

# Variaciones del Metal Medallo. Música e iconoclastia para una época de Odio

Juan Diego Parra Valencia

Filósofo, músico, investigador, juanparra@itm.edu.co

En su documentado análisis sobre las masacres en Colombia, María Victoria Uribe y Teófilo Vásquez<sup>1</sup> señalan que entre 1983 y 1993 se calculaban en Medellín alrededor de 40 mil jóvenes, entre 16 y 24 años, asesinados. La mayoría de ellos acribillados con arma de fuego. A esta cifra se sumaba la cantidad de muertos fortuitos en los estallidos de bombas, a partir del año 1988. La ciudad vivía una década caótica: incluso más allá del auge del narcotráfico, la consolidación de la guerra total entre los carteles y la persecución sin cuartel de Pablo Escobar que dejó decenas de muertos de la fuerza pública, la década de 1980 se caracterizó por la intervención masiva de obras arquitectónicas aplazadas desde los años 50: recién terminaba la construcción de la Avenida Oriental (herida irreversible en el centro de la ciudad de norte a sur), se ampliaba de la Carrera Bolívar (afectando la antigua Plaza mayor de la ciudad), debido al inicio de la construcción del sistema de transporte Metro, y ocurría el cierre y traslado de la Plaza Cisneros (centro tradicional de comercio y transporte). Así, entre el vaticinio de destrucción por la guerra inminente y el reformismo desbocado en pos del progreso, la ciudad presentaba un extraño panorama ruinoso que anunciaba tiempos oscuros. Los jóvenes de entonces eran testigos de la progresiva desaparición de la ciudad (o por lo menos de su apariencia arquitectónica) ante el advenimiento de códigos nihilistas en un escenario cada vez menos identificable. Mientras las reformas, contrariamente a lo prometido, propiciaban la pauperización del centro histórico, provocando desplazamientos masivos de familias adineradas hacia el sur y el suroccidente de la ciudad; cada vez más personas, en un alto porcentaje desplazadas por la violencia rural, se asentaban en las laderas del norte,

poblando las denominadas comunas nororiental y noroccidental. La ruptura geográfica entre norte y sur suponía también una distinción de clases sociales que incidió claramente en la visión global de una ciudad que se rompía por dentro. A finales de la década de 1980, la desazón era una voz silenciada a punto de vociferar a través, especialmente de un tipo de música extrema y subterránea, que logró condensar reclamos urgentes por parte de la juventud de entonces. Este es el contexto que nos permitirá pensar el desarrollo expresivo sonoro de lo que hubo de denominarse como Metal Medallo.

Jacques Attali afirma que la música, más que un objeto específico de estudio, es una condición perceptual que puede convertirse en forma sonora de la compresión social, “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”<sup>2</sup>. En este sentido, es posible, como pretendo reconocer en el movimiento subterráneo de la música extrema en Medellín, una dimensión del devenir-odio de una sociedad herida y convulsa en la que se elevaban cánticos nihilistas de “No-futuro” y urgencias de subversión ontológica. Attali menciona también que, más que “representativa”, la música tiene características “proféticas” por cuanto es capaz de revelar dimensiones sensibles para las cuales el propio raciocinio está anestesiado, pues capta estados vibracionales no acotables a la estructura lingüística, sino que indican estados rítmicos de la estructura social, parcialmente organizados en formas y sonidos. Para el autor, la música revela estados del orden social y, por ende, de su propia subversión, pues:

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.<sup>3</sup>

Dado que el sonido (a diferencia de la palabra o incluso la imagen, que requieren codificación especial) logra ejercer un efecto directo e inmediato en el receptor, puede reconocerse, como lo afirma Attali, que lo musical, 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. De esta manera, el surgimiento de la música extrema en Medellín es no solo una representación del estado de cosas social de la época que la viera nacer, sino su propia forma expresiva, su dimensión sonora y estética, desde aspectos que van mucho más allá de los regímenes de enunciación. Básicamente, como logró identificarlo Víctor Gaviria, en su investigación para la película *Rodrigo D. No futuro*, se trataba de una grieta generacional desde la cual el pasado ya no revestía autoridad alguna y el futuro solo revelaba negatividad. Decía Gaviria, en un texto escrito para el N° 1 de la *Gaceta de Colcultura*, en 1989, que:

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 acuellan 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.<sup>4</sup>

