MÚSICAS DE FICCIÓN (NOTAS SOBRE LOS CONCEPTOS DE "FICCIONALIDAD" Y "ORIGINALIDAD" EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA)

JOAN-ELIES ADELL I PITARCH
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Nuestra comunicación trata de plantear cuál es el grado de ficcionalidad que contiene la música en tanto que discurso productor de sentido, y tratar de establecer de qué color es esa ficción, que características tiene.

No nos referiremos, como parece obvio, a la ficción que pueda desprenderse, únicamente, del "texto", de la "letra" de las canciones propiamente dicha, sino que trataremos de observar en que medida el trabajo ficcional —principalmente atribuido a la acción de palabras y de imágenes— también se encuentra presente en la música, y si es capaz de construir "mundos de ficción".

Las dificultades no son pocas y, aún más si, como es el caso que nos ocupa, sólo nos vamos a referir a lo que hemos convenido en llamar "música popular contemporánea", aunque también podemos referirnos a ella con la simple etiqueta de *rock*. Siempre, eso sí, que tengamos presente que no nos dirigimos a un género musical más o menos determinado, diferente del jazz, del country, del rap o del blues, sino que nos referimos a una concreta y determinada manera de producir, difundir y comercializar música, toda aquella manera de hacer con la música que tenga en su centro de actuación la utilización de los medios de comunicación de masa para llegar a los dominios del receptor, en sus diferentes vertientes. Así, será considerado *rock* tanto el último disco de Madonna o de los Rolling Stones como el disco grabado por Plácido Domingo, Josep Carreras y Lucciano Pavarotti con la excusa del Mundial de fútbol en los Estados Unidos, cualquier trabajo de Julio Iglesias, el disco de cantos gregorianos de los Monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos, o el Rosario del Papa. Todo ello para nosotros será considerado rock, porque utiliza las estrategias que hicieron definitoria una nueva manera de entender la música.

El hecho que nos dirijamos al *rock* no es fruto de la casualidad. Todo ello obedece a un claro intento de mostrar, en nuestra actualidad, como nos encontramos en un momento en el cual ciertos valores que hasta hace bien poco eran los dominantes en una determinada concepción del "mundo de la música" —valores, sea dicho de paso, herederos del clasicismo, del romanticismo y del modernismo y de la ideología que éstos movilizan (López, 1984)—; momento, decíamos, en que dichos valores están puestos en crisis, cuestionados, incapaces de aceptar el hecho de que su propia "ficción" de la música se va trastocando poco a poco, hasta casi desaparecer. Así, por ejemplo, nociones como la de "autor" —aún en la insistencia en utilizarse y en ponerse en circulación—, a cuya imaginación creativa y destreza técnica le habían sido atribuidas la fuente y el origen de la música, van siendo sustituidas en la práctica cotidiana por un nuevo estado de cosas, en el que lo que se advierte y se impone es un mero y complejísimo ensamblaje de diferentes elementos provinientes del lenguaje y de la cultura, que son puestos en relación en el interior de producciones determinadas que ya no son vistas —ni escuchadas— por nadie como si fueran "obras artísticas" sino que su percepción particular es más bien como la de una tesela integrada en un inmenso mosaico que se va modificando constantemente, con la misma velocidad con la que movemos un sintonizador de radio o el mando a distancia televisivo. Así lo percibe Julio López (1984: 16) en la introducción a su libro *La Música de la modernidad*:

> El discurso musical, en la nueva sociedad tecnotrónica, ocupa su propio anaquel, dentro de las inmensas colmenas de compatimentos estancos de nuestro mundo, rellenos de otros innumerables discursos. Sólo en este orden de cosas se entiende el desfallecimiento y muerte de nociones ya periclitadas de la música: la figura del intérprete, y aun del divo, todavía presentes en nuestro reducido panorama cultural, tienden a desaparecer, o a ser confinados a zonas comunes de cierta sociología multifuncional, sustituidos por la nueva especialización electrónica.

A pesar de esta descripción, más bien somera, de cual es el lugar de la música en la era electrónica según nuestro punto de vista, deberíamos preguntarnos por el papel que ha representado la música en el interior de la modernidad. Vamos a analizar, por ejemplo, como la música ha sido institucionalidada por la lógica de la modernidad según sus necesidades y principios.

