01

DOI: https://doi.org/10.14483/2422278X.24762

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

ISSN impreso: 2011-5253
ISSN en línea: 2422-278X

IPAZUD
INSTITUTO
DE PAZ

DOSSIER
Artículo de investigación

Hacia una sociología del *metal* en Colombia: fundamentos teóricos y rutas metodológicas [1]

Toward a sociology of metal music in Colombia: theoretical foundations and methodological pathways[2]

John Alexander Castro Lozano[3]
Colombia

Para citar: Castro Lozano, J. A. (2026). Hacia una sociología del metal en Colombia: fundamentos teóricos y rutas metodológicas. *Revista Ciudad Paz-ando, 19*(1), 11-25. doi: https://doi.org/10.14483/2422278X.24762

Fecha de recepción: 3/02/2026
Fecha de aprobación: 13/05/2026

1 El artículo es una versión revisada y ampliada de la ponencia *Sociología del rock en Colombia*, presentada en el III Congreso colombiano de estudios sobre rock y metal: Música, arte y diálogos de paz, respaldado por el Instituto para la Pedagogía, la Paz y el Conflicto Urbano (IPAZUD), realizado el 18 y 19 de septiembre de 2025 en la sede Aduanilla de Paiba de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

2 This article is a revised and expanded version of the paper *Sociology of Rock in Colombia*, presented at the Third Colombian Congress on Rock and Metal Studies: music, art, and dialogues for peace, supported by the Instituto para la Pedagogía, la Paz y el Conflicto Urbano (IPAZUD), held on September 18 and 19, 2025, at the Aduanilla de Paiba campus of Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

3 Doctor en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, magíster en Estudios Sociales y especialista en Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional, sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia e integrante del grupo de investigación Comunicación, Información y Tecnologías (CITEC). Correo electrónico: jacastrol@udistrital.edu.co ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8397-7690.

RESUMEN

En este artículo propongo una reflexión teórica y metodológica sobre el *metal* en Colombia como objeto de investigación sociológica. No parto de la idea que la música sea un tema nuevo para la sociología, pues esa discusión tiene una trayectoria amplia en los estudios sobre cultura, consumo, identidad, vida cotidiana y formas de organización social. Mi interés es más preciso y consiste en pensar cómo esas discusiones pueden ayudar a estudiar el *metal* colombiano sin reducirlo al *rock* ni tratarlo como una escena homogénea. Entiendo el *metal* como una práctica cultural situada, con trayectorias, códigos, estéticas, públicos, formas de sociabilidad y disputas propias. Para desarrollar esta propuesta, reviso antecedentes, debates y vacíos sobre escenas locales, identidades colectivas, moralidades sociales, narrativas de violencia, corporalidades, tecnologías, estigmatización y autogestión. Finalmente, en el documento planteo una ruta metodológica prospectiva, apoyada en estudios de caso, trabajo etnográfico y análisis documental, con el propósito de aportar a una sociología del *metal* en Colombia.

Palabras clave: sociología cultural; música popular; identidad cultural; investigación cultural; metal colombiano.

ABSTRACT

This article offers a theoretical and methodological reflection on heavy metal in Colombia as an object of sociological research. It does not treat music as a new topic for sociology, since this discussion already has a long history in studies of culture, consumption, identity, everyday life, and forms of social organization. My aim is more specific: to consider how these debates can help us study Colombian heavy metal without reducing it to rock or treating it as a homogeneous scene. I understand heavy metal as a situated cultural practice with its own trajectories, codes, aesthetics, audiences, forms of sociability, and internal disputes. To develop this proposal, I review existing research, key debates, and unresolved questions concerning local scenes, collective identities, social moralities, narratives of violence, embodied practices, technologies, stigmatization, and self-management. Finally, I propose a prospective methodological framework based on case studies, ethnographic fieldwork, and documentary analysis, with the aim of contributing to a sociology of heavy metal in Colombia.

Keywords: cultural sociology; popular music; cultural identity; cultural research; Colombian heavy metal.

Introducción

El 29 de noviembre de 1992 se realizó el concierto de Guns N' Roses en el estadio Nemesio Camacho "El Campín", en Bogotá. No viví directamente lo ocurrido aquella noche, pues todavía era un niño, supe del evento porque mi hermano mayor consiguió una entrada y salió muy temprano ese domingo hacia el estadio. Al día siguiente, el periódico El Espacio registró el impacto del concierto con un titular que condensaba el tono de alarma pública: "La horrible noche en el concierto de Guns'N Roses" y el titular "¡Bala, sangre, gases, drogas y asaltos!" (El Espacio, 1992, p. 1). En una emisión del *Noticiero 24 Horas*, una mujer residente del barrio Galerías, en entrevista afirmó que "eso es diabólico, ahí se ve no más que eso es diabólico. En todo caso fue Dios, la mano de Dios la que nos salvó anoche" (Noticiero 24 Horas, 1992).

Aquella noche de domingo, el "demonio" pareció tomar forma a través de la música, al menos para una parte de la opinión pública de un país profundamente religioso y conservador. Como señala Reina Rodríguez (2018), "al parecer, cada época trae su propia música del diablo, un ritmo que sin importar si es suave o duro, desconcierta, provoca críticas y choca con los preceptos de la moral y de la tradición" (p. 24). En distintos momentos históricos y contextos sociales, varios géneros musicales han sido asociados con la figura del "diablo", algunas veces por prejuicios morales y otras por gestos simbólicos que confrontan imaginarios cristianos.

Este artículo no pretende determinar si tales asociaciones son verdaderas o falsas. Sin embargo, aquel concierto permitió ejemplificar que el *metal* circula no sólo como música, sino también como objeto de disputa cultural, generacional, moral y religiosa. En este aspecto, una interpretación sociológica permite relacionar actores, cuerpos, discursos, escenas, formas de estigmatización y memorias sociales. La pregunta pertinente no es si la música constituye un objeto legítimo de investigación social, pues la sociología de la música cuenta con debates consolidados sobre producción cultural, gusto, mediación, vida cotidiana, organizaciones, identidades y desigualdad (DeNora, 2000; Hennion, 2001; Roy y Dowd, 2010). Mi interés es más preciso y consiste en examinar cómo construir el *metal* en Colombia como objeto sociológico sin reducirlo al *rock*, presuponer una comunidad homogénea ni separar los sonidos de las relaciones que los hacen posibles. Dicha precisión resulta necesaria ya que "*rock*", "*metal*", "*rock pesado*" y "música extrema" son categorías históricas cuyos límites son disputados por todos cuantos participan en su ciclo de producción (músicos, públicos, gestores, comunicadores, investigadores, etc). No se trata de simples categorías intercambiables. Por ello, considerar de antemano que las bandas y sus públicos conforman una cultura homogénea ocultaría las estructuras sociales y de producción artística (quién puede nombrar el género, qué rasgos se consideran legítimos y qué posiciones quedan subordinadas o excluidas).

De un lado, la bibliografía internacional nos ayuda a ver al *metal* como un campo cultural con convenciones variables. Para empezar, Weinstein (2000) nos da luces sobre su organización cultural y Robert Walser (1993) relaciona el análisis musical con el poder y el género. Ya dentro de la especificidad de las músicas extremas Kahn Harris (2007) estudió las escenas del *metal* propiamente dichas; mientras Wallach, Berger y Greene (2012) mostraron que su circulación global produce apropiaciones y disputas situadas.

Ahora bien, cuando nos referimos a esta producción literaria en América Latina destacan autores como Pacini, Fernández y Zolov (2004), y Varas Díaz (2021), ya que han vinculado el *rock* y el *metal* con historias de desigualdad regional, formas locales de producción de sentido y claro, desde una perspectiva decolonial para países como México, Cuba, Brasil, Puerto Rico, Colombia, Uruguay, Guatemala, Argentina y Chile, entre otros.

