

Bailando los binarios: la industria cultural y el sujeto postmoderno en *¡Qué viva la música!*

Corey C. Shouse
University of Pittsburgh

¡Despierta, dispara, hay un gringo en tu casa!
Kortatu

Charanga revuelta con pachanga.
Randy Carlos

Revolution Rock... it's the only way out.
The Clash

Party for your right to fight!
Public Enemy

It's only Rock and Roll but I like it.
The Rolling Stones

De los pocos críticos que han estudiado la novela *¡Qué viva la música!* (1977) del escritor caleño Andrés Caicedo, la mayoría la resume como la historia decadente de “una adolescencia rockera y drogadicta en crisis” (López 140, 3). El célebre crítico colombianista Raymond L. Williams juzga que si Caicedo logra desarrollar una “actitud crítica” en *Música*, no es más que “a brief moment of lucidity” (46). William López también tacha la postura crítica del autor como “inconsciente” (140, 3). Para López, de hecho, la novela trata de

unos adolescentes ingenuos e hiperbólicamente ignorantes que sienten como su ‘verdadera’ cultura la encarnada por el rock estadounidense o inglés, pero que, sin poder controlarlos, sus cuerpos se mueven erotizados al ritmo de una música de origen africano que viene de Nueva York (148).

Sin lugar a dudas, estas lecturas reflejan los prejuicios que la crítica moderna (tanto de la derecha y de la izquierda) tiene sobre lo que Adorno y Horkheimer llamaron *la industria cultural*. A partir de sus extensos trabajos sobre este tema, Adorno y Horkheimer concluyeron:

The might of the industrial society is lodged in men's minds [...] The culture industry as a whole has moulded men as a type unfailingly reproduced in every product [...] In the culture industry the individual is an illusion not merely because of the standardization of the means of production. He is tolerated only so long as his complete identification with the generality is unquestioned. Pseudo individuality is rife: from the standardized jazz improvisation to the exceptional film star whose hair curls over her eye to demonstrate her originality. What is individual is no more than the generality's power to stamp the accidental detail so firmly that it is accepted as such [...] Even the aesthetic activities of political opposites are one in their enthusiastic obedience to the rhythm of the iron system (30-41).

Al optar por esta posición adorniana sobre la cultura masificada, no es difícil interpretar *¡Qué viva la música!* como la alegoría de la neocolonización de una nación periférica (Colombia) por los medios masivos y *la industria cultural* (el rock anglosajón, el hippismo comercial y la salsa neoyorquina). Siguiendo las pautas de esta lectura adorniana, podemos entender a nuestra protagonista “la Mona” (María del Carmen Huerta) como la heroína de la burguesía nacional que guía a su generación a través de una serie de relaciones románticas con agentes alegóricos de la neocolonización. Visto así, cada una de estas relaciones, por medio del dulce cebo de la música comercial, las drogas, y la liberación sexual, marca etapas sucesivas hacia la inconsciente destrucción de la protagonista, un proceso que comienza con Leopoldo —el rockero gringo colonizador que ‘inicia’ a la Mona en el mundo de la música comercial, pasa por Rubén— el salsero sin rumbo y “administrador y programador de discoteca de fiestas: *Ritmo Transatlántico*” (112), y culmina con Bárbaro, el *salvaje*

mestizo que intenta encerrar a la Mona en un mundo ultranacionalista. En el proceso, estos agentes de *la industria cultural* también le quitan a esta generación las únicas armas de resistencia moderna que tenía: la alta cultura y el socialismo. Como el lector se acordará, todos los personajes en *Música*, menos unos poquitos extraños y engañados que siguen cargando sus libros de Marx, terminan seducidos por los vicios de la droga y la música. En estos términos, hasta las últimas declaraciones de la protagonista, inspiradas por Santa Bárbara, Changó y Janis Joplin, lucen como gestos estériles e inútiles que testimonian la decadencia de una generación:

No accedas al arrepentimiento ni a la envidia ni al arribismo social. Es preferible bajar, desclasarse; al término de una carrera que no conoció el esplendor, la anónima decadencia (189).

