Anclajes en la cultura popular antioqueña de Colombia. El caso de la relación trova-narcotráfico en las últimas décadas del siglo XX. *Anchors in the popular antioquian culture of Colombia. The case of the trova-drug trafficking relationship in the last decades of the 20th century.* León Felipe Duque Suárez, Alejandro Tobón Restrepo y Héctor Vidal Rendón Marín. Población & Sociedad [en línea], ISSN 1852-8562, Vol. 29 (2), 2022, pp. 187-214. DOI: http://dx.doi.org/10.19137/pys-2022-290208. Puesto en línea en diciembre de 2022.

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons Atribución - No Comercial CC BY-NC-SA, que permite copiar, reproducir, distribuir, comunicar públicamente la obra y generar obras derivadas, siempre y cuando se cite y reconozca al autor original. No se permite, sin embargo, utilizar la obra con fines comerciales.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Contacto
poblacionysociedad@humanas.unlpam.edu.ar
https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/index

Población & Sociedad
revista de estudios sociales

Población & Sociedad
2022, Vol. 29 (2), pp. 187-214
DOI: http://dx.doi.org/10.19137/pys-2022-290208

Anclajes en la cultura popular antioqueña de Colombia. El caso de la relación trova-narcotráfico en las últimas décadas del siglo XX

Anchors in the popular antioquian culture of Colombia. The case of the trova-drug trafficking relationship in the last decades of the 20th century

León Felipe Duque Suárez
Universidad de Antioquia, Colombia. lfelipe.duque@udea.edu.co

Alejandro Tobón Restrepo
Universidad de Antioquia, Colombia. alejandro.tobon@udea.edu.co

Héctor Vidal Rendón Marín
Universidad de Antioquia, Colombia. hector.rendon@udea.edu.co

Resumen
El narcotráfico en Medellín y Antioquia (Colombia) encuentra en la trova y en los trovadores, en los años '80 y '90 del siglo XX, un recurso para conectarse con la cultura popular y un medio para la diversión. Al detentar o querer detentar el control de los trovadores, los narcotraficantes hacían visible su poder frente a la cultura popular. A su vez, la trova comulga, denuncia o reconstruye, desde imaginarios populares, el mundo de la mafia y los contextos y confrontaciones políticas que de él se derivan. En este artículo se analizan las relaciones entre la trova, con sus prácticas y representaciones, y el fenómeno del narcotráfico en un territorio específico.

Palabras clave: trova antioqueña; trovador; narcotráfico; cultura popular; anclajes

Abstract
During the 80s and 90s in the 20thcentury, drug trafficking in Medellín and Antioquia (Colombia) found in the trova and the troubadours a resource through which to connect with popular culture and a means of entertainment. By having or wanting to have control over the troubadours, drug traffickers made their power visible to popular culture. In turn, through popular imaginaries, the trova communicates, denounces or reconstructs the world of the mafia and the contexts and political confrontations that derive from it. This article analyzes the relationship between trova –with its practices and representations– and the drug trafficking phenomenon within a specific territory.

Keywords: antioquian trova; troubadour; drug trafficking; popular culture; anchors

Recibido: 12/05/2022 - Aceptado: 09/08/2022

Antecedentes y contextualización

Cultura popular antioqueña, las ruralidades en la ciudad

Pensar la cultura popular antioqueña implica enfrentarse tanto a fijaciones que consolidan unos imaginarios como a fragilidades movidas entre el devenir de ideas y acontecimientos, las cuales trazan el concepto de lo *paisa* –gentilicio del habitante de este territorio de Colombia, que corresponde a los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío, y norte del Tolima y del Valle del Cauca– en la actualidad. En la figura 1 puede apreciarse el departamento de Antioquia y, sombreado al sur, el resto de la región de influencia paisa. Históricamente, se ha asociado esta cultura a un grupo humano numeroso, extendido a lo largo de la región noroccidental andina del país, con prácticas comunes relacionadas con la agricultura, la minería y, en especial, con la arriería, que durante el siglo XIX y principios del XX fue motor de desarrollo, permitiéndole a este grupo asegurar su subsistencia, abrir caminos y fundar poblados. Si bien la región ha dejado de ser primordialmente campesina, en ciertos imaginarios continúa instalada la idea de que el nacido en estas tierras porta en sus genes un espíritu peregrino y colonizador, que no solamente doblegó la montaña, pues él es el mismo *paisaje* –como lo insinuó Francisco Antonio Cano (1913) en su obra *Horizontes*,[1] óleo representativo de la Colonización Antioqueña–, sino que para sobrevivir tuvo que imponerse sobre los demás desde un agudo sentido de la suspicacia, adobado con un fino toque de caballerosidad.

A lo largo de los últimos 100 años, la confluencia de campesinos provenientes de diversos rincones de Antioquia y el país –especialmente del Pacífico norte, el Caribe y la zona cafetera– colmó el centro y la periferia de su capital, Medellín, que, como pequeño poblado, a principios del siglo XX afrontó los desmanes producidos por la inestabilidad política heredada del siglo anterior, el desarrollo industrial de forma desordenada[2] y la violencia liberal-conservadora acaecida después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (en 1948). Esta violencia fue antesala de un conflicto armado que no sólo trocó el orden establecido en el país, sino que terminó por envolver en múltiples encrucijadas las realidades económica, social y territorial de Colombia hasta nuestros días.

> Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? Más. Y más y más y más. Y matándose por chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala, y en bala están hoy cuando escribo (Vallejo, 1994, p.33).

Esta capital, debido a las desgracias fraguadas en la guerra y a las brechas sociales y económicas que nuevamente marginaron a trashumantes y a despojados, fue convirtiéndose en una ciudad cuyas cuadras y calles –idealmente trazadas– terminaron por extenderse y desperdigarse entre los

barbechos de las lomas agrestes y las quebradas moribundas de sus laderas, repletas de tugurios e inquilinatos atestados de niños, mujeres y ancianos, que, poco a poco, constituyeron los nuevos caseríos y barrios de sus comunas. Sus límites trazaron las fronteras de estratificación, de pobreza y de riqueza, que conforman hoy el "Medellín Futuro".[3]

Figura 1. Mapa de la región noroccidental andina de Colombia. Se destaca el departamento de Antioquia y la zona de influencia cafetera, epicentro de la cultura paisa

Fuente: elaboración propia.

Por eso la ciudad no podía ser la idealmente trazada, porque los encuentros y los desencuentros que se forjaron –algunos en contravía de lo que se esperaba para tan promisoria urbe– fueron estableciendo nuevos imaginarios, tergiversaron valores y consagraron lo que antes era impensable a la luz de prácticas religiosas arraigadas. Esta síntesis que trenza rasgos de cultura popular y cultura letrada, espacios rurales con dominios industrializados, tradiciones centenarias y cambios abruptos provocados por la guerra y las inequidades sociales, constituye, así mismo, un *horizonte* de fijaciones y fragilidades que reconoce en ser *paisa* el legado a través del cual transitan los habitantes de Antioquia.

Trova, narrativa de una cultura en poesía oral improvisada

En este ajetreo de tiempos y sucesos ha estado presente una de las formas de expresión literaria y musical más representativas de la región: la trova, composición poética formada por cuartetas de versos octosílabos improvisados, con rima asonante o consonante entre el segundo y el cuarto, que se canta a ritmo de bambuco y se acompaña con un tiple (cordófono tradicional del centro del país). Dos trovadores se enfrentan, a manera de controversia, con el objetivo de superar al contrincante, tanto en el sentido y contundencia de lo que dicen como en la velocidad y sagacidad de sus respuestas.

Los orígenes de la trova se funden en la oralidad de los pueblos de habla hispana en América, tradición heredada de antiguas prácticas ibéricas que, después de siglos de historia, se constituye en esta región antioqueña como recurso comunicacional y de esparcimiento en la vida cotidiana de sus pobladores. La proyección de esta manifestación se concreta en la década del setenta del siglo XX, cuando en Medellín surgen los primeros concursos y festivales de trova, a los cuales asistía masivamente la gente a escuchar los rezagos de las músicas de cuerdas (que por esos mismos días dejaron de grabarse en la industria fonográfica local y de sonar en las emisoras) y a constatar, de primera mano, la exorbitante fuerza embriagadora que iba a deparar la recién creada y adoptada industria del entretenimiento.

Eran tan frecuentes para el habitante de Medellín los festivales de trova o la presencia de cantantes líricos y populares en las emisoras locales de los años '70 y '80, como los espectáculos de zarzuela y las corridas de toros en los legendarios Circo España y Teatro Junín durante la primera mitad del siglo XX. Tanto en unos como en otros, los medios de comunicación jugaron un papel decisivo y mostraron que expresiones propias y foráneas tenían un camino en el que lo global y lo local se mezclaban para generar nuevos públicos. Las narraciones que se gestaron en este siglo a través de espectáculos, espacios culturales y prácticas tradicionales fueron rutas que la ciudad construyó y transitó para reconocerse y que, incluso, sirvieron a aquellas dinámicas por fuera de la ley que surgían sigilosamente entre sus habitantes.

