

LITERATURA

La poesía punk de Giovanni Oquendo.
Dialéctica de lo íntimo y lo público contra el exotismo
y la simplificación de la violencia

The punk poetry of Giovanni Oquendo.
Dialectic of the intimate and the public against exoticism
and the simplification of violence

JOSEF AMÓN-MITRANI^a
DAVID MARTÍNEZ-HOUGHTON^a

^a Universidad del Norte, Departamento de Español. Colombia.
jamon@uninorte.edu.co, dhoughton@uninorte.edu.co

En este artículo se analizan los elementos fundamentales de la obra del poeta punk Giovanni Oquendo (Medellín, 1969). Prácticamente desconocida en el campo literario, la obra de este escritor se mueve entre lo íntimo y lo político, entre lo simbólico y lo panfletario, para proponer una poética híbrida que logra cuestionar los lugares comunes con los que se ha entendido y narrado la identidad colombiana a partir de las manifestaciones culturales. Tomando influencia del punk anglosajón y de la poesía simbolista, la obra de Oquendo habla sobre la violencia urbana, el punk y la marginalidad desde una perspectiva compleja y dinámica que se posiciona en contra del exotismo, la tropicalización y el miserabilismo que han predominado históricamente en la producción cultural colombiana.

Palabras clave: Giovanni Oquendo, poesía punk, exotismo, marginalidad, literatura colombiana.

This article analyzes key elements in the work of the punk poet Giovanni Oquendo (Medellin, 1969). Virtually unknown in the literary field, this writer's work moves between the intimate and the political, between the symbolic and the pamphleteering, to propose a hybrid poetics that manages to question the commonplaces through which Colombian identity has been understood and narrated in cultural products. Influenced by Anglo-Saxon punk and symbolist poetry, Oquendo's work deals with urban violence, punk, and marginality from a complex and dynamic perspective positioned against the exoticism, tropicalization and miserabilism that have historically prevailed in Colombian cultural production.

Keywords: Giovanni Oquendo, punk poetry, exoticism, marginality, Colombian literature.

1. INTRODUCCIÓN

*For every prohibition you create,
You also create an underground...*

Jello Biafra

En el año 2016, la editorial independiente *La valija de fuego* (Bogotá) publicó un libro que, visto en retrospectiva, resulta singular e incluso subversivo con respecto al campo cultural colombiano: una compilación de poemas y otros textos híbridos escritos por el poeta, bajista e ilustrador antioqueño Giovanni Oquendo (1969–2005). El libro, titulado *Manifiesto Punk tercermundista y otras blasfemias*, resulta atípico por reunir parte de la obra de un artista formado en la escena punk de un barrio marginal de Medellín, que durante estos años era, según datos de (Bonilla 2009; Pécaut 1997 y Safford y Palacios 2002), la ciudad más violenta del mundo. Además de su participación en la contracultura de Medellín, Oquendo fue también un artista marginado por producir una obra íntima que se alejaba explícitamente de las dinámicas heteropatriarcales y tradicionalistas recurrentes en el ambiente en el que creció y desarrolló su obra.

Así, los textos de este escritor surgen en un ambiente de doble marginalidad. Por un lado, hacen contrapeso a la cultura oficial colombiana a partir de su adopción del punk como estética urbana y contestataria. Una poética que se aleja de los estereotipos que narran la identidad desde el exotismo o desde la mercantilización de la miseria. Por otro lado, los textos de Oquendo surgen en un contexto de extrema violencia, machismo y anti-intelectualismo que dominaba los barrios periféricos de las ciudades colombianas, permeadas por el narcotráfico, el sicariato, la corrupción, las desigualdades y el tradicionalismo religioso y cultural. Esta condición de doble marginalidad ha causado que la relevante obra de este poeta sea casi desconocida en los ámbitos literarios, culturales y académicos, pues desafía las prácticas, posturas e ideologías que se asocian con la tradición oficial de la literatura colombiana.

Bajo esta perspectiva, el presente artículo expone las reflexiones fundamentales de una extensa investigación¹ sobre la obra, casi desconocida, de Giovanni Oquendo. Además de la contundencia estética de muchos de sus textos, el valor de esta obra reside, también, en la configuración de una poética que entiende a Colombia desde una complejidad que se aleja de los lugares comunes con los que se ha concebido, desde distintas manifestaciones culturales, la identidad nacional. Lugares comunes que, desde la perspectiva de (C. G. Jung 2015), se desgastan y pierden su relevancia semántica y cultural, dando lugar a propuestas artísticas que, como la de Oquendo, se desvinculan de las formas tradicionales y reivindican

¹ El origen de esta investigación puede rastrearse en las tesis doctorales de los autores: *La poesía y la calle: una mirada a la literatura marginal en Colombia* (Josef Amón Mitrani, Universidad Complutense de Madrid, 2022) y *Escribir el ruido: por una estética rock de una literatura colombiana destropicalizada* (David Martínez Houghton, Université de Poitiers, 2022).

un lenguaje cotidiano y desligado de la pomposidad y el falso refinamiento de la cultura oficial. Valiéndose del punk, la cultura popular anglosajona y la influencia de los poetas simbolistas franceses, Oquendo nos muestra un país híbrido, caótico, urbano y abierto a las influencias externas que le sirven para expresar la rabia, la oscuridad y cierto nihilismo que implica vivir en un país que desborda los reduccionismos propuestos por la cultura oficial. Estos rasgos que caracterizan la escritura del poeta se hacen evidentes, por ejemplo, en su poema “Que regrese la muerte”, que mezcla el culto por lo grotesco, la rabia punk y la identidad bastarda y desexotizada: “Qué sucede últimamente en estas tierras/ que ya no se mata [...] Qué ha pasado con los hombres/ que ya no se odian [...] Ven a este pecho que anhelante espera, / cómo podré escribirte / construir tus hazañas en una orgia dantesca / para dar aliento al morbo de mi mente” (2016: 51).

2. ARTE Y VIOLENCIA. ENTRE EL MARGEN Y LA OFICIALIDAD CULTURAL: REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN

A finales de la década de los ochenta del siglo XX, la ciudad de Medellín tenía el índice de homicidios más elevado del planeta, según los estudios ya mencionados de (Bonilla 2009; Cardona et al. 2005; Pécaut 1997). Causada por la confluencia del ascenso del narcotráfico, la corrupción política, la pobreza y las desigualdades sociales, esta violencia urbana se convirtió en un factor determinante para las prácticas culturales surgidas en ese periodo complejo. Según el DANE², para 1991, año en el que se alcanzó el punto más alto de la violencia causada por la guerra del estado contra los cárteles del narcotráfico, en Colombia se registraron 84 asesinatos por cada cien mil habitantes y un total de 28.400 asesinatos. De esa cantidad, cerca de 7.000 ocurrieron en Medellín³.