Sola, prostituta y drogadicta, sin ninguna defensa y desde la tierra de nadie (la zona roja de Cali) la Mona parecería estar dando la última pataleta de una burguesía caída y frustrada a la cual le quedan tres opciones: 1) seguir destruyéndose con las drogas, la música y la prostitución, 2) asumir el papel burgués nacional que le asignaron las generaciones anteriores, o 3) regresar a esquemas más convencionales de resistencia (el socialismo y la literatura).

Obviamente quiero proponer una lectura contraria: sugiero leer *¡Qué viva la música!* como la alegoría de una generación postmoderna, que por medio de la cultura pop y los medios masivos problematiza y critica los fracasos y las fisuras en las estructuras fundamentales de la modernidad (el Estado-nación, el capitalismo nacional, el socialismo utópico, la teoría de la dependencia, los binarismos de centro-periferia y de cultura alta y cultura baja, etc.). En *Música*, el autor, en vez de reafirmar los valores y las metas de modernidad por medio de un proyecto utópico y unificador estilo novela del *boom*, utiliza la estructura del *Bildungsroman* para mostrar cómo una subjetividad postliteraria, contestataria y postnacional puede desarrollarse dentro de los circuitos transnacionales de *la industria cultural*.

Para poder mejor elaborar mi lectura de *Música* como una alegoría de la problemática de la postmodernidad, voy a contrastar mi trabajo con uno de los mejores conocidos trabajos de la crítica moderna/adorniana sobre *Música* como punto de partida: el ensayo de Raymond L. Williams titulado "Andrés Caicedo's *¡Qué viva la música!*: Interpretation and the Fictionalized Reader". A mi parecer, la lectura que Williams hace de la novela no sólo tiene grandes fallas, sino que también

varios elementos de su análisis revelan las mismas carencias de la modernidad que la narrativa de Caicedo mejor explora.

Sin lugar a dudas, uno de los planteamientos críticos postmodernos en *Música* que mejor destaca las limitaciones de una lectura adorniana de la novela, es la tesis del autor acerca de la capacidad transformativa que poseen los receptores/consumidores de la cultura industrial. A través de la novela, Caicedo presenta una serie de personajes que activa y transgresivamente consumen y transforman la cultura industrial, tanta la colombiana y latinoamericana como la americana y europea. Uno de los mejores ejemplos de este proceso se encuentra hacia el comienzo de *Música*, cuando la Mona entra a una fiesta donde se escucha la canción "Moonlight Mile" de los *Rolling Stones*. Como el lector se acordará, la Mona infortunadamente no habla inglés y necesita que Ricardo el miserable (el intelectual de la cultura pop de su generación) se la traduzca. Para Raymond Williams, esta escena revela la ciega dependencia cultural de la generación de la narradora. Dice Williams:

In metaphorical terms, her circumstance is parallel to her generation vis-a-vis the national culture: she is at a point of cultural crisis that ranges from a lack of cultural tradition to dependence on foreign culture [...] It is a masterfully conceived scene by Caicedo: it contains all the contradictory elements of her cultural situation (45).

La interpretación de Williams de esta escena es en parte defectuosa porque desconoce la letra en inglés de esta canción, y quizás aún conociéndola, como Adorno, no vería más en ella que un aparato del dominio capitalista. Sin embargo, una lectura cuidadosa del intertexto por parte de alguien *alfabetizado* en la cultura del rock revela que el traductor (Ricardo el miserable) y su generación no sólo reconocen la amenaza adorniana que la industria cultural extranjera representa, sino que han manipulado la traducción de dos versos clave, resemantizándolos en un claro gesto de resistencia. Mientras los versos en cuestión dicen en inglés son "The sound of strangers sayin' nothin' to my mind [...] I am sleeping under strange, strange skies" (*Sticky Fingers*) la traducción de Ricardo lee: "El sonido de *extranjeros* no me enseña nada [...] que estoy durmiendo bajo cielos *extranjeros*" (*Música* 50). El juego de palabras entre "strange" y "extranjero" es sencillo pero revelante: al contrario de funcionar como un medio que se consume siempre de una manera pasiva y autocolonizante, Caicedo parece defender el circuito de la cultura masificada como un medio que se puede resemantizar y resignificar de una manera contestataria. De hecho, dice Ricardo de su tra-

ducción: "Hasta mejoré la versión. La letra que te dicté es mejor que la original de estos matachines" (52).

