

Metal Medallo

Música, violencia y resistencias juveniles en Medellín, años 80

Juan Diego Parra Valencia
Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín
Correo electrónico: juanparra@itm.edu.co
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4481-8309>

Resumen

Durante la década de 1980 surgió en Medellín un movimiento musical de resistencia juvenil que se denominó Metal Medallo. Jóvenes, especialmente de barrios populares, acogieron sonoridades extremas que reflejaron, como ninguna otra manifestación artística, el devenir violento de la ciudad, atravesada por conflictos de todo tipo que incluyeron terrorismo de Estado, atentados guerrilleros, confrontación con narcotraficantes y la emergencia del paramilitarismo. En este contexto surgió una expresión musical de resistencia que no solo reflejó la violencia, sino que la vaticinó. A partir de presupuestos conceptuales tomados de Attali, Pardo y Groys, este artículo analizará algunos aspectos de este movimiento cultural, testigo de la época más caótica de la ciudad.

Palabras clave: Metal Medallo, Resistencia juvenil, Música y violencia, Parabellum (grupo musical), Subculturalidad

Abstract

During the 1980s, a musical youth resistance movement called Metal Medallo emerged in Medellín. Young people, especially from popular neighborhoods, welcomed extreme sounds that reflected like no other artistic manifestation, the violent evolution of the city, crossed by conflicts of all kinds, which included state terrorism, guerrilla attacks, confrontation with drug traffickers and the emergence of paramilitarism. In this context, a musical expression of resistance emerged that not only reflected violence, but predicted it. Starting from conceptual presuppositions taken from Attali, Pardo and Groys, this article will analyze some aspects of this cultural movement, witness to the most chaotic period in the city.

Keywords: Metal Medallo, Youth resistance, Music and violence, Parabellum (musical group), Subculturality

Introducción

Uno de los movimientos urbanos de carácter cultural más importantes en Colombia fue el denominado Metal Medallo. Consistió en un proceso de resistencia subcultural, en torno a la música extrema, por parte de jóvenes de casi todos los estratos sociales, aunque en su mayoría fueron de estratos medios y bajos, en la ciudad de Medellín durante los años 80 del siglo pasado, cuando la guerra total entre el Estado y las mafias del narcotráfico se constituía, marcando para siempre el devenir psíquico colectivo de Colombia. Las características de este movimiento son complejas y tocan aspectos sociológicos, antropológicos y estéticos, los cuales merecen ser abordados dentro de un análisis global que aporte a la reflexión.

Inicialmente, partiremos de la idea de subculturalidad defendida por Hebdige (1979)¹, en la cual se plantean las relaciones entre culturas hegemónicas y/o dominantes frente a las variaciones de dicha hegemonía. Estas variaciones serán entendidas como expresiones subculturales. Acogemos también la crítica que plantean Benneth y Peterson², quienes señalan la inconveniencia de vincular la subculturalidad con la idea de «desviación» frente a una cultura dominante. De allí que sugieran cambiar la noción de subcultura por la de «escena», lo cual, sin embargo, para efectos del presente análisis no es necesario. Mantendremos la idea de subculturalidad apoyados también en

Halls y Jefferson, para definir acciones colectivas de resistencia con respecto a sistemas hegemónicos de codificación cultural.

Así, partiendo de la comprensión del fenómeno del Metal Medallo como un proceso subcultural (mas no de «desviación»), analizaremos dos aspectos claves: la música como forma de lectura social que no solo refleja, sino que anticipa procesos históricos (Attali³) y los efectos de resistencia cultural como consecuencias de la inadecuación ontológica a un estado de cosas (José Luis Pardo⁴).

