



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL CONTRADISCURSO DE FRANK ZAPPA

200 MOTELS COMO RESISTENCIA A LOS DISCURSOS DOMINANTES EN LA
DÉCADA DE LOS SESENTA EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN MÚSICA
EN EL CAMPO DE MUSICOLOGÍA

PRESENTA
EDWIN DAVID BETANCOURTH CARDONA

TUTORES PRINCIPALES
Dr. ROBERTO KOLB NEUHAUS (Facultad de Música, UNAM)
Dr. JOSÉ GURRÍA CÁRDENAS
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Ciudad de México, Marzo 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

I never set out to be weird. It was always the other people who called me weird.

Frank Zappa (1985)

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introducción | 5 |
| i. El contradiscurso zappiano | 6 |
| ii. <i>200 Motels</i> : un caso de contradiscurso | 11 |
| iii. La ironía y sus herramientas retóricas: la construcción del contradiscurso | 16 |
| iv. Los modos de interacción | 18 |
| | |
| 1. Frank Zappa contra “La gran sociedad” | 20 |
| 1.1 El mito del <i>American dream</i> | 22 |
| 1.2 La falacia de los derechos civiles | 29 |
| 1.3 Suburbia: la caricatura del ‘norte’ | 33 |
| | |
| 2. Frank Zappa contra-cultura | 38 |
| 2.1 “La cultura <i>cowboy</i> ” | 39 |
| 2.2 ¿Y la contracultura? | 46 |
| | |
| 3. Frank Zappa contra “los lunáticos” | 52 |
| 3.1 El ojo panóptico | 53 |
| 3.2 La monja calentona | 59 |
| 3.3 Un <i>kkklan</i> religioso | 63 |
| | |
| Reflexiones finales | 69 |
| Bibliografía | 72 |

Introducción¹

La vida y obra del músico, compositor, productor y director de cine estadounidense Frank Vincent Zappa (Baltimore 1940 – 1993 Los Ángeles) se encuentra llena de contradicciones. Por un lado, gran parte de su quehacer revela una actitud rebelde que se ha interpretado como una crítica a la sociedad y política norteamericanas de su época. Por otro, su arte es el producto de todo un mercado cultural que, como bien señala el mismo Zappa, sólo le interesa crear objetos de entretenimiento: “no tengo ninguna pretensión de ser un poeta. Mis letras están allí únicamente con el objetivo de entretener -- *no deben tomarse de manera profunda.*”² (Zappa y Occhiogrosso 1989, 115; cursivas en el original). Para ello, Zappa se valió de la industria cultural, la cual le permitió posicionarse dentro del mercado musical estadounidense y europeo, llegando a ser todo un ícono del rock de los años setenta y ochenta. Esto acentúa aún más su naturaleza contradictoria, ya que su discurso contestatario provenía desde el interior mismo del sistema al cual criticó.

Esta naturaleza contradictoria me ha llevado a cuestionar el lugar de enunciación de este músico, y estudiar los elementos que caracterizaron su discurso artístico: elementos disruptivos que consolidan un claro mensaje de ataque y rechazo a los discursos políticos, culturales, religiosos y artísticos dominantes de su época. Parto de aceptar, pues, que este artista hizo parte de la industria cultural, desde la cual se enunció con un discurso que hostigaba las instituciones dominantes norteamericanas e incendiaba las ideas que éstas promovían; entre éstas, la misma industria cultural. Esto, sin rechazar los medios de producción y distribución que ofrecía el sistema, pues más que acabarlo, su interés era modificarlo “hasta el punto donde [funcionara] apropiadamente.”³ (Zappa 1967)^{4 5}.

¹ Todas las traducciones son mías, excepto en las que indique lo contrario. He optado por una traducción más idiomática que literal, tratando de rescatar los matices de cada una de las frases. No obstante, el lector siempre podrá recurrir al texto de la cita original, el cual pondré como nota al pie.

² I don't have any pretensions about being a poet. My lyrics are there for entertainment purposes only -- not to be taken internally.

³ Not exactly destroy it. [... but modifying it] to the point where it works properly. (Paréntesis agregado).

⁴ Entrevista *Frank Zappa: The Mothers of Invention*, realizada por Frank Kofsky (1967). Consultada el 26 de febrero de 2016 en http://www.afka.net/Articles/1967-09_Jazz_Pop.htm

⁵ Aclaro que las fuentes de las entrevistas que menciono no son las originales, sino que son reproducidas en los enlaces que dejaré en la bibliografía, pero fueron publicadas originalmente en otros medios.

i. El contradiscurso zappiano

El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.
M. Foucault (1970)

En términos de resistencia y lucha, Frank Zappa ha sido catalogado como “un maestro de la sátira política, un crítico de la tradición académica y popular, un delator de las prescripciones que dicta la cultura y sus estereotipos resultantes, un artista dedicado a una lucha contra el sistema capitalista” (Lowe 2006; Ashby 1999; Fuente Soler 2006; Watson 1994; respectivamente). Y no es gratuito que se le haya considerado en estos términos, ya que Zappa, con todo y su producción artística, provocó escándalos en instituciones académicas, religiosas, culturales, y se vio constantemente sumergido en problemas políticos debido a su arte trasgresor.⁶

A través de entrevistas, canciones, películas, libros, entre otras fuentes, es posible constatar una clara intención crítica en su hacer, pareciendo irrefutable que su creación artística fuese una herramienta de lucha contra los discursos con los cuales se encontraba en desacuerdo. En un programa de la cadena CNN, por ejemplo, Zappa mostró su descontento con el conservadurismo que predominaba en Estados Unidos en materia política, y criticó el vínculo existente entre el gobierno y la iglesia; nexos que, en su opinión, estaba llevando al país a una “teocracia fascista” (Zappa 1986)⁷. Por otro lado, la industria cultural fue también blanco de su crítica, ya que ésta, mediada por intereses principalmente económicos y políticos, determinaba los objetos artísticos que debían ser producidos, llevando al artista a crear en función de las exigencias del mercado. De ahí que Zappa haya usado el rock y su estética estridente como plataforma para hacer ruido e incomodar en todos los espacios. Esto lo llevó a fundar en 1981 su sello propio discográfico independiente llamado *Barking Pumpkin*, buscando ganar terreno dentro de la industria cultural para producir músicas que en aquél entonces eran censuradas por considerarse dañinas para la sociedad norteamericana.

⁶ Dado que el presente trabajo no pretende realizar una exploración biográfica profunda de Frank Zappa, se recomienda la lectura de su autobiografía *The Real Frank Zappa Book* (1989), escrita en colaboración de su amigo Peter Occhiogrosso, la cual da un amplio panorama de la vida y obra de este músico estadounidense.

⁷ Entrevista a Frank Zappa (CNN, Crossfire, 1986).

Basado en la primera enmienda constitucional de Estados Unidos, la cual abogaba por la libertad de expresión, Zappa emprendió una lucha en contra de las instituciones que, en su opinión, se encargaban de coartar al ciudadano norteamericano, particularmente, a los artistas de su época. Una de estas instituciones fue la *Parents Music Resource Center* (PMRC), un grupo formado en 1984 por mujeres norteamericanas ultraconservadoras, cuyo objetivo era etiquetar y censurar aquellas músicas que, según ellas, eran aberrantes por incitar al consumo de alcohol, a la violencia, al sexo y al suicidio. Aunque la música de Zappa no fue censurada por este grupo, la de reconocidos artistas de la cultura pop y rock de la época, como Prince, AC/DC, Madonna o Cyndi Lauper, no corrieron con la misma suerte. Sus músicas fueron etiquetadas y, en ocasiones, censuradas por la PMRC, provocando que no salieran al mercado. Ciertamente estos actos de censura evidencian la represión artística que se vivía en aquel momento; coerción que un gobierno conservador ejercía sobre artistas que, al igual que Zappa, reclamaban su derecho a la libre expresión.

Sacudido por ese ambiente de represión, en ese mismo año Zappa produjo un álbum llamado *Thing Fish*: un trabajo altamente polémico, entre otras cosas, por el contenido satírico de sus letras que critica los discursos políticos y religiosos del momento, principalmente los de la sociedad blanca, protestante y conservadora de Estados Unidos. Se puede constatar dicha crítica desde la etiqueta “Advertencia/Garantía” que Zappa escribió para el álbum, quizás parodiando la que la PMRC ponía en aquellos discos compactos que tildaba de ‘modas alarmantes’. Su tono sarcástico evidencia las arbitrariedades que sufrían los artistas por parte del gobierno estadounidense, y burla el discurso de los fundamentalistas religiosos que apoyaban dichos actos coercitivos:

Advertencia/Garantía

Este álbum contiene material que una sociedad realmente libre ni temería ni suprimiría.

En algunas áreas socialmente retrasadas, fanáticos religiosos y organizaciones políticas ultraconservadoras violan sus derechos de la Primera Enmienda intentando censurar discos de *rock & roll*. Creemos que esto es inconstitucional y no americano.

Como alternativa a estos programas apoyados por el Gobierno (diseñados para mantenerlos dóciles e ignorantes) *Barking Pumpkin* se complace en ofrecer entretenimiento estimulante en sonido digital para aquellos que han superado lo ordinario.

El lenguaje y los conceptos contenidos en este disco están GARANTIZADOS PARA NO CAUSAR TORMENTO ETERNO EN EL LUGAR DONDE EL TIPO DE LOS CUERNOS Y LA LANZA PUNTIAGUDA DIRIGE SU NEGOCIO.

La garantía es tan real como las amenazas de los fundamentalistas del video que usan sus ataques en la música *rock* en su intento de transformar América en una nación de papanatas (en el nombre de Jesucristo).

Si hay un infierno, su fuego los espera a ellos, no a nosotros.⁸

Ese lenguaje de tinte sarcástico aparece de manera recurrente en sus canciones y entrevistas, el cual denota cierta burla hacia los discursos que promueven instituciones religiosas y políticas. Al hablar de discursos no solo me refiero a las ideas que estos transmiten, sino a los efectos de dominación y sometimiento que propician en las sociedades. Parto de los estudios del psicólogo y filósofo francés Michel Foucault (1926-1984), quien estudió el poder, su funcionamiento, y su relación con el discurso. Para Foucault, discurso, poder y verdad coexisten en estrecha relación, ya que por medio del discurso se ejerce el poder, y éste último, a su vez, se encarga de instituir las verdades en la sociedad y transmitir las por medio del discurso. De aquí que debamos comprender los discursos como dispositivos que circulan en la sociedad, transmiten normas, saberes y verdades, y dan forma al poder:

[...] en una sociedad como la nuestra, pero en general en cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni esclarecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. (Foucault 1979, 139-140).

Esta concepción foucaultiana del poder se encuentra alejada de otras más ortodoxas, las cuales lo concebían como un bien que alguien poseía, ganaba o heredaba (Rey o Estado), con el cual podía someter u oprimir a los demás (siervos o pueblo). Contrario a esto, Foucault considera que el poder opera a diferentes escalas, es fluctuante, y se ejerce en *relaciones asimétricas* donde intervienen como mínimo dos sujetos: quien ejerce el poder, y quien lo padece. Pero este ejercicio de poder solo es posible mediante la acumulación, consolidación y uso de los discursos que comunican las verdades, por lo que quien posea el discurso, quien se apropie de éste, es quien posee la verdad y, por ende, ejerce poder sobre los demás; “estamos sometidos a la producción

⁸ Warning/Guarantee. This album contains material which a truly free society would neither fear nor suppress. In some socially retarded areas, religious fanatics and ultra-conservative political organizations violate your First Amendment Rights by attempting to censor rock & roll albums. We feel that this is un-Constitutional and un-American. As an alternative to these government-supported programs (designed to keep you docile and ignorant), Barking Pumpkin is pleased to provide stimulating digital audio entertainment for those of you who have outgrown the ordinary. The language and concepts contained herein are GUARANTEED NOT TO CAUSE ETERNAL TORMENT IN THE PLACE WHERE THE GUY WITH THE HORNS AND THE POINTED STICK CONDUCTS HIS BUSINESS. This guarantee is as real as the threats of the video fundamentalists who use attacks on rock music in their attempt to transform America into a nation of check-mailing nincompoops (in the name of Jesus Christ). If there is a hell, its fires wait for them, not us. Álbum *Thing-Fish* (1984).

de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad.” (*Ibíd.*, 140). Esto lo explica claramente Foucault con la figura del médico y el enfermo: el primero, gracias al entrenamiento que ha tenido durante su formación, se apropia del discurso médico, lo que lo pone en un lugar ventajoso donde ejerce poder sobre el enfermo, quien se somete a éste por desconocer ese discurso que trata sobre las patologías y los tratamientos medicinales.