En Colombia también encontramos bibliografía sobre el asunto. Las historias del *rock* han reconstruido procesos urbanos, generacionales y tecnológicos (Cepeda Sánchez, 2008; Ortegón, 2019a, 2019b; Reina Rodríguez, 2018, 2024). Otros trabajos, como el David Fernando García (2008 y 2009) abordaron la autenticidad dentro de la construcción de una identidad *underground* , y en esta misma línea, estudios de caso como el de las representaciones sociales sobre *metaleros* bogotanos de Maldonado, Burgos, Almonacid y Camargo (2009), o sobre esta misma corporalidad entre los actores sociales de la escena *metalera* de García Castiblanco (2022), y claro, no podía faltar una suerte de historiografía de las trayectorias de bandas como *Masacre* y *La Pestilencia* de Becerra González (2022). También del tema que más revisa la sociología como ciencia de la cultura, sobre todo en contextos latinoamericanos y son las relaciones entre música, violencia e identidad (Arboleda y Cuartas, 2018; Castro Lozano, 2025).

La dispersión de estos aportes exige ponerlos en diálogo y precisar qué puede añadir una mirada sociológica.

Por esto, el objetivo del artículo es establecer un marco relacional entre las escenas del *metal* en Colombia y proponer una ruta metodológica verificable, para lo cual la unidad de análisis principal es la <escena *metal* colombiana> entendida como una configuración histórica y situada de relaciones entre actores, sonidos, prácticas, tecnologías, infraestructuras, lugares, instituciones y discursos. Denomino <escena> a esa configuración, siempre que el término se utilice

como un problema empírico y no como el nombre anticipado de una comunidad.

Por esto, la propuesta se desarrolla mediante cinco ejes relacionados (historicidad y territorio; mediaciones e infraestructuras; convenciones sonoras y estéticas; pertenencias corporales y fronteras simbólicas; y poder, memoria e institucionalización). El artículo es un documento de reflexión sustentado en una revisión narrativa y crítica, no una revisión sistemática ni un estudio bibliométrico. Tampoco presenta resultados de un trabajo de campo concluido. Propone una matriz susceptible de contrastación mediante estudios de caso, trabajo etnográfico y análisis documental. En consecuencia, el texto se organiza en varios apartados: introducción, un grupo de títulos sobre antecedentes teóricos y conceptos en toda la sección "De la música como contexto a la música como relación", un apartado metodológico a manera de propuesta de investigación para una sociología del *metal* en Colombia, y un corolario con lecciones aprendidas y una propuesta de hacer ciencia social alrededor de una identidad musical como la *metalera*.

De la música como contexto a la música como relación. Antecedentes y aspectos conceptuales

Autores clásicos y extranjeros

Para hablar de sociología propiamente dicha en relación con la música, los trabajos de autores clásicos como Simmel (2003), Weber (2015) y Adorno (2000), forman parte necesaria de los antecedentes. En orden cronológico y, para empezar, Simmel (2003) indagó por el origen de la expresión musical y por sus vínculos con los estados afectivos en su publicación "*Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*" de 1882, en el que nos habla del lenguaje, el ritmo, el canto y el movimiento; por su parte, Weber (2015) en su libro "*Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*" (por primera vez publicado en 1921) explica la relación entre formas de organización social y aspectos técnicos de la producción musical occidental que las hacían únicas y específicas, adaptadas a sus condiciones históricas; más adelante, Theodor Adorno (2000) en su texto de referencia "*Sobre la música*" (publicado por primera vez en 1950) desarrolló una sociología de la música orientada a relacionar las formas de escucha y la organización de la vida musical con la industria cultural, la sociedad de masas y las tensiones entre arte, mercado y dominación.

Estos autores permiten examinar la organización de las sensibilidades, las emociones colectivas, las formas de pertenencia y las jerarquías a través de la música. Sus aportes también permiten analizar las relaciones del *metal* con el cuerpo, la identidad, la moralidad pública y las escenas urbanas.

Ahora bien, los estudios contemporáneos han ampliado una discusión ya presente en la sociología clásica. Roy y Dowd (2010), para empezar, además de examinar cómo las condiciones sociales intervienen en la producción y circulación de la música, analizan cómo las prácticas musicales participan en la formación de interacciones, emociones, identidades e instituciones. También analizan lo que las personas hacen con ellas y la manera en que participan en la vida social, por ejemplo, compartir ciertos repertorios, asistir a conciertos o reconocer qué bandas se consideran legítimas puede crear vínculos, pero también diferencias y jerarquías.

Por su parte, DeNora (2000) estudió estos procesos en la vida cotidiana y mostró que las personas emplean la música para modificar su estado de ánimo, recordar experiencias, acompañar actividades o prepararse para actuar. A partir de estas consideraciones estéticas Hennion (2001), propuso entender el gusto musical como algo que se aprende y se transforma, el autor explica que las personas desarrollan sus preferencias al escuchar, comparar grabaciones, conversar con otros y utilizar dispositivos como discos, audífonos, equipos de sonido o plataformas digitales. Desde esta perspectiva, la música y la sociedad no son realidades separadas, pues la experiencia musical se construye mediante relaciones entre personas, sonidos, objetos, tecnologías y espacios.

Del Val (2022) expone este cambio mediante la distinción entre una sociología sobre la música y una sociología musical. La primera estudia asuntos como el consumo, los públicos, las industrias o las diferencias sociales, pero puede dejar el sonido en un segundo plano. La segunda incorpora aquello que suena, la manera como se interpreta y la experiencia que produce. Una investigación sobre un concierto de *metal*, por ejemplo, no puede limitarse a establecer la edad o la posición social de los asistentes, también tendría que observar cómo el volumen, el ritmo, la disposición del escenario y las formas de participación corporal intervienen en la experiencia colectiva. Este enfoque, como es natural, integra el análisis de clase, género, etario, racialización, territorio y mercado, y permite observar cómo estas dimensiones se expresan en prácticas concretas, como el acceso a los escenarios, la distribución del trabajo, el uso de tecnologías y los criterios empleados para valorar o incluso posicionar en la escena a una banda.

Born (2010) denomina relacional a esta perspectiva porque conecta las características musicales con las relaciones sociales sin explicar unas únicamente por las otras. Dicha perspectiva tiene consecuencias metodológicas para el estudio del *metal*, en tanto sugiere estudiar cómo se relacionan los sonidos, las técnicas

instrumentales, los espacios de ensayo, los equipos, las plataformas digitales, los conciertos, las imágenes y las trayectorias de quienes participan. Por ejemplo, la falta de salas de ensayo puede dificultar la continuidad de algunas bandas; la clasificación de una agrupación dentro de determinado subgénero puede facilitar o restringir su participación en festivales; y una política cultural puede proporcionar recursos y reconocimiento a una práctica que antes era estigmatizada. De esta manera, las condiciones materiales y sociales no rodean simplemente la música, sino que intervienen en su producción, circulación, consumo y posicionamiento en la escena.

El concepto de mediación permite analizar esas relaciones. Una mediación es cualquier elemento que interviene en la manera como la música se produce, circula, consume o experimenta. Puede ser un instrumento, un amplificador, la acústica de un recinto, una plataforma digital, el conocimiento de un oyente o las reglas de acceso a un concierto, o lo que en ciencia social clásica se llama simplemente el uso, tenencia o ausencia de los medios de producción.

El autor Antoine Hennion (2001) emplea la noción de <mediación> para evitar dos explicaciones reduccionistas. La primera supone que una obra contiene un significado fijo, sin embargo, la distorsión de una guitarra, por ejemplo, no significa por sí misma rebeldía o resistencia, pues su interpretación depende del contexto y de quienes la escuchan. La segunda explicación supone que el gusto se deriva automáticamente del origen social. No obstante, reconocer el peso de la clase social, la educación y el lugar de procedencia no significa convertirlos en un destino musical. Bourdieu (1998) propone "relacionar el gusto, ese principio increado de toda «creación», con las condiciones sociales en las que se produce" (p. 9).