Así la trova convive con manifestaciones populares, apuestas artísticas o académicas y vaivenes políticos y económicos que se fueron forjando desde orillas opuestas. Esta convergencia potenció en ella el ser relatora de esta múltiple interacción. En sus cuartetas octosilábicas se entretejieron tradición y cambio, culturas rurales y urbanas, negocios lícitos e ilícitos, entre muchos otros aspectos; y apuntaló a los trovadores como artífices contestatarios o como cronistas al servicio de estas múltiples dinámicas y, por ende, de quienes ostentaban el poder.

Lo narco, oportunismo trágico en la historia reciente de Medellín

Alonso Salazar (2001), en su texto *La parábola de Pablo,* plantea que "para Antioquia y para Medellín, ante la quiebra de sus industrias tradicionales, el

tráfico apareció como una tabla de salvación" (p.72). Pero no solo se trató del revés industrial, ya en los años '50 del siglo XX la exportación ilegal de café y el negocio ilícito de cigarrillos, licor, ropa, productos de lujo, entre otros, eran parte de un comercio no autorizado que se movía por estos territorios. A esto se suma el descubrimiento del Valle de Aburrá como espacio estratégico para el cruce de rutas de contrabando hacia el Pacífico y el Atlántico y el usufructo del aeropuerto local de Medellín con estos fines (Salazar, 2001; Martin, 2012). Además, no se pueden dejar de lado problemáticas sociales como el desempleo, el rebusque y la informalidad, aspectos todos que fueron ambiente propicio para que la mafia y su negocio encontraran asiento.

Fue así como Medellín se convirtió en epicentro del narcotráfico en Colombia. En esta ciudad nacieron y florecieron algunas de las *empresas* más importantes en torno al mercado de drogas, especialmente el Cartel de Medellín, organización que no funcionaba, precisamente, como un cartel, sino, más bien, como una red criminal, y su negocio más importante era el tráfico de narcóticos. El líder de esta organización, Pablo Escobar, así como otros miembros de ella, "pusieron a prueba a la sociedad no sólo frente a la violencia extrema, masiva y muchas veces gratuita, sino también ante la posibilidad de obtener admiración, y constantemente recibieron señales de condescendencia y aprobación entre amplios sectores de la sociedad" (Centro Nacional de Memoria Histórica, CNMH, 2017, p. 76). Este flagelo permeó diferentes esferas estatales, políticas, económicas y sociales y ofreció vías rápidas para la adquisición de dinero, estatus y poder.

> Los imaginarios de la sociedad antioqueña […] sirvieron de sustrato para la connivencia con los grupos armados ilegales. Las bandas del narcotráfico, en especial, llevaron a extremos muy violentos esta desregulación de los comportamientos sociales y convirtieron la ilegalidad en conducta masiva y admirada (CNMH, 2017, p. 106).

Si bien algunos aspectos culturales fueron determinantes para que dicho fenómeno tuviese su auge en la capital antioqueña, es probable que nadie hubiese dimensionado las consecuencias que este traería en las siguientes generaciones, ya que, como afirma Alonso Salazar (2002) en *No nacimos pa' semilla*, Medellín enfrentó una guerra en la cual intervenían muchos poderes, pero eran los jóvenes los protagonistas: ellos mataban y morían. Estos jóvenes vivían en una ciudad profundamente desigual y sin muchas oportunidades y fueron, precisamente, las demandas no satisfechas de la población uno de los elementos que explica el impacto del narcotráfico en esta región: "Este negocio también representó el único canal de ascenso social posible por sus formas rápidas de enriquecimiento en una cultura que hacía apología del consumo, las drogas y la muerte" (CNMH, 2017, p. 32). Pero, más allá del sicariato y el impacto del narcotráfico en la población juvenil, este fenómeno propició una apropiación y reorientación de sentido en campos simbólicos de peso para la sociedad antioqueña como la religiosidad y el deporte (CNMH, 2017), y la cultura, como sucedió con la trova.

Metodología

Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Trova antioqueña: entre la estabilidad poética y la transformación cultural*, desarrollado en la línea Música, Identidad y Cambio Cultural del Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, en Medellín, Colombia.

Para efectos de esta investigación se eligió una metodología cualitativa etnográfica, la cual estudia los fenómenos sociales de una determinada comunidad, cultura o grupo humano, a partir de la descripción de situaciones, personas, comportamientos, encuentros, etc., otorgándole un papel fundamental a la observación de estos fenómenos, ya que, por medio de esta, el investigador se puede acercar a las acciones, emociones, actitudes, reacciones, experiencias, pensamientos y reflexiones de los participantes.

La investigación cualitativa permite analizar, desde el encuentro humano con protagonistas, el fenómeno a estudiar; este análisis se constituye a través de la relación directa que posibilita que la historia oral cobre sentido y relevancia para consolidar una narración académica no contada. Este tipo de metodología es fundamental a la hora de indagar por la trova antioqueña, ya que el abandono investigativo que ha sufrido esta tradición oral convierte a sus protagonistas en la fuente principal de información. En este sentido, las voces son múltiples porque en la vida cotidiana nada es demasiado frívolo o trivial, sino, por el contrario, en cada sujeto se tejen diversos y disímiles escenarios, desde los cuales es posible leer la compleja realidad (Taylor y Bogdan, 1996). Aquí se entrelazan descripciones históricas (revisión de archivos) con trabajo de campo en el que participaron protagonistas de esa historia (entrevistas en profundidad).

La revisión de archivos implicó la búsqueda de fuentes que abordan no solo el tema de la trova como expresión de tradición identitaria, sino de la relación cultura popular-narcotráfico en su contexto local y regional. Dicha revisión permitió "focalizar el tema, plantear su importancia (justificación), depurar conceptualmente las categorías que van emergiendo, contextualizar la información y a los informantes claves, orientar los hallazgos de la investigación y confrontar información directa" (Galeano, 2004, p. 38). Además de libros y documentos, también se recurrió a la revisión de otro tipo de fuentes, como grabaciones audiovisuales y sonoras, imágenes y fotografías, las cuales, amén de proporcionar datos para la investigación, sirvieron como base para la construcción de un archivo especializado sobre la trova antioqueña que se convierte en memoria viva de esta tradición oral y contribuye a su difusión, conservación e investigación en el Fondo de Documentación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia.

La entrevista en profundidad, herramienta fundamental durante esta investigación, hace referencia a la construcción de espacios de encuentro entre actores destacados de la temática en revisión y los investigadores. Su finalidad central está soportada en recoger, de manera fidedigna, experiencias, memorias y perspectivas críticas que surgen naturalmente en las propias

palabras de los entrevistados y desde su propia vivencia. Las entrevistas se realizaron siguiendo un modelo de conversación entre iguales (Taylor y Bogdan, 1996), a partir de una guía semiestructurada, con el objetivo de recoger elementos de comparación y contraste entre los entrevistados y, al mismo tiempo, con un margen de libertad para profundizar en ciertas temáticas. Los entrevistados fueron trovadores, expertos, personas cercanas a la trova, organizadores de festivales, músicos y literatos.

Posterior a la realización de las entrevistas, el equipo de trabajo transcribió, analizó y estructuró la información recolectada a la luz de preguntas de investigación, notas de campo y discusiones colectivas para, finalmente, sistematizar el resultado de este análisis y los hallazgos provenientes de la revisión de archivos, hacia la construcción de una síntesis que arroja como resultado diversos productos, entre ellos este artículo.

Análisis y resultados

Narcotráfico, pugnas y afinidades en la construcción de identidad

Dice Jorge Orlando Melo (1993) que lo antioqueño no puede definirse fácilmente en tanto siempre está adquiriendo nuevos elementos. "Tampoco puede ignorarse que su percepción es contradictoria, y que su exaltación, que tan fácilmente bordea ramplonerías, gestos paternalistas, vanidades ingenuas, simplificaciones racistas, produce en muchos justificada irritación" (p. 16). Plantea Juan Camilo Escobar, en entrevista con Chacón y Castañeda (2013), que

> la idea de raza antioqueña es finalmente entonces un imaginario de identidad, que en el caso de Antioquia se ha demorado 200 años en construirse y sigue presente con frecuencia en los periódicos y en los comentarios de dirigentes [políticos] y empresarios o de la opinión pública.[4]

Melo (1993), además, afirma que algunos de estos estereotipos se mantienen vigentes en las conductas de los antioqueños mientras otros son sólo curiosidades nostálgicas. Para Zuluaga (2020), los relatos de identidad del antioqueño han sido creados por la cultura hegemónica, y las clases populares los han corroborado desde relaciones horizontales y de compadrazgo.

La construcción de la figura del *paisa* se valió de múltiples recursos, entre artificios y estrategias publicitarias y mediáticas, para la instrumentalización y el sobreposicionamiento de diversos elementos de cultura como textos, canciones y prácticas que alimentaron este imaginario. En esta línea, resulta pertinente referirse a dos obras que en los años '80 y '90 fueron muy famosas en la región y en el país (una canción y un libro llevado al cine) que dan cuenta de este ideal de cultura: la canción *Muy antioqueño*[5] de Héctor Ochoa Cárdenas y la novela *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo.

