las producciones musicales. Hace, además, un recorrido por sus canciones dilucidando las razones del nacimiento de estas. No duda en destacarlo como uno de los mejores creadores de merengue.

Las nuevas tecnologías de la Información han acogido a Leandro Díaz entre sus entrañas. Destacan los blogs en los que subyacen artículos que hacen un acercamiento a este admirado representante del folclor vallenato. “Equinoxio”, en un artículo de Medina (2007), describe el estilo de Leandro Díaz, los temas que maneja y hace un breve análisis del mensaje de algunas de sus composiciones y su relación con ellas.

Oñate (2007) en *Cuando Matilde camina* destaca a Leandro Díaz, haciéndole honor con el título del libro y encabezándolo con un capítulo donde desglosa la obra de este compositor para a continuación abordar un recorrido por la idiosincrasia de la región manifiesta en un conjunto de canciones que surgen de otros compositores, reconocidos también, que cuentan en sus cantos, relatos que van desde la picaresca a la tragedia, de la comedia al melodrama.

Otro compendio sobre compositores vallenatos es el de Hoyos (2009). En el suyo incluyó un artículo de Juan Gossaín en el que el periodista cordobés argumenta sus razones para considerar a Leandro Díaz como “El ciego que le puso música a la filosofía” (p.866), subrayando el contenido filosófico existencial subyacente y explícito a las canciones de este compositor guajiro.

De los más recientes estudios acerca de este destacado compositor vale la pena mencionar la obra *Leandro Díaz: El cardenal guajiro*, pues es uno de los pocos libros que refleja una investigación ardua y completa acerca de este personaje, donde Maestre (2011), a través de la metodología Historia de vida, recoge datos biográficos del autor, sus canciones y sus travesías y propone una lectura contestataria de algunas canciones del autor guajiro. Es el libro que más ampliamente estudia la vida y obra de este compositor.

Se ha registrado entonces, un considerable grupo de investigaciones en torno a Leandro Díaz de carácter biográfico, filosófico, psicológico y social, pero probablemente llamará la atención encontrar que en el recorrido a través de los diferentes estudios acerca de la música vallenata, pese a que este personaje es un compositor tan destacado, no lo registran en algunos de los compendios de juglares, o no está categorizado en algunas de las clasificaciones de las escuelas musicales planteadas y, más aún, son escasos los acercamientos a la poética de su obra. Este fenómeno tiene sus raíces en los recientes reconocimientos a nivel nacional de este compositor como juglar/trovador. Solo en la versión número 44 el Festival de la Leyenda Vallenato se exaltó nacionalmente su contribución a la música popular colombiana. En la misma línea, hay que reseñar los homenajes que le tributaron la Gobernación del Cesar y el Congreso de la República en 2011. Estos reconocimientos en su honor han suscitado de alguna manera el interés por abordar este personaje como foco único de un proceso investigativo.

En el Festival de este año (Mosquera, 2011), se realizó un conversatorio en torno a Lorenzo Morales y Leandro Díaz, en la ciudad de Valledupar, con la intervención de Félix Carrillo Hinojosa, investigador, comunicador social y escritor, quien sería el

encargado de abrir el evento haciendo alusión a la vida y obra de estos dos personajes, y de otros expertos como Ariel Castillo Mier y Julio Oñate Martínez. El propio Mosquera (2011b), de una manera más profunda, aborda la descendencia de Leandro Díaz, que a Óscar Díaz (cantante), Deider (guitarrista y pianista) y, sobre todo, a Ivo Díaz, hijo de Leandro, el heredero con más proyección y reconocimiento. En su artículo, le cede la palabra a Ivo Díaz para que describa a su padre y este aprovechó para referenciar unos versos suyos muy emotivos creados para expresar su sentimiento filial, un relato descarnado sobre la vida de su padre, las tristes penurias, pero también la gloria como juglar:

“Canta, canta entonces. Alma de poesía
Y brindale un goce a la gente mía.
Yo te entrego todo si tu vida cambia
Yo te doy mis ojos, tú me das tu alma” (Díaz, *Dame tu alma*, 1993)

En otro de sus artículos, publicado en la misma fecha del anterior, titulado ‘Un quiromántico fugaz’, Mosquera (2011c) narra anécdotas de Leandro Díaz relacionadas con sus dotes de vidente, desarrolladas en su pueblo natal durante sus años infantiles, mucho antes de descubrir el camino de la música y la composición.

Eccolo! Vallenato!, De la Hoz (2011) estudia la relación entre Leandro Díaz y el Nobel Gabriel García Márquez a partir del epígrafe de La Diosa coronada, canción reconocida del compositor guajiro, con el que el escritor cataquero le rinde homenaje en la novela *El amor en los tiempos del cólera*.

En El Pilón, Guerrero (2011) refiere su asombro frente a la forma de describir que usa Leandro en sus canciones, cómo detalla y pinta “un hermoso mundo de negro y su

imaginación darle textura, forma y color más que por instinto, por amor”. Además, muestra su admiración por él cuando lo denomina ‘el más colosal de la música vallenata’. Por otro lado, Aponte (2011) utiliza otro apelativo para referirse a Leandro Díaz y así titula su artículo ‘El avispa’, contando algunas anécdotas y en medio de ellas detallando cómo Leandro Díaz es capaz de describir unos mangos maduros al percibirlos con el olfato, o a través del tacto adivinar la edad o un río crecido por el oído. Usa estos ejemplos para sustentar que cuando falta un sentido, los otros se desarrollan más y en esto radica las múltiples habilidades de Leandro para describir cosas que no puede ver. Esta misma faceta la explora Betancourt (2011), al describir en forma poética las destrezas de Leandro Díaz para usar otros sentidos. Esta columnista argumenta que se puede oír el teatro de la vida, presentir las intenciones, oler la bondad, la maldad y que esta propiedad ha hecho que Leandro Díaz llegue para los hombres de todos los tiempos “un concepto sobre la hermosura de la existencia representado en imágenes más sutiles que las observadas por los ojos físicos”. En el inicio de su canción Dos papeles, Leandro pareciera decirnos algo al respecto, para enfatizar sus capacidades innatas y la captación de un sentido de la existencia: “Esta música parecida / a una que yo llevo conmigo / hace veinte años señores / ella me enseñó que en la vida / el hombre recorre caminos / lleno de maldad y de rencores.

Arias (2011), dada la cercanía del comienzo del Festival Vallenato en homenaje a Leandro Díaz, en un artículo busca destacar la trascendencia de las canciones de este personaje en la música vallenata y confiere las razones de la relevancia de sus obras a la claridad, manifestación de las vivencias, los sentimientos, su improvisación y la

genialidad para emocionar con sus composiciones. Otro artículo que apunta en mostrar la importancia de este compositor es el que publica Vanegas (2011). En el texto cuenta, por un lado, sobre el monumento a Leandro Díaz hecho por el escultor Jorge Luis Payares y ubicado en San Diego Cesar a petición del mismo compositor, siempre agradecido por una tierra que lo acogió y donde nacieron tantas de sus historias. Por otro lado, hace una reseña de algunas de sus canciones y en especial destaca ‘Los tocaimeros’, en la que el compositor propone un censo musical donde cuenta las historias de varias parejas del pueblo y que le permitió recolectar dinero para ir a un festival. La anécdota es significativa. Este hecho le permitió descubrir a Leandro Díaz que con sus canciones podían conseguir no solo dinero sino un nombre en el campo musical, además del reconocimiento de las élites de su región, propósitos que alcanzaría a la vuelta de pocos años gracias a sus solitarios esfuerzos creativos.

Los anteriores artículos son apenas una parte de las noticias que ha protagonizado Leandro Díaz y que han sido publicadas en periódicos. El columnista Fiorillo (2011), en su artículo Matilde Lina, contada por su protagonista, plasma el relato de esta canción referido por el mismo Leandro Díaz. Martínez (2011) en su escrito titulado Leandro Díaz, entre ‘Matilde’ y ‘La Diosa’ cuenta y examina la historia de los personajes que inspiraron estas canciones emblemáticas del autor, confirmando el sentir de un cantautor que encontré en el pueblo, en amigos y conocidos las fuentes de su inspiración.

En Mi Nicho, Mosquera (2012a) hace dos aportes muy interesantes. Por un lado, recopila distintos apelativos que ha recibido Leandro Díaz por parte de músicos y amigos. Inicia el recorrido con Sergio Moya Molina, quien lo denomina ‘El genio más grande que

tiene el vallenato’, sigue con Beto Murgas que recuerda que alguien llamó a Leandro Díaz ‘El Homero del vallenato’, para concluir con Julio Oñate Martínez que lo describe como ‘El compositor que antes de cantar, piensa’, y Rosendo Romero quien no dudó en catalogarlo como ‘El mejor tratadista del alma en la composición vallenata’.

En otro artículo, Mosquera (2012b), titulado *Muchas musas, pocos amores*, muestra algunas de sus canciones para referirse a las musas inspiradoras de los textos que las constituyen, dejando claro que Leandro Díaz solo tuvo dos amores con quienes tuvo sus 9 hijos y las demás que se describen en sus cantos, solo fueron amores imposibles, irrealizados. En revistas virtuales como “Arpa y acordeón”, Pichón (2012) describe a Leandro como un compositor versátil que discurre entre el tono lírico, descriptivo, narrativo o picaresco. Asevera que Leandro reúne las características de un juglar y trovador y para ello acude a la historia y la crítica de literatura española y de la cultura griega.

Este recorrido por la música vallenata refleja la creciente importancia de un género musical ávido de ser investigado. Invita a seguir validando las relaciones de la música con la poesía, porque como sostienen entre otros, García y Lera (1996), el canto es “una experiencia poética” (p. 661). Se constituye entonces esta investigación en un aporte de gran relevancia, pues los estudios de la música vallenata son escasos en el campo de la poética, y su desarrollo estaría contribuyendo al fortalecimiento de ambas representaciones del arte: la música y la literatura. Además, los pocos estudios acerca de la poética de Leandro Díaz, demuestran que aún hay mucho que explorar en este campo y es perentorio desentrañar las canciones de un compositor destacado en razón de su visión

existencial y la riqueza poética de su obra, virtudes que hacen de él uno de los más grandes exponentes de la música popular colombiana y latinoamericana.

2. Leandro Díaz: trayectoria de un hombre del vallenato

2.1. El entorno familiar y cultural de un niño privado de la visión

Nace en 1928 en la finca Altopino, en Lagunita de la Sierra, corregimiento entonces de Barranca, en La Guajira. Viene al mundo serrano, en el seno de una familia de campesinos vinculados a la música folclórica interpretada con acordeón. Hijo natural de María Ignacia Díaz y de Abel Duarte Díaz, quien llegó a Altopino procedente de Hatonuevo a trabajar como jornalero, como hacían muchos hombres de su generación. Su madre vivía de lavar y planchar ropa de los vecinos.

Lagunita de la Sierra vivía de la caña de azúcar, de la ganadería a pequeña escala y de la fabricación casera de la panela y de chirrinche. Leandro Díaz vivió su infancia en Altopino, la adolescencia en la finca Los Pajales, en Hatonuevo, antes de trasladarse a Tocaimo en el futuro departamento del Cesar, cuando había elegido la música como profesión o destino.

Su familia no solo estaba vinculada a la agricultura, la recolección del café y el contrabando, sino que en ella había algunos músicos locales. Se dio a conocer como compositor, en las cantinas de Hatonuevo, con la composición “La loba ceniza” (1945), que cantaba por unas monedas los fines de semana. Lagunita de la Sierra, el mítico pueblo de Díaz y donde vivió sus primeros cuatro años, desapareció luego de que los cultivos de marihuana acabaran con su pequeña economía a principio de los años sesenta del siglo XX. Perdura, en cambio, en las composiciones de Leandro Díaz.

Hacia la serranía partí de mañanita
 Qué grande es el orgullo volver uno a su tierra.
 Y me tocó pasar por la lomita
 Que queda en el camino de la Sierra.
 (Díaz, 1970)

Ciego de nacimiento, esta limitación, en lugar de afligirlo, obligó al niño a ser más despierto y entremetido, a emplear todos sus otros sentidos para suplir la ausencia de la vista (Maestre, 2011). La falta de visión la compensó convirtiéndose en un astuto oidor.

A este particular confesó a Castillo (1986, p. 25): “Como uno aprende oyendo, heredé mucho de las tías que de pequeño me leían o inventaban para mí cuentos de hadas, reinas y diosas”. Desarrolló igualmente el tacto acariciando a su madre, tías y algunas mujeres mayores de la vecindad. Así, afinando oído y tacto, aprendió a distinguir la ternura de su madre, la voz de sus tías, a diferenciar los olores de las flores y a distinguir el canto de los pájaros que animaron su infancia sin visión. “Mis primeros sonidos, que recuerde, fueron los cantos de los gallos. Y luego los de los pájaros”. (Fiorillo, 2009, p.20) Pero aprendió, sobre todo, a apreciar los silbidos del toche y el turpial, un ejercicio que tendría con el tiempo hondas repercusiones en su estilo y su poetizar de la naturaleza, una de las vertientes más fuerte de su obra.

La canción autobiográfica “Historia de un niño” ilustra el impacto que la ceguera causó en su infancia, pero igual a las facultades que desarrolló para suplirla y salir adelante:

Cuando vivía por la Sierra
 Muy poco se conocía.
 Se crió lleno de miseria
 Allá en la monotonía.
 Dicen que supo llorar

Lágrimas de sufrimiento.
 Fue tan grande su tormento
 Que es muy difícil contar.
 Dicen que el hombre la suerte
 No sabe dónde la tiene.
 Aquel que menos se quiere
 Resulta ser el más fuerte. (Díaz, 1970)

La última estrofa es todavía más significativa, porque en esta versión retrospectiva de su vida, Leandro Díaz, para entonces de 52 años y un compositor de culto, precisa las circunstancias afectivas en las que eligió la música para expresar su relación con un mundo que aprendió a conocer haciendo empleo de sus otros sentidos y apoyado en su memoria:

La madre naturaleza
 Como es tan sabia y grandiosa
 Le dio una mente asombrosa.
 Supo captar la belleza.
 En una triste mañana
 Se volvió compositor
 Y superó su dolor.
 Con la pureza de alma
 Vive Hatonuevo contento
 Igual que los barranqueros
 Porque se escuchan sus versos
 Aquí y en el mundo entero. (Ibíd, 1970)

2.2. Del niño brujo al joven compositor hurtado

Sus estudiosos Mendoza, 1988; Oñate, 2000; y Medina, 2004 coinciden en asegurar que Leandro, pese a su limitación, fue un niño de decisiones imprevistas, un verdadero avisgado, un hombre que convirtió la ceguera en un don, en una virtud. Una mañana, según confiesa en “Historia de un niño”, a los siete años, sin más, decidió ser brujo, adivino. Vivía entonces en la finca Los Pajales, pequeña propiedad de su padre

Abel Duarte. Identificó con mucha precisión su mercado: **mujeres y parejas de novios, antes de convertirse en adivinador de las lluvias, de predecir el ciclo de las cosechas y de anunciar malas noticias.** Nada de extraordinario había en su método, en sus mañas inocentes. Contaba, sin embargo, con el espíritu supersticioso de familiares y vecinos, que se encargaron de sobredimensionar sus aventuras y fueron poco perceptivos a la hora de entender su sistema. Podía descifrar el futuro de las damas, anota Maestre, con solo acariciarles las manos. Allí donde todos vieron a un vidente solo hubo la inteligencia de un niño observador, alguien que aprendió que el silencio de las mujeres está asociado a un desengaño, que después de las sequías intensas vienen las lluvias torrenciales, que cada cierto tiempo paren los animales. Ganó dinero, su arte trascendió los límites de la provincia, pero sería un oficio breve, debido a que algunos hombres empezaron a recelar de las premoniciones nada favorables del niño, Leandro decidió dejar la adivinación, que sirvió, como tuvo lugar de explicarlo muchas veces, para conocer más de cerca a las mujeres, de las que haría el centro de su vida de compositor.