Si bien el poder nace a partir del ejercicio a pequeñísima escala, desde una *microfísica del poder* –el padre que ejerce poder sobre el hijo, el maestro sobre el alumno, el médico sobre el enfermo–, Foucault reconoce que existen instituciones de poder: estructuras dominantes que se encargan de ejercer poder a gran escala (2012, 121). En su libro *Foucault y el poder* (2002), la investigadora argentina María Inés García Canal, desde un punto de vista foucaultiano de la historia, menciona que “en toda sociedad [han existido] grupos sociales que han ido acumulando victoria sobre victoria y de esta manera se encuentran en una situación de privilegio para ejercer el poder.” (41). Es por esto que hablo de discursos dominantes, que no son más que dispositivos con los que las instituciones políticas, religiosas, culturales, académicas, transmiten e instituyen sus normas sociales, morales, estéticas, epistémicas.

En el caso particular de Estados Unidos, las instituciones políticas conservadoras de ultraderecha, los grupos de blancos supremacistas protestantes, o la industria cultural del arte pop, han puesto en funcionamiento sus discursos para transmitir e instituir verdades y normas, y sirviéndose de los medios de comunicación, han marcado nuestra sociedad moderna quizá como nunca antes. Tales discursos, a los cuales me refiero aquí como *dominantes*, no son más que los medios usados para cristalizar y perpetuar la lógica operativa de dichas instituciones: *traducen las normas estéticas, políticas, sociales, morales, y propician las relaciones de ejercicio y sometimiento al poder.*

Estas instituciones dominantes ponen en funcionamiento toda una maquinaria para ejercer poder, por medio de discursos celebratorios que hablan de progreso, libertad, eternidad, cultura, pureza racial, sumando a quién se ajusta a las normas, y negando a aquel que no cumple con las exigencias de dichas instituciones. Esta negación conlleva a un estado de fatiga tal, que la búsqueda de medios de resistencia, rechazo y ruptura se hacen inminentes para quien se sale de la norma. Esta búsqueda de medios de resistencia, esta disposición a rechazar el *statu quo*, es parte inmanente de la red por donde circula el poder, como bien señaló Foucault, pues ambos, ejercicio y

resistencia, van de la mano y no se les puede separar: “**ejercicio del poder y resistencia** se encuentran indisolublemente unidos, convertido uno en el gemelo de la otra, implicados siempre en una relación de **provocación permanente.**” (García Canal 2002, 42; énfasis agregado).

Frank Zappa, con su postura belicosa, debe ser interpretado desde esta otra cara del poder, como agente de resistencia ante los discursos dominantes, sin ignorar, como ya mencioné, que se enunció con los medios que el sistema le proveyó. Para esto, claramente es importante estudiar su obra en términos de lucha, crítica y rechazo, y no sólo en términos músico-formales, pues si bien este enfoque permite observar elementos significativos que dan cuerpo al acto de resistencia, su sentido disruptivo y crítico se corrobora al vincularlo con aspectos sociales, políticos y culturales a veces considerados extra-musicales. De aquí que la partitura tenga un lugar secundario en el análisis general de lo que me propongo, y categorías como discurso, poder, resistencia, ironía o sátira cobren mayor peso, en el intento de comprender las peculiaridades del quehacer zappiano. Por eso propongo la noción de contradiscurso, un concepto que busca traducir la naturaleza contestataria de este músico, toda vez que se entienda como un **mecanismo de resistencia artística contra los discursos dominantes** que usan las instituciones políticas, sociales, culturales y religiosas para ejercer poder.

Surge una pregunta que guiará y será respondida a través de la presente investigación: ¿cómo se articula el contradiscurso en la obra de Zappa? Para dar respuesta a esta pregunta, he elegido analizar la obra *200 Motels* (1971), la cual permite una aproximación a este fenómeno contradiscursivo de manera certera, dado que, haciendo uso de recursos audiovisuales, Zappa satiriza algunos ideales políticos, culturales, religiosos de la sociedad norteamericana de la década del sesenta —época en la que surgen sus primeros trabajos discográficos—. Por consiguiente, las conclusiones que se desprendan de este trabajo atañen principalmente a esta obra en concreto, es decir, responden al cómo se articula el contradiscurso en *200 Motels*, siendo un pequeño muestrario de esa práctica contradiscursiva. No obstante, el mismo Zappa consideraba que cada una de sus obras estaba emparentada con las demás y sumaba al objetivo general de su práctica, lo que me lleva a pensar que los resultados de este análisis sirvan de antecedentes para estudios ulteriores; “cada proyecto (en cualquier medio), o

entrevista ligada a este proyecto, es parte de algo más grande⁹ (Zappa y Occhiogrosso 1989, 88).

ii. *200 Motels*: un caso de contradiscurso

En 1970 la Filarmónica de los Ángeles le propuso a Zappa llevar a cabo una presentación en conjunto con su banda *The Mothers of Invention*, bajo la batuta del director indio Zubin Mehta. La idea era interpretar toda la música orquestal que para aquel entonces Zappa había compuesto. Tras esta oferta, el músico de Baltimore reunió todas las partituras que desde hacía aproximadamente cinco años venía escribiendo en los hoteles y moteles donde se hospedaba con su banda de rock durante las giras. El concierto se realizó en mayo de ese mismo año. Según el compositor, fueron estas partituras de música orquestal y algo de material grabado en audio las que, meses más tarde, enviaría a la compañía discográfica *United Artists* solicitando presupuesto, quien le daría alrededor de 650.000 dólares para la realización de su primera película: *200 Motels*; nombre que alude al estimado de conciertos que dio en sus primeros cinco años de carrera, y a los moteles en los que se hospedó con su banda mientras anduvo de gira (cfr. Zappa y Occhiogrosso 1989, 67).

200 Motels se enmarca dentro de lo que sería un musical, donde se pueden escuchar todo tipo de músicas mientras la trama se va desarrollando. Asimismo, en esta obra el autor hace guiños a distintos formatos audiovisuales: se trata de un espectáculo televisivo, el cual alterna con *sketches*, caricaturas y monólogos. La trama principal versa sobre la vida agitada de los músicos de rock mientras están de gira dando conciertos. Al inicio de la película, se escucha una *voz en off*¹⁰ que dice: “ir de giras puede volverte loco [...] y de eso se trata *200 Motels*”¹¹. Esta voz anuncia la entrada de Ringo Starr, ex integrante de la famosa banda británica *The Beatles*, quien aparece disfrazado de Frank Zappa y se hace llamar Larry el enano (*Larry the Dwarf*). Se trata de una obra autorreferencial que muestra cómo era la vida de Zappa y su grupo cuando estaban de gira, y toca temas recurrentes de su día a día como las drogas, el alcohol, las

⁹ Each project (in whatever realm), or interview connected to it, is part of a larger object.

¹⁰ El término *voz en off* se refiere a la técnica de producción donde se retransmite una voz que no es pronunciada por ningún personaje visible. Consultado el 21 de abril de 2016 http://es.wikipedia.org/wiki/Voz_en_off

¹¹ Touring can make you crazy [...] and that’s what *200 Motels* is all about.

groupies –mujeres que buscan intimidad sexual con los músicos célebres–, los viajes por ciudades modernas, los conflictos del compositor con los demás músicos, y la comida chatarra que hace parte de la dieta de las estrellas de rock.

Esta película se estrenó el 29 de octubre de 1971 en el teatro Doheny Plaza en Hollywood, California. Entre los personajes principales destacan: Theodore Bikel, como narrador y presentador de un programa de televisión, y como un soldado nazi; Ringo Starr, como Larry el enano, vestido de Zappa; Jimmy Carl Black, como Burt el vaquero solitario; Frank Zappa, como él mismo; y la Orquesta Filarmónica de Londres, como la orquesta perpleja. El filme se grabó en los estudios *Pinewood* en Inglaterra durante siete días, y lo distribuyó la discográfica *United Artists*. Además de la película, ese mismo año salió al mercado un documental que muestra el proceso de producción de *200 Motels* titulado *La verdadera historia de 200 Motels* [*The true story of 200 Motels*], y un álbum con la banda sonora de esta película con ligeras variaciones. Para el año 2009 salió a la venta la versión reeditada en DVD de esta película, en colaboración con Tony Palmer, quien fue coproductor de la película al inicio de su producción, pero abandonó el proyecto por tener diferencias con Zappa.

Otros trabajos de Zappa, anteriores a *200 Motels*, resaltaron por ser álbumes conceptuales, es decir, por articular un discurso lineal y uniforme, donde todas las canciones de un mismo álbum estaban conectadas entre sí y trataban un solo tema o concepto en particular. A diferencia, esta película fue un parteaguas en su producción, entre otras cosas, por carecer de linealidad narrativa y emplear técnicas de producción cinematográfica inusuales para la época: fue el primer largometraje grabado en video cinta, y todos los efectos visuales fueron creados en vivo con una mezcladora de video y no en postproducción, como se suele hacer. Esa ruptura narrativa se da por los constantes saltos temáticos que hay entre una secuencia y otra, y los pequeños *sketches* que se interponen, los cuales, más que articular, desconectan la narrativa e imposibilitan una lectura lineal; (de allí que en el siguiente análisis vaya avanzando y regresando entre secuencias, con el fin de ir atando cabos discursivos).

A esta narrativa no-lineal se le suma una yuxtaposición estridente y contrastante de géneros musicales que se escuchan durante los 98 minutos que dura la película. Saltos constantes entre música ‘cult’, ejecutada por la *Royal Philharmonic Orchestra* de Londres, y músicas ‘vulgares’ como el *rock & roll* de los sesenta, la música *folk* estadounidense y otros géneros musicales a menudo subvalorados, truenan por todas

partes, haciendo de ésta una obra por demás sui géneris en toda la discografía y filmografía de este artista.

La producción de *200 Motels* estuvo atravesada por muchos inconvenientes. Primero, Zappa no contaba con músicos de planta, ya que *The Mothers of Invention* se había desintegrado hacía casi un año. Esto lo solucionó formando una banda de músicos provisionales con la cual hizo un par de shows previos para ‘entrar en calor’. Segundo, el presupuesto fue relativamente bajo, por lo que no pudo grabar todas las escenas planeadas desde un principio. Tercero, el deseo de Zappa de participar en la edición y montaje del video, generó conflictos con el codirector Tony Palmer, lo que hizo que éste abandonara el proyecto antes de terminarlo. Cuarto, el bajista Jeff Simmons dejó el proyecto poco antes de empezar a grabar la película, por considerar que no era música de verdad. Esto lo resolvió Zappa dándole el papel a Martin Lickert, el chofer de Ringo Starr. Por último, y quizá el inconveniente más significativo, fue que cancelaron un concierto donde se llevaría a cabo la grabación de la última sesión fotográfica para el filme. Con todas las entradas vendidas, Marion Herrod, la agente encargada de organizar las fechas en la sala de artes *Royal Albert Hall* en Inglaterra, canceló el concierto donde se pondría en escena esta obra, tras oír que las letras eran obscenas (*cfr.* Zappa y Occhiogrosso 1989, 73).