El verso conclusivo de dicho bambuco hace una afirmación rotunda y categórica: "Antioqueño es mi Dios"; con ella despacha en esta cadencia

metafórica no sólo el ensalzamiento imaginario de un paisa engreído y rezandero, sino que encumbra la estirpe del nacido en Antioquia a la altura de la divinidad católica, amén de un mórbido y solapado fanatismo supersticioso. A su vez, *La virgen de los sicarios*, publicada en 1994, en pleno auge del narcotráfico en Medellín, si bien gira en torno al amor homosexual, aborda los temas de la mafia, la violencia y la religión a través de unos personajes que descargan el éxito de sus asesinatos y la protección de su integridad en un poder divino representado en la figura de una madre omnipresente, María Auxiliadora,[6] que, además, reemplaza al padre lejano o aniquilado.

Otro elemento definitivo en el fortalecimiento de la figura del antioqueño está relacionado con su capacidad adquisitiva y su habilidad para generar recursos económicos. Virginia Gutiérrez de Pineda (1968), ya desde los años '60, planteaba que en el siglo XX en esta cultura se consolida una valoración del individuo que tiene capacidad para forjar riqueza; es decir, vale quien en primera instancia posee dinero. Producir dinero, entonces, es sinónimo de triunfo, de reconocimiento social. Por eso el arriero o el empresario deben demostrar su talento para *conseguir plata*, lo que les permite ser *alguien* en la sociedad; sin embargo, como dice Zuluaga (2020),

> la acumulación no traía felicidad; con mayor frecuencia producía una expansión del miedo. Uno nuevo: la ansiedad por conservar lo conseguido y de luchar con el secreto deseo de destruirlo. Para no desencadenar ese deseo era necesario evitar todo gasto, suprimir el goce (p. 59).

De pequeños poblados que sustentan en el negocio mercantil y agropecuario el imaginario del hombre que triunfa porque posee riqueza, se transita hacia una ciudad abarrotada de migraciones que ni la industria ni la estructura socioeconómica son capaces de asumir. El desempleo y la inequidad social deambulan por las calles de Medellín, así como el ideal de que solo vale el que tiene, situación propicia que abre las puertas, en las últimas décadas de ese siglo, a nuevas estructuras económicas sin importar su legalidad. El negocio del narcotráfico –entendido como la producción, la distribución a escala local, nacional e internacional y el consumo de estupefacientes, y de ellos se derivan corrupción, soborno, tráfico de armas, violencia y muerte– irrumpe como alternativa para que el prototipo del antioqueño triunfador se mantenga erguido y para que el recién nacido *empresario* reclame sus recompensas.

La pugna era evidente, de un lado, las estirpes tradicionales precisan mantener la firmeza de los valores que identifican al antioqueño (amparados en sus prácticas religiosas); de otro, los mafiosos (nuevos ricos), con su capacidad económica, exigen ser parte visible de la sociedad y buscan a todo costo integrarse a dichos valores. Convendría pensar, como dice Zuluaga (2020), que el poder creciente del narcotráfico, más que un accidente histórico evidencia "una puja que venía ocurriendo y desarrollándose dentro de la mentalidad antioqueña desde finales del siglo diecinueve, ambivalencia

irresuelta entre la picaresca –a veces promovida y celebrada– y valores como la integridad ética y la confianza en los negocios" (p. 152).

Ser el dueño, el mandamás, no era solamente tener el control de la palabra o tener capacidad económica desbordada, sino también tener el poder de mandar a callar o silenciar en el instante al contrincante o al que estorbara en el camino. En este sentido, era muy común la naturalización del crimen y del criminal en la sociedad medellinense de principios de los años '80, en tanto los cabecillas de este negocio podían acceder o presentarse en lugares públicos como la Discoteca Kevins,[7] por ejemplo, con tanta familiaridad como cualquier otra persona; dichas estirpes podían convivir en los mismos barrios, en las mismas avenidas y en los mismos lugares de diversión de las gentes del común. Para ilustrar esta afirmación, se puede tener en cuenta lo que dice Salazar (2001):

> Pablo [Escobar] compró una suntuosa mansión diagonal al Club Campestre, el club de los ricos tradicionales de la ciudad. Allí, el 2 de diciembre de 1977, celebró con su familia y sus amigos sus 28 años. En el mismo sector compraron Fidel Castaño, Pablo Correa, los Ochoa y otros capos (p. 72).

Cierta cohesión estaba en marcha de la mano del surgimiento de códigos lingüísticos y estéticos propios, que las generaciones jóvenes adoptaron rápidamente. Pero esta ni elimina ni disimula el trasfondo de los hechos: el narcotráfico y toda su estructura consolidan sus raíces y con ellas la violencia en el territorio. En palabras de Almonacid (2016), "si bien el uso y la tenencia de la tierra son el motor de la guerra, las drogas son el combustible, en un país que sigue enlistado como el máximo proveedor de cocaína a nivel mundial" (p. 69). Nos preguntamos, ¿es la violencia una fuerza que irriga a la sociedad y la permea en todas sus esferas? Yúdice (2008) propone al menos dos interpretaciones: la complicidad en la comisión de violencia crea lazos de confianza y la violencia contra los *otros* sirve perversamente para construir un "nosotros" cohesionado. Hecho que el narcotráfico apropia conscientemente.

Sin embargo, de un momento a otro, voces que disienten empiezan a reclamar también su lugar, como el columnista del periódico El Tiempo, Enrique Santos Calderón, quien, como recuerda la Revista Semana en su artículo *Garrote a la mafia* (1984), cuestionó la indiferencia de autoridades nacionales sobre personas y bienes que, efectivamente, estaban relacionadas con este flagelo, ¿por qué no se procedió?: "El mismo Santos ofrecía una respuesta: 'faltaba el cadáver de un ministro de Justicia para hacerlo'" (párr. 3); hecho que ocurrió el 30 de abril de 1984, día en que fue asesinado Rodrigo Lara Bonilla, ministro de Justicia de Colombia, a manos de sicarios contratados por Pablo Escobar.

En los años '90, un artista plástico, el maestro Carlos Uribe, retomando la pintura de Cano (1913) ya mencionada, realiza una nueva obra en la que evidencia cómo las dinámicas del narcotráfico y las respuestas del Estado se entrecruzan para resignificar las disputas explícitas entre unos y otros. Una avioneta que fumiga es el elemento introyectado en la obra icónica de la colonización antioqueña, suficiente para reflejar esta cuestión (Figura 2).

Figura 2. Carlos Uribe Uribe, *Horizontes 1999* (1999), impresión digital sobre canvas

Fuente: Archivo personal Carlos Uribe.

La controversia estaba a flor de piel. Si por un lado se reclamaba justicia y celeridad por parte del Estado para enfrentar las mafias, por otro, los narcotraficantes eran reconocidos y admirados y sus estéticas empezaban a representar una manera de ser y de vivir; además, con su capacidad adquisitiva compraban no solo objetos y tierras sino el favor de autoridades locales, regionales y nacionales o al aparato judicial, por mencionar a algunos, con lo que esquivaban, sin mucho esfuerzo, a aquellos que seguían oponiéndose a sus intereses. En la lectura que hace Zuluaga (2020) del documental *The Smiling Lombana* (2019) –dirigido por Daniela Abad–, este autor resalta la "manera como la sociedad antioqueña traslapó la influencia del narcotráfico en distintas esferas, y la forma en que este fue admitido o tolerado, y cómo se habló 'pasito' sobre su alcance y extensión" (p. 154). Desde la perspectiva del escritor y trovador Luis Fernando Macías: "Eso todo el mundo lo sabía. Es que hubo una época en la que el narcotraficante era bien mirado y la gente quería disfrutar de su riqueza. Había que ser visionario para advertir que más allá estaba la sombra".[8]

En estas controversias, los medios de comunicación y las industrias culturales juegan un papel significativo en "la construcción representacional de los no normalizables", en tanto promueven y divulgan las nuevas modas seductoras (músicas, imágenes, juegos, ropa…)

> Que se propagan a grupos más 'normales', pero no necesariamente por su posición de clase. Se llega aquí a un límite en lo que respecta a las posibilidades de ciudadanía y a la cohesión social. En cierto sentido, los no normalizables son lo que Laclau (1990) llamaría la 'exclusión constitutiva', una suerte de significante vacío que muda de semblante [...] pero que persiste (Yúdice, 2008, p. 10).

Por ejemplo, judío, comunista, prostituta, drogadicto, migrante, negro, pandillero, terrorista, narcotraficante.

Pero, así como se deslizan nuevas modas que conectan a los normalizables y los no normalizables, prácticas de cultura popular arraigadas a los imaginarios ya descritos se adaptan a las dinámicas del momento y con ellas los mafiosos garantizan el reclamo de ser y sentirse parte de… porque "no parecer uno mismo, por comportamiento o por aspecto, siempre suena como una traición, especialmente a las personas del propio entorno" (Revilla, 2003, p. 60). Lo paisa no se pierde, se reinventa entre acciones e ideas reconocibles y extravagancias desmesuradas, ya que después de todo, los nuevos ricos no dejan de ser sujetos inherentes a la cultura popular.