Como confesó en su oportunidad a Fiorillo (2009), la adivinación no fue más que una estrategia suya, cuyo éxito dependía de la observación y la costumbre de su mundo natural y social. “A los videntes se les olvida que los ciegos son prácticos, organizados y precisos. Como uno domina más que ellos las tinieblas y mira con la mente en lugar que los ojos, encuentra la solución a los problemas más fácil que ellos”. (p.36) La corta e intensa aventura como adivino, sería una etapa que con el tiempo tendría significado en la medida en que aguzó la capacidad del futuro compositor para abordar tanto el mundo

natural como el misterioso mundo de las mujeres, a las que amaría, sufriría y convertiría en canciones emblemáticas como “Matilde Lina”.

En 1945, viviendo en Los Pajales, Leandro Díaz compuso “La loba ceniza”, en ritmo de merengue y la que, según voces de algunos amigos del músico guajiro, fue grabada con otro nombre, “La camaleona”, por Abel Antonio Villa en 1948. La canción la compuso el adolescente Díaz para vengarse de Adelina Palmezano, vecina de la finca de sus padres, dado que Leandro, el cieguito, pretendía o tenía amistad con una hija suya.

La canción es importante, más allá de la anécdota que está en la base de su origen, porque hizo famoso al joven Leandro en Hatonuevo y porque en una cantina él la interpretaba a cambio de unas monedas. Fue tanta la fama de la canción que la Banda de Barrancas la montó y de esta manera la canción vengativa del cieguito de Los Pajales se abrió paso hasta Valledupar, donde en 1947 la escuchó Abel Antonio Villa en una parranda a la que fuera invitado por Fernando Molina, tío del acordeonero Gonzalo Molina, y en la que también participaron Poncho Cotes y Emiliano Zuleta Baquero. Aunque la autoría de esta canción, con el nombre de “La camaleona”, corresponde a Abel Antonio Villa, la pieza le sirvió a Leandro Díaz para hacerse conocer como compositor en Hatonuevo y para verificar, dado el éxito de la canción grabada por Villa, que su arte tenía sentido. Fue su manera de entrar al campo de la música de acordeón, que para esas fechas iniciaba su camino en el acetato de la mano de empresarios tan recursivos como Antonio Fuentes.

En la entrevista concedida a Fiorillo, Leandro Díaz relata las circunstancias en que surgió la pieza. Según él, a sus 17 años, en Los Pajales, la pasaba cantando a

imitación de los jilgueros, y una niña de doce años, la hija de Adelina Palmezano, iba a la finca a oírlo cantar. Adelina, recelosa, no solo le prohibió a la niña la amistad con el cieguito de Nacha, sino que lo insultó y le recordó su humilde condición. Adelina no atendió razones: “Tú estás enamorado de la hija mía y mi hija no va a ser para alguien tan bajo como tú” (Fiorillo, 2009, p.54).

Los años se encargarían de borrar las ofensas, pero, como anota Maestre, Leandro Díaz perdió los derechos de una pieza que, sin embargo, le permitió asomarse al campo musical y avizorar el camino de Riohacha y Valledupar, donde confluían los músicos, cantantes y compositores de un género que empezaba a abrir frontera en la región Caribe.

Su siguiente destino sería el Cesar, Tocaimo, donde iniciaría su ingreso al mundo de la música de acordeón. Anota Maestre (2011) en Leandro Díaz: El cardenal guajiro:

Al final, Leandro Díaz, con el paso de los años, la fama y la cercanía con los protagonistas, terminó siendo amigo de Adelina Palmezano, de su hija Magola y del maestro Abel Antonio Villa. Aunque es consciente de que perdió una obra musical, la cual no le gusta cantar en parranda, gana unos amigos...” (p.55).

Una muestra de “La loba ceniza”:

Una mujer que vive en la Sierra
Llegué a su casa y la encontré rabiosa
La encontré con una soberbia señores
Con la espuma en la boca
Con la espuma en la boca. (Díaz, 1945)

Esa señora que vive en la Sierra, que no gusta de toda persona, con una hija que no es para pobrecitos, sino para los ricos, le inspiró al joven nacido en Lagunita de la Sierra una canción que le permitió asomarse a un campo musical dominado por los mano

a mano de las parrandas en las que no faltaban las trompadas y que facilitaban los hurtos de letras y melodías.

2.3. Un joven ciego que busca la música

Incursión y consagración en el campo de la música de acordeón.

Está documentado que a los veinte años, en Hatonuevo, Leandro Díaz entendió que Dios lo había puesto en el mundo para algo. Sabía componer canciones, ya tocaba algunos instrumentos y la gente lo oía cantar en las cantinas. Pero requería, muy consciente de los rumbos que tomaba la música de acordeón que, para triunfar, requería salir a explorar otros horizontes.

Valledupar, en su horizonte de preocupaciones, se antojó una meta. Solo allí, al amparo de una clase acomodada y con influencia política, la música de acordeón ganaba el favor del público regional y la atención de la naciente industria discográfica, si bien todavía los reglamentos del Club Valledupar tienen prohibido llevar a los salones música de acordeón, guitarra o parrandas similares. (Stevenson, 2003, p.57)

Deja Hatonuevo en la compañía de su padre en 1949 y se instala, no en Valledupar, sino en Tocaimo (San Diego), en las estribaciones de la Sierra del Perijá, donde residían dos hermanos mayores de Abel Duarte (Maestre, 2011, p.67). Pero desde Tocaimo puede estar al tanto del movimiento que vive la música de acordeón en la entonces muy agitada provincia de Valledupar. Su olfato no le falló.

En Valledupar, dado el poder de su ganadería, del algodón y el arroz, habían comenzado a mirar compositores y músicos no solo oriundos de la provincia (Lorenzo Morales, Rafael Escalona, Poncho Cotes, los López), sino importantes compositores y

músicos de la provincia de Padilla (Chico Bolaño, Emiliano Zuleta Baquero, Toño Salas, entre otros). En Valledupar, San Diego y Codazzi vivían ganaderos y agricultores con influencia social y política, amantes de la música vallenata y de auspiciar correrías y parrandas para escuchar de viva voz a los acordeones y cantantes más reconocidos de la época.

Tocaimo, corregimiento de San Diego, será desde entonces el centro de sus avanzadas, las que le van a permitir, en la medida en que compone, canta y hace amistades con los potentados de la provincia, entrar definitivamente al campo de la música vallenata, de la que con el correr de los años llega a ser una de sus figuras más sobresaliente, hasta el punto de decirse que, a partir de la década de los setenta, es el cantautor más contratado por los poderosos del Valle para animar sus célebres parrandas, una de las indiscutibles instituciones del campo musical vallenato.

En Tocaimo, además, encontró establecidos a Chico Bolaño y Juan Muñoz, guajiros como él. San Diego es, además, la tierra natal de importantes familias de ganaderos y agricultores del Cesar: los Araujo, los Murgas, los Calderón y los Mejías, que serán claves en la incursión y el establecimiento de Leandro Díaz en el campo de la música de acordeón.

Tocaimo, una subregión cafetera, le ofrece a Leandro Díaz motivos de inspiración de algunas de sus más connotadas producciones:” La Diosa coronada”, inspirada en Josefa Guerra, y “Matilde Lina”, compuesta una mañana al pie de las claras aguas del río del mismo nombre, inspirada ésta en Matilde Elina Negrete Soto, una hermosa mujer de

El Plan que Leandro conociera en Manaure durante una correría musical que realizó en compañía de Toño Salas, acordeonero y hermano menor de Emiliano Zuleta Baquero.

Tocaimo, pues, devino “en el espacio geográfico y musical” (Maestre, p.72) que Leandro visualizó para concretar su propuesta estética de convertirse en compositor y adicionalmente en músico. En Tocaimo, anota el mismo Maestre, perfeccionó la dulzaina, la guacharaca y aprendió a cantar acompañado de estos instrumentos. Allí encuentra la paz y el afecto necesarios para entregarse por completo a la composición de sus canciones. Su crecimiento como músico le permite vivir de sus canciones y de las correrías que hace a San Diego, Valledupar, Codazzi, Urumita, La Paz, Patillal, Manaure, El Plan, sitio adonde marcha con su canto a instancias de agricultores y ganaderos amigos que lo suman a sus parrandas, como antes hicieran con Zuleta Barquero, Toño Salas, Chico Bolaños y Lorenzo Morales.

Residenciado allí compondrá, además de “Diosa Coronada” y “Matilde Lina”, “A mí no me consuela nadie” y “El verano”, que Alejandro Durán inmortalizaría. La grabación de estas canciones, en especial “A mí no me consuela nadie” en 1956, por Luis Enrique Martínez —un consagrado del vallenato— significarán su ingreso por la puerta grande al campo musical. “Matilde Lina”, haría de él un clásico, una pieza sin duda excepcional de su poética.

En San Diego vivió cerca de cuatro décadas antes de irse a vivir a Valledupar en los años noventa. Sobre su importancia en la vida afectiva y musical del compositor no existe ninguna duda. Al respecto anota Maestre:

Leandro vivió cuarenta años en San Diego. Allí conoció el amor, de igual manera nació y creció su familia. Más de un centenar de sus canciones fueron creadas en esa población. Fue en las tierras sandieganas donde conoció y se relacionó con los juglares de

la música, algunos pertenecientes a las primeras generaciones del vallenato, así como con notables y plebeyos. Al comienzo sufrió el desdén de músicos, parroquianos y terratenientes. Cantó sus versos trascendentales por unas monedas. (p.87)

Fue un acierto su escogencia, pero, según queda visto, su ingreso al campo musical vallenato de la mano de las parrandas, de las piquerías y del impulso de algunos amigos influyentes, no fue tampoco inmediato.

Enfrentó los naturales recelos inherentes a todo campo artístico y de poder, pero su talento, el aprecio que ganaron sus canciones, las parrandas, las correrías y la amistad que estableció con grandes del vallenato (Bolaños, Salas, Morales, Zuleta, Escalona, Colacho Mendoza) le permitieron hacerse un lugar de una música que le ayudó a consolidarse en el panorama nacional con obras como “Matilde Lina” y “El Verano”, al punto de ganarse el merecido título de Maestro y un reconocido exponente del vallenato clásico –costumbrista o tradicional-, cuyas canciones son el resultado natural de una experiencia personal profunda y “que se componían no para comercializarla sino para vivirla y gozarla” con familiares y amigos (Baquero, 1996, p.20). Una forma del vallenato, inspirado en la ocurrencia de un hecho cotidiano, en los desvaríos o fortunas del amor, en los poderes de la amistad y los vaivenes de la naturaleza, a la que le dieron forma los grandes compositores y cantantes del género: Lorenzo Morales, Emiliano Zuleta Baquero, Pacho Rada, Alejo Durán, Rafael Escalona, Juan Polo Valencia, Calixto Ochoa, Luis Enrique Martínez, Carlos Huertas, Adolfo Pacheco y Leandro Díaz.

Fue, al final de su vida, un cantautor mimado por los poderosos de Valledupar y uno de los más asiduos defensores del vallenato tradicional frente a los avances del vallenato de la nueva ola, para cuyos compositores y letras tuvo severos juicios. “En ellos encontró falta de experiencia profunda personal en sus canciones, muchas de ellas

escritas por encargo para complacer al mercado y armadas con muchas palabras que nada dicen”.

Fue una postura, la suya, compartida por otros grandes del vallenato como Alejandro Durán. Una última cita del reportaje de Salcedo (1991) a Durán es pertinente para dimensionar la pugna al interior del campo musical vallenato entre el vallenato clásico y el romántico o contemporáneo, muy viva ya en los últimos años de vida de los grandes del género.

! Las mujeres, caramba, las mujeres! Las mujeres fueron todo para mí. Con decirle que hasta negocio fueron, pues yo tenía que estar enamorado para seguir componiendo. O despechado, tal vez. Porque a la hora de la verdad los temas de componer son dos: el amor o la decepción. Lo demás es invento y a mí no me gusta inventar. Yo no le voy a decir si debe o no permitirse que un compositor invente. Los de hoy lo hacen, según se ve, ¿No es así? Allá ellos. Si un tipo es capaz de emocionarse cantando embustes, cosas que no han sucedido, que lo haga. Nosotros, los viejos, preferimos cantar lo que nos ocurre. Por eso tampoco aceptamos componer en serie, por encargos, porque nuestras canciones tienen que ser sentidas por nosotros no impuestas. (p.33)

El amor o la decepción, o la suma de las dos, que están en la base, para el caso de Leandro, “Diosa coronada” y “Matilde Lina”, abundan en la producción del negro Durán. Hombres del campo, posiblemente rudos en el amor y el canto, son sin duda honestos con las experiencias vividas y todavía más frente a las responsabilidades con el arte al que unieron sus destinos. Remata Durán en el famoso reportaje a Salcedo Ramos: “Hasta en eso nosotros éramos diferentes a los músicos de ahora, que nada más con una llamadita por teléfono solucionan el problema, sin vivirlo con el alma. Muy fácil. Así mismo quieren hacer las canciones” (Salcedo, 1991, p.33).

Vivirlo con el alma y sentir que la vida misma corre peligro, como le debió suceder a Leandro Díaz cuando, sentado al pie de las aguas claras del río Tocaimo,

irrumpió completo para siempre el célebre verso de “Matilde Lina”: “Al recordarte, Matilde, sentí temor por mi vida”.

2.4. Sus influencias, su estilo y el carácter reflexivo de sus canciones.

Leandro Díaz, por su condición de invidente, fue autodidacta. Adquirió el lenguaje oyendo los cuentos de sus tías, escuchando radio y, de manera especial, memorizando las letras y las melodías de sones, boleros, rancheras y tangos. Modesta Díaz, hermana de su madre, le cantaba y le enseñaba canciones (Maestre, 2011).

