

Yo, Freddy*

Lyda Vega Castro

Universidad del Atlántico

Resumen

Es una percepción extendida la presunción del compositor de música vallenata su pronombre es el “yo”, razón por la cual me propongo evidenciar aquí cómo esa vanilocuencia (fruto de una herencia cultural que es interpretada con arrobó muchas veces casi místico) resulta ser un catalizador de experiencias que misteriosamente cambian de signo: pasan de ser la propiedad intelectual de un individuo y al mismo tiempo de un colectivo local de varias décadas atrás, a ser una de tipo universal, resituada en un presente que aunque no reconoce del todo el imaginario de ese “mundo historial” con afectación de paraíso perdido, sí distingue en la letra de esas canciones un arcano, un misterio.

Palabras claves:

Canción vallenata, vanilocuencia, voz individual, voz colectiva, Freddy Molina, Yo.

Abstract

Is a widespread perception from composer presumption of the Vallenata music his pronoun is “I”, reason for which I set prove here such that talkativeness (the result from cultural heritage which is interpret with bliss many times almost mystic) it turns out to be a catalyst about experiences that changes the sign mysteriously: it spends to be the individual’s intellectual quality and at the same time a local group from several decades ago, to be of a universal kind, adapted in a present even though I does not recognize all the imaginary of that “world background” with the affectation of lost paradise, if distinguish in the song’s lyrics a secret, a mystery.

Key Words: Vallenata song, talkativeness, individual voice, group voice, Freddy Molina, I.

* I, Freddy.

Recibido y aprobado en agosto de 2010.

Es una percepción extendida la presunción del compositor de música vallenata¹ su pronombre es el “yo”, razón por la cual me propongo evidenciar aquí cómo esa vanilocuencia (fruto de una herencia cultural que es interpretada con arrobo muchas veces casi místico) resulta ser un catalizador de experiencias que misteriosamente cambian de signo: pasan de ser la propiedad intelectual de un individuo y al mismo tiempo de un colectivo local de varias décadas atrás, a ser una de tipo universal, resituada en un presente que aunque no reconoce del todo el imaginario de ese “mundo historial” con afectación de paraíso perdido, sí distingue en la letra² de esas canciones un arcano, un misterio. Gabriel García Márquez nos confía a este propósito: “no sé qué tiene el tiene acordeón de comunicativo, que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento”.

Resulta adjetivo agregarle algo a una sentencia del Nobel cataquero, pero convengamos en una precisión: hay música de acordeón en donde esa metonimia se siente *ad literam* o –y para seguir con otra figura literaria– ¿será una hipérbole pensar que al escuchar “Amor Sensible”, las campanas deberían tocar a rebato? Con esto en mente, a continuación reconstruiré la memoria de un itinerario personal (léase *mutatis mutandis*, emotivo) a través de treinta y dos canciones de Freddy Molina, un clásico de la provincia³.

Se me impone la idea de iniciar con la consideración de un yo romántico como pivote de la propuesta musical de su cancionero⁴. Esto nos lleva

¹ En su estudio *La canción vallenata como acto discursivo*, Julio Escamilla, Efraín Morales y Granfield Henry, hablan de temas recurrentes en estos cantos. El primero que mencionan es el de la autovaloración o exaltación de sí mismos. (2005: 15).

² En inglés “letra” (de una canción) se dice *lyrics* (desde 1876). En un trabajo como este en el que intentaremos poner en diálogo **las canciones de Molina con el género “lírico”**, resulta por demás atrayente saber que casi que está implícito lo “poético” en la letra de una canción.

³ Treinta y dos son las canciones que se analizaron en este trabajo, a saber: Ivonne Sedano, Tu cumpleaños, Adiós Noviazgo, El Marginado, Dos Rosas, Amor Sensible, Tiempos de la Cometa, Canto a mi Tierra, Noche de Amor, Los Novios, Luna Opaca, El Indio, Sufro por Ella, La Totumita, A nadie le cuentas, Virgen de las Mercedes, Cartagenera, Tres vallenatos, Noche Clara, Suena Acordeón, Vacaciones, Novia Atrevía, Sabanas de Patillal, Estoy con ella, Indiferente, La verdad, Buscando un nido, Hombre Bueno, Cristina, Remembranzas, Adiós a mi Pueblo y Urumitera.

⁴ Me gusta “cancionero” más que discografía por ser aquella palabra de abolengo (lírica cancioneril, florilegios poéticos fechados entre los siglos XIII y XVI). Para efectos

casi que inmediatamente a los predios de la yo latría, el sabido culto al yo, al individualismo tan caro al Romanticismo. En efecto, se advierten en Freddy Molina unos acentos que en mucho corresponderían a una –aunque levemente desvirtuada– resemantización del mito de Narciso. La base de su estética se nos antoja, entonces, como un constructo arborescente cuyas ramas equivaldrían a los diversos rostros (distintos “yo”) que asume la voz colectiva de las canciones⁵. Rememoramos, en este punto, a quien (se) mira, examina en detalle y descubre que hay otro yo. En la búsqueda de esa otredad se da la clásica metamorfosis, narciso en flor que se erige como el *ethos* de un espacio socio histórico que ha creado un circuito musical particular. Veamos cómo se fue construyendo el mito.

YO SOY. Tan categórica, por lo recurrente, es esta proposición, como que de las treinta y dos canciones surge nítida la caracterización de un hablante sensible que glorifica los instintos y las emociones. Es decir, un yo iniciado (por un hierofante que le ha precedido en las artes ocultas del canto y la composición), en el sentido también del “primer trago” que se toma y la “primera novia” que tiene; marginado, noble indio, provinciano, “soy campesino que vengo / de orillas del río Cesar / soy el propio sufrimiento / que nadie quiere calmar” (*El Marginado*); “soy hombre confundido”, dice en “Tiempos de la Cometa”; “soy hombre fracasado”, en “Noche Clara (Recuerdos de ella)”. Un yo soltero (en *Ivonne Sedano y Novia Atrevía*) que se asume prácticamente como aquel de quien habla el poeta Antonio Machado “Soy en el buen sentido de la palabra un hombre bueno” En “Noche Clara (Recuerdos de Ella)” y “Hombre Bueno” afirma: “mal hombre yo no he sido”. En la construcción de su identidad, esta voz toma para sí, además, el apelativo de vallenato (*Cartagenera*), o sea, del Valle nato, or-

de la relación que intentamos instaurar entre vallenato y poesía, el término es más que preciso.