Se refería Gaviria, especialmente, a aquellos jóvenes habitantes de las comunas periféricas del norte de la ciudad, pero que necesariamente iban a establecer contacto con otros jóvenes diseminados hacia el sur y suroccidente. Lo que estaba en juego era la ruptura con las tradiciones y las costumbres, sin algún tipo de valor social

que pudiera fungir de reemplazo o restitución. Tal rompimiento irreversible entre el pasado y el futuro, en un presente “amurao”, cuyo respaldo es precisamente una pared a punto de caer, es el escenario que revela el sentido de lo sonoro para el advenimiento de la música extrema que habría de denominarse Metal Medallo. Si bien se ha reconocido que la semblanza social que hace Gaviria en su película se refiere más a la música punk que al metal, no hay que olvidar que en el relato, de hecho, se pueden reconocer las tensiones entre ambas subculturas, tanto desde sus conflictos como desde sus afinidades. Solo basta ver la conversación que tienen el protagonista Rodrigo y Olimpo, un metalero vecino, cuando aquel lo visita para preguntar por la venta de una batería. Olimpo le dice que es difícil que se la vendan, pues los “punkeros son una manada de aparecidos”, evidenciando la animadversión que se tenían. Rodrigo después se encuentra con Cipriano (por entonces baterista de la agrupación de “ultra-metal” Parabellum) para pedirle clases y este acepta hacerlo, aunque aquel sea punkero<sup>5</sup>. Realmente, como lo reconocería Gaviria, se trataba, en el fondo, de los mismos jóvenes, enfrentados a una realidad común, las variaciones eran de grado y no de “naturaleza”. El director dice lo siguiente:

La interpretación que yo tengo del punk y el metal es que los punkeros de Medellín son pela'os de los barrios que les tocaba vivir una vida muy difícil, de mucho riesgo, que toman una actitud burlesca ante la vida, como de sátira y de escándalo, les encanta escandalizar; y el metal... también tiene esa fascinación por el horror, por el miedo, por la muerte.<sup>6</sup>

Metaleros y punkeros compartían un escenario de caos y muerte, aunque el interés expresivo revelaba estados ontológicos distintos. El No-futuro punkero, de clara ascendencia estético-ideológica inglesa, atacaba la estructura de consumo capitalista que evidencia la autofagia del sistema y su condición efímera, llevando a un nihilismo inevitable y radical, algo que los acercaba paradójicamente a los jóvenes pistoleros o sicarios de entonces, cuya vida efímera solo se soportaba en el consumo inmediato y desmedido, como lo detectaría muy bien Gaviria. El metalero entendía la futilidad de la vida, aunque más desde una dimensión existencial u ontológica. Una canción de la agrupación

<sup>1</sup> María Victoria Uribe & Teófilo Vásquez, *Enterrar y callar. Las masacres en Colombia, 1980-1993* (Bogotá: Comité permanente por la defensa de los derechos humanos, 1993).

<sup>2</sup> Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (Siglo XX. Editores, 1995), 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>4</sup> Víctor Gaviria, “Detrás de cámaras. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta” (Madrid: Sial Pigmalión, 2018), 33-34.

<sup>5</sup> En un curioso juego metaficcional, Gaviria da voz tanto a Olimpo Ordóñez, de la agrupación Mierda y a Cipriano Álvarez, de Parabellum, para presentar el contrapunteo entre músicos metaleros y punkeros, desde su interacción con Rodrigo.

<sup>6</sup> Tomado del documental “Cuando llega la muerte” (Pilar Mejía y Javier Quintero, 1987) sobre el trabajo y evolución del guion de la película *Rodrigo D. No futuro*.

Nekromantie (1985), titulada *Existencia putrefacta*, es elocuente al respecto:

*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, solo ser un títere social.  
Existencia putrefacta*

Si los punkeros eran nihilistas, los metaleros eran fundamentalmente iconoclastas. En el sentido que le da Boris Groys, a saber:

La iconoclastia se muestra como la obra de movimientos progresivos, históricamente ascendentes, que despejan el camino de todo lo anticuado, impotente e internamente vacío y, de este modo, preparan el camino para lo venidero.<sup>7</sup>