Este contexto de violencia tuvo, por supuesto, una influencia significativa sobre la producción cultural: novelas, canciones, películas, poemas y obras plásticas que, de alguna forma, han aprovechado esta problemática para crear productos fácilmente vendibles para el público externo a la complejidad de estos fenómenos, casi siempre en búsqueda de estereotipos que calmen un ansia de exotismo, o como lo plantearon Mayolo y Ospina en su texto *¿Qué es la pornomiseria?:* “[] la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse” (1978: 1). Teniendo en cuenta lo anterior, es importante establecer una distinción entre este concepto de “pornomiseria” y el de “capitalismo gore”, desarrollado por la investigadora mexicana (Sayak Valencia 2010). El capitalismo gore se refiere a la mercantilización de “la violencia extrema y tajante [...] al derramamiento de sangre explícito e injustificado” (2010: 15), especialmente en escenarios fronterizos marcados por desigualdades y conflictos asociados

² DANE: siglas del Departamento Administrativo Nacional de Estadística en Colombia.

³ Para ampliar esta información estadística, el lector puede remitirse al gráfico 1 del estudio de Bonilla Mejía, *Demografía, juventud y homicidios en Colombia, 1979-2006* (2009).

a espacios marginalizados por las lógicas hegemónicas del capitalismo; la pornomiseria, por su parte, alude a una explotación comercial de la pobreza y la violencia a través del arte. Es decir, es un concepto que alude a productos culturales, generalmente auspiciados por el Estado o la gran empresa privada encargada de distribuir el arte, caracterizados por enfoques sensacionalistas, superficiales, reduccionistas y desconectados del discurrir real de la vida cotidiana en las zonas más afectadas por la violencia.

Se pueden detectar, por lo menos, dos causas fundamentales al analizar este fenómeno de pornomiseria: por un lado, las obras adoptadas por los poderes oficiales cuentan el mundo marginal desde una óptica ajena; no desde los lenguajes y lógicas propias de la vida popular, sino, más bien, desde una distancia, tanto formal como argumental, que se queda con todo lo vendible y deja de lado las causas estructurales de la violencia y las estéticas complejas que ocurren en las periferias. Este fenómeno obedece a una lógica amplia, en la que las instituciones oficiales fomentan, adoptan y distribuyen narrativas identitarias a través de expresiones artísticas y culturales que afiancen sus intereses ideológicos y económicos. En su investigación *Crítica de la razón latinoamericana* (2015), Santiago Castro se refiere a la construcción de estas narrativas oficialistas en Colombia en los siguientes términos:

[...] este proyecto se dirigió hacia la formación de un estado capaz de incorporar las diferentes culturas en un sólo “sentimiento nacional” que debería reflejarse en todos los ámbitos de la vida social: política, economía, arte, literatura y, por supuesto, filosofía [...] La unidad de la nación debería estar garantizada por el rol protagónico del estado, quien asumiría la tarea de fabricar un repertorio de símbolos y estereotipos, debidamente codificados por la intelectualidad, que serían considerados “representativos” de la identidad cultural (2015: 69).

Con un simple rastreo de los libros, las revistas, los catálogos, las películas y otros productos difundidos por el sector privado, se hace evidente que, en el contexto colombiano, el papel que Castro le atribuye al Estado debe ser extendido también a los gremios empresariales encargados de distribuir el tipo de cultura que sirve a los intereses oficiales que se han mencionado. Por un lado, una imagen de una Colombia rural, exuberante y mágica y, por otro lado, una imagen reduccionista de la violencia y la miseria. La segunda causa, ya mencionada, tiene que ver con el asunto comercial: aquellos que consumen la cultura colombiana en el exterior (o en los barrios privilegiados de las ciudades del país) piden un tipo de arte fácilmente digerible en el que no se puedan identificar como parte de aquello que ven, sino, por el contrario, puedan reafirmar sus identidades en contraposición a aquellos mundos que les son ajenos. Sobre esta problemática, en su libro *McOndo* (1996), Fuguet y Gómez afirman: “Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionen) nos parece aberrante, cómodo e inmoral” (1996: 16). En este sentido, no solo se vende una imagen estereotipada de la ruralidad sino, también, una imagen simplificada de las problemáticas sociales que ocurren en la ciudad.

Dentro de estas obras se pueden mencionar algunos ejemplos paradigmáticos como la novela *Rosario Tijeras* (2000) de Jorge Franco, las películas de Víctor Gaviria, como *Rodrigo D, No futuro* (1990), telenovelas como la saga de *Sin tetas no hay paraíso* (2006), basada, a su vez, en la novela homónima de Gustavo Bolívar (2005) y la obra plástica del colombiano Jomag Ariza, expuesta en los muros de la recientemente gentrificada comuna 13 de Medellín (2012). La mayoría han alcanzado amplio reconocimiento por parte de las instituciones oficiales y, pese a algunos aciertos en el caso de Gaviria, se destacan por instrumentalizar la pobreza y la violencia desde una perspectiva sensacionalista y poco atenta a las causas profundas y complejas de estos fenómenos. Dicha cultura, que cuenta la vida popular desde la distancia, no acepta que aquellas personas que habitan la realidad no son personajes unidimensionales que puedan ser definidos, solamente, a partir de la violencia: como víctimas o verdugos. Al contrario, evade la construcción de personajes, situaciones e imágenes que surgen a partir de lógicas y estructuras múltiples que tienen que ver con circunstancias específicas irreductibles al estereotipo.

Refiriéndose a este fenómeno, Oquendo escribió un breve ensayo, incluido en el volumen editado por *La valija de fuego*, a propósito de la película *Rodrigo D No futuro* (Víctor Gaviria 1990). En este texto, el poeta antioqueño hace una crítica a la película en la que se cuestiona que se iguale a los músicos de punk, protagonistas del filme, con el crimen y el sicariato: “Un cineasta con vista de carroñero comprende que era el momento, que además de cocaína se podía exportar porno miseria del tercer mundo” (Oquendo 2016). Carlos David Bravo (2019), amigo personal y figura clave de la escena punk de Medellín, a quien se hará referencia más adelante, también analiza este fenómeno: “La mayoría de punkeros de la época que salen en la película, en especial tocando y pogueando, quedaron con un sabor agrio en la boca, después de terminada la película [...] hasta en los fanzines del momento, refutaron el largometraje” (2019: 258).

Estas narrativas oficialistas entran en conflicto con lo que (Homi Bhabha 2002) ha denominado contranarrativas de la nacionalidad, es decir, voces disidentes que tratan de controvertir una imagen única y estereotipada de la identidad. A estos discursos identitarios, no oficiales, Bhabha los denomina “performativas” y surgen siempre en contradicción con respecto a los discursos pedagógicos y unificadores propios de la cultura oficial:

En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo. Es mediante este proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la sociedad moderna se vuelve el sitio para escribir la nación (2002: 182).