Si estamos de acuerdo en afirmar que una de las características fundamental de la modernidad es la de distinguir unos discursos que son "verdaderos", históricos, públicos frente a otros que son imaginarios, subjetivos, ficticios, privados; el discurso de la música, sobretodo aquél que proporciona la música popular contemporánea en la cual el componente tecnológico es fundamental para su consolidación y desarrollo, posee —al igual que el cine, como muy bien ha señalado Silvestra Mariniello (1992: 9-20)—la capacidad de poner en discusión los fundamentos mismos de la modernidad, por su propia naturaleza de medio, de *medium*, de mediación.

Las maniobras que son muestas en marcha por la modernidad son bien diversas, pero siempre se dirigen hacia un mismo objetivo: conjurar los peligros que la excesiva evidencia del *medium* supone. En el cine es la narratividad quien asume la función de dominar el medio, la tecnología, convirtiendo a éste en un mero instrumento de difusión de contenidos. Escribe Mariniello (1992: 12):

> [...] si pensamos en la relación entre totalitarismo y tecnología y observamos lo que sucede con el cine, vemos que de hecho, la narratividad tiene como función dominar la tecnología. La tecnología queda relegada al papel de instrumento, es decir, de elemento secundario. La teoría cinematográfica se reduce cada vez más a una teoría del cine narrativo. Existe una técnica, claro está, que se convierte en objeto de manuales especializados, completamente separada de la "esencia" del film.

¿Por qué?, se pregunta Mariniello, y la respuesta parece obvia y al mismo tiempo turba-

dora por su radicalidad:

> [Porque] lo "reprimido", esto es, la tecnología del film, pone en crisis la modernidad.

Así pues, en el cinematógrafo es la narratividad quien tiene como función la de dominar el medio, la tecnología y sus peligros. En la música, sin embargo, se produce un fenómeno semejante, aunque de características algo diferenciadas: en el interior de la música se vuelve a realizar una bipartición una vez consumado el hecho de dejarla aparcada junto a los discursos subjetivos, imaginarios, privados. De un lado nos encontramos con una música "seria", una música de "verdad" por tanto, aquélla que no se sirve de artefactos extraños, la que no necesita para su *ser* de la innovación tecnológica, dado que se trata de una expresión interior, producto del sentimiento; por el otro, y en oposición, nos topamos con otra música que se le aplican calificativos como los de "banal", "ligera", de consumo consolatorio, que satisface y tiene tan poca transcendencia como encender mecánicamente la radio o un cigarrillo[1]. La primera sería la Música con mayúsculas, la que no se discute, la que no deja ninguna posibilidad en torno a su juicio de valor, la que no se debe su consumo a una poderosa influencia alienadora de los medios masivos de comunicación, la que pertenece, pues, al espacio de una Estética indiscutida, verdadera. Enfrente a ésta, mientras tanto, se situa otras músicas, en minúscula, que devienen doblemente subjetivas, doblemente ficticias, doblemente imaginarias[2]. La música que pone en evidencia la tecnología, por tanto, queda anulada en su radicalidad, convertida en un discurso "no auténtico", "no verdadero". Un doble sedazo parece ser que se le ha aplicado al discurso musical para tenerlo bajo control: uno basado en la inclusión de la música en el cómodo espacio de lo estético, del Arte en mayúsculas, pero ententida como una estética de lo inmutable, de lo eterno y de lo universal; y el otro basado en el sentido retrógado y despectivo en lo técnico, que le hace parapetarse para poder defenderse de toda innovación técnica —o deberíamos decir aprensión—, al que siempre se le asocia el embrutecimiento maquinista[3], y poder así tener cierta iniciativa en el juego y