⁵ En la relación poesía/símbolo el sentido de ambos predicados se retroalimentan semánticamente. El verbo *ymballein*, origen de la palabra símbolo, implica “asociar”, “envolver” y “ocultar”. La poesía puede ser abordada como un texto, fenómeno por desentrañar, por traducir, por decodificar, o sea, la poesía convertida en símbolo (*symbolum* significaba también el acervo de creencias de una colectividad religiosa, un acervo condensado en fórmulas breves y siempre asociado a un carácter misterioso, a un *arcanum*, según Becker, 1997:7). El árbol, por su parte, es uno de los símbolos más difundidos y semánticamente más ricos: raíces (firmeza); tronco (rectitud, ascendencia); ramas, copa (aspiración de tocar el cielo).

gulloso de su estirpe y de su raza (*Adiós a mi Pueblo*), de la noble tradición (*Canto a mi tierra*)⁶.

Adviértase en esa última parte cómo la voz colectiva tras esos cantos se apropia —no puede ser más exacto ese verbo— del adjetivo posesivo para reafirmar con sana soberbia la toma de posición que a nombre del circuito musical que representa decidió asumir. Además, se encuentran ejemplos como “mi canción” (*Adiós Noviazgo*), mi inspiración (*Amor Sensible*) entre otros. Todo ello en conjunto nos habla de una especie de punto de quiebre entre lo que a juicio de los especialistas discrimina dos momentos mínimo en la evolución de la música de acordeón. Efectivamente, y siguiendo de cerca las ideas de Jacques Gilard (1993), a este respecto, comenta el estudioso francés en su reseña crítica sobre Crescencio Salcedo y Tobías Enrique Pumarejo que en ellos, compositores de la primera mitad del siglo XX.

La noción de autoría no tenía sentido en materia de canción [hablan de] recoger un motivo preexistente que era propiedad común de todos y no podía por consecuencia volverse el bien de un solo individuo. (1993, 31).

Porque entre otras cosas, admite Gilard, las canciones de estos “partían de un sustrato antiguo, muy formalizado, según todo parece indicarlo, al cual le daban un giro particular en función de circunstancias personales”. (1993, 30).

Resulta interesante, entonces, destacar cómo en Freddy Molina ya esa actitud está dándole paso a otra de carácter más personalizada, individualizada: “yo soy creador de mis cantos”. Aunque se reconozca la influencia y pertenencia a una tradición, la autonomía se empieza a reclamar porque a todas estas esa primera música de acordeón —en la época de nuestro compositor ya es vallenato— precisamente por estar más cerca de la oralidad ha de estar en consecuencia más cerca del principio de lo colectivo por encima de lo individual, ya que en definitiva, y como nos recuerda Gilard “en el campo de la poesía oral no puede existir verdadera autoría”. (1993, 31).⁷

⁶ Cuando de tradición se trata dos nombres por los que Freddy Molina sentía particular respeto eran los de Tobías Enrique Pumarejo (Don Toba) y Rafael Escalona. Al igual que él, patillaleros.

⁷ De esa generación de antaño recordamos a Francisco Moscote Guerra, Luis Pitre, Pedro Nolasco, Eusebio Sequeira, Fortunato Peñaranda, el “Chico” Bolaño, Pacho Rada

Otra ruptura que se da con Molina y que se la impone el contexto socio histórico que le tocó vivir es la de haber nacido en el umbral de la segunda mitad del siglo XX, cuando ya el país había padecido unas primeras décadas carentes de infraestructura académica; sin embargo, para las generaciones de los 40 y 50, se empieza a vislumbrar un mejor futuro⁸...

Despejemos el horizonte: Freddy Molina nace en Patillal un 4 de Agosto de 1945, tres años después de que el disco y la radio habían dado a conocer la música mulata de la Costa Atlántica (Gilard. 1986, 41) y dos antes de que se escribiera en el mundo la primera partitura para acordeón (Quiroz. 1983, 74)⁹

Hijo de José Amiro Gutiérrez Molina y Eloísa Daza. Su educación ya no se la provee sólo la vida (las conversaciones en la noche, las parrandas del sábado en la mañana, las casimbas en la Malena, la fiesta de la Virgen de las Mercedes, las carreras de caballo, la gallera, la subida del Cerrito de las Cabras, los paseos al río Badillo), sino que también se la proporcio-

y Juancho Polo, entre otros. El nomadismo y el trabajo ocasional en sembradíos (de caña y demás) así como lidiar con recuas de mula era parte de la esencia de estos primeros cantores. Con respecto al concepto de autoría al que se refiere el profesor, baste a manera de ilustración el siguiente testimonio de Pacho Rada: “La melodía de “Altos del Rosario”, aquella canción que le dio renombre a Alejo Durán, es de mi propiedad. Pertenece a un viejo son que se llama “Los guayabos de Manuela”. Abel Antonio Villa me ha robado más de diez canciones. Una de ellas es “Mi despedida”. La grabó con el nombre de “Mi mata de col”. Yo le he dicho ladrón a Abelito Villa, de frente, y se queda callao, pues sabe que es así. Guillermo Buitrago se apropió de mi son “Abraham y la Botella”. Descaradamente la firmó como obra suya. La música de “La puerca”, [...] es mía. El título original es “Ya te vas María.” En fin la lista de los que me han robado canciones es larga” (Pérez. 2003, 141).