Por eso, una mediación no es un canal que transmite la música sin modificarla, pues la calidad del sonido, la arquitectura del recinto, la mezcla, el volumen, el formato de una grabación y los conocimientos de los participantes transforman la experiencia musical. Pues bien, en los espacios digitales ocurre algo semejante ya que las plataformas utilizan datos para construir perfiles de sus usuarios y organizar recomendaciones, perfiles que, a su vez, responden a categorías comerciales y publicitarias, por lo que las plataformas intervienen en la música que cada persona encuentra y en las formas mediante las cuales es clasificada como oyente (Prey, 2018).

Finalmente, esta perspectiva exige prestar atención al sonido. Walser (1993) mostró que los significados sociales del *metal* no se encuentran únicamente en las letras o en las declaraciones de sus seguidores. También se construyen mediante la distorsión, el timbre, el ritmo, la armonía, el virtuosismo y la puesta en escena. Tras escribir esto puede pensarse que en el análisis sociológico interviene un estudio musicológico especializado, y es claro que está fuera de su campo de acción, pero sí puede describir qué se escucha, cómo se produce ese sonido y qué conocimientos movilizan los músicos y los públicos para interpretarlo. Cuando el investigador no posee formación musical, puede trabajar con especialistas o realizar sesiones de escucha comentada con los participantes. Estas alternativas permiten conocer cómo ellos describen, clasifican y valoran la música, en lugar de atribuirle un significado social a partir de una letra aislada.

De esta manera, el estudio sociológico del *metal* en Colombia se ve orientado por cuatro preguntas centrales: ¿qué se ha investigado sobre el *metal* en el país?, ¿qué aspectos permanecen abiertos?, ¿cuáles han sido los principales enfoques teóricos y metodológicos utilizados?, y ¿cómo se ha diferenciado el *metal* de otros géneros como el *rock*, el *hardcore* y el *punk*, así como la diversidad interna de sus escenas?

Estas preguntas se justifican en la literatura de los *metal studies* y la sociología de la música, donde se ha mostrado que el *metal* no puede entenderse como un objeto homogéneo, sino como un conjunto de escenas situadas, atravesadas por prácticas culturales, económicas y tecnológicas específicas. Dicha pretensión inquiere al *metal* en Colombia como sujeto de investigación. Los actores sociales de la escena (las bandas, los públicos, los gestores) y los medios para su producción (los espacios de concierto, la instrumentación, las tecnologías), cambian entre ciudades y periodos; por lo tanto, también cambian las formas de producir, divulgar, consumir y valorar la música (Weinstein, 2000; Kahn Harris, 2007; Wallach et al., 2012).

En América Latina, los estudios del *metal* han seguido menos el camino de una disciplina cerrada que el de una conversación entre la sociología, la antropología, la historia y la psicología social. Nelson Varas Díaz mostró, mediante trabajo etnográfico en nueve países, que el *metal* adquiere sentidos propios cuando entra en contacto con las memorias coloniales, el racismo, la violencia y las luchas políticas de cada territorio (Varas Díaz, 2021).

En Colombia se han reconstruido las trayectorias históricas del *rock*, se han estudiado las representaciones sociales de los *metaleros* y se ha examinado la manera como algunas bandas narran la violencia y construyen identidades colectivas (Ortegón, 2019; Maldonado et al., 2009; Castro Lozano, 2025). A juzgar por estos trabajos, permanecen poco exploradas las escenas regionales, las desigualdades que existen dentro de ellas, el trabajo de quienes sostienen los conciertos y el análisis propiamente sonoro. Han predominado la investigación histórica con archivos y prensa, el estudio de representaciones sociales, la etnografía y el análisis de canciones y discursos.

El *metal* tampoco se distingue del *rock*, el *punk* o el *hardcore* mediante una frontera inmóvil. Deena Weinstein (2000) mostró que esa diferencia se construye en el sonido, la estética, los valores y las formas de pertenencia; dentro del propio *metal*, esas mismas disputas separan subgéneros, generaciones y escenas locales.

En el curso de la resolución de estas preguntas se puede situar al *metal* como objeto de investigación relacional, donde lo sonoro, lo corporal, lo territorial y lo institucional producen escenas musicales específicas como veremos en lo sucesivo.

<Escena> como unidad de análisis

El concepto de <escena> adquiere valor sociológico cuando permite abandonar la idea de que la música reúne espontáneamente a individuos por una afinidad puramente personal. Desde Bourdieu (1998), el gusto es una disposición socialmente formada, vinculada con las condiciones de existencia, las trayectorias y los niveles de acceso a los bienes culturales; además, al valorar determinados géneros, también produce distinciones entre quienes los escuchan. Por eso, una escena no debe suponerse como una comunidad homogénea, sino estudiarse como un espacio donde gustos, posiciones y recursos se encuentran, se reconocen y se disputan. Dicha precisión obliga a demostrar empíricamente la existencia de la escena, para lo que Nick Crossley (2023) propone observar las redes de acontecimientos como secuencias de conciertos, festivales, ensayos o grabaciones enlazadas por relaciones sociales a propósito de la circulación, los recursos y las convenciones. Desde esta perspectiva, es necesario explicar que un concierto por sí mismo no constituye una escena, como tampoco la constituye una agrupación numerosa de seguidores en una plataforma digital (o *club de fans*), para poder llamarla <escena> debe ser sostenible, basase en encuentros con cierta frecuencia, que generen relaciones duraderas y si permiten sostener nuevas actividades. De tal modo, la escena existe en la medida en que logra reproducirse.

Ahora, la escena no coincide necesariamente con los límites de una ciudad. Bogotá, Medellín, Cali o Manizales pueden albergar circuitos que comparten un mismo territorio urbano, pero apenas se encuentran entre sí. Al mismo tiempo, una banda, un festival o una red de intercambios puede enlazar municipios alejados y sostener relaciones más estrechas que las existentes dentro de una misma capital. Por eso, el alcance de una escena no se define sobre el mapa, sino siguiendo sus vínculos reales con la ciudad como, por ejemplo, los recorridos de músicos y públicos, lo que implica la programación de los espacios, el préstamo de equipos para interpretación o escucha, la circulación de grabaciones y las colaboraciones que se mantienen en el tiempo. Allí donde esos intercambios se interrumpen o pierden continuidad comienza también a dibujarse uno de sus límites.

Y para hablar de esto, no podía faltar la perspectiva de Howard Becker (2008) quien en su obra "*Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*" (publicada por primera vez en 1982) se refiere a la música como una producción colectiva con sus respectivas relaciones sociales de producción y fuerza de trabajo humano, y conceptualiza precisamente estos medios artísticos como "la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte" (Becker, 2008, p.10). Para ejemplificar esto se puede revisar la idea de un concierto: la presentación de una banda supone una división del trabajo cuya génesis viene de antes de subir al escenario, pues las personas involucradas procuran tener los medios para la producción de su arte, se formaron (empírica o profesionalmente) para interpretar sus instrumentos, agendan ensayos que implican consumo de energía humana y eléctrica, piensan una visión de la banda, una preferencia estética frente a la que comparten un capital cultural, algunas de estas personas (a veces sólo una cuando hay recursos limitados) se encargan de que gestionar *toques*, transportar los instrumentos, instalar el sonido, diseñar la publicidad, cobrar las entradas y responder, en muchos casos, por las pérdidas. Asimismo, existen los actores sociales que consumen esta producción artística, ¿qué es de la música sin oyentes?, así que la parte final de esa cadena productiva está en los oyentes que apropian el sonido y lo constituyen como parte de sus identidades. El reconocimiento de las labores artísticas como un trabajo humano suelen concentrarse en los intérpretes y dejar en la sombra estas labores que giran alrededor y moldean la escena. Por lo tanto, una sociología de la escena del *metal* necesita recorrer la cadena completa y establecer quién hace qué, bajo cuáles condiciones y a cambio de qué reconocimiento, o dicho de otra manera, quién hace qué y bajo qué condiciones por el *metal*, un género musical que, como otras músicas extremas, se ve movido en muchos casos, por la autogestión. Así, en esta dinámica de categorizar la labor artística dicha autogestión puede ofrecer autonomía frente a la industria y permitir que una actividad musical sobreviva con pocos recursos, pero también puede depender de trabajos gratuitos, favores reiterados y riesgos asumidos, casi siempre, por las mismas personas.