Por supuesto que cancelar un concierto por tratarse de canciones con letras obscenas no es más que un acto de censura por parte de un grupo de conservadores que, al igual que la PMRC, veían algunas músicas como fenómenos dañinos para la sociedad. Esta cancelación significó fuertes pérdidas económicas para Zappa, por lo que años más tarde demandaría a los organizadores de ese evento. No obstante los perjuicios económicos sufridos, Zappa menciona, con cierta ironía, que perdió la demanda porque habría sido impropio que un músico americano le ganara una demanda a una “institución leal inglesa” como el *Albert Hall* y sus representantes legales (*cfr.* Zappa y Occhiogrosso 1989, 87). Éste y otros descontentos hicieron que Zappa jurara no regresar a Inglaterra a menos que ‘la Corona’ se disculpara con él, por lo que los ingleses sólo pudieron ver la película en cartelera hasta el 29 de octubre de 2013, 20 años después de la muerte de su autor.

Como era de esperarse con una obra de esta naturaleza, y viniendo de un músico bastante controversial, *200 Motels* despertó toda clase de comentarios, tanto en la comunidad especializada como en el público general. El 11 de noviembre de 1971, un

día después de estrenarse en Nueva York, el crítico de cine Vincent Canby escribió en la columna del periódico *The New York Times* una reseña donde calificó esta película de espectáculo ligero y fármaco adormecedor:

[...] “200 Motels” no tiene un punto focal particular, siendo principalmente una antología de chistes pobres y efectos audiovisuales espectaculares, algunos de los cuales podrían expandir la mente, pero todos ellos, en conjunto, son como una sobredosis de Novocaína.¹² (1971)¹³.

Pero esa ausencia de un punto focal que menciona Canby no es más que la narrativa fragmentada que he mencionado, la cual lejos de ser una carencia técnica, es un recurso estético ampliamente usado a mitad del siglo XX que apela a una narrativa no-lineal. Incluso Tony Palmer, quien inició siendo el coproductor de esta película, estuvo luchando para que “quitaran su nombre de los créditos”, tras considerar que *200 Motels* es el resultado experimental de un *amateur*. En entrevista con *ENM*, Palmer expuso que: “La historia tras la película es horrorosa, pero la imagen es un completo abuso de técnica e ideas y, en mi opinión, una pérdida total de medio millón de dólares.”¹⁴ (Palmer en Neil Slaven 1996, 174).

A pesar de esta clase de comentarios, algunos autores han ido reconociendo a la larga la naturaleza crítica de esta obra, trazando su línea política y estética particulares, y aplaudiendo el trabajo artesanal de un rockero irreverente que apuesta por su primer largometraje (Watson 1994; Lowe 2006). El texto de Peter Evans *Frank Zappa's 200 Motels and the Theater of the Absurd* (2003), rescata los elementos rupturistas de esta obra, al considerar que esta película está emparentada y usa recursos explotados por el teatro del absurdo para burlar ciertos cánones artísticos y estéticos, y cuestionar temas referentes a la sociedad y a la política del momento.

Si bien son pocos los estudios que elucidan la veta transgresora de esta obra en particular, en la entrevista que Mike Gold le realizó a Zappa en 1970 para el periódico *The Chicago Seed*, el músico reveló que *200 Motels* sí posee un discurso que invita a

¹² [...] “200 Motels” has no particular focal point, being principally an anthology of poor jokes and spectacular audio-visual effects, a few of which might expand the mind, but all of which, taken together, are like an overdose of Novocain.

¹³ La reseña completa se puede consultar en <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E03E3DA163DEF34BC4952DFB767838A669EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes> Consultada el 20 de enero de 2018.

¹⁴ The story behind de film is horrific, but the picture itself is a complete abuse of technique and ideas and, in my opinion, is a total waste of half-a-million dollars.

pensar esta obra en términos de contradiscurso; al menos así lo deja ver la famosa subtrama [*sub-plot*] a la que se refiere en la entrevista:

[*200 Motels*] es una película musical. El villano es protagonizado por Theodor Bikel. Él interpreta a un chico llamado Rance Muhammitz quien dirige una ciudad llamada Centerville. Es dueño de una orquesta llamada la Filarmónica de Centerville, con la cual se jodió financieramente en la última temporada. Él es dueño de todo en la ciudad – la Sala Calamus, el Restaurante Redneck, el club nocturno sicodélico, todo lo tiene cubierto él. Está la orquesta que solía mantener y así poder escuchar Wagner de vez en cuando, porque tiene una suerte de síndrome nazi. No lo hicieron muy bien, así que está buscando la manera de que la orquesta pague por las pérdidas Esa es una sub-trama que está sucediendo. Lo principal que está sucediendo en el filme es el diario de cómo ir por la carretera te enloquece.¹⁵ (Zappa 1970).¹⁶

El presunto trasfondo que menciona Zappa da pie para hablar de crítica desde el arte, ya que toca temas políticos, sociales y culturales: referencia una política fascista en una ciudad estadounidense; alude a personajes como los *rednecks*, comunidad vista de manera despectiva por la sociedad; trata el arte ‘culto’, representado por una orquesta filarmónica que, además, interpreta a Wagner (Zappa y Occhiogrosso 1989, 67). Pero todo esto sucede desde un plano secundario, desde una subcapa narrativa que recorre toda la película mientras sucede la historia principal: la locura del músico famoso que viaja entre ciudades modernas, y descubre cuán organizada, libre y próspera es la sociedad. De aquí que considere esta obra como un caso ejemplar del contradiscurso zappiano, pues a todas luces, este filme se caracteriza por la suma de sus capas narrativas y su **ironía** resultante: recursos visuales, musicales, textuales, entre otros, cuyas narrativas refuerzan o contrastan con los mensajes aparentes, y evidencian lo positivo como negativo, lo verdadero como falso, lo dominante como dominado. Es allí precisamente, en estos recursos ocultos, donde se aprecia el contradiscurso zappiano. Y dado que la ironía surge de la superposición de mensajes aparentes y ocultos, ésta viene a cumplir un rol central dentro del presente análisis, y su estudio ofrece otra perspectiva

¹⁵ It's a musical film. The villain is played by Theodore Bikel. He plays a guy called Rance Muhammitz who owns a town called Centerville. He's got an orchestra called the Centerville Philharmonic, which bit[e] the bag last season financially. He owns everything in town – the Calamus Parlor, the Redneck Restaurant, the psychedelic nightclub, he's got it all covered. It's the orchestra that he used to keep around so he could listen to Wagner every once and a while because he's got this Nazi-type syndrome, they didn't do too well, so He's looking for a way for the orchestra to bread [break] even, That's one sub-plot that's happening. The main thing that's happening in the film is it's the diary of how you go on the road, it makes you crazy. (Paréntesis míos).

¹⁶ Entrevista realizada por Mike Gold para el periódico *The Chicago Seed*, Dic. 1970, no. 3, vol. 6 (pág. 28). Consultada el 21 de noviembre de 2016 en http://www.afka.net/Articles/1970-12_The_Seed.htm

desde la cual se puede leer *200 Motels*, develando las herramientas transgresoras que usó su autor para construir el contradiscurso.

iii. La ironía y sus herramientas retóricas: la construcción del contradiscurso

La ironía comúnmente ha sido definida como “manifestar lo contrario de lo que en realidad se quiere decir.”¹⁷ (Quintiliano en Colebrook 2004, 1). Desde esta perspectiva, la ironía deviene fenómeno estratégico para codificar los discursos artísticos de denuncia y protesta, ya que posee dos capas semánticas, una **aparente** y una **oculta** (Sheinberg 2000, 33), siendo ésta última, por lo general, la que contiene un mensaje satírico. Para lograr plasmar ese mensaje oculto, el artista parte de fijar un discurso accesible, reconocible, haciendo uso de convenciones y normas fijadas socialmente. Luego, emplea de manera estratégica elementos que *rompen* o *contrastan* aquellas convenciones, generando sospechas sobre el significado aparente que pretendía el artista; “reconocemos la ironía, se argumenta, porque tenemos convenciones fijadas. La ironía es posible cuando el lenguaje se utiliza en formas que van *contra* nuestras normas.”¹⁸ (Colebrook 2004, 41).

Este concepto de *ir-en-contra* de las normas ya sugiere el perfil transgresor de la ironía, poniéndola en un lugar privilegiado donde actúa política y socialmente, como potencia del contradiscurso. Al respecto, Helena Beristáin (1995, 423) menciona que “la historia de la retórica evidencia los vínculos que ésta ha tenido, durante 25 siglos, con las luchas sociales por el poder.” Esta idea es ratificada también por Linda Hutcheon (1994, 10), quien menciona que “la ironía puede y funciona tácticamente al servicio de una amplia gama de posiciones políticas, legitimando o minando una amplia variedad de intereses.”¹⁹ Y, “[dado que] la ‘escena’ de la ironía es una escena política y social”, en esos espacios es donde actúa directamente, perfilando su naturaleza contestataria, contradiscursiva, (Hutcheon 1994, 4; paréntesis agregado).

Así entendida, la ironía deviene un agente que incide activamente en la realidad, un arma contradiscursiva que le permite al artista resistir a los discursos que circulan en

¹⁷ Saying what is contrary to what is meant.

¹⁸ We recognize irony, it is argued, because we have fixed conventions. Irony is possible when language is used in ways that run *against* our norms.

¹⁹ Irony can and does function tactically in the service of a wide range of political positions, legitimating or undercutting a wide variety of interests.

la sociedad y que instauran las relaciones de dominación. En consecuencia, hablar de contradiscurso zappiano en *200 Motels* exige dar cabida no sólo a los niveles sintáctico y semántico de la obra, sino también al pragmático; esto es, considerar la importancia del contexto en el que se inserta: “Porque la ironía [...] ocurre dentro de algo llamado ‘discurso’, sus dimensiones semántica y sintáctica no pueden ser consideradas aisladas de los aspectos sociales, históricos y culturales de sus contextos de despliegue y atribución.”²⁰ (Hutcheon 1994, 17). Este nivel pragmático no debe ser pasado por alto, ya que es en las relaciones entre los sujetos y sus contextos donde se posibilita la construcción de las convenciones que, en última instancia, la ironía burla. Así que para el análisis de la ironía como fenómeno central en la construcción del contradiscurso zappiano, será importante darle cabida al contexto en el que se insertó no solo *200 Motels* sino también su autor.

¿Cuáles serán esas herramientas transgresoras que empleó Zappa en *200 Motels* para ironizar los mensajes aparentes, y así construir su contradiscurso? ¿Cómo elucidar dichas herramientas? Al igual que en muchos trabajos de Zappa, en *200 Motels* se observa el uso de retóricas que se encargan de sabotear y, en última instancia, ironizar las normas convenidas en la sociedad y transmitidas mediante discursos dominantes. Aparecen elementos obscenos, grotescos, caricaturescos, distorsionados, exagerados, incongruentes, entre otros, los cuales develan una clara intención satírica. Así, pues, es importante hablar de retóricas en términos de estrategias que articulan el contradiscurso zappiano en *200 Motels*, y lo dotan de significados transgresores.

Esta importancia por estudiar las retóricas en la obra de Zappa fue reconocida por Esti Sheinberg, quien me mencionó que “la única artimaña para analizar la producción [de Zappa] podría ser relacionando información retórica y musical”²¹ (comunicación personal, junio de 2015). Esto se debe a que la obra de este músico emplea retóricas como la parodia o la sátira, mismas que, como bien señala Sheinberg (2000, 33), son modalidades de la ironía: superposición de “dos o más capas semánticas” que son contrastantes y chocan.