Evidenció desde temprana edad su inclinación por la música y el canto. Esta afición temprana por la música, mientras vivió en Los Pajales (Hatonuevo), evolucionaría en Tocaimo hacia la lectura de poemas, que le leían y él aprendía de memoria. Julio Flórez pasó a ser uno de sus poetas preferidos. Aprendería en el bardo andino el tratamiento de los amores indóciles —según Maestre— y el aire trascendental y reflexivo que caracteriza buena parte de la obra de Leandro Díaz. Incluso, según este estudioso de Leandro Díaz, el músico ciego declamó el poema “Tú no sabes amar” de Flórez minutos antes de que la melodía de “Matilde Lina” subiera a él desde las aguas del Tocaimo (ibíd. p, 164). La pieza, según declaración propia de Leandro Díaz en uno de sus versos, pareciera estar inspirada en los versos de arte menor propios de los denominados juglares del vallenato y en especial del maestro Emiliano Zuleta Baquero: “Este paseo es de Leandro Díaz//pero parece de Emilianito// Tiene los versos bien chiquiticos// Y barítricos de melodía” (Díaz, 1968), confiesa Leandro en esta pieza que Alfredo Gutiérrez incluyó en su álbum *Debajo del palo de mango*. Está compuesta en versos de arte mayor, pero el

testimonio de Leandro Díaz tiene el valor de ilustrar el magisterio inicial que sobre él ejerció el músico y compositor de La Jagua del Pedregal.

En Hatonuevo, en plena montaña, cantaba boleros de Miguel Matamoros (“Olvido”), rancheras de José Alfredo Jiménez y Antonio Aguilar (“Hace un año”) para que el eco le devolviera las melodías y de esta manera oírse (ibíd. p.163).

Tuvo, pues, la influencia común de muchos músicos colombianos de su generación: el cancionero hispanoamericano, que la radio, un invento reciente, ayudó a difundir y aclimatar en geografías muy distantes de sus centros de producción.

Aplicó la misma disciplina de estudio a las canciones vallenatas que escuchaba en la radio o de viva voz en las parrandas. En una oportunidad decidió ser compositor, algo que empezó a hacer después de los quince años, se esforzó en aprender la técnica de la composición. Las parrandas y las piquerías, viviendo ya en Tocaimo, le permitieron adentrarse en el estudio de la décima, que perfeccionó oyendo y contando los versos de los compositores Lorenzo Morales y especialmente de Emiliano Zuleta Barquero.

Su contacto con músicos diestros en el manejo de la décima —el arma de la piquería— lo llevó a estudiar su técnica y a descifrar el misterio que según él había en las composiciones de los juglares del folclor como Pacho Rada, Chico Bolaños. Morales y Zuleta, viejos zorros de la piquería, fueron de alguna manera el laboratorio del joven de Lomita de la Sierra, que para entonces acompañaba a Toño Salas en un conjunto que mantuvieron por cerca de tres décadas. Esta dedicación le permitiría adquirir el dominio del verso octosílabo, de su sentido y cadencia, superando su afición inicial por los versos de arte mayor típicos de muchas de las canciones populares hispanoamericanas que

escuchó en su adolescencia de Hatonuevo y en los que compuso “La loba ceniza”, y en el que compondría muchas otras canciones, porque fue un arte que no abandonó.

Sobre su formación en la décima y la influencia que Zuleta y Salas ejercieron en él dejó el siguiente testimonio en la entrevista a Fiorillo (2009): “Yo aprendí a componer décimas con Toño Salas y Emiliano Zuleta. Las décimas son el arma de la piquería. El que no sabe colocar el verso, pierde. Lo que pasa es que no soy picador y no me gusta el enfrentamiento permanente, aunque lo atiendo” (p, 47).

Pero además de componer canciones, en Hatonuevo, imitando las melodías de Lorenzo Morales, de Emiliano Zuleta o de Tobías Enrique Pumarejo, ya en Tocaimo y en poder de sus versos, Leandro Díaz buscó la influencia de Alfonso Cotes, profesor de literatura en el colegio Loperena, a quien conoció en una parranda en Valledupar.

Además de profesor, Cotes componía canciones, tocaba la guitarra y solía corregir las composiciones de algunos compositores amigos suyos, Maestre (2011). Este acercamiento fue fundamental, porque le permitió a Leandro Díaz “perfeccionar el estilo que hoy lo identifica. Un estilo que no tiene medidas fijas en las canciones que compone. Existe flexibilidad al momento de construir las estrofas, los versos y los estribillos”

(p.72). Sobre el repertorio musical de Leandro Díaz, el autor precisa:

Al analizar el repertorio musical del maestro Leandro Díaz encontramos diversidad en la métrica del verso con acentos distribuidos de acuerdo a los versos y rimas. En ocasiones hay versos sujetos a medida y cadencia. En muy pocas veces existe solo cadencia, o solo métrica, sobre todo por aquello de la rima, característica peculiar de la música vallenata y las manifestaciones de este tipo con influencias española... (p, 72)

El conocimiento que adquirió de la métrica española, gracias a su memoria y las largas horas dedicadas a pensar sus canciones y escoger las palabras, produjo en Díaz a

un tipo de compositor de gran destreza estilística, muy hábil a la hora de construir su narrativa y sumamente original en sus temas, como han destacado los estudios de su obra.

Sus canciones, sigue Maestre, se caracterizan por su equilibrio sonoro y el control del fraseo, pero además porque canto y letra denotan una integración difícil de separar, en donde sentimiento, gusto e interés temático nunca riñen, propio de un hombre que no solo vivió y sintió sino también pensó la vida y meditó su arte.

Sobre su proceso creativo, Leandro Díaz anotó, en varias ocasiones, que una vez a él subía la inspiración —en la que creía—, procedía de manera rigurosa a concentrarse en la melodía. Su mente, según expresión suya, empezaba a cantar hasta ofrecerle la melodía y, surtida este momento, procedía a colocar los versos, algo que hacía generalmente con calma.

En una entrevista a Maestre para su libro, Leandro Díaz, el cardenal guajiro, este aportó pistas ciertas sobre la filosofía que regía su condición de compositor.

No, yo no premedito, yo vivo, yo tengo tres cosas importantes en mi vida. Vivir, pensar y realizar. Yo soy más pensador que compositor, lo que pasa es que logro exponer mis pensamientos en cada canción. Es que yo siempre les llevo la contraria a los compositores porque es que ahí es donde está la razón de ser un buen compositor. No hay tiempo preciso para componer una canción, porque eso es de acuerdo al estado anímico que uno tenga y el momento especial para hacerlo. Porque conmigo sucede que yo hago una canción y todo lo que hago es mental. Yo soy mágico, yo no trabajo con grabadora, ni con libros, todo es creado por mí mismo. (Maestre, 2011, p. 177)

La declaración, que pasa factura en sus últimas líneas a los compositores modernos, muy a pesar de concederle una importancia mayúscula a la inspiración, denota en Leandro Díaz a un compositor que componía siguiendo un método, si bien muy personal y dictado por su condición de invidente. Método que tenía fundamento en experiencias propias y que, a partir de un profundo proceso de meditación y de

producción muy lentos, desemboca en melodías y letras inseparables, valiosas por sus acentos, sus ritmos, pero sobre todo por la sabiduría que encierran algunas piezas excepcionales como “El verano”, que denota un conocimiento muy personal y completo del tórrido mundo Caribe, cuyas venturas y desventuras aprendió a tratar a muy temprana edad.

El compositor, además de ser un hombre riguroso durante el proceso técnico de sus canciones, siempre procuró ser un hombre celoso al escoger y desarrollar sus temas, evitando las imitaciones fáciles que caracterizaron su etapa inicial en Hatonuevo, cuando componía copiando a Morales y a Emilianito. El hacerse hombre, el vivir en otros pueblos, el experimentar en el arte de la piquería y el hecho de amar y conocer el mundo de los pueblos de su provincia natal —La provincia de Padilla—, terminaron suministrándole la fuerza y la materia necesarias para transformarse en uno de los más sobresalientes compositores del género vallenato.

Leandro Díaz, riguroso al componer, fue también un artista muy celoso de su contribución personal a la música vallenata. Siempre insistió en definirse más como un pensador que como un narrador, un pensador que tuvo la suerte de ponerle melodías a sus pensamientos. Pero no contento con declararlo en público se tomó el trabajo de exponer en algunas canciones su poética, su visión de la música y su manera de asumir la composición. “El estilito”, una composición poco conocida y de versos cortos y sencillos, es una de ellas. Destaca, sin duda, por la sencillez y contundencia al momento de precisar su credo poético:

Yo no ando con tanto enredo
Para hacer una canción.
Les pongo unos pocos versos

Y una linda melodía.
Y le pongo mi estilito
Y queda de lo mejor.
Para que cualquier acordeonero
La toca con alegría. (Díaz, 1970)

Legado, testamento, y una crítica directa a los compositores que llamó de “dos mil palabras que al final no dicen nada”. Directo en el verso y transparente en el mensaje, este clásico del vallenato, se diferenció igual de los grandes de su generación por un esmerado manejo idiomático del español y el distanciamiento de las voces regionales, común estas en Morales, Zuleta y el propio Rafael Escalona. Ello, sin embargo, no hizo al hombre de Altopino menos grande ni le restó gracia ni mucho menos autenticidad y trascendencia a su obra, sin duda de las perdurables de la música popular colombiana y latinoamericana.

Murió Leandro Díaz en Valledupar en 2014, a los ochenta y seis años, rodeado del aprecio de sus familiares y de la estimación de una ciudad que aprendió a amarlo y a reconocer en él a una auténtica leyenda grande del folclor vallenato.

3. Leandro Díaz contestatario

Soy una queja, soy un suspiro,
Para la gente soy un problema.
Ni las tinieblas pueden conmigo.
“Soy”, Leandro Díaz.

Dentro de la expresión artística (incluido por supuesto el cantar vallenato), surgen autores que se destacan por asumir una postura frente al mundo que los rodea; para Jacobo Corujeira: el arte es tomado como “instrumento de discusión política o simplemente [como el] elemento más contundente para dejar constancia de unas ideas muy concretas a cerca de la realidad en que les tocó vivir” (Corujeira 2006)

Podemos afirmar que Leandro Díaz se encuentra dentro de estos artistas que, conscientes de hacer parte de una sociedad, incluso siendo a veces objeto de exclusión de la misma, pudo percibir el mundo que lo rodeaba de una manera distinta, asumiendo a partir de ello, una posición y dejando constancia en su obra.

Si bien, Leandro Díaz es identificado en el campo musical vallenato como un compositor que cantó al amor y a la naturaleza. “Diosa coronada”, “Matilde Lina” y “El verano”, para citar solo algunas de sus más conocidas composiciones, avalan esta apreciación canónica de la crítica especializada sobre la obra del cantautor guajiro. Una mirada detenida al extenso corpus de su obra indica, sin embargo, que Díaz siempre compuso canciones contestatarias, de protesta o de orientación social.

Declaraciones suyas, entregadas en distintos momentos, permiten asegurar que el compromiso con los de abajo, a pesar de sus buenas relaciones con los de arriba, acompañó al compositor desde edad muy temprana.

“La loba ceniza”, una de sus primeras obras, compuesta cuando todavía era un adolescente, ratifica este aserto sobre la vertiente social de su obra. No obstante, se ha examinado escasamente esta dimensión contestataria en la poética de Leandro Díaz.

Algunos de los títulos de esta faceta contestataria son: “Seguiré penando”, “Dios no me deja”, “A mí no me consuela nadie”, “Mañana”, “Cultivo de penas”, “Adelante”, “El cardón guajiro”, “El bozal” y “Soy”. Leandro, hombre de ideas liberales, compuso además una canción en honor al líder Jorge Eliécer Gaitán con motivo de su asesinato: (“La muerte de Gaitán”, 1948), en la que expresa el dolor del pueblo ante la noticia del sacrificio de esta figura de la política colombiana que encarnaba las aspiraciones populares. La canción le costó algunos sinsabores con la policía de entonces. También en 1974, a raíz del triunfo presidencial de Alfonso López Michelsen sobre el candidato conservador Álvaro Gómez Hurtado, compuso la canción “Triunfo liberal”, en la que cifra las esperanzas que el pueblo puso en este hombre del partido liberal vinculado a la política del Cesar y a quien Leandro conociera en los tiempos en que ejerció como gobernador del recién creado departamento costeño.

Este capítulo examinará la postura contestataria de Díaz a partir de su canción “Soy” (1981), una obra de madurez que sintetiza su proyecto ideológico. Asimismo, en relación con su postura ideológica, se revisarán otras canciones suyas, y algunas declaraciones sobre su relación con la clase dominante de Valledupar, su fidelidad a los sentires del pueblo y su simpatía con el socialismo. Concluye el capítulo examinando la relación que “Soy” guarda con algunas producciones de Hernando Marín, autor seguidor de Leandro Díaz y con una producción de orientación claramente contestataria.

3.1. El vallenato y la canción contestataria

Está lejos poder sostener que el vallenato sea un género musical popular sin ningún contacto con la canción de protesta, social o contestataria. Una revisión de su historia y evolución indicaría la presencia de esta faceta, de compromiso social y político, en sus mismos orígenes y en los orígenes sociales de sus principales cultores. Nombres como Chico Bolaño, Armando Zabaleta, Víctor Camarillo, Alberto Murgas y Hernando Marín bastan para ilustrar una larga lista de autores que han asumido la denuncia de la injusticia y la explotación social como componente básico de sus respectivos proyectos estéticos y axiológicos. “La reforma agraria”, “Aracataca espera” y “El festival” son algunas de las piezas más conocidas de Armando Zabaleta en esta expresión. Hernando Marín, otro destacado compositor vallenato de este tipo de música, cuenta con títulos que lo lanzaron a la fama y que definen sus aportes al campo musical vallenato: “Los maestros”, “Campesino parrandero” y “La ley del embudo”, pieza esta última que denuncia los marcados contrastes sociales y los fracasos del país en sus afanes por superar la pobreza y la desigualdad y de éxito tan rotundo que el M19, en vida de Jaime Bateman, la adoptó como una de sus divisas. Ha habido, en el campo musical vallenato, canción de protesta o contestataria, si bien no una militancia partidista estrecha entre sus cultivadores y las organizaciones políticas de izquierda. En el caso de Leandro Díaz hubo, luego de su desencanto con el liberalismo en los años ochenta, una simpatía y solidaridad con la Unión Patriótica, un partido víctima de la guerra sucia que el país vivió en esa época. Leandro Díaz, no obstante, participó poco en la política activa.

Para el investigador Oscar Ariza Daza, autor de *La transgresión del silencio* (2004), texto dedicado al examen de la obra del sanjuanero Hernando Marín, la canción protesta o social ha estado presente desde los orígenes en el vallenato y articulada a la cultura del pueblo (p.74), que la asume como arma de confrontación e identidad. Algunos compositores, unos con más coherencia que otros, han llegado a constituir, a partir de las quejas y sinsabores de la cultura popular, proyectos estéticos y axiológicos de protesta o contestatarios que ensancharon el campo musical de este género de la región Caribe de Colombia.

