

Tipo de artículo: Reflexión derivada de investigación
Página inicial: 513 **Página final:** 529

Conflictos y paradojas de la trova antioqueña. Trasegares rurales-urbanos en el siglo XXI:

Conflicts and paradoxes of the Antioquenean trova. Rural-urban pace in the Twentieth century

Por: Alejandro Tobón Restrepo¹, León Felipe Duque Suárez² & Héctor Vidal Rendón Marín³

Recibido: Revisado: Aceptado:

Resumen.

Este artículo centra su atención en el devenir histórico de la trova antioqueña, expresión poético musical improvisada de la tradición del noroccidente andino colombiano, la trova ahonda en los contextos rurales y urbanos del siglo XX en los que, comunicando una realidad regional y nacional, marcada por la relación entre conflicto armado, violencia, desplazamiento, narcotráfico y explosión mediática. La trova transita como uno de los mecanismos sociales con los que la sociedad busca comunicar y comunicarse.

Palabras clave. Trova antioqueña; Cultura popular colombiana; Conflicto y violencia en Colombia; Poesía oral improvisada; Trovador.

Summary.

This article focuses its attention on the historical development of the Antioquenean trova, an improvised poetic musical expression of the tradition of the Northwestern Andean region of Colombia. The trova delves into the twentieth century rural and urban contexts in which, by communicating a regional and national reality, which is marked by the relationship between the armed conflict, violence, displacement, drug trafficking and information media explosion, the trova transits as one of the social mechanisms with which society seeks to communicate and to be communicated.

Keywords. Antioquenean Trova; Social Conflict; Drug Trafficking; Violence; Improvised Oral Poetry; Troubador; Colombian Popular Culture; Conflict and Violence in Colombia.

¹ Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5303-6283>
Scholar: <https://scholar.google.com/citations?hl=es&user=ABpDfn8AAAAJ>
Contacto: alejandro.tobon@udea.edu.co

² Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6579-8445>
Scholar: <https://scholar.google.com/citations?user=fR1ANpYAAAAJ&hl=es&authuser=1>
Contacto: lfelipe.duque@udea.edu.co

³ Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0515-0262>
Scholar: <https://scholar.google.com/citations?user=IJRTX2gAAAAJ&hl=es>
Contacto: hector.rendon@udea.edu.co

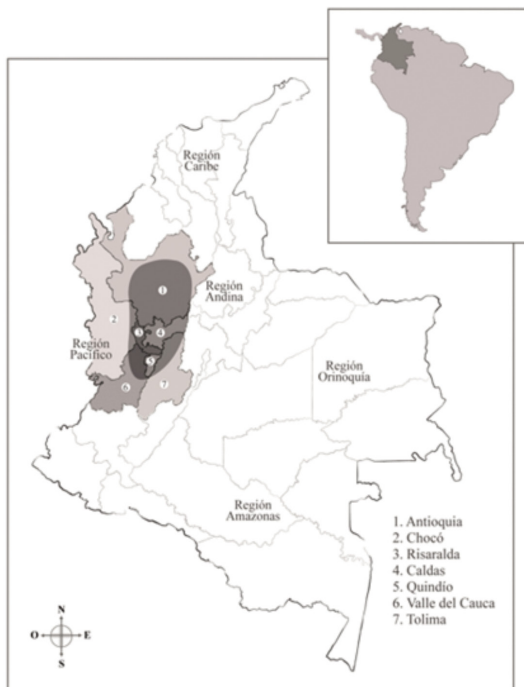
Introducción

Trova y antioqueñidad

Enmarcada dentro del género de la poesía oral improvisada, la trova, en un trasegar de varios siglos por Antioquia (y otros departamentos vecinos de la zona andina noroccidental de Colombia), entra a hacer parte del legado que conforma las diferentes expresiones culturales, musicales y poéticas de este territorio. Si bien existen diversos tipos, la más reconocida corresponde a la conformada por estrofas de cuatro versos octosílabos, con rima asonante o consonante entre el segundo y el cuarto, en la cual intervienen generalmente dos trovadores que se turnan la creación de estrofas cantadas, a través de las cuales dialogan sobre una temática o situación determinada. (ii)

Mapa 1

Territorio de la trova antioqueña. Ubicación respecto a Colombia y a Sur América.



Fuente: Elaboración propia.

De origen remotamente lejano e incierto, la trova se hunde en el legado poético de las múltiples lenguas que a lo largo de los siglos se sirvieron de ella para construir sus propias maneras de expresión, desde églogas y odas dedicadas a entidades míticas y religiosas del mundo antiguo, hasta las más recientes confrontaciones de uso del lenguaje escrito, las telecomunicaciones y el mundo virtual. Sin duda, como heredera de la lengua castellana —a su vez atravesada por largas sucesiones expresivas arábigo judaicas, africanas e indígenas—, la trova hace parte del patrimonio de cuentos, leyendas, escritos, canciones y habladurías que durante más de quinientos años de fluctuaciones lingüísticas fueron y vinieron de España, y demás países europeos y americanos.

Como expresión ligada a lo musical, la trova, así como sus exponentes y “usuarios”, ha desempeñado (y desempeña) diversas funciones que tanto los unos como los otros, de manera natural, contribuyen a consolidarla como rasgo cultural propio de la idiosincrasia del pueblo antioqueño. Extendiendo el término trova a la definición de música que el etnomusicólogo Alan Merriam (2001) utiliza, se puede afirmar que esta “es funcional en el sentido de que surge de un elevado número de personas de cualquier sociedad no alfabetizada y que casi todo el mundo participa en ella” (p. 278). Según Merriam (2001), “‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; ‘función’ hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos más amplios a los que sirve” (p. 277).

Por tanto, la trova en esta subregión de Colombia, además de servir como vehículo y vínculo de comunicación entre peones, comadres y finqueros, y de llegar a convertirse en una expresión que pasó paulatinamente de la mina y la fonda caminera a la cantina (a principios y mediados del siglo XX), se situó como una manifestación familiar y pública de mayor envergadura, ahora también entre la población urbana de las ciudades de este territorio, y particularmente de Medellín.

Aquel reciente, alejado y diluido entorno rural era recontado por la trova, cuya exposición se traduce actualmente en los festivales, dejando atrás en el recuerdo la tertulia campesina y otros espacios del hogar o la reunión de amigos. Dicho fenómeno, mediante la creación de concursos y encuentros locales y nacionales, congregó, hacia finales de este mismo siglo, la participación masiva de personas, que hoy rebosan sus escenarios, henchidos con la idea de esa siempre nueva y siempre antigua expresión del “sentir paisa”. Paisa: gentilicio coloquial con el que se denomina a las personas nacidas particularmente en Antioquia y, también, en el territorio noroccidental colombiano de influencia cafetera.