²⁰ Because irony [...] happens in something called “discourse,” its semantic and syntactic dimensions cannot be considered separately from the social, historical and cultural aspects of its contexts of deployment and attribution.

²¹ The only trap in analyzing his [Zappa’s] output might be mixing rhetorical information with musical one. (Paréntesis míos).

iv. Los modos de interacción

Toda obra audiovisual es un texto multimodal, ya que contiene varios modos semióticos o sistemas de signos que interactúan entre sí: lenguaje verbal, imágenes, gestos, gráficos, sonidos, entre otros. De allí que los estudios de multimodalidad han surgido como plataforma para el análisis de películas, series de televisión, caricaturas, y demás productos culturales de esta naturaleza. Este enfoque analítico investiga la interacción entre los modos semióticos: estudia cómo se refuerzan o contrastan, cómo se influyen unos a otros, y qué sentidos proveen. En su artículo *How Semiotic Modes Work Together in Multimodal Texts: Defining and Representing Intermodal Relations* (2015, 115), Martin Siefkes menciona que “los análisis multimodales actuales a menudo proceden concentrándose en los modos semióticos por separado, o asumiendo que el significado es producto de todos los modos juntos”²². Siefke propone que, más allá de estudiar el significado de cada modo o el resultado semántico de todos juntos, los estudios de multimodalidad apuestan por analizar las **relaciones intermodales** que se dan cuando un modo semiótico influencia semántica o estilísticamente a otros modos. Sobre la intermodalidad Siefke menciona, “una relación intermodal está presente cuando un modo tiene una influencia definible en las propiedades de expresión, semánticas, y/o estilísticas de otro modo en un texto específico.”²³ Esta perspectiva permite una aproximación a la película de Zappa, ya que invita a estudiar cada modo de la obra como sistema significativo en sí mismo, las maneras como se relacionan e influyen unos modos a otros, y el sentido que se desprende de estas interacciones modales.

Bajo este lente, las imágenes, el texto, los sonidos, el montaje, los gestos y la performatividad en *200 Motels* son modos semióticos con capas semánticas²⁴ que se refuerzan o contrastan entre sí, lo que permite observar la ironía y retóricas internas en la obra. Más allá de que son pocos los estudios que analizan esta película, la he elegido por ser precisamente un producto donde coexisten varias capas semánticas provenientes de sus modos semióticos que, al estar superpuestos, se influyen. Por ejemplo, la letra

²² Current multimodal analyses often proceed either by concentrating on the separate semiotic modes or by assuming that meaning is produced by all modes together.

²³ An intermodal relation is present when one mode has a definable influence on the expression, semantic, and/or stylistic properties of another mode in a specific text.

²⁴ Entiéndase capa semántica como el sentido que se desprende de cualquier modo semiótico, sea este verbal, gestual, sonoro...

de una canción puede hablar de un tema en concreto como el amor, y la música que la acompaña puede reforzar o contrastar con dicha temática, dado que tenemos convenciones fijadas en nuestra sociedad de cómo suena una canción de amor. A esto le llamo *refuerzo* o *contraste semántico intermodal*, según sea el caso, dado que ocurre desde un modo semiótico como el musical hacia otro como la letra de la canción. Pero este refuerzo o contraste también puede ocurrir al interior de un mismo modo semiótico, por la ruptura de su sintaxis. Por ejemplo, una canción de amor se reforzaría con elementos convencionales como una tonalidad mayor o ‘melodías alegres’, pero contrastaría si se le introduce a la mitad una fanfarria o un pasaje atonal, puesto que rompe las normas o convenciones que tenemos sobre canciones de amor. A esto le llamo *refuerzo* o *contraste semántico intramodal*, según sea el caso.

De aquí que para reconocer y ratificar la ironía y retóricas internas en la obra, se deben analizar de manera conjunta sus modos visuales, sonoros, textuales, gestuales, de producción. Será pues a través del análisis inter e intramodal de *200 Motels* que demostraré cómo se hilvana el contradiscurso zappiano. Pero, sin aspirar a un análisis total de la obra desde esta perspectiva, he seleccionado algunas secuencias que muestran varias formas del contradiscurso según su blanco de ataque, y las herramientas de las que se sirve.

Primero analizaré los elementos que esta obra contiene para criticar los paradigmas de la política estadounidense de los sesenta. Para ello, he seleccionado una secuencia llamada *Centerville*, la cual trata, en apariencia, de una sociedad feliz y una política ejemplar. No obstante, esta secuencia está llena de elementos de contraste que se encargan de caricaturizar dicha sociedad, distanciar al receptor de la obra, e ironizar esos mensajes aparentes. Luego abordo la crítica a la cultura y contracultura estadounidense de los sesenta, basado en la secuencia *Lonesome Cowboy Burt* [Burt el vaquero solitario]. En ésta se observan elementos de imitación, exageración y distorsión, mismos que crean una parodia de símbolos representativos de americanidad, ironizando los valores que promovían las personas pertenecientes a estos movimientos culturales y contraculturales. Por último trato la crítica a los discursos religiosos de la época, misma que se observa con la alusión a movimientos como el *Ku Klux Klan*, o referencias a los *Born-Again Christians*. Esta sección pone de manifiesto el mensaje satírico que Zappa perfiló en esta película contra algunos valores y comportamientos de la sociedad blanca, religiosa y protestante de Estados Unidos de América.

1. Frank Zappa contra “La gran sociedad”

En arte, “permanecer imparcial” significa
ponerse del lado del partido “dominante”
Bertolt Brecht (1948)

Tras el asesinato de John F. Kennedy en 1963, el entonces vicepresidente Lyndon B. Johnson pasó a ocupar temporalmente el cargo de jefe de Estado; oportunidad que aprovechó para preparar su candidatura a las elecciones presidenciales que se llevarían a cabo el siguiente año. En mayo de 1964, Johnson manifestó su plan de trabajo que apostaba por construir *La gran sociedad* [*The Great Society*], mismo que pretendía llevar a cabo en caso de ser electo. Este plan prometía mejorar la economía, educación, salud, cultura, medio ambiente, y combatir el racismo y toda clase de discriminación social. Surgió, pues, la promesa de construir una gran sociedad donde *la abundancia* y *la libertad* fuesen un común denominador de toda la nación (mayo 22, 1964). En palabras del propio Johnson, su mandato apostaría por:

[...] una Sociedad donde ningún niño quedará sin comer, y ningún joven quedará sin educación. Donde ningún hombre que quiera trabajo fallará en encontrarlo. Donde a ningún ciudadano le será cerrada ninguna puerta por su lugar de nacimiento o su color o su iglesia. Donde es común la paz y la seguridad entre los vecinos y posible entre las naciones.²⁵ (Mayo 7, 1964).

Este discurso celebratorio se inserta en el corazón mismo del discurso político y económico de la modernidad capitalista. En esta modernidad, Foucault menciona que lo que se busca es el “progreso humanista”, por lo que ya no se castiga a los sujetos como antes, sino que se disciplinan, se les instituyen modos de ser, pensar y actuar que le sean productivos al sistema mismo. Si siglos atrás se despellejaba y desmembraba al hereje por ser un lastre social, en la actualidad se busca normalizar su cuerpo, hacerlo dócil, para que cumpla con las funciones que le corresponden dentro del sistema, para explotar al máximo su fuerza de trabajo (*Cfr.* Foucault 1975, 171). A esto apuntó el discurso de Johnson, quien prometió la gran sociedad para todos los que contribuyeran a mantener el sistema, para aquellos disciplinados que trabajasen conforme el Estado lo requiriera y

²⁵ [...] a Society where no child will go unfed, and no youngster will go unschooled. Where no man who wants work will fail to find it. Where no citizen will be barred from any door because of his birthplace or his color or his church. Where peace and security is common among neighbors and possible among nations.

que pusiesen sus cuerpos como carne de cañón en una guerra invasiva que se adelantaba en Vietnam.

Desde los inicios de su carrera artística, Frank Zappa criticó esa política progresista acuñada por Johnson. Es notoria, por ejemplo, en los primeros dos álbumes grabados junto con su banda *The Mothers of Invention*, donde aparecen referencias que cuestionan esa supuesta gran sociedad feliz de los sesenta. En canciones como *Trouble Every Day*, *Hungry Freaks, Daddy* o *Mr. America* del primer álbum *Freak Out!* (1966), Zappa cuestiona lo pretensiosa que fue la propuesta de Johnson. Con frases como “no hay ninguna gran sociedad [...] nuestro país no es libre”²⁶ y “camino por tus escuelas que no enseñan”²⁷, el compositor comenta que las promesas hechas por Johnson de mejorar la educación y garantizar la libertad estaban lejos de materializarse. En *Absolutly free* (1967), su segundo álbum, aparecen nuevamente referencias al presidente Johnson, esta vez, con un tinte de humor que sirve como herramienta para ridiculizarlo. La canción *Plastic people* es un claro ejemplo de esto, ya que en ésta Zappa realiza una sátira a Johnson desde el texto, al hacer un paralelo entre su política y el totalitarismo nacionalsocialista; “observa los nazis dirigir tu ciudad”²⁸. Esta estrategia satírica que surge de hacer un paralelo entre el fascismo y la política norteamericana es recurrente en la obra de Zappa –para él, Estados Unidos se dirigía a una ‘teocracia fascista’–, y será empleada de manera estratégica en *200 Motels*. Cabe resaltar, sin embargo, que la crítica en *Plastic people* no se manifiesta únicamente desde la palabra, sino también desde la música, sentando precedentes para nuestro análisis de *200 Motels*. En este caso, la música ridiculiza al personaje Johnson a través de elementos como la *arritmia* del cantante y las *desafinaciones exageradas* de los músicos; elementos que deforman el discurso musical al grado de caricaturizarlo, dando forma a la sátira, retórica patente en la obra que aquí concierne.

Pensando, pues, en un análisis de *200 Motels*, cabe preguntarse por aquellas herramientas que configuran el contradiscurso en esta obra y que se erige como una resistencia a la política de su época. Estas herramientas serán localizadas y estudiadas a continuación, para dar respuesta a dicha pregunta.

²⁶ There ain't no great society [...] our country isn't free. *Trouble every day*, del álbum *Freak Out!* (1966).

²⁷ Walk on by your schools that do not teach. *Hungry Freaks, Daddy!*, del álbum *Freak Out!* (1966).

²⁸ Watch the Nazis run your town.

1.1 El mito del *American dream*

*I have a dream that one day this nation will rise up
and live out the true meaning of its creed*
Martin L. King

Una de las propuestas en la que Johnson y su política de gobierno hicieron mayor énfasis fue aquella que promulgaba la libertad de todos los ciudadanos como medio para una sociedad feliz. Tal como lo manifestó en su campaña política, la propuesta de Johnson, claro ejemplo de un discurso capitalista moderno, apoyó y explotó al máximo los deseos que se habían forjado en la sociedad por medio del llamado *sueño americano* [*the American dream*]. Libertad absoluta, igualdad de condiciones, oportunidades de éxito, educación ejemplar, todas éstas fueron ideas que potenciaron aquel sueño americano, mismas que, como señaló el historiador estadounidense James Truslow Adams (1931), constituyeron el deseo de toda una nación. Y fue a partir de este sueño enraizado en la sociedad estadounidense de los sesenta que Johnson erigió el discurso que predominaría en toda la nación, prometiendo la realización y consolidación de esos anhelos que llevarían hacia una sociedad libre y plenamente feliz; “el propósito de proteger la vida de nuestra nación y la preservación de la libertad de nuestros ciudadanos es perseguir la felicidad de nuestro pueblo”²⁹ (Johnson 1964).