Armando Zabaleta y Hernando Marín son dos ejemplos emblemáticos de compositores comprometidos, al fijar de manera explícita su posición axiológica y política en el campo musical vallenato, más allá de la indiferencia de las casas disqueras y de los recelos de las clases políticas dominantes. La lista es algo más extensa e incluye, por supuesto, a Leandro Díaz, con títulos que evidencian su preocupación por este tipo de temáticas.

3.2. La canción contestataria y Leandro Díaz

La vida campesina y los afanes de la pobreza, constituyen un núcleo común de origen de la llamada música protesta o contestataria latinoamericana. Esta música hunde sus raíces en el folclor ancestral y a principios de los años sesenta del siglo XX, de la mano de la lucha revolucionaria, alcanza sus mayores expresiones universales. Los nombres de sus cultores son bien conocidos: Mercedes Sosa, Víctor Jara, Facundo Cabral, Ali Primera, Silvio Rodríguez, Pablus Gallinazo.

El folclor ha sido un vehículo natural a la hora de asumir compromisos de lucha y cambio frente a la indiferencia del Estado. El vínculo entre folclor y compromiso se dio muy tempranamente al interior del son cubano y los corridos mejicanos, expresiones de amplia difusión en el continente para la época en que el vallenato empieza a configurarse como género y a entrar a la vida cotidiana de los colombianos, a finales de los años cuarenta, con el desarrollo de la radio y el nacimiento de la industria discográfica nacional.

La radio, nacional y continental, fue un vehículo de formación para Leandro Díaz. Este, en varias oportunidades, explicó la influencia que, a través de la radio, recibió de la música mexicana y cubana. En los corridos descubrió una narrativa celebratoria de la revolución mexicana y motivos de fuerza para luchar por sus ideales de adolescentes en Hatonuevo. El bolero le aportó tonalidad, precisión, poesía. En estas expresiones del canto popular latinoamericano halló elementos que le permitirían a la larga estructurar su futuro proyecto estético y axiológico reivindicatorio. Se trataba de entrar al campo musical y de otorgarle voz y estatus a su clase social campesina y al pueblo, en cuyos hombres y mujeres encontró siempre los motivos inspiradores de su arte de cantautor.

Estas influencias, además de su propia experiencia personal, en una adolescencia de marcadas penalidades, afincaron en él no solo un sentido de clase sino que lo llevaron a desarrollar un compromiso con el pueblo, con su gente, a la que no olvidó más allá de su posterior ingreso al campo musical y de sus amistades con figuras representativas de la clase dominante de Valledupar, una clase latifundista, enriquecida con el algodón y la ganadería, que articuló la música vallenata —a sus compositores, acordeoneros y

cantantes— a su proyecto político de separación del Magdalena, el que finalmente cristalizó en 1967.

Ahora bien, si bien Leandro Díaz, como prueba su obra musical grabada e inédita, compuso canciones de protesta o de reivindicación, no puede decirse, algo que sí vale para Marín, que su proyecto estético haya sido articulado alrededor de la música contestataria o de protesta. La protesta ha sido, en Leandro Díaz, un ingrediente más en la obra de un compositor reflexivo, de un pensador que canta, más interesado por el destino del hombre y sus relaciones con la naturaleza, el universo y Dios. Ninguna duda cabe que, aunque minoritaria en su producción, Leandro Díaz cultivó esta vertiente a la que hizo significativos aportes al interior del campo musical vallenato.

Esta postura, presente desde temprana edad, evolucionó y condujo a Leandro, ya bien avanzado de edad, a asumir públicamente la causa de su pueblo, la de los de abajo, a mirar con simpatía las movilizaciones sociales de los años ochenta y apoyar el socialismo como una posibilidad para el país.

En 1987, durante el Noveno Festival del semanario “Voz”, a raíz de una invitación de la Unión Patriótica, partido de izquierda que vivía los rigores de la guerra sucia, cantó en inmediaciones del estadio de fútbol de la capital varias de sus canciones, entre ellas “Soy”, que para algunos entendidos constituye su obra maestra en el género de la protesta.

La canción caló muy pronto en los círculos populares, sindicales y universitarios. Quienes la escucharon, en las universidades, en los cafés, se identificaron con un autor que presta su voz para que por su conducto se expresen los marginados, los

de abajo, los miles de hombres y mujeres que requieren justas intervenciones de sus gobiernos. Su momento apoteósico, su consagración en el sentir del pueblo, no se dio en Valledupar, sino en la fría Bogotá, cuando la cantó cerca del estadio “El Campín” acompañado de más de treinta mil asistentes, según su propio testimonio ofrecido al periodista Roberto Romero (2018).

La compuso, según confesó, para llamar la atención del gobierno sobre la disparidad social existente en el país. Un llamado a la protesta, a la reivindicación, pero no a los desórdenes, como le aclaró a Fiorillo (2009): “He sido opuesto al sistema, porque a veces los gobiernos se gastan el dinero en cosas que no son tan urgentes como la educación. Un pueblo educado es un pueblo liberado” (p.88). Tenía más de una razón para asumir tales posturas. Cuarenta años de correrías de pueblo en pueblo le permitían conocer la situación de abandono y pobreza de la gente y de constatar su inconformidad y hasta su rebeldía. Así que, del lado de la gente, resulta normal que hubiera decidido prestar su voz, en un momento crítico del país, para expresar la voz del pueblo al que siempre perteneció. A Fiorillo le precisó sobre esta canción: “En verdad no soy yo. Es mucha gente a mi alrededor” (p.90). Un par de versos de “Soy” vienen a cuento para confirmar esta confesión a Fiorillo: “Yo soy la angustia que vive mi pueblo”. “Yo soy el muchacho que no va al colegio//, porque no hay dinero// No puede estudiar”. Se comprende, entonces, el fervor que la canción despertó en los años ochenta.

Pero conviene profundizar un tanto más sobre la relación de Leandro Díaz con el pueblo y su sentir estético y político frente a la situación de pobreza y abandono en la que vive la gente en los pueblos.

En una entrevista a Roberto Romero (1987), periodista que lo visitó varias veces en San Diego, fue enfático en afirmar que su preocupación por la causa del pueblo no era nueva, como pudiera suponerse. Asimismo, deslindó su sentir político y social de su trato con los poderosos ganaderos y algodoneros de Valledupar, para quienes hacía parranda. Es tajante en reiterar que sus inspiraciones musicales funcionan porque las mismas están inspiradas en motivos populares, algo que no parece funcionar en el vallenato denominado moderno, al que califica de superficial y falto de fuerza, puro malabar de los estudios de grabación, que orientan la producción musical de los nuevos compositores según las veleidades de un mercado más urbano que desea la diversión pasajera.

Le explicó a Romero que su vida de cantautor andariego le permitía entrar en contacto frecuente con la gente, escuchar sus quejas y captar su inconformidad. “Yo no miro pero escucho y capto”. La inconformidad “antes era muda, no hablaba. Pero ahora la gente no calla y busca una salida y que para mí no puede ser otra que el socialismo”, afirmó a Romero. Afirma en la entrevista además no tener contacto con los revolucionarios del país y a la observación sobre su amistad con los latifundistas, señaló que “es muy raro que piensen en los demás, siempre piensan en sus intereses egoístas”. Negó a Romero cantar para ellos, si bien lo contrataban. “—No, yo canto para el mundo y mis parrandas las hago más con el pueblo. Inclusive a mí me gusta que una chica del pueblo me pida una canción. Ando más con el pueblo que con el rico”. Además, para no dejar dudas sobre el origen popular de sus canciones, señaló sobre las mujeres inspiradoras de sus cantos: “—Yo nunca le he compuesto a las niñas de la sociedad. A la mujer que yo le he cantado es a la mujer de mi clase”. Matilde Lina, por ejemplo, está

inspirada en una muchacha campesina. Igual sucede con sus canciones “Carmencita”, “Cecilia”, “María Helena”, puntualizó en la entrevista con Romero.

La entrevista tiene un inmenso valor porque en ella Leandro Díaz establece linderos muy claros con la élite política de Valledupar, con los organizadores del Festival de la Leyenda Vallenata y con el campo musical vallenato. Una frase resume esta postura: “Yo lo que soy es un compositor independiente”. Independiente de pensamiento, independiente de inspiración e independiente al componer y cantar sus canciones.

3.3. “Soy”: el sentir y pensar político de Leandro Díaz

“Soy” la compuso Leandro Díaz a principios de la década de los ochenta del siglo XX. Vivía el país una época de guerra sucia y el narcotráfico, en sus afanes de ascenso, permeaba las estructuras sociales y políticas con su modelo de plata fácil y lujos grotescos. La migración campo ciudad se exacerbaba debido a una violencia de años y a la falta permanente de oportunidades. Las protestas y las movilizaciones sociales estaban a la orden del día. Había razones para protestar y además para pensar en reformas y cambios políticos profundos. Leandro, consciente de esta situación, compuso la pieza y realizó las gestiones para que fuera grabada: honor que correspondió, en 1982, al conjunto formado por Daniel Celedón e Ismael Rudas. Sabía de las posibilidades de la canción porque había tenido oportunidad de cantarla en colegios y en parrandas de amigos conoedores.

Yo soy el hombre que compongo versos
 Cuando el pensamiento me trae melodías
 Soy el suspiro que se lleva el viento,
 Soy el pensamiento de la tierra mía.

Yo soy el hombre que vive en tinieblas
 Porque negro es el color de mi destino
 Yo soy aquél que emprendió un camino,
 Y por donde paso me encuentro con la miseria.
 Yo soy un grito soy una pena,
 Soy una queja, soy un suspiro,
 Para la gente soy un problema.
 Ni las tinieblas pueden conmigo.

Yo soy la angustia que vive mi pueblo
 Que se está muriendo de necesidad.
 Soy el muchacho que no va al colegio.
 Porque no hay dinero no puede estudiar.
 Yo soy el hombre que ahora vive enfermo
 Porque no tiene para ir donde el doctor.
 Yo soy el hijo de aquél hombre bueno
 Que se ha perdido por falta de protección.
 Yo soy amigo del labrador
 Que mal le pagan por su trabajo.
 En carne propia sufre el dolor.
 Igual que a mí que me han explotado.

Ya me cansé de venir soportando
 De venir ocultando mi necesidad.
 Más de treinta años de venir cantando
 Siempre mal pagado, qué temeridad.
 Yo soy el hombre que ha perdido el miedo
 Para decirle a los de arriba lo que son.
 De fiesta en fiesta mantienen al pueblo
 Para que nunca estalle la Revolución.
 Aquí en Colombia todo lo bueno
 Está planeado pa' los de arriba
 Mientras los de abajo siguen viviendo
 Sin pan, sin techo, sin medicina.
 (Díaz, 1981)

La canción, en ritmo de paseo, está estructurada en tres estrofas, narrada desde la primera persona del singular. Es una voz singular que actúa por delegación y en nombre de otros. Esos otros son el pueblo, el muchacho que no estudia, el padre enfermo y también el hombre que ha perdido el miedo y denuncia la injusticia.

Este narrador es y no es una proyección del autor real. Es una ficción personal y un testimonio social. La primera estrofa arranca con una voz que se identifica como

compositor de versos: “Yo soy el hombre que compone versos”. La segunda estrofa está introducida por una voz identificada con los afanes de su pueblo, que asume el sentir de los otros, de muchos hombres y mujeres anónimos: “Yo soy la angustia que vive mi pueblo”. La identificación es plena, vertida en un verso preciso en la distribución de sus acentos graves. La tercera estrofa corresponde a una voz que ha decidido actuar frente al infortunio o la injusticia acumulados por años: “Ya me cansé de venir soportando. De venir cantando mi necesidad”. Leandro reconoce, bajo esta máscara poética, que luego de treinta años de cantos ha perdido el miedo para decir sus verdades a quienes mal pagan su música: sin duda los destinatarios inmediatos de su queja. “Yo soy el hombre que ha perdido el miedo// Para decirle a los de arriba lo que son //De fiesta en fiesta mantienen al pueblo// Para que nunca estalle la revolución”. Los años, la experiencia, los infortunios, los lamentos de los otros confabulan para que el compositor, muy identificado con el pueblo, al que ha escuchado quejarse, le dé forma estética a sus inquietudes sociales y políticas sin traicionar su proyecto estético, su autonomía como cantautor, de un hombre que ha compuesto aislado y en el silencio de sus tinieblas una de las mayores obras del campo musical vallenato.

El proyecto ideológico resulta explícito. El compositor, a través de su voz narrativa, su agente real y ficcional en la canción, además de identificarse con el pueblo en distintas expresiones, de sentirse explotado igual que los hombres de aquél, alcanza luego de tres décadas una suerte de liberación poética, expresada en la fórmula “Yo soy el hombre que ha perdido el miedo”. A la denuncia sobre las manipulaciones que de la fiesta (parrandas, festivales) y de la música vallenata hacen las élites para adormecer la

conciencia y la actuación de los explotados, concluye con unos versos extensivos a los privilegios que dividen al país, trascendiendo de esta manera el marco parroquial que inspiran en principio la canción. “Aquí en Colombia todo lo bueno//Está planeado es para los de arriba//Mientras que los de abajo siguen viviendo// Sin pan, sin techo y sin medicina.”

El proyecto ideológico, ahora explícito, tiene un propósito concreto y destinatarios específicos y colectivos. A principio de los años ochenta, Leandro gozaba de notoriedad artística y del reconocimiento del pueblo colombiano. En este poder simbólico, producto de su genio creativo, halla la ascendencia suficiente para confrontar a las élites vallenatas, a los organizadores del Festival de la Leyenda Vallenata y denunciar a los gobiernos colombianos —los de arriba— como responsables de la pobreza y el olvido en que mantienen al pueblo, a los de abajo, una metáfora, una expresión popular que remite a la célebre novela del mexicano Mariano Azuela: *Los de abajo*. A su independencia de pensamiento, suma su independencia como compositor frente a las fórmulas que imponen las casas disqueras y los caprichos de las élites locales que controlan las parrandas, los festivales e imponen sus gustos.

¿Quiénes son los de abajo? ¿Cómo se identifica el compositor con los de abajo? Los de abajo son el muchacho que no va al colegio, el hombre enfermo, el hijo que se pierde por falta de protección y oportunidades, el labrador al que mal pagan su trabajo.

Estos son los sujetos que encarnan en la expresión pueblo explotado y ciñe en la fórmula *los de abajo*. Leandro, por su condición social y origen, es un hombre de pueblo, hijo de campesinos, ha sufrido en carne propia la falta de oportunidades y ha sido mal

remunerado por su música. De ahí que la fácil identificación con los de abajo, a los que pertenece, a quienes conoce, de quienes capta sus quejas, en quienes se inspira y a quienes les canta. Sin embargo, la canción no se queda en lo panfletario, sino que va más allá cuando describe momentos existenciales como este: “Para la gente soy un problema / Ni las tinieblas pueden conmigo”, pues el segundo verso, se puede interpretar de varias maneras, en el sentido literal por su condición de invidente, o en su sentido simbólico existencial, debido a que su mención a las tinieblas, puede significar las fuerzas oscuras en su alma.