⁸ “Tanto en primaria como en secundaria, los crecimientos anuales promedio observados en la década de los 50 y los 60 fueron los altos del siglo [...] en matrícula primaria, los crecimientos promedios anuales para estas décadas fueron de 7.7% y 6.9%, respectivamente y en matrícula secundaria de 12.4% y 13.% [...] asimismo, los cambios demográficos que vivió el país desde el inicio de los 50 hasta mediados de los 70 alimentaron esta mejora en los indicadores educativos [...] la población de menores de 15 años para 1.964 era de un 45.3% frente a un 40.6% de 1.905” Durante este periodo los alumnos matriculados en primaria cercaban los 809.000, mientras que en secundaria la cifra era de 78.000. (Tomado de Ramírez y Téllez: 2006)

⁹ 1945 no fue precisamente un año como cualquier otro. Mientras que en Colombia Alberto Lleras Camargo asumía la presidencia, en el mundo explota la bomba atómica (en Hiroshima y Nagasaki). Mueren Roosevelt, Mussolini y Hitler. Es el fin de la segunda Guerra Mundial y el comienzo de una nueva era.

na la escolaridad (estudia composición en la Universidad Nacional, por ejemplo). Es decir, estamos ante un cantautor letrado que ya no solamente puede beber de la corriente oral / popular –médula espinal del vallenato clásico costumbrista– sino que también tiene acceso a lo “escrito/clásico” para decirlo de algún modo (problemático cuando menos)¹⁰. La suma de ambas fuentes le permite a Freddy Molina consolidar en sus canciones una poética pletórica que evidencia, de acuerdo con Darío Jaramillo, el intento del poeta oral por echar mano de la retórica del poeta culto (2008, 50), por momentos, porque también es de notar –y esto lo añadimos nosotros– lo opuesto, o sea, cuando la voz de los cantos desde cierta altura en que se ubica (¿poeta culto?) intenta la retórica de la poesía popular.

YO CANTO, “Cuando yo siempre canto / es porque algo estoy sintiendo”, exclama la voz en “Cartagenera”, para recordarnos lo que no deja de ser una evidencia: el artista sublima sus emociones con el canto (*Estoy cantando por no llorar*, confiesa en *Adiós Noviazgo*). Los catalizadores de esa emoción son la mujer y la naturaleza, motivos febricitantes de sublime tradición que el imaginario romántico elevó a la categoría de objetos de culto¹¹.

En lo que toca a la mujer como destinataria oyente del mensaje, se le visualiza como recubierta de un pátina de ámbar que la mantiene immaculada. Los elementos lingüísticos de los que hace uso para hablarle (valorarle) son todos positivos y todos en conjunto, aunque de modo esquemático,

¹⁰ Paciente pobre de la “poesía clásica” la “poesía popular” hizo parte de la Educación sentimental de la generación de Freddy Molina. Los recitales de poemas y discursos eran actividades rutinarias de los años cincuenta: Federico García Lorca (“La Casada Infiel”), Rafael de León (“Pena y Alegría del Amor”, “Toíto te lo consiento”), Manuel Muroty (“El Duelo del Mayoral”), Guillermo Aguirre Fierro (El Brindis del Bohemio”), Luis G. Urbina (Madrigal Romántico”, entre otros) eran parte del alma popular. Del mismo modo cabe mencionar como otro alimentador de la formación del compositor, a la balada de los años sesenta (la de José José, Nino Bravo, Raphael, Camilo Sesto, Roberto Carlos, José Feliciano, Leonardo Fabio, Sandro y Palito Ortega).

¹¹ Escamilla *et al* determinan, entre los variados temas que caracterizan las canciones vallenatas, diez tópicos bajo el encabezado de “relaciones sentimentales”: declaración amorosa, satisfacción por haber conquistado a una mujer, intento de reconciliación, rechazo a una petición de reconciliación, manifestación de incertidumbre frente a los sentimientos de la persona amada, expresión de tristeza por la ausencia de la persona amada, manifestación de desazón por la separación de su pareja, exteriorización de una pena de amor, actitudes frente a los celos femeninos y cambio de actitud sentimental. (p. 15).

nos hacen imaginar una musa “bella”, una mujer / muchacha bonita, las más de las veces, morena; “adorable”, de “hermosa imagen” y “preciosa cara”, “ojos grandes”, con “cabellos negros” y “mirada encantadora”; una vez fue una “linda antioqueña” a quien le compuso “Cristina”. “Ivonne Sedano”, “Cartagenera” y “Urumitera” son las otras canciones tituladas en honor al amor del momento, a la novia “querida”. En otros apartes la llama “atrevía”, porque “casi nunca me hace caso”, “de armas tomadas como su mamá [...] celosa”. En este caso, es obvio, no estamos ante una musa sumisa, sujeto pasivo del cortejo, sino más bien ante una de tipo rebelde, indócil que nos hace evocar lo que a juicio de René Girard es la pasión romántica, “exactamente el reverso de lo que pretende ser. No un acto de abandono al otro, sino una guerra implacable que se libra entre dos vanidades rivales”.

La naturaleza, por su parte, encarna también lo emotivo. Los dos *topoi* claves en el universo de las canciones de Freddy Molina son Patillal y la Malena¹². Del primero, su mismo nombre dimana poesía (“del verano, roja y fría / carcajada / rebanada / de sandía”) reza el verso de José Juan Tablada) y aunque hoy por hoy de patillales poco, la imaginación nos lleva atrás en el tiempo, nos hace pensar en un Patillal genésico (“el Jato”, fundado con motivo de un rodeo de ganado, según Quiroz, 1983) en donde unas primeras semillas germinaron y dieron lugar no sólo a un enclave que entendemos denotó literalmente un patillal, sino –y mucho más importante todavía– que empezó a arrastrar entre la enramada la connotación de tierra fértil, fresca, jugosa, donde fluye la inspiración, el arte de la composición¹³.

Del segundo, la Malena, es un río subterráneo de Patillal al que hay que cavarle casimbas para que aparezca el agua. Para los habitantes de esta

¹² Las canciones donde se mencionan literalmente son: “Tiempos de la cometa”, “Canto a mi tierra”, “La Totumita”, “Tres Vallenatos”, “Sabanas deP” y “Adiós a mi Pueblo”.

¹³ “Patillal” nos hace pensar en una especie de “poética del nombre” de muchos de los municipios y caseríos de la Costa Atlántica. Pensamos en la Jagua de Ibirico, Pailitas, Río de oro, Valencia de Jesús, Caracolí, Chemesquemena, Mariangola, Sabana Crespo, Azúcar Buena, en el mismo Cesar; Altos del Rosario, Barranco de Loba, Cantagallo, Hatillo de Joba, Machetes, Soplaviento, Talaigua Nuevo, en Bolívar; Pivijay, Algarrobo, Real del Obispo, Piedra de Moler, Flores de María en Magdalena; Distracción, Hatonuevo, La Jagua del Pilar, El Hatico de las Cabezas, Lagunita de la Sierra, en Guajira; Caimito, Corozal, Guaranda, Majagual en Sucre, y Cereté, Ciénaga de Oro, Cotorra, San Bernardo del Viento, San Andrés de Sotavento, en Córdoba.

región el ingrediente mitopoético nunca ha de excluirse, de modo que este sitio es piedra de toque en su imaginario, a tal punto que,

Se dice que la vocación poética de los patillaleros es atribuible a la “Malena”, “río de arena que no ha corrido jamás” según aclara Arturo Molina en una de sus composiciones, y en cuyas aguas nos informa el escritor Orlando Gutiérrez Céspedes las mujeres vírgenes se bañan desnudas para que los dioses las miren, les prodiguen fecundidad y las destinen al hombre de sus sueños; y las desposadas lavan sus partes insinuantes para que las purifique. La “Malena” es como un encanto, como una razón oculta para el amor y la vida bajo un manto sobrenatural en complicidad con el aire, el agua y los caminos, donde el hombre acecha eternamente a las mujeres que se bañan en su lecho. (Quiroz, 98-99).