La secuencia que he elegido para este momento sabotea esos ideales de felicidad y libertad, típicos del discurso político dominante en los sesenta, lo que permite una aproximación al contradiscurso político en Zappa. Se trata de una secuencia que narra la llegada de dos músicos a una ciudad estadounidense presuntamente perfecta llamada *Centerville*, gobernada por un soldado nazi. Estos músicos se llaman Flo y Eddie, rockeros famosos que turisteaban por la ciudad y recorren sus lugares más importantes, dejando ver su asombro tras encontrar desde iglesias y sacerdotes, hasta un bar *redneck* y una boutique rancia. El guion describe esta ciudad como un lugar ideal donde la felicidad, buena educación y religiosidad son un rasgo común entre sus habitantes; ¿acaso la materialización simbólica de aquella nación prometida por Johnson que juraba consolidarse como gran sociedad? No obstante la descripción textual de esta ciudad en

²⁹ The purpose of protecting the life of our Nation and preserving the liberty of our citizens is to pursue the happiness of our people.

términos aparentemente positivos, la música e imágenes que acompañan la escena contrastan con dicha representación, por lo que despierta sospechas.

La suspicacia y desconfianza que sugiere un nombre como *Center-ville* [¿villa de centro?], parece corroborada por una música que contrasta con la felicidad reflejada desde el texto. En lugar de una esperada música popular convencional, familiar a toda la sociedad y marcada por su identidad americana, se escucha una música con un volumen apenas perceptible y un ritmo lento que provoca un carácter sombrío y poco celebratorio, contrastante con el texto que habla de una ciudad armoniosa. Pero, por si hubiera dudas acerca de esta intención enajenante, basta recordar la imagen final de la secuencia que la precede. Allí aparece Rance Muhammitz, aquél soldado nazi que dirige la ciudad, y de manera crucial, las primeras notas de la música de *Centerville* se anticipan a esta imagen (Fig. 1.1).

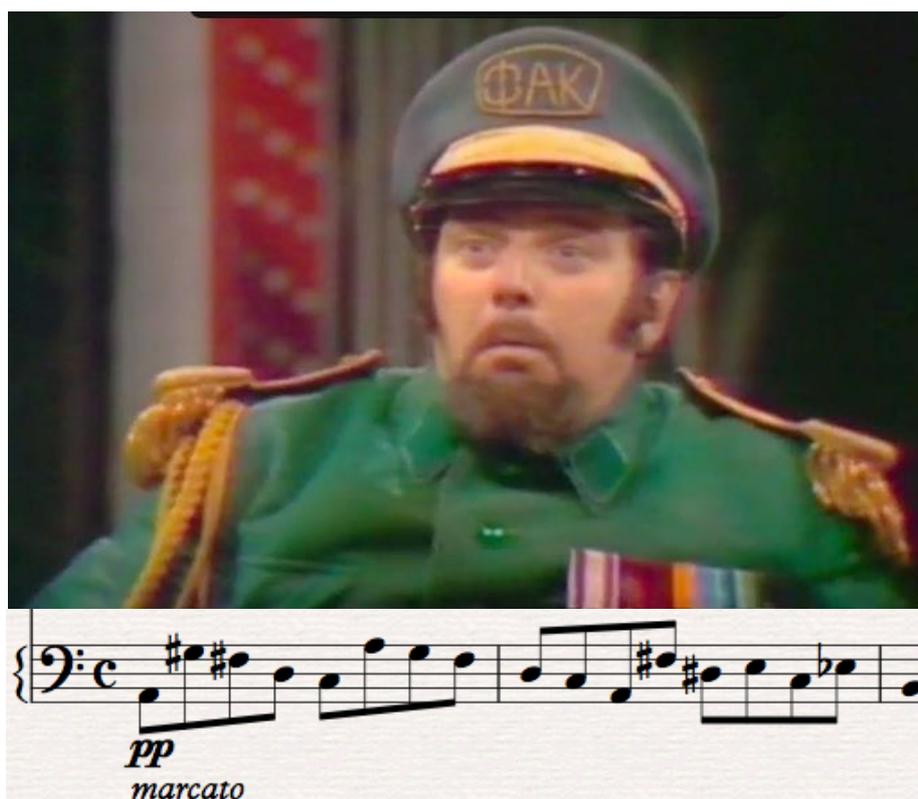


Fig. 1.1

Música de *Centerville* superpuesta a la escena del Nazi

Esta técnica de edición que consiste en anticipar la música y traslaparla a una escena precedente se denomina *J cut* (corte en J), y sirve para ligar una imagen con la secuencia siguiente, y en este caso avisar que la imagen está emparentada con

Centerville. En consecuencia, la capa semántica de esta imagen suma al interés de la música: ironizar lo textual. La superposición de una música que rompe con lo que se esperaría escuchar en una sociedad perfecta, y un corte en J que ancla una imagen nazi con el sentido de esta secuencia, contrastan la capa semántica textual, y ponen en duda el panorama ideal y positivo que prometía desde el inicio (Fig. 1.2).

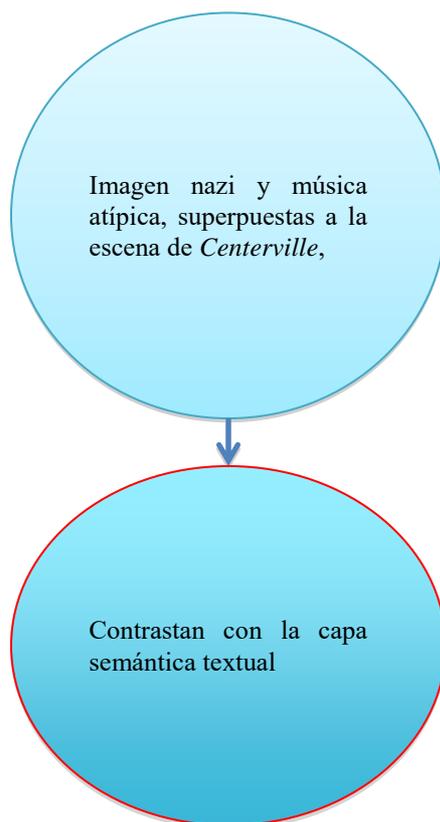


Fig. 1.2

Contraste semántico intermodal en *Centerville* (música e imagen vs letra)

Pero no solo la imagen del nazi contrasta con lo textual, sino que dentro de la ciudad hay toda una imaginería que también es contrastante, resultando en un contraste semántico intermodal, ya que surge de la interacción entre dos de sus modos: imagen y texto. Por una parte, el libreto describe a *Centerville* como un lugar maravilloso, al mencionar que éste es “un lugar bonito para criar a tus hijos” y que “¡es realmente impecable!”³⁰. Por otra parte, la imagen contrasta esa descripción de manera contundente: a espaldas de Flo y Eddie se ve que esta ciudad, aparente representación de felicidad, perfección y libertad, está rodeada de alambres de púas (Fig. 1.3).

³⁰ A real nice place to raise your kids up / ¡It’s really neat!



Fig. 1.3

Alambres de púas a espaldas de Flo y Eddie

Estos alambres de púas evidentemente guardan una estrecha relación con aquella imagen nazi, ya que remiten precisamente a los campos de concentración alemanes. Estos alambres fueron dispositivos de encierro, los cuales rodeaban los campos de exterminio nazis, acabando radicalmente con la libertad de cada judío que estuviese en su interior. De aquí que el uso estratégico de estas imágenes en la secuencia, como simbología visual, busque correlacionar *Centerville* con el nazismo, mostrando así una idea en concreto: que ese discurso político progresista que habla de prosperidad y libertad es fascista.

A Zappa no le cabía duda de que la política estadounidense promulgaba esta clase de discurso fascista, y se servía de dispositivos para impedir que los sujetos escapasen a las normas. La silla eléctrica y la inyección letal, por nombrar un par de ejemplos conocidos, fueron algunos dispositivos que Estados Unidos usó en los siglos XIX y XX para castigar a aquellos ‘anormales’ que ponían en peligro el correcto funcionamiento del aparato social: violadores, sociópatas, entre otros. No obstante, esta clase de castigo se vio reemplazada por otros dispositivos que buscaban disciplinar al anormal, no matarlo. De los más populares están la cárcel y el manicomio, tal como planteaba Foucault, espacios-dispositivos diseñados específicamente para amoldar las conductas según las necesidades del sistema, en otra palabra, normalizarlos.

Hacia el minuto 21 de la película se ven estos dispositivos que el gobierno de *Centerville* ha dispuesto por todas partes para disciplinar a sus habitantes. Como si se tratara de un experimento psiquiátrico del ala más positivista, aquellos ‘anormales’ que deseen salir de la ciudad, huir de su política fascista, no solo se verán impedidos por la valla que la rodea, sino que sufrirán una descarga eléctrica si intentan traspasarla; como le ocurrió a Eddie y a una mujer militar que lo acompañaba (Fig. 1.4). Si bien Flo y Eddie creen haber entrado a una ciudad próspera y libre, este cerco electrificado revela que sus ciudadanos padecen un encierro sistemático, a quienes no les queda más salida que resignarse y sumarse al devenir del sistema.



Fig. 1.4

Alambres de púas electrificados

De manera contundente, el elemento que termina de constatar la relación que tiene esta ciudad con el fascismo, es el rótulo que aparece en la entrada de *Centerville*. Ahí se alcanza a observar la frase “el trabajo nos libera” [*work liberates us all*] (Fig. 1.5), la cual corrobora la referencia: varios campos de concentración y exterminio nazis en Alemania ostentaban en sus entradas un emblema similar con la frase “*Arbeit macht frei*” [el trabajo libera] (Fig. 1.6). En su libro *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play* (1994), Ben Watson reconoce que con esta referencia a los campos de concentración, Zappa está sentando los pilares de su crítica al discurso homogeneizador y fascista característicos de la política capitalista (185).



Fig. 1.5
Emblema de *Centerville* “work liberates us all”



Fig. 1.6
Emblema en el campo de concentración de Dachau³¹

³¹ Imagen extraída el 24 de mayo de 2016 de la página https://de.wikipedia.org/wiki/Arbeit_macht_frei#/media/File:DachauGate.jpg

El sentido de esa frase que la Alemania nazi ubicaba en las entradas a los campos de concentración como gesto de bienvenida a los judíos, en ningún caso debe ser tomado de manera literal. Por el contrario, su interpretación solamente se puede pensar en términos opuestos a lo explícito, es decir, se trata de una frase irónica cuyo verdadero significado es contrario a lo dicho: no libertad; ya que estos lugares fueron expresamente diseñados para el encierro y exterminio sistemático de millones de judíos. Por este motivo, el nazismo aparece como un hecho histórico portador de una carga semántica negativa, y el uso estratégico de elementos que remitan a este suceso –como las imágenes arriba vistas– necesariamente condensarán tales significados, como racismo, represión, tortura y genocidio.

Esto es precisamente lo que ocurre en esta secuencia. Frank Zappa retoma esta idea de señalar dispositivos de restricción y tortura, pero, dado que ahora se trata de una ciudad feliz, tal felicidad deviene en simple y llana ironía. Así, pues, al igual que el rótulo irónico que daba la bienvenida y prometía libertad a cada judío que entraba a un campo de concentración, Zappa ironiza esa gran ciudad que es *Centerville*, mostrando imágenes que revelan cuán coartados se encuentran sus habitantes y los dispositivos de tortura. Pero volvamos la mirada –y los oídos– a la música. Ella refuerza la ironía que se ha venido proyectando. ¿Cuál es la naturaleza de ésta y cómo ironiza tal discurso político grandilocuente?