Así, el papel de la trova, si bien fue privilegiado en situaciones de esparcimiento, logró también penetrar en entramados sociopolíticos álgidos que narran y denuncian diversas realidades. Ya desde mediados del siglo XX, el antropólogo Melville Herskovits (1952), en su libro *El hombre y sus obras*, esbozaba el papel de la música no sólo como marcador de la organización social, sino como vehículo de acontecimientos u objetivos políticos.

Si bien es una referencia clásica, corresponde a teóricos importantes de la época (la cual coincide con el inicio del periodo conocido como La Violencia —1948—) que dirigen su atención a la música como elemento de expresión política. Décadas después, diversos especialistas y académicos lo refrendan: el comunicador José Antonio Muñoz (1998) confiere una de las funciones principales de la música a la posibilidad de cohesión de los grupos humanos, pues dicha expresión otorga la oportunidad de construir una “nación sonora” (p. 344); por su parte, el sociólogo Jaime Hormigos (2010) se refiere, además de los símbolos y valores que refleja la música, a “las pautas de estratificación social, las características tecnológicas y la creciente influencia de los medios de producción” (p. 92) que la música devela en nuestra cultura contemporánea.

Es por ello por lo que expresiones como la trova, desde el momento en que comenzó a instaurarse como instrumento de comunicación y, necesariamente, solaz y esperanza del pueblo antioqueño, también posibilitó contar la historia de sus orígenes, éxodos, logros y frustraciones. En ella, en la trova, el hombre nacido en esta región empezó a cargar una investidura de súper hombre, prototipo de paisa “berraco (Berraco o verraco: término regional colombiano que alude a la actitud valiente y audaz de una persona) y echa’o pa’delante”, ropaje que, si bien le dio carácter y herramientas de conquista para un desarrollo particular, con el paso del tiempo fue mostrando otras realidades.

Esa conquista se refiere a la expansión de este pueblo sobre un territorio que desborda el espacio que actualmente ocupa el departamento de Antioquia y que se conoce con el nombre de Colonización Antioqueña. Luis Duque, Jaime Jaramillo y Juan Friede (1963), en el libro *Historia de Pereira*, se refieren a este hecho, que tiene más de doscientos años, como dinámica que cambió la proporción demográfica en los Andes noroccidentales de Colombia, pasando de 50.000 habitantes en el siglo XVIII a varios millones en el siglo XX, lo que propició diversas oportunidades de crecimiento regional.

En consecuencia, la figura del trovador siempre ha estado relacionada con el arriero —personaje fundamental durante este periodo de expansión—, no sólo en cuanto a la apariencia, sino también en cuanto a la representación imaginaria del paisa, hombre “entusiasta, aventurero, andariego, trabajador, incansable y amigo de la prosperidad” (García y Solórzano, 1992, p. 7). Era frecuente que el trovador se presentara vestido de arriero: sombrero, poncho, carriel, machete, alpargatas, paruma... o con al menos una de estas prendas, que permitiera al público identificar en el trovador al campesino antioqueño.

Sin embargo, su empuje no obedece única y

“románticamente” a ese destino emprendedor, su diáspora tuvo más de tintes económicos, de subsistencia y hasta de oportunismo, que de óleo lanzado en miradas esperanzadoras hacia el horizonte: también se trata del desterrado, del que no tiene un lugar donde vivir. Ver la obra Horizontes de Francisco Antonio Cano (1913), óleo representativo de la Colonización Antioqueña (<https://www.museodeantioquia.co/exposicion/la-consentida/#prettyPhoto>). Por otra parte, el periplo y la identidad del pueblo antioqueño han sido estudiados por autores como Parsons (1961), Agudelo (1989), Melo (1993), Gutiérrez de Pineda (1994), Henao (1995), Wade (2002), Bermúdez (2006) y Santamaría (2014).

Tampoco se puede olvidar que, además de la presunción de superioridad, el paisa reviste una imagen de machista, tumbador y mujeriego. Trovadores como John Jairo Pérez lo expresaron así en una de las rondas eliminatorias del XII Festival Nacional de la Trova de 1987: “Los paisas mi compañero,/ son gente de buen talante,/ bebedores, mujeriegos,/ pícaros y negociantes”. (Zapata, 2004, p. 132).

El paisa pues, a través de la trova, se encaminaría, como lo afirma Víctor Villa (1991), a la manifestación de “un modo de ser”, siempre dispuesto a la competencia, no sólo mediante su concurso en festivales, sino en muchos ámbitos de su vida cotidiana (p. 436). Al respecto, Luis Fernando Macías, participante desde 1976 en varios festivales de trova, dijo, en entrevista realizada en 2016, que había

Una serie de valores que expresaban una condición que era propia del campesino nacido en unos territorios muy montañosos de difícil trato, que, además de tener que abrir montes, tumar selvas y colonizar tierras, le exigían adoptar una actitud frente a la naturaleza, un estado de ánimo y un modo de ser que daban como resultado una forma particular para relacionarse con la tierra, con el mundo y con los demás. Era una forma de vida.

Trova, desplazamiento y violencia

Se pueden plantear, a manera de invitación, cuatro momentos en la performance de la trova en Antioquia: 1) la trova como instrumento comunicacional de tradición oral, enfrentada a la tradición académica; dicha expresión hacía parte de la cotidianidad de espacios rurales y campesinos, mientras que, para las élites intelectuales del Medellín de principios del siglo XX, la trova, o cualquier manifestación de este tipo, era irrelevante, menospreciada o, en el mejor de los casos, considerada un subgénero de la literatura, y no tenida en cuenta como hecho de tradición musical. 2) La trova como expresión que continúa perviviendo en la argamasa de campesinos ricos y pobres que poblaron la ciudad y sus periferias, así como en los grupos urbanos emergentes que bebieron y apropiaron esta práctica que también era suya; encontrarse de nuevo y usar este recurso era garantía de intercambio y cohesión en un espacio desconocido, disímil y adverso. 3) La trova desde el imaginario de los ciudadanos jóvenes, que, con una mezcla de influencias rurales, urbanas y globales, sintetizan esta manifestación, recreando nuevas formas poéticas y musicales, instrumentalizándola desde una perspectiva de nacionalismo regional. En el siglo XIX (entre 1855 y 1886), por las constituciones políticas que se sucedieron en el país, la región antioqueña fue un Estado soberano, hecho que marcó una exacerbada idiosincrasia regional que perdura en el imaginario colectivo de los llamados “paisas” hasta hoy, con puntos neurálgicos como el de los ochenta y noventa del siglo XX. Ver Duque (1967) y Melo (1991). 4) Desde mediados de los ochenta, la explosión mediática transforma y potencia dicha tradición fundada y, con ello, la trova y los trovadores son utilizados por los contextos de guerra y narcotráfico que impregnan el discurrir social de este periodo. A pesar de esta situación dominante, los portadores no renuncian al carácter crítico desde el cual la trova narra este acontecer.