Es decir, los metaleros seguían la estela de un porvenir atroz, no negándolo como los punkeros, sino afirmando su carácter destructor, dado que su movimiento trae consigo tradiciones degradadas por el tiempo. Para ejemplificarlo, no tendríamos que hurgar demasiado: la agrupación Parabellum (1983), es un caso perfecto para demostrar esta postura iconoclasta. Su nombre, proveniente de una voz latina que significa “prepara la guerra”<sup>8</sup>, en el mejor sentido de lo que propone Attali, no puede más que reconocerse como profético. Su primer gesto iconoclasta se encuentra en el diseño tipográfico usado, el cual reorganizaba las letras de atrás para adelante: MULLEBARAP, con grafía burda, subvirtiendo no solo el valor enunciativo, sino el sentido icónico de dicha enunciación. Su música, con evidentes rasgos sonoros vanguardistas, provenientes del ruidismo futurista, propuesto por Russolo<sup>9</sup>, e influencias del cromatismo de Stravinsky o Bartok, combinaba descargas de estridencia rítmica y caos anti-melódico, sumando así un coctel perverso con la iconoclastia visual, a partir de imágenes y letras heréticas. Bastaron solo dos producciones sencillas para movilizar la búsqueda expresiva de otros metaleros iconoclastas: se trata de dos EP 12”, de baja calidad y comercializados clandestinamente. El primero de ellos, titulado *Sacrilegio*, presenta la imagen de una Virgen María con el niño en brazos descendiendo a los infiernos, donde los esperan demonios ávidos de atención

(ver imagen 1). Esta imagen causó verdadera hilaridad tanto para quienes se sentían representados en sus búsquedas, como para quienes las denostaban. Era una imagen perversa, subversiva, que se sentía como un escupitajo herético a la tradición católica confesional de una sociedad hiperconservadora, como era la medellinense de entonces. Aquella carátula representó un escándalo casi al nivel de la ya para entonces añeja leyenda nadaísta, en la cual Darío Lemos había pisoteado una hostia en el atrio de la iglesia. Mas, era una imagen que debía leerse no tanto en clave herética, sino abiertamente iconoclasta. Provenía de un gesto radical subversivo ante las tradiciones socioculturales que debían superarse. Parabellum era una declaración de guerra simbólica a la sociedad medellinense, a su doble moral, al bienpensantismo, a los buenos modales hipócritas, a la mezquina imagen de la “Tacita de plata” devota y camandulera. La Virgen descendía a los infiernos, no se elevaba al cielo, y el infierno era Medellín, ni más ni menos. Víctor Gaviria supo verlo de manera tan precisa entonces que, para el diseño gráfico incluido en la carátula de la banda sonora de su película, solicitó intervenir el escudo de armas de Medellín, modificando la imagen de la Virgen María que allí aparece sobre una torre, por una figura similar a la del disco *Sacrilegio* de Parabellum (ver imagen 2). Se trataba de algo más que un acto herético, era una declaración abierta de guerra al *statu quo*, un grito feroz que renegaba de su propio pasado, de su tradición, al reconocer que esta sería, precisamente, la causa del terror que se avecinaba. De allí el nombre del grupo, de allí su advertencia: “prepara la guerra”.



Imagen 1. Disco *Sacrilegio*, Archivo personal del autor



Imagen 2. Fragmento carátula de BSO Rodrigo D. Archivo personal del autor

En este sentido, uno de los fundadores de la agrupación, Carlos Mario Pérez “La Bruja”, me dijo alguna vez:

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...<sup>10</sup>

El filósofo Diego Tatián<sup>11</sup>, afirma que “la principal deriva afectiva del odio es la guerra”, lo cual parece entender perfectamente el músico citado, al afirmar su deseo de expresar el advenimiento inminente de la guerra social en la ciudad de entonces. Querían formar una banda de odio y asco, no solo ante el acontecer que vivenciaban, sino ante un pasado siniestro que se resistían a aceptar como legado. El presente advertía un porvenir oscuro, y lo advertía porque supuraba un odio congénito y visceral, la ciudad estaba a punto de explotar, la metástasis era inminente. El segundo EP 12” de Parabellum, publicado bajo el título de *Mutación por radiación*, dio continuidad a esta preocupación. La carátula presentaba, con discreta influencia kafkiana, una imagen post apocalíptica de una cucaracha humanizada, sobreviviente de la explosión nuclear (ver imagen 3). El respaldo de la carátula muestra, de hecho, el hongo nuclear en una imagen radiográfica de difícil apreciación, dada su opacidad. Si el *Sacrilegio* se trataba del vaticinio ante la guerra, el *Mutación...* de las consecuencias. En el primer disco, a manera de invocación, Parabellum le cantaba a la *Madre muerta*:

*Espanto y miedo, gusanos en tu cerebro  
Corroen tus entrañas, te olfatean como perros,  
Mastican tu materia como una rata hambrienta.  
Aliados del pasado habitan las tinieblas.  
Allí sudas y tiemblas, tu razón se escapa, tu mente se espanta.*