La música de *Centerville*, misma que –como ya dije– rompe con toda expectativa de lo que sería una música típica de una ciudad perfecta, presenta un ritmo constante en corcheas que acompaña los pasos de Flo y Eddie al entrar a la ciudad. Sin embargo, contrasta abruptamente con lo textual debido a su carácter sombrío y pesado. El *tempo* lento ($\text{♩}=55$), la dinámica pianísimo (*pp*), el registro grave, y la reducción textural a sólo un piano, son elementos que, junto con el alto grado de cromatismo, generan ese ambiente oscuro que se escucha al inicio de la secuencia. Al analizar las relaciones que se dan entre las notas musicales en los primeros compases, salta a la vista el uso de alteraciones cromáticas [$\sharp - \flat$] que nunca resuelven (Fig. 1.7).



Fig. 1.7
Cromatismo musical ‘wagneriano’ en *Centerville*

Este tipo de cromatismo es típico de obras del periodo romántico tardío, principalmente del romanticismo wagneriano, caracterizado, entre otras cosas, por evitar la resolución de dichas alteraciones cromáticas. ¿Acaso llama la atención también el hecho de optar por una música asociada al ámbito de la música ‘cultura’ –orquestal–, y particularmente la del ámbito germano ‘antisemita’ –Wagner³², para acompañar una escena popular proto-americana? Tal parece que Zappa hace uso de este tratamiento armónico para sumar a la referencia nazi, pues basta recordar que Rance, el dirigente de *Centerville*, al igual que Adolfo Hitler, ama la música de Wagner. De aquí que el cromatismo en la música de esta secuencia sea una reminiscencia a Wagner, dotándola de una carga semántica que remite propiamente al fascismo político. ¿Por qué Zappa no usó música semánticamente ‘apropiada’ para reforzar lo textual en esta secuencia: sociedad perfecta, educación popular, americanidad? Finalmente, en las canciones de denuncia comentadas al inicio de este capítulo, él solía proceder utilizando géneros musicales de la cultura popular de Estados Unidos: rock, country, pop.

Similar a lo sucedido con los elementos visuales, esta música semánticamente incongruente contrasta con el texto; como lo he denominado, es un contraste intermodal, pues surge de la relación entre lo sonoro y lo textual. Se puede decir que Zappa evitó música semánticamente afín para gestar suspicacia en el receptor y romper la cualidad mítica de la escena. Pero, ¿cuál es el fin último de dicha incongruencia? Sobre este fenómeno hablaré en la siguiente sección y mencionaré algunos elementos que se encargan de resaltarlos y denotar su posible función.

1.2 La falacia de los derechos civiles

Uno de los principales motivos que llevó a Lyndon Johnson a ganar las elecciones de 1964 fue la firma de los derechos civiles [*Civil Rights Act of 1964*], propuesta lanzada por su antecesor John F. Kennedy, cuyo movimiento tuvo a favor personas muy influyentes de la época, como Martin Luther King, Jr. Entre los objetivos centrales de este acuerdo estaba abolir la discriminación racial en el país. Firmar los acuerdos era,

³² Cabe señalar que Richard Wagner ha sido considerado, por muchos, como un músico con ideas antisemitas. Ver <http://holocaustmusic.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/>

pues, una de las prioridades de Johnson para dar fe de su interés por llevar a cabo la construcción de aquella prometida gran sociedad. No obstante la firma de este pacto, el racismo persistió durante esa época e incluso llegó a tornarse mucho más agudo. Los disturbios ocurridos en agosto de 1965 en Los Ángeles, fueron el producto de esta discriminación que, de manera sistemática, padecía la población negra. Cansados de sufrir las amenazas y atropellos por parte de pandillas ‘blancas’, y aunado a la falta de garantías antirracistas, las comunidades afroamericanas de los suburbios del barrio Watts acometieron contra las autoridades, resultando en una intensa semana anárquica: quema de edificios, robo de establecimientos de todo tipo, riñas entre la policía y la comunidad civil³³. Cabe recordar que este fracaso del discurso político de Johnson ya lo anunciaba Zappa en sus primeros álbumes, como mencioné en la introducción. ¿Qué otro tipo de denuncias presenta nuestro caso de estudio?

Una observación panorámica de *Centerville* evidencia de inmediato la ausencia de personajes de color: todos los ciudadanos aparecen con un maquillaje pronunciado que los hace ver extremadamente blancos (Fig. 1.8). Esto tiene sentido dado el discurso fascista que señala que el ciudadano estadounidense, el ‘verdadero ciudadano’, es blanco y rubio. Si bien en ese país hay ciudades y regiones que son predominantemente blancas, también hay que reconocer que hay regiones donde predominan las comunidades negras, las latinas, entre otras. Este discurso ha naturalizado, pues, un imaginario de lo ‘verdaderamente americano’, haciendo creer que Estados Unidos pertenece a un cierto tipo de personas, básicamente a la sociedad blanca. Esta naturalización se evidencia en famosas series de televisión y películas norteamericanas donde se muestra un tipo de sociedad clase-mediera blanqueada y ultrapasteurizada, como en *Back to the Future* o *Pleasantville*; (¡nótese la similitud de éste último con el nombre *Centerville*!). De aquí que algunas formas de representación televisiva y cinematográfica han promovido, si se me permite decirlo, un etnocidio mediático, ya que al no mencionar la naturaleza multiétnica de ese país, no solo se está negando al no-blanco, sino que se le está exterminando: dejan de existir en el imaginario social.

³³ En estos eventos se basó Zappa para componer la canción *Trouble every day* antes mencionada. Sobre los disturbios, ver la columna en <http://www.encontrandodulcinea.com/articulos/2009/Agosto/Hoy-en-la-Historia---Disturbios-Watts--estallan-en-Los-Angeles---.html> Consultado el 21 de oct. de 15.



Fig. 1.8
Ciudadanos blancos

Si esta ciudad es la representación de una gran sociedad estadounidense como la propuesta por Johnson, el lugar de la libertad y la no discriminación racial, donde todos pueden realizar el sueño americano, ¿dónde queda la población negra? Se trata de un caso de ironía mediante el contraste semántico que surgen del texto, las imágenes y, principalmente, el maquillaje; éste viene a ser un elemento que representa la supuesta realidad estadounidense, que responde al imaginario de americanidad, y anula la existencia de personajes negros. La ausencia de estos personajes responde entonces a la intención de corporizar esta ciudad ‘perfecta’ como una sociedad de blancos. Por esto Zappa hace constantemente referencias a los campos de concentración, para revestir *Centerville* con ese contenido racista que todo elemento nazi representa por antonomasia. En suma, la superposición de capas semánticas contrastantes, base de la intención irónica en la obra, sustenta claramente nuestra tesis sobre el contradiscurso político de *200 Motels*.

Hasta ahora me he aproximado a la construcción de la ironía política observada del contraste entre capas semánticas, dentro o entre varios modos semióticos. Pero la desconfianza del receptor la avivan también retóricas como la caricatura, que surge de la *repetición* y *exageración* de algunos elementos en esta secuencia.

La repetición de frases musicales es uno de los recursos más patentes en todo tipo de músicas, lo podemos notar, por ejemplo, en el siguiente pasaje musical que suena a la mitad de *Centerville* (Fig. 1.9). Pero la reiteración excesiva de algún

elemento puede llevar a la exageración: recurso que intensifica la incongruencia de manera profunda, resaltando cada uno de los elementos que generan contraste entre las distintas capas semánticas. Pero, ¿cómo se manifiesta esta exageración? Sheinberg (2000), citando a Balducci, menciona que en el arte la exageración surge tras repetir, incrementar o sobrecargar alguno(s) de sus elementos (*cfr.* 109-115). En esta escena hay frases musicales repetidas de manera insistente en varias ocasiones, despertando suspicacia, dado que su entonación es cada vez más *sobrecargada*. Esto ocurre cuando Flo y Eddie mencionan que en la ciudad hay muchas “Iglesias” [*Churches*], y cada vez que repiten esta palabra, *incrementan* el volumen de la voz, cantan con un tono más agudo y un ritmo más lento, enfatizando dicha palabra. Con un modo de entonación exagerada, los músicos Flo y Eddie resaltan precisamente los elementos que generan contraste: **iglesias** y **tiendas de licores**.



Fig. 1.9
Repetición de frase musical en *Centerville*.

Poco después de enfocar con un plano detalle el clásico cartel que las ciudades modernas suelen ubicar en su entrada para dar la bienvenida a los turistas, las imágenes de esta secuencia aparecen tergiversadas, lo que refuerza la intención retórica. Por medio de efectos de color e imagen y un brillo excesivo, hechos en vivo con una caja de mezcla y en postproducción, Zappa distorsiona sensorialmente cada rincón de esta ciudad y desnaturaliza el aspecto de las personas. Esta distorsión de algunos habitantes de *Centerville* conlleva a una *caricaturización* de dicha ciudad feliz, evidenciando esa sociedad como ficticia. Según Ernst Gombrich, citado por Sheinberg, la caricatura se realiza mediante “la distorsión deliberada de las características de una persona con el propósito de burla”³⁴, y así la caricatura, continúa Sheinberg, aparece “principalmente como una herramienta satírica” (Sheinberg 2000, 108).

³⁴ The deliberate distortion of the features of a person for the purpose of mockery.

Así pues, además de ser resaltada la incongruencia mediante la entonación exagerada, también hay una distorsión de elementos visuales en la escena que caricaturizan esa sociedad ideal. En suma, al entonar de manera artificiosa aquellos valores encontrados de la ciudad, distorsionar a los sujetos que la habitan, y usar colores excesivamente brillantes, la ciudad feliz deviene completa caricatura, ridiculizando así, de paso, la gran sociedad, y vertiendo sobre ésta, todo el contenido satírico que, en palabras de Sheinberg, la caricatura encierra.

Como he expuesto, esta escena está cargada de elementos contrastantes, ideas que se superponen, contraponen y excluyen a sí mismas, contradicciones semánticas de tipo: política progresista/política fascista, libertad/encierro, gran sociedad/música no celebratoria. También hay una serie de elementos, como los cromatismos musicales, que rompen convenciones sociales, y otros que falsean o cuestionan realidades, como las imágenes de iglesias y de alambres de púas. Todos estos elementos de transgresión, incongruencia, exageración y distorsión, se encargan de acentuar la crítica a fenómenos sociales y políticos que Zappa rechazó durante el mandato de Johnson y su discurso de la gran sociedad. Dado todo esto, esta escena es una sátira: retórica que, a través del contraste semántico, le permite a Zappa denunciar el sistema político de ese momento. Este es, pues, un claro ejemplo de ese acto de resistencia que el artista sostuvo, mediante sátiras y caricaturas, contra la política capitalista corporizada por Johnson: el *contradiscorso* zappiano.

1.3 Suburbia: la caricatura del ‘norte’

Por el crecimiento de la economía en las urbes modernas, éstas se han ido superpoblando y quedando sin espacios habitables, por lo que han tenido que ensanchar sus fronteras. Esto ha llevado a construir urbanidades enteras en las periferias de estas grandes ciudades, a las que se conocen como suburbios, comúnmente habitadas por las comunidades más marginadas de la sociedad, ya sea por su condición racial o económica: inmigrantes, negros, entre otros. La cultura mediática que sugería anteriormente, también se ha encargado de proyectar una idea de los suburbios americanos como lugares organizados, progresistas, habitados por familias blancas de clase media, sin aparentes sociales. De aquí que sea común encontrar exitosas series de televisión norteamericanas, como *Friends*, *Married with Children*, o incluso *The*

Simpsons, donde casi el 99% de sus personajes son blancos; naturalizando –o criticando, como en el caso de los Simpson– una forma de representación mediática de Estados Unidos que moldea el imaginario social, pero que no es del todo realista. *Centerville* es esto, una ciudad suburbana habitada por puros americanos blancos, que refleja el imaginario envasado de este país. O dicho mejor de otro modo: *Centerville* es una caricatura de ese Estados Unidos clase media plastificado, blanqueado, industrializado, homogéneo, que proyecta su supuesta sociedad culta, religiosa y educada, y niega su otra realidad; la pobre, la negra, la latina, la ‘anormal’.