Esto explica por qué, en contraste con esta tendencia oficial del arte colombiano, durante este periodo surgieron historias de resistencia contra la exotización, contra la pornomiseria, contra la simplificación de la violencia. Dentro de estas manifestaciones, ubicadas en el costado marginal de la producción cultural, se destaca, en particular, el florecimiento de una escena roquera que se abrió en dos vertientes:

por un lado, la estética del heavy metal extremo representado en bandas como Masacre, Parabellum o Mierda, que optaron por mostrar la oscuridad de la vida en la ciudad a través de imaginería satanista y ocultista⁴. Por otro lado, una estética punk que optó por una forma de representación más cruda y realista, basada en la idea del punk británico expresada en la consigna del *No future*: no hay futuro posible para la población marginada. Ambas vertientes se desarrollaron en circuitos *underground* que surgieron en la ciudad durante los años ochenta y fueron fortaleciéndose a través de la autogestión. Ante la ausencia de apoyo institucional y difusión radial, las agrupaciones y fanáticos del metal y el punk antioqueño acudieron a estrategias de producción y difusión basadas en el intercambio de discos, la publicación de fanzines y los conciertos de barrio. Partiendo de un influjo extranjero, que llegó de forma fragmentada y caótica, estos músicos y fanáticos desarrollaron un complejo trabajo de transculturación que les permitió asumir estas músicas, en principio foráneas, como propias, especialmente por su conexión con la oscuridad, el miedo, la rabia y la violencia. De forma simultánea, la adopción de estas músicas por parte de la juventud *underground* de Medellín cuestionó las narrativas oficialistas sobre la música y la cultura colombiana, a saber, músicas que la institucionalidad apropió y deformó para construir su relato sobre una identidad supuestamente inmutable y estática: el vallenato, el “chucuchucu”⁵ o la cumbia (Wade 2002; Ochoa 2002; Gilard 1986). Al respecto, Hortúa (2013) propone que:

As both Bogotá and Medellín shed blood, the rising poverty and limited economic opportunities for youths residing in the new zones of conflict created a desire for a new outlet that divorced itself from Colombia’s failed “traditions,” a concept relegated to preserving the conservative Catholic Colombian family imaginary. The arrival of heavy metal and punk rock in Colombian society was one outlet emphatically embraced by certain Colombian youths. This was not vallenato, salsa, or cumbia, or any popular rhythm found over Colombia’s airwaves (2013: 54).

El impacto del punk y el metal en Medellín no se dio únicamente en el ámbito musical. Si se hace un rastreo de las manifestaciones culturales que surgieron durante este periodo, podemos, aunque con dificultad, encontrar obras de teatro, pinturas e ilustraciones,

⁴ Para profundizar en la historia del rock extremo en Medellín, revisar el exhaustivo trabajo de David Bravo (2019) sobre el punk en el barrio Castilla, lugar de nacimiento de Oquendo, titulado *Mala Hierba. El surgimiento del punk en el barrio Castilla de Medellín*. También puede remitirse al clásico trabajo de Uran (1997) sobre el rock en Medellín a finales de los ochenta y comienzos de los noventa, titulado *Medellín en Vivo*. Finalmente, la tesis doctoral de Hortúa (2013), titulada *Bullets, Drugs, and Rock and Roll: Colombian Punk Rock, Heavy Metal Culture in a Time of Revolt and Terrorism, 1979-1995*.

⁵ Este género de música popular colombiana se entiende, en este contexto, desde la perspectiva de autores como Andrés Caicedo (2017) o Peter Wade (2002) que, a grandes rasgos, lo definen como una expresión de la música tropical despojado de sus elementos vernáculos y adaptado a la visión exotizada de las clases dominantes del interior del país.

algunas narraciones y, en el caso específico de esta investigación, los poemas y textos híbridos que conforman la obra del escritor y músico Giovanni Oquendo.

3. ROCK EXTREMO Y LITERATURA. POESÍA URBANA, ORALIDAD, MARGINALIDAD Y VIOLENCIA EN EL ARTE DE GIOVANNI OQUENDO

Prácticamente desconocida en el campo literario colombiano, la obra publicada de Oquendo está compuesta por treinta y dos poemas divididos en dos segmentos (*Tragando gargajos* y *Sábana de pordiosero*), una obra de teatro (*Qué hastío*), un ensayo corto sobre la película *Rodrigo D No futuro*, más de treinta canciones que compuso para las bandas de punk Desadaptadoz y Pichurrias y un manifiesto. Estos textos, con excepción de las canciones, fueron publicados en el volumen de *La valija de fuego* al que ya se ha hecho referencia. Además de esto se sabe, gracias a algunos testimonios de amigos cercanos a Oquendo, que existe una gran parte de su obra aún inédita: dos obras de teatro, tres guiones para representar en conciertos de punk y más de cuarenta letras de canciones. Se sabe, a su vez, que su familia y algunos amigos conservan otros textos, probablemente poemas y piezas de teatro, que han estado ocultas debido a su contenido relacionado con asuntos que la familia se niega a revelar.

Esta obra, enmarcada en el complejo contexto mencionado, da cuenta de problemáticas estéticas, epistemológicas, sociológicas e históricas fundamentales para comprender no solo el contexto de violencia y decadencia en el que vivió y escribió Oquendo, sino también las poéticas que surgen de la marginalidad en un campo literario cerrado, elitista y mercantilista como el colombiano. Un campo literario que, como lo muestran (González Ortega 1998; Gilard 2005; Deas 1993; Castro Gómez 2015 y von der Walde 1998) ha sido controlado y perpetuado por élites políticas y económicas encargadas de legitimar las manifestaciones culturales.

Giovanni Oquendo nació y creció en Castilla, en Medellín, un barrio inicialmente obrero que, con el recrudecimiento de la violencia asociada al narcotráfico y al conflicto armado, se convirtió en uno de los lugares más caóticos de la ciudad. Golpeado por el desempleo, la desindustrialización provocada por la reciente apertura económica y, en general, la falta de oportunidades, la vocación obrera del sector no pudo hacer frente al impacto de la guerra urbana⁶. Como lo muestra Bonilla (2009: 19), la mayor cantidad de víctimas de homicidio en Colombia entre el periodo 1979-2006 se registró entre las edades de 19 a 29 años (250 por cada 100 mil habitantes). Así, los jóvenes de Medellín y otras

⁶ Para profundizar sobre las dinámicas sociológicas y demográficas de Medellín durante este periodo, el lector puede remitirse, además de los estudios estadísticos ya citados, al artículo *Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones* (Moreno Bedoya 2003) y a los boletines estadísticos mensuales emitidos por el Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses de Colombia (2023): <https://www.medicinalegal.gov.co/>

ciudades principales se convirtieron en víctimas o actores de la violencia, especialmente bajo la figura del “sicario” o, de forma indirecta, como blanco de amenazas y violencia callejera. Al respecto, Fernando Vallejo, en su novela *El desbarrancadero* (2008), nos habla de este fenómeno: “Y en efecto, en las barriadas de Medellín, las comunas, unos barrios de invasión levantados sobre las faldas de sus montañas [...] los niños no llegan a muchachos porque se despachan antes unos con otros, casi en pañales” (2008: 60).