Ya se ve a la sazón, porqué lo de Freddy Molina es el canto sentimental, el amor hecho canción (el cardiocentismo de Jaramillo Agudelo P. 65). Su propuesta es la de un “yo canto” cuyo lenguaje y motivaciones están al servicio de “historias diferentes” (como reza en “Tres Vallenatos”) a las del “caballo alazanito”, a la de “la gallineta”, a la del “Grito Vagabundo” a la del susto de ver una “Araña con Pelos”. Ahora la idea no sería resaltar eventos de este tipo de cotidianidad, sino expresar los lamentos del mundo interior, reflexionar sobre una realidad que se ve con otros ojos, pues ya se está en capacidad de reconocer en ella hasta símbolos, esto es, la mirada del poeta / profeta. En “Tiempos de la Cometa”, por ejemplo, la voz lírica tradujo su estancia en el mundo como “mi canto es la despedida”...

YO MIRO. Para quien creó estos cantos la mirada es un instrumento de valoración de gran alcance. Es un observador nato, y por tanto, un analista. Es un ser contemplativo que se arroba ante unos “ojos fascinantes”, una “boca primorosa” y una “mirada encantadora”. Le trama el mirar con cariño, pero exige reciprocidad, o sea, comunicación: “cuando me miras/ qué es lo que sientes... si no me miras vibra mi alma... sufro cada vez / que te vas y no te puedo ver” manifiesta la voz del canto “La Verdad”.

No es preciso ser un lince para entender en esta actitud el efecto narcisista que conlleva el afán de verse en su reflejo, o sea, lo que ve el otro de y en él. Ese afán se transforma en desespero por lograr “visibilidad” cuando en “Cartagenera” le asegura a la destinataria de su canto, “cuando tus ojos por fin me vieron”, como en un tono de sosiego luego de haber conseguido el

objetivo: ser visto, ser notado. Finalmente, en “Amor sensible” expresa así su condición: “si no me miras, el propio cielo / siente mi pena y se entristece”. La propensión al padecimiento es, ciertamente, una constante en las canciones de Freddy Molina.

YO SUFRO. A propósito de las características del Romanticismo, es palmaria la insistencia en el dolor. “¿Constante, firmes? ¡Las penas! / ¿No hay más, no hay más?” Exclamaba cien años atrás otro costeño, ribereño y poeta, Candelario Obseso. Su poesía es la apología a la *saudade*. En ambos la apuesta es por el sufrimiento provocado por el objeto de sus deseos, los destinatarios de su lírica. El yo de sus propuestas se haría eco en ese sentido de aquellas palabras de William Faulkner que afirman: “Entre la pena y la nada, escojo la pena”. Los ejemplos más significativos de esta postura son: “Molina sufre por su amor”, “he sufrido mucho por ella”, “yo sufro por ella”, “mientras no sea mía triste viviré”, “penas que salen de mi”, “penas que vienen llegando”.

Conviene subrayar que este pacto con la aflicción demarca una visión de mundo particular de sus ejecutantes. La congoja les gatilla una manera especial – incluso metafísica – de ver el universo. Parafraseando a Héctor Rojas Herazo, para quien “todo novelista es un gran teólogo”, podríamos decir que todo poeta también lo es. El duelo por esa mujer esquiva, ausente, deviene en una creencia, un dogma que le define su relación con el orbe¹⁴.

El sufrimiento que le causa la amada, ciertamente le castiga, le priva de la tranquilidad, lo vuelve en términos místicos, un penitente. Es más, en algún aparte de “Urumitera” la voz del canto expresa que “ella sólo vino a mortificarme”. Dicho verbo en sentido figurado significa afligir, humillar, pero interesa también rescatar el imaginario místico-religioso que conlleva esta práctica: cuando el penitente decide mortificarse, o lo que es lo mismo, castigarse (flagelarse, imponerse el cilicio...) lo hace como expiación de una culpa. Entre más se lastima, se entiende, más hay que limpiar, que exorcizar de sí.

¹⁴ Los conflictos sentimentales se hacen más llevaderos con la protección divina, nos recuerda Escamilla *et al* (2005,100). En las canciones analizadas el lexema Dios aparece en seis canciones. Otras marcas lingüísticas “desde la religión” son: San Lorenzo, milagro y la Virgen de las Mercedes. (que también es el título de uno de los cantos).

Tanta aflicción, no obstante, pasa factura y se empieza a “penar”. Abreviemos: a la voz tras estos cantos le resulta ineludible, por temperamento, sufrir. Nos lo imaginamos como el Blacamán de García Márquez (el bueno, el vendedor de milagros) para quien “tampoco la felicidad es una obligación”. A la par de ese abatimiento, de esa melancolía, sospechamos corre paralelo un malestar por no alcanzar lo que se persigue. La tensión originada por la murria y esa especie de cejijuntez que lo habita, lo llevan a considerar varias veces el fin. El ejemplo más claro de esto lo ofrecen dos estrofas de “El Indio”: “en la cabecera’ el Badillo /cerquita de la nevada/ dos esqueletos tendidos / entre dos piedras, quedan en la nada/ Abrazados en sueño eterno/ como haciéndose el amor/ la soledad y el silencio / se contemplan con el dolor”. Pensamos casi que de inmediato en la pareja símbolo de la hipocondría romántica, cual es Romeo y Julieta; pensamos asimismo en la apuesta por un amor constante más allá de la muerte, en la huesa que somos y en el polvo (ojalá enamorado) que seremos.