Mientras Adorno y Horkheimer describieron la ciudad moderna como el centro del control vertical de la *industria cultural*, la Cali de Caicedo, el centro de una modernización incompleta y ahora en crisis, es mucho más parecida a la ciudad postmoderna horizontal y descentralizada de Michel de Certeau en "Walking in the City". Según de Certeau,

Beneath the discourses that ideologize the city, the ruses and combinations of powers that have no readable identity proliferate [...] the microbe-like, singular and plural practices which an urbanistic system was supposed to administer or suppress [...] have outlived its decay. [...] *Far from being regulated or eliminated by panoptic administration, they have reinforced themselves into the networks of surveillance, and combined in accord with unreachable but stable tactics to the point of constituting everyday regulations and surreptitious creativities that are merely concealed by the frantic mechanisms and discourses of the observational organization* [bastardilla es mía] (156).

Como el ejemplo de la resignificación de "Moonlight Mile" demuestra, en la Cali de Caicedo —una ciudad llena de pistas clandestinas de baile y ruidosos bares de rock— el consumo y la participación en la cultura del rock y la salsa son *las prácticas* que han sobrevivido *la administración panóptica* y las políticas estatales de la cultura nacional. Estas prácticas sobreviven precisamente por haberse desarrollado y camuflado dentro de la estructura de la "organización observacional", o sea, por medio de la recepción y resemantización de la industria cultural entre las fisuras y grietas de la ciudad moderna.

Sin embargo, este consumo contestatario de la industria cultural tiene sus límites en *Música*. En la novela, Caicedo no llega a proponer la participación en el mundo de rock y de la salsa como prácticas ya capaces de solucionar la crisis de la modernidad ni de borrar los conflictos de género, raza y clase (como haría un postmodernismo neoconservador). No obstante, me parece claro que Caicedo sí cree en el consumo de la cultura de la música, lo que García Canclini llama "la transnacionalización del mercado de bienes simbólicos", como una estructura contestataria capaz de revelar las carencias y las fisuras de la modernidad fracasada. En *Música*, es a través del consumo internacional del rock y salsa, el rechazo del socialismo, la parodia de la literatura y la alta cultura, y la representación de conflictos de raza, y de género, que Caicedo problematiza y deconstruye las estructuras e instituciones de la modernidad, ayudándonos así a repensar sus limitaciones, pero

sin plantear un nuevo orden totalizante. Tanto para Caicedo como para García Canclini, es *dentro* y *desde* este nuevo circuito de consumo, basado en el flujo transnacional de la cultura masificada, donde se producen nuevas subjetividades postmodernas que podrán fomentar futuros movimientos de cambio social *multifocales* y *más tolerantes* "con menores riesgos fundamentalistas" (288, 305).

El recurso clave que facilita el desarrollo de estas subjetividades es lo que Nelly Richard llama "la práctica disidente del fragmento transculturado", o sea, la apropiación y el refuncionamiento de la copia y de la operación misma de transferencia cultural [léase *industria cultural*] como una política situacional contestataria (219). Como explica la cita anterior de Michel de Certeau, esta operación "[is] concealed by the frantic mechanisms and discourses of the observational organization" (156). Incluso, como el caso del nuevo circuito de consumo de bienes simbólicos en cuestión demuestra (la salsa y el rock), el hecho de que este circuito donde se forman estas nuevas subjetividades opera *sin pasar* por el espacio de la ciudad letrada le quita al intelectual moderno su posición hegemónica en "la hermenéutica de la profundidad", entonces haciendo que el valor contestatario evidente en el consumo y la resemantización de la industria cultural (evidente para su lector virtual) sea *invisible* o *ignorable* para el intelectual moderno (Santiago 248). Es invisible porque sus esquemas modernos no pueden ni saben analizar este tipo de consumo y uso de la cultura masificada sin imponer un juicio peyorativo, e ignorable porque su yo profesional no quiere admitir su aparente inutilidad en este circuito.