Presentaba un escenario oscuro, pestilente, subterráneo, aunque aún no infernal, en el que pululan entidades que se alimentan de la materia

en descomposición, gusanos y ratas hambrientas, que alternan con “aliados del pasado” para inducirnos a la más absoluta locura. Parabellum avisaba la catástrofe e invocaba a la gran madre: La Muerte. En *Mutación por radiación* se trataba del estertor, del último gemido antes de la transformación absoluta, donde la tierra reclama sus dominios químicos y matéricos:

*Satán desató la tormenta  
y escupió peste sobre la tierra.  
Prostituta hambrienta trasbocando flemas.  
Militares de cuerda, mundo muerto.  
Gusanos, cerdos, hombres ciegos,  
Mentes intoxicadas.  
La radiación se contagia.  
Mutación por radiación.*



Imagen 3. Disco *Mutación Por Radiación...* Archivo personal del autor

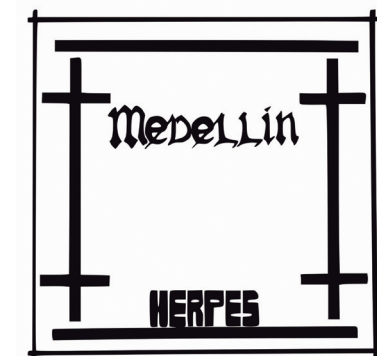


Imagen 4. Disco *Herpes - Medellín* Archivo personal del autor

Dando continuidad a la putrefacción matérica, ahora emerge la tierra como gran receptora de las tormentas diabólicas, en una guerra química que disemina la contaminación radioactiva. El mundo está muerto, los hombres ciegos y las mentes intoxicadas. No se trata del fin del mundo tras el desastre nuclear, se trata del contagio contaminante del futuro, que propicia la transformación en seres monstruosos. Justo el devenir de una sociedad infecta que habitaba la ciudad de entonces. No es fortuito que, dos años después “La Bruja”, el guitarrista de Parabellum, publicara, ahora con

<sup>7</sup> Boris Groys, “La iconoclastia como procedimiento”, en Varios, *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (Madrid: La oficina), 55-76.

<sup>8</sup> Si vis pacem... parabellum.

<sup>9</sup> Luigi Russolo, *El arte de los ruidos. La música futurista* (Madrid: Casimiro, 2020).

<sup>10</sup> Entrevista personal 10-08-2021.

<sup>11</sup> Diego Tatián, *El odio. Consideraciones spinozitas* (Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2021), 14.

su proyecto de Grincore llamado *Herpes* (1988), un EP 7”, titulado precisamente *Medellín* (1989), y cuya carátula es la parte frontal de un obituario (ver imagen 4).

Una característica fundamental de la iconoclastia, como dice Groys<sup>12</sup>, es que

la destrucción de las antiguas imágenes que daban cuerpo a un determinado mensaje no debe llevar ya la producción de nuevas imágenes que den cuerpo a un nuevo mensaje, sino, más bien, a hacer aparecer el medio material oculto detrás de cualquier mensaje “espiritual”.

Y esto es justo lo que plantea Parabellum al insistir en la generación de imágenes de podredumbre en un contexto de apocalipsis cultural. No se trata tanto de lo sacrílego en sí, en términos heréticos, sino de evidenciar la ausencia de sentido en la noción de lo sagrado: se trata de la profanación de aquello que debe ser adorado o respetado desde un canon, se trataba de la negación del futuro como legado, no tanto de un “No-futuro” como estado de nihilismo, sino de la imposibilidad de sosiego ante la voracidad de los tiempos por venir. Así como no había herencia qué recibir, tampoco había un legado que donar, solo un gesto caótico de gritos y estridencia resonante en la metralla que inundaba las calles. Y dicho grito, que renegaba también de las fuentes armónicas, de la melodía y de la complacencia pop (la cual reconocían, de hecho, en algunas agrupaciones contemporáneas de *heavy metal* lírico, como Kraken<sup>13</sup>), fue el gesto por antonomasia de la inversión de los valores culturales.

Fue, en suma, una confrontación con el poder reaccionario que defendía las tradiciones, desde un reclamo de profecía. Es el “ángel de la historia” descrito por Benjamin, aterrado por el futuro, pero impulsado hacia él, mirándonos con la

angustia de quien reconoce la destrucción. De allí que hubiera que *prepararse para la guerra*, esa que Benjamin denomina “tempestad”:

(Al ángel de la historia) bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontestable hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.<sup>14</sup>