Sobre esto, Crossley (2023) señala que las prácticas musicales independientes no aparecen de manera espontánea, aunque muchas veces sean presentadas así por sus propios participantes. Para que una escena se mantenga hacen falta recursos, relaciones, acuerdos y

personas dispuestas a asumir trabajos que no siempre reciben el mismo reconocimiento. En este sentido, la autogestión no tendría que entenderse únicamente como una forma de libertad frente a la industria musical, pues también puede concentrar responsabilidades, costos y decisiones en unos pocos actores. El interés sociológico no está en celebrarla como si fuera necesariamente horizontal, ni en descalificarla, sino en observar cómo funciona y qué lugar ocupa cada participante dentro de ella.

Ahora bien, buena parte de ese funcionamiento depende de convenciones que, por ser conocidas entre los participantes, pueden parecer naturales o poco importantes, sin embargo, allí se acuerdan asuntos concretos como ¿cuánto dura la presentación de cada banda?, ¿quién toca primero?, ¿cómo se utilizan los equipos?, ¿cuánto se paga?, ¿a qué hora comienza el evento? y ¿quién responde ante el público cuando surge algún problema? Crossley y Bottero (2015) muestran que estos acuerdos permiten coordinar las acciones y sostener aquello que las personas consideran valioso dentro de sus mundos musicales. Cuando no se cumplen, no solamente aparece un desacuerdo momentáneo, también pueden afectarse relaciones construidas durante años, la continuidad de un espacio o la posibilidad de organizar nuevos conciertos.

De esta manera, las escenas no pueden suponerse como espacios horizontales en los que todas las personas participan bajo las mismas condiciones, pues algunos actores tienen acceso a escenarios, equipos, medios de difusión, contactos o espacios de programación, mientras otros dependen de esas relaciones para presentar sus propuestas y hacer circular su música. Por eso, la posición dentro de una escena no depende únicamente de la antigüedad, del conocimiento del género o de proclamarse como más auténtico que los demás. También está relacionada con la capacidad de abrir o cerrar oportunidades, distribuir tareas y controlar ciertos recursos. Una mirada sociológica tendría que detenerse, precisamente, en quién toma las decisiones, quién realiza el trabajo que casi nunca aparece y quién termina recibiendo el reconocimiento de una actividad que fue producida colectivamente.

Metal global, apropiaciones latinoamericanas y diferencia situada

Hablemos ahora de la circulación de la música *metal*, en particular porque su difusión internacional evidencia una tensión con las escenas locales. En su compilado "*Metal Rules the Globe*" Wallach, Berger y Green (2012) documentan cómo un repertorio transnacional es apropiado en contextos con historias religiosas, políticas, lingüísticas y económicas distintas a las hegemónicas del *rock* y sus derivados (el Norte global), sacando del foco el falso debate de que crear una escena *metalera* en países no occidentales o del Sur Global se resume en oponer un género "original" a imitaciones periféricas. Por el contrario, nos cuentan qué se traduce, qué se conserva, qué se disputa y qué nuevas conexiones se producen en países del Sur Global o del Este (como Brasil, México, China, Indonesia, Malaysia, Nepal y Singapore) para explicar que las escenas participan en redes globales desiguales en tanto no todos los actores, como es natural al capitalismo, tienen acceso a sellos, giras, equipos, medios especializados, visados o plataformas de visibilidad.

En ese mismo orden de ideas, cuando se habla de las músicas extremas en América Latina conviene recordar que el *rock* no llegó como un producto intacto, destinado a ser imitado sin modificaciones, pues su circulación dependió, por una parte, de los medios y de los mercados que hicieron posible su llegada; pero, por otra, de las condiciones históricas desde las cuales fue escuchado y apropiado acá en el Sur. Así, aquello que comenzó como una música de procedencia anglófona adquirió sentidos propios al entrar en sociedades atravesadas por regímenes autoritarios, transformaciones de la industria cultural y nuevas formas de identificación juvenil. De tal modo que más que una simple recepción de influencias externas, se produjo una reelaboración local en la que cada generación encontró maneras distintas de convertir el *rock* en lenguaje propio ajustado a sus condiciones históricas de vida (Pacini, et al., 2004).

El *metal* heredó parte de ese trayecto, pero llevó la conversación hacia zonas todavía más ásperas como la colonialidad, las memorias de la violencia, la religión, la indigeneidad, el género y las formas de comunidad que se construyen alrededor de una música muchas veces recibida con sospecha (Varas Díaz et al., 2021). Desde allí, estos autores proponen hablar de *metal* decolonial para observar cómo ciertos músicos latinoamericanos discuten relatos coloniales y recuperan memorias históricas desde sus propias escenas. La idea resulta fértil cuando ayuda a leer casos concretos; pierde fuerza si se convierte en una etiqueta automática para todo lo que suene fuerte y provenga del continente.

Ese cuidado importa porque el *metal* carga con una tentación interpretativa bastante cómoda y es la de asumir que toda distorsión es resistencia y que toda provocación equivale a crítica política. Pero una escena puede incomodar a la Iglesia, al colegio o a la familia y, al mismo tiempo, reproducir desigualdades de género, clase o raza. Scott (2011) recuerda, además, que dentro del *metal* también existen posiciones deliberadamente apolíticas. Por eso, el sentido político de una banda, una canción o una escena no puede deducirse de una guitarra saturada, una portada blasfema o un gesto desafiante. Hay que buscarlo en lo que hacen sus participantes, en los conflictos que nombran, en los

adversarios que reconocen y en las consecuencias que producen sus prácticas.

La expresión "sur distorsionado", propuesta en el volumen editado por Varas Díaz et al. (2021), tiene la virtud de mover el centro de gravedad de una bibliografía demasiado acostumbrada a mirar hacia Europa y Estados Unidos. También obliga a preguntar quién produce conocimiento sobre el *metal* y desde qué lugar lo hace. Sin embargo, América Latina tampoco puede convertirse en una gran escena imaginaria sin diferencias internas. México no es Brasil, Puerto Rico no es Chile y Colombia tampoco puede explicarse con una fórmula regional única. En el caso colombiano, la circulación transnacional del *metal* puede relacionarse con ciudades atravesadas por la violencia, el desplazamiento, las moralidades religiosas, las políticas juveniles y unas economías culturales sostenidas muchas veces con pocos recursos. Pero esas relaciones deben probarse en los archivos, las canciones, los conciertos, las trayectorias y las voces de quienes hicieron la escena; no basta con invocarlas porque encajen bien en el relato.

Aportes y límites de la investigación colombiana

Los estudios colombianos ofrecen, al menos, tres líneas de trabajo relevantes para una sociología del *metal*, empezando por las genealogías históricas del *rock* y las culturas juveniles; siguiendo con los análisis de campos, escenas y autenticidad; y, como es común en el Sur Global, llegando a las investigaciones centradas en *metal*, corporalidad, estigma, violencia y memoria.

En relación con la primera línea de pensamiento, el *rock* aparece como el registro de una juventud que empezaba a reconocerse por fuera de los moldes heredados. Sobre esto, el profesor e historiador Carlos Arturo Reina (2018, 2024) no se limita a fechar la llegada del *rock and roll*, sino que en su trabajo muestra cómo el público adulto de mediados de SXX lo percibió como una amenaza para la familia, las instituciones y las supuestas "buenas costumbres", mientras la radio, la televisión y el cine lo acercaban a un público juvenil que comenzaba a ganar visibilidad propia, de allí su frase: "Y fue gracias a la radio y a la televisión, esas dos 'cajas del diablo', satanizadas en distintos momentos, que llegó al país el *rock and roll*, un nuevo género que ni los mismos estadounidenses lograban definir" (Reina Rodríguez, 2018, p. 24). A partir de allí, analiza los debates de prensa que acompañaron la llegada del nuevo ritmo durante la crisis final de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. En ambos trabajos, el *rock* interesa menos como una sucesión de bandas que como una señal del momento en que los jóvenes, sus cuerpos y sus consumos comenzaron a incomodar, y claro, también a transformar, parte de la identidad cultural colombiana. En esta misma línea de pensamiento también Cepeda Sánchez (2008) estudia la producción de *rock* en Colombia durante la década de 1960, en el contexto del período histórico denominado *Frente Nacional*, y muestra que los jóvenes vinculados con el género hicieron suyos ciertos ideales de progreso y modernidad provenientes de las sociedades industriales, pues no sólo se trató de una inclinación estética por una música novedosa sino por una identidad y manera diferente de ver el mundo.