Es en el nivel más obvio de los elementos formales de la novela (la forma, el lenguaje y la naturaleza los elementos constitutivos del texto) donde Caicedo elabora el primer ejemplo de cómo estas subjetividades postmodernas se desarrollan dentro de las instituciones de la modernidad. *Música* representa la inversión, si no el borrado total, del binarismo moderno entre alta y baja cultura. En *Música* la composición de una novela a base del lenguaje del rock, la salsa y las creencias populares va mucho más allá de las apropiaciones vanguardistas de la cultura masificada o popular que se dan en escritores como Puig o García Márquez: en esta novela, el caló *drogo* caleño y los intertextos de letras de canciones de rock y salsa no *se entretajan* o *transculturaran* con el lenguaje y las estructuras de la literatura canónica, sino que los desplazan y niegan. Este contenido, en combinación con la forma, la representación lexical del habla caleña/salsera/mariguana, la ausen-

cia de un glosario, y la inclusión de una discografía (con más de 90 títulos) en vez de una bibliografía forman un ataque directo contra la institución y el lector de la literatura moderna. Caicedo no demuestra el menor interés en escribir para el literato moderno: su lector virtual es la juventud rocanrolera y salsera de Cali, y no Raymond L. Williams.

El proceso del refuncionamiento de la cultura masificada, que escapa del análisis moderno de Williams y Adorno, además de ser evidente en el desarrollo de subjetividades en la novela, también es notable en la historia misma del rock y de la salsa. El rock es un injerto del blues que llega a impeler buena parte de los años sesenta, y la salsa comercial es la hibridación del son afrocubano, desarrollada en Nueva York por músicos dominicanos (Johnny Pacheco), colombianos (Joe Arroyo), cubanos (Celia Cruz), neoyorquinos (Tito Puente), argentinos (Jorge Dalto) y judíos (Larry Harlow). Esta nueva 'salsa' tuvo un importante papel político en el área cultural del Caribe en los años sesenta y setenta (Manuel 19-24). Comenta el musicólogo Peter Manuel,

Salsa, like rock, was a product of the turbulent 1960s [...] Songs about barrio life and urban survival intimately grounded salsa in the local and immediate, while its calls for pan-regional Latino unity made it dynamically international [...] By 1970, Fania [*la marca disquera*] had turned the New York Latin beat into the soundtrack for the Latino pride movement that spread from Spanish Harlem throughout the urban Caribbean to become the popular music of choice for some ten million Latinos. Its trajectory can serve as an index for much of what has happened in Spanish Caribbean culture over the last three decades (19-25).

Una lectura moderna de *Música* como una alegoría nacional no revela la importancia de este fenómeno transnacional; no ve cómo este proceso de recepción y resemantización de la cultura masificada no necesariamente produce la colonización de la protagonista, sino una nueva subjetividad postmoderna capaz de criticar y problematizar las estructuras modernas de Estado-nación, clase y cultura nacional. Como la protagonista nos cuenta, su *Bildungsroman* comienza después de haberse dado cuenta de "los huecos en mi cultura" y "desde el primer día que falté a las reuniones [de lectura de *El Capital*], que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y del bailoteo" (12). Mientras la burguesía nacional (y la crí-

tica moderna) interpretan esto como el "malestar" —el *bad trip* de su generación— para la protagonista es este "malestar" lo que define a su generación, esa que empezó

a partir del cuarto *Long Play* de los Beatles, no la de los nadaístas ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas en el mar, en cada orgía de Semana Santa en La Bocana (58)¹.

Como esta cita demuestra, es a través del rechazo de proyectos nacionales modernos y la resignificación situacional de la cultura masificada internacional que marca la emergencia de una subjetividad que dialoga con fenómenos internacionales y realidades nacionales, locales y generacionales desde una perspectiva intermedia. En este caso, la protagonista rechaza el nadaísmo y el marxismo nacionalista y llega a entender su realidad nacional y transnacional por medio de la salsa panlatínista (la discoteca portátil de Rubén se llama *Ritmo Transatlántico*) y la música de los Beatles y los Rolling Stones.