YO PIENSO. “Absorto en mi pensamiento”, así se caracteriza en un aparte el cantor de “Hombre Bueno”, mientras que en “Tiempos de la Cometa” confiesa: “Soy hombre confundido / pensando en cosas [...] excusen si necio he sido / con este reflexionar / si luego pienso, yo existo / dijo Descartes al pensar”.

Creemos indiscutible la afirmación de que con Freddy Molina la música de acordeón puede vanagloriarse de contar con un acervo de canciones en las que es explícita una reflexión sobre el mundo. Una voz lúcida (aparejada para el “pensar” no solo en la escuela de la vida, sino en la otra, la academia) usa el canto como instrumento de meditación sobre: la vida (“hoy cantaré... reflexionando en mi vida”, “hay que comprender la vida / y vivir la realidad”); la ilusión (“la esperanza no es perdida”); el amor (“tiene sentido a toda hora”). “La experiencia son los años”, “el sentimiento nace espiritual” y el alma “perdurable” son además de los arriba mencionados los temas que pone en el yunque de la reflexión.

Pero hay también otro motivo todavía más profundo, “el misterio [del que] está lleno el mundo”, las preguntas sin respuesta que requieren cavilación y que a su vez generan confusión en el cantor. La triada resultante es arcano / pensamiento / confusión.

YO CAMBIO. Se aludió antes al estimable hecho de pertenecer Freddy Molina a una generación de colombianos que les tocó desenvolverse en

una sociedad que viraba hacia nuevos rumbos en la segunda mitad del siglo XX. Su formación como ciudadano y como músico se ha debido ver afectada por una serie de eventos que inevitablemente suceden para enriquecer y, a la postre, permear la visión de mundo de quienes los (sobre) viven. Innegable: Los acontecimientos de 1948 a 1962 (conocido como el periodo de la Violencia), así como también las noticias internacionales que hablaban de revolución¹⁵ y reforma, repercutieron en el ánimo (y ánima) de nuestro compositor y es en su canción “El marginado” donde más se evidencia el tratamiento de esto, de lo social. Desde el margen, sí, pero igual siente el impacto del cambio este romántico ataviado ahora con traje de sobrio realismo. De estas circunstancias nace el hecho de que en “Amor Sensible” y “Tiempos de la Cometa” se afirme, respectivamente, que “todo cambia con los años”, “la vida cambia con el tiempo”. “Resulta interesante cómo la aceptación de tal premisa hace mella en la voz de estos cantos: su actitud es entonces la de la vacilación.

Efectivamente, el sujeto cultural¹⁶ tras estos textos se debate en contrapuntos: presente/ pasado; felicidad/ tristeza. Es como si los tiempos (de la cometa, claro está, voltaria, que va y viene) le desestabilizaran y arraigase en él –y para decirlo con una antítesis que cobra doble valor para efecto de lo que se quiere ilustrar– un decidido carácter irresoluto. En cuanto a la primera dicotomía, pasado / presente, la sensación es de quien oscila entre un presente desde el que habla y/o entona sus cantos (presente que se te hace cercano desde la misma escogencia del “tú” como pronombre destinatario

¹⁵ Recordemos que en 1959 había ocurrido en Cuba la toma del poder por parte de Fidel Castro quien en 1961 proclama el carácter socialista de la “Revolución Cubana”; en 1962 aparece en el escenario mundial el FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional); en 1966 en China tiene lugar la “Revolución Cultural Proletaria”.

¹⁶ “Edmond Cros ha sostenido que la cultura es el ámbito donde la ideología se expresa con mayor eficacia. El vasto conjunto de manifestaciones concretas de la cultura, tales como las prácticas sociales y discursivas, se encarga de arraigar un colectivo en la conciencia de su propia identidad. Al tiempo, dichas prácticas configuran una conciencia que garantiza la continuidad de lo que el profesor Cros ha llamado un “sujeto cultural”. Esto es, una instancia ideológica que integra a todos los miembros de una colectividad y los remite a sus correspondientes posiciones de clase. Los cantos vallenatos son precisamente eso: prácticas discursivas, manifestaciones concretas de la ideología de las que emerge un sujeto cultural. Su función objetiva es mantener y reproducir una organizada red de sentimientos, valores y expectativas que comparten los miembros del grupo social pueblerino y campesino del valle situado entre la Sierra Nevada, la cordillera de los Andes, el río Magdalena y el sur de la península de la Guajira”. (Araújo, 2006).

recurrente) y un pasado (“palpitante”, como se nos asegura en “Remembranzas”) que se anhela¹⁷. Demos una idea de esto último: infancia inolvidable, tiempos sentidos e idos, recuerdos inolvidables, grandes glorias, hiriente recuerdo, tiempos viejos, seres queridos, inolvidables abuelos son lexemas que remarcan esta condición pasatista.

Marcel Proust aseveraba que “los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido en la tierra”. La certeza de esa pérdida acrecienta en el sujeto cultural su inestabilidad, su indecisión. Fluctúa entre el *carpe diem* y el *in illo tempore*... Para mantener vivo el recuerdo de esa arcadía que añora y de la que se envanece la trae a su presente desafiando la lógica del tiempo, de modo que es como si los dos momentos los pasara a un nuevo plano, uno híbrido en el que no hay cabida para la distancia. A la manera de Fray Luis de León y su “decíamos ayer”¹⁸ pone a dialogar los tiempos de “cumbiambas antiguas”, pie descalzo”, “el profesor que me pega” y el “retrato” con un presente que –veremos enseguida– le hace pendular entre la alegría y la tristeza.

Esta segunda dicotomía deja entrever un individuo veleidoso para quien la vida es al tiempo “triste y divertida” (como se expresa en “Amor Sensible”). Su ciclotimia se manifiesta también así: “yo no sé si ha sido más

¹⁷ Asegura Consuelo Posada : “Un rasgo de la canción vallenata tradicional es la contemporaneidad del escritor respecto a los hechos narrados, y la utilización de un tiempo fundamentalmente presente para contar la historia [...] esta forma de dirigirse en tiempo presente al “tú” de la canción y reportar directamente, como en un drama, las palabras del compositor y las de cada personaje, no sólo dan un efecto de acercamiento, sino que hacen que la acción se repita, se viva de nuevo en su “estar haciéndose” y adquiera la fuerza de la dramatización, trayéndose al presente cada vez que se canta el texto de la canción [...]. La alternancia del tiempo presente y pasado en el romance español permite desplazar personajes y situaciones de la lejanía a lo inmediato, recalando lo momentos culminantes de las acciones y arrastrando al oyente a una participación en los contenidos del relato”. (1986, 105 - 106 – 110 - 111 - 112).