---

1 Las metáforas son las mismas que las utilizadas por Theodor W. Adorno (1968).

2 Esto son lleva a la consideración siguiente. No es casual que también en la "música popular contemporánea", siguiendo esta lógica de discurso, haya utilizado el componente ficticio desde sus comienzos, cosa que la música "seria" nunca había realizado hasta el momento, a pesar de la *Ópera* y otras formas de teatralización. Esta ficcionalización no sólo es debida al texto de las canciones, hay otros elementos que entran en juego y que permiten y posibilitan este proceso de ficcionalización. No es casual, además, que otra de las estrategias que advertimos para anular las potencionalidades de la música es "institucionalizar" las letras, los textos de las canciones de música rock, considerándolas "poesía" y así, circunscriburla a un espacio ya determininado y "dominado", y así sus peligros quedan de nuevo conjurados [Véase, por ejemplo, el número 183/184/185 de la revista *Litoral*, titulado "La Poesía del Rock" (Torremolinos, 1989)].

3 Hace poco, un teórico de la Universidad de Leister, Keith Negus (1992, 27-28) aludiendo a la crítica de los músicos de rock que se autoconsideraban "auténticos" —repitiéndose, paradójicamente, las acusaciones a que ellos habían sido expuestos con anterioridad— frente a aquéllos que se valían de las últimas innovaciones tecnológicas, sobretodo con la aparición de los sintetizadores, cajas de ritmo y *samplers*; la califica como *technophobia*, esto es, la creencia de lo tecnológico como falso, mientras que lo verdadero es aquello emanado desde el interior, por el sentimiento. Dice así: «Such accussations are not particularly new. They are merely the latest episode in a longer running argument which has claimed thet the use of technology in popular music has been steadily devaluing musicianship and alienating musicians from both their artistic creations and from audiences. This argument can be found throughout a range of writing over a number of years and has frequently been associated with a form of anti-technological purism». No cabe duda, como indica el mismo Negus, que este tipo de razonamiento es el mismo que se estableció desde la crítica a la "cultura de masas" de los años 20 y 30, donde se apuntaba que la tecnología de la reproducción mecánica iba a desenvocar en una estandarización de los productos musicales y en una alienación de las auténticas fuentes de la música.

defensar su sitio en el poder que, como indica Julio López (1984: 17), se complementa a ese otra idea recurrente que es:

> el mito de la "audición irrepetible" o, dicho con otras palabras, la magia seductora, elevada a verdadera divinidad, que se desprende de cualquier concierto en vivo[4].

Este intento de sujeción de la música por parte de la modernidad, como es evidente, ya no se sostiene en el estado actual de las cosas, dado que la relación entre el discurso musical —la condición de produción y las de recepción— y el auditor han cambiado de forma sustancial y decisiva con la introducción de la electrónica como contexto, de manera tal que podríamos decir que la música *ya no es lo que era.*

Esta diferente situación podemos advertirla en el cambio experimentado tanto en lo referido al campo productivo como receptivo de la música, aunque conviene no deslindar demasiado estos dos ámbitos porque son interactuantes. Respecto a la recepción, indica Jürl Stenzl (1988: 165) en un artículo titulado "Texto y contexto. Esto es: la verdadera revolución musical del Siglo XX":

> Hasta nuestro siglo la música cantada y tocada, ya sea como práctica musical, ya sea como *opus perfectum et finitum*, era el centro de la actividad musical humana. Hoy esta actividad musical -el tocar y el escuchar- ya no se encuentra en un primer plano, pero sí la distribución de la reproducción por parte de los diversos medios. Estadísticamente, más del 95% de la música proviene de un altavoz. [...] Ciertamente los conciertos, las representaciones líricas y sobretodo los festivales continuan existiendo; pero los organizadores, los cantantes, los instrumentistas y sobretodo los que escuchan *-gli ascoltatori-* viven una época en la cual este objeto -el concierto, la ópera- no es por más tiempo el mismo objeto. [...] Las normas interiorizadas por parte del receptor no son ya formales, armónicas, de expresión; los que escuchan han interiorizado una ejecución ligada a una grabación particular y a una particular tecnología de reproducción que corresponde a su condición económica. De aquí la tendencia a reproducir, en las salas de concierto, un *sound* el más semejante posible a la reproducción realizada por un altavoz.