Para cerrar este primer tramo del recorrido de pensamiento, y recordando el punto de vista de Becker, el baterista e investigador Camilo Ortegón (2019ª y 2019b) reconstruye la historia del *rock* colombiano desde quienes sostuvieron buena parte de su sonido, pero pocas veces ocuparon el centro del relato. Como él mismo explica, su "propósito fundamental es visibilizar el trabajo de algunos bateristas que tuvieron un papel clave en esta historia local del *rock*" (p. 263). Más que elaborar una cronología cerrada, su aporte consiste en recuperar trayectorias que suelen quedar detrás del vocalista o de la banda emblemática y reconocer que la historia del *rock* también se escribió desde la batería, los ensayos y la persistencia de quienes siguieron tocando cuando el género parecía perder terreno.

Sólo por nombrar algunos, estos trabajos permiten entender el terreno cultural del que más tarde surgirían las escenas *metaleras* en Colombia, aunque todavía las dejan resguardadas bajo la categoría amplia del *rock*.

Ahora bien, la segunda línea de pensamiento mueve el foco a lo que se considera legítimo dentro de ese mundo del *metal* en Colombia. Sobre esto, David García (2008) muestra que la autenticidad y lo *underground* son nociones construidas por distintos actores y atravesadas por su relación con la industria misma. Como él mismo advierte, "ambos fenómenos son negociados y redefinidos permanentemente en el mercado musical y en la industria cultural" (2008, p. 187) y, "lejos de ser los músicos los únicos actores del campo, otras instancias, con sus respectivos intereses y luchas, entran en el juego" (p. 318). Desde esta perspectiva, el lugar que llegan a ocupar las bandas y los géneros no depende solamente de su propuesta musical, sino también de sus relaciones con disqueras, emisoras, estudios, medios y otros actores capaces de reconocerlos, excluirlos o facilitar su circulación. Llevado al *metal*, el asunto está muy claro, pues cuando algún medio llama a una banda *underground*, comercial o legítima, no está describiendo una cualidad natural de su música, sino tomando posición y disputando reconocimiento, nos dice a quién seguir y mide la legitimidad y la participación de una banda dentro de la escena.

Ya una tercera línea de pensamiento se aproxima a las experiencias *metaleras* propiamente dichas, pues como escena independiente el *metal* deja de ser tratado como una derivación del *rock*. Maldonado et al. (2009)

ya no preguntan por la juventud *rockera* en general, sino por la manera en que un grupo de *metaleros* bogotanos representa su propia cultura, asociándola con "la fuerza, energía y poder generado en los sujetos gracias a esta música" (p. 122). Y porque hay que decirlo: el remanente de las y los *metaleros* pertenece a una generación de personas, en promedio, mayores de 40 años.

Por su parte, autores como García Castiblanco (2022), Becerra González (2022), Arboleda y Cuartas (2018), así como Castro Lozano (2025) disertan sobre las formas de pertenencia sobre la piel y el cuerpo, e integran los estudios de caso al análisis del *metal*. Por ejemplo, el estudio sobre las bandas *Masacre* y *La Pestilencia* de Becerra (2022) no las usan como ejemplos intercambiables del *rock* nacional, sino como casos capaces de producir preguntas propias sobre trayectoria, violencia y construcción estética. Allí está el aporte más claro de esta línea, pues comienza a reconocer la especificidad del *metal* colombiano. Su límite, por ahora, es que esos estudios siguen bastante concentrados en unas pocas bandas, ciudades y experiencias, de modo que todavía no alcanzan a explicar cómo se conectan (y también se enfrentan) las distintas escenas del país.

En ese mismo tren de pensamiento, Restrepo García (2021) explica que quienes hicieron la escena también están escribiendo su historia y cuestionando su fundación y fundadores, cuáles sonidos cuentan como *metal* extremo y qué nombres merecen quedar en el canon. Esa literatura producida por los propios participantes no sólo documenta el *metal*, sino que también forma parte de las luchas mediante las cuales el *metal* colombiano se define a sí mismo.

Una matriz relacional para estudiar escenas del metal en Colombia

Para llevar la escena *metalera* colombiana al terreno metodológico, propongo cinco ejes de análisis que funcionan como una guía de observación y se ponen acá al servicio de otros estudios sobre la escena *metal* en contextos similares: <historicidad y territorio>; <mediaciones e infraestructuras>; <convenciones sonoras y estéticas>; <pertenencias corporales y fronteras simbólicas>; y <poder, memoria e institucionalización>.

Historicidad y territorio

Para empezar, una escena *metalera* no nace el día de un primer concierto ni termina en los límites de una ciudad. Se forma con el tiempo, cuando bandas, públicos, salas de ensayo, bares, estudios, tiendas y festivales logran sostener relaciones más o menos estables. Desde Lefebvre (1991), pasando por Harvey (2006), así como por Santos y Silveira (2001), el territorio no es un simple lugar físico, sino es una producción social atravesada por trabajo, recursos, movilidad y poder, todas expresiones de trabajo humano.

En Colombia, la desigualdad territorial de las escenas *metaleras* se entiende mejor al comparar dos formas distintas de sostenerlas. Por un lado, en ciudades



Gráfico 1. Antecedentes y aspectos conceptuales de la escena metal como fenómeno susceptible de análisis sociológico

Nota. Elaboración propia, 2026.

como Bogotá y Medellín, la continuidad del *metal* se apoya en infraestructuras públicas amplias y permanentes con festivales como *Rock al Parque* (que funciona desde 1995) o *Altavoz* (operando desde 2004), que mediante convocatorias, audiciones, estímulos económicos y una ruta que lleva agrupaciones locales hasta un festival internacional y claro, que trae al público *metalero* nacional bandas de renombre internacional (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2025; Alcaldía de Medellín, 2026). También se dan en estas ciudades expresiones del *metal* en circuitos de menor envergadura, redes de conciertos y *toques* barriales que funcionan como espacios de divulgación, pero también de comercio frente a la identidad de las músicas extremas.

En contraste y en esa lógica centralista, ciudades como Bucaramanga y Pasto muestran otras maneras de sostener la escena *metalera*. En Bucaramanga, el *metal* se consolidó mediante fanzines, casetes, espacios de sociabilidad y conexiones *underground* con otros circuitos nacionales e internacionales (Quiroga Quiroga, 2026). En Pasto, por su parte, la continuidad de la música alternativa se ha apoyado en espacios como el *Galeras Rock*, una plataforma que articula convocatorias, audiciones y circulación de agrupaciones locales y nacionales (Alcaldía de Pasto, 2026).

La anterior comparación no enfrenta, entonces, ciudades con escena y ciudades sin ella, sino territorios donde los recursos, las instituciones y el trabajo autogestionado se combinan de maneras y escalas diferentes.

Por otro lado, y a propósito de las dimensiones territoriales e históricas, también se examinan los cambios materiales de la escena para preguntarnos qué espacios aparecen o desaparecen, quién puede pagar un ensayo, grabar un disco, viajar o conseguir una fecha. Festivales públicos como los mencionados amplían la circulación de las bandas, pero también introducen un ánimo competitivo y jerárquico que deciden quién entra y quién queda por fuera. El territorio *metalero*, entonces, se produce entre autogestión, estrategias de mercadeo y la tenencia de los medios productivos del mismo género de música.