Sin embargo, aunque muchos de los jóvenes habitantes de este sector se vincularon directamente con la guerra urbana, otros encontraron en las formas pesadas del rock y, en el caso de Oquendo, también en la poesía, una salida para construir espacios de creación, de socialización y, sobre todo, de búsquedas interiores que se resistían a entrar en las lógicas propias de una ciudad permeada por el narcotráfico. En el poema “Sin dios y sin ley”, Oquendo se refiere al arte como ese espacio que se opone a las dinámicas de violencia callejera, ese territorio de resistencia frente a la guerra urbana y frente a la visión patriarcal hegemónica que asocia las armas y la guerra con la fuerza y la masculinidad. Este último aspecto, referente a los roles de masculinidad asociados a la violencia callejera en Medellín, que ha sido trabajado ampliamente por (Adan Baird 2018), constituye uno de los aspectos centrales en la obra de Oquendo, quien se posiciona contra “la búsqueda de caminos para lograr identidades masculinas normativamente exitosas” (2018: 14) a través de la figura del “más malo”. Según Baird, los jóvenes de barrios marginales en Medellín, sobre todo pertenecientes a pandillas o involucrados en el sicariato, anhelaban acumular capital simbólico a partir modelos patriarcales de masculinidad, para así vincularse o protegerse de las lógicas propias de un escenario de violencia extrema: “El habitus masculino impulsa a los jóvenes a buscar caminos para lograr identidades masculinas normativamente ‘exitosas’ [...] la pandilla de la calle se convierte en una herramienta atractiva para lograr la hombría, pues es un sitio dotado de capital” (2018: 14). En el poema mencionado, Oquendo cuestiona estas lógicas heteropatriarcales propias de su entorno: “No soy fiel ni a mi propia sombra / y si he de empuñar un arma / será contra todos ustedes, / héroes y mártires de la patria, / padres y madres, amigos y hermanos. / Las bayonetas, el fusil, / la viril guerra de los hombres / y sus estériles luchas me tienen sin cuidado” (2016: 81).

De esta manera, se construye una poética consciente de una tensión dialéctica que va a ser transversal en toda la obra de este escritor antioqueño: por un lado, la escritura como refugio interior y, por otro lado, la literatura como llamado a la acción, como invitación colectiva a construir alternativas vitales en un contexto de violencia. Esta dualidad estética y política se materializó, principalmente, en la creación, la autogestión y la divulgación de productos culturales con una explícita vocación anti-establecimiento. Es decir, valores y actitudes propias que definieron los orígenes del punk en el eje anglosajón y que se han convertido en el denominador común a todas las escenas de punk que han surgido alrededor del mundo: rechazo por las instituciones políticas, cuestionamiento visceral hacia el costado *mainstream* de la producción cultural, reivindicación de la autogestión (*do it yourself!*).

Autores como (Hebdige 2004; Frith 2007; Marcus 1993; McNeil y McCain 2007; Reynolds 2010) han caracterizado ampliamente los valores que definen el punk desde sus

orígenes a mediados de los setenta. Nacido, en un primer momento, en ciudades de la costa este de Estados Unidos como Detroit y Nueva York y, luego, en varias localidades británicas, el punk fue un movimiento amplio y diverso que surgió como reacción a la excesiva tecnificación y virtuosismo del rock y su consiguiente absorción por parte de la gran industria de la música. Frente a esto, las bandas de punk proponían un sonido directo, sencillo y artesanal. Este mismo fenómeno del culto por la sencillez se manifiesta, también, en el ámbito literario propio del punk: en el caso de la obra de Oquendo se hace evidente un rechazo a la pomposidad lingüística y a las metáforas tradicionales dominantes en la literatura oficial colombiana, pues dichos lugares comunes han perdido sus significados en la cultura popular. Hay, en la obra de Oquendo, un llamado a hablar de los grandes temas humanos (la muerte, el tiempo, el amor, etc.), pero alejándose de aquellas estructuras estéticas recurrentes a las que ya se ha hecho referencia. Estructuras que, debido al uso frecuente, se han ido vaciando de sus contenidos semánticos.

Una clave teórica para entender este propósito estilístico en la obra de Oquendo, puede encontrarse en el concepto de “significado” propuesto por el psicoanalista suizo C. G. Jung. Según sus planteamientos en la obra *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (2015), los lugares comunes (los clichés) hablan de los mismos temas y símbolos que han preocupado históricamente a la humanidad, pero, de tanto ser repetidos, se debilitan y pierden su poder semántico y, así, su efectividad y relevancia comunicativa. Es decir: para Oquendo, el lenguaje directo y sencillo, alejado de la pomposidad, le sirve para devolverle significado a esos grandes temas (el amor, la muerte, etc.) que habían sido tratados por la cultura oficial desde lugares desgastados y recurrentes que se habían vaciado de su fuerza expresiva.⁷

Ahora bien, además de ese componente estético descrito anteriormente, el punk funciona también como respuesta a unas condiciones de vida que fueron comunes a muchos jóvenes habitantes de esas ciudades posindustriales de Estados Unidos y Reino Unido, y que luego se hicieron extensivas a otros contextos geográficos que, como Medellín, atravesaban por una profunda crisis social y económica. Lejos de la ensoñación lisérgica y el llamado al amor universal propios del rock psicodélico, el punk, desde sus orígenes, ha sido nihilista, callejero y agresivo. Estos elementos, tanto estéticos como sociales, apuntan en una misma dirección: rechazo a las instituciones, negación del futuro, construcción de formas independientes del arte y de alternativas existenciales que puedan hacerle frente a la precariedad y la violencia. Al respecto, el ensayista estadounidense Greil Marcus (1993) propone que las bandas fundadoras del punk como Ramones, The Stooges o The Clash:

⁷ Jung desarrolla este fenómeno a partir de sus ideas sobre el simbolismo de la iglesia y la pérdida de su significado en la cultura popular: “Así resulta que el rito primitivo consiste en invocación de los espíritus, exorcismo, conjuro del mal presagio, purificación y producción analógica, es decir, mágica, del acontecer benéfico [...] Estos muros levantados desde los tiempos primitivos sirvieron más tarde como fundamento de la iglesia. Y cuando los símbolos envejecen y se debilitan son también estos muros los que se desmoronan” (2015: 39-40). Para ampliar estas reflexiones sobre el concepto de significado y metáfora desplazado a los problemas de lo inconsciente colectivo, el lector puede remitirse a la tesis doctoral, ya citada, de Amón Mitrani (2022).

Utilizaban el rock n' roll como un arma contra sí mismos. Considerando todos los instrumentos -excepto la guitarra, el bajo, la batería, y una voz que sonaba como cansada- como arcos elitistas de un culto profesional a la técnica, era la música más apropiada para la cólera y la frustración, para enfocar el caos, para dramatizar los últimos días de la vida cotidiana, para aprisionar todas las emociones en el estrecho hueco que había entre una mirada en blanco y una sonrisa sardónica (1993: 66).

Como ya se anticipó líneas atrás, ese rechazo por las instituciones que propugnaba el punk tuvo un correlato estético clave: la defensa de la autogestión como forma de resistencia frente a los circuitos oficiales de la cultura. Resumida en el hoy celebre eslogan de “Hazlo tú mismo”, el punk se inscribió así en una tradición que se remonta al dadá e incluso a la Internacional Situacionista de Guy Debord. Revistas hechas a mano (fanzines), grabaciones caseras, instrumentos artesanales, conciertos autogestionados y otras múltiples iniciativas fueron la infraestructura que permitió el desarrollo y posterior universalización del punk.