Pero no sólo esto, podríamos añadir por nuestra parte. Ya que, siguiendo por ejemplo el planteamiento de Iaian Chambers en su artículo "Una historia en miniatura del Walkman", podemos observar que este cambio en el contexto donde se recibe la música no sólo tiene variaciones de tipo discursivo, textual, que se refieran únicamente a la condición de *ser* de la música; sino que acaba desembocando —por si alguien aún lo dudaba— en un cambio de tipo político. Él lo ejemplifica con lo que sucede en el caso de la escucha a través de un aparato como el walkman (Chambers, 1990:3):

> [éste] le confiere un sentido diferente a la ciudad. Produciendo un diferente sentido del espacio y del tiempo, de todo aquello que participa en la reescritura de las condiciones de representación: donde "representación" implica claramente tanto la dimensión icónica como la semiótica del cada día y la participación potencial en una comunidad política.

---

4 Mito que parece reprenderse, en la actualidad, con la proliferación de los llamados "conciertos acústicos". A pesar de no entrar a juzgar la "calidad" de dichos conciertos, y las posibilidades de hacer descubrir a los receptores nuevas sensaciones tímbricas, de texturas sonoras, aquello que nos interesa subrayar aquí es el evidente intento de producir músicas "sin trampa ni cartón", despojadas de todo artefacto, de todo maquillaje, de todo aquello que suene a tecnológico, que es, en definitiva, lo que impide mostrar la fuerza de la "auténtica" música [Sobre la construcción de la "autenticidad", véase el artículo de Simon Frith (1990: 105-114): "El auténtico- Bruce Springsteen"].

Parece obvio que Chambers privilegia un uso particular del walkman, pero lo interesante de esta argumentación es la de señalar como un determinado uso de una tecnología –que, en apariencia sólo sirve para recibir, de manera pasiva, unas determinadas músicas, elegidas o no previamente– aparentemente neutra, por lo tanto, puede servir tanto de crítica como de apoyo y de participación en un sistema cultural y político determinado.

En cuanto a la producción, Mark Poster en su libro *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context* (1990: 6 y ss.), para ilustrar el concepto teórico de "modo de información" –basada en la noción marxiana de "modo de producción"– acude a lo que ocurre en la reproducción musical, y así poder poner en claro dicho concepto[5]. En un primer estadio el "modo de información" sería el de la relación cara a cara que se correspondería con la ejecución musical en directo, con el músico y los instrumentos presentes, *vis à vis*. El hecho de que el autor esté presente en el concierto lo convierte automáticamente en co-partícipe del acontecimiento. El soporte del vinilo –equiparable a la relación escrita en literatura– sería el segundo estadio por el que pasaría la reproducción musical, ya que lo que proporcionaba era la posibilidad de poder almacenar, de poder copiar, el concierto real que tuvo lugar en algún lugar y en algún tiempo concretos. Se trataba, pues, de una copia como representación. Como señala Jenaro Talens (1994: 7) en un comentario sobre el texto de Poster:

> El melómano podía, desde la soledad de su habitación, imaginar el lugar de cada uno de los instrumentos, percibir los tonos y gozar con los solos previstos en la partitura *como si* hubiese estado presente en el acto "real" de la ejecución. Ese *como si* implicaba, de todas formas, la necesidad de seguir considerando el acontecimiento "concierto en directo" como punto de referencia obligada, esto es, como garante final de lo que era recibido explícitamente en términos de representación.

No obstante, como indica Poster, la progresiva mejora de las técnicas de grabación y de reproducción, al permitir seleccionar los componentes individuales para una mezcla posterior –es lo que se conoce, en el lenguaje técnico, como las diferentes pistas–, permitió que cada vez lo *reproducido* mejorara –técnicamente– la calidad del *original*. Esto, unido a lo que antes hemos referido de Jürl Stenzl de que la oreja se iba habituando a una recepción diferente, vislumbraba un cambio en como era escuchada la música, a pesar que el referente continuaba siendo la ejecución en directo, el concierto en vivo.