Le llega entonces el momento a la trova en la

ciudad, cuando pasa de pueblos y veredas de Antioquia y de los departamentos del Eje Cafetero a sus ciudades capitales, especialmente a Medellín. En este tránsito, el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán (el 9 de abril de 1948), detonante de un periodo de conflictos que se extiende por más de sesenta años, arroja millones de campesinos desplazados. Salvo Ruiz (1980) – Manuel Salvador Ruiz (Concordia, Antioquia, 1878 – Medellín, 1961), referente histórico del trovador antioqueño – narra en trova las peripecias que tuvieron que vivir miles de colombianos, incluido él mismo, durante este periodo:

“Jesucristo padeció
siete semanas y un día
y aquí llevamos siete años
de persecución seguida.
(...)
En el huerto sudó sangre
Jesús el justo cordero
y aquí sudamos los rojos
cuando llegan los chusmeros” (p. 109).

– Chusmero: persona que pertenecía a grupos al margen de la ley de los partidos políticos tradicionales de Colombia en la época de La Violencia (1948-1958). En este caso se refiere a un grupo que defiende las banderas del partido conservador –.

Es evidente, como lo demuestran el caso de Salvo Ruiz y las compilaciones realizadas en el desarrollo de la investigación que soporta este artículo, que el sustento rural y los desplazamientos campesinos a la ciudad son materia esencial en la construcción de la trova antioqueña en el siglo XX. Ello refleja cómo esta manifestación, surgida en una tradición oral de siglos, recrea un apego hacia el campo, no por el campo como tal, sino por la nostalgia que él representa y por la existencia de una identidad antioqueña claramente ligada a la montaña. Este circuito se completa mediante una fuerte inserción de las clases sociales medias y bajas, de escasa

escolaridad, al uso de la radio y la televisión como recursos fundamentales para suplir en la reunión familiar campesina a los contadores de historias o a los improvisadores de versos.

El auge de programas radiales de humor, radionovelas y la transmisión en vivo de la Vuelta a Colombia en bicicleta, por citar algunos ejemplos, congregaban, desde espacios familiares o comunitarios, la atención de un público cada vez mayor que vinculaba paulatinamente a los nuevos pobladores de la ciudad. En algunos archivos de prensa de las primeras décadas del siglo XX se hace alusión a la trova dentro de la programación radial de emisoras locales, por ejemplo, el 25 de abril de 1936 en el periódico *El Colombiano* se menciona el segmento “Trovas de actualidad” dentro de la programación de la emisora *Ecos de la Montaña* y el 29 de julio del mismo año aparece: “Trovas de actualidad por el Monito González y Tocayo Ceballos”.

Tocayo Ceballos era el seudónimo de Pompilio Ceballos, quien fue “uno de los humoristas más queridos de la radio de mitad del siglo XX en Colombia” (Lara, 2014). Él fue autor del bambuco *Rosalinda* y, según el artículo *El simpático Tocayo Ceballos* (2001), publicado en *El Tiempo*, “recurría a coplas y gracejos sutiles para promocionar productos”. Francisco Antonio González Zapata fue uno de los referentes más importantes de la música parrandera. Además de la música, el Mono González trabajó como locutor, animador y trovador en emisoras de Medellín, entre ellas *Ecos de la Montaña*. El mismo González, en conversación con el autor del libro *La música parrandera paisa*, dijo: “Yo tuve suerte y me volví popular; pero me hice popular fue por las trovas... pues yo hacía trovas en la radio (...) Yo lo de la trova lo aprendí en esos pueblos por donde anduve” (Burgos, 2000, p.171).

No obstante, se puede afirmar que esta expresión poético musical no tuvo un espacio preponderante en los medios de comunicación hasta los ochenta,

como sí lo tuvieron el tango, la ranchera y el bambuco, géneros que nutrieron el cancionero popular antioqueño y que se situaron en el ambiente musical por varias décadas gracias al apogeo de la radio; inicialmente, y de la industria discográfica, años después, posicionando centenares de cantantes, intérpretes y compositores. Sin embargo, la trova mantuvo vivo el espíritu del arriero y del campesino andariego en el imaginario del nuevo habitante de la ciudad. Por ello se afirma que en el devenir de la trova se pueden leer tres ejes coyunturales de la historia reciente: el desplazamiento campesino a las ciudades, los fenómenos de violencia urbana y la masificación de las comunicaciones, ejes que, evidentemente, transforman el sentido de la comunicabilidad y, por ende, de la cohesión social.

Trova y ciudad

Los fenómenos del narcotráfico y la violencia urbana incidieron significativamente en el silenciamiento de la sociedad, pero ¿no es la trova, por ejemplo, una forma de enfrentar el mutismo social agobiado por los desplazamientos locales, el trazado de fronteras invisibles infranqueables y el síndrome de una corrupción que supura mortalmente desde los más altos escaños de la política hasta el contagio aberrante de los mandos medios y la clase obrera?

Apropiando el concepto de Merriam (2001), respecto a la función de la música como expresión emocional (que para este caso la entendemos también desde la poesía oral improvisada), se puede afirmar que a través de estas manifestaciones se comunican ideas y pensamientos que no tienen otra manera de decirse y que encierran la oportunidad de servir como vía de escape, quizás para aportar a la solución de conflictos sociales, al dinamismo de la creatividad o, incluso, a plantear grupalmente la hostilidad.

No obstante, los largos procesos de “acallamiento” por nuevos fenómenos de violencia, que afincaron

a los “campesinos” de Medellín en nuevas situaciones de abandono y desplazamiento, el auge de los festivales de trova (a partir de 1975) abrió alternativas de comunicación.