Metal Medallo: música y violencia

Con la denominación «Metal Medallo» se ha entendido el conjunto de la producción musical de la ciudad de Medellín durante la década de 1980, cuando la ciudad poco a poco transitaba hacia el momento de mayor violencia histórica que ha vivido Colombia en contexto urbano. Entonces, confluían muchos tipos de violencia, algunos ya afianzados, como el conflicto armado ideológico que generó la existencia de cuatro grupos guerrilleros simultáneos (FARC, ELN, M19, EPL), con búsquedas de legitimación dispar y que confrontaban un modelo político clientelar denominado entonces como «Frente Nacional» y que consistía en la alternancia de poder entre solo dos partidos políticos: el liberal y el conservador. El Frente Nacional, a su vez, surgió como

1 Dick Hebdige, *Subcultura. El significado del estilo* (Barcelona: Paidós, 2016).

2 Stuart Halls y Tony Jefferson (eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra* (Madrid: Traficantes de sueños, 2014).

3 Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (México: Siglo XXI, 1995).

4 José Luis Pardo, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2007).

una estrategia para apaciguar la guerra intestina entre las dos posturas ideológicas antagónicas. Sin embargo, este modelo no tardó en corromperse dando pie a nuevos reclamos sociales que derivaron en el surgimiento de grupos guerrilleros alzados en armas. En este contexto, el auge del narcotráfico durante la década de 1970, en consonancia con el contrabando, pudo establecerse de manera efectiva y encontró en Medellín, ciudad de vocación comercial, su mejor escenario de crecimiento.⁵ La pugna por la hegemonía económica, sumada a las estrategias de poder político de quien se erigía entonces como el exponente de excepción del modelo narcotraficante —a saber, Pablo Escobar— tuvo como consecuencia el escalamiento armado en contexto urbano.

Para entonces, los jóvenes de la ciudad vivían muchos tipos de encrucijadas. Por un lado, se les demandaba participación en las nuevas maneras de economía informal, gracias al tráfico de drogas y la conformación de milicias al servicio de dicha economía.⁶ Por otro, eran vistos con desconfianza y desprecio por los representantes gubernamentales, tanto a nivel civil como militar. Quienes más sufrían esta encrucijada eran los jóvenes de población más vulnerable, ubicados en las laderas de la ciudad, atrapados en la economía informal y la poca atención estatal. Una película de finales de década llamada *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990) dio cuenta perfecta de esta situación social. Los jóvenes no solo eran marginados, sino acorralados por un sistema para el cual no existían, dándoles como única opción de legiti-

dad social, vía estabilidad económica, el trabajo como asesinos a sueldo (sicarios) o traficantes de droga. Quienes aún se resistieron a esta perspectiva se decantaron por formas más discretas y anónimas de vida, desde la expresión artística, especialmente la música. En la película referida se plantea para estos jóvenes un horizonte nihilista, muy afín al punk inglés, en torno a la idea del *No-future*, pero radicalizado por la inminencia de la muerte temprana, debido a la violencia inherente al devenir histórico que acosaba a todos los jóvenes sin excepción. Allí estaban también los metaleros. Gaviria define la idea del no futuro juvenil en Medellín de la siguiente manera:

En Medellín el *No futuro* está regado por todas partes. (...) «Mataron a tal». «Tumbaron a tal». «Acostaron a fulano»: son las frases más cotidianas, que se pronuncian ya sin ningún duelo en los barrios de las laderas. Y los «amuraos», que hacen vida junto a los muros de estos últimos barrios, aquellos que se acuclillan a fumar bazuco, a darse miedo, susto, como lo llaman, a aterrorizar todos los valores y costumbres que uno ha recibido de alguien, a saquear la casa y la familia que uno tiene adentro, porque los que han vivido sin ningún respaldo, les han creado esperanzas y alegrías frustradas, que ahora, en este mundo de pobres, su recuerdo solo les causa desencanto y angustia indecibles, solo nos recuerdan el tremendo fracaso que somos siempre día y noche, hasta la muerte liberadora.⁷

⁵ Alonso Salazar, *Drogas y narcotráfico en Colombia* (Bogotá: Planeta, 2001).

⁶ Varios, *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín* (Bogotá: Programa por la Paz, 1996).

⁷ Víctor Gaviria, *Detrás de cámaras. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta* (Madrid: Sial Pigmalión, 2018), 33-34.