La segunda estrofa de “Soy” resulta dicente sobre el grado de identificación del Leandro Díaz autor con los explotados, con los de abajo. Él es su vocero, su voz, una voz autorizada que emplea su capital simbólico para hablar por ellos y por los explotados de todo el país.

Yo soy amigo del labrador
Que mal le pagan por su trabajo
En carne propia sufre el dolor
Igual que a mí que me han explotado. (Díaz, 1981)

Esta pieza, por sí sola, explica el proyecto contestatario de Leandro Díaz. Es un momento cumbre de un proyecto ideológico presente y disperso en su producción musical. No es el muchacho que, ante el sacrificio del líder Gaitán, escribe una canción que expresa el dolor del pueblo ante semejante sacrificio, de tan profundas consecuencias en la historia posterior del país. Tampoco es el amigo entusiasta que celebra el triunfo de Alfonso López Michelesen. El hombre que compone “Soy” es un artista maduro, curtido en la experiencia de vivir, que ha sufrido en carne propia los desaires de los poderosos,

que ha vivido la suerte de un país extraviado y que decide transformarse en un sujeto real y actuante en nombre de su sociedad y su país.

Es un sujeto cultural, alguien con compromiso concreto, que examina relaciones de poder y tiene un proyecto político que exponer. El sujeto cultural es el eje en el desarrollo del arte y su prospección del horizonte de la cultura es, en conjunto, análogo al del lenguaje, es un motor que impulsa y propende por ampliar ese vasto engranaje. En una perspectiva temporal y reflejada, establecida en un tiempo determinado, en una cultura específica queriendo mostrar arquetipos que pueda brindar un significado en primera instancia en lo regional y posteriormente se refleja de manera universal.

Utilizando un lenguaje que puede ser concebido como un sistema que tiende continuamente a una condición de estabilidad. **La cultura, pretende mostrar la diferencia de las otras y sus límites vienen señalados por un sistema de indicios de diferenciación.** Cualesquiera que sean las divisiones y la tipología adoptadas (culturas nacionales, regionales, de clase, etc.).

La cultura adquiere significado dentro de un contexto donde el sujeto establece una conexión de una memoria colectiva, reflejando hechos políticos, sociales y económicos que pueden ser recordados de acuerdo con unos códigos, en este caso la música vallenata. No puede ser una idea abstracta, sino que tiene su origen en hechos reales, utilizando personajes inmersos en una historia determinada concretas llena de significados y rica en signos y símbolos del caribe colombiano.

La cultura como el lenguaje utiliza prácticas discursivas y se caracterizan en cada momento dado por la tendencia a conformarse a un modelo o siguiendo un arquetipo

determinado, acompañada por desviaciones que son tomadas como arquetipos a seguir; cuando tales desviaciones se hacen frecuentes, forman ellas mismas un nuevo parámetro propio de un sujeto que se recrea en la cultura y se forja en una colectividad. Este sujeto realiza este proceso de manera individual y posteriormente se puede proyectar cuando todo este proceso se ha interiorizado y asimilado en su propio entorno. Cuando se realiza este proceso se convierte en sujeto colectivo, que algunas veces sin pretenderlo convierte su arte o su música en una ideología, que la colectividad llega a asumir sin la reflexión previa que realizó su autor. (Ezquerro, M. 1983)

El modelo que utiliza o fragua el sujeto cultura, sirve de parámetro desde lo regional y luego se vuelve o adquiere sentido en los parámetros universales y se determinan por la previsibilidad de un fenómeno u otro, e indica la existencia de nexos ya formados entre signo y contenido (por ejemplo, el canto de vaquería, el contrapunteo al final de una jornada en el corral como símbolo de que la tarea a finiquitado exitosamente); pero también se puede expresar mediante limitaciones impuestas a la expresión de la misma jornada laboral (por ejemplo, la creación de versos que posteriormente todo el mundo utiliza al encerrar el ganado o en una fiesta patronal) o al contenido (a estas pueden referirse, por ejemplo, los principios morales previamente aceptados de aquella sociedad o de aquel período a los que se atribuye una determinada melodía de la música vallenata).

Las desviaciones parciales de los arquetipos utilizados en la cultura ya formada, por estar formada, por estar dotadas de escasa previsibilidad, aportan información estética y constituyen de la música un modelo cultural que sirve de paradigma y establece una

manera particular de vivir, sentir y comunicarse de generación en generación. Por eso mismo, el signo estético puede ser tal solo en relación con un modelo a llevar a cabo, es decir, representa un llamado al significado y no a la cosa denotada. Los signos y los símbolos utilizados se manifiestan dentro de una parafernalia que remiten a un lenguaje utilizado por el sujeto cultural en un contexto determinado. El lenguaje que se utiliza debe ser co-extensivos, el hombre como sujeto cultural se apropia de un lenguaje, de una manera de actuar determinada y específicamente de una forma de ser explícita en un entorno donde lo semiótico adquiera sentido y significado. (Mora, S. M. 1988)

Este mismo paradigma es utilizado por Leandro Díaz en su canción, al señalar que se cansó de ser explotado, pasa de la fase de la denuncia a la de la actuación que busca soluciones. En tanto sujeto cultural, vocero de una clase, de un pueblo y miembro de un país, Leandro Díaz propone, a través de su canto, de sus declaraciones políticas y su apoyo a las movilizaciones sociales de los años ochenta, soluciones a los males del país, para que los de arriba no sigan ignorando a los de abajo. Esa solución, en la que tanto pensó, según le expresó a Romero, sería la unidad de lucha del pueblo contra el enemigo de arriba a favor del socialismo. De ahí, por ello, su simpatía y solidaridad con la Unión Patriótica, un partido de izquierda víctima de la guerra sucia en dicha década, una guerra que concluyó con el exterminio de cerca de 700 de sus miembros en todo el país, incluyendo a sus figuras de más relevancia nacional.

Este sujeto cultural, muy consciente de su valía simbólica, opera en el marco de su arte y emplea la poesía como vehículo de su compromiso y de su apoyo a la causa liberadora del pueblo. Es, sin embargo, un pacifista, no pretende fomentar asonadas.

Entiende, no obstante, que la lucha por el socialismo no es fácil y supone un enfrentamiento para él que tal vez el pueblo al que exalta y defiende no está preparado, y que él solo podrá apoyar con su canto, dada su condición de invidente.

La cultura, en su caso la composición y el canto vallenato, tenía un papel que cumplir en la lucha por modificar la sociedad colombiana. Sabe que por su canto es un problema para la gente. Esa gente son los de arriba, los poderosos. A un ciego, nada puede detener su independencia, el sentido de su pensamiento hecho melodía. Entiende que el papel de la música debe ser distinto al de servir los caprichos de las élites y sus voceros o de servir la causa comercial de los sellos disqueros. Sus versos al menos pueden ayudar a denunciar y a enseñar que hay que luchar para modificar las estructuras económicas, políticas y sociales de un país sitiado por la violencia, el narcotráfico y la corrupción.

Puede anotarse que, en este sentido, con esta canción Leandro Díaz se sumó de una manera brillante a compositores que, como Zabaleta, pero sobre todo Marín, asumieron el compromiso político como centro de su proyecto estético axiológico. Si Marín, en su papel de sujeto cultural, llegó a ser identificado como el Cantor del Pueblo, a Díaz puede atribuírsele uno similar, el de un hombre que decidió fundir su ser artístico con el ser sufrido de su pueblo.

El sujeto cultural debe utilizar un lenguaje artístico, que sin lugar a duda debe estar cohesionado y compuesto por una sucesión de signos estéticos y ordinarios. La vida misma refleja en su acontecer una manera particular de hablar y concatenar hechos, que cuando se realizaron no fueron trascendentales, pero posterior a su acción se convierten

en referente teóricos en su contexto. Esta referencia de la que hago mención, se convierte en un parámetro y al mismo tiempo puede ser considerada como la interpretación científica del concepto de convencionalidad. Desde este punto de vista, todo producto de la cultura es convencional, pues presupone siempre alguna norma sobre cuyo fondo se percibe el mismo.

El sujeto cultural debe forjar una significación y tener una función en su lenguaje y en lo que nos atañe: la música. Desde la melodía de la música y sus canciones el sujeto expresa lo que siente, lo que vive en su entorno vital. Se debe reglamentar necesariamente un espacio de proyección e identificación, en este caso se puede establecer lo que llamaríamos una sociología de la música teniendo presente una doble relación con su significación: interna y externa. Lo interno se puede identificar con su sentir, sus necesidades con marco de sentimientos profundos; y lo externo lo vuelve vida en sus quehaceres, sus trabajos y su grito de vaquería. La música establece un horizonte de vida y una proyección de lo que quiere contar y muchas veces no se atreve por miedo a una sociedad que señala y destruye los prototipos permitidos.

Lo que es inherente a la música vallenata, se manifiesta en lo que se puede contar y manifestar frente a lo cultural y sus implicaciones en la historia, cobrando sentido social y mostrando las posiciones desde lo subjetivo y la objetividad de la cultura y de la historia. Se debe examinar cuál debe ser la función del sujeto cultural y su desenvolvimiento en la sociedad. El sujeto que construye cultura, establece una trilla, o un modelo que deja huella, en el terreno de lo local, ese arquetipo (modelo de hacer

cultura o arte) con el tiempo se convierte en un estereotipo o referente en el terreno de lo universal, y alcanza una referencia teórica.

El sujeto cultural desde su nivel artístico establece lineamientos desde los parámetros de la música y la armonía. El ser humano debe recuperar su papel de integrador de cultura, en lo social, económico, político y en algunos aspectos religiosos. Esta integración permite develar desde el proyecto cultural una verdadera integración, en línea de una construcción cultural de la identidad. Son dignas de destacar, por otra parte, las coincidencias temáticas y formales que guardan entre sí estos dos compositores, pertenecientes a generaciones distintas.

Marín, hombre de orígenes campesinos, creía en la educación como vehículo liberador. Asimismo, fue consciente del papel del educador, del maestro, en esta función. Un maestro mal remunerado y sin posibilidades de cualificarse y mejorar su condición, es un caso de indignación. Por eso miles de hombres y mujeres a lo largo y ancho del país, tienen que acudir al paro, a la movilización y a las marchas para visibilizar sus reivindicaciones ante los poderes centrales. De ahí que su canción “Los maestros” haya alcanzado tal resonancia, al punto de convertirse en himno de los docentes colombianos.

Formalmente, en esta canción, hay versos en los que acuden a fórmulas literarias similares a las empleadas por Díaz en “Soy”, cuando Marín habla de las gallinas de arriba le echan flores a las de abajo: metáforas que remiten a la exclusión y la jerarquización de una sociedad colombiana caracterizada por la concentración de la propiedad, en especial la de la tierra, y la desigualdad del ingreso, tan ostentosas en los departamentos del Caribe colombiano.

La introducción de este refrán, de origen popular, sirve, en opinión de Ariza (2004), para significar la opresión que desde el poder el Estado ejerce sobre el pueblo, representado por los maestros. Así, las gallinas de arriba simbolizan al gobierno, mientras las gallinas de abajo, a los maestros, relegado al olvido (p.p.88-89).

Igual Marín, en su canción “La ley del embudo”, recurre a las fórmulas populares *lo ancho pa ellos y lo angosto pa uno* para señalar la desigualdad social, la opresión, empleadas con un valor que guarda correspondencia con las expresiones los de arriba y los de abajo que emplea Leandro Díaz en “Soy”.

Estas correspondencias temáticas y formales de origen popular, postulan una fuente de inspiración y acopio común, la cultura popular, fórmulas orales comprensibles en autores de extracción campesina y con proyectos estéticos y axiológicos similares, si bien la línea contestataria en Marín atraviesa casi la totalidad de su obra. Con un estilo directo y medido, Leandro consiguió con “Soy” una aceptación popular similar a la que el público colombiano le tributó a “Los maestros” y “La ley del embudo” del malogrado compositor de San Juan.

Habría que decir que Leandro Díaz y Marín con sus canciones llamaron la atención de la sociedad colombiana y sus élites, las cuales en las últimas décadas se han visto obligadas, debido a las movilizaciones sociales, a crear una nueva constitución e introducir reformas tendientes a mejorar las condiciones sociales de los más pobres, si bien tales reivindicaciones siguen lejos de una sociedad digna, incluyente, participativa, donde haya oportunidades para el grueso del sufrido pueblo trabajador, como anhelaron estos dos compositores del campo musical vallenato. Leandro Díaz es un ejemplo de un

autor que, una vez alcanza notoriedad en el campo musical, emplea su poder simbólico en nombre del pueblo, de los oprimidos, estructurando un proyecto estético contestatario que pronto trascendió las fronteras locales. Si bien la línea contestataria resulta marginal en su producción, sus pocos pero significativos ejemplos sirven para probar que la preocupación política y social es inherente a su obra. Otra pieza musical de carácter crítico y contestatario, es su canción “Los piratas”, en la que en los primeros versos recaen sobre la macabra historia de los corsarios, para después decirnos que esos piratas de alguna forma siguen existiendo en el vallenato, que se han transformado, debido al robo de canciones que se cantan en las parrandas. Pero dejemos al mismo Leandro Díaz quien lo diga con su canto:

Si uno compone un son y se pone a ensayarlo
 Más de dos mil oído lo oyen en silencio
 Se alejan de allí llevándose el secreto
 Sacan el nuevo paseo que no se ha publicado
 Y cuando el propio dueño trata de cantarlo
 Cuán diferenciado le han cambiado los versos.

Queda claro que se trata de una crítica a la mencionada piratería de canciones por falta de autenticidad por parte de los falsos autores. En esta misma canción, Leandro deriva una ética y una moral que funcionan como entereza e integridad de su vivir y existencia, como lo atestiguan los siguientes versos: “En tierra de maldad no vale ser honrado”, “Sólo me quedó mi traje remendado / Y mis intereses todos se han perdido”.

Otro éxito de su autoría que tampoco puede quedar por fuera, por lo menos parcialmente, en sus ímpetus contestarios, es “Adelante”, donde después de un mensaje optimista y vitalista ante los tropiezos y dificultades de la vida para proseguir adelante a

pesar de, menciona los niños que deambulan por la calle con necesidades, junto a la liberación de la juventud, en medio de temas eternos como el de la despedida y traición de los amigos, y el del anciano que ve morir sus esperanzas: “Yo seguiré mi ruta sin meditar siquiera / En esa gente que camina por la calle / En donde los niños mueren / De dolor y de miseria”.

El éxito de “Soy” pone a esta composición a la altura de temas como “La reforma agraria”, “Los maestros” y “La ley del embudo”, cimas de la canción contestataria en el campo musical vallenato. No extrañará a nadie que el alumno, Marín, haya alcanzado las alturas de su maestro Leandro Díaz. Tampoco que haya encontrado en la oralidad, en los refranes populares, fórmulas efectivas para expresar la desigualdad, la opresión, males perniciosos de la sociedad colombiana.

