

Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales

*Consuelo Posada Giraldo**
Universidad de Antioquia

Resumen: El artículo revisa críticamente el papel protagónico que ha adquirido el Festival Vallenato en Valledupar y sus consecuencias para el conjunto de la tradición de las canciones vallenatas.

Descriptores: Tradiciones populares; Vallenato; Festival Vallenato; Valledupar.

Abstract: In this article, the author makes a critic revision of the outstanding role played by the Festival Vallenato in Valledupar and its consequences upon the ensemble of traditions of the Vallenato songs.

Key words: Popular traditions; Vallenato; Vallenato Festival; Valledupar.

1. Sobre el Valle de Upar y la música vallenata

Hoy parece aceptarse, con pocas discusiones, la tesis que defiende el nacimiento de la música vallenata en la ciudad colombiana de Valledupar. Como argumento, se relaciona el origen de estos cantos con las “colitas” o fiestas populares que los esclavos negros y siervos indígenas armaban al final de las fiestas señoriales (Araújo de Molina, 1973). Pero, desde una perspectiva histórica, la defensa del nacimiento y desarrollo de una forma musical aislada, en un solo territorio y por fuera del contexto geográfico y cultural, conlleva la pretensión de una condición insular para la provincia de Valledupar que, de esta manera, presentaría condiciones aisladas frente al resto de las zonas vecinas. Se negaría así, para esta región, el proceso de asimilación y reelaboración de la

* Magíster en Ciencias e Historia de la Literatura de la Universidad de Urbino, Italia; profesora e investigadora de la Maestría en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia; consuelo@epm.net.co.

poesía tradicional española, cuya influencia ha sido estudiada y reconocida para Colombia y para todas las zonas hispánicas del continente americano.

Sobre la pertenencia de las canciones vallenatas a Valledupar, los investigadores han demostrado la relación de las canciones con la tradición oral colectiva de amplias zonas de la Costa Atlántica. La música de acordeón es reconocida como un patrimonio general costeño y por esto, para algunos, la equivalencia de “vallenatos” con los cantos nacidos en el Valle de Upar, desconoce la presencia de esta música, integrada a la vida rural costeña. De otro lado, los estudios sobre el folclor explican que las expresiones culturales no pueden marcarse con una frontera rígida y que no es posible entender un fenómeno musical nacido espontáneamente, desligado de las zonas vecinas y, menos aún, desarrollado y mantenido en una región, de manera aislada. Para los versos y la música de la Costa Atlántica se ha señalado el papel del río y de los viajeros en la dispersión de los cantos. Por el río viajaron los productos y también las canciones que se acomodaron y mezclaron en el va y viene cultural que propició el Magdalena (Árquez, 1998, 216).

Ante todo, las “canciones vallenatas” deben entenderse como resultado de la misma matriz hispánica que, unida a los aportes musicales negros e indígenas, le ha dado forma a los cantos populares colombianos. Muchos de los textos de las canciones vallenatas comprueban la presencia de coplas y estrofas de la tradición popular. Las coplas del “amor, amor”, por ejemplo, considerado como un canto himno de esta música, han sido reportadas en otros cancioneros de versos populares de Colombia (Posada, 1986).¹

1 Durante la investigación de la autora de este ensayo sobre la Canción vallenata se confrontaron las coplas recogidas en la zona de la Costa aparecidas en los cantos vallenatos con versiones de otras regiones colombianas y latinoamericanas; se encontraron identidades o variaciones regionales que repetían con pocas modificaciones los mismos versos, y todo ello remitió obligatoriamente a la fuente de las semejanzas: la tradición oral versificada española impuesta en las colonias a través de la primera imposición, la lengua. Se encontraron en las coplas colombianas y latinoamericanas nuevas relaciones con los versos populares del romance, heredado de la influencia española: vigencia de temas, moldes, formas, y aparecieron estrofas y versos sueltos integrados a la canción popular y en general a la canción vallenata en particular. Se amplió entonces la confrontación. Se tomaron ahora textos completos de canciones vallenatas para mirar otros aspectos referidos a la parte formal. Además las relaciones con el verso y la organización estrófica del romance español, se encontraron otras identidades de fondo: presencia de un relato, de una narración como en el romance, relaciones en la estructura, en la utilización de ciertas formas recurrentes: paralelismo y repetición de los versos, repetición de una misma palabra en los comienzos de la estrofa, fórmulas fijas de encabezamiento o despedida comunes a la canción tradicional latinoamericana, formas de presentación del tema, exclamaciones, gritos, palabras, frases extrañas al texto que, como en el romance, se intercalan en las canciones,

Ese es el amor amor,
el amor que me divierte;
cuando estoy en la parranda
no me acuerdo de la muerte (Restrepo, 1971, 119).