El no futuro impregnado en la juventud medellinense de esta época tocaba entonces muchas fibras sociales, determinadas casi como contradicción ínsita al *ethos* antioqueño, cuya premisa industrial apuntaba a la noción de progreso social unido a la bonanza económica. No en vano Medellín se había convertido en poco menos de 50 años en la ciudad industrial de Colombia, pese a la geografía hostil que impedía el tránsito fluido de mercancías. Medellín, de hecho, es una extraña localización: nace en un valle rodeado de montañas, las cuales la encierran y aíslan. Su crecimiento se ha dado de abajo hacia arriba, del valle a las laderas, y dicho crecimiento ha fisurado la ciudad, la ha partido en dos: la expansión del valle hacia el sur movilizó a las clases altas, mientras la expansión hacia las laderas del norte representó los asentamientos periurbanos de las clases sociales más pobres. Hacia el occidente se formó la clase media y media alta, aunque poco a poco su crecimiento a las laderas implicó movimiento similares a los ocurridos hacia la zona nororiental.

Es este el contexto el que explica la aparición del Metal Medallo. Los jóvenes excluidos y marginados también eran perseguidos al tiempo por bandas delincuenciales y por cuerpos policiales. Se les tachaba de vagos y drogadictos, y fueron blanco permanente de la llamada «limpieza social» promovida tanto por las fuerzas del «orden» como por los grupos criminales. Estos jóvenes consiguieron identificarse con formas expresivas, disruptivas y contestatarias como el *punk* y el *metal* pesado, evidenciando su descontento generacional y también idiosincrásico. Medellín se ha

constituido en torno a una cultura conservadora y confesional. Los jóvenes metaleros y punkeros reconocían en esa idiosincrasia el principal obstáculo a salvar. Sin embargo, no lo era: la mayor represión provenía de un nuevo tipo de violencia cada vez más presente en las calles. El rumor de la tragedia empezó a circular con los sonidos de metralla acompasados por los motores de las motocicletas y pronto también tuvieron que presenciar los estallidos ensordecedores de las bombas, cuyo encuentro aleatorio hacía de la ciudad un campo minado, un territorio de guerra. El *metal* se constituyó, por tanto, en un sonido «natural» para este escenario. Los jóvenes empezaron a entenderse a partir de estos sonidos estridentes, sus voces cada vez sonaban más primitivas, guturales, evidenciando el rugido general del terror. Así nacieron los primeros metaleros de la ciudad, en el amanecer de los años 80, compartiendo la sensación punkera del no futuro, pero vinculados con un tipo de búsqueda quizás menos crítica con el sistema del capital y el consumo (como ocurriría con el punk), pero más dispuestos a confrontar simbólicamente el imaginario bélico que se avecinaba desde la inconoclasia, el caos sonoro y la denuncia expresiva que replicaba los sonidos de la guerra. La primera de las bandas, pionera y germen del movimiento, tuvo el nombre profético de Parabellum.

Parabellum: la música como presagio y vaticinio

En sus análisis sobre la constitución cultural del ruido, y su devenir musical, Jacques Attali defiende la idea de

que lo musical no es solo un «objeto de estudio», sino «un medio para percibir el mundo... y refleja la fabricación de la sociedad; es una banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber»⁸. Su idea, más allá de un interés específicamente musicológico o sociológico, se orienta a una reflexión en torno a la organización de lo social según las formas de producción sonora, describiendo así tanto la dimensión «representativa» de la música como su capacidad de captar las variaciones ontológicas de cada época, por lo tanto la posibilidad de anticipar los cambios de registro estético y cognitivo. Dice llanamente que la «música es profética» planteando una capacidad de establecer los límites de representatividad sonora de lo real. Su explicación, en términos casi metafísicos, apunta a que «mucho más que los colores y las formas, los sonidos y su disposición conforman las sociedades. Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión»⁹. Según este análisis, lo musical, como organización de sonidos, revela un tipo de orden social ajustado a ritmos según perímetros territoriales. Por tanto, la música no solo hace parte del poder, sino que ella misma es poder. Es decir, la producción sonora (y las artes en general) siempre ha dependido de los intereses de control y son las instancias gubernamentales las que orientan el tipo de expresión sonora de cada época y lugar. El sonido, sin em-

bargo, ejerce un efecto más inmediato que la imagen, por lo cual en él pueden concentrarse de manera más directa las alteraciones y transgresiones de las convenciones socioculturales para aceptar y comprender lo real.