Un momento clave que demuestra exactamente cómo esta nueva subjetividad interpreta y dialoga con estos fenómenos nacionales y transnacionales es el pasaje del concierto de Ricardo Ray y Bobby Cruz. Mientras los organizadores y los burgueses bogotanos en el público se quejan de los excesos vulgares e inmorales de los grupos salseros y prefieren la música tradicional antioqueña —el *sonido paisa* de Los Graduados (seguramente el proyecto de algún intelectual o burócrata populista), la reacción del público salsero es otra:

[L]os organizadores: 'Saber que íbamos a traer una orquesta de homosexuales y drogadictos, mejor hubiéramos puesto discos', y las hijas de los organizadores: 'Mamá, qué es ese Bugalú, eso no se puede bailar, qué vulgaridad, se me cae la cara de pena con Pablito, hacerlo venir desde Bogotá. ¿Por qué no salen otra vez Los Graduados, tan divino Gustavito? ¿Por qué no vamos a un grill a oír *El gavián Pollero*'? E iban saliendo, vacías las mesas privilegiadas, *esta rumba la arma el pueblo y va a durar hasta mañana, porque oye: ¿Quieres más Bugalú? Quién dice que no no, quién, cómete ese piano Richie, porque allí dicen que a un empleado del Palacio Municipal le quebraron una mesa en la cabeza [la bastardilla es mía]* (130).

Como la cita demuestra, la relación entre la generación de la protagonista y estos fenómenos nacionales e

¹ El Nadaísmo fue un movimiento filosófico y literario fundado en Medellín en 1958 por Gonzalo Arango, y que se caracteriza por una fuerte influencia del existencialismo francés.

internacionales no es una de superación ni de negación total, sino de dialéctica entre ambas esferas culturales que produce una perspectiva crítica sobre lo nacional y lo transnacional. Como he argumentado antes, la subjetividad y la perspectiva crítica que se desarrollan en este espacio son el producto de una cultura nacional ahora penetrada por nuevos circuitos de consumo internacional (lo que podríamos llamar la 'comunidad imaginada' postmoderna de la cultura transnacional), la autoridad hermenéutica de los cuales es, en todo sentido, postmoderna y postciudad letrada. La perspectiva de la protagonista entonces no es puramente nacional, postnacional o transnacional, sino que es una perspectiva crítica postmoderna (lo que Walter Mignolo llama el "locus de enunciación") desarrollada entre lo nacional y lo post/transnacional, entre lo moderno y lo postmoderno, entre el primer mundo y el tercer mundo (Mignolo 122). En este caso, se puede ver claramente cómo la Mona usa su locus de enunciación desde la postmodernidad para revisar y reinterpretar los límites y las fallas de la modernidad (Achugar)².

Visto en estos términos, el final de la novela no se lee como la autodestrucción de la protagonista y de la burguesía nacional, sino como la presentación de esta subjetividad postmoderna y del espacio de la cultura masificada como el campo de batalla de la problemática postmoderna en sus manifestaciones nacionales e internacionales. Comenta la protagonista:

Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, a mi pesar, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quémelos ambos, no dejen sino música. Si voy pallá es que pallá vamos. Vivimos el momento de más significado en la historia de la humanidad, y es la primera vez que se ha exigido tanto de los culimbo. Mi opinión modesta, viéndoles las caras, las bocas de las ojerás, es que ellos, mis amigos, han cumplido. Somos la nota melodiosa que gimió el violín. Se reían del Bugalú y mira ahora qué (187-8).

Sin embargo, Caicedo no elabora esta subjetividad ni este circuito de consumo como estructuras unificadas, constantes, ni libre de contradicciones (lo que sería otra promesa moderna). La posicionalidad de su prota-

gonista tampoco se construye sobre los binarios de la modernidad, sino que pasa entre todos como centros múltiples (izquierda-derecha, blanco-negro, hombre-mujer, centro-periferia, identidad nacional-transnacional etc.) desde el locus de enunciación postmoderna que desarrolla entre ellos. Espero poder mejor explicar lo que quiero decir con el siguiente ejemplo.