Anclajes

Se recurre al concepto de anclaje para analizar, desde la trova y el narcotráfico, la idea de ser y sentirse parte de. Existe la necesidad de sujetar, fijar en la cotidianidad –que se vuelve memoria–, aquello que se realiza, que se adopta o que se representa, más allá de asignarle validez histórica o actual. Esta sujeción está soportada en el conocimiento y reconocimiento que tenemos del otro, de los otros; por tanto, el anclaje "es quien dota de significado a las representaciones sociales" (Lara, 2005, p. 87); en él se descubren tres funciones elementales de estas representaciones: integración cognoscitiva (de lo novedoso al sistema de pensamiento ya constituido), interpretación de la realidad y orientación del comportamiento y de las relaciones sociales (Álvarez, 2002). Así mismo, complementa Lara (2005), que en el anclaje se dimensiona la integración (e incorporación) de elementos informativos en virtud de un sistema de pensamiento producido en un sector determinado. Dicho pensamiento puede estar soportado en la tradición, en la tradición inventada o en mecanismos de transgresión.

Nos recuerda Rizo (2006) que no podemos entender las representaciones sociales sólo como productos mentales, sino que es necesario comprenderlas como construcciones simbólicas que se crean y recrean en el curso de las interacciones en sociedad; es decir, son dinámicas, porque con ellas, en movimientos de ida y vuelta, se comunica y se discierne la realidad que se construye. Así pues, la función de estas representaciones "es la de transformar lo desconocido en algo natural, dado por descontado, común" (Rizo, 2006, p. 3). En palabras de Farr (1986), "hacer que lo extraño resulte familiar y lo invisible, perceptible" (p. 503). Los códigos sociales se consolidan en un proceso tal que llegan a formar parte de las representaciones (Piñero, 2008).

Volviendo al tema en cuestión, y contextualizando a Ibáñez (1994), se puede decir que las imágenes y significados que se le otorgan a la trova están íntimamente ligadas al contexto comunicativo en el que esta surge, y responden –y pueden variar– de acuerdo con la ideología de la sociedad de la cual hacen parte. La trova es una construcción simbólica que se crea y recrea en las interacciones sociales con un carácter siempre dinámico y que permite entender y comunicar la realidad (o la realidad distorsionada o exagerada puesta al servicio de imaginarios, que, de acuerdo con Rizo (2006), responden a experiencias, expectativas, temores y deseos), contribuyendo al

fortalecimiento de las relaciones entre los sujetos de un entorno cultural determinado; es decir, desde la trova, como hecho comunicativo inserto en una tradición popular que encarna una manera de ser, de hablar y de expresar del pueblo andino del noroccidente de Colombia, se consolida una alternativa dialógica de amplia comprensión.

Moreno, Burgos y Váldez (2016) plantean que los contenidos de una representación se organizan en torno a un núcleo central, idea que implica que existen elementos centrales y periféricos. El núcleo central de lo que narra la trova antioqueña, adaptando la idea de Eric Lara (2005) cuando habla del narcocorrido, alcanza el consenso y la homogeneidad tanto en el grupo social en el que surge el fenómeno como en el grupo social en el que cumple una función, y con ello se está dando fuerza a la trova como representación social en un momento histórico determinado. Por eso, muchas trovas pueden improvisarse para decir lo que otros quieren escuchar, bien sea desde el ámbito de la tradición o desde intereses políticos y económicos, por mencionar algunos; por ejemplo, los narcos toman la trova para que sea parte de sus acciones y, por ende, estas estén soportadas en elementos que las enraízan a la tradición; pero, de otro lado, los trovadores, con el contenido de las trovas, se constituyen en un enlace para que la forma de vida del narcotraficante, sus estéticas y los mismos productos que comercializan aparezcan como algo familiar. Es necesario tener en cuenta que "los medios de comunicación de masas son base suficiente para la producción, [validación] y difusión de informaciones, opiniones e ideas (Farr, 1986) respecto al objeto que después se representará socialmente" (Lara, 2005, p. 87). Podemos afirmar que los trovadores se informan, también, a partir de estas fuentes de comunicación y, en ese sentido, los medios terminan teniendo una incidencia importante en las temáticas y los contenidos de sus trovas.

El trovador que improvisa cumple, con sus textos, la función de reflejar lo que está viviendo la ciudad y el territorio, donde, para los años '80 y '90 del siglo XX (rango temporal de este estudio), muerte, violencia, tráficos ilegales, corrupción... permean a todos los estratos de la sociedad (no a todas las personas) y a los poderes del Estado. Y, a su vez, quienes escuchan las trovas buscan en ellas las claves para reconocerse o refugiarse, bien sea desde el imaginario tradicional de ser o los contextos contemporáneos en los que se identifican valores y antivalores que de una u otra forma "pasan a ser directrices de su actuar en la sociedad" (Lara, 2005, p. 85). Un ejemplo de ello se verifica en el comentario que hace Rodrigo Mejía "El Bobo de Caldas" (trovador y rey nacional de la trova en 1979 y 1980) en entrevista para esta investigación en diciembre de 2019:

> Yo dije una vez que la trova me había vuelto a mí como el bufón del rey, porque Ardila Lülle: 'Tráiganme al Bobo', el gobernador: 'Tráiganme al Bobo', el alcalde de Medellín: 'Tráiganme al Bobo' y Pablo Escobar sólo aceptaba que en su finca trovara el Bobo.[9]

Parte del anclaje o de los anclajes que la trova constituye como hecho de representación social en su relación con la cultura dominante están

soportados, a partir del pensamiento de Durkheim y desde la perspectiva de Álvarez (2002), en las convenciones de costumbres, ideales y normas que permiten comprensión racional y encarnación –como símbolo colectivo– de esa práctica artística. Sin embargo, cuando el trovador entra, desde su poesía improvisada, a tomar partido de actos ilegales que contravienen las estructuras de poder o los acuerdos implícitos de una sociedad, se transforman él y su mensaje en contraparte y, por ende, dejan de ser representación comunitaria para convertirse en apuesta individual o de un colectivo específico que demanda y requiere reconocimiento. Los anclajes, si bien son fuertes y de largo aliento, pueden romperse o reconfigurarse, por presión de grupos emergentes, aun manteniendo las estructuras tradicionales.

Las dinámicas sociales, bien sean concebidas desde la oficialidad o por fuera de ella, construyen realidades que el colectivo reafirma desde distintos puntos de vista, lo que puede garantizar que aquello que en un momento particular se entiende como contraparte cambie de repente para ser parte de la convención, porque sectores de esa sociedad lo reconocen como tal. Dicho de otra forma, la trova, cuando cumple una función en una situación como el narcotráfico, se convierte en un elemento comunicativo que valida acciones contraculturales en la medida que se ubica al lado de la ilegalidad y confronta al Estado y a sus instituciones; aunque, paradójicamente, los valores tradicionales que ha reivindicado esta poesía oral improvisada hayan incidido en la cimentación de este fenómeno. Si la trova se desliga de los imaginarios de ser del antioqueño y se conforma hacia la descripción de nuevos modelos, deja de ser lo que la cultura popular espera de ella y se ancla a esos modelos. Se puede afirmar que en los anclajes que se construyen entre trova y narcotráfico cada interacción requiere "conocer las demandas de identidad del otro interactuante, presentarle las nuestras y establecer una negociación difícil hasta llegar a establecer los límites de lo aceptable en esa situación determinada" (Revilla, 2003, p. 62).

De trovadores y narcotraficantes

Los límites de las negociaciones entre trovadores y narcotraficantes se pueden reflejar a través de una serie de narraciones, correspondientes a las últimas décadas del siglo XX, en las que los anclajes –las búsquedas de adaptación y apropiación y la necesidad de supervivencia– transitan a través de ellas. La trova, en su camino de representación del imaginario idealizado del campesino y del arriero antioqueños, se entronca con las apuestas citadinas en las que el trovador, en un proceso de profesionalización, es decir, que puede vivir de esta expresión, intercambia, en su construcción poética, la doble militancia entre el arraigo tradicional y las exigencias urbanas. Se hace referencia al Festival Nacional de la Trova, surgido en 1975 en la ciudad de Medellín, y que posteriormente se va a conocer como el Festival Nacional de la Trova de Astrocol (Asociación de Trovadores Colombianos), entidad fundada en 1979, año desde el cual ha sido la organizadora de este Festival. En la figura 3 puede apreciarse la convocatoria masiva de este evento.

Figura 3. Fotografía de un Festival Nacional de la Trova celebrado a finales de los años '80 en el Centro de Convenciones y Exposiciones de Medellín, lugar conocido popularmente como Palacio de Exposiciones. Se observan el público asistente y el concursante César Augusto Betancur "Pucheros"

Fuente: Archivo Asociación de Trovadores de Colombia (Astrocol).