Según esta perspectiva de Attali, podemos encontrar como un caso privilegiado de análisis el de la agrupación Parabellum de Medellín. Desde su propio nombre encontramos su vocación profética. «Parabellum» (palabra extraída de la sentencia «Si vis pacem, parabellum») es una voz latina que significa «prepara la guerra». Como banda se forma en 1983, aunque bajo el nombre de Juana la Loca, con una propuesta iconoclasta y transgresora. Musicalmente contaban con influencias disímiles entre las que se agrupaban las bandas de rock pesado Black Sabbath o Plasmatics y evidentes rasgos del academicismo clásico que se apartó del sistema tonal en pro del cromatismo sonoro, como Stravinsky o Bartok. Estas influencias, sin embargo, no son evidentes a primera escucha. Parabellum es un grupo experimental que busca con toda ferocidad alejarse de lo convencional. Nada hasta entonces sonaba como ellos, por lo menos nada desde la tradición musical. Su emparentamiento más directo se encuentra en el ruidismo futurista y quizás hubiera sido un caso interesante para Russolo en su canónico *Arte de los ruidos* (1916)¹⁰. Por convención generacional, los músicos metaleros de la época denominaron el género de Parabellum como *ultra-metal*, debido a su exploración extrema del sonido distor-

⁸ Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, 12. Una aproximación previa a este tema se puede buscar en Parra, Herrera y Sans 2021.

⁹ *Ibid.*, 15.

¹⁰ Luigi Russolo, *El arte de los ruidos. La música futurista* (Madrid: Casimiro, 2020).

sionado y, especialmente, a la búsqueda frenética por apartarse de la estructura y la métrica tradicionales.

Parabellum, además, planteaba una estética visual perturbadora. Su primer EP de 12 pulgadas fue intitulado *Sacrilegio*¹¹. Presenta la imagen de la virgen descendiendo a los infiernos cargando al niño mientras es alabada por ángeles diabólicos. Causó tal escorzo en una sociedad claramente confesional y católica que incluso uno de los integrantes fue acosado por movimientos religiosos fundamentalistas de la ciudad que buscaron señalarlo de inducir el extravío de los niños y jóvenes. Si bien este disco fue publicado en 1987, su gestación data de tres años antes y es interesante reconocer en su experimentación sonora los rasgos más extremos de la estridencia al compás de golpes frenéticos de batería que enmarcaban el canto gutural. La experiencia aturdidora da cuenta de un caos inminente, era la música de lo que se avecinaba en la ciudad: el apocalipsis y el final de los tiempos. De hecho, sus letras, condensadas en los propios títulos de las canciones, son más que elocuentes: *Madre muerte, Bruja maldita, Alarido de guerra, Tempus mortis...* Dice Attali que «cada ruptura social importante ha sido precedida por una mutación esencial en los códigos de la música, en su modo de audición y en su economía»¹² y Parabellum es quizás un ejemplo privilegiado: avizó el caos de la guerra que se avecinaba en la ciudad, al combatir directamente un *statu quo* de aparente normalidad que, para efectos del *rock* pesado de la época, se manifestaba en

las formas más edulcoradas del *heavy glam metal*, el cual algunas agrupaciones empezaban a practicar.