Sin duda Leandro Díaz con “Soy”, al fundir su destino de enunciador del destino colectivo del pueblo, encontró un procedimiento poético muy efectivo, que a la vez que denuncia, gusta y moviliza la simpatía de escuchas de geografías alejadas de la región en la que el autor guajiro actuó toda su vida. La audiencia que la canción alcanzó en Bogotá, durante la presentación que Leandro hizo en el marco del Festival organizado por el semanario Voz, demuestra que el arte funciona políticamente cuando no traiciona su autonomía.

Leandro Díaz siempre fue un autor consciente de su responsabilidad con la poesía y con el folclor. Siempre quiso que su arte, sin traicionar los valores de su pueblo, de su región, su independencia creativa, trascendiera frontera y pudiera ser entendido por todo

el mundo. “Soy”, como “Diosa coronada”, “Matilde Lina”, o “El verano”, “Dios no me deja”, logró trascender y quedar en la memoria del país.

El esfuerzo por hacerse entender más allá de su ámbito cultural, fue una de las preocupaciones centrales de la poética de Leandro Díaz. El haber logrado transmitir sus pensamientos y sentimientos al mundo constituía para él el mayor reconocimiento que un autor podía esperar. Sabía, por otra parte, que transmitir pensamientos y sentimientos exigen dotes y esfuerzos especiales. A fe que logró, y más de una vez, llevarle al país y al mundo sus canciones (Turizo, 2002).

El compromiso social y político de Leandro Díaz es indiscutible a la luz de una canción como “Soy”. Hombre liberal, sensible a las causas del pueblo, no dudó en tomar partido, aunque sin exhibir una militancia oficial. Sus simpatías con el socialismo y su solidaridad con la Unión Patriótica, en un momento crucial de la historia política de Colombia, son elementos que afirman a “Soy” como una composición contestataria o de protesta, en la línea de la rica canción protesta Latinoamericana. Leandro Díaz lo hizo sentir muy claramente a Fiorillo (2009) cuando afirmó que “Soy” era “otra canción protesta” que tenía su historia (p.88). ¿Qué historia? La de los miles de hombres y mujeres que llegaban a tocar a la puerta de su casa su miseria y orfandad. Al respecto expresó a Fiorillo:

Hice esta canción porque por la puerta de mi casa desfilaba la miseria; señoras pidiendo comida y medicinas, con niños en los brazos; hombres sin trabajo que tenían tres hijos y ni un centavo para pagar el arrendamiento; empleados despedidos sin prestaciones o mujeres que habían perdidos a sus hijos en la guerra o a sus maridos en la delincuencia. O sea, que no hice esa canción de la noche a la mañana. Duré mucho tiempo observando la situación (p.89).

Sobre ese durarse mucho observando una situación, en su canción “Tres guitarras” lo evidencia muy bien cuando nos dice que “Colombia sabe que tiene un compositor / Que solo canta después de que logra pensar”, y lo dice precisamente cuando antes ya nos había regalado este verso: “Un pensamiento dejo yo en cada canción”.

Sin duda, la canción responde a una realidad social que el cantautor siguió de cerca y que fue motivo de una profunda reflexión antes de transformarla en un canto con el que se sentirían identificados los colombianos, siendo además consciente de la intención que puso en ella.

Así las cosas, no es de extrañar que algunas canciones elaboradas por Leandro Díaz, lleve en su esencia un vallenato protesta (sus canciones reflejan o promulgan una gama de problemas económicos sociales con sentido de clase, vallenato que refleja un dejo sentimental lleno de poesía y mucha melodía (o magdalenense y el vallenato sabanero), deja ver sus problemas que nacieron desde su niñez y se mantienen casi al final de su vida. Su tristeza se ve reflejada alegóricamente como un llanto de protesta que se define siempre a favor de proteger al más débil, narra sus cuitas donde cuentan sus desventuras amorosas, en otros cantos gira alrededor de los cambios de la naturaleza.

3.4. La contestación estética y moral en Leandro Díaz

Leandro Díaz, como pudimos apreciar, fue un artista comprometido con la situación social de los de abajo, los excluidos, a quienes la política colombiana ha dejado en el ostracismo. Pero este concepto contestatario no se circunscribe en Leandro Díaz al campo político o social, sino también a distintos aspectos como la estética dentro del cantar vallenato.

Un ejemplo claro de esto, es la canción “El bozal”, donde Díaz hace una crítica directa a los nuevos cantantes que ya no se arriesgan con los ritmos como el merengue, sino que repiten una fórmula facilista con el objetivo de vender más, dejando en el olvido sonidos tan importantes como el mencionado, sobre la decadencia del vallenato, sobre el olvido en el que ha caído el merengue y la falta de raíces populares del denominado vallenato moderno, es lo que hace tan significativa su canción “El bozal”, la melodía de esta canción lleva una reflexión profunda, llena de argumentos que pretenden revolucionar no solo la música vallenata, sino toda la estructura musical de su tiempo. Implica crear canciones con un talante firme, arrollador, sin tanto “perendengue” y sin tanta glosa, Leandro Díaz establece un marco de referencia rico en poesía, pero al mismo tiempo aterrizado en una realidad fehaciente de la música vallenata de su tiempo. Ya en esta época las canciones empiezan a tener otra métrica llena de mucha basura, y sin contenido.

Esta canción afianza la destreza del cantautor Diomedes Díaz recitando versos y proclamando una alegoría, mostrando su versatilidad y marcando una nueva etapa de los cantantes de los años 80. En esta melodía se mantiene la alegría y la cadencia musical del merengue, un ritmo que por antonomasia es hermoso y necesita que tanto el acordeón, la caja y la guacharaca se empalmen en compases armoniosos. Leandro Díaz proclama y llama la atención de sus colegas compositores a que no se pierda esa riqueza melódica y además grita con vehemencia la necesidad de seguir los prototipos musicales ancestrales. Esta canción es reaccionaria en su tiempo y fue compuesta en 1981, casi para la misma época en que escribió “Soy”. Ello prueba que, a sus cincuenta y tres años, el compositor

guajiro asume sin ambages su proyecto contestatario y tampoco duda en fijar su posición estética frente al vallenato impuesto por las disqueras y las emisoras, una manipulación que constriñe la autonomía creativa de los compositores o relega a los viejos cultores como él. Son piezas no solo coetáneas, sino expresiones de un proyecto ideológico y estético coherente en su formulación y sus propósitos, y donde da a conocer el manejo técnico y teórico de la composición. Para mayor comprensión, dialoguemos con sus versos: “Para engañar a la gente / ponen un poco de ruido”, prefiriendo a veces grabar “un paseo / con más de dos mil palabras / que al final no dicen nada / y en eso es que yo no creo”. Así “El merengue es el bozal / De los cantantes modernos”, justificando de esta forma el título.

Pero también hay otras preocupaciones en la música de Leandro Díaz, de índole moral. Entendamos moral como esa dimensión que busca comprender nuestro mundo humano, la forma en cómo se expresa, las acciones, las normas, incluso la forma en cómo se estructura (Cortina, 2008). Este aspecto, se halla reflejado en su canción “Dos papeles”, en ella, nos habla de los valores que se han invertido en el mundo y la apología constante a la maldad, incluso en el amor: “si tengo una novia por ahí/ se vuelve el amigo traidor/ porque yo no merezco nada/ si tengo una mujer amada/ otro me la quiere quitar/”. Vemos cómo en este verso se habla de la envidia y de cómo personas justifican actos cuestionables como la traición porque “yo no merezco nada.”

Continúa Díaz haciendo una disertación de estos valores invertidos cuando escribe: “dos papeles tiene la vida/ uno blanco, limpio, sincero/ otro con humildes colores/ al blanco lo manchan de negro/ como bueno que es la mentira/ y de ese modo

engañan al hombre/ al bueno lo premian con cobre/ al malo con mil maravillas”. En esta última sentencia, resulta evidente ese cuestionamiento moral frente a las recompensas de la maldad y en contraste, él fue condenado con la ceguera, la imposibilidad de mirar los colores, sin embargo, resalta que, junto a la condena, fue dotado con valor.

Pero su crítica no se detiene allí, en una misma canción “La muerte de Moralito” manifiesta su preocupación con irónica por el extranjerismo y la “crisis creativa”. Es decir, aquí fusiona estos dos elementos como son la moral y la estética, cuando en un primer momento nos anuncia la muerte de Moralito: “como errante/ sus canciones se murieron/ como pétalos de rosa/ destrozados por el sol/ si fuera un mexicano/ el que acaba de morir/ corridos y rancheras/ todo el mundo cantaría/ pero murió Morales/ ninguno le oigo decir/ murió poéticamente/ dentro de la serranía”; a Morales todos lo olvidaron, incluso los juglares como Escalona, denuncia Díaz, a tal punto que se atreve a afirmar que fueron los años los que los alejaron de ese sentir vallenato, o dicho de otra forma: atrofió su sentido estético en la poesía vallenata.

Leandro Díaz no tenía reparos en criticar incluso a sus mismos compañeros, a aquellos quienes lo acompañaron en el pasado en sus cantos, quienes compartieron con él el proceso creativo, porque él tiene un deber moral y estético con la música, para Leandro Díaz, constituye un compromiso vital.

4. Conclusión

Leandro Díaz es identificado en el campo musical vallenato como un compositor que cantó al amor y a la naturaleza. “Diosa coronada”, “Matilde Lina” y “El verano” avalan esta apreciación sobre la obra del cantautor guajiro. Una mirada más detenida al extenso corpus de su obra delata, sin embargo, la presencia de canciones contestatarias, de orientación social, que permiten afirmar que el compromiso con los de abajo, con el pueblo, a pesar de sus buenas relaciones con los de arriba, acompañó al compositor desde edad muy temprana.

Hemos podido observar que desde temprana edad Leandro Díaz tenía una orientación social y contestataria, la cual se fue desarrollando a lo largo de su recorrido musical. Con títulos como “El bozal”, “Soy” se vislumbra no sólo su postura crítica no sólo con la estructura desigual de la sociedad, sino también con los valores morales y el compromiso estético de los músicos en la composición.

La investigación examinó la poética contestataria de Díaz a partir de su canción “Soy” (1981), una obra de madurez que sintetiza su proyecto ideológico. Asimismo, en relación con su postura ideológica, se revisaron declaraciones suyas sobre sus vínculos con la clase dominante de Valledupar, su fidelidad a los sentires del pueblo y su simpatía con el socialismo. Por otra parte, se examinó la relación que “Soy” guarda con otras canciones de su propia autoría, más algunas producciones de Hernando Marín, autor seguidor de Leandro Díaz y con una producción de marcada orientación contestataria.

La denuncia de la injusticia social, por otra parte, no es nueva en el campo musical vallenato. Chico Bolaño, Armando Zabaleta, Víctor Camarillo, Alberto Murgas y

Hernando Marín son algunos de los autores que han asumido la denuncia social como componente básico de sus respectivos proyectos estéticos y axiológicos. “La reforma agraria”, “Aracataca espera” y “El festival” son algunas de las piezas más conocidas de Armando Zabaleta en esta expresión. Hernando Marín, otro destacado compositor de este tipo de música, cuenta con títulos emblemáticos que definen sus aportes al campo musical vallenato: “Los maestros”, “Campesino parrandero” y “La ley del embudo”, pieza esta de éxito tan rotundo que el M19, en vida de Jaime Bateman, la adoptó como una de sus divisas.

Ha habido, en el campo musical vallenato, canción de protesta o contestaria, si bien no una militancia partidista estrecha entre sus cultivadores y las organizaciones políticas de izquierda. En el caso de Leandro Díaz hubo, luego de su desencanto con el liberalismo en los años ochenta, una simpatía y solidaridad con la Unión Patriótica, un partido víctima de la guerra sucia que el país vivió en esa época. Aunque minoritaria en su producción, Leandro Díaz cultivó esta vertiente a la que hizo significativos aportes al interior del campo musical vallenato. Esta postura evolucionó y condujo a Leandro, ya bien avanzado de edad, a asumir públicamente la causa de su pueblo, la de los de abajo, a mirar con simpatía las movilizaciones sociales de los años ochenta y apoyar el socialismo como una posibilidad para el país.

Leandro Díaz era consciente que como figura pública podía denunciar la desigualdad de su pueblo, a esa condena de olvido del Estado a quienes están abajo y bajo esa certeza compone sus canciones para lograr que “los de arriba” escuchen a quienes están sufriendo, invisibles para quienes están en el poder.

El proyecto ideológico resulta explícito. El compositor, a través de su voz narrativa, su agente real y ficcional en la canción, además de identificarse con el pueblo en distintas dimensiones, de sentirse explotado igual que sus hombres, alcanza luego de tres décadas una suerte de liberación poética, expresada en la fórmula “Yo soy el hombre que ha perdido el miedo”, que le permite denunciar las manipulaciones que de la fiesta (parrandas, festivales) y de la música vallenata hacen las élites para adormecer la conciencia y la actuación de los explotados y los privilegios que dividen al país. “Aquí en Colombia todo lo bueno//Está planeado es para los de arriba//Mientras que los de abajo siguen viviendo//Sin pan, sin techo y sin medicina.”

El proyecto ideológico, ahora explícito, tiene un propósito concreto y destinatarios específicos y colectivos. En los años ochenta, a principios, Leandro gozaba de notoriedad artística y del reconocimiento del pueblo colombiano. En este poder simbólico, producto de su genio creativo, halla la ascendencia suficiente para confrontar a las élites vallenatas, a los organizadores del Festival de la Leyenda Vallenata y denunciar a los gobiernos colombianos —a los de arriba— como responsables de la pobreza y el olvido en que mantienen al pueblo, a los de abajo.

Pero el proyecto ideológico de Leandro no se remite solo a criticar la situación social y política del país, sino que se hace extensivo al propio campo vallenato. Sobre la decadencia del vallenato, sobre el olvido en el que ha caído el merengue y la falta de raíces populares del denominado vallenato moderno, es bien significativa su canción “El bozal”, compuesta en 1981, casi para la misma época en que escribió “Soy”, y en la que fijó su posición estética frente al vallenato impuesto por las disqueras y las emisoras, que

construye de paso la autonomía creativa de los compositores o relega a los viejos cultores como él. Son piezas coetáneas y expresiones de un proyecto ideológico y estético coherente en su formulación y sus propósitos contestarios.

La cultura, en las composiciones de Leandro Díaz muestra que sus canciones y en particular su composición y el canto vallenato, tenía un papel que cumplir en la lucha por modificar la sociedad colombiana. Seguro de su independencia entendió que el papel de la música debe ser distinto al de servir a los caprichos de las élites y sus voceros o de servir la causa comercial de los sellos disqueros. Sus versos al menos pueden ayudar a denunciar y a enseñar que hay que luchar para modificar las estructuras económicas, políticas y sociales de un país sitiado por la violencia, el narcotráfico y la corrupción.