El último estadio es el que más nos interesa a nosotros, ya que nos dará la posibilidad de hablar de "músicas de ficción" y se trata del intercambio mediatizado por la electrónica. En el campo de la música la introducción de esta tecnología electrónica posibilitó que cambiaran bastantes cosas. Así, en el rock, hizo que muchas, casi todas las grabaciones se realizaran *fundamentalmente* para ser escuchadas en casa a través de los equipos de alta fidelidad, o en los desplazamientos a través de la ciudad gracias a los walkman, a los equipos estéreo de los automóviles. Su ejecución, en tanto tal, era ficticia, sólo se producía, en tanto que fenómeno del mundo

---

5 Un texto nuestro (Adell: 1992) trabaja sobre planteamientos semejantes, pero pero con el objetivo de diferenciar la música entendida como espectáculo y la música entendida como mera audición —a través de la reproducción—. La primera, desde un punto de vista semiótico, pondría en juego unas estrategias discursivas bien diferenciadas de la segunda, tanto es así que nos permitimos la licencia de hablar de dos maneras de "ser" de la música. La aportación de Poster se complementa con la nuestra, matizándola, aunque deja de lado —llevado, claro está, por la lógica de su argumentación, que es bien distinta de la de nuestro trabajo— otros aspectos básicos de la relación "cuerpo a cuerpo" en la música, como sería el del "grano", en una clara alusión al concepto barthesiano, que la convierten en espectáculo.

real, en su reproducción. Se trataba de un artefacto en el sentido más estricto de la palabra: reproducciones sin referente al cual ir dirigidas (Lewis, 1993), copias sin original en "vivo"[6].

Como indica Talens:

> [...] este proceso ha significado un cambio de paradigma fundamental: la representación había sido sustituida por su simulación, y era el concierto el que debe parecerse a la grabación y no al revés, algo que ha llegado a límites, impensables hace dos décadas, con la invención del video-clip. En la era de la tecnología, en definitiva, copiar un original significa producir un simulacro. Evidentemente, las implicaciones de este cambio epistemológico son enormes y van más allá del mero subrayado de la existencia de nuevos medios para hacer lo mismo, puesto que *ya no se trata de lo mismo* (Talens, 1994:8).

Este cambio de paradigma descrito nos permite seguir profundizando en como funciona el discurso musical, y advertir una vez más que se trata de un fenómeno dinámico y en movimiento dado que nunca es fácil agotar las posibilidades de nuestro presente, que acaba escabulléndose al anclaje del análisis, a las pretensiones totalizadoras de ciertos posicionamientos teóricos. Hay, en la forma de circulación de la música en la era electrónica, algunos fenómenos que nos permiten reflexionar sobre el carácter ficticio de ésta. Así podemos dirigirnos hacia la música en su condición de simulacro, esto es, de simulación de una cosa que "en realidad" no es. Estas músicas simuladas, estas "músicas de ficción", no cabe duda, bordean nuestra cotidianidad, siendo hegemónicas a causa de su movilidad constante[7]. Dos son los lugares característicos de nuestro presente que nos advierten de la movilidad y del carácter ficticio del discurso musical: son los fenómenos del *play-back* y del *karaoke*. Ambas formulaciones, que son privilegiadas junto con el video-clip (Puig/Talens, 1993) respecto al modo de circulación de la música en la era electrónica, por su uso atrevido del carácter de simulación, de ficción, que ha adquirido la música; quedan, por el peso siempre ineludible del discurso totalizador y dominante al que son sometidas, arrinconadas bajo el epígrafe de "banales", de "aberrantes", incluso de "ridículos" y de "mal gusto"; dejando de ser analizadas y ser advertidas en ellos –bajo su máscara, también decidamente construida, de discursos "dirigidos" y "permeables"– unas claras posibilidades contestatarias, radicales, de intervención política.

El caso del *play-back* tal vez sea el más paradójico, el más difícil de describir en tanto simulacro, pero es sumamente interesante por su increíble insistencia en mostrar la importancia

---

6 Hay que matizar, sin embargo, como se apresura a hacerlo Jenaro Talens (1994: 6-7) que al no tratarse «de estadios "reales", rastreables en documentos de época, sino de construcciones teóricas destinadas a producir conocimiento sobre el proceso histórico, dichos estadios no forman una secuencia temporal en la que cada estadio sustituye al anterior sino que coexisten en un mismo tiempo y espacio, aunque uno de ellos sea el que articula y arroja luz sobre los otros». Nuestra aportación también quisiéramos que fuera leída desde esta perspectiva, por cuanto los fenómenos analizados pueden arrojar luz sobre otros elementos de nuestro presente que están en fase de formación o de consolidación.