Gregorio Becerra; Jorge Mario Correa; Leonel Guillén Chica; Miguel Ángel Zuluaga; Rodrigo Mejía, el Bobo de Caldas; John Jairo Pérez; Albeiro Jaramillo, Ladrillo; Jorge Carrasquilla; César Augusto Betancur, Pucheros; Germán Darío Carvajal, Minisicú; Saulo García, Gelatina; Raúl Mario Castaño, Crispeta; y Aicardo Martínez, El Cura, fueron algunos de los trovadores más representativos de esta época en festivales realizados en Medellín, Manizales, y otras ciudades y municipios del país. Es común que los trovadores tengan remoquetes o nombres artísticos ligados a características personales, elementos de la tradición regional, territorios, etc. Es el caso de Jaime Hernández, Paso’e Reina (como burla a un problema físico); Germán Darío Carvajal, Minisicú (dulce típico antioqueño); o Rodrigo Mejía, el Bobo de Caldas (municipio antioqueño). Estos personajes se debatieron verbalmente con diversos contrincantes, por medio de tandas en las que se referían a situaciones cotidianas, como el embarazo, el matrimonio, las suegras, las serenatas, el ordeño, los espantos, los agüeros, los gotereros (persona que se infiltra en cantinas y en reuniones a beber licor sin pagar o aportar recursos) y las fiestas de los pueblos, mientras el público asistente ovacionaba a los juglares, que además narraban las difíciles situaciones que sucedían en el país, como la violencia política y la desigualdad social, problemáticas que se acrecentaron y marcaron el devenir de las últimas décadas del siglo XX.

Así lo expresaron dos trovadores en la tercera Eliminatoria del XII Festival Nacional de la Trova de 1987:

[Inicia. Jaime Hernández, Paso’e Reina
Contesta. John Jairo Pérez]

“Yo pregunto aquí una cosa

y aquí quiero la verdad:
¿quién mata los profesores?,
¡ay, nuestra universidad...!

*Yo pienso quien que los mata
se ven por los mil lugares,
creo que esos son los grupos
llaman paramilitares.*

Son los paramilitares,
unos sangrientos muy viles,
que matan los compatriotas
disfrazados de civiles.

*Disfrazados de civiles,
a la cara se les nota,
quieren callar la verdad
a fuerza de alguna bota”.*

Colombia es todo un país
muy lleno de calidad
y a punta de balas, compa*,
no nos callan la verdad.

*No nos callan la verdad,
mientras que esté respirando
me quedará el corazón
para seguir protestando.*

Cuando mi cuerpo se muera,
yo le voy a contestar,
voy a levantar mi tiple**
y sus cuerdas pa’ protestar.

*¿Dónde están nuestros amigos?,
los valientes que cayeron.
¿Dónde están los hijueputas
que a ellos los ofendieron?
(Archivo Astrocol)*

* Compa: compadre, compañero. En Colombia, padrino de un hijo.

** Tiple: instrumento de cuerdas pulsadas de Colombia, de cuatro órdenes triples. En la tradición andina del país, se usa para acompañar

instrumentos melódicos o la voz humana.

El mensaje de los artistas se quedaba impregnado “cándidamente” y era compartido no sólo por trovadores y organizadores, sino por empresarios, trabajadores, estudiantes, amas de casa y jubilados que asistían a eventos como este (o que lo escuchaban por radio).

Para esta época, el temor más sonado y complejo era tal vez una grave situación de violencia barrial producto del sicariato, el expendio de estupefacientes y las guerras internas por el control territorial, síntomas de un manifiesto y extendido fenómeno de narcotráfico instaurado por las “úmidas e ingenuas” acciones de un pequeño grupo de “inexpertos” comerciantes de drogas en el naciente mercado norteamericano (líderes delincuenciales reconocidos) que simultáneamente impactaron en sectores populares de Medellín, particularmente en la Comuna Nororiental, en barrios como Santa Cruz, Aranjuez y Manrique.

El afán de poder e inserción en el creciente negocio de las drogas llevaba no sólo a acelerar a los nacientes y ávidos cabecillas de combos, sino a la lucrativa y esperanzadora carrera de sicarios cuyas remuneraciones atraían no sólo al facilismo sino al ascenso social —entendido como la posibilidad de conseguir abundantes recursos económicos— en medio de una enervada comunidad de jóvenes sumidos en el abandono y el desarraigo, paridos por los fenómenos de desplazamiento, poblamiento y tigurización que desde los años sesenta se colgaron en las laderas de esta ciudad. Tigurización: en la periferia de Medellín, se refiere a la construcción irregular de viviendas con materiales precarios (cartón, lata, madera...) y sin servicios públicos, denominadas tugurios.

Por eso, entre quartetas que rimaron las pugnas partidistas o los vaivenes económicos de la década, las más de las veces, cuando algún trovador se refería a la situación de violencia declarada de la urbe, la gente siempre recibía con esperanza el

mensaje crítico y burlesco y tomaba para sí mismo, con agrado o con algún guiño de desaprobación, lo que le tocaba. El fenómeno de la trova se afianzaba como mecanismo de comunicación, como portador de las necesidades, experiencias y aspiraciones de la sociedad medellinense. Martínez y Castaño lo expresaron así en el XVI Festival Nacional de la Trova de 1991:

[Inicia. Aicardo Martínez, el Cura
Contesta. Raúl Mario Castaño, Crispeta]

“Ay, va por ti Medellín
con gana y con verraquera,
pa’ que la puta pobreza
se mude de las laderas.

*Yó voy a hacer una trova,
eso será pa’ que al fin,
la gente que nos visita
regrese aquí a Medellín.*

Que se acabe el sicariato,
también la revolución;
y donde hay sólo barro
les llegue la educación.

*Que va por ti Medellín
para que coja su gama,
sea la ciudad preciosa
y se acredite de fama”.*
(...)

Y pa’ los niños sicarios,
aconsejarles yo quiero:
que boten, hombre, la mágnium
y compren más lapiceros”
(Zapata, 2004, pp. 164-165).

Resulta pues indudable que, desde Salvo Ruiz hasta los exponentes de los noventa, la poesía oral improvisada cumplió un papel fundamental en la exteriorización de los diversos hechos de índole político, económico y de convivencia. Retomando la idea de Freeman (1957), quien plantea que las letras de protesta social contribuyen a la

disminución de las frustraciones en tanto generan otras vías para asumir las condiciones sociales existentes, y a la movilización de sentimientos grupales, la trova aún como expresión efímera cumple no sólo “la función de reducir los desequilibrios y favorecer la integración social” (p. 219), sino que permite la construcción de versos recreativos, que no necesariamente comprometen conflictos de tipo moral. En estas dinámicas se puede entender el surgimiento del primer Festival Nacional de la Trova en la mitad de los setenta, época en la que se ciernen los cambios de traslación, circulación y difusión de las músicas del mundo, ver Ochoa (2003).