En este sentido, más allá de una protesta con compromiso social, o incluso de denuncia, la contestación de Parabellum se dirigía al vaticinio, a la exposición de lo potencial que emergía en los rugidos del futuro. Precisamente la fecha de 1983, año de nacimiento de Parabellum, puede considerarse como el origen de la guerra urbana en Colombia. Ese año Pablo Escobar fue expulsado del Congreso de la República, donde había adquirido curul de senador, al comprobársele vínculos con el tráfico de drogas, siendo denunciado por el ministro Rodrigo Lara Bonilla quien, a la postre, sería asesinado un año después como retaliación de Escobar. Antes del declive político del capo de las drogas, su relevancia social en la ciudad no era para nada menor. Había desarrollado una estrategia populista efectiva para potenciar su carrera pública, que consistía en viabilizar económicamente proyectos sociales en las clases más desfavorecidas y, sobre todo, posicionar su imagen de renovación política a través de la financiación y apoyo de eventos juveniles, entre los que destacaron los conciertos de *rock*. Escobar contaba con gran popularidad y el escarnio que sufrió en su excursión por el Congreso podría vaticinar un ambiente político turbio, mas era imposible avizar el desencadenamiento de la violencia feroz que vendría. Solo Parabellum lo vio en su momento, quizás no tan conscientemente, por supuesto, pero su diagnóstico a nivel musical —expe-

¹¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AMrnZkKivNA>

¹² Attali, *Ruido...*, 21

rimentando con sonidos caóticos en la guitarra, voces guturales y percusión densa— y su propuesta lírica explícita nos informan de la atmósfera apocalíptica que no tardaría en manifestarse. Una canción llamada *Madre muerte* dice lo siguiente a manera de vaticinio:

La tierra se agita, la muerte castiga
Te abraza en su pecho, te inyecta veneno.
El infierno la envía, bestia apocalíptica
Destrucción y caos, peste y holocausto.¹³

Esta curiosa letra parece un designio de aquello en lo que se convertiría la ciudad que pronto el poeta nadaísta Jaime Espinel¹⁴ denominaría como «Metrallín», y que luego se popularizaría bajo el calificativo de Metrallo. Precisamente, por aquella época y en la misma dinámica de juegos lingüísticos apareció la palabra homofónica de «Medallo» que adquiriría a la postre un valor nominal clave en el apelativo de Metal Medallo para la música producida en esta época convulsa.

Metal Medallo y resistencia cultural juvenil

Luego de Parabellum vendría una cascada de nuevas agrupaciones que seguían su senda. Sus nombres son elocuentes: Mierda, Gloster Gladiator, Astaroth, Agressor, Némesis, Nekromantie, Reencarnación y, como punto de llegada de esta efervescencia, la agrupación Masacre. Todas tienen como factor común su iconoclastia, la

rudeza sonora y la evidencia palmaria del conflicto bélico creciente. Si bien Parabellum implicó el vaticinio por anonomasia, vale la pena citar un fragmento lírico elocuente de la canción *Existencia putrefacta* (1987), compuesta por la agrupación Nekromantie y que expresa el devenir violento de la ciudad con su consecuente impacto anímico en los jóvenes metaleros:

Caminando entre tinieblas
temiendo a la única verdad
la muerte que le espera
una existencia en vano
que muere lentamente
vivir para morir
no lograr lo anhelado, sólo ser un títere social.
Existencia putrefacta¹⁵

Para ese año la guerra en Colombia se vivía en cuatro frentes: Estado vs. narcos, Estado vs. guerrillas, narcos vs. narcos y narcos vs. guerrilla. Además, empezaban a hacer presencia los paramilitares que se movían entre Estado y narcos.¹⁶ Zonas rurales y urbanas revelaban una situación de caos irremediable que fue poco a poco naturalizando las imágenes de la violencia, creando una suerte de inercia social que aceptaba alienada el escalamiento de la guerra a través de la festividad sonora tropical, la televisión y el fútbol. Incluso el *rock* comercial de la época se revelaba inadecuado para reflejar el caos, pues en Colombia empezó a pulular por los radios el *heavy glam metal* que expresaba el estado más decadente de la opulencia norteamer-

¹³ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=wSyzklFX7RI>

¹⁴ Jaime Espinel, *Manriques micros y otros cuentos neoyorquinos* (Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1986).