Sin duda Leandro Díaz con “Soy”, al fundir su destino de enunciador al destino colectivo del pueblo, encontró un procedimiento poético muy efectivo, que a la vez que denuncia, gusta y moviliza la simpatía de escuchas de geografías alejadas de la región en la que el autor guajiro actuó toda su vida. La audiencia que la canción alcanzó en Bogotá, durante la presentación que Leandro hizo en el marco del Festival organizado por el semanario Voz, demuestra que el arte funciona políticamente cuando no traiciona su autonomía.

El compromiso social y político de Leandro Díaz resulta indiscutible a la luz de una canción como “Soy”. Hombre liberal, sensible a las causas del pueblo, no dudó en tomar partido, aunque sin exhibir una militancia oficial. Sus simpatías con el socialismo y su solidaridad con la Unión Patriótica, en un momento crucial de la historia política de

Colombia, son elementos que avalan a "Soy" como una composición contestataria o de protesta, en la línea de la rica canción protesta Latinoamericana.

La dedicación de Leandro Díaz con su pueblo va más allá de lo político, es un reaccionario en todos los sentidos, desde exigir mejores condiciones sociales hasta exigir a sus colegas compositores y cantores, un compromiso con la estética vallenata. En canciones como el "Bozal" y "La muerte de Moralito" no tiene miramientos en denunciar la decadencia del folclor, el olvido por los ritmos que construyen una identidad para la región e inclusive la falta de empatía por antiguos compañeros juglares.

La investigación, en este sentido, inaugura un camino para quienes estén interesados en ahondar en la importancia de esta faceta contestataria en el conjunto de la poética del compositor guajiro y de examinar a fondo la pervivencia en el campo musical vallenato de esta vertiente.

5. Bibliografías

- Araujonoguera, C. (1988). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá, Colombia, Ediciones tercer mundo.
- Aponte, J. (2011). Leandro el avispa. En: *El Pilón*. p. 10.
- Arias, W. (27 de abril de 2011). Huellas y presencia de Leandro Díaz en la música vallenata. En: *El Pilón*. p. 11.
- Ariza, O. (2004). *La transgresión del silencio: Aproximaciones a la poética musical de Hernando Marín*. Valledupar: Ediciones Unicesar.
- Ariza, O. (2009). *Narratología del vallenato*. Valledupar: Ediciones Unicesar.
- Atuesta, J. (2012). Breve recorrido por la poética del canto vallenato. Recuperado de <http://www.panoramacultural.com.co>
- Baquero, H. (1996). *El vallenato en el tiempo y las voces de siempre*. Colombia: Editorial Antillas.
- Batista, E. (2007). *Escalona: El Arcipreste del Valle y Mester de Patillalía*. Colombia: Universidad Cooperativa de Colombia.
- Betancourt, S. (27 de abril de 2011). Los a los otros sentidos de Leandro Díaz. En: *El Pilón*. p. 10.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.
- Café Literario Vargas Vila (1988). *Nueve poetas cesarenses y tres canciones de Leandro Díaz*. Ediciones Café Literario Vargas Vila.
- Castillo, A. (1986). *La canción vallenata*. En: *Huellas*, No 17, 49-54.
- Castillo, M, J. (s.r) Leandro Díaz, versos que iluminan su oscuridad. Editorial Don Bosco.
- Cataño, J. (2007). *El canto vallenato: arte y comunicación*. Valledupar: Gráficas del comercio. **Cepeda S.**
- Cortina, A. (2008). *Ética mínima: introducción a la filosofía práctica*. Barcelona: Tecnos.
- Corujeira, J. (2006, nov.) “‘Stencil’ Lo último en arte contestatario” en *El confidencial*. Disponible en: <http://www.elconfidencial.com/ocio/indice.asp?id=3328>. Consultado el miércoles 15 de enero de 2021.
- De la Hoz, J. (2011). Leandro Díaz el rey de ‘La Diosa coronada’. Recuperado de <http://eccolovallenato.blogspot.com/2010/08/leandro-diaz-el-rey-de-la-diosa.html>
- Díaz, L. (1945). La loba ceniza (La Camaleona). Álbum: El envenenao para disco Costeño en 1971, Abel Antonio Villa en 78 r.p.m. y su conjunto varias veces. Miguel Herrera y Salo Villa en el álbum Tributo al padre del acordeón.
- Díaz, L. (1968) Matilde Lina. Álbum: Debajo del palo de mango, 1970. Alfredo Gutiérrez. Carlos Vives y Edgido Cuadrado, álbum Clásicos de la provincia, Sonolux 1993. Los Melódicos en vallenato, Discomoda 1981. Roberto Torres y su Charanga Vallenata, Philips, 1981. El Gran Combo de Puerto rico: Jhonny ventura y su orquesta. Lucho Bermúdez y su orquesta, álbum 50 años de vallenatos. Pacho Galán, Álbum El sonido candente, Codisco. La orquesta Filarmónica de Bogotá, álbum Ensueño Vallenato, CBS 1978, Carlos Lleras Araujo y Fabio López, álbum cuando Matilde Camina, JOM Record. El Trío de los césares de Rodolfo Bolaño. La Fundación Escuela de cantores del Cesar, álbum Cantares Vallenatos Coro Schola catorum. Fecanto año 2006. Existe una versión en banda registrada en el álbum Primer festival de música vallenata interpretada en bandas. HOR. Año 2003. Ismael Rudas y Daniel Celedón, MTM, 1997. Jacobo Salano Avendaño y Cristian Camilo en 2007. También fue grabado por Lisandro Meza, Diomedez y La Charanga americana de Nueva York.

- Díaz, L. (1970). El estilito. Álbum: Los dos inseparables. Codisco a dúo con Calixto Ochoa.
- Díaz, L. (1970). La historia de un niño. Álbum: *Que me toquen un paseo*. Codisco. Andrés El Turco Gil y Gabriel Chamorro. Colacho Mendoza e Ivo Díaz. Álbum Maestría de triunfadores, dico Costeño 1992. Ivo Díaz y chiche Martínez, álbum El Sombrerito Yoyo Music 2007.
- Díaz, L. (1970) La Lomita. Álbum: *Los inseparables*. Codisco a dúo Calixto Ochoa y Alfredo Gutiérrez.
- Díaz, L. (1981). Soy. Álbum: Tesoro Musical, dico Philips 1982. Daniel Celedón e Isamel Rudas. Leandro Díaz y Óscar Negrete, álbum Lo más grande, Caribe Records Ltda, Valledupar 1982.
- Díaz, I. (1993). Dame tu alma. Álbum: *Dame tu alma*. Fm discos y cintas ltda.
- Escalona, T. (26 de abril de 2011). Desde su universo Leandro Díaz ilumina la vida con poesía. Revista Fundación Festival de la leyenda vallenata. P. 24-26.
- Escamilla, Morales y Grandfield (2005). *La canción vallenata como acto discursivo*. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales.
- Ezquerro, M. (1983), “Edmond Cros, Ideología y genética textual. El caso del Buscón”, *Imprévue*, 1983, 1, pp. 174-177.
- Estafeta del viento (2012). Cuando el vallenato se vuelve alta poesía. Recuperado de <http://www.laestafetadelviento.es/>
- Fiorillo, H. (2011). Matilde Lina contada por su protagonista. Revista Fundación Festival de la leyenda vallenata. Pp. 14,15.
- Fiorillo, H. (2009). *Leandro Díaz, Cantar mi pena*. Barranquilla. Ediciones La Cueva. P,20
- García, J. & S, A. (1994). *Diez juglares en su patio*. Santa Fe de Bogotá: ECOE ediciones.
- García, V. & Lera, J. (1996). *Fray Luis de León: Historia, humanismo y letras*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- González, A. (1996). *Yo te recuerdo en todas mis parrandas* Biblioteca Luis Ángel Arango. Boletín No. 42. Volumen XXXII.
- González, H. (2007). *Vallenato: tradición y comercio*. Cali: Artes Gráficas del Valle Ltda.
- Guerra, C. (2003). *Clásicos del vallenato*. Valledupar: Gráficas del Comercio.
- Guerra, C. (2007). *Las voces del vallenato*. Colombia.
- Guerrero, J. (julio 22 de 2011). Los ojos del alma. En: *El Pilón*. p. 9.
- Gutiérrez, J. (2011). Presentación. Agenda cultural ALMA MATER, 182, 1-3.
- Gutiérrez, T. (1992) *Cultura Vallenata: Origen, Teoría y Pruebas*. Bogotá: Ed. Plaza & Janes.
- Hoyos, J. (2009). *La pasión de contar: El periodismo narrativo en Colombia 1638- 2000*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Maestre, J. (2011). *Leandro Díaz: el cardenal guajiro*. Valledupar: Ediciones Unicesar.
- Martínez, L. (abril de 2011). Leandro Díaz entre ‘Matilde’ y ‘La Diosa’. Revista Fundación Festival de la leyenda vallenata. p. 32,33.
- Medina, A. (2002). *El Vallenato: Constante Espiritual de un Pueblo*. Riohacha: Fondo Mixto de Cultura Regional Guajira.
- Medina, A. (2005). *Seis cantores vallenatos y una identidad*. Colombia: Fondo Mixto para la promoción de la cultura y las artes de la Guajira.
- Medina, I. (2003). *Vallenatos en su tinta*. Cali: Feriva S.A.
- Medina, J. (2007). Así compone el maestro Leandro Díaz. Recuperado de <http://equinoxio.org/category/columnas/pasando-revista-al-vallenato/>
- Mendoza, H. (1988). *Yo soy el Vallenato. Leandro Díaz el poeta ciego*. Editorial Mejoras, Barranquilla.
- Mora, S. M. (1988), “Literatura, ideología y sociedad (E. Cros)”. *Imprévue*, 1, pp. 143-147

- Mosquera, R. (2011). Vida y obra de los juglares Lorenzo Morales y Leandro Díaz. *Vanguardia liberal Valledupar*. p. 1B.
- Mosquera, R. (2011). El retoño más alto del cardón. *Vanguardia liberal Valledupar*. p. 7C
- Mosquera, R. (2011). Un quiromántico fugaz. *Vanguardia liberal Valledupar*. p. 6C, 8C.
- Mosquera, R. (2012). El tratadista del alma. Recuperado de <http://desdeminicho.blogspot.com/>
- Mosquera, R. (2012). Muchas musas, pocos amores. Recuperado de <http://desdeminicho.blogspot.com/>
- Muñoz, S. (2000). *Grandeza poética del vallenato*. Medellín: Editorial Lealon.
- Oñate, J. (2003). *El abc del vallenato*. Colombia: Aguilar, Altea, Taurus Alfaguara S. A.
- Oñate, J. (2007). *Cuando Matilde camina*. Colombia: Gráficas del Comercio.
- Oñate, R. (2000). *Vallenatos inmortales*. Colombia: Gráficas Ducal Ltda.
- Palma, E. (2010). El vallenato en el ser cultural latinoamericano. Colombia.
- Pichón, E. (2012). Poeta vidente “Leandro Díaz”. Recuperado de <http://www.revistaarpayacordeon.net/>
- Quiroz, C. (1982). *Vallenato: hombre y canto*. Bogotá: Ícaro Editores.
- Romero, R. (1987). *Yo ando por los pueblos oyendo sus quejas*. Bogotá. Semanario Voz.
- Ruiz, J. (2001). *Intimididades del vallenato*. Bogotá: Artes Gráficas Rueda Ltda.
- Salcedo, A. (1991). *Durán siempre Durán*. En: Diez juglares en su patio. Cartagena. Litografía Hernández.
- Samper P., Daniel**
- Sánchez, C. (2006). *Función social de la música vallenata*. Seminario de Historia Regional. Universidad Popular del Cesar.
- Stevenson, A. (2003). El vallenato en el tiempo de la difusión. *Revista Huellas*. No 57 y 58. Universidad del Norte.
- Turizo, F. (2002). Nueve goles al corazón y otros escritos. Cuando Matilde camina hasta sonríe la sabana. Litografía Americana.
- Urbina, H. (2003). *Lírica vallenata*. Bogotá: Editorial Nomos.
- Van Dijk T. (1981). *Towards an empirical pragmatics. Some social psychological conditions of speech acts*. *Philosophica* 27, 127-138.
- Vanegas, J. (2011). Se parece a Leandro. *El Pilon*. pp. 5-7.
- Vega, M. (2005). *Vallenato: cultura y sentimiento*. Colombia: Editorial Universidad Cooperativa de Colombia.
- Villamizar, A. (2012). El nuevo oscurantismo del vallenato. Recuperado de <http://eccolovallenato.blogspot.com/2012/02/>
- Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación*. Bogotá: Ed. Vicepresidencia de la República de Colombia.

ANEXO

CANCIONES DE LEANDRO DÍAZ

Matilde Lina

Un mediodía que estuve pensando (bis)
 en la mujer que me hacía soñar
 las aguas claras del Río Tocaimo
 me dieron fuerza para cantar
 llegó de pronto a mi pensamiento
 esa bella melodía
 y como nada tenía
 la aproveche en el momento (bis)
 Este paseo es de Leandro Oral (bis)
 pero parece de Emilianito
 tiene los versos muy chiquiticos
 y bajíticos de melodía
 tiene una nota muy recogida
 que no parece hecllo mío
 y era que estaba en el río
 pensando en Matilde Lina (bis)
 Este sentimiento se hizo más grande (bis)
 que palpitaba mi corazón
 el bello canto de los turpiales
 me acompañaba esta canción
 canción del alma, canción querida
 que para mí fue sublime
 Al recordarte Matilde
 sentí temor por mi vida (bis)
 Si ven que un hombre llega a la Jagua (bis)
 coge camino y se va pa' el Plan
 pendiente que en la sabana
 vive una hembra muy popular
 es elegante todos la admiran
 y en su tierra tiene fama
 Cuando Matilde camina
 hasta sonrío la sabana (bis)
 Dios no me deja
 -1-
 Yo nací una mañana cualquiera
 Allá por mi tierra, día de carnaval.