De esta forma, la estética punk propone una especie de reciclaje cultural que no solamente se expresa en los aspectos materiales como el *ready made*, el fanzine o el uso de material de segunda para elaborar su indumentaria, sino, también, en una dimensión poética y epistemológica. En el caso específico de Oquendo, no era solamente un poeta punk por su participación como músico y gestor de este movimiento o por haber construido su imagen a partir de los aspectos visuales del punk. Más allá de esto, su escritura evidencia, como ya se ha mencionado, un rechazo frente a las tendencias hegemónicas del campo literario colombiano que han proscrito lo híbrido y lo *pop* como amenazas potenciales a una supuesta autenticidad cultural. Oquendo no solamente escribía en un registro oral alejado del que, en términos de Jung, puede entenderse como una forma debilitada del lenguaje, sino que, a su vez, proponía un diálogo con referentes aparentemente distantes, como la poesía simbolista y la música de The Damned, algo considerado subversivo en el campo literario colombiano⁸, en el que se suele reclamar una separación marcada entre lo “culto”, lo “popular” y lo “masivo”. De esta forma, este poeta contribuye a una reescritura de la tradición literaria en la que Rimbaud, Baudelaire o Lautremont son precursores decimonónicos del punk. Así mismo, está proponiendo una poética híbrida, lejos del purismo y la falsa autenticidad del exotismo, como lo han hecho algunos pocos escritores marginales en Colombia, entre los que podríamos destacar a Andrés Caicedo, Raúl Gómez Jattin, Clemencia Tariffa, Fernando Molano y, más recientemente, Michael Benítez Ortiz o John F. Galindo. En el poema titulado “Tragando gargajos” podemos evidenciar que Oquendo formula un diálogo complejo con referentes que desbordan el relato oficial sobre la identidad nacional:

⁸ El carácter cerrado y purista del campo literario es un problema que ha sido explorado ampliamente por autores ya citados como Gilard, Ochoa y González Ortega. A su vez, se puede hacer un rastreo por textos de historia de la literatura colombiana y antologías ya canónicas como la de Vergara y Vergara (1867) y la Antología de la poesía hispana e hispanoamericana de Prieto (2000). Por su parte, para ampliar la reflexión sobre la relación del campo literario colombiano y la cultura pop, el lector puede remitirse a la tesis doctoral, ya citada, de Martínez Houghton (2022).

Vicious sangrando,
un vagabundo hermoso,
quise poguear con Rimbaud,
darle un beso en la boca,
Johnny Thunders quería jeringuillas
Mientras tarareaba el Chinese Rocks.

Se me rompe la ropa,
caen los ganchos al suelo,
vomito sobre mis botas.

No hay futuro
en el rostro de Patty [sic] Smith,
no hay futuro con los Mortigans,
Semen, Porks, Dements, Pigs...
Busco hombres en el abrazo
Del invertido (...) (2016: 62-63).

4. LA DIALÉCTICA DE LO ÍNTIMO Y LO PÚBLICO. LA POESÍA PUNK DE GIOVANNI OQUENDO COMO RESISTENCIA CONTRA LA EXOTIZACIÓN Y LA SIMPLIFICACIÓN DE LA VIOLENCIA

Además de su visión sacrílega de la cultura literaria, que le sirve para poner a Rimbaud a poguear junto a un decadente como Johnny Thunders, el poema “Tragando gargajos” también sirve para mostrar otro aspecto decisivo de la poética de Oquendo. Aparte de su posición marginal como artista en medio de un ambiente violento y conservador como el de Medellín, Oquendo también rechazó abiertamente algunos de los valores del punk, tal y como se desarrolló en el sector de la ciudad en que creció. En primer lugar, Oquendo vio el machismo y la misoginia imperantes en la escena punk como límites para el desarrollo pleno de su sexualidad (“Busco hombres en el abrazo / Del invertido”). En este sentido, el poeta propone un desafío a esa visión del macho roquero, bastante extendida en los géneros más extremos del rock, y que en Medellín era evidente en las propuestas de bandas como Masacre o La Pestilencia. Como ya se advirtió, esta exaltación de la figura del macho, del “más malo”, no fue exclusiva de los ambientes roqueros, sino que se extendió como una lógica dominante en los barrios permeados por la violencia (Baird 2018).

Por otro lado, su trabajo como poeta era una excepción dentro de un ambiente marcado por el anti-intelectualismo y el rechazo a la “alta cultura”. Era ajeno al campo literario, a las dinámicas de mercado o a los premios, pero su forma de encarar el punk era estando aún más al margen de los valores que esta música encarnaba. Al respecto, David Bravo menciona que:

En los parches de punk no era normal que se hablara de literatura y se compartieran libros [...] En general, los punks de esos años asumieron una actitud anti institucional, antiautoritaria, anti intelectual, y en esos años siniestros donde la ciudad se fue en picada, creció la desconfianza generalizada hacia los expertos, muchos de los punk devaluaron las actividades intelectuales y rechazaron el estilo petulante [] nunca se leyeron un libro, se reivindicaba una ignorancia intencional, la negación de la racionalidad académica y política que eran sinónimo de rigor, verdad, privilegios, poder (David Bravo en entrevista personal, Martínez 2022).

Esta auto marginación con respecto a la colectividad punk contribuyó, finalmente, a la creación de una poesía con rasgos intimistas. Surge, pues, una necesidad de ir hacia adentro, de buscar en su interioridad un refugio frente a un mundo que considera como limitado, roto y en decadencia. De esta manera, Oquendo nos sugiere que la única forma de ser un escritor marginal en una ciudad como Medellín es el exilio hacia el yo⁹. El encierro adentro de sí mismo se puede evidenciar claramente en sus poemas. “Callejón sin salida”, por ejemplo, abre con la siguiente estrofa:

Embutido en una lata de conserva,
 Apretujado como salchicha
 con el sudor mugroso y oscuro
 rodando pesadamente sobre la piel.
 Desnudo, manoseado, mirando hacia arriba en la oscuridad de un abismo (2016: 49).

Siguiendo esta misma línea, en el poema “Este cuerpo ya no es mío”, Oquendo vuelve sobre su exilio interior, pero de una forma más radical y explícita: ante la misoginia, la violencia y la visión conservadora del mundo que predominaban en la escena punk y en la ciudad de Medellín, el poeta se vuelca sobre su psique (sobre sí mismo), asumiendo su cuerpo (la extensión, el mundo material) como objeto desgastable y susceptible a la corrosión. Es una perspectiva poética que entiende el cuerpo como metáfora de un entorno dañado y roto (Le Breton 2007, 2002; Butler 2007; Foucault 1992; Sontag 2022). Ante una muerte inminente, el cuerpo debe gastarse y luego desecharse. Un espíritu afín con los valores asociados al punk desde sus orígenes anglosajones: desde Iggy Pop dándose golpes con su público hasta sangrar, hasta Sid Vicious asesinando a su novia en el hotel Chelsea. Qué otra cosa sino una aceptación del cuerpo como territorio de violencia es lo que se hace latente en el pogo, esa forma brutal de danza que surge espontáneamente en cada concierto de una banda de punk. Así, leemos en los primeros versos de “Este cuerpo ya no es mío”:

⁹ Para ampliar esta idea del “exilio hacia el yo”, el lector puede remitirse a la tesis doctoral, ya citada, de Amón Mitrani (2022).