Hacia la mitad de esta secuencia aparecen unos personajes borrachos, y acto seguido la música cambia de carácter. En este momento pasa de ser una música que contrastaba notoriamente con el contenido visual, como al inicio de la escena, a una que funciona de refuerzo sincrónico con cada uno de los movimientos de los personajes ebrios. A este tipo de relación analógica entre la música y la imagen se le ha llamado comúnmente *Mickey-mousing*: estrategia que sirve para enfatizar desde la música las acciones que ocurren en el campo de lo visual. En su libro *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993), Michel Chion menciona que esta técnica de refuerzo intermodal consiste en “seguir en sincronismo el hilo de la acción visual por medio de trayectorias musicales (rasgos ascendentes y descendentes, en ‘montañas rusas’) y puntuaciones instrumentales de la acción (golpes, caídas, puertas que se cierran)” (98). Esta estrategia se encuentra estrechamente emparentada con la caricatura, pues es precisamente en las series de dibujos animados donde se desarrolla y populariza esta práctica musical consistente en imitar con sonidos en sincronía y de manera exagerada todo lo que acontece en el modo visual.

Los *glissandi* que realizan los violines y trombones cumplen ese papel sustancial de *Mickey-mousing*: de manera sincrónica, exageran los movimientos de algunos personajes de la escena. Por ejemplo, los pasos temblorosos de un borracho se refuerzan con el ritmo en corcheas que ejecuta el violín I, y, en el momento en el que el borracho está por caer al suelo, el violín II realiza un *glissando* y un ligero *crescendo* que refuerza la sensación de caída en el espectador (Fig. 1.10). Por si fuera poco, los movimientos inestables del borracho se intensifican aún más con los sonidos del trombón que se deslizan de un lado a otro sin centro fijo (Fig. 1.11).



16 ♩=120

Tpt. en Do *f*

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *mp cresc.*

1.10

Refuerzo sincrónico del borracho mediante el Mickey-mousing

Tpt. en Do

Tbn. *gliss.*

1.11

Glissando en sincronía con el borracho, acentuando su inestabilidad

Nuevamente la repetición cobra relevancia, pero no sólo la de aquellos sonidos que se deslizan de manera imprecisa, sino también la de esos movimientos exagerados que cada uno de los ciudadanos realiza: la actuación y su gestualidad. Ello conlleva a una *saturación* en términos de que lo que se muestra no corresponde con la conducta natural de las personas, tornándose en caricatura; “la saturación característica de la exageración del pastiche o de la caricatura consistiría en poner algo unas dos, cinco o diez veces más” (Genette 1989, 107). Es mediante esta exageración de los gestos del borracho que se llega nuevamente a un punto donde esta ciudad y sus habitantes son

caricaturizados, dando apertura a un discurso satírico contra semejante gran sociedad. Además, estos elementos de caricaturización, reforzados en ocasiones por el *Mickey-mousing*, sirven para causar reticencia en el espectador, *distanciarlo* de lo que se muestra en la obra de arte, e invitarlo a reflexionar sobre el sentido irónico de esta secuencia.

Esta idea de generar un *efecto de distanciamiento* entre lo representado en una obra de arte y el espectador, fue propuesta por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht en su artículo *Efecto de distanciamiento en el arte dramático chino* (1936), donde, mediante la inserción intencional de una serie de elementos inesperados y contrastantes en la obra, buscaba la no-identificación del espectador con lo representado. Con esta no-identificación, Brecht esperaba que el público estuviese sobrio durante la experiencia estética, recobrarla la facultad de juzgar, y reflexionara sobre todas las ideas contenidas en la representación dramática. Así, este efecto de distanciamiento deviene una herramienta táctica en el arte de la sátira política, ya que los elementos que distancian al receptor de la obra que contempla, iluminan los objetivos de la sátira.

Si se observan los movimientos exageradamente ridículos del borracho, y se escucha la música que los refuerza, se reconoce que, lejos de tratarse de una escena que representa una grandiosa sociedad, se trata de elementos contrastantes que hacen desconfiar del contenido. Estos elementos cumplen la función de distanciar al espectador y así posibilitarle, primero la duda de lo representado, y posteriormente la reflexión sobre los contenidos implícitos de la obra. Todo esto lo consigue Zappa mediante la incorporación de elementos que buscan, desde la entrada de Flo y Eddie a esta Suburbia, generar desconfianza y distanciar al receptor; por ejemplo, como producto de la desnaturalización de los ciudadanos de *Centerville* y su consecuente caricaturización. En tal punto, la música adopta la función de subrayar con ahínco aquello representado desde lo visual, y exacerbarlo mediante el *Mickey-mousing* que conlleva a lo caricaturesco. Así es como el espectador pierde cualquier sentido de identidad con dicha representación supuestamente real, e infiere que aquello que se ha proyectado no deja de ser más que la representación irónica de dicha gran sociedad.

Por medio de *Centerville* y algunos otros momentos de la película, he mostrado la ironización al discurso político progresista que sugería el texto de esta secuencia; discurso, por cierto, dominante en los Estados Unidos de los sesenta. El cromatismo musical, la repetición exagerada en los gestos y entonación, el *Mickey-mousing* del borracho, y la desnaturalización de los ciudadanos por el trastoque del color, han sido algunos elementos que han permitido tal ironización. Esta ironía devino del contraste o refuerzo entre sus modos semióticos, producto de las imágenes, los sonidos, el maquillaje, la gestualidad y la edición. Los ejemplos tratados han conducido a una caricatura de esta ciudad moderna, y ha revelado la sátira como retórica por medio de la cual Zappa criticó el discurso dominante y el imaginario social. Los ideales de libertad y progreso del discurso político fueron ironizados y, por medio de una caricatura de Suburbia, evidenciados como discurso de represión y discriminación racial. A través de dichos elementos exacerbados, el espectador logra distanciarse de la obra y reflexionar sobre estos mensajes contradiscursivos, sin verse embriagado por la presunta narrativa feliz. Así, pues, aquí hay un claro ejemplo de ese contradiscurso zappiano que deviene acto de resistencia contra el discurso político dominante que rigió durante la década del sesenta en el ‘norte’.

Pero *Centerville* no solo representa la sociedad norteamericana de los sesenta, sino a todas las ciudades capitalistas modernas por donde Zappa giró con su banda. Como mencionó él mismo en alguna ocasión: “cuando estás de gira, todas las ciudades te parecen la misma”. De aquí que el contradiscurso surja como una práctica de crítica y lucha contra los discursos progresistas y pro-libertarios, productos de una modernidad capitalista que ha homogeneizado la sociedad y creado nuevas formas de encierro y explotación.

2. Frank Zappa contra-cultura

En Occidente, el saber occidental, la cultura occidental han sido doblegados por la mano de hierro del capitalismo Foucault (1972)

Los productos de la cultura popular norteamericana han ido cobrando mayor impacto las últimas décadas, cobijados por un capitalismo voraz que tiende hacia lo global. El mercado estadounidense ha empaquetado su cultura y, usando su maquinaria de comunicación y distribución de alcance transnacional, la ha vendido en distintos formatos: series de televisión, películas, dibujos animados, música pop, y demás productos de manufactura ‘americana’, garantizados con el sello *Made in USA*. Este paquete cultural entró en nuestras casas, nunca salió, y desde entonces ha hecho parte de nuestras familias; por lo menos en el continente americano. De aquí la familiaridad que sentimos cuando oímos hablar de superhéroes como *Batman* o *Superman*, o de artistas como Michael Jackson o Britney Spears; (¿quizá de aquí surja mi contacto con Frank Zappa?). Pero en este paquete, la industria ha empaquetado solo una pequeña porción de lo que es Estados Unidos, de lo que son sus ciudades, su gente, sus historias, sus costumbres, y no la totalidad de su cultura. Además, también se han empaquetado ideas de libertad y justicia que quieren que nosotros como consumidores creamos de dicha nación; no es fortuito que en centenares de películas se represente a Estados Unidos como un país que lucha por la libertad de las demás naciones, y sus soldados son héroes que salvan vidas humanas por todo el mundo.

Este paquete cultural es un discurso que traduce, comunica e inserta una idea de cultura americana en todo un mercado que fabrica productos estéticos y culturales para el consumo masivo. Desde botas típicas de vaqueros y vestuarios al mejor estilo de Elvis Presley, hasta bellas muñecas rubias [*barbies*] y famosas historietas de hombres con poderes sobrehumanos [*comics*], todos estos son ejemplos de productos empastados, 100% americanos, que podemos comprar en cualquier *mall* [tienda], si queremos acercarnos a la cultura popular de Estados Unidos. Este discurso cultural ha normalizado formas de representación tan sesgadas, que hacia la década del sesenta causó el descontento de comunidades *underground*, y provocó el surgimiento de nuevos movimientos que se hicieron llamar de contracultura, por estar en oposición a las modas impuestas desde la industria cultural y su discurso dominante.

En esta ocasión mostraré nuevas formas que toma el contradiscurso en *200 Motels*, esta vez, como resistencia a esos discursos culturales y contraculturales de Estados Unidos. En particular, analizaré una retórica que, a decir de Linda Hutcheon, ha irrigado la exploración artística de las últimas décadas, y ha servido de arma para la lucha política desde las artes: la parodia. Para esto, he elegido la secuencia *Lonesome cowboy Burt* [Burt el vaquero solitario], ya que en ésta se imitan personajes típicamente ‘americanos’, como los vaqueros, los *rednecks* y los *hippies*, que funcionan como referentes culturales. Junto con estos personajes, aparecen estereotipos sutilmente trastocados desde sus modos semióticos, lo que conlleva a la ironización del discurso dominante de la cultura norteamericana.

2.1 “La cultura *cowboy*”

Esta secuencia toma lugar en el bar *redneck*, un espacio frecuentado por los habitantes de *Centerville* para disfrutar de la comida, la bebida, la música y el baile. Todo al interior de este bar describe visualmente un ambiente de fiesta y felicidad: mientras Burt canta su deseo de conseguir una mujer para amarla, varios *rednecks* enmascarados disfrutan del licor y bailan al ritmo de la música que interpreta el grupo en vivo. Dos planos alternan principalmente en la secuencia, uno que encuadra a los músicos, y otro que encuadra el interior del bar, el cual deja claro que se trata de un espacio americanísimo, frecuentado por vaqueros y *rednecks*, y ambientado con música campirana.

Desde el título mismo, Frank Zappa alude a la cultura norteamericana dominante por medio de la figura del vaquero [*cowboy*], símbolo que, en el imaginario social, porta los valores identitarios del hombre protoamericano. Decenas de películas han representado al vaquero como hombre blanco, caballeroso, romántico, valiente, trabajador, heroico y aventurero, corporizando el ‘ser y sentir estadounidenses’. Entendido así, el vaquero Burt representa lo ‘americano’, y porta el discurso con los valores y virtudes de su supuesta cultura blanca y heroica. Esta alusión a la cultura norteamericana se refuerza cuando Burt entona, junto con su grupo musical, una típica canción *country*: música característica del sur de Estados Unidos, con raíces en expresiones folclóricas de esa región, considerada un fenómeno representativo de la cultura popular de dicho país, con la cual se identifican los vaqueros:

[El *country* es] un estilo y género de música popular norteamericana principalmente acompañada con cuerdas, con raíces en la música folclórica del sureste y la música de vaqueros del occidente, normalmente cantada, generalmente con forma y armonía simple, y caracterizada por baladas románticas o melancólicas acompañadas de guitarra acústica o eléctrica, banjo, violín y armónica. (Dictionary.com)³⁵.