Jacques Gilard, estudioso de la música popular del Caribe colombiano, recuerda que los primeros momentos conocidos de estas canciones, cuando se inició su grabación, están unidos a hombres oriundos de regiones costeñas, diferentes a Valledupar. Pacho Rada, Abel Antonio Villa y los acordeoneros que, después de 1935, hicieron conocer estas expresiones musicales a través de las emisoras radiales de Barranquilla, fueron hombres de río y no eran oriundos de Valledupar (Gilard, 1993, 78). También Ciro Quiroz explica, como argumento importante para mostrar que la música vallenata no pudo nacer en Valledupar, que esta ciudad sólo ha dado acordeoneros en las últimas décadas (Quiroz, 1983, 215).

El testimonio de tres reconocidos pioneros de la música vallenata, declarados por la organización del Festival Vallenato como “Reyes vitalicios”, nos muestra que en el comienzo del proceso de comercialización de esta música, no se utilizó la palabra “vallenato”. Abel Antonio Villa, el primer acordeonero que realizó, hacia 1946, una grabación comercial con composiciones personales, aclaró que la música “que hoy es llamada vallenato”, en los treinta y cuarenta era conocida como “música de acordeón” (Villa, 1999, 10, 14). Andrés Landero, uno de los más importantes compositores sabaneros, recientemente fallecido, explicaba que el término “vallenato” es nuevo, y agregaba que antes se conocían como “paseos provincianos” o “sones magdalenenses” (Landero, 1999, 30). Finalmente, Pacho Rada, compositor de Plato, Magdalena, y el primer acordeonero que participó, en 1935, en el programa radial “La Voz de la Patria”, Barranquilla, anotó que en su época a esta música vallenata se la llamaba “parrandera” (Rada, 1999). En ninguno de esos casos se hablaba, entonces, de “vallenato”, y esta palabra se usaba, en ese momento, como sinónimo del término popular “caratejo”, para llamar a los individuos afectados por la despigmentación de la piel (Quiroz, 1983, 16).

alternancia de formas cantadas y contadas, interludios musicales entre las estrofas que en todas las formas de la canción tradicional le permiten al cantante afirmar la memoria o improvisar la siguiente estrofa. Todo esto permitió llegar a la consideración de las canciones vallenatas como formas no originales nacidas libremente, ni heredadas de un solo aporte racial, sino como producto cultural específico del desarrollo regional de distintas tradiciones encontradas y fusionadas. Un producto final criollo como resultado del proceso de mestizaje musical propio de la zona, pero que, como otras formas musicales mestizadas, se apropió no sólo de la lengua, sino de las coplas, el ritmo, la forma, y las reglas de las tradiciones españolas para expresar en ellas los nuevos temas, los nuevos contenidos propios.

Es importante aclarar que en los trabajos publicados sobre el tema de la música popular de la Costa Atlántica, en la prensa nacional de los cuarenta, no apareció el término “vallenato”. Los estudiosos y promotores como Antonio Bruges Carmona o Enrique Pérez Arbeláez, nunca usaron la palabra en sus escritos sobre la música de acordeón costeño. Bruges Carmona, desde este primer artículo, dedicado al merengue, y publicado en *El Tiempo* de Bogotá, el 21 de enero de 1940, hasta los publicados sobre el mismo tema, en los cincuenta, utilizó expresiones como “ritmos del acordeón costeño” y mostró el acordeón como un instrumento de las riberas del río Magdalena (Bruges Carmona, 1940, 4). Tampoco Gabriel García Márquez, que en los años de su comienzo periodístico le dedicó muchas páginas a la música y las tradiciones de la Costa Atlántica, empleó esta palabra en sus trabajos iniciales sobre el tema, como lo muestra un artículo que, sobre el acordeón, publicó el 22 de mayo de 1948 (García Márquez, 1948, 4).