7 Este cambio de paradigma descrito puede permitirnos acercarnos y adentrarnos lo suficiente en aquello a que el título del presente texto aludía y a lo cual aún no hemos una clara referencia, esto es, a las "músicas de ficción". No nos dedicaremos a hablar, como parece evidente después de lo dicho, a la posibilidad de crear mediante el discurso musical "mundos de ficción" –concepto, en la actualidad, tal vez demasiado cercano al de narración (véase, por ejemplo, la discusión sobre el carácter patriarcal del plaer estético proporcionado por el cine narrativo dominante, excluyente para con las mujeres, en los siguientes textos: Mulvey, 1988; De Laurentis, 1992; Colaizzi, 1990)– sino en constatar como el nuevo *status* de lo que hasta el presente hemos venido llamando "música", más por un interés institucional que no por una adecuación real a los hechos; es un *status* claramente diferenciado, marcado por su carácter de simulacro, de "ficción" ya que no existe como tal en cuanto "fenómeno real", sino sólo en tanto constructo.

del *medium*, en el sentido que a esta palabra le atribuyó Kuleshov (Mariniello, 1992). Porque en el *play-back* todo es simulación, puesta en escena de una música construida en otro lugar y en otro tiempo pero, al mismo tiempo, y de forma simultánea, hay un claro interés en *mostrar*, en hacer evidente el carácter de simulacro, ninguna intención en esconder y maquillar el armazón en el que se apoya y se construye la simulación, de hacerlo perceptible, más que evidente. Es el *play-back*, por tanto, un lugar en el que se advierte la peligrosidad del carácter excesivamente ficticio de todo el artefacto que construye la música en la postmodernidad. Pero, dado el carácter simulado de esa construcción hay un intento decidido, *a posteriori*, en donde lo que se intenta nuevamente es de dotar de un cuerpo significante, de *corporeizar* (Kaplan, 1992), de (re)crear un supuesto origen para la música. Esta simulación del material imaginario, es decir, este intento de producir un "imaginario social" a través de la música no es sólo consecuencia de un trabajo en el interior del *corpus* estrictamente musical, sino que se traslada a todos aquellos lugares donde se pueda recubrir el peso físico de lo sonoro, esto es, a través de las "imágenes", del cuerpo y de la moda (Calefato, 1989), de los instrumentos, de las luces. De la puesta en escena, en definitiva.

El *karaoke*, esa invención japonesa más o menos reciente que ha inundado en pocos meses las pantallas y los altavoces de pubs, discotecas y locales de medio mundo, amén de alguna que otra televisión, es el otro fenómeno que queríamos traer a colación. Porque su carácter de ficción y de simulación es de tal contundencia que supera todo intento de aproximación previo. Y es que este aparato aparentemente inocente es, sin lugar a dudas, una pequeña bomba de relojería que contiene en su interior un complejo artilugio de puesta en crisis de muchos de los conceptos de los que hemos venido hablando. Así, una simple aproximación de tipo sociológico sólo advertiría en el *karaoke* una especie de aberración en la cual los consumidores de dicho producto lo único que pretenden es una suerte de diversión en la que el placer reside en sentirse identificados, durante unos instantes, con sus más admirados ídolos de la canción, "imitándolos" no sólo con la mayor semejanza posible a un timbre de voz, sino a través de unos gestos, de unos determinados movimientos; ser "centro de interés" al fin y al cabo.