Por último, y para centrarnos en el aspecto temporal, no basta con hacer un listado de bandas, es importante metodológicamente revisar esos grandes repositorios de afiches, fanzines, fotografías, prensa, grabaciones y programas de conciertos. Como plantea Portelli (1991), las diferencias entre recuerdos también son información, pues muestran quién reclama haber fundado una escena, qué momentos se consideran decisivos y quién tiene autoridad para contar su historia. La pregunta orientadora es sencilla: ¿qué condiciones materiales permiten que una escena permanezca, cambie o desaparezca?

Mediaciones e infraestructuras

Este eje pregunta qué hace posible que el *metal* ocurra en términos materiales de producción: ¿dónde se ensaya, con qué equipos?, ¿quién organiza el toque, ¿quién maneja el sonido, ¿quién hace la publicidad y de dónde sale el dinero? Todas preguntas relativas a una red de trabajo y cooperación entre músicos, promotores, técnicos, diseñadores, periodistas y públicos (Becker, 2008). En términos prácticos, los lugares, objetos y tecnologías son los medios más reconocidos utilizados por la mano humana para la producción del *metal*. Ejemplos de ello son una sala, un amplificador, un bar o un festival, todos medios que condicionan lo puede sonar, quién puede presentarse y cómo se vive el concierto (Hennion, 2001).

Esta mirada permite estudiar la autogestión sin idealizarla, pues es recurrente ver que las bandas locales colombianas hagan por sí mismas las partes del ciclo de producción y divulgación (con todas las acciones que ello acarrea), así como mantener viva una escena, pero este gran esfuerzo repartido entre menos manos hace que los resultados del trabajo humano sean desiguales en tanto gastos, reconocimiento y remuneración (Becker, 2008; Crossley y Bottero, 2015).

Como medio, por ejemplo, la internet, permite publicar música con facilidad, pero ser visible depende cada vez más de métricas, perfiles y recomendaciones controladas por plataformas comerciales (Prey, 2018). Para estudiarlo, conviene seguir un concierto o una grabación de principio a fin y preguntar quién pone los recursos, quién trabaja, quién decide y quién recibe el reconocimiento.

Convenciones sonoras y estéticas

Las formas en que se define la escena *metalera* tienen que ver, antes que nada, con cómo suena, cómo se ve y cómo se ejecuta. La distorsión, el timbre, las afinaciones, las voces, el ritmo, el volumen, las portadas y la puesta en escena, en general, sirven para ubicar una banda, distinguir subgéneros y discutir si una propuesta tiene una recepción eficiente (Walser, 1993; Kennedy, 2023).

Ahora, estas condiciones que posicionan a una banda no son estáticas, son más bien convenciones compartidas que permiten tocar juntos, entender una propuesta y juzgarla, pero cambian cuando aparecen nuevas técnicas, tecnologías o formas de escuchar. Por eso, el objetivo no es imponer una definición universal del *metal*, sino averiguar qué criterios utilizan los participantes de cada escena y quién tiene autoridad para hacerlos valer (Crossley y Bottero, 2015).

Metodológicamente, esto exige escuchar y mirar, nos invita a comparar grabaciones, ensayos, conciertos, letras y arte gráfico, y después revisar esos materiales

junto con músicos y públicos. Nicola Allett (2010) sentó a seis seguidores del *metal* extremo, les pidió que llevaran canciones importantes para ellos y reprodujo la música. Después de escuchar, el grupo habló de recuerdos, emociones, virtuosismo, autenticidad y de esas discusiones eternas sobre qué entra o no entra dentro del *metal* extremo. La técnica funcionó porque obligó a hablar desde una experiencia concreta y no desde respuestas aprendidas o demasiado generales. Eso sí, el estudio se hizo con un grupo pequeño y cercano entre sí; sirve para mostrar la potencia del método, no para hablar en nombre de todos los públicos *metalero*s.

Pertenencias corporales y fronteras simbólicas

Como en otros escenarios culturales, en el *metal* el cuerpo no llega neutro a un concierto (ni como intérprete ni como público), sino que se aprende a comportar de acuerdo con lo que ve y ha visto ahí. Gabrielle Riches (2011) muestra que el *mosh pit* o *pogo* visto desde afuera como puro desorden, funciona en realidad con reglas tácitas, pues quien entra reconoce la intensidad del contacto, sabe leer el movimiento colectivo y entiende que incluso dentro del golpe existe un límite. Este tipo de interacciones nos permite decir que la pertenencia, entonces, no se anuncia sino que se demuestra en la manera de ocupar el espacio y responder a los demás.

Algo parecido ocurre con la apariencia (de los músicos y los públicos). Podemos ver en estudios como el de García Castiblanco (2022) sobre escenas *metalera*s de Funza y Mosquera, cómo el cabello (o ausencia de él), la ropa y las marcas sobre la piel no son sólo ornamentación puesta al azar, sino que son formas de hacer visible una trayectoria y de ser leído por otros. De tal manera, el cuerpo se vuelve una especie de repositorio donde quedan las músicas escuchadas, los vínculos construidos y también las tensiones sobre cómo debería verse alguien que dice pertenecer a la escena.

Sin embargo, ser reconocido nunca depende solamente del gusto musical y tampoco de una preferencia estética, pues la frontera entre lo auténtico y lo comercial genera prestigios y sospechas. García González (2008) advierte que esas categorías se negocian dentro de la escena y en su relación con la industria no vienen pegadas de manera natural a una banda o a una canción. Llamar a alguien "posero" o considerar que una agrupación "se vendió" es también una forma de vigilar quién merece ocupar un lugar. El problema es que esa vigilancia no cae con el mismo peso sobre todos los cuerpos y genera diferentes jerarquías. Según Sonia Vasan (2011) hay mujeres que, con un esfuerzo mayor al de otros géneros, pueden ganar reconocimiento dentro del *death metal*, una escena donde lo masculino todavía funciona como medida de legitimidad.

Por eso, este eje no busca una supuesta identidad *metalera* común sino entender quién puede quedarse, quién debe probar constantemente que pertenece y qué cuerpos siguen siendo tratados como invitados dentro de una escena que también ayudaron a construir.

Poder, memoria e institucionalización

Para nadie es un secreto que la escena del *metal* evoca de una manera u otra una imagen fuerte, desafiante y aunque no siempre lo queramos aceptar, violenta. Por ello, para hablar de relaciones de poder en la escena se habla en términos de lucha y no sólo se pelea por sonar fuerte o verse malvado, sino por decidir quién cuenta dentro de ella. El festival *Rock al Parque*, por ejemplo, como ejecución pública (distrital), abrió recursos y proyección para muchas bandas, pero también organizó el acceso mediante convocatorias y estímulos dejando claro el papel de la institucionalidad en la escena, que no sólo pone la tarima y los recursos técnicos, sino que también distribuye la visibilidad (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2025, 2026).

Por su parte, la memoria tampoco es una bodega neutral de afiches viejos o casetes y *flyers* de "mechudos gritones", pues cada vez que una escena nombra a sus fundadores o elige sus discos imprescindibles, arma un relato del pasado y de aquello que ama escuchar, con quienes adora encontrarse o de aquellos que recuerda. Bennett y Rogers (2016) muestran, precisamente, que las escenas se sostienen en el presente mediante recuerdos, lugares e historias compartidas.

Acá es importante recordar una parte fundamental de la definición de la escena en Latinoamèrica y el Sur Global en general, y es que su especificidad histórica suele moldear la postura política por la que apuesta su música. Esto con la claridad de que no toda distorsión viene con manifiesto político incluido, pero sí se puede decir que es una constante en ambientes históricos violentos como el colombiano. Por eso, la resistencia debe probarse en lo que una obra cuestiona y en los efectos que produce, no suponerse porque una guitarra suene distorsionada o fuerte.