Entré por fin al interior de mí mismo,
 no era el dueño de mi cuerpo,
 pertenecía a todas mis debilidades,
 cómo podía habitar estas carnes que no me pertenecían []
 No es mío este cuerpo
 ni esta cara llena de leche tibia
 del último polvazo callejero (2016: 134).

Ahora bien, como ya se ha sugerido, es interesante pensar en que la poesía íntima y cifrada de un artista que decide encerrarse en sí mismo, aspecto que puede detectarse en gran parte de su corpus literario, juega de forma dialéctica y consciente con una escritura panfletaria, alejada de todo individualismo y hermetismo. Su *Manifiesto* y muchos de sus poemas tienen un tono oral y por lo tanto polifónico. En algunos versos habla en nombre de su generación, de su tiempo: “Melodía incoherente, músicos sucios y letras corrosivas [...] el sonido ambiguo de mi generación” (“Tragando gargajos”). Oquendo escribe en soledad y sobre la soledad, pero lo hace desde un lugar de enunciación colectivo. Su poesía, así, es resultado de una indagación sobre su interioridad, pero también es producto de un código colectivo y secreto que subyace al punk. El “Manifiesto punk tercermundista”, texto en prosa que da título al volumen editado por *La valija de fuego*, es un llamado desde lo colectivo, desde lo generacional: “Más que podridos, somos estirpe” (2016: 101), se lee en las primeras líneas. Por eso, en este caso, la escritura deliberadamente oral y abiertamente enfrentada a las tendencias poéticas dominantes en el campo literario es una decisión individual que responde a cuestiones de grupo. Los poemas de Oquendo combinan la urgencia de la canción punk, que surge como una necesidad para habitar una ciudad plagada por la violencia, con la tradición literaria que, desde el simbolismo francés, ha utilizado la imagen hermética e íntima para dar cuenta de sus tribulaciones internas. En un texto escrito para una puesta en escena a comienzos de los noventa, Oquendo leyó lo siguiente:

Cuando todo lo que vemos, sentimos, escuchamos o llegamos a imaginar es atroz y angustiante, y nuestras vidas se convierten en pesadillas, es cuando escuchas las desgarradoras voces de Rimbaud, Baudelaire y todos aquellos que han llegado a saber lo que es la desesperación del hombre así pues que escuchen a los poetas malditos (Citado en David Bravo, Prólogo al *Manifiesto Punk Tercermundista* 2016: 32).

El “Manifiesto punk tercermundista” es un ejemplo explícito de una poesía que, operando como metáfora de la ciudad, constituye una búsqueda individual desde un plano simbólico interno, pero que, a su vez, deviene en un llamado a lo colectivo y lo generacional, a fin de cuentas, un llamado a lo político. Este cruce de lo personal y lo público es inherente a cierto tipo de manifiesto que es resultado de la transformación de las inquietudes existenciales

y artísticas en posibilidades de acción colectiva¹⁰. Así, Oquendo echa mano de la cercanía que ya mostraban los punks de los setenta con el discurso artístico de las vanguardias de comienzos del siglo XX, especialmente con el movimiento dadá (Marcus 1993; Kremer 1993). Al autoperibirse como una estética transgresora, el punk ve en el carácter performativo del manifiesto una salida para comunicar sus ideas: un género de naturaleza polémica e incluso violenta, que siempre se define por estar en contra de algo, ya sea el pasado, el futuro u otras tendencias artísticas. Según lo menciona Alex Danchev: “[...] the secret of the successful manifesto lay in its violence and its precision (“l’accusation précise, l’insulte bien définie”)” (2011: XXIII). Se da, entonces, un vínculo estrecho entre una estética violenta (interior) con un género textual igualmente violento (colectivo, público).

En este sentido, el *Manifiesto* de Oquendo empieza desde lo simbólico, desde la metáfora íntima, que hace referencia explícita al poeta simbolista Arthur Rimbaud:

Un gargajo en el rostro, escupitajo a la mediocridad de los que se creen virtuosos. El cadáver apesta y su hedor se esparce para refrescar los aires [...] Somos espectros que aún asustan, el más joven de los nuestros nació en 1975 y cuando tenía 12 años experimentó su temporada en el infierno. Más que podridos, somos estirpe y ahora desfallecemos con vigor, somos viejos lobos sedientos de rabia y aguardamos a que tiernos mancebos se atrevan a pisotearnos, esperamos a la siguiente generación en el pogo (2016: 103).

Luego, de forma casi abrupta, pasa directamente al llamado político, al llamado imperativo. En suma, a la reivindicación de lo marginal que ha sido invisibilizado por quienes distribuyen y producen la cultura oficial:

Estamos incitando a los jóvenes a que sepulsen el pasado, la vieja escuela como nos califican, continúa siendo refugio de alimañas, no en vano hemos tirado nuestras vidas a la cloaca, porque no hicimos canciones para las novias, dulzonas y ridículas y no nos aguijoneó la vanidad con la pasarela de la farándula de ser estrellas por unas horas, fuimos tratados como delincuentes porque somos Antisociales [] — Hay que proteger a las ratas, cucarachas, amibas (sic), solitarias, moscas, zancudos, sanguijuelas, garrapatas y piojos, son nuestros semejantes [] — Al público no hay que darle lo que pide sino lo que necesita, una bofetada que le arranque los dientes. — Nadie debe pensar por nosotros, como dice Eskorbuto “prefiero vivir como un cobarde que morir cobardemente (2016: 106).

¹⁰ Como ejemplos paradigmáticos de este tipo de manifiesto, el lector puede remitirse al *Manifiesto Antropófago* (Oswald de Andrade 1928), el manifiesto *Rock: música dura, la suicidada por la sociedad* (Luis Alberto Spinetta 2012), *Rririot Girl* (Kathleen Hanna 1991).

Como se puede leer en estos fragmentos, aparecen dos aspectos fundamentales para el análisis de la obra de este escritor antioqueño: por un lado, se puede evidenciar que la poética de Oquendo hace explícita la necesidad de distanciarse de un lenguaje pomposo que, como se menciona en las investigaciones ya citadas, ha dominado históricamente el campo literario colombiano. De esta forma, se vale de metáforas directas, semánticamente explícitas, y de un aparente descuido estilístico (en contraposición a la “la ciudad letrada” de la que habló Ángel Rama) y optó por el uso de una lengua viva, urbana y dinámica. La obra de Oquendo deja ver una resistencia frente a la convención de la buena escritura: “La audacia se encuentra en la poesía, la locura artística es aquella que no tiene pelos en la lengua, no le demos sinónimos de hijueputas” (2016: 105).

Por el otro lado, al optar por una estética punk, Oquendo está tratando de entender su entorno y su interioridad a partir de un diálogo con referentes culturales foráneos. Al asimilar el punk anglosajón y el simbolismo francés, propone una escritura que intenta desexotizar la imagen de América Latina, alejándose de la visión de un territorio tropical que construye su identidad desde la celebración, la exuberancia y lo mágico (Blanco 2009), aquél “paraíso ecológico” del que hablaban Fuguet y Gómez en su prólogo a *McOndo* (1996). En Oquendo asistimos a una Colombia compleja, en donde no se reduce la identidad a visiones estáticas o folclóricas ni a lecturas reduccionistas de la pobreza y la violencia.