¹⁵ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=TD1aCGrZUT4>

¹⁶ Jaramillo y Salazar, *Medellín. Las subculturas del narcotráfico* (Bogotá: Cinep, 1992).

ricana, como una exaltación al desenfreno y el exceso típicos de la sociedad de consumo. Los jóvenes de Medellín, mientras tanto, no podían reconocerse en estos modelos y exploraron vías más radicales y subterráneas, provenientes del *death metal* y el *trash metal*.

De estos géneros obtenían el respaldo expresivo para explorar el canto gutural y la iconoclastia. Boris Groys¹⁷ afirma que «la iconoclastia se muestra como la obra de movimientos progresivos, históricamente ascendentes, que despejan el camino a todo lo anticuado, impotente e internamente vacío, y de este modo, preparan el camino para lo venidero». Justo esto fue lo que revelaron los jóvenes metaleros: el estado gastado de la realidad que vivían, la necesidad de superación de las condiciones históricas que los habían conminado al aturdimiento vital. Su confrontación implicaba un acto de resistencia sonora, un gesto de repudio que no se articulaba por las palabras, sino por la expresión violenta del gruñido y el estertor. En suma, los gestos que a la vez evidenciaban y transgredían la cultura que había propiciado ese estado de cosas. De allí la negación a lo melódico, pero también a lo alienado. La crítica feroz a los mecanismos de control, tanto religiosos como políticos. Las referencias directas a la inversión de los valores cristianos, y la construcción de imaginarios satánicos apuntan precisamente más que a un tipo de iconoclastia religiosa, a una cultural: la insistencia en imágenes diabólicas e infernales recrea a la vez una imagen del curso de los tiempos, infernales y caóti-

cos, y la transgresión a valores religiosos defendidos por la cultura decadente que había propiciado la emergencia del narcotráfico.

Entre 1983 y 1993, según se referencia en estudios sobre la violencia en Medellín¹⁸, se calculaban cuarenta mil jóvenes, de entre 16 y 24 años, asesinados. Esta cifra escandalosa e inaceptable da cuenta de las condiciones de precariedad social en esta década y explica el estado anímico de la población juvenil que fue traduciendo en las sonoridades cada vez más extremas. Se empezó a hablar de «Metralín», «Metrallo» y, para efectos de la música, de Metal Medallo y Punk Medallo. Los jóvenes de los barrios ubicados en las laderas vieron ocupar sus territorios por bandas de crimen organizado que, a la vez, lograron intimidarlos hasta el punto de desplazarlos del territorio. Las búsquedas por escenarios más tolerantes con sus expresiones los llevó al sector centro-occidental de la ciudad, especialmente en los barrios Laureles y Belén, donde poco a poco empezaron a confluír las escenas metalera y punkera en torno a una sala de ensayo musical emblemática, pues era la única existente entonces y la casa de uno de los metaleros legendarios, perteneciente a la agrupación Némesis, donde se hicieron los conciertos más recordados de la época. Las rutas metaleras comprendían tránsitos nocturnos buscando conciertos y «parches» donde pudieran socializar sus experiencias tanto estéticas como ontológicas.

En sus análisis sobre música po-

¹⁷ Boris Groys, «La iconoclastia como procedimiento», *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, varios (edits.) (Madrid: La Oficina, 2012), 57.