La idiosincrasia paisa estaba ávida de intercesores que llevaran la vocería de la inconformidad de los diferentes sectores en convivencia, compartiendo tensiones, desigualdades y luchas de toda índole. Esto se ha reflejado a lo largo de la historia de los concursos, como sucedió en la Semifinal del XII Festival Nacional de la Trova de 1987:

[Inicia. John Jairo Pérez
Contesta. Ramón Moncada, el Ratón de la Floresta]

“Colombia está protestando,
yo se lo voy a decir,
porque es que en nuestro país
es un peligro vivir.

*Es un peligro me dice,
aquí yo voy a sufrir;
homb’e es que todo el que nace
’ta condenado a vivir.*

Pero lo verraco’e todo,
eso no es una primicia,
porque es que a uno lo matan,
¡ay!, por cualquier injusticia.

*¡Ay!, por cualquier injusticia.
Hombre, es que en esta nación
ya están matando la gente*

por mera equivocación.

Por mera equivocación,
no hable tanta pendejada,
lo matan por veinte pesos,
la vida hoy no vale nada.

*Véan qué contradicción,
de una vez se lo confieso,
¿izque la vida tan cara
Y matan por veinte pesos.*

Que matan por veinte pesos,
si usted lo quiere saber,
hoy la vida es tan barata,
lo matan por ver caer.

*Lo matan por ver caer,
lo digo en el escenario,
muchos que estudian con moto
y son universitarios”*
(Archivo Astrocol).

Tanto el trovador como “él cuenta chistes”, el culebrero (vendedor o negociante callejero que promociona sus productos a través de ruidosas y expresivas retahílas y exageraciones; inicialmente se valía de una serpiente para atraer a las personas en torno suyo y comenzar la arenga) o el bambuquero (cantante, compositor o intérprete de bambucos, género musical tradicional de la región andina de Colombia. El bambuquero acompañado de instrumentos musicales como la bandola, el tiple y la guitarra, anima tertulias y serenatas), mediante sus palabras, apuntalaban los deseos, los logros y las frustraciones de la sociedad; mientras que las nuevas generaciones recrudescían los problemas de reorganización barrial y asentamiento urbano, pero aún ellos, con el grueso de familias “normales”, producto del crecimiento formal de Medellín, flotaban en un ambiente de “antioqueñidad”, irrigado por las tradiciones culturales. Autores como Peter Wade (1997) reafirman la trova, dentro de esas tradiciones, como parte constitutiva de la cultura

regional, en la cual las personas del común hacen de esta una expresión “democrática y participante”, especialmente en los festivales, “donde uno de cada dos hombres parecía tener el don de la improvisación poética” (p. 104).

Habría que recordar entonces el papel fundamental que cumplieron el periódico El Colombiano en los inicios del Festival Nacional de la Trova en 1975 (y en años posteriores), la radio que transmitió los enfrentamientos, personajes como Augusto Vásquez (fundador del Festival), J. Emilio Valderrama, político del Progresismo Conservador y los hermanos Valencia Cossio, entre otras figuras influyentes del ámbito local. Macías (2016) afirma que, a raíz del impulso que le dio El Colombiano a esta expresión, en tanto coincidía con los valores de antioqueñidad, el Festival se volvió institución y la trova nació como espectáculo. Ya en el 75 el público, gente de clase media y alta, pagaba por verla, mientras que los medios fueron llamando la atención de otros públicos. De igual forma, desde los años ochenta, la trova canalizó los problemas sociales con su presencia en diversos programas como El Manicomio de Vargasvil y La Luciérnaga de Caracol Radio y La Zaranda de RCN Radio, o con aquellos novedosos experimentos de Germán Carvajal y Saulo García, Los Marinillos (1991), en el disco Así se trova en Colombia, producción que pretendió dar un impulso a diversas expresiones de improvisación del país, desdeñadas por los medios de comunicación masiva. Como el rajaleña del Tolima Grande, las cantas cundiboyacenses y de Santander, la piquería del Caribe, el contrapunteo llanero y la décima sabanera. Por su parte, el papel de la televisión en la difusión de la trova fue fundamental en Colombia, como el caso del Canal Caracol y su programa Sábados Felices.

A partir de los años noventa, después de la muerte de Pablo Escobar (narcotraficante y cabecilla del famoso Cartel de Medellín, abatido el 2 de diciembre de 1993) se puso al descubierto un gigantesco entramado de actos ilícitos celebrados entre los integrantes de su organización y diversas

instancias políticas y administrativas de la ciudad y el país, que fueron renovando el sabor agrídulce de auxilios parlamentarios, mordidas y serruchos, (expresiones populares de los ochenta que hacen referencia a repartir de manera indebida y fraudulenta recursos públicos como prebenda económica o soborno por la participación en una convocatoria o contrato), pero no ya desde el filoso y aguerrido ímpetu que algunos trovadores imprimieron a sus trovas con estos temas, sino desde la trémula promulgación mediática que se hizo sobre uno de los fenómenos sociales más caóticos que iba a vivir la sociedad desde esta década: la corrupción en casi todos los organismos de gobierno y de control. Ejemplo de esto se revela en el XVII Festival Nacional de la Trova de 1992:

[Inicia. Julio César Arcila, el Cachetón
Contesta. Aicardo Martínez, el Cura]

“Un chanchullo que no entiendo
y hoy le doy mi expresión,
es porque aquí el gobierno
le roba a nuestra nación.

*Aquel que tiene el poder
es quien desvía los fondos,
lo investigan desde arriba
y él dice: yo no respondo.*

Colombia está en tinieblas,
usted ya sí lo sabía,
porque hay unos chanchulleros
que se roban la energía.

(...)

*Se contratan carreteras
y eso salta a la vista,
la gente le eleva el monto
y el que gana es contratista*
(Zapata, 2004, pp. 188-191).

Con el pretexto de tener que administrar un país en guerra, los servicios sociales fundamentales pasaron a un segundo plano. Las élites

burocráticas empezaron a sacar provecho de tanto bullicio y a sumarse a las prácticas de despilfarro, subcontratación y cohecho en las esferas domésticas, ahora de ministerios, gobernaciones y alcaldías, guiados por un halo de oportunismo e impunidad. En esta salsa de corrupción y de cambio de paradigmas de desarrollo, el imaginario de sociedad fue socavando la mentalidad de muchos colombianos. El bienestar, el lujo y el lucro personal cobran importancia y se obtiene el fin sin importar los medios. Ver la literatura y el cine local de la época: No nacimos pa' semilla de Alonso Salazar (1990), La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo (1994), Rodrigo D no futuro, de Víctor Gaviria (1990), entre otros.