No vamos a cuestionar dicha interpretación, y más sabiendo de las dificultades de dicho fenómeno. Aquello que nos interesa es, precisamente, la anulación en la práctica habitual de las posibilidades de crítica política de un medio como el *karaoke*, precisamente por eso, por no ser sólo un medio. Y la evacuación de su potencial en la relación con el *medium*, con la tecnología –que no vamos a explicitar aquí– se consigue, como ocurrió con el cinematógrafo, con la aparición de la narratividad. Si nos fijamos con atención, en el *karaoke*, hay una total desvinculación del "original" y aquello que posteriormente lo produce como discurso. No sólo porque cada vez que se canta –mediante una voz diferente, una diferente persona– se produce algo totalmente nuevo, sino porque la relación entre la teórica música que se va a interpretar y la música "original", tienen un parecido relativo, ficcional; un parecido que no es más que simulacro, construcción, depuración: un mismo nombre de canción, una misma letra, un mismo rítmo, una misma melodía y, lo que es más importante, de la existencia de un mismo *copyrigth*. Simulación absoluta, sin embargo. Simulacro de otro simulacro. Evacuación de lo real en el producto que se ofrece, para restituirlo en la práctica. Todas las posibilidades de esta inversión del simulacro, no obstante, no reconducidas por el propio *karaoke*. Y se realiza introduciendo y resaltando, respectivamente, los componentes narrativos de la música popular contemporánea, esto es, la imagen en forma de video-clip y la letra de las canciones a través de su escritura en la pantalla. Nuevamente, por la puerta de atrás, la narración vuelve a aparecer para poner orden a la posible subversión que un medio como el *karaoke* hubiese podido proporcionar. Reducido a "historias" que se cantan y

al restituir nuevamente la centralidad del referente —a través de la imagen, de las letras—, se ha perdido la posibilidad, otra vez, de poner en cuestión la referencialidad. Sólo cuando se consiga esto podremos hablar, en propiedad, de "músicas de ficción"[8].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELL, Joan-Elies (1992). "Música, Mirada, semiótica y tecnología (Notas para una discusión)". En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual-IV Jornadas Internacionales de Semiótica de la Asociación Vasca de Semiótica*. Bilbao (en prensa).

——(1994). *La ficción del original. (Sobre la práctica de la versión en la música popular contemporánea)*. València: Eutopías/ Documentos de trabajo (en prensa).

ADORNO, Theodor W. (1968). *Introducción a la sociología de la música*. Rowolt Verlag.

CALEFATO, Patrizia (1989). *El cuerpo y la moda*. València: Eutopías/ Documentos de trabajo.

——(1993), *Moda & Mondanità*. Bari: Palomar.

CHAMBERS, Iaian (1990). "A Miniature History of the Walkman" en *New Formations*, 11, 1-4.

COLAIZZI, Giulia (1990). "They shoot women, don't they? Feminismo y cine en Dorothy Arzner". *Discurso*, 5, 23-37.

DE LAURENTIS, Teresa (1992). *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.

FRITH, Simon (1990). *Il rock è finito. (Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop)*. Torino: E.D.T.

GENETTE, Gérard (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

KAPLAN, E. Ann (1992). *Postmodernismo, feminismo y subjetividad femenina*. València: Eutopías/ Documentos de trabajo.

LEWIS, Thomas E. (1993). *Notas para una teoría del referente*. València: Eutopías/ Documentos de trabajo.

LÓPEZ, Julio (1984). *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Anthropos.

MARINIELLO, Silvestra (1992). *El cine y el fin del arte*. Madrid: Cátedra.

MULNEY, Laura (1988). *CinemaPlacer visual y cine narrativo*. València: Eutopías/ Documentos de trabajo.

NEGUS, Keith (1992). *Producing Pop. Culture and conflict in the popular music industry*. London: Edward Arnold.

POSTER, Mark (1990). *The Mode of Information. Poststructuralism and Social Context*. Chicago: The University of Chicago Press.

PUIG, Luis & TALENS, Jenaro (1993). *Rocking, Writing and Arithmetic. Too Postmodern to Rock'n'Roll, Too Modern to die*. València: Eutopías/Working papers.

STENZL, Jürg (1988). "Testi e contesti. Ossia: la vera rivoluzione musicale del XX secolo", *Musica/Realtà* 25, 161-173.

TALENS, Jenaro (1994). *Escritura contra simulacro (El lugar de la literatura en la era electrónica)*. València: Eutopías/ Documentos de trabajo.

8 Esta imposibilidad ya la habíamos denunciado en un reciente texto nuestro, dedicado a analizar la práctica de la "versión" en la "música popular contemporpanea" (Adell, 1994).