Frente a la incorporación del acordeón en la interpretación de las canciones vallenatas, debe decirse que, a pesar de que hoy se identifique, en su interpretación, el trío instrumental de acordeón, caja y guacharaca, en otros momentos de esta música las canciones se han tocado con guitarra y no con acordeón. Además de los primeros eventos comerciales, en la Barranquilla de los cuarenta, con el cienaguero Guillermo Buitrago, se sabe que los grandes acordeoneros de los treinta tocaban y cantaban, frecuentemente, sin acompañamiento rítmico (Gilard, 2000, 81).² Después de su aparición, al final del siglo XIX, el acordeón modificó las interpretaciones musicales de las zonas costeñas, porque su toque revolucionaba las formas del canto: a diferencia de las flautas, el acordeón daba libertad a la boca para el canto y permitía concentrar en un solo individuo las funciones de cantor e instrumentista. Difundido a través del río, en algunos casos mantuvo la convivencia con las flautas indígenas milenarias, pero en otros lugares opacó o desplazó a los instrumentos vernáculos.

2. Logros y pérdidas del Festival Vallenato

El 27 de abril de 1968 se celebró en Valledupar el primer Festival Vallenato, promovido por un grupo ilustre de hombres de la política y de la literatura. Los

2 Sobre el uso tardío de la palabra “vallenato”, en el mundo de la música popular podemos agregar que el grupo de Guillermo Buitrago era conocido, entonces, como Bovea y sus muchachos. El nombre de Bovea y sus vallenatos, con el que se hizo popular en la interpretación de las composiciones de Escalona, apareció muchos años después (Caballero, 1999, 245-261).

gestores de la idea, encabezados por el entonces gobernador Alfonso López Michelsen, la periodista Consuelo Araújo, el escritor Gabriel García Márquez y el compositor Rafael Escalona, buscaban promocionar el Departamento del Cesar, recientemente derivado del viejo Departamento del Magdalena, y mostrarle al país la imagen de la nueva capital, unida a la música de acordeón.

El día escogido se une a la celebración de la Virgen del Rosario, patrona regional y cuya aparición milagrosa, a favor de los conquistadores españoles, se conmemora en esa fecha. El 27 de abril de 1576, el ejército español de García Gutiérrez de Mendoza fue derrotado por el grupo indígena de los Tupes, en las cercanías del Valle de Upar. Una noche después, los indígenas atacaron la ciudad y destruyeron la iglesia, donde los españoles veneraban la imagen de nuestra señora del Rosario. La leyenda cuenta que en medio de las llamas que cubrían el templo surgió la imagen de una hermosa Virgen que, envuelta en su manto, fue apartando las flechas que los indios lanzaban. Aunque los atacantes huyeron temerosos, posteriormente prepararon una nueva celada a los españoles y decidieron envenenar con barbasco las aguas de la Laguna Sicarare. Pero, cuando los indios pretendían rematar a sus enemigos moribundos, reapareció en el cielo la mujer del templo, quien con un báculo de oro reconfirmaba el milagro y reanimaba a los españoles que yacían tendidos en el suelo (González, 1983, 16). Así que el Festival Vallenato, que desde entonces la comarca celebra año tras año el 27, 28 y 29 de abril, además de perpetuar la leyenda de la Virgen del Rosario, sirvió para institucionalizar esta música, ligada al nuevo departamento.

El Festival Vallenato estableció, además, categorías cerradas que clasifican los aires musicales comprendidos en el vallenato. Se escogieron el paseo, el merengue, la puya y el son, y se quedaron por fuera otros ritmos que, como el porro y la cumbia, también se tocan con el acordeón y que aquí se juzgan como formas imperfectas. La rigidez de estas categorías ha sido cuestionada y algunos estudiosos, compositores e intérpretes han defendido la pertenencia a esta misma tradición musical de otros ritmos que se interpretan con el acordeón. Brugés Carmona (1945, 11) consideró el porro como parte de la música costeña de acordeón; Andrés Landero (1999) defendió públicamente la cumbia como un ritmo de música de acordeón; Ciro Quiroz (1983, 229-237) recuenta, con detalles, los rituales de cuambiamba, ligados a la música de acordeón en la región vallenata, agrega la tambora, también tocada con acordeón y cita cantos tocados por reconocidos acordeonistas del vallenato, como Náfer Durán. Por su diferencia con las teorías sobre el vallenato que sobre estos temas se definieron en Valledupar, Crescencio Salcedo, el compositor de creaciones que alcan-

zaron notoriedad nacional e internacional desde los cuarenta, fue calificado por García Márquez, como “el gran Lutero del vallenato” (García Márquez, 1950).