En la medida en que el Festival de la Trova se posiciona en el imaginario popular y los trovadores son personajes públicos con amplio reconocimiento, surge una modalidad de financiación en la que entidades o empresas pagan a un trovador para que represente su producto y divulgue la marca. Esto se evidencia a través del uso de camisetas que visten los artistas, en las trovas de presentación (cuarteta que recita el presentador del festival y da partida a la tanda) o en los llamados a la tarima que hacen los maestros de ceremonia. Pero donde resulta más significativo es en el momento en que permea el contenido de la trova misma y, en medio de las tandas, los trovadores improvisan cuartetas que aluden a la empresa o a los productos de sus patrocinadores. Un ejemplo de ello se encuentra en la tanda entre Pedro Mariano Fernández "Pedrito Fernández" y Rodrigo Mejía "El Bobo de Caldas" en el Festival Nacional de la Trova de 1982, donde el primero tenía apoyo de una transportadora y el segundo de una ferretería:

> [Pedrito Fernández:]
> Me voy con Transportes Sierra,
> es mi patrocinador,
> para andar todo Colombia
> repartiendo este folclor.
>
> [Bobo de Caldas:]
> Repartiendo ese folclor,
> lo dice esta porquería,
> y si se le vara el carro
> venga a la Ferretería.[10]

Los mismos trovadores, conscientes de lo que la poesía oral improvisada significa para el público y la cultura, hacen una autocrítica respecto a venderla a sus patrocinadores, a lo que implicaría convertirla en un panfleto publicitario:

> [Bobo de Caldas:]
> Teniendo Transportes Sierra,
> vinimos fue de parranda,
> écheme trovas bacanas,
> deje de hacer propaganda.
>
> [Pedrito Fernández:]
> Es que eso a mí me interesa,
> creo que no meto la pata,
> también hicieras lo mismo,
> Bobito, a cambio de plata.
>
> [Bobo de Caldas:]
> Bobito, a cambio de plata,
> este Pedrito no entiende,
> aquí hacemos el folclor
> y la trova no se vende.[11]

No obstante, los dos puntos de vista, en las siguientes trovas se constata que no solo se anima a la visibilidad de los patrocinadores *oficiales*, sino que se trasluce qué apoyos *ocultos* de los *no normalizables* emergen y se consolidan para también ganar protagonismo y aceptación a través de la trova y de los trovadores. Si soy amigo de un trovador, puedo tener aquiescencia entre el público y, por ende, en la cultura popular.

> [Pedrito Fernández:]
> Que la trova no se vende,
> te lo voy a refutar,
> porque le cobraste plata
> a ese don Pablo Escobar.
>
> [Bobo de Caldas:]
> A ese don Pablo Escobar,
> yo pongo a Dios de testigo,
> le trovo toda la vida
> porque Pablito es mi amigo.[12]

Pero no sólo se nombran estas personas por una cercanía de amistad o de patrocinio, también porque despuntan en la vida pública del país como noticia cotidiana de actualidad, lo que hace que se mencionen de manera espontánea. Por ejemplo, en una tanda de 1983 que hacen John Jairo Pérez y Miguel Ángel Zuluaga en el Festival Rey de Reyes de la Trova (evento que reúne a los ganadores del Festival Nacional de la Trova de Astrocol), respecto a personajes regionales, se alude a políticos, a figuras de la tradición oral antioqueña o de los ámbitos populares urbanos, a referentes de la trova y de

otras actividades artísticas y culturales, y entre ellos se filtra el narcotráfico por medio de su cara más visible, Pablo Escobar. Cuando John Jairo Pérez lo menciona, el público reacciona con algarabía y aplausos prolongados que ocasionan la interrupción del ritmo de respuesta que llevaba la tanda, algo que no había ocurrido con ninguna de las otras personas mencionadas. Esta es la trova de Pérez y la respuesta de Zuluaga:

> Y hay otro de gran problema,
> que yo lo voy a mentar,
> y aunque lo ponga en caliente,
> y ese es don Pablo Escobar.
>
> Me habló de Pablo Escobar,
> permítame que lo ataje,
> pero jamás el dinero
> ha logrado un personaje.[13]

En estas dos trovas se revela la pugna referida anteriormente en este artículo: tanto Pérez como Zuluaga hacen consciente en su improvisación que el narcotráfico ya era visible en la sociedad, dejando en claro lo que implicaba este fenómeno para el país; es decir, los trovadores advierten la amenaza y cuestionan la validez de Pablo Escobar. Pero también se lee en la respuesta del público –lo cual se puede constatar en la grabación histórica de esta tanda– que el personaje ya estaba anclado. No obstante el cuestionamiento y la aceptación, resulta llamativo que, al final de la tanda, se vuelve al nombre de Escobar asociándolo esta vez con un oficio de la cultura popular antioqueña, el culebrero. Dice Zuluaga:

> El rey de los culebreros,
> ahí se supo equivocar,
> el rey de los culebreros
> ahora es Pablo Escobar.[14]

El culebrero embauca al público oyente para convencerlo sobre la validez de sus productos y vendérselos; el narcotraficante, con su poder adquisitivo, embauca a la sociedad para legitimarse. Legitimación con la cual sustenta y consolida el poder. Esta es una muestra clara del engranaje que se da entre tradición y dinámicas populares no legítimas, en la que los anclajes juegan un papel determinante para conectar lo uno con lo otro.

El narcotráfico se fue convirtiendo en parte del paisaje cotidiano de Antioquia y, particularmente, de la zona metropolitana de Medellín. Podría decirse que, desde los años '80, los integrantes de la sociedad estuvieron involucrados, directa o indirectamente, a este fenómeno, a tal punto que surge y se habla del concepto "cultura del narcotráfico" (Álvarez, 1995; Ovalle, 2005; Abad, 2008; Rincón, 2009; Aguirre, 2011; Correa, 2014; Santos, Vásquez y Urgelles, 2016). Yendo más allá de lo que plantean Moreno (2014), Reyes-Sosa, Larrañaga-Egilegor, y Valencia-Garate (2015) y Moreno, Burgos y Váldez (2016) sobre la situación en México, el narcotráfico en esta región colombiana genera una proximidad psicosocial porque él, con sus particularidades,

desencadena distintos niveles de simpatía-aversión, comprensión-rechazo, interacción-exclusión, apropiación-negación.

Contrario a otras expresiones populares o tradicionales que permiten una difusión amplia, bien sea por la industria fonográfica o por los medios masivos de comunicación, la trova, por ser improvisada, tiene plena vigencia en el espectáculo en vivo y, por tanto, siempre se genera como una alternativa única. Esta realidad la hacía muy llamativa para los narcotraficantes, porque tener al rey de la trova o al trovador de reconocimiento para una noche de diversión era garantía de exclusividad, de capacidad de dominio del mundo artístico y de poder adquisitivo. En este sentido, la trova representa un producto cultural que se diferencia tangencialmente de otros de la industria musical porque, si bien está estructurada sobre una forma poética y un género musical establecidos, siempre es nueva; mientras que un cantante famoso, por ejemplo, presenta un repertorio predecible, en tanto el público así lo exige.

Rodrigo Mejía "El Bobo de Caldas" describe la relación directa que él tuvo con Pablo Escobar a partir del interés del narcotraficante por la trova y por el espectáculo de la trova en sus reuniones familiares y fiestas sociales a finales de los '70 y primeros años de los '80. Tres episodios dan cuenta de esta relación.

El primero está centrado en la Hacienda Nápoles como epicentro de encuentros, festejos y poder. Recurrir a artistas nacionales e internacionales para que pasaran allí temporadas, de tal manera que se garantizaran funciones artísticas acordes con los gustos imperantes entre las mafias, fue el *modus operandi* a través del cual los residentes e invitados de esta Hacienda, en medio de la seguridad que implicaba estar allí, tenían a su alcance lo inalcanzable para el común de la cultura popular y, por ende, la demostración de que, a través del dinero, lograban figurar y ser reconocidos en la sociedad. Como bien se dijo en la primera parte de este texto, era la posibilidad de ser un antioqueño triunfador. Mejía cuenta que, durante cinco o seis años, de manera consecutiva, fue invitado a este lugar hasta por un mes, con pagos que llegaban a los 300.000 pesos, cuando, en la época, una empresa radial no aceptó pagarle 60.000 pesos mensuales por su trabajo. Mejía estuvo al servicio del espectáculo en Nápoles, a través de tandas de trova, alternando con diferentes artistas, quienes, como él, también podían estar durante largos periodos de tiempo alojados allí.[15]

> Llegamos Juan Guillermo Herrera 'El Pollo Herrera' y yo al aeropuerto, al hangar número uno, ahí nos recogieron y nos llevaron en una avioneta hasta la Hacienda Nápoles. Lo que debíamos hacer era trovar todos los días, cuando el patrón y la fiesta lo pidieran; siempre estábamos trovando con bromas, con la circunstancia que se estaba viviendo. Tengan en cuenta que el negocio era todo por mitad entre Pablo Escobar y Gustavo Gaviria, su primo hermano; ellos hicieron el capital juntos. En la Hacienda llamaba la atención que todo era doble, lo que uno tenía el otro también. Pero había un contrapunteo entre ellos: Pablo era muy bajito y el primo era calvo, entonces Pablo me decía: 'Ve, gozátelo, está pagando pelo a dólar', y el primo nos alentaba a burlarnos de la estatura de Pablo.[16]

Vale la pena señalar cómo el contenido de la trova se pone al servicio de una dinámica particular en la que la mofa prima sobre el sentido histórico, literario y artístico, lo que indefectiblemente lleva a esta expresión a un claro periodo de declive. El narcotráfico está a flor de piel en el país y las contrataciones al servicio de las mafias determinan el devenir de la trova y los trovadores:

> En estas fiestas se busca ridiculizar al otro y hacer un humor poco inteligente, en el que la diversión no está dada por el ingenio de los trovadores, sino a través de la burla [...]. La trova entró en un camino equivocado en ese momento; no la trova, los trovadores.[17]

El segundo episodio se refiere a la presencia de la trova en fiestas y eventos populares del país. Que los mafiosos se hicieran presentes de manera camuflada o, en ocasiones, de manera abierta en los espacios representativos del acontecer cultural regional o nacional fue recurrente. Con ello garantizaban visibilidad, ser parte de, y, por ende, abrir caminos de aceptación. Así narra "El Bobo de Caldas" su encuentro con Pablo Escobar en la Feria de Manizales:

> Llegábamos 25 o 30 trovadores a participar del Festival Nacional de la Trova de la Feria y nos acomodaban a todos en una casa, en el suelo, en colchones, ahí dormíamos. Un día suena el teléfono: 'Bobo de Caldas, que pase', y yo: 'Eso es una mamada de gallo, yo no voy', 'que pase al teléfono que lo necesitan urgente', yo pasé, cuando me dice un cliente: 'Hermano, que llame al compañero y que se vengan inmediatamente pa'l Club Manizales, que un amigo suyo los necesita urgente'. Cogimos "El Pollo" y yo un taxi y nos fuimos allá. Cuando llegamos estaba Pablo: 'Hermano, suban al escenario que ese hijueputa lleva como dos horas mamándome gallo y qué tipo tan aburridor [¿humorista?, ¿trovador?]', entonces hicimos el show y cambió el ambiente. Esa noche Pablo quería lucirse con el espectáculo que íbamos a dar porque andaba detrás de unas reinas…[18]

El tercer episodio da cuenta de cómo los dineros del narcotráfico entran en los años 80 a interactuar directamente con la trova a través de la financiación de festivales,[19] entre ellos, el Festival Nacional de la Trova. Afirma Rodrigo Mejía:

> Cuando aspirábamos a hacer el festival me dicen los trovadores: 'hombre, usted porque no habla con ese señor amigo suyo a ver si nos colabora para nosotros hacer el festival, si nos presta un dinero', y yo: 'listo', y fui y hablé con él y me dijo: 'Rodrigo, ¿cuánto necesitan pa eso?' Le dije: 'Un millón de pesos', y él me contestó: 'Bueno, vamos a hacer una cosa, yo te doy el millón de pesos, vos se lo facilitás a Astrocol, Astrocol hace el festival y cuando termine que te devuelvan el millón a vos; lo guardás y el año entrante volvés y se los prestás para que sigan con su festival'. Y yo le respondí: 'Pablo, mi Dios te pague', porque yo hablaba con él así. El día de la final del festival no cabía un alma en el Palacio de Exposiciones [lugar de eventos feriales de la ciudad de Medellín], fue un éxito rotundo. Terminó el festival, todo el mundo pa' la calle, eso fue un sábado. Al lunes bajo yo a Medellín, cuando el escándalo, que los habían atracado el domingo contando la plata allá en el Palacio, los habían encerrado

> en una pieza y se le habían llevado toda la plata, a mí me sonó eso como a un autoatraco y me puse a pensar: 'donde yo le diga a Pablo qué pasó, los cogen a todos y los hacen cantar'. Porque yo ya sabía cómo era la movida con Pablo, entonces tuve que quedarme callado.[20]

La Revista Soho en 2013 presenta una crónica escrita por César Augusto Betancur "Pucheros" en la que narra una interacción específica con el narcotráfico:

> En la puerta del negocio unos gordos con mini uzi nos raquetearon 'miniuziosamente', sacaron el tiple del estuche y le pegaron una revisada [...] Eso, más un montón de camionetas visajosas[21] en el parqueadero, nos anunciaba que aquí había capo encerrado. Luego entramos a un salón y los encerrados fuimos nosotros. En segundos todas las puertas estuvieron bajo llave y nos encontramos con todo el sitio reservado para dos únicas mesas: una pequeña, con un barrigón acompañado de una bella mujer, y otra mesa más larga, con 20 tipos, todos con cara de retrato hablado y unas ruanas que les permitían camuflar lo que por un momento pensé que eran los regalos de amigo secreto. Pero no, también eran ametralladoras.
>
> Allí se respiraba todo menos ambiente empresarial. Mi compañero de trova [Germán Carvajal] y yo, despistados, necesitábamos una explicación que no fue necesario pedir porque pronto la vimos en la mesa pequeña.
>
> —¡Jueputa, Germán! ¡Ese man de camiseta roja y blanca es Pablo Escobar!
>
> [...] Escobar nos saludó y nos retó con la primera trova: ¿Cómo les va, pues, muchachos? / Yo los estaba esperando / para saber si es verdad / que son tan buenos trovando. Yo, aunque intimidado, le respondí de una con lo primero que se me vino a la cabeza: ¿Por qué tanto guardaespaldas / haciéndole compañía / o fue que nos confundió / con la DEA y con la CIA?
>
> [...] En el mundo de la trova se rumoraba que el mafioso improvisaba versos y que, a veces, en sus escondites, escuchaba por radio las transmisiones de los festivales; pero yo creía que era otro mito urbano.
>
> [...] Estuvimos trovando hasta la medianoche, cuando las puertas de [la finca y centro de diversiones] La Rinconada se abrieron y entraron 20 mujeres a alegrarles la vida a los guardaespaldas y a inspirarnos a nosotros la última trova: Se les arregló la noche / les llegó su domicilio / hoy todos van a comer / por cuenta de Pablo Emilio (Betancur, 2013, párr. 2-12).

Finalmente, Julio César Arcila "El Cachetón" cuenta, en entrevista concedida a Aldo Julián Ocampo para el programa El Tro-VAR, que en la Tienda de Mario Tierra hizo la mejor trova de su historia. A ese sitio, a finales de los '80 y principios de los '90, época de empoderamiento de la mafia en la ciudad, era frecuente que lo visitaran los llamados *traquetos*. Afirma Arcila:

> Se cuenta que Pablo Escobar estuvo en la Tienda de Mario Tierra muchas veces, pero encubierto porque ese era el sitio *in* de Medellín. [...] Por esos días estaban

> que aprobaban el tratado de extradición y, en una tanda con Mario Tierra, yo salí con esta trova:
>
> 'No apruebo la extradición
> porque es que justo no es
> que uno peque en español
> y lo juzguen en inglés'.
>
> Sin mentirle, la gente se paró, aplaudieron por ahí cinco minutos, y Mario iba a responder y la gente no lo dejaba. Ahí terminó la tanda. El día que más propinas me gané en la vida fue ese.[22]

Estos relatos dan cuenta de la injerencia del narcotráfico en ámbitos específicos del acontecer cotidiano de la sociedad local: lo privado, la fiesta y el escenario más representativo de la trova, amén de las conexiones con los íconos de la cultura popular, como reinas, artistas y trovadores. Como dice Luis Fernando Macías: "La trova nos permitió conocer la intimidad de lo que sería después ese terrible ocasionador de la corrupción y la violencia".[23]

Rupturas

Pueden identificarse, para los años '80 y '90, diversas tipologías temáticas de la trova en torno a los actores mafiosos, a la práctica cotidiana del narcotráfico o a las relaciones que establecen las personas respecto al consumo, la participación del negocio o los beneficios que ello contrae. Es posible demostrar cómo la mirada del fenómeno fue contradictoria y cambiante, en tanto se alude al mafioso como multimillonario, generoso, honorable y compasivo y, simultáneamente, como el responsable de una violencia que termina por sumergirlo a él y a la sociedad en un caos histórico que marca este periodo, como se presentó en el apartado anterior, y que la comunidad, con evidentes vicisitudes, denuncia, se involucra y reprueba al mismo tiempo; amén del cambio que percibe del narcotraficante y del fenómeno que representa.

Para ejemplificar esta tesis se presentan algunas cuartetas improvisadas dentro del Festival Nacional de la Trova 1989, uno de los años más violentos de la historia reciente de Colombia, debido a la guerra que le declaró el Cartel de Medellín al Estado. En este año un sinnúmero de hechos confirma la crisis social del país, entre ellos los asesinatos del gobernador de Antioquia, Antonio Roldán Betancur; del coronel Valdemar Franklin Quintero, comandante de la Policía Antioquia; y del candidato favorito a las elecciones presidenciales de 1990, Luis Carlos Galán; así como las bombas al avión de Avianca, que dejó 107 personas muertas, y al edificio del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), que cobró la vida de 63 personas. En este Festival afloran, de manera natural, posturas contradictorias respecto a lo que significaban los narcotraficantes y sus estrategias para la situación social, política y económica que vivía el país.

Bajo la temática "Hecho en Medellín", frase emblemática de la época, que representó un movimiento fuerte que pretendía que la sociedad volviera a creer en la producción local, y que se consolida, además, como lema que refuerza la idea regionalista de superioridad, uno de los trovadores hace apología de los narcotraficantes y de las formas utilizadas por ellos para consolidarse:

> Aunque es que aquí hay de todo,
> nunca se encontrará el fin,
> y hasta narcos tan berracos,
> también de aquí'e Medellín [...]
>
> Y hasta en Estados Unidos
> sienten dolor en el pecho
> porque le están dando duro
> lo que en Medellín es hecho [...]
>
> Aunque maten magistrados
> y aunque eso se escuche diario
> es que hasta pa' Bogotá
> ay les mandamos sicarios [...]
>
> Pueden ser hechos aquí,
> por ellos yo también vivo,
> y aquel sicario que mata
> también tendrá su motivo [...]
>
> Y si es hecho en Medellín,
> y es que le gusta la guerra,
> tenemos que defender
> lo que es hecho en nuestra tierra.[24]

En otra tanda de este mismo Festival, y con el tema impuesto "Por ti, Colombia", otro trovador dice:

> Para cambiarle la imagen,
> pues deben de dialogar,
> y deben traer los narcos
> pa' que la puedan salvar.[25]

Contrario a estas posiciones, se encuentran, en este Festival, trovas que claman por un cambio en la situación que se está viviendo, como la de Juan Carlos Estrada "El Gamo":

> No me hable de asesinos,
> que estamos en una tierra,
> que ya está pidiendo a gritos
> que, por Dios, cese la guerra.[26]

También los trovadores critican a los narcotraficantes y a la violencia que ellos estaban generando:

[John Jairo Puerta "Juanito Alimaña":]
Están embarrando hermano,
y lo canto aquí adelante,
a este hermoso pueblo
son los narcotraficantes.