¹⁸ Se cuenta que fray Luis tradujo al castellano el *Cantar de los Cantares* directamente del hebrero sin pasar por la Vulgata. Era de la opinión que dicha Vulgata estaba equivocada en algunos pasajes y que, de acuerdo con el texto original hebreo, era susceptible de correcciones. Por todo ello fue detenido y conducido a prisión. El proceso hasta la absolución duró cuatro años. Luego fue repuesto como catedrático en Salamanca. El día de su incorporación el aula se vio repleta de estudiantes y profesores esperando las primeras palabras de fray Luis. Mirando a la concurrencia empezó diciendo. “decíamos ayer...” y continuó su clase en el punto que la había dejado hacía cuatro años como si no hubiera pasado nada, como si el tiempo no hubiese transcurrido.

triste que alegre, “Dos Rosas”); “cuenta su dolor / con su alegre canto” (“Cartagenera”) y “penas que vienen llegando / o quizás yo soy feliz/ ¡oh! qué mundo tan extraño” (“Luna Opaca”). La extrañeza ante un entorno que cambia, que ha mudado en cierto modo su *statu quo*, le ha alterado hasta el punto de la confusión y de la incertidumbre. Contrapone el verano que se va y el invierno que se acerca (“La Totumita”), las vacaciones y clases (“ya abrieron esos colegios / que me traen desolación” en “Vacaciones”). La antítesis es su instrumento de aprendizaje, de evaluación del mundo y de sí mismo: “por mucho que sea muy hombre / siento ganas de llorar” habla la voz de “A nadie le Cuentas”.

Es decir, la oposición binaria traduce el estado de las cosas de un país, de una región, de un individuo (hombre, músico y demás semantemas que configuran su posición en el mundo) que se debaten (y abaten) en medio de signos que el entorno les provee y que resultan a primera vista indescifrables, extraños, misteriosos. Turbado, el sujeto cultural tras estos textos nos recuerda a un actor de vodevil, por qué no, comedieta que rezuma ambigüedad, vivacidad, pero a la vez desánimo; diversión, pero igualmente melancolía, murria.

Así las cosas, resulta pertinente también sostener que al optar por ese esquema de contrapunto, el yo colectivo de estas canciones se nos revela cual romántico que pendula entre la idealidad y la realidad, con los pies en la tierra pero también en el aire, cuando coge vuelo (lírico por demás). Allá arriba su estandarte es la cometa que sube y baja, que va y viene.

Lo que el viento se llevó las hojas

Como ya se ha hecho notar, en Freddy Molina música y poesía son una. Su “yo musical” equivaldría –inspirándonos en los planteamientos de Ducrot y Todorov (1983)– al yo de la poesía lírica¹⁹, a la consideración de Jakobson, citado en ese mismo texto, de: “el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica son la primera persona y el tiempo presente”.

¹⁹ “[...] Los tres protagonistas de la enunciación: El (epopeya), yo (poesía lírica), tú (drama); una relación semejante se encuentra en Jakobson, para quien el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica son la primera persona y el tiempo presente [...] Emil Staiger, aseveran más adelante los autores, da una interpretación esencialmente temporal de los géneros, postulando la relación lirica-presente y la vincula con la “comoción”.

Siguiendo este orden de ideas, nos sentimos entonces tentados a dar con no solo los “componentes del lenguaje lírico” presentes en los versos de Molina, sino además con los numerosos ejemplos de los subgéneros de la lírica que abundan en ellos.

Con respecto a lo primero, tenemos entonces un hablante lírico que en esta encrucijada entre poesía y canción vallenata nos trae a la mente la figura del trovador más que la del simple juglar, entre quienes la glosa académica establece matices diferenciadores²⁰. En su pionero afán por situar al canto vallenato en los predios epistémicos que le son propios, Jacques Gilard era de la opinión de que más que “cartero de la cultural oral” nuestro compositor/intérprete debía regresársele a los terrenos de la poesía cantada²¹ (Gilard, 1987, 65), lo que es más, su intención apologética lo llevó a considerarlo más que un músico un periodista musical y es más específico cuando dentro del periodismo –y retomando en este punto planteamientos de Bruges Carmona– sostiene que es el cantor vallenato más editorialista que reportero. Su texto de 1987 es explícito:

Escalona no es un compositor de música popular: es un relator de su época, del paisaje de su región y de sus gentes. Es más propiamente un músico [...] (1987, 65)

Y:

Si de periodismo se tuviera que hablar a propósito de vallenato, el testimonio de Bruges Carmona demostraría que el acordeonero podía ser el editorialista, pero no el reportero. Dada la dosis de moralismo que incluye todo editorial, existe efectivamente en el

²⁰ En efecto, el juglar –no tan ignorante como algunos se empeñan en divulgar– “por lo menos sabía leer y escribir, en una época en la que muchos no sabían... era el poeta de todos: de la plaza pública, de los castillos, de los palacios y de la iglesia. Su oficio era alegrar a la gente y, además, informarla. Era el poeta colectivo por excelencia. Era gratificado con dinero y especies. Su aporte artístico correspondía siempre a una gran espontaneidad y a una permanente improvisación”; mientras que el trovador, “rico o pobre, noble o plebeyo, hacía el oficio de juglar de los cultos, aunque escribía los versos y los asonaba, tenía a su servicio a un verdadero juglar que contaba lo que el componía o según el caso, le servía de músico acompañante. Es decir, en la relación entre trovadores y juglares, aquel era el compositor y éste el intérprete” (González, 1985. 50 – 52).

²¹ Remito al lector al interesante primer capítulo de *Poesía en la canción popular latinoamericana*, “Poesía para ver y poesía para oír” (Jaramillo. 2008).

vallenato la dimensión llamada gnómica, la cual suele ir pareja en todas las culturas orales con la dimensión lírica.²² (1987, 62)

Otros componentes del lenguaje lírico son el motivo lírico y la actitud lírica. Esta última se suele clasificar en tres tipos:

- Actitud enunciativa, en la que el lenguaje empleado por el hablante lírico representa una narración²³ de hechos que le ocurren en su relación con el objeto lírico. El hablante intenta dar cuenta de los sentimientos que esa situación le genera, tratando de mantener la objetividad.
- Actitud apostrófica o apelativa, en la cual el hablante se dirige a otra persona, le intenta interpelar.
- Actitud carmínica o de la canción, en la que la persona poética abre su mundo interno, expresa todos sus sentimientos, reflexiona acerca de sus sensibilidades personales.