Pero, además de difundir la idea de Valledupar como propietaria de esta música que hace parte de la tradición colectiva, el Festival Vallenato ha pretendido imponer una manera de tocar el acordeón que excluye otros matices regionales. Por esto, para muchos, Alfredo Gutiérrez, para alcanzar la corona de “Rey vallenato”, debió renunciar a su estilo lento y acompasado de los sabaneros y aprender a tocar el acordeón como se toca en el Valle de Upar.

Esta expropiación de la música, y la queja por una regulación que no admite variantes y exige a los intérpretes de otras regiones ajustarse al “toque modelo”, se expresa en la composición “El engaño” del Maestro Adolfo Pacheco:

Buscaron a Alfonso López
hicieron el festival
se valieron de la prensa
y dijeron que el folclor
típico y muy regional
legendario y bullanguero
era de Valledupar
Y como en *Cien años de soledad*
glorificaron a Rafael
hoy, el que no toca el ritmo aquel
es como si no tocara ná...

Cuando se afirma que la canción vallenata tiene una deuda con el vallenato sabanero y con los cantores de la Guajira, donde esta música tiene también un fuerte arraigo, se señala el valor, todavía no reconocido, de un grupo grande de compositores y acordeoneros de estas regiones. Sobre este descontento Ciro Quiroz (1983, 243) menciona un movimiento de la Guajira que propone cambiar los nombres dados a los ritmos en Valledupar, por el simple nombre de “provincianos” que tendría, para ellos, mayor aglutinante regional.

Aunque se reconozca la importancia del Festival en la difusión de los cantos vallenatos, se debe mostrar el evento vinculado a los intereses de las casas disqueras y de las empresas de la región y del país. Investigadores como Ciro Quiroz han explicado que las firmas comerciales, las casas de discos y las industrias licoreras son las primeras beneficiarias de este negocio. En un artículo de la revista *Alternativa*, atribuido a Quiroz, se anota que el pueblo vallenato sólo participa de oídas en el Festival y que éste sirve, ante todo, “para que los terratenientes vendan sus novillos, las casas disqueras promuevan sus ventas,

los políticos saquen sus tajadas y los mafiosos intercambien saludos” (1978, 16). Estos intereses económicos en juego han impuesto el predominio de lo mercantil sobre lo artístico y han conducido el Festival a una comercialización incontrolada. Ahora, por ejemplo, se negociaron los derechos de la transmisión televisiva, y las grandes cadenas terminaron desplazando a los pequeños canales regionales.

Además, la práctica contradice las reglas escritas en el reglamento que subrayan la intención de mantener y defender la auténtica música vallenata, pues durante el Festival, cada día, una casa disquera le presenta al público los nuevos artistas y las nuevas canciones, compuestas por fuera de las exigencias de los reglamentos, y así, aunque no pueden participar, aseguran tribuna y aprovechan el público congregado en el evento para lanzar a los nuevos intérpretes.

Si bien el Festival significó la posibilidad de expansión de esta música y ayudó a la conquista de otros auditorios, este camino de apertura la ha convertido en una mercancía más, sujeta a las leyes del comercio, y en esta discusión los críticos señalan el papel mediador que ha cumplido el Festival de la Leyenda Vallenata. Para mostrar el manejo de la música por fuera de su esencia estética, se cita el concurso de la canción vallenata inédita que incentiva la creación de canciones con el único fin de concursar y “esto afecta el sentido espontáneo y popular de los cantos” (Quiroz, 1983, 242). Se agrega que si bien el Festival ha servido para el lanzamiento de algunos nuevos artistas, generalmente se promocionan los ya promocionados.

Ariel Castillo señala en el reglamento del Festival “una serie de oscuras y sucesivas transgresiones”, utilizadas para favorecer la elección de un determinado “rey”, y sobre la derrota de Alfredo Gutiérrez como “rey de reyes” muestra la manera como los jurados utilizan su poder para cobrar desafectos o premiar favores (Castillo, s.f.). Otros cuestionan la vinculación del Festival con la clase dirigente del país; no sólo por la presencia obligada del Presidente de la República, sino porque el “desfile de las pilanderas” reserva un espacio de honor a la participación de la esposa del primer mandatario. Se aplaude, en cambio, la participación del público que, más allá de las protestas y polémicas derivadas de un festival ligado a concursos, sigue con paciencia y entusiasmo las presentaciones y permanece mañanas, tardes y noches en la plaza Alfonso López de Valledupar.