Hacia el final de la novela encontramos a la Mona y a su novio Bárbaro en búsqueda de algunos *gringos comehongos* que atracar en el campo. Hasta este punto de la narrativa sabemos que la Mona ha rechazado a Leopoldo y "la penetración cultural yanqui" en favor de Rubén y el mundo panlatínista de la salsa, "Acabo de descubrir la salsa a la astilla. Hay que sabotear el *Rock* para seguir vivos" (104). Ahora entiende la salsa —un ritmo afrocubano comercializado en Nueva York y popularizado como otra música afrolatina en América Latina— como la verdadera "cultura de mi tierra" (100-1). La Mona termina esta serie de romances alegóricos con Bárbaro, el beligerante nacionalista mestizo que vive de una tienda de artesanías en el campo. Cuando suben al bus en ruta al valle del río *Renegado*, la Mona con un pañuelo español en su cabeza, se da cuenta de que

al ver que todos los pasajeros eran negros yo sentí una inquietud rara, una especie de ensoñación racista, y pido perdón cuando lo digo. Se me hizo que viajábamos envueltos en una nube negra [...] Tampoco me sentí muy bien cuando tres radios comenzaron a transmitir, como un conjuro, la misma canción [...] Todos sonreían ante la canción, como si les comunicara un mensaje secreto de rebelión y tragedia (154-5).

El lector salsómano de los años 70 reconocerá que la canción que los "morochos" escuchan es "Richie's Jala-Jala", un guaguancó (una rumba afrocubana de lamento) escrito por Ricardo Ray —el gran héroe salsero de la protagonista³—. El equivocado Williams, otra vez haciendo el papel del crítico moderno adorniano, comenta:

The blacks play radios with *African music*... Her racist attitudes and reactions to this music should be seen as a subconscious expression of her cultural ambiguity and self contempt. Although she is ashamed, as she admits,

2 Aquí entiendo la función crítica del 'post' de postmoderno según lo define Lyotard: "the 'post-' of postmodernity does not mean a process of coming back or flashing back, feeding back, but of *ana-lysing, ana-mnesing, of reflecting*" ("Note on the Meaning of 'Post-' 50).

3 La novela reproduce palabra por palabra la letra afrocolombiana de Richie's Jala-Jala: "Ala-lolé-lolé lalá-lo-loló lolalala-lalalá oiga mi socio oiga mi cumbia que voy en cama-calá alala-lelelee lolo-lolá epilame pa los ancoros como le giro este butín guagpancó ala-lolé-l-o-o-o-la oiga mi socio oiga mi cumbilá, le voy a encalamacaló le-e-lo-la-lalolo-lo loló epilame pa los ancoros como le giro este butín gua-guan-có cuando mi mene era un chiquitín y ya empezaba a rodar pachitim jamercoyando y no me pudo tirar pallá y el niche que facha rumba aunque niña bien tullida cuando varan a la pira lo altare la araché el niche que facha rumba e-e-e-e cuandoro si que le encoge lo altare la raraché ay qué niña bien tullida...el negro el negro que monta coche lo altare la araché" 155, etc. (154)".

she rejects a fundamental part of the nation, the black element, and at the same time she rejects an absolutely fundamental element of her culture, music of African origin (48).

Aunque Williams tiene razón en señalar la ambigüedad y el autodesprecio en la reacción de la protagonista, por no entender la referencia intertextual, y por leer esta "contradicción" como otra fija oposición binaria (blanco-negro) en la psicología de la narradora, pierde de vista la importancia de lo que esta reacción revela sobre el complejo desarrollo de la subjetividad de la protagonista: su racismo repentino revela que los elementos fijos de su identidad no siempre son tan fijos ni binarios, sino que su posicionalidad como opresora o subalterna es situacional, cambiante, contradictoria y hasta negociable. En su reacción no sólo rechaza lo que *no es* (negra), pero por rechazar una música y cultura que ella ya ha intentado asimilar como algo suyo *de una manera consciente* (y no inconsciente como dice Williams), la protagonista demuestra que las categorías que determinan la posicionalidad de la protagonista (raza, género, clase) varían y se ponen en conflicto mientras se mueve entre los distintos personajes y agentes alegóricos de la novela.