Yuxtapuestos los componentes al *corpus* de canciones trabajadas, tenemos a un yo poético cuyo objeto lírico es mayoritariamente “ella” (la novia, objeto de deseo) o lo que representa, el amor; luego le siguen la sociedad, la tierra, las reminiscencias (la infancia, el pasado). ¿Su actitud lírica? La voz poética habla de unos hechos, describe unas situaciones. “Oye morena linda e’ mi cantar” (“Sabanas de Patillal”, “Oye Urumitera” le invoca (con

²² Gnómico o nómico, es decir, que expresa verdades morales en forma de máximas o proverbios.

²³ Jacques Gilard en “Vallenato, ¿cuál tradición narrativa?” (1987) expresa que el canto vallenato “en vez de relato, es puro canto, y de índole lírica” (p.63). Manifiesta que al interior de éste se da una “incompletud anecdótica” (p.60) que a la postre se convierte no en el canto mismo sino en su “catalizador” (p. 65), de modo que, sigue, “las buenas composiciones vallenatas naturalmente tienen más emoción que anécdota” (p. 63). Manifiesta, en otro aparte, que “se comete una injusticia al definir a Escalona como un cronista; es ante todo un lírico” (*ibidem*). Freddy Molina llama a Escalona “poeta narrativo” en su canto “Tres Vallenatos”, esto gracias entre otros a García Márquez quien convirtió “al lírico en narrador” (*ibidem*). Concluye Gilard: “todo canto narrativo tiene algo que ver con la emoción y por lo tanto incluye un elemento lírico; de la misma manera, no hay grito afectivo, propio de la lírica, que no implique su motivo vivencial, o sea que no contenga también su irreductible núcleo narrativo. A esta última categoría, la esencialmente lírica, pertenecen los cantos vallenatos, los cuales [...] tienen en proporciones desiguales sus ingredientes líricos, gnómicos, dramáticos y narrativos, pues no hay cantos químicamente puros” (*ibidem*)

todo lo que implica de mandato y súplica) para que no queden dudas sobre su escogencia como destinataria de su envío poético.

Ahora, tocante a los subgéneros de la lírica, vemos cómo en nuestro compositor patillalero el garbo poético le impele a explayarse en variados códigos que evocan el tono contemplativo de la canción²⁴ (hermosa noche; luna/lunita clara, nueva, opaca, patillalera; cielo azul; loca y suave brisa; altas peñas; noche clara); la égloga en “pureza natural”, en la letra de “Sabanas de Patillal”; la elegía en “alma entristecida”, “canto lastimoso”, “triste canto/corazón/lamento/historia/recuerdo; “indio desventurado, “sueño eterno”²⁵, “enorme pena”, “cosa marchita”, “alma herida”. El tono de estas canciones hermanado con la pureza del registro (la sensación de que el lenguaje dice clara y llanamente lo que ha de decirse, el resto son las imágenes que se arremolinan unas tras otras) redundante en especies de odas e himnos a la “profunda emoción”, a la “loca ansiedad”, a la “inmensa felicidad” a la “vida tranquila”; al “bello y feliz noviazgo”, “feliz destino”, al “amor sensible”, al “alegre canto”, al “pueblo vallenato”, al “eterno amor”, a “los sentimientos nobles” y a “los cantores vallenatos”.

Todo lo anterior en conjunto nos habla de una latencia poética que se nos antoja seguir escudriñando, por lo que pensamos conviene detenernos un momento más a fin de desglosar la dimensión lírica que alcanzan las canciones de Freddy Molina. Primeramente y en consonancia con el tono de encomio de Gilard, mencionaremos que se nos impone la categorización de lírica eólica para estos textos. Se nos presentan como los aires (móviles, activos, muy masculinos). Un sentir vanidoso le embarga a la voz tras estos cantos, cual Dios que *per se* es creador, quien da aliento de vida a un microcosmos en el que son recurrentes el viento, el aire y la brisa. El pájaro y la cometa serían los dos elementos que reforzarían ese trasegar del yo poético “buscando un nido”.

²⁴ La canción es un breve y tierno poema de tono reposado.

²⁵ Como buen romántico, en las letras de nuestro compositor es evidente la propensión al dolor y hasta a la muerte. En “El Indio”, “A nadie le cuentes” y “Suenan Acordeón” los predicados referentes a la muerte son explícitos. Ayes nos topamos literalmente en: “Remembranzas”, “Cristina”, “Hombre Bueno”, “Buscando un nido”, “Suenan Acordeón”, “Noche clara”, “Virgen de las Mercedes”, “La totumita”, “Sufro por ella”, “El marginado”, “Tu cumpleaños”, “Ivonne Sedano”.

Es significativo que la voz lírica se identifique con un pájaro, no solamente por lo que tiene de trascendente esto en un ámbito simbólico²⁶, sino por la tradición que al interior de la historiografía poética se ha consolidado alrededor de la figura del pájaro como “doble” del poeta, o mejor, el poeta mismo²⁷. Varios sintagmas en los textos en estudio corroboran esta propensión del hablante poético por “volar” (en algunos apartes es específicamente paloma), por mariposear –como sostiene en “buscando un nido”– tras la búsqueda de esa protección, sosiego, la placidez del paraíso que representa el nido, su objeto de deseo²⁸.

Palabras liminares

Con lo que se ha dicho hasta aquí, nos parece que se ha justipreciado suficientemente la calidad poética y literaria del trovador de Patillal. Como todo clásico logró que su pensar y su sentir trascendieran su localismo, el puntual momento histórico que le tocó vivir. Caldo de cultivo para historias y discursos, su región –que también es nuestra por presunción y extensión– tiene en él, lo veíamos, un editorialista/artista de primer nivel. Testigo y protagonista él mismo de esos pedazos de vida que son sus canciones, queda claro que el “yo” que elige para darlas a conocer (yo Freddy,

²⁶ Desde la Antigüedad los pájaros se hallan emparentados con el cielo; son mediadores entre los cielos y la tierra, por lo tanto, personifican lo inmaterial, con frecuencia el alma. La idea de una relación entre los poderes celestiales y los pájaros se detecta asimismo en la significación que se quiso hallar en sus vuelos, por ejemplo, entre los romanos (la célebre ornitomancia).