Para muchos, estos cantos estarán cada vez más lejos de las primeras canciones que se componían antes del auge de la grabación comercial y de la institucionalización del vallenato y cuando los textos, enlazados con la oralidad

popular de la Costa Atlántica, se conservaban y transmitían como parte de la tradición regional. Mientras en los viejos tiempos el compositor entonaba sus cantos, ahora con el manejo comercial de esta música, los acordeoneros han sido relegados a un segundo plano y se ha destacado la voz del cantante como figura publicitaria en la interpretación (Quiroz, 1983, 241). La escogencia de cantantes, con atributos físicos para agradar al público, es otra de las imposiciones de la comercialización a los músicos, a los temas y la instrumentación.

Gilard subraya que desde 1972 se permite que los acordeoneros no estén obligados a cantar los textos que interpretan, y de esta manera se transgrede la tradición del acordeonero-poeta-cantor; el vallenato se desliza, así, hacia una canción de tipo “variété”, con un cantante solista, y ya no con un cantor como centro. Desde Miguel López, “rey” mudo de 1972, se ha ido alargando la lista de los “reyes” que son solamente instrumentistas, y la canción vallenata se separa de los viejos compositores, nutridos de oralidad, capaces de improvisar sobre esquemas tradicionales, acompañándose con el acordeón (Gilard, 2000, 91). Con motivos similares, Enrique Santos Calderón se lamentó, en 1982, de la “comercialización y distorsión del mensaje vallenato” y expresó su añoranza por el tiempo de los viejos “maestros” (Santos Calderón, 1982, 4).

La aceptación de la música vallenata ha tenido diferentes momentos en el auditorio nacional. Durante varias décadas, después de la promoción radial de las primeras canciones, el país andino expresó su resistencia contra todos los aires musicales de la Costa Atlántica, en un rechazo que englobaba motivos culturales y raciales (Posada, 1998, 32-39). Con el proceso de migración del hombre de la Costa a los grandes centros andinos, donde esta música era oída, cantada y ejecutada por grupos costeños, se empezó a ganar con dificultad un público que después fue conquistado por el trabajo de las disqueras, y en cuya consolidación influyó Gabriel García Márquez, como una autoridad literaria que promocionaba en sus obras los aires costeños. La música vallenata se convirtió, así, en música popular, cumpliendo el continuo folk-urbano que ha caracterizado la música latinoamericana y que, según Menezes Bastos (1980, 106-108), está dado por el viaje y la readaptación de la música del campo a la ciudad, en un proceso de urbanización que se inicia con el éxodo rural y se consolida en la sub-urbanización de la música folk, refinada, manipulada y adaptada por las casas disqueras con la utilización de los medios de comunicación modernos.

Para León (1980, 239), la música se transforma en mercancía cuando puede contarse como cantidad y valorarse en términos de venta, con autores y gustos impuestos por el juego de la oferta y la demanda. Las redes mercantiles

manejan las relaciones producción-demanda y propaganda-demanda dirigida y controlada (Linares, 1980, 82) y los medios de difusión fijan la música y los temas que han de venderse, fabricando los gustos por las canciones. El producto musical del compositor es convertido, entonces, en una mercancía por la industria del disco y circula como un producto de consumo para satisfacer demandas creadas por la publicidad. Como producto que se vende, se usa y se consume en masa, el producto canción debe renovarse, renovando a su vez las demandas para el cambio entre el público consumidor. La publicidad va cambiando rápidamente los temas, y la vida de cada canción se hace corta porque es necesario remover gustos para estimular nuevos consumos.

Manejada por fuera de su esencia estética, convertida en mercancía por las casas disqueras, la música vallenata resultó ser un lucrativo negocio para sus empresarios. Se suprimieron temáticas regionales, adaptando los temas a gustos románticos más universales, se escogieron títulos llamativos que identificaban viejas y nuevas canciones, se adulteraron temas originales para hacerlos más vendibles, se impusieron modas en las temáticas, se fabricaron figuras publicitarias en la interpretación y se difundieron canciones adaptadas a un gusto prefabricado, se exigieron temas fáciles por encargo, y de este modo el disco impuso el predominio de lo mercantil sobre lo artístico.

En la Costa Atlántica, en la zona donde se canta y se oye la música vallenata, hay una relación directa entre el emisor de la canción y los destinatarios colectivos. Éstos poseen un conocimiento directo del compositor y pueden reconocer la voz del intérprete y el manejo de los instrumentos que acompaña cada canto. El público inmediato funciona como destinatario de las primeras categorías y, como habitante de la región, comparte una situación de vecindad espacial con los compositores y un conocimiento cultural de la zona que le permite la comprensión total del mensaje. Muchas veces las canciones se enlazan a cantos anteriores, a sucesos descritos en otra canción y a canciones de otros compositores. Para la decodificación de este tipo de canciones es obligatorio el conocimiento de las referencias mencionadas, y el público de la región conoce los textos y los datos que se cruzan en cada una de las canciones. Por esto se cambiaron las temáticas de la canción vallenata tradicional, diseñada para un destinatario local, y se acomodaron nuevas canciones, producidas en serie para otros oyentes.