Fluctuando entre identificar a su protagonista con la burguesía rocanrolera, con su pueblo salsero panlatino, con la nación-Colombia, con los blancos o con las mujeres, es en la última escena del atraco de María Bayó y su amigo norteamericano donde Caicedo parece mejor deconstruir la estructura moderna de estas categorías binarias. Cuando Bárbaro y la Mona están en la mitad de su acto de violencia nacionalista, la protagonista reconoce muchas facetas de su propia identidad transnacional en su víctima, María Bayó. Como ella, María también es mujer, *droga*, *salsera*, *rocanrolera*, *latina*, *metropolitana* y lleva ropa "Lady Manhattan", quizás también comprada en Sears como la de la protagonista. Huyendo del Bárbaro nacional, quien se suicida sobre los ramos afilados de un arbusto, Caicedo y su protagonista parecen darse cuenta de lo absurdo de insistir en la permanencia y la estabilidad de estas categorías modernas, quedándose con *la música* como el espacio transnacional donde se desarrollarán los futuros proyectos de identidad(es) entre el cristal trizado de los proyectos modernos.

La pregunta que nos queda entonces es: ¿Se disuelven por completo las instituciones de la modernidad en la novela? ¿Se acaba la nación? La respuesta obviamente es: No. Como he intentado mostrar con mi discusión del *locus* de enunciación y del proceso de

formación de subjetividades en la novela, es evidente que los elementos transnacionalizados de la subjetividad de la protagonista no borran ni sobrellevan la modernidad por completo. Lo importante aquí es notar que aunque la protagonista *no puede escapar de la modernidad* (sobre todo la posicionalidad sociohistórica de Colombia en ella), sí llega a entenderla y criticarla por medio de circuitos críticos postmodernos que revelan mucho sobre los fracasos de la modernidad, y que apuntan hacia nuevos medios de resistencia y cambio social.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.
- Adorno, Theodor and Horkheimer, Max. "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception". Ed. Simon During. *The Cultural Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York, Schocken, 1969.
- Caicedo, Andrés. *¡Qué viva la música!*. Bogotá: Plaza y Janés S. A., 1990.
- De Certeau, Michel. "Walking in the City". Ed. Simon During. *The Cultural Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Figueroa, Frank M. *Encyclopedia of Latin American Music in New York*. St. Petersburg: Pillar Publications, 1994.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Giraldo, Luz Mery. *La novela colombiana ante la crítica: 1975-90*. Cali: Facultad de Humanidades, 1994.
- Lyotard, Jean François. "Defining the Postmodern". Ed. Simon During. *The Cultural Studies Reader*. Nueva York: Routledge, 1994.
- . "Note on the Meaning of Post". *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, 1993.
- . *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota, 1990.
- Manuel, Peter. "The Soul of the Barrio: 30 Years of Salsa". *Nacía*. Vol. XXXVII, No. 2, septiembre-octubre (1994).
- Mignolo, Walter. "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?". *Latin American Research Review* 28,3 (1993): 120-134.
- Ray, Richie, Cruz Bobby. Fania. "Richie's Jala-Jala". *Las estrellas de la Fania*, Vol. 1. Fania Records.
- Richard, Nelly. "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist Decentering". Ed. John Beverley. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995.
- The Rolling Stones. *Sticky Fingers*. Virgin Records, 1971.
- Santiago, Silvano. "Aesthetics and Postpolitics". *The Postmodernism Debate in Latin America*. Ed. John Beverley. Durham: Duke University Press, 1995.
- Williams, Raymond. "Andrés Caicedo's *¡Qué viva la música!*: Interpretation and the Fictionalized Reader". *Revista de Estudios Hispánicos* 17:1, 43-54 (1983).
- . *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth*. Nueva York: St. Martin's Press, 1995.