Dentro de la postura de crítica, bandas como *Masacre* y *La Pestilencia* no se limitan a "reflejar" la violencia colombiana sino que la reorganizan desde códigos propios del *metal* al seleccionan episodios, construir figuras de víctimas y victimarios, así como producen lecturas situadas del conflicto que también intervienen en la memoria pública del país (Arboleda y Cuartas, 2018; Castro Lozano, 2025).

Metodológicamente, este eje puede seguir una disputa concreta: quién accede a un festival o quién obtiene autoridad para contar la historia de una escena. La pregunta de fondo es directa: quién decide, quién recibe los recursos y quién termina siendo recordado.

Tabla 1. *Matriz metodológica para el diseño de estudios sobre escenas del metal*

Eje	Preguntas orientadoras	Observables	Técnicas pertinentes
Historicidad y territorio	¿Qué condiciones materiales permiten que una escena permanezca, cambie o desaparezca? ¿Quién puede narrar su historia?	Espacios que aparecen o cierran, festivales, circuitos autogestionados, movilidad entre ciudades, acceso a recursos, archivos y relatos fundacionales.	Historia oral, revisión de afiches, fanzines, prensa y grabaciones, cronologías comparadas, cartografía de lugares y circuitos.
Mediaciones e infraestructuras	¿Quién pone los recursos, quién trabaja, quién decide y quién recibe el reconocimiento?	Salas de ensayo, equipos, producción de conciertos, división del trabajo, financiación, plataformas digitales, métricas y condiciones de circulación.	Seguimiento de conciertos o grabaciones, observación participante, mapeo de actores, revisión de presupuestos, contratos y convocatorias, etnografía digital.
Convenciones sonoras y estéticas	¿Cómo se reconoce, clasifica y valora una propuesta *metalera*? ¿Quién puede imponer esos criterios?	Sonido, ejecución, puesta en escena, arte gráfico, etiquetas de subgénero y disputas sobre autenticidad, calidad o pertenencia.	Escucha comentada, análisis de grabaciones, letras e imágenes, observación de ensayos y conciertos, entrevistas de elicitación musical.
Pertenencias corporales y fronteras simbólicas	¿Cómo se aprende a participar? ¿Qué cuerpos obtienen reconocimiento y cuáles deben demostrar constantemente su pertenencia?	Reglas corporales del concierto, apariencia, categorías como "posero" o "vendido", jerarquías de género, reconocimiento, permanencia y exclusión.	Etnografía en distintos espacios, entrevistas biográficas, observación de interacciones, recorridos acompañados y análisis visual.
Poder, memoria e institucionalización	¿Quién distribuye los recursos y la visibilidad? ¿Quién entra en la memoria de la escena y quién queda por fuera?	Convocatorias, jurados, estímulos, políticas culturales, archivos, relatos fundacionales, cánones, controversias y representaciones de la violencia.	Análisis de políticas y discursos, revisión de archivos, entrevistas, observación de controversias y estudios de caso sobre festivales, bandas o disputas de memoria.

Nota. Elaboración propia, 2026. Los ejes se articulan en cada caso; no constituyen etapas obligatorias ni variables independientes.

La ruta de investigación resumida así en la matriz de análisis, puede resumirse en cinco movimientos. Primero, seguir conciertos y trayectorias para descubrir cómo se conectan las escenas y dónde se rompen sus circuitos. Después, mirar detrás de la tarima y reconstruir quién trabaja, quién decide y quién asume las pérdidas, porque toda producción artística depende de cooperación, pero no reparte por igual el dinero ni el reconocimiento. El tercer paso es escuchar con los participantes (intérpretes/productores y públicos/consumidores) para demostrar cómo el sonido construye autenticidad, memoria o conflicto, en lugar de imponerle esas etiquetas desde afuera. Luego conviene observar qué cambia cuando festivales y archivos reciben respaldo institucional o no y convierten ciertas trayectorias en patrimonio o canon. Finalmente, hay que seguir el poder de las plataformas, sus perfiles, métricas y recomendaciones que redistribuyen la visibilidad dentro del gran sistema de comunicaciones.

Conclusiones

A modo de corolario, este artículo sostiene que el *metal*, como unidad de análisis sociológico, puede investigarse como un conjunto de relaciones sociales de producción, distribución y consumo de un arte derivado, pero no igual al *rock*, que organiza sensibilidades, trabajos, jerarquías y formas de pertenencia. Su interés reside en aquello que representa y hace posible, es decir, reunir actores, activar recursos, producir distinciones y convertir el sonido en una experiencia históricamente situada.

Desde allí, la escena *metalera* deja de parecer una comunidad espontánea unida por el gusto para pasar a ser una formación histórica que existe mientras sus relaciones sociales características (según su historia) logren reproducirse. Su sostenibilidad depende de acuerdos, trabajos e infraestructuras, pero también de conflictos que distribuyen la capacidad de decidir, participar y ser reconocido. Así, es posible decir que la cohesión y la disputa no son fuerzas opuestas ya que hacen parte ambas de una escena (Becker, 2008; Crossley, 2023).

De igual manera, los cinco ejes metodológicos propuestos adquieren sentido porque funcionan en conjunto: el territorio condiciona la circulación; las infraestructuras materializan el sonido; las convenciones organizan su valoración; el cuerpo vuelve visible la pertenencia; y la memoria transforma ciertas trayectorias en versiones reivindicativas del pasado. Más que sumar categorías, esta propuesta permite, entonces, observar cómo unas relaciones producen y modifican a las otras.

Ahora bien, esta perspectiva también exige cierta desconfianza frente a las palabras que suelen aparecer como verdades terminadas, pues pretensiones de autenticidad, resistencia, comunidad o identidad no son cualidades naturales del *metal*, son relaciones sociales que se construyen y son disputadas, lazos que pueden investigarse y rastrearse en prácticas rigurosas de las ciencias sociales y en particular, de la sociología.

En consecuencia, investigar una escena como la *metalera* implica escuchar sus versiones sin confundirlas con una verdad definitiva. Por ejemplo, al entender que el *rock* y el *metal* comparten procesos históricos, pero no pueden tratarse como categorías equivalentes sin borrar las diferencias que los propios actores producen y defienden (García, 2008; Scott, 2011). Los desacuerdos, los silencios y las memorias enfrentadas no son fallas por corregir, sino huellas de las luchas por narrar el pasado y ocupar un lugar en el presente. Por ello, la tarea metodológica consiste en relacionar sonidos, trabajos, testimonios, archivos e instituciones sin forzar una armonía donde existen contradicciones reales (Portelli, 1991).

Para terminar, una sociología del *metal* en Colombia tendría, entonces, que abandonar tanto la fascinación romántica como la mirada moralizante, pues su trabajo no consiste en domesticar el ruido para hacerlo aceptable, sino en reconocer que allí también se producen sociedad y conocimiento. Por ello, lo que en este artículo se sugiere es escuchar las escenas más allá de sus centros habituales, recuperar los trabajos que permanecen fuera de cuadro y discutir las jerarquías que convierten algunas memorias en historia mientras otras se pierden. Solo entonces el *metal* dejará de aparecer como una nota marginal de la cultura colombiana y podrá ser comprendido como una forma intensa, contradictoria y profundamente humana de habitar el país.

Referencias

Alcaldía de Medellín. (2026, 28 de mayo). Ciudad Altavoz reunirá a 70 bandas en el Teatro al Aire Libre Carlos Vieco Ortiz: ya está la lista de las agrupaciones seleccionadas. https://www.medellin.gov.co/es/sala-de-prensa/noticias/ciudad-altavoz-reunira-a-70-bandas-en-el-teatro-al-aire-libre-carlos-vieco-ortiz-ya-esta-la-lista-de-las-agrupaciones-seleccionadas/

Alcaldía de Pasto. (2026, 10 de abril). Festival Galeras *Rock* abre convocatoria para bandas locales. https://www.pasto.gov.co/index.php/alcaldia-al-dia/16772-festival-galeras-*rock*-abre-convocatoria-para-bandas-locales

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2025, 29 de mayo). ¡Es oficial! Este es el cartel que estará en *Rock* al Parque en la edición 29. https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/conoce-las-bandas-nacionales-e-internacionales-en-*rock*-al-parque-2025

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2026, 7 de marzo). *Rock* al Parque conmemora 30 años impulsando bandas y trayectorias del *rock*. https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/*rock*-al-parque-celebra-30-anos-impulsando-bandas-de-bogota

Adorno, T. (2000). *Sobre la música* (M. Tafalla González y G. Vilar, Trads.). Paidós.