¹⁸ Ver especialmente: María Victoria Uribe y Teófilo Vásquez, *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993* (Bogotá: Comité permanente por la defensa de los derechos humanos, 1993).

pular del siglo XX, José Luis Pardo (2007) se detiene en el sentido del *off-beat*, típico del jazz norteamericano que popularizara Charlie Parker. Menciona de manera muy lúcida que tal «desfase» en los pulsos regulados de la rítmica, provino necesariamente de la constante desterritorialización inducida a los negros norteamericanos para quienes no había lugar ni ruta específica de partida o de llegada dentro de la cultura hegemónica que, por demás, se había constituido a partir de inmigrantes británicos, italianos, judíos y chinos. En ese contexto los negros no tenían lugar y, sus tránsitos urbanos o rurales no se guiaban por rutas definidas: eran errantes en busca de trabajo, sea en plantaciones o en empleos domésticos. No se les permitía usar los trenes compartidos con blancos y sus rutas no se establecían entre sectores legitimados culturalmente según tradiciones socio-culturales, como ocurría con los italianos o los chinos.

Y esta es la razón por la cual Charlie Parker, igual que había sucedido con sus antepasados, sólo podía concebir su vida como una ensoñación amétrica e implícita entre dos estaciones ferroviarias o como una improvisación *off-beat* entre dos pulsaciones de la batería.¹⁹

Este caso no difiere significativamente de lo que vivieron los jóvenes metaleros en Medellín durante los años del caos.

El desplazamiento a zonas más céntricas, de clase media y media alta, permitió establecer vínculos con jóvenes de otros estratos sociales, menos vulnerables en términos económicos, lo que activó el intercambio amplio de música y material de difícil acceso, además del acceso a instrumentación, sistemas de grabación y escenarios para conciertos. Si bien las condiciones no permitían una estructura profesional, contar con posibilidades de diseminación permanente de las propuestas sonoras y estéticas afianzó los lazos como escena y consolidó el tránsito hacia una búsqueda expresiva común. Precisamente en el marco de un estilo que no tardaron en denominar como Metal Medallo, caracterizado por una suerte de *off-beat*, en el sentido que señalaba Pardo, pero ajustado a las condiciones de existencia durante el frentetismo bélico de la ciudad.²⁰ Entre las menciones críticas al estilo del Metal Medallo se ha destacado que el género estuvo vinculado a la precariedad y a las limitaciones propias del difícil acceso. En suma, que el estilo musical no provino de una capacidad específica, sino de las decisiones aleatorias que fueron tomando los jóvenes ante los obstáculos sociales. Esto explica la baja calidad de las producciones en términos técnicos y también el carácter interpretativo visto como ausencia de profesionalismo musical. Más allá de este juicio, las grabaciones con las que contamos de esa época nos informan de un estado socioafectivo generacional

¹⁹ José Luis Pardo, *Esto no es música...*, 74.

²⁰ Un caso emblemático de esta expresión *off-beat* podría reconocerse en la canción *Bruja maldita* de la agrupación Parabellum (ver: <https://www.youtube.com/watch?v=X6hzmZcz3BA>), especialmente en la sección dedicada al solo de guitarra (min. 02:23-03:40), donde un el acompañamiento de la percusión se desliga por completo de las líneas melódicas cromáticas que generan la sensación de caos creciente a partir de la distorsión estridente. Esta forma de alteración, sin una referencia clara a estructuras armónicas, fue repetida por varias agrupaciones posteriores como Agressor o Némesis, incluso en las primeras canciones de Masacre.

que expresó sus angustias de época de la forma más eficaz posible a través de vehículos tecnológicos no necesariamente ajustados a la producción industrial. De hecho, la mayoría de los instrumentos usados eran de fabricación artesanal y las producciones sonoras fueron dirigidas por expertos en otros tipos de música, lejanos al sonido extremo y distorsionado, como lo tropical, la salsa y el vallenato. En este contexto, si bien es importante analizar la sonoridad del Metal Medallo según las condiciones de producción, vale la pena referir el sentido de las producciones mismas, su carácter expresivo y las dinámicas de interpretación sonora. Justo este sería el punto para comprender la frecuente ausencia de estructura en las canciones (muy visible en grupos como Parabellum y Reencarnación, y en las primeras grabaciones de Masacre), no como una limitante técnico-musical, sino como una suerte de expresión de contexto, según el escenario de caos reinante en la ciudad. Carlos Mario Pérez, la Bruja, guitarrista y compositor de la agrupación Parabellum, dice: «Nosotros queríamos preparar una guerra contra todo, queríamos formar una banda de odio, de asco, éramos muy radicales en esa época, odiábamos todo, odiábamos la Iglesia, la sociedad, la Policía, la política, todo...»²¹ y Víctor Raúl Jaramillo, vocalista de la agrupación Reencarnación, menciona que «en aquella época, Medellín era una sociedad muy resquebrajada y lo único que era claro es que nos estaban matando...»²².