5. CONCLUSIONES

A más de dos décadas de la escritura de la mayoría de sus textos, y a siete años de la publicación del libro *Manifiesto Punk Tercermundista y otras blasfemias*, la obra de Giovanni Oquendo sigue ocupando un lugar sumamente periférico en el ámbito cultural, debido principalmente a la dinámica hermética y conservadora del campo literario en Colombia (Gilard 2005; González Ortega 1997). Su obra se lee de forma aislada y, aún hoy, es ignorada por las editoriales con alto poder distributivo, por una gran parte de la academia y, en general, por las instituciones que promueven la cultura. Si en un principio sus poemas no se leyeron porque estaban inéditos o porque no tenían casi ninguna posibilidad de visibilizarse a través de los circuitos de difusión tradicionales, luego del 2016, cuando se publica su obra, Oquendo ha sido relegado a ser un poeta menor al que se le rinde culto dentro de algunos pequeños círculos del movimiento punk. Así, el poco interés que suscita en la cultura oficial se debe no a su poesía, sino a la exotización de su imagen, es decir, al lugar común del “poeta maldito”, tal y como lo muestran los pocos artículos divulgativos y reseñas aparecidos en revistas como *Vice* (2016) o *Cartel Urbano* (2016). Esto sin desconocer que la segunda edición de su libro, hecha dos años después de su publicación inicial, y la interacción que se puede detectar en redes sociales como YouTube, Facebook o X, revelan que existe un interés creciente, aunque minoritario, por la poesía y la música de Oquendo. Este último aspecto constituye una interesante posibilidad de investigación de campo que indague sobre la recepción y difusión extraoficial del material disponible de este poeta antioqueño.

Si se da una mirada panorámica a la historia de la literatura en Colombia (Vergara y Vergara 1867; González Ortega 1997; Cobo Borda 1995; Pineda Botero 1990; von der Walde 2000) es evidente que, desde la publicación de los textos del colonizador Gonzalo Jiménez de Quesada hasta autores y autoras contemporáneas como Piedad Bonet, pasando, por supuesto, por Álvaro Mutis y García Márquez, se puede afirmar que las editoriales y el público mayoritario han demandado una visión específica de la identidad colombiana: ya sea reducida a su representación exotizada y tropicalizada o, como se ha argumentado en este artículo, reducida a la miseria y la violencia no complejizadas. Como ya lo explicaron ampliamente para el caso colombiano¹¹ (Blanco 2009; Gilard 1986; Figueroa 2009; Wade 2002 y Ochoa 2005), y en un contexto geográfico y cultural más amplio (Rama 1984; Said 2002 y Bhabha 2011), esta reducción de la identidad nacional a sus rasgos más estereotipados obedece a un interés político y económico de vender a un país y su supuesta cultura en los circuitos nacionales e internacionales de distribución y consumo del arte. Algo que ratifica las ideas de Pascale Casanova sobre la construcción de un mercado global literario a partir de la autoexotización, a saber: “una esencialización de las categorías literarias y a la creencia de que el espacio literario coincidía necesariamente con las fronteras nacionales” (Casanova 2005: 72). En este contexto, las visiones culturales que expresan contranarrativas sobre la identidad y la cultura son marginadas y silenciadas. Oquendo, a través de su poesía, cuestiona explícitamente la reducción de lo colombiano a marcas sobre lo caribeño, lo exótico y el miserabilismo. Al contrario, propone una poética que se vincula con lo bastardo, lo urbano, lo marginal y que crea formas de resistencia a partir del arte.

Siguiendo lo anterior, la importancia de leer y reivindicar la obra de Oquendo no radica únicamente en el goce estético que implica su lectura, sino, a su vez, en que su escritura nos permite entrar en contacto con una forma artística capaz de complejizar las dinámicas reales que ocurren en las ciudades colombianas y latinoamericanas. En este orden de ideas, la relevancia de la obra de Oquendo es, también, política y sociológica: por un lado, nos invita a pensar la realidad colombiana desde una óptica menos estereotipada, en donde las injusticias y la violencia ya no desaparecen en un torbellino bíblico, como ocurre en la última página de *Cien Años de Soledad* (1994), sino que se confrontan, invitando al lector a una lucha simbólica y social que reivindica una cultura híbrida, compleja, desexotizada y dinámica que no se ha estancado en el tiempo. Por otro lado, su poesía cuestiona estructuras heteropatriarcales al interior de la escena punk y, en general, del entorno en el que creció y desarrolló su obra, dominado por la imagen del “más malo”. De esta forma, la obra de Oquendo nos permite hacer frente al peligro que, como lo expresa (Said 2003), implica toda forma cristalizada y estática de entender la cultura: lo inmutable es más fácil de dominar.

Luego de una lectura detallada y crítica de la obra de Oquendo, se hace evidente la importancia de pensar su escritura más allá de lo aparatoso e inusual de su producción o de

¹¹ Un análisis detallado de esta problemática aparece, de forma amplia y explícita, en las dos investigaciones doctorales, ya citadas, de los autores del presente artículo.

lo pintoresco o extravagante de su figura pública, esto es, pensarla como una obra producida por un artista plenamente consciente de su tiempo; una obra que invita a desligarnos de ciertas narrativas fijas sobre la identidad cultural y, por ende, de formas esquemáticas y reduccionistas de comprender la vida en Colombia. Esta poética implica un cuestionamiento a los estereotipos que tratan de ofrecer una imagen de un país manipulable, dominable y fácilmente exportable, más allá de los clichés sobre Latinoamérica como territorio de lo premoderno, lo salvaje y demás lugares comunes que el “primer mundo” ha utilizado para describir y contar a esta región. Valiéndose de un estilo literario que se mueve entre lo íntimo y lo político, Oquendo logra forjar una estética que asimila influencias diversas, como el simbolismo francés y el punk, para expresar imágenes poéticas sobre un mundo interior que dé cuenta no solo de la experiencia de vivir en una ciudad sitiada por la violencia, sino de habitar el mundo desde las grandes preguntas sobre la condición humana.

OBRAS CITADAS

- Baird, A. 2018. Convertirse en El Más Malo: trayectorias masculinas de violencia en las pandillas de Medellín. *Estudios Socio-Jurídicos*, 20.2: 9–48. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/sociojuridicos/a.6817>
- Barriga, Juan Sebastián. 2016. “Poesía punk y un manifiesto anti-Rodrigo D: Giovanni Oquendo, el poeta maldito de Medellín”. *Revista Vice*. 22/04/2016. Web.
- Bhabha, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial. Impreso.
- Blanco, Arboleda Darío. 2009. “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña”. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 40: 102-128. Web.
- Bonilla Mejía, Leonardo. 2009. *Demografía, juventud y homicidios en Colombia, 1979-2006*. Centro de Estudios Económicos Regionales (CEER) del Banco de la República, Cartagena.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caicedo, Andrés. 2017. *¡Que viva la música!* Bogotá: Penguin/Random House.
- Cardona, Marleny, Héctor Iván García, Carlos Alberto Giraldo, et al. 2005. “Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990 y 2002: actores, móviles y circunstancias”. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 21: 840-851. Web.
- Casanova, Pascale. 2005. “La literatura como mundo”. *New Left Review*, 31: 68–83.
- Castro-Gómez, Santiago. 2015. *Crítica de la razón latinoamericana*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. 1995. *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Danchev, Alex. 2011. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, London: Penguin Classics.