Pero ya yo venía con la estrella
De componer y cantarle a mi mal. (Bis)

-2-

Y cuando quiero flaquear
Siento que Dios no me deja.
Luego me pongo a cantar
¡Le doy alivio a mis penas! (Bis)

-3-

He sufrido mucho en esta vida
Dirían que es mentira si yo no cantara.
Si la pena matara en seguida
Ya de este hombre nadie recordara. (Bis)

-4-

Es para mí una jornada
Alto, divino Señor...
Eso que nace en el alma:
¡Arte, respeto y amor! (Bis)

-5-

Él sabía que si me abandonaba
Ninguno cantara como canto yo.
He sabido librar la batalla...
¡No hay que negar la existencia de Dios! (Bis)

-6-

Él la vista me negó
Para que yo no mirara.
Y en recompensa me dio
Los ojos bellos del alma. (Bis)

Realmente Enamorado

Esta hermosa canción es la historia de amor
que nació de tu belleza cuando te conocí
habla de un enamorado que no es compositor,
solamente es un poeta que se ha fijado en ti
porque fue lindo cuando mire aquellos ojos expresivos
será más bello el día que yo pueda besar tus suaves labios dulces y tiernos
si me aceptaras como novio y gran amigo, tu único dueño
de tus cualidades vivo enamorado
enamorado de tu risa vivo yo
enamorado de tu pelo
encantado, enamorado de tu cuerpo del amor
vivo realmente enamorado
porque me has hecho sentir
lo que nunca había sentido mi corazón

y para poder vivir necesito tu cariño
 enamorado de tu risa vivo yo
 enamorado de tu pelo
 encantado, enamorado de tu cuerpo del amor
 vivo realmente enamorado
 vivo de una ilusión
 y anhelando el momento de tenerte en mis brazos,
 sentirte en mi piel
 calmaras mi pasión con tus cálidos besos
 y esta ansiedad que siento de tenerte mujer
 tu hermoso rostro
 quiero palparlo con mis tiernas caricias
 cuanto quisiera que mi destino sea vivir a tu lado
 te quiero mucho
 porque has cambiado el rumbo de mi vida
 mi reina linda nunca lo olvides
 estoy enamorado
 enamorado de tu risa vivo yo
 enamorado de tu pelo
 encantado, enamorado de tu cuerpo y tu voz
 vivo realmente enamorado
 porque me has hecho sentir
 lo que nunca había sentido mi corazón
 y para poder vivir necesito tu cariño

enamorado de tu risa vivo yo
 enamorado de tu pelo
 encantado, enamorado de tu cuerpo y de tu voz
 vivo realmente enamorado
 enamorado de tu risa
 enamorado de tu pelo
 enamorado de tu cuerpo
 vivo realmente enamorado
 enamorado de tu risa
 enamorado de tu pelo
 enamorado de tu cuerpo
 vivo realmente enamorado
 enamorado de tu risa
 enamorado de tu pelo
 enamorado de tu cuerpo
 enamorado enamorado

Bajo el palo e mango

Ay debajo del palo e' mango
donde yo quiero abrazarte (bis)
y al oído preguntarte
negra qué te está pasando (bis)

Yo no sé, yo no me explico (bis)
siendo tú tan buena hembra
por qué tienes un capricho
de chiquilla quinceañera (bis)

Sé que tú me estas queriendo (bis)
con un sentimiento grande
y por qué no quieres darme
lo que yo te estoy pidiendo (bis)

Yo haré un viaje al infinito
si tú lo quieres mi amor
y le preguntaré al creador
por qué tienes el capricho (bis)

Que por qué no quieres darme
lo que yo te estoy pidiendo (bis)

Soy

Yo soy el hombre que compongo versos
 Cuando el pensamiento me trae melodías
 Soy el suspiro que se lleva el viento,
 Soy el pensamiento de la tierra mía.
 Yo soy el hombre que vive en tinieblas
 Porque negro es el color de mi destino
 Yo soy aquél que emprendió un camino,
 Y por donde paso me encuentro con la miseria.
 Yo soy un grito soy una pena,
 Soy una queja, soy un suspiro,
 Para la gente soy un problema.
 Ni las tinieblas pueden conmigo.

Yo soy la angustia que vive mi pueblo
 Que se está muriendo de necesidad.
 Soy el muchacho que no va al colegio.
 Porque no hay dinero no puede estudiar.
 Yo soy el hombre que ahora vive enfermo
 Porque no tiene para ir donde el doctor.
 Yo soy el hijo de aquél hombre bueno
 Que se ha perdido por falta de protección.
 Yo soy amigo del labrador
 Que mal le pagan por su trabajo.
 En carne propia sufre el dolor.
 Igual que a mí que me han explotado.

Ya me cansé de venir soportando
 De venir ocultando mi necesidad.
 Más de treinta años de venir cantando
 Siempre mal pagado, qué temeridad.
 Yo soy el hombre que ha perdido el miedo
 Para decirle a los de arriba lo que son.
 De fiesta en fiesta mantienen al pueblo
 Para que nunca estalle la Revolución.
 Aquí en Colombia todo lo bueno
 Está planeado pa' los de arriba
 Mientras los de abajo siguen viviendo
 Sin pan, sin techo, sin medicina.

Cardón guajiro

Ayer tuve una reunión
 con la pena y el olvido
 después de una discusión
 la pena perdió conmigo
 yo soy el cardón guajiro
 que no lo marchita el sol (Bis)

Quisieron acorralarme
 pa' ver si tenía un desvío
 pero ese talento mío
 tiene un sentimiento grande
 y el que quiera derrotarme
 tiene su tiempo perdido (Bis)

El cardón en tierra mala
 ningún tiempo lo derriba
 en cambio en tierra mojada
 nace de muy poca vida
 por eso es que en La Guajira
 el cardón nunca se acaba (Bis)
 es que la naturaleza
 a todos nos da poder
 al cardón le dio la fuerza
 pa' no dejarse vencer
 yo me comparo con él
 tengo la misma firmeza (Bis)

Yo peleé con mi destino
 cuando empezaba a cantar
 él me quiso derrotar
 y al final perdió conmigo
 resolvió dejarme vivo
 por mi bien o por mi mal (Bis)

Yo soy la planta guajira
 que en verano no se ve
 y appena' empieza a llover
 se ve la tierra tupida
 de plantas reverdecidas
 a punto de florecer (Bis)

Yo soy el cardón guajiro
 que no lo marchita el sol
 y entre penas y dolor
 yo vivo con alegría
 yo me llamo Leandro Díaz

amigo de sus amigos
yo soy el cardón guajiro
propio de la tierra mía
por eso es que Leandro Díaz
es parecido al cardón
porque tiene el mismo don
de ser un hombre muy fuerte

El bozal

Ya los músicos de hoy
no quieren grabar merengue (bis)

Dicen que eso no se vende
para mí eso es un error
yo si digo lo que son
sin temor a equivocarme
lo que pasa es que no saben
siempre lo interpretan mal

Y así quieren acabar
el ritmo alegre del valle (bis)

Ya lo hacen con sus sentidos
de manera inteligente (bis)

Para engañar a la gente
ponen un poco de ruido
por qué no lo han aprendido
a cantarlo con deseo
mejor graban un paseo
con más de dos mil palabras

Que al final no dicen nada
y en eso es que yo no creo (bis)

pícale, pícale Nicolás Elías llévatelas

El merengue es el bozal
de los cantantes modernos (bis)

Por eso se está perdiendo
la costumbre regional (bis)

Los protagonistas van
con su cartel adelante
dejando un ritmo importante
por qué pocos no comprenden

Y es por eso que el merengue
es terror de los cantantes (bis)

Que salga un compositor
que haga un merengue pa've (bis)

Que haga dos y que haga tres
que haga el cuarto superior
que haga el quinto como yo
que cante el sexto con brío
hago el séptimo engreído
por qué voy llegando al ocho

Hago el noveno sabroso
y en el décimo sonrío (bis)

Olvídame

Si No Me Quieres Tener Ni Un Minuto De Cariño
yo Puedo Dartte Mujer Cien Mil Minutos De Olvido (bis)

cogeré El Mejor Camino Para Olvidar Tu Querer (bis)
si no Me Quieres Tener Ni Un Minuto De Cariño (bis)

el Amor Entra De Pronto Pero Para Salir Demora
y El Hombre Que Sufre Es Tonto Y Que Por Cariño Lloro (bis)

sale Corriendo Onde Un Loco En Busca Del Ser Que Adora (bis)
y El Hombre Que Sufre Es Tonto Y Que Por Cariño Lloro (bis)

ay La Vida De La Mujer Es Invencible Y Profunda
los Cambios Que Da La Luna Los Da La Mujer También (bis)

cambia Penas Por Placer Y Dichas Por Amargura (bis)
los Cambios Que Da La Luna Los Da La Mujer También (bis)

El verano

-1-

Vengo a decirles compañeros míos...
¡Llegó el verano!... ¡Llegó el verano!
Luego verán los árboles llorando
Viendo rodar sus vestidos.

-Estribillo-

Los que han tendido con tanto placer
Porque el invierno con gusto les da.
Uno por uno se ven decaer...
¡Ahora a los campos les toca llorar! (Bis)

-2-

Voy a buscar un árbol corpulento
¡Veranero!... ¡Veranero!
Para que cuando llegue el mes de enero
¡Tener mi negocio hecho!

-Estribillo-

Aprovechar el momento feliz
Porque en la vida me gusta gozar.
¡Quien no aprovecha no sabe vivir!
En el verano no hay donde sombread. (Bis)

-3-

Si yo consigo el árbol que yo quiero

¡De sombrío!... ¡De sombrío!
Del que no tiene solito me río
Bajo mi árbol veranero.

-Estribillo-

Y me acarician los rayos del sol
Uno por uno se acerca a mí...
A iluminarme con su resplandor
Para que pase el momento feliz. (Bis)

-4-

Poco se ven los árboles sonrientes
¡En el verano!... ¡En el verano!
Más bien se ven los campos destrozados
Por las brisas del nordeste.

-Estribillo-

Las nubes pasan con su vanidad
Formando huellas de brisa a montón.
Las hojas débiles caen con dolor
¡Sobre la tierra les toca rodar! (Bis)

-5-

Cuando los árboles están deshojados
¡No los miran!... ¡No los miran!
En ese instante sufren la honda herida
Que les produce el verano.

-Estribillo-

En esos meses no viven feliz...
¡Van azotados del viento y el sol!
Las tristes hojas les toca vivir
Pálidas, secas, sin ningún valor. (Bis)

-6-

Viene febrero sin haber frescura
¡En nuestra tierra!... ¡En nuestra tierra!
Luego entra marzo; se ven las blancuras
Mostrando la primavera.

-Estribillo-

Luego entra marzo... ¡En la tierra se ve
Otro semblante de felicidad!
Viene la lluvia, la brisa se va
¡Las verdes hojas vuelven a nacer! (Bis)

A mí no me consuela nadie

Un primo de Salas le hizo un son a Elvirita
y Rafael le hizo un paseo a Marina,
Emilianito le saco a Carmen querida
y Julio Suarez le hizo a Chavelita.

Y Leandro Díaz le hizo a Cecilia
una que vive en Urumita.

Vamos a ver si Simon Salas y Julio Suarez
hacen igual que Escalona y Emiliano,
que hoy en dia estan muy bien posesionados
y ya tienen quien se duela de sus males.

Si quiera a usted lo estan gozando
y a mí no me consuela nadie.

Emilianito está muy bien posesionado
y Rafael está casado con Marina,
y Simón Salas y Julio Suarez andan gozando
y Leandro Díaz solito en la vida.

No es desde hoy que ando buscando
maneras de curar mi herida.

Pero en la vida yo no lograre encontrar
una mujer que se condena de mis penas,
voy por la vida renegando de este mal
un mal terrible que me condena.

Y Leandro Díaz deja de llorar
y suspira el día que muera.

Mi memoria

Vengo a cantar en un son de merengue
lleva el título de "Mi memoria"

Natural es aquella persona
que sin estudio también se defiende (Bis)

Un reír de la naturaleza
que sí pone de todo en la vida

A pesar que mi vista es perdida
Leandro Díaz conserva inteligencia (Bis)

Mi memoria sabe trabajar
la comprensión de lo que es natural (Bis)

Oigo decir que en el mundo hay aurora
clara y bella sin comparación

Leandro Díaz por su imaginación
sabe amar y querer su memoria (Bis)
Un don de gracia nació con mi vida
Leandro cuenta goces naturales

A pesar que mi vista es perdida
a mi Dios no tengo que desearle (Bis)

Mi memoria sabe trabajar
la comprensión de lo que es natural (Bis)

Principalmente me dio inteligencia
de maestra la imaginación

A pesar de que vivo en tristeza
mi memoria conserva un valor (Bis)

Lo que se aprende de pronto se olvida
si no se cruza no es valedero

Lo que nace con uno es eterno
hasta nuestro final de la vida (Bis)

Mi memoria sabe trabajar
la comprensión de lo que es natural (Bis)

Diosa Coronada

Señores vengo a contarles
hay nuevo encanto en la sabana (Bis)

En adelante van estos lugares
ya tienen su diosa coronada
la vida tiene buen adelanto
y tiene diosa de los encantos
y tiene su corona de reina
y lo bello aquí está el Magdalena

Paso a contar lo siguiente
conozco diosa y rey querido
ese nombre de diosa es de gente
que tenga su grado distinguido
que viva el mismo movimiento
y que tenga el mismo pensamiento
que viva alegre en la sabana
ya tiene su diosa coronada

Que canta el pobre Leandro Díaz
triste por la serranía

Cuando el rey querido llega
de tarde por la serranía
hay que ponerle gallina rellena
que el rey es fino madre mía
le pones la mesa bien servida
tu sabes que el rey es gente fina

Le pones un gran arroz volado
que coma el rey considerado
que coma el rey considerado
y le pones un gran arroz volado

Cuando el rey llega de tarde
que mira el jardín florecido
cuando la diosa mueve el caderaje
se pone el rey más engreído

Y llega la mira con anhelo
y dice gracias le doy al cielo
que viva alegre en la sabana
ya tiene su diosa coronada

Que canta el pobre Leandro Díaz
triste por la serranía

Las delicias de la vida
son las miradas de la diosa (Bis)

Sera por eso que el rey se sofoca
cuando oye otro hombre que la mira
deseara volverse una misión
y luego pasarle el corazón

Y que canta el pobre Leandro Díaz
triste por la serranía
triste por la serranía
canta Leandro Díaz

Los Tocaimeros

Señores les vengo a contar
la gente que habita en tocaimo
y a todos los voy a enlazar
en este merengue cantando (bis)

Vive Ramona y Laureano
Chema Gonzales con Reyes
y vive Rosa con Carlos
Victor y Clara Meredes (bis)

Toño Molina y Visenta
Migel Araujo don Deva
Bísida está con Esteban
Julio Zuleta y Pubenza (bis)

Esta Clodomiro con Rosa
viviendo tranquilo en tocaimo
de Leandro es que son estas cosas
Viviana Dolores y Bolaños (bis)

Ahora seguirá María Antonia
viviendo con Cuadro tranquila
está Sigilfreso y la Mona
y Franco Cuadro con Hilda (bis)

Está Carmensita y Mael
y vive Nena con Nieve

vive Camilo Gutierrez
y Angel Gonzalez también (bis)

De paso llegué donde Teo Tiste
cuando salí parrandeando
si ve a Pedro Julio le dice
que Leandro lo vino buscando (bis)

La lengua de Leandro en la noche
canta alegría con la gracia
Juaita Baquero con Lopez
la vieja Mengracia en su casa (bis)

Está la familia de Abel
está Saturnio y la Nina
Damazo Guerra y Ladel
Francisca y Ferreira en la lidia (bis)

Antes del amanecer
yo canto con buena fortuna
Francisco y Miguel tan a una
a una está Frnco y Miguel (bis)

Yo paso la vida en la sierra
cantando con buena fortuna
vive en tocaimo una viuda
que Leandro se muere por ella (bis)