Tales testimonios nos avisan del sentido contextual que implicaba a los

jóvenes metaleros de entonces, por lo cual su música, más que ser pensada en términos formales, dentro de una tradición estética disciplinar, vale más como un ejercicio de resistencia ante el empuje de los tiempos. La falta de estructura y la desincronía formal de las canciones son expresiones del *off-beat* inherente a la expresión del Metal Medallo. Una expresión proveniente de jóvenes desterrados de sus barrios, obligados a la errancia urbana, buscando un lugar donde territorializar, amedrentados por bandas criminales y estigmatizados por los órganos de control policial. Jóvenes que no lograban identificarse ni siquiera con el *rock* de la época, difundido por cadenas de radio, cuyo énfasis era el pop o el *heavy glam*. Sin poder pertenecer a un lugar, a una nación, a un pueblo, sin poder identificarse con una tradición cultural (la antioqueña), con la cual además estaban totalmente en desacuerdo, tanto en su dimensión religiosa (fe cristiana) como económica (narcotráfico), los jóvenes metaleros escenificaron un mundo alternativo de expresión sonora que diera cuenta de sus condiciones de existencia. Y dichas condiciones, de valor claramente ontológico, dieron forma a lo que hemos conocido como Metal Medallo.

Conclusión

El Metal Medallo, más allá de una manifestación musical, es un movimiento cultural juvenil de resistencia que determinó formas de resemantización de la violencia creciente en la ciudad de

²¹ Entrevista personal el 10 de agosto de 2021.

²² Entrevista personal el 10 de agosto de 2021.

Medellín durante las décadas de 1980 y 1990. Los jóvenes de aquella época encontraron alternativas artísticas de contestación frente a la diseminación incontrolada de la muerte y el desasosiego. De tal suerte, la expresión sonora derivada contó con características especiales que desarrollaron lo que podríamos denominar un «estilo» especial de composición e interpretación, que implicaba estéticas alternativas a las formas del metal extremo extranjero consumido en la época. El presente artículo buscó establecer, según dichas características, un escenario de reflexión frente a las manifestaciones artísticas, tanto sonoras como visuales, que permitieron ejercicios de resistencia juvenil en el momento más crítico de violencia urbana de Medellín.

Referencias

- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995.
- Bennett, Andy y Richard A. Peterson. *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Espinel, Jaime. *Manriques micros y otros cuentos neoyorquinos*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1986.
- Gaviria, Víctor. *Detrás de cámaras. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta*. Madrid: Sial Pigmalión, 2018.
- Groys, Boris. «La iconoclastia como procedimiento». *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, de Varios, 55-76. Madrid: La Oficina, 2012.
- Halls, Stuart y Tony Jefferson (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra*. Madrid: Traficantes de sueños, 2014.
- Hebdige, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Jaramillo, A. y Salazar, A. *Medellín. Las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: Cinep, 1992.
- Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Pardo, José Luis. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007.
- Parra, Herrera y Sans. «Metal Medallo: el estertor como estética de la violencia en Medellín de los años ochenta». *Contrapulso*, 2021.
- Russolo, Luigi. *El arte de los ruidos. La música futurista*. Madrid: Casimiro, 2020.
- Salazar, Alonso. *Drogas y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Planeta, 2001.
- Uran, O. *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Corporación Región, 1997.
- Uribe, María Victoria y Teófilo Vásquez. *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993*. Bogotá: Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos, 1993.
- Varios. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina, 2012.
- . *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín*. Bogotá: Programa por la Paz, 1996.