- David Bravo, Carlos Alberto. 2019. *Mala Hierba. El surgimiento del punk en el barrio Castilla de Medellín*. Bogotá: La Valija de Fuego.
- _____. 2016. Prólogo al *Manifiesto Punk Tercermundista*. Bogotá: La Valija de Fuego.
- De Andrade, Oswald. 1928. “Manifiesto Antropófago”. *Revista de Antropofagia* 1: 1. Sao Paulo.
- Deas, Malcolm. 1993. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Figuerola, José Antonio. 2009. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el caribe colombiano*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).
- Foucault, Michel. 1992. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En: *La microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.
- Franco, Jorge. 2000. *Rosario tijeras*. Barcelona: Literatura Random House.
- _____. 2019. *El cielo a tiros*. Madrid, España: Alfaguara.
- Frith, Simon. 2007. “Music and identity”. En Simon Frith, Ed., *Taking popular Music Seriously. Selected Essays*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. 1996. *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, Gabriel. 1994. *Cien Años de Soledad*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra.
- _____. 2001. *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Gaviria, Víctor (director y escritor). 1990. Guillermo Calle y Ana María Trujillo (productores). *Rodrigo D: No futuro*. [Película]. Colombia: Focine, Fotoclub-76, Tiempos-Modernos.
- _____. (director y escritor). 1997. Erwin Goggel (productor). *La vendedora de rosas*. [Película]. Colombia: Producciones firmamento.
- _____. 2008. *El pelaito que no duró nada*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- Gilard, Jacques. 1986. “Musique populaire et identité nationale. Aspects d’un débat colombien (1940 – 1950)”. *América. Cahiers du CRICCAL*, 1: 185–196. Web.
- _____. 2005. “Para desmitificar a Mito”. *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, 17: 13-58. Medellín: Universidad de Antioquia. Web.
- González Ortega, Nelson. 1997. “(Sub)versión del Nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia”. *Literatura: teoría, historia y crítica. Revista Universidad Nacional de Colombia*. 1: 9-32. Colombia. Reimpreso en: *Corriente del Golfo*. 3 – 4: 295-316. Bergen, Noruega. Web.
- _____. 2013. *Colombia: una nación en formación en su historia y literatura (Siglos XVI-XXI)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Grossberg, Lawrence. 1990. “Is there rock after punk?” En Frith, Simon y Goodwin, Andrew, Ed., *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Hanna, Kathleen. 1991. “Riot Grrrl Manifesto”. *Bikini Kill Zine* 2. Seattle: Edición independiente. Web.
- Hebdige, Dick. 2004. *Subculturas: el significado del estilo*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Ed. Paidós.

- Hortúa, Giovanni. 2013. *Bullets, Drugs, and Rock and Roll: Colombian Punk Rock, Heavy Metal Culture in a Time of Revolt and Terrorism, 1979-1995*. Tesis. University of California, Irvine.
- Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses de Colombia. 2013. Boletines estadísticos mensuales. Recuperado de: www.medicinalegal.gov.co
- Jung, Carl Gustav. 2014. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid, España: Trotta.
- _____. 2015. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid, España: Paidós.
- Kremer, Juan Carlos. 1993. *Punk, la muerte joven*. Buenos Aires: Ediciones Distal.
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____. 2007. *Adiós al cuerpo*. Trad. Ociel Flores Flores. Ciudad de México: La Cifra Editorial.
- Marcus, Greil. 1993. *Rastros de Carmín*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Mayolo, Carlos y Ospina, Luis. (Directores). 1978. *Agarrando Pueblo*. (Cinta cinematográfica). Colombia: SATUPLE (Sociedad de artistas y trabajadores unidos para la liberación eterna).
- McNeil, Legs y McCain Gillian. 2007. *Por favor mátame. La historia oral del punk*. Trad. Ricard Gil y Antón López. Madrid: Libros Crudos.
- Moreno Bedoya, A. 2003. "Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones". En Balbín Álvarez, J. (Compilador) *Violencias y conflictos urbanos: un reto para las políticas públicas*, (pp. 191-232). Medellín, Colombia: Instituto Popular de Capacitación.
- Ochoa, Ana María. 2002. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música". En: *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6, junio. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona. Web.
- _____. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Oquendo Giovanni. 2016. *Manifiesto Punk Tercermundista*, Bogotá: La Valija de Fuego.
- _____. 2005. "García Márquez, macondismo and the soundscapes of vallenato". *Popular Music*, 2: 207-222. Cambridge University Press. Web.
- Pécaut, Daniel. 1997. "De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano". *Controversia* 171. Bogotá: CINEP, 1997. Web.
- Pineda Botero, Álvaro. 1990. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Prieto, Melquiades. 2000. *Antología de la poesía hispánica e hispanoamericana*. Editorial Edaf.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover, Nueva Jersey: Ediciones del Norte.
- Reynolds, Simon. 2010. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Trad. Gabriel Livov y Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- _____. 2013. *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*. Trad. Agustina Marchi y Matías Battistón.

- Rocha, Servando. 2008. *Agotados de esperar el fin. Subculturas, estéticas y políticas del desecho*, Barcelona: Virus Editorial.
- Rodríguez, Juan Andrés. 01 de junio de 2016. “Un manifiesto punk para no olvidar a Giovanni Oquendo”. *Revista Cartel Urbano*. Web.
- Safford, Frank y Palacios, Marco. 2002. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Said, Eduard. 2003. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori.
- Sontag, Susan. 2022. “La enfermedad y sus metáforas”. En: *Obra imprescindible*. Penguin Random House.
- Spinetta, Luis Alberto. 8 febrero 2012. “Rock, música dura, la suicidada por la sociedad”, *El Clarín*.
- Urán, Omar. 1997. *Medellín en Vivo*. Medellín: Instituto Popular de Capacitación, Corporación Región, Viceministerio de la Juventud.
- Valencia, Sayak. 2010. *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- Vallejo, Fernando. 2008. *El desbarrancadero*, México DF: Alfaguara.
- _____. 1999. *La virgen de los sicarios*, México DF: Alfaguara.
- Vergara y Vergara, J. M. 1867. *Historia de la literatura de la Nueva Granada*. Bogotá, Colombia: Imprenta de Echevarría Hermanos.
- von der Walde, Erna. 2000. “La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina”. *Nueva Sociedad* 170. Web.
- _____. 1998. “Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad”. En Santiago Castro, Ed., *Teorías sin disciplina*. Ciudad de México: Porrúa.
- Wade, Peter. 2002. *Music, Race, and Nation. Música tropical in Colombia*. Trad. Adolfo González Henríquez. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Programa Plan Caribe.