Pronto, otras agrupaciones entendieron tal sentencia y, en consecuencia, bautizaron sus proyectos sonoros: la ya mencionada *Nekromantie*, *Mierda* (1983), *Gloster Gladiattor* (1984), *Astaroth* (1985), *Némesis* (1986), *Blasfemia* (1986), *Reencarnación* (1986), *Masacre* (1988)... Todas aludían a escenarios de oscuridad inherente en los que se vaticinaba una guerra inevitable, una guerra cuyo resultado podía avizorarse también. Su iconoclastia apuntó a impedir las idílicas relaciones con la tradición. Con ello se opusieron tanto a los núcleos de sociabilidad judeocristiana, cuyos ejes estaban en la devoción religiosa y la familia, algo que compartían tanto los “ciudadanos de bien” como los narcos y sicarios, y lo compartían porque tanto para la versión legal como para la ilegal, los valores religiosos y los lazos de sangre les sostenían ontológicamente. Pero los metaleiros de Medellín no coincidían con ello: la imagen de la Madre-Virgen solo era posible descendiendo a los infiernos, los infiernos de una cultura infecta, infiernos que se replicaron en cada carátula posterior de todos los hijos putativos de Parabellum. Basta detenernos un poco en algunas de esas carátulas: El Satán del EP 7” de *Astaroth*, sentado en un pedestal, desmembrando a Cristo, mientras suena la canción *Aullido sepulcral*; el bufón alado, que muere en la hoguera inquisitorial del

EP 12” de *Blasfemia*, mientras suena *Guerra total*; el ángel de la muerte del EP 7” de *Reencarnación*, mientras suena *Un minuto de vida, un siglo de muerte*; el grotesco pontífice del EP 7” de *Gloster Galdiattor* que somete a un militar usando la cruz como arma; el valle de lamentaciones del EP 7” de *Némesis*, mientras suena *No solo morir es estar muerto*, y, cómo no, la escena realista de un cadáver anónimo, al que se comen las ratas, mientras al fondo se puede ver una Medellín indiferente, reconocible por la silueta del edificio Coltejer, en el demo tape *Colombia, imperio del terror* de la agrupación Masacre.

De acuerdo con Attali<sup>15</sup>, “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”, y dicha mutación es necesariamente iconoclasta, por cuanto promueve una reorganización de los valores canónicos. El Metal Medallo fue, además de una expresión juvenil de música extrema, un movimiento cultural en el que se transformaron códigos y capas de sentido en una sociedad cancerígena que se preparaba para su autodestrucción. Las voces guturales, los ritmos caóticos y las estridencias eléctricas no solo eran el reflejo de una época, sino su más profunda expresión, su manera de trazar los perímetros existenciales en los que se gestaban devenires de inhumanidad, al tiempo que se diseminaba la infección social del odio colectivo. Valdría la pena pensarlo un poco más.■

<sup>15</sup> Jacques Attali, *Ruidos*, 21.

<sup>12</sup> Boris Groys, *La iconoclastia*, 60.

<sup>13</sup> Vale mencionar, aunque sea de paso, ese gran acontecimiento cultural que implicó el concierto denominado “La batalla de las bandas”, ocurrido en marzo de 1985 en la Plaza de toros La Macarena de Medellín (una buena crónica de este acontecimiento puede leerse en: Felipe Hincapié, “La batalla de las bandas”, *Universo Centro*, febrero de 2017. <https://www.universocentro.com/NUMERO83/Labatalladelasbandas.aspx>) Este evento, promovido por la emisora Veracruz Estéreo y la Distribuidora JIV Ltda., evidenció las formas activas del caos social que la música extrema supo resaltar. Se presentaron entonces bandas de *Heavy metal* comercial (o complaciente) y bandas de música extrema que, entonces denominaban como “Ultra Metal”. En algún momento, luego de la *performance* de Parabellum y antes de la de Kraken, una parte del público promovió el sabotaje del evento, para impedir que las bandas “casposas” (es decir, las que no reflejan el sentir genuino de la juventud) participaran. Los promotores del sabotaje reconocían en Kraken, y demás grupos similares, la manifestación por excelencia del tipo de *rock* que querían erradicar, por considerarlo “burgués” y ajeno a los reclamos ontológicos y estéticos de entonces, evidenciando la diferencia radical entre dos ciudades, la del sur y la del norte, ya para entonces, al parecer, irreconciliables. Curiosamente, y contrario a lo que parece, esta separación no se fundaba específicamente en una diferencia socio-económica, sino en la relación existencial con la ciudad y su cultura. La escena metalera, de hecho, se consolidó especialmente en la zona suroccidental de Medellín, alrededor de los barrios Laureles, Belén y Florida Nueva.

<sup>14</sup> Walter Benjamin, “Sobre el concepto de Historia”, en *Obras. Libro I, Vol. 2* (Madrid: Abada, 2008), 310.