Según Macías (2016), en los noventa la trova entró en una franca decadencia, porque mediados por el dinero, los trovadores pasaron de hacer una improvisación natural a un tipo de humor obligado y comercial; tanto que un rey, que antes gozaba de prestigio y reconocimiento social, hoy ya no los tiene.

En la actualidad, cuando nos enfrentamos a otros tipos de violencias, como el paramilitarismo y las bandas delincuenciales, evidenciamos que el problema en sí no ha terminado: se ha transformado y recrudecido. Además, no son sólo los nietos de la guerra partidista y los hijos del fenómeno del narcotráfico y el sicariato las generaciones que han sido las más afectadas en una sociedad profundamente excluyente, es también una sociedad que convive en medio de una compleja barrera comunicacional que le dificulta sobremanera la expresión de sus afectos.

Trova y dimensión global

Para finalizar, es preciso considerar la globalización como otro aspecto que pone en evidencia los cambios de usos y funciones por los cuales atraviesa la trova, en un contexto de masificación de las comunicaciones, aumento de los conglomerados en la periferia urbana, situación de transformación

del núcleo familiar y resignificación de las prácticas de tradición oral. Para ello, se toma como ejemplo uno de los fenómenos de improvisación de Iberoamérica, específicamente del País Vasco, que remite a un análisis similar por el paralelo que existe con la trova antioqueña: el *bertsolarismo*.

Según Joxerra Garzia (2012), autor del texto *El bertsolarismo. Realidad, tradición y futuro de la improvisación oral vasca*, un bertsolari es un trovador que tiene la capacidad de improvisar bertsos ante un público. Tanto el arte de improvisar versos como el movimiento social creado en torno al mismo, constituyen el bertsolarismo, “una realidad pujante y de gran prestigio social en los ámbitos geográficos en los que el euskara sigue vivo” (p. 11), es decir, en la comunidad vasco parlante. Dicha analogía se basa también en algunos elementos comunes, pues tanto el bertsolarismo como la trova, tienen la misma ascendencia sociolingüística.

Sin embargo, resulta indudable que los contextos socioeconómicos de ambas regiones culturales hoy día (es decir, el País Vasco y Antioquia) develan notables diferencias, como el acceso al trabajo, la educación, la salud y el cubrimiento de necesidades básicas. Paradójicamente, y en concordancia con los postulados de destrucción de los entornos comunicacionales de la sociedad en la actualidad, en lo que Garzia (2012) llama la “sociedad de la imagen”, el bertsolarismo riñe con el estereotipo del videoclip, donde los ritmos son “cada vez más vertiginosos, la atención más disputada y los mensajes más cortos” (p. 13). No resulta fácil explicar, a la luz de la velocidad actual de la información, cómo la competición más significativa del bertsolarismo sigue vigente teniendo en cuenta que se realiza cada cuatro años, dentro de una jornada de más de seis horas entre mañana y tarde con más de 15.000 personas (fuera de los seguidores por radio y televisión); y donde, además, los bertsolaris cantan a capela, “la escenografía se reduce a su mínima expresión, y el ritmo del espectáculo lo marca el contenido de los

bertsos” (Garzia, 2012, p. 15).

De igual forma que la trova, que tuvo un tránsito de la ruralidad a espacios urbanos,

Hace cuarenta años, la mayoría de los *bertsolaris* procedían del ámbito rural y tenían poca o nula formación académica; hoy en día predominan los universitarios. A medida que la formación intelectual de los *bertsolaris* crece, comienzan a teorizar sobre el arte que desempeñan, poniendo en cuestión los parámetros al uso, la mayoría de ellos importados de la crítica literaria (Garzia, 2012, pp. 37-39).

Lo cual evidencia también un alejamiento de los entornos populares en franca lid con los espacios académicos.

Y tal como se esbozó anteriormente, acerca de la performance de la trova en Antioquia, es decir, como instrumento comunicacional de tradición oral, como acicate de una masa desplazada desde un entorno rural hacia una ciudad adversa y desconocida, como síntesis rural, urbana y global impulsada por los ciudadanos jóvenes y su posterior dispersión en una sociedad mediática y fragmentada por la desigualdad y la descomposición; Garzia (2012) plantea también una interesante propuesta de periodización del bertsolarismo en el siglo XX: del marginal a los primeros campeonatos (1900-1935), tiempo de silencio (1936-1945), de supervivencia (1945-1960), de resistencia (1960-1979), de cantar al pueblo a cantar para el público (1980-1998) y multipolar (1999-2012). Esta última fecha corresponde al año de publicación del libro de referencia. Es probable que el bertsolarismo multipolar haya continuado unos años más o esté vigente en la actualidad.

En este sentido, surge una nueva coincidencia respecto a otro aspecto: los concursos, pues, así como sucede ahora en Colombia, un impulsador del bertsolarismo fue este tipo de eventos, el primero de ellos en 1960, promovido en la geografía vasca desde años anteriores. ¿Se podría periodizar la

trova antioqueña? A la luz del ejercicio presentado por Garzia, y en la perspectiva de otras dos manifestaciones de poesía oral improvisada en América Latina —el repentismo cubano y la payada argentina—, a partir de los textos de Díaz-Pimienta (2014) en Cuba y Zabala (2007) en Argentina, se presenta la siguiente propuesta en la

que se observa que los procesos históricos de estas manifestaciones no han sido aislados.