²⁷ La relación poeta/pájaro es muy usada. El umbral que lo separa es en muchos versos difícil de elucidar. En “A una alondra” Shelley, por ejemplo, se expresa así: ¡¿salud a ti, espíritu alegre! Nunca hubo pájaro/ que dese el cielo o cerca de él,/ volcara todo su corazón/ en profusas melodías de impremeditado arte” (Bloom. 1974, 299) Por su parte, Elizabeth Barrett Browning en “El poeta y pájaro” ve la relación de esta manera: “a un poeta dijeron: vete lejos de aquí/ porque mientras pensamos en las cosas terrenas/ tu canción sólo sabe proclamar las divinas./ este pardo y pequeño ruiseñor de la puerta/ tiene músicas mucho más hermosas que tú./ el poeta, llorando se alejó; el ruiseñor/ se hizo mudo. ¿qué pasa?, preguntaron al pájaro/ ¿y tu canto? No puedo cantar cosas terrenas / si no está aquí el poeta que cantaba a los cielos / pues mi voz es un eco de su música altísima. / el poeta murió desterrado y llorando/ y posado en la tumba, tras de largos lamentos / murió aquel ruiseñor. Cuando yo me acerqué / al lugar juraría que se oía tan sólo/ la canción del poeta, no la del ruiseñor”.

²⁸ La paloma simboliza las virtudes cardinales de la templanza y la moderación, lo que va en la misma línea de sentido de un corpus de canciones en las que predomina un ambiente calmo, suave que ralentiza la acción (por algo son mayoritariamente “paseos”).

como yo Claudio) le provee el tono personal y de engreimiento que se ajusta al imaginario del canto vallenato. Edmond Cros, estudioso de la sociocrítica, afirmó alguna vez que “el elemento mórfo de todo relato de vida, esto es el mirarse a sí mismo” (1997. 106). Estamos convencidos que la insistencia en el “yo” es lo que gatilla la verosimilitud del mensaje, la empatía por lo que se describe.

Si esto ha parecido un trabajo encomiástico, lo ha sido. Las canciones de Molina, que no tienen una línea de desperdicio, y el ornato expresivo que las estructura nos han convidado a la placidez entrañable de este paraíso perdido –y que esperamos prontamente pase a recobrado– que equivale a nuestras zonas rurales. La imagen que de ellas cobra forma es la de un pájaro que dada su posición privilegiada otea el horizonte como en duermevela, familiarizado con “el silencio que domina la montaña”, con el amor sensible, ingrátido, volátil... Pero el pájaro, pronto será herido.

En efecto, la muerte del bardo ocurre un 15 de octubre de 1972. Noche trágica, noche de muerte. El finado Campo Elías Romero (2000: 2) testigo excepcional del deceso del poeta nos confía que estando en Patillal aquella noche, en juerga con su padre y otros conocidos (Freddy entre ellos), a alguien se le ocurrió pedirle al trovador que entonara unos cantos. Se dice que a él no le gustaba cantar en público a menos que lo acompañara su hermano Aldo Molina. Ante la presión del convite, sigue Romero, Freddy “golpeteó en la puerta de la casa de su hermano. Pausa. Otra vez, tocó alarmoso, y, de pronto la puerta se espantó de súbito...” y tal y como vaticinó para sí el gran Maupassant (“entré en la vida literaria como un meteoro y saldré de ella como un disparo”) nuestro vate literalmente es herido de muerte. “Aldo Molina sonámbulo desde niño [...] soñó que alguien maltrataba la puerta de su casa, y para defenderla mató al intruso de un disparo en la garganta”.

Lo que sigue es hojarasca no se cumplieron los versos de Jaime Sabines “cuando tengas ganas de morirte/ no alborotes tanto: muérete y ya”, sino que por el contrario, la multitud se agolpó, el cadáver lo trasladaron –al mejor estilo faulkneriano– en un jeep destartado. En unas esquinas, grupos de silencio; en otras, las mujeres y sus endechas... Y de pronto, afirma Romero, “comenzaron a llegar los hombres de voz dura, los que doman caballos y dominan los ríos, a los que les suena el esqueleto y cantan con una voz de sol y pedernales. Ahí estaban. Con sus guacharaqueros y tam-

bores. Mudos”. Algunos de esos eran probablemente los mismos que habían acompañado hacía algunos años otro magno funeral, el de la Mamá Grande. Ahora asistían al del “trovador de la Malena”.

Referencias

- Araújo, Orlando (2006). *El sujeto cultural vallenato en Cien años de soledad*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/habitus.html> (octubre de 2010)
- Becker, Udo (1996). *Diccionario de los símbolos*. Bogotá: Intermedio
- Bloom, Harold (1974). *Los poetas visionarios del romanticismo inglés. Blake, Byron, Shelley, Keats*. Barcelona: Seix Barral.
- Cros, Edmond (1997). *El sujeto cultural. Sociocrítica y socioanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ducrot, O., Todorov, T. (1983). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del Lenguaje*. Bogotá: Siglo XXI.
- Escamilla, J., Morales, E., y Henry, G. (2005). *La canción vallenata como acto discursivo*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Gilard, Jacques (1986). *Surgimiento y recuperación de una contra-cultural en la Colombia contemporánea*. *Huellas*, 18, 41-45.
- _____ (1987). “Vallenato ¿cuál tradición narrativa?”, *Huellas*, 19, 59-67.
- _____ (1993). ¿Crescencio o don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato. *Huellas*, 37, 28-34.
- González, Amparo (1985). *La literatura española hasta el siglo de oro*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Jaramillo, Darío (2008). *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Kadmos.
- Pérez, Fausto (2003). *Música y maestros de nuestra tierra*. Cartagena: Antillas.
- Posada, Consuelo. (1986). *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ramírez, M., Téllez, P. (2006). *La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX*. En: www.banrep.gov.co/docum/ftp/borra379.pdf (junio de 2010)
- Quiroz, Ciro. (1983), *Vallenato. Hombre y canto*. Bogotá: Ícaro.
- Romero, Campo Elías (2000). *La noche que murió Freddy Molina. El heraldo dominical*. 30 de Abril. Pág. 2.