[Edgar Duque "Maderita":]
Son los narcotraficantes,
¡ay!, este pueblo vendiendo,
asesinando la gente,
después diálogo pidiendo.[27]

No obstante esta presencia viva y contradictoria del narcotráfico en la trova, en los años '80 y principios de los '90, esta investigación pudo corroborar, después de una revisión detallada de material histórico de audio y video, que posterior a esta época la alusión a este fenómeno y a sus protagonistas fue diluyéndose, al menos en los eventos públicos de más renombre, como los festivales Rey de Reyes de la Trova, Orquídea de Oro y el Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín.

¿Quiere el trovador desligarse de la relación transada con el mafioso? ¿Se esconde la referencia al narcotráfico en la trova para no sucumbir con este fenómeno? ¿Hacen conciencia los trovadores de lo que representa para la sociedad esta tradición y tratan de devolverla a su cauce natural? ¿Deja de ser significativa la trova para los nuevos narcotraficantes? Inclusive, ¿se niega esta relación?

Las rupturas se presentan, quizás, porque emerge de manera paralela una doble negación: para el narcotraficante el trovador ya no representa un anclaje determinante con la sociedad, incluso, la figura del rey de la trova pierde la dimensión que tuvo en tiempos anteriores y, por ende, no es preponderante para alardear el poder. Además, no se puede desconocer que las nuevas generaciones, miembros de los carteles, encuentran en otras expresiones su arraigo estético y su vínculo con la cultura popular. El trovador, por su lado, hace conciencia del daño histórico que el narcotráfico genera y, por tanto, toma distancia al no aludir este fenómeno en sus versos. El silencio –la no-palabra– esconde, niega, quita reconocimiento, desconoce.

A pesar de este cambio, llama la atención cómo hoy, trovadores que tuvieron contrataciones y relaciones de amistad con los mafiosos, 30 años después siguen presentando una perspectiva en la que el narcotraficante es idealizado. Durante la entrevista realizada para esta investigación, Rodrigo Mejía improvisa y canta:

"Creo que a Pablo Escobar
aquí muchos lo explotaron,
pero fueron muy bellacos
que después lo traicionaron".[28]

Conclusiones

Existe una dicotomía entre los imaginarios de ser antioqueño –apropiados por las clases populares– y la reticencia que generan estos entre algunas élites académicas de esta misma región. Concepciones que emergieron de necesidades insatisfechas para ungir distintas formas de hacer, de conseguir, de obrar y de los cuales nacieron, sin previo aviso, estéticas y formas de vida para con ellas consolidar el paisa de hoy. Para estas élites, esos imaginarios están superados, en tanto no representan ni corresponden con lo que efectivamente se ha cimentado históricamente, además de encontrarlos exagerados y sin fundamento. Sin embargo, las clases populares, influenciadas por apuestas comunicativas surgidas de intereses económicos y políticos, siguen alimentando los estereotipos y con ellos continúan edificando propuestas que mantienen con vida la idea de un paisa que representa una cultura superior. El caso de la trova ejemplifica claramente esta dicotomía. Mientras para la clase popular con ella se hace evidente el talento, la inteligencia, la astucia y consolida la capacidad de reto del antioqueño, para esas élites académicas esta expresión se quedó ligada a un pasado, al servicio de particulares y en función de un humor superfluo que no logra adentrarse en contextos contemporáneos y de vanguardias estéticas.

Desde la teoría de las representaciones sociales, el narcotráfico, como núcleo central, usó la trova para anclarse, y esta se volvió una representación periférica que cumplió, en parte, cierta función protectora de ese núcleo. Así mismo, esta manifestación también fue núcleo central ya que ella estaba arraigada en la cultura paisa, y el narcotráfico la usó para hacer parte de, con sus imaginarios, con el fin de incorporarse. El trovador, que ostentaba la riqueza de la palabra entre un público imbuido en la fiesta, y el mafioso, que alardeaba su capacidad adquisitiva, representaban una fuerza que se contraponía al poder oficial.

> En efecto, para el pueblo y su ethos de resistencia frente al poder, todo aquel que logra burlar a la autoridad se vuelve héroe. [...] Cantar sus hazañas cuando engañan a las autoridades, su astucia frente a la ley o su éxito para evadir la vigilancia, equivale a una forma de desquite frente al poder, a una especie de catarsis social (Héau-Lambert y Giménez, 2004, p. 650).

Cuando la trova pasa de ser una manifestación potente para los antioqueños a ser demeritada en una época siguiente por algunos sectores de este mismo grupo humano, al verla vinculada con fenómenos como el narcotráfico, parece que esta sociedad se moviera entre dos polos desde los cuales se propone destruir para construir de cero. Se trastocan la visibilidad tradicional de la trova con el lugar invisible del narcotráfico y la sociedad los reinventa para acogerlos desde nuevas realidades. ¿Cuál es el papel de la trova hoy en una sociedad subsumida en nuevos modelos que ya no necesariamente miran la tradición?

Una posible respuesta a este interrogante es que esta manifestación, que sirvió al narcotráfico como anclaje en los años ‘80 y ‘90, ahora lo desdice desde

su propuesta actual, en tanto ya no lo constituye, ni como núcleo ni como periferia. La nueva representación que se gesta de la poesía oral improvisada de Antioquia se fija a nuevos imaginarios soportados en el humor y en la crítica social. Pasado un tiempo, lo narco no queda ligado a la trova, pero sí a la sociedad; la trova sigue su ruta respecto a los usos y las funciones que cada época y cada generación van requiriendo de ella. Los anclajes siguen siendo dinámicos.

Referencias

Abad, H. (2008). Estética y narcotráfico. *Revista de Estudios Hispánicos,* 42 (3), 513-518.

Aguirre, L. (2011). Sin tetas no hay paraíso: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico. *Taller de Letras*, 48, 121-128.

Almonacid, J. (2016). Balas, narcotráfico y "corridos prohibidos": la banda sonora del conflicto colombiano. *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 14, 57-73.

Álvarez G. (1995). La cultura del narcotráfico. *Revista Número*, 7, separata xvi.

Álvarez, J. (2002). *Estudio de las creencias, salud y enfermedad. Análisis psicosocial*. México D. F., México: Trillas.

Betancur, C. (2013). Yo trové con Pablo Escobar. *Revista Soho*, 162. Recuperado de_https://www.soho.co/historias/articulo/pablo-escobar-trovo-con-cesar-augusto-betancur-alias-pucheros/32802

Cardona, J. (2017). Cuando los narcos eran 'los chachos' de Colombia. *¡Pacifista!* Recuperado de https://pacifista.tv/notas/cuando-los-narcos-eran-los-chachos-de-colombia/

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2017). *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá, Colombia: CNMH- Corporación Región - Ministerio del Interior - Alcaldía de Medellín - Universidad EAFIT - Universidad de Antioquia.

Correa, D. (2014). *Medellín: instantáneas del narcotráfico*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia.

Farr, R. (1986). Las representaciones sociales. En S. Moscovici (Comp.), *Psicología Social, II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (pp. 495-506). Barcelona, España: Paidós.

Galeano, M. (2004). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa.* Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Garrote a la mafia. (1984, 10 de junio). *Revista Semana.* Recuperado de https://www.semana.com/nacion/articulo/garrote-la-mafia/5272-3

Gutiérrez de Pineda, V. (1968). *Familia y cultura en Colombia. Tipologías, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia y Tercer Mundo.

Héau-Lambert, C. y Giménez, G. (2004). La representación social de la violencia en la trova popular mexicana. *Revista Mexicana de Sociología,* 66 (4), 627-659.

Ibáñez, T. (1994). *Psicología social construccionista*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Lara, E. (2005). Sonaron siete balazos. Narcocorrido: objetivación y anclaje. *Trayectorias: Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Nuevo León,* 7 (17), 82-95.

Martin, G. (2012). *Medellín. Tragedia y resurrección. Mafia, ciudad y estado. 1975-2012*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Melo, J. (1993). Medellín: historia y representaciones imaginadas. En J. Baena y M. Bravo (ed.), *Seminario una Mirada a Medellín y al Valle de Aburrá. Memorias* (pp. 11-20). Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia y Biblioteca Pública Piloto.

Moreno, D. (2014), *Memoria colectiva y proximidad psicosociológica al narcotráfico en Sinaloa*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., México.

Moreno, D.; Burgos, C. y Váldez, J. (2016). Daño social y cultura del narcotráfico en México: estudio de representaciones sociales en Sinaloa y Michoacán. *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 14, 249-269.