Después del auge en las décadas pasadas, hoy las casas disqueras buscan reconquistar una audiencia y un prestigio nacional para la música vallenata, ahora asociada por muchos a la estridencia y al mal gusto. Los temas, manipulados

y adaptados, se promueven comercialmente, convertidos en música popular y lanzados para llenar los gustos masivos de nuevos y viejos habitantes urbanos, con nostalgias rurales. Pero la primera audiencia, ganada por la literatura y los viejos compositores, está distante de este público cautivo por los medios de comunicación. A pesar de las multitudes que acompañan los espectáculos comerciales televisados, hoy no puede decirse que la canción vallenata goce del prestigio selectivo de sus antiguos seguidores que buscaban en sus ritmos y en sus temas el sabor de los primeros cantos y confesaban sus simpatías por los textos del maestro Escalona o por los viejos juglares.

Bibliografía

- Araújo de Molina, Consuelo. *Vallenatología. Orígenes y fundamento de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo, 1973.
- Árquez, Van-Strahen Oscar. “El carnaval en la región momposina”, en: *Boletín Historial*. Órgano de la Academia de Historia de Santa Cruz de Mompóx, LVI, 29-30, 1998.
- Brugés Carmona, Antonio. “El merengue”, en: *El Tiempo*, Bogotá, 21 de enero de 1940.
- _____. “Vida y pasión del porro”, en: *Sábado*, Bogotá, 99, 2 de junio de 1945.
- Caballero, Édgar. *Guillermo Buitrago, cantor del pueblo para todos los tiempos*. Medellín: Discos Fuentes, 1999.
- Castillo, Ariel. “La derrota victoriosa de Alfredo Gutiérrez”. Barranquilla: Universidad del Atlántico (texto inédito).
- García Márquez, Gabriel. “Punto y aparte”, en: *El Universal*, Cartagena, 22 de mayo de 1948.
- _____. “La Jirafa”, “Abelito Villa, Escalona & Cía.”, en: *El Heraldito*, Barranquilla, 14 de marzo de 1950.
- Gilard, Jacques. “¿Cresencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato”, en: *Huellas*, Barranquilla, 37, 1993, 28-34.
- _____. “Le vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie”, en: Gerard Borrás (dir.). *Musiques et sociétés dans les Amériques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000, 81-92.
- González, Hugo. “Leyenda vallenata”, en: *XVI Festival de la Leyenda Vallenata*. Valledupar: El Diario Vallenato, 1983, 16.

- Landero, Andrés. "Andrés Landero. Rey vallenato vitalicio", en: *XXII Festival de la Leyenda Vallenata*. Bogotá: Guadalupe, 1999, 30-33.
- León, Argelis. "La música como mercancía", en: *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.
- Linares, María Teresa. "La materia prima de la educación musical", en: *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.
- Menezes Bastos, Rafael José. "Situación del músico en la sociedad", en: *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1980.
- Posada, Consuelo. *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.
- _____. "Música y cultura. Señalamientos contra la Costa Caribe", en: *Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín, 3, 1998.
- Quiroz Otero, Ciro. "El Festival Vallenato", en: *Alternativa*, Bogotá, 161, 1978.
- _____. *Vallenato, Hombre y Canto*. Bogotá: Ícaro, 1983.
- Rada, Pacho. *Historia de un pueblo acordeonero*. Barranquilla: Mejoras, 1977.
- _____. "Rey vallenato vitalicio: Pacho Rada", en: *XXII Festival de la Leyenda Vallenata*. Bogotá: Guadalupe, 1999, 21-25.
- Restrepo, Antonio José. *El cancionero antioqueño*. Medellín: Bedout, 1971.
- Santos Calderón, Enrique. "Qué se hizo el vallenato", en: *El Tiempo*, Bogotá, 9 de septiembre de 1982.
- Villa, Abel Antonio. "Rey vallenato vitalicio: Abel Antonio Villa", en: *XXII Festival de la Leyenda Vallenata*. Bogotá: Guadalupe, 1999, 10-16.