Esquema 1
Línea de tiempo. Análisis comparado de periodización de expresiones tradicionales de poesía oral improvisada

		Trova Antioqueña Colombia	Payada Argentina	Repentismo en Cuba	Bertoslarismo país vasco España				
Siglo XVIII			Génesis. Mediados del siglo XVIII. El género se prefigura paralelo a la configuración del gaucho.						
Siglo XIX		Expresión de la cotidianidad anónima siglo XIX Minera, campesina y de arriería	Payadores legendarios. Primera mitad del siglo XIX. Payadores históricos. Segunda mitad del siglo XIX.						
	1878	Despertar de los juglares (1878 - 1948)	Época de oro	Generación preaboriana	Marginal a primeros campeonatos				
	1880								
Siglo XX	1900								
	1915								
	1930								
	1936								
	1940								
	1945								
	1948								
	1950					Desplazamiento a la ciudad	20 años de ocaso	Generación naboriana	Tiempo de silencio
	1955								
	1961								
	1965								
	1970								
	1971								
	1977								
	1980								
	1983								
	1986								
	1993	De los festivales	Resurrección debida a la gran cruzada gaucha	Primera promoción	De resistencia				
	1999								
Siglo XXI	2000								
	2001					Multimedial	Auge	Segunda promoción	De cantar al pueblo a cantar para el público
	2007								
	2017								
	2017								
	2018								
								Generación postnaboriana	Multipolar
								Tercera promoción	
				Cuarta promoción					

Fuente: Elaboración propia

En este esquema, cuando se alude a las generaciones preaboriana, naboriana y postnaboriana en el repentismo cubano, se hace referencia a Jesús Orta Ruiz (La Habana, Cuba, 1922-2005), también conocido como el

Indio Naborí, poeta y decimero referente de la cultura popular cubana. De otro lado, cuando se plantea el periodo “Despertar de los juglares” en la trova antioqueña, las fechas que se indican corresponden al año de nacimiento de Manuel Salvador Ruiz, Salvo Ruiz (1878), y al asesinato del

candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán (1948), año que representa el inicio de La Violencia en Colombia. El equipo de investigación definió 1878 como inicio de esta etapa de la trova antioqueña, no obstante, saber que Antonio José Restrepo, Ñito Restrepo, había nacido 23 años antes.

Se hace evidente que entre la payada y la trova existen coincidencias en sus orígenes (siglo XIX), ligada la primera al gaucho y la segunda al arriero; que el siglo XX consolida en los ámbitos rurales, y luego urbanos, estas expresiones populares, siendo ellas herramienta de resistencia o de consolidación y caracterización de las culturas populares; y que, a mediados de este siglo, los medios de comunicación serán definitivos en su expansión y afianzamiento, llevándolas incluso a imaginarios que trascienden las tradiciones para insertarse en fenómenos sociales que caracterizan el final del siglo XX y principios del XXI, como festivales y espectáculos de lo popular colectivo a lo particular privado.

¿Será pues que el fenómeno de popularización de la trova ocurrido en Medellín, cuando se realizó el primer Festival Nacional de la Trova en 1975, hoy, después de 44 años, pierde los cimientos sociales desviándose hacia otras formas de interacción?

Si bien se reconoce como el primer Festival Nacional de la Trova el que se realizó en 1975, se tiene certeza, por información de prensa y por testimonio de Pedro Fernández (2016), Pedrito Fernández, uno de los trovadores de mayor trayectoria en la región, que ya en 1971 se había realizado un festival de trovadores en la ciudad de Medellín, de carácter competitivo y con una asistencia masiva de público, dato que se relacionó en el Esquema 1.

Garzia (2012) presenta un momento histórico que vivió el bertsolarismo y que responde a un periodo particular del País Vasco, en el cual el bertsolari, durante la “década de los sesenta y también, en parte, en la de los setenta, canta para un público

con el que comparte estrechamente un modo de ver el mundo y unos valores fundamentales” (p. 67); valores atravesados por diversos sentimientos de opresión que los vascos y su idioma debían soportar pero que logran mitigar por medio de bertsos muy simples, con los que el improvisador, sin grandes retóricas ni recursos, por el simple hecho de mencionarlos, emociona a sus oyentes y genera sensaciones de libertad respecto a temas tradicionales e, incluso, religiosos.

Se llega al sitio crítico de la discusión: la trova antioqueña de la segunda década del siglo XXI — así como el bertsolarismo —, sigue representando imágenes de una construcción de identidad que encierra la necesidad de un autorreconocimiento regional. Ambas expresiones, ahora hostigadas por la nebulosa de la información, corren el riesgo de convertirse en simples artefactos comunicacionales, como muletillas que soportan una estructura social fraccionada y hermética, transitando por veloces canales y redes que cambian las formas de negociación del conocimiento; ello a contrapelo, no sólo de su papel fundamental en la interacción de lo oral y lo escrito, sino, según Garzia (2012), como respuesta a un empobrecimiento galopante del discurso, producto de una flagrante falta de capacitación retórico-reflexiva de la sociedad actual.

La trova era una práctica común a muchas familias paisas, pero como en la actualidad la transformación de estas es tan evidente y caótica, no quedan muchos parientes ni cercanos a quienes contarles historias, cantarles y mucho menos trovarles. “Al deterioro del núcleo familiar como escuela conversacional se une la incapacidad del sistema escolar para remediar la falta de capacidad discursiva de los más jóvenes” (Garzia, 2012, p. 109). En contraste, y por pura resistencia, se puede comprobar fácilmente cómo el estudiante común, el ama de casa y hasta el obrero, balbucean alguna trova aprendida, o el verso que sirve de bordón para el inicio de alguna tanda famosa, y que frecuentemente se escucha en emisoras populares,

canales de televisión y redes sociales.

Similar a lo que pasa en Antioquia, en el País Vasco “las principales bases que sostienen, alimentan y renuevan el bertsolarismo actual son los talleres-escuelas (bertso-eskolak); la enseñanza del bertsolarismo en la escuela reglada; y la presencia del género en los medios, tanto en los escritos y audiovisuales como en la Red” (Garzia, 2012, p. 21). A nivel local, se da paso a diferentes alternativas: Macías, como profesor universitario, se refiere a un resurgimiento de la literatura en la población infantil y juvenil de la ciudad como elemento que contribuye a la movilidad de la trova. Por su parte William Giraldo (trovador y director de las últimas versiones del Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín), en entrevista realizada en 2016, resalta la aparición de muchos niños trovadores, gracias al apoyo del Estado o a iniciativas particulares, acciones que se deben capitalizar para convertir dicha expresión en un espectáculo más universal, pues “a la trova la tenemos que arropar”.

Por ello, se concluye que nuestra sociedad actual, entre los recursos que necesita para volver a encontrarse y plantear de nuevo los más profundos asuntos que la aquejan, es de expresiones como la trova, con todo lo crítico que pueda parecer su presente. En Antioquia muy pocas personas discuten acerca del origen de dicha manifestación, pues en el imaginario popular cada día se consolida el mito de que ella es propia de los paisas y no hay una consciencia de esta como el resultado de una expresión de tradición oral en la cual participaron otras culturas. Tampoco se debe considerar que la trova cambió de estrato social, pues mientras las

clases media y alta todavía tienen acceso a festivales privados y a la contratación de trovadores para sus eventos familiares y empresariales, ahora los estratos populares, en medio de sus dificultades y carencias, viven la trova a través de los festivales patrocinados por el Estado – Como la Feria de Manizales, la Feria de las Flores en Medellín y múltiples ferias y fiestas pueblerinas de la región andina noroccidental de Colombia –.