Ovalle, L. (2005). Las fronteras de la narcocultura. En E. Garduño, H. Lucero, M. Magaña, L. Ovalle, A. Tapia y F. Vizcarra (eds.), *La frontera interpretada: procesos culturales en la frontera noroeste de México* (pp. 117-150). Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.

Perfetti, V. (2012, marzo). La ciudad de 1913. *Universo Centro*, p. 15.

Piñero, S. (2008). La teoría de las representaciones sociales y la perspectiva de Pierre Bourdieu: Una articulación conceptual. *Revista de Investigación Educativa*, 7, 1-19.

Restrepo, R. (1993). Medellín: economía y conflicto. En J. Baena y M. Bravo (ed.), *Seminario una Mirada a Medellín y al Valle de Aburrá. Memorias* (pp. 361-370). Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia y Biblioteca Pública Piloto.

Revilla, J. (2003). Los anclajes de la identidad personal. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 4, 54-67.

Reyes-Sosa, H.; Larrañaga-Egilegor, M. y Valencia-Garate, J. (2015). Dependencia representacional entre dos objetos sociales: el narcotráfico y la violencia. *Cultura y representaciones sociales,* 9 (18), 162-186.

Rincón, O. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva Sociedad*, 222, 147-163.

Rizo, M. (2006). Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 6, 2-13.

Salazar, A. (2001). *La parábola de Pablo. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Salazar, A. (2002). *No nacimos pa' semilla*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Santos, D.; Vásquez, A. y Urgelles, I. (2016). Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Mitologías Hoy: Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 14, 9-23.

Taylor, S. y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona, España: Paidós.

Vallejo, F. (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.

Yúdice, G. (2008). *Medios de comunicación e industrias culturales, identidades colectivas y cohesión social*. São Paulo, Brasil, y Santiago de Chile, Chile: IFHC y CIEPLAN. Recuperado de https://fundacaofhc.org.br/files/papers/461.pdf

Zuluaga, P. (2020). *¿Qué es ser antioqueño?* Bogotá, Colombia: Ediciones B.

Notas

[1] Cano, F. (1913). Horizontes [Óleo sobre tela]. Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

[2] "Desde finales del siglo XIX el área metropolitana del Valle de Aburrá dio comienzo a su proceso de industrialización y Medellín se convirtió por la realidad y el slogan en 'La Ciudad Industrial de Colombia'. Sin embargo, ya desde 1945, Bogotá y su zona metropolitana desplazaban a Medellín y la suya como la mayor zona industrial del país" (Restrepo, 1993, p. 363).

[3] "Medellín futuro" es una de las estrategias publicitarias del gobierno del alcalde de Medellín (2020-2023), Daniel Quintero Calle. Ahora, no es desatinado referirse a este como un remedo del "Plano del Medellín futuro" de 1913 que planteaba un primer ordenamiento de la ciudad, y que después de más de un siglo sigue sin ejecutarse. *Cfr.* Perfetti (2012).

[4] Chacón, C. y Castañeda, R. (2013). Qué es Antioquias. Museo de Antioquia. Recuperado de https://museodeantioquia.co/contenidos/exposicion/que-es-antioquias-2/

[5] Esta obra está escrita sobre la rítmica del bambuco, género de la región andina de Colombia que hacia mediados del siglo XX los gobiernos centralistas quisieron imponer como la música nacional del país.

[6] Advocación popular de María, madre de Jesús, a quien se dedica un santuario religioso católico en el municipio de Sabaneta, ubicado al sur de la ciudad de Medellín. La devoción de los sicarios y su permanente peregrinación hasta el mencionado santuario son narradas en el libro de Vallejo.

[7] Esta discoteca fue uno de los lugares más emblemáticos de la rumba en Medellín durante los años '80. Dice Jorge Cardona (2017), editor del periódico El Espectador que "a raíz de un foro contra la extradición realizado en la discoteca Kevins de Medellín una semana antes [en abril de 1983], promovido por el congresista Pablo Escobar Gaviria y el dueño del establecimiento, José 'Pelusa' Ocampo, la revista Semana, bajo el título 'Un Robin Hood paisa', sacó el primer artículo

nacional sobre este polémico personaje. Un representante a la Cámara de apenas 33 años [Pablo Escobar], propietario de una hacienda [Nápoles] avaluada en más de $6.000 millones [equivalente a 75 millones de dólares de la época], que hacía ruidosas giras políticas en aviones y helicópteros propios, con comitivas de artistas famosos y la presencia permanente de la diva de la televisión nacional Virginia Vallejo" (párr. 26).

[8] Archivo Fondo de Investigación y documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Entrevista a Luis Fernando Macías. Realizada por León Felipe Duque. Municipio de Medellín, Antioquia, Colombia. 10 de junio de 2013.

[9] Entrevista a Rodrigo Mejía Vélez realizada por Alejandro Tobón y León Felipe Duque. Municipio de Caldas, Antioquia, Colombia. 2 y 16 de diciembre de 2019.

[10] Ocampo, A. (2020, 29 de noviembre). Pedrito Fernandez vs El Bobo de Caldas/ Festival Nacional de la trova 1982 [Video]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=BE6lJMah4Pk

[11] Ocampo, A. (2020, 29 de noviembre). Pedrito Fernandez vs El Bobo de Caldas/ Festival Nacional de la trova 1982 [Video]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=BE6lJMah4Pk

[12] Ocampo, A. (2020, 29 de noviembre). Pedrito Fernandez vs El Bobo de Caldas/ Festival Nacional de la trova 1982 [Video]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=BE6lJMah4Pk

[13] Archivo sonoro Asociación Colombiana de Trovadores (Astrocol). Festival Rey de Reyes de la Trova de 1983. Tanda entre John Jairo Pérez y Miguel Ángel Zuluaga.

[14] Archivo sonoro Asociación Colombiana de Trovadores (Astrocol). Festival Rey de Reyes de la Trova de 1983. Tanda entre John Jairo Pérez y Miguel Ángel Zuluaga.

[15] Ramón Humberto Moncada "El Ratón de la Floresta", en entrevista concedida a Aldo Julián Ocampo, para su programa el Tro-VAR, en homenaje póstumo a Rodrigo Mejía, confirma la importancia del "Bobo" dentro de los espectáculos de la Hacienda Nápoles y sus largas temporadas en este lugar. Ocampo, A. (2021, 17 de noviembre). El Tro-VAR homenaje al Bobo de Caldas (QEPD) (Cap 62) [Video]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=FCgRqgnOTj4.

[16] Entrevista a Rodrigo Mejía Vélez realizada por Alejandro Tobón y León Felipe Duque. Municipio de Caldas, Antioquia, Colombia. 2 y 16 de diciembre de 2019.

[17] Entrevista a William Giraldo realizada por Héctor Rendón. Municipio de Medellín, Antioquia, Colombia. 24 de octubre de 2016.

[18] Entrevista a Rodrigo Mejía Vélez realizada por Alejandro Tobón y León Felipe Duque. Municipio de Caldas, Antioquia, Colombia. 2 y 16 de diciembre de 2019.

[19] Expone Rodrigo Mejía, en la entrevista del 2019 ya citada, que en los primeros años de la década de los 80, con dineros del narcotráfico, se financió un festival de trova en el municipio de Caldas, Antioquia, al cual se invitaron reyes nacionales y tuvo la presencia de Pablo Escobar. Así mismo, dice que el Festival Rey de Reyes de la Trova 1982 se realizó en el Estadero Las Margaritas, propiedad de los Ochoa, familia de narcotraficantes del Cartel de Medellín.

[20] Entrevista a Rodrigo Mejía Vélez realizada por Alejandro Tobón y León Felipe Duque. Municipio de Caldas, Antioquia, Colombia. 2 y 16 de diciembre de 2019.

[21] Esta expresión alude a alardear en exceso de posesiones materiales o logros personales. Está asociada a mal gusto y, particularmente, a las estéticas del narcotráfico y de nuevos ricos.

[22] Ocampo, A. (2019, 22 de octubre). El Tro-VAR Cap 20 (22-10-2019) Con El Cachetón [Video]. YouTube. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=OQaOlheREEk

[23] Archivo Fondo de Investigación y documentación de Músicas Regionales, Universidad de Antioquia. Entrevista a Luis Fernando Macías. Realizada por León Felipe Duque. Municipio de Medellín, Antioquia, Colombia. 10 de junio de 2013.

[24] Archivo sonoro Asociación Colombiana de Trovadores (Astrocol). Festival Nacional de la Trova 1989. Se reserva el nombre del trovador teniendo en cuenta el fuerte contenido de los versos.

[25] Archivo sonoro Asociación Colombiana de Trovadores (Astrocol). Festival Nacional de la Trova 1989. Se reserva el nombre del trovador teniendo en cuenta el fuerte contenido de los versos.

[26] Archivo sonoro Asociación Colombiana de Trovadores (Astrocol). Festival Nacional de la Trova 1989. Trova de Juan Carlos Estrada.

[27] Archivo sonoro Asociación Colombiana de Trovadores (Astrocol). Festival Nacional de la Trova

1989. Tanda entre John Jairo Puerta y Edgar Duque

[28] Entrevista a Rodrigo Mejía Vélez realizada por Alejandro Tobón y León Felipe Duque. Municipio de Caldas, Antioquia, Colombia. 2 y 16 de diciembre de 2019.