Allett, N. (2010). Sounding out: using music elicitation in qualitative research (NCRM Working Paper Series No. 14). Morgan Centre, University of Manchester. https://eprints.ncrm.ac.uk/id/eprint/2871/

Arboleda, J. C.; y Cuartas, J. M. (2018). Narrar el mal para comprender la tragedia en Colombia: La banda *Masacre* y la violencia. *Folios*, (35–36), 119–134. https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/article/view/330842

Becerra González, F. A. (2022). El mundo y Colombia ante mis ojos: Imaginarios y resistencias socioculturales del *metal* en las trayectorias de *Masacre* y *La Pestilencia* (1970–2005) [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Universidad Nacional de Colombia. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/84477

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico* (J. Ibarburu, Trad.). Universidad Nacional de Quilmes.

Bennett, A.; y Rogers, I. (2016). Popular music scenes and cultural memory. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-40204-2

Born, G. (2010). For a relational musicology: Music and interdisciplinarity, beyond the practice turn. Journal of the Royal Musical Association, 135(2), 205–243. https://doi.org/10.1080/02690403.2010.506265

Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (M. del C. Ruiz de Elvira, Trad.). Taurus.

Castro Lozano, J. A. (2025). "Y el país se va desangrando..": El ejercicio de la violencia y la estructuración de la identidad en *La Pestilencia*. *Revista Logos Ciencia & Tecnología*, 17(2), 96–117. https://doi.org/10.22335/rlct.v17i2.2117

Cepeda Sánchez, H. (2008). Los jóvenes durante el Frente Nacional: *Rock* y política en Colombia en la década del sesenta. Tabula Rasa, (9), 313–333. https://doi.org/10.25058/20112742.349

Crossley, N. (2023). Music worlds and event networks: An exposition. *Cultural Sociology, 19*(2), 159–180. https://doi.org/10.1177/17499755231180182

Crossley, N., y Bottero, W. (2015). Music Worlds and Internal Goods: the Role of Convention. *Cultural Sociology, 9*(1), 38-55. https://doi.org/10.1177/1749975514533209

del Val, F. (2022). De la sociología de la música a la sociología musical: Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad. *Revista Internacional de Sociología*, 80(2), e204. https://doi.org/10.3989/ris.2022.80.2.20.135

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

El Espacio. (1992, 30 de noviembre). ¡Bala, sangre, gases, drogas y asaltos! La horrible noche en el concierto de Guns N' Roses [Portada]. El Espacio, p. 1.

García, D. F. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas, (29)*, 187–199. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105112131014

García, D. F. (2009). Hacia la (re)construcción del campo musical nacional: una lectura en clave de *rock*. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(2), 287–321. https://doi.org/10.22380/2539472X.1002

García Castiblanco, N. P. (2022). Polifonías corpoestéticas: extensiones de la piel que hablan a través del *metal* [Trabajo de grado, Universidad de Caldas]. Repositorio Institucional Universidad de Caldas. https://repositorio.ucaldas.edu.co/entities/publication/25ea98f6-9f98-4fbc-834c-53107ac4908a

Harvey, D. (2006). *Spaces of global capitalism: towards a theory of uneven geographical development*. Verso.

Hennion, A. (2001). Music lovers: taste as performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), 1–22. https://doi.org/10.1177/02632760122051940

Kahn Harris, K. (2007). *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Berg.

Kennedy, L. F. (2023). Subgenre qualifiers and prescribed creativity in technical death *metal*. En J.-P. Herbst (Ed.), The Cambridge companion to *metal* music (pp. 237–250). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108991162.017

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.

Maldonado, L. V.; Burgos, L. N.; Almonacid, C. A.; y Camargo, I. M. (2009). Representaciones sociales hacia la cultura del *metal* de un grupo de "*metaleros*" de Bogotá. Diversitas: Perspectivas en Psicología, 5(1), 111–124. https://doi.org/10.15332/s1794-9998.2009.0001.09

Noticiero 24 Horas. (1992, 30 de noviembre). Informe sobre los disturbios posteriores al concierto de Guns N' Roses en Bogotá [Segmento de noticiero; copia de archivo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ipM_J26Tb30

Ortegón, C. A. (2019a). La historia del *rock* en Colombia desde los años 60 hasta la actualidad (parte 1). *Estudios Artísticos*, 5(6), 102–116. https://doi.org/10.14483/25009311.14106

Ortegón, C. A. (2019b). Breve historia del *rock* en Colombia desde los años 60 hasta la actualidad (parte 2). *Estudios Artísticos*, 5(7), 258–277. https://doi.org/10.14483/25009311.14993

Pacini, D.; Fernández L'Hoeste, H.; y Zolov, E. (Eds.). (2004). *Rockin' Las Américas: The global politics of rock in Latin/o America*. University of Pittsburgh Press.

Portelli, A. (1991). *The death of Luigi Trastulli and other stories: Form and meaning in oral history*. State University of New York Press.

Prey, R. (2018). Nothing personal: Algorithmic individuation on music streaming platforms. *Media, Culture & Society*, 40(7), 1086–1100. https://doi.org/10.1177/0163443717745147

Quiroga Quiroga, C. (2026). Bucaramanga *underground*: Aproximación histórica al *metal* extremo y al *punk* como campo estético, 1989–1995 [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio Institucional Noesis. https://noesis.uis.edu.co/handle/20.500.14071/46955

Reina Rodríguez, C. A. (2018). *Rock* and roll en Colombia: El impacto de una generación en la transformación cultural del país en el siglo XX. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 51(93), 22–39. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/9524

Reina Rodríguez, C. A. (2024). 1957: *Rock* and roll, emergencia juvenil y tecnologías en Colombia. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 29(2), 131–158. https://doi.org/10.18273/revanu.v29n2-2024006

Restrepo García, R. R. (2021). *Ultra metal, el eslabón perdido de la música extrema en Colombia y Metal Medallo: crónica novelada de los inicios del metal extremo en Colombia*. eLibros Editorial.

Riches, G. (2011). Embracing the chaos: Mosh pits, extreme metal music and liminality. *Journal for Cultural Research*,

15(3), 315–332. https://doi.org/10.1080/14797585.2011.594588

Roy, W. G.; y Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music? *Annual Review of Sociology*, 36, 183–203. https://doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102618

Santos, M.; y Silveira, M. L. (2001). O Brasil: Território e sociedade no início do século XXI. Record.

Scott, N. (2012). Heavy metal and the deafening threat of the apolitical. *Popular Music History, 6*(1–2), 224–239. https://doi.org/10.1558/pomh.v6i1.224

Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* (C. Abdo Ferez, Trad.). Editorial Gorla.

Varas Díaz, N. (2021). *Decolonial metal music in Latin America*. Intellect.

Varas Díaz, N.; Nevárez, D.; y Rivera, E. (Eds.). (2021). *Heavy metal music in Latin America: Perspectives from the distorted south*. Lexington Books.

Vasan, S. (2011). The price of rebellion: Gender boundaries in the death *metal* scene. Journal for Cultural Research, 15(3), 333–349. https://doi.org/10.1080/14797585.2011.594587

Wallach, J.; Berger, H. M.; y Greene, P. D. (Eds.). (2012). *Metal rules the globe: heavy metal music around the world*. Duke University Press.

Walser, R. (1993). *Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Wesleyan University Press.

Weber, M. (2015). Los fundamentos racionales y sociológicos de la música (J. Noya y M. Salmerón, Trads.). Tecnos.

Weinstein, D. (2000). *Heavy metal: The music and its culture* (Rev. ed.). Da Capo Press.

ISSN en línea 2422-278X