A esto se suma el hecho de que la trova está presente en diversos medios de comunicación, posibilidad que amplía la oferta para que ésta llegue a la mayoría de las personas. No obstante, la dependencia a los medios, como internet, por ejemplo, que implica mantenerse “conectado”, desplaza el contacto personal por el virtual. En esta matriz, el ejercicio del habla y de la controversia se ven relegados e innecesarios. En palabras de Debray (2007), es como si la conexión virtual fuera garantía de una humanidad por todas partes presente, unificada, globalizada ante sí misma. “Una humanidad privada de su profundidad de tiempo se condena, se reduce pronto a la gestión más o menos odiosa de sus antagonismos” (p. 3).

Tal vez el vuelco que la sociedad tenga que dar (no la trova como tal, pues ella en esencia es arte y verdad) para devolverle su función a esta expresión, no ya desde el tablado o la velada popular, sino desde el concubinato íntimo y solariego de la familia y el grupo de amigos, es hacia la recuperación del poder de la palabra, artífice de alternativas y oportunidades. Por tanto, la trova sigue siendo posibilidad para que la paradoja y el conflicto se hagan palabra en esta sociedad que constantemente se transforma.

Referencias bibliográficas.

Agudelo, Luis Eduardo (1989). *El gran Caldas*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.

Archivo Astrocol. Asociación de Trovadores de Colombia. (s.f.) Compilado por el Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia.

- Bermúdez, Egberto (2006). Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I). *Revista Cátedra de Artes*, 3, 81-108.
- Burgos, Alberto (2000). *La música parrandera paisa*. Medellín: Lealon.
- Cano, Francisco Antonio (1913). *Horizontes* [Pintura]. Medellín: Museo de Antioquia
- Carvajal, Germán y García, Saulo, Los Marinillos (1991). *Así se trova en Colombia* [LP]. Medellín: Lyra.
- Debray, Régis (2007). Transmitir más, comunicar menos. *A Parte Rei. Revista de filosofía*, 50, 1-13.
- Díaz-Pimienta, Alexis (2014). *Teoría de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent y México DF: Ediciones del Lirio.
- Duque, Francisco (1967). *Historia del departamento de Antioquia*. Medellín: Imprenta Departamental.
- Duque, Luis; Jaramillo, Jaime y Friede, Juan (1963). *Historia de Pereira*. Bogotá: Club Rotario de Pereira.
- El simpático Tocayo Ceballos (7 de febrero de 2001). *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-642499>
- Fernández, Pedro (30 de abril de 2016). Entrevista realizada por Alejandro Tobón, León Felipe Duque y Héctor Rendón. Venecia, Antioquia.
- Freeman, Linton C (1957). The changing functions of a folksong. *Journal of American Folklore*, 70, 215-220.
- García, Hernando y Solórzano, Luis Fernando (1992). *Manual del alma paisa*. Medellín: Edilux Ediciones.
- Garzia, Joxerra (2012). *El bertsolarismo. Realidad, tradición y futuro de la improvisación oral vasca*. San Sebastián: Editora de la Colección Cultura Vasca.
- Gaviria, Víctor (director). (1990). *Rodrigo D. no futuro* [cinta cinematográfica]. Colombia: Focine, Producciones Tiempos Modernos Ltda. y Fotoclub 76.
- Giraldo, William (24 de octubre 2016) Entrevista realizada por Héctor Rendón Marín. Medellín, Antioquia.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia (1994). *Familia y cultura en Colombia. Tipologías, funciones y dinámica de la familia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Henoa Delgado, Hernán (1995). *Los temperamentos del paisa*. Medellín: Instituto de Estudios Regionales, Universidad de Antioquia.
- Herskovits, Melville J. (1952). *El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Hormigos, Jaime (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo: la creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 34, XVII, 91-98.
- Lara, Ana María (15 de noviembre de 2014). Picardía en radio: Tocayo y Rosalinda. *Señal Memoria*. Recuperado de <https://www.senalmemoria.co/articulos/picardia-en-radio-tocayo-y-rosalinda>
- Macías, Luis Fernando (23 de mayo de 2016). Entrevista realizada por Héctor Rendón Marín. Medellín, Antioquia.
- Melo, Jorge Orlando (1991). *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros.
- Melo, Jorge Orlando (1993). Medellín: historia y representaciones imaginadas. En *Seminario una Mirada a Medellín y al Valle de Aburrá: memorias* (pp. 11-20). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Merriam, Alan P. (2001). Usos y funciones. En Francisco Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 275-296). Madrid: Trotta.
- Muñiz, José Antonio (1998). La música en el sistema propagandístico franquista. *Historia y Comunicación Social*, 3, 343-363.
- Ochoa Gautier, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Editorial Norma.
- Parsons, James J. (1961). *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá: Banco de la República.
- Programa de la reaparición de Ecos de la Montaña (25 de abril de 1936). *El Colombiano*, p. 4.
- Programa para la gran velada que tendrá lugar en Junín (29 de julio de 1936). *El Colombiano*, s. p.
- Ruiz, Salvo (1980). *Coplas y trovas*. Medellín: Bedout.
- Salazar, Alonso (1990). *No nacimos pa' semilla*. Medellín: Cinep.
- Santamaría, Carolina (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República.
- Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara.
- Villa, Víctor (1991). *Pre-ocupaciones*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños.
- Wade, Peter (1997) *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia.
- Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la

República de Colombia.

Zabala, Abel (2007). *Al son de rústica cuerda: el verso improvisado en el Río de la Plata*. Turón: Fundación El Marchal.

Zapata, John Fredy (2004). *Desarrollo histórico de la trova antioqueña*, vol. 2 (tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Nota.

ⁱEste artículo es uno de los resultados del proyecto “Trova antioqueña: entre la estabilidad poética y la transformación cultural” de la línea Música, Identidad y Cambio Cultural del Grupo de Investigación Músicas Regionales. Financiado por la Universidad de Antioquia, a través del Comité para el Desarrollo de la Investigación CODI.

ⁱⁱA partir de la realización de los festivales de la trova en Medellín, desde 1975, se consolida una tendencia: la rima de la trova siempre debe ser consonante. Empero, al verificar el acervo cultural de la trova en cancioneros y compilaciones poéticas anteriores al periodo de los festivales, se constata un uso indistinto de la asonancia y la consonancia.