En esta canción saltan a la vista algunos elementos que son clichés en el *country*, mismos que refuerzan la referencia a la cultura *cowboy*. Efectivamente, Zappa ha tomado el género musical representativo de los vaqueros estadounidenses y, haciendo uso de clichés y estereotipos, ha imitado sus características para construir una semblanza de la cultura que esta música representa. El pequeño formato instrumental, por ejemplo, intenta reproducir las peculiaridades sonoras del *country*: guitarra eléctrica con un efecto que imita el sonido del *banjo*; batería con un ritmo movido que acentúa todos los tiempos del compás, como suele suceder en este tipo de música. Asimismo el *yodel*, técnica que consiste en ‘quebrar’ la voz y usar hábilmente el falsete, muy presente en el *country*, es un elemento que, de igual manera, refuerza la imitación de esta música popular estadounidense.

A partir de la imitación de estos elementos musicales convencionales se deriva el sentido de esta secuencia: tratará de un hecho heroico, protagonizado por algún vaquero estadounidense, representando la sociedad y cultura de toda una nación, y con ello el ‘sentir americano’. Es decir, la música ha sumado en la construcción de la narrativa acerca de la ‘americanidad’, que alude a la cultura *cowboy*, y ha apostado por despertar en el espectador todos los significados que esta figura heroica condensa.

Una variación del vaquero tradicional fue el vaquero cantante [*singing cowboy*], un personaje que se popularizó en el cine en la década del treinta del siglo pasado, el cual reemplazaba las pistolas por la guitarra, y así, mediante el canto, entonaba sus aventuras amorosas y heroicas (Fig. 2.1). Burt es una mezcla de vaquero tradicional con vaquero cantante, pues a ratos se le ve con su fusil, pero en esta secuencia toma su guitarra para entonar sus grandes hazañas y cantar sus romances. Esto lo confirma, además del hecho de cantar, su vestimenta típica de vaquero: sombrero tejano, chaleco de piel, bufanda, además del prominente bigote (Fig. 2.2); elementos icónicos mediante los cuales se ha representado al vaquero norteamericano en cientos de películas.

³⁵ Country music. Dictionary.com. *Dictionary.com Unabridged*. Random House, Inc. <http://www.dictionary.com/browse/country-music> (acceso: 28 de junio de 2016).



Fig. 2.1

Gene Autry, famoso *singing cowboy* de la década de los 30³⁶



Fig. 2.2

Burt, el vaquero-cantante

El modo como canta es cercano al acento peculiar de los ciudadanos del sur de Estados Unidos, lo que termina por confirmar dicha imitación. Se trata de la voz nasal que, en este caso, constituye aún más al personaje *cowboy*, enfatizando la referencia a lo sureño. La primera frase que consiste en una melodía alegre y animada en tonalidad mayor, denota esa voz realmente nasal. Cuando este vaquero dice “Mi nombre es Burtram” [*My name is Burtram*], se escucha cuán exagerada es la nasalización del cantante, ratificando que se trata de una imitación (Fig. 2.3).

³⁶ Imagen extraída de <https://www.discogs.com/artist/352665-Gene-Autry> el 03 de abril de 2018.

The image shows a musical score for three instruments: A. Gtr. (Acoustic Guitar), Tbn. (Trombone), and Bat. (Drums). The music is in 4/4 time and has a tempo of 105. The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and features a complex, syncopated rhythm with many beamed notes. The trombone part is written in bass clef with the same key signature and features a simple, steady bass line. The drum part is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning and features a steady eighth-note pattern with 'x' marks above the notes, indicating cymbal hits.

Fig. 2.4

Sospecha producida por inserción del trombón, instrumento inusual en el *country*

Pareciera que Zappa incorporara el trombón a este formato instrumental como elemento agregado que genera contraste sonoro, haciendo las veces de bufón, como lo consideraba él mismo. Bien pudo no haber puesto este instrumento y, en su lugar, haber colocado el tradicional bajo, pero lo cierto es que la presencia del trombón causa recelo, y da pie a pensar que lo que buscaba el compositor, era romper con las normas convencionales del género musical, perturbar el resultado sonoro, y molestar auditivamente mediante la obscenidad del trombón. Salta a la vista, pues, el frecuente uso de lo obsceno como elemento transgresor en la obra de Zappa, el cual controvierte normas y prácticas convencionales, y expone los tabúes sociales, las anomalías de su cultura. De aquí que esta canción se vea transgredida desde su sintaxis por el uso de un instrumento atípico que denota obscenidad, provocando un contraste intramodal: desde la música. Por supuesto, esto se aleja de cualquier intento de parodia sería, deviniendo más en una suerte de burla al género representativo de los vaqueros.

Otros dos elementos ‘anormales’, ajenos a la práctica común, se encargan de añadir más sospechas en el espectador y perturbar este género musical: una modulación o cambio tonal, inusual en estas músicas que se caracterizan por tener pocos cambios armónicos; y un cambio métrico, pasando de cuatro tiempos por compás a tres [4/4 a 3/4] (Fig. 2.5). Esta nueva métrica está emparentada directamente con el vals, el cual se caracterizó por ser una música de salón que bailaba la clase social más alta. Aquí, la métrica reviste la canción con la galantería propia del vals, solo que ya no ambienta los espacios burgueses, sino que pone a bailar a los *rednecks* que frecuentan el bar.

The image shows a musical score for a country song. It consists of four staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "I'm lone - some Cow - boy Burt!". The second and third staves are guitar accompaniment, featuring triplets and a key change from D major to B-flat major. The fourth staff is the bass line, also featuring triplets and a key change. The time signature changes from 4/4 to 3/4.

Fig. 2.5

Perturbación del *country* por elementos ‘anormales’: cambio tonal y métrico

La voz de falsete también juega un papel central en esta secuencia. Aunque este registro vocal es usado con regularidad para cantar este tipo de música, llegando a ser un rasgo característico de este género, aquí cobra un carácter especial. Los falsetes de los coristas y del vaquero Burt no aspiran a la estilización de la canción, sino que son emitidos de manera desafinada y caricaturesca. Esto ocurre, por ejemplo, después de que el vaquero dice “todos mis amigos / me llaman Burt” [*all my friends / they call me Burt*]. A esto los coristas responden con falsetes desafinados y en glissandos: “Hi Burt” (Fig. 2.6). Estas desafinaciones de los coristas llevan a pensar que se trata más de algo cómico que de una representación musical seria. Así los falsetes y desafinaciones intencionadas, los cambios métrico y tonal, y la obscenidad sonora del trombón, son elementos musicales que caricaturizan el venerado género del *country*, y hacen de la parodia una posible sátira a la cultura que representa.

The image shows a musical score for a country song. It consists of two staves. The first staff is the vocal line with lyrics: "red - neck all my friends they call me Burt all my". The second staff is the falsette line with lyrics: "Hi Burt". The falsette line is marked "Falsete" and "gliss.". The key signature is D major.

Fig. 2.6

Caricatura mediante falsetes desafinados

Frank Zappa acentúa esta caricatura al revestir a este personaje con valores que le son completamente incongruentes: para nuestra sorpresa, Burt, aquel vaquero romántico se autoproclama *redneck*. El *redneck* representa al ciudadano blanco, pobre, ultraconservador, machista y holgazán de la región del sur de Estados Unidos, y por tanto contrasta con la figura del vaquero, que personifica los valores ‘positivos’ de la cultura estadounidense. Con la frase “quiero amarlas a todas / incluso pagaré” [*Wanna love ‘em all! / I’ll even pay!*], Burt se revela no como un vaquero romántico, sino como un machista que ve a la mujer como mera mercancía. Asimismo, con la siguiente frase el vaquero se identifica más con un estilo de vida asociado a la cultura del *redneck*, más que a la del *cowboy*: “cuando me emociono, me emborracho” [*when I get off, I get plastered*]. Pero, ¿por qué este juego entre ambos prototipos con características aparentemente encontradas?

La cuestión radica en que no se debe tomar de manera literal la representación de Burt, pues no se trata de una parodia seria ni celebratoria de la cultura *cowboy* estadounidense. Pero tampoco hay que asumir literalmente la idea que surge del texto cantado, dado que la alusión a la cultura *redneck* choca con las imágenes del romántico vaquero. Lo importante es contemplar el contraste que producen las capas semánticas de la música y las imágenes una vez interactúan con la letra; contraste que nos acerca a una parodia satírica. Esta parodia no es, pues, un proceso de imitación fidedigna, pues trasciende lo mimético a través de la variación, alteración o inserción de elementos contrastantes e incongruentes respecto del objeto parodiado. Estos elementos se encargan de *perturbar* el discurso sobre la cultura norteamericana, y revela cierta distancia entre el texto parodiador y el parodiado. Al respecto, Hutcheon (2000, 6) dice que la parodia satírica es “repetición con distancia crítica, que marca la diferencia en lugar de la semejanza. En esto va más allá de la mera variación alusiva”³⁷. En este sentido, podría decirse que la parodia que hace Zappa de la cultura norteamericana se distancia críticamente del texto parodiado, y es por medio del reconocimiento de aquellos elementos contrastantes que se infiere una intención satírica en esta secuencia.

El reconocimiento de estos elementos de contraste conlleva a reconocer el *ethos* satírico de esta parodia, esto es, “la respuesta prevista que se obtiene de un texto” (Hutcheon 1994, 55), e invita a hablar de esta secuencia en términos de ironía. Así, a

³⁷ Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity. In this it goes beyond mere allusive variation [...].

través de elementos que contrastan, como desafinaciones, cambios métricos, entre otros, se articula un discurso que ironiza la cultura americana y ratifica la crítica a sus formas de representación estereotipadas. En tal orden de ideas, esta escena es una parodia satírica que desmitifica simbólicamente la cultura estadounidense: desvirtúa la cultura norteamericana empaquetada en el discurso del vaquero heroico y romántico (Fig. 2.7).

Ironía

| | |
|----------------------------------|---|
| Significado aparente: PARODIA | Significado oculto: PARODIA SATIRIZADA mediante retóricas de incongruencia, exageración, obscenidad... |
|----------------------------------|---|

Fig. 2.7

Ironía a través de una parodia satírica en *Lonesome cowboy Burt*

2.2 ¿Y la contracultura?

Con la llegada de Lyndon B. Johnson a la presidencia de los Estados Unidos en 1963, muchos ciudadanos creyeron que sería posible llevar a cabo su *American dream*. Esta fe popular creció con el discurso promisorio de la gran sociedad y la firma de los derechos civiles. Pero debajo de aquella cultura del progreso circulaba el discurso de una política bélica e invasionista que engrosaba las filas militares e intensificaba la guerra en Vietnam. A este discurso se opusieron un grupo de personas con ideales pacifistas: los hippies. Estas personas hicieron parte de un movimiento contracultural de gran impacto social que permeó la cultura de occidente durante las décadas del sesenta y el setenta, cuando fueron desapareciendo (Cfr. Hirsch 1993, 419). En la base de dicho movimiento descansa el rasgo principal de ser una oposición a los sistemas político, social y cultural dominantes, uniendo fuerzas y masificando ideas en contra de la cultura *yuppie*³⁸ norteamericana y la guerra de Vietnam. Además los hippies, entre otros grupos del momento, fueron voceros en las manifestaciones a favor de los derechos de las mujeres y los derechos civiles estadounidenses que cobijarían a la población negra del país. Son

³⁸ Con este término se hace referencia a la sociedad de clase media, y a su cultura empaquetada que mencioné anteriormente.

precisamente estas características del movimiento las que lo posicionaron como un contrasistema de resistencia a las ignominiosas políticas y ataques bélicos que se venían observando desde y dentro de Estados Unidos³⁹.

Frank Zappa también se opuso al hippismo y, en general, a los movimientos contraculturales y sus discursos contrasistémicos. Si bien muchos de sus fans por aquella época habrían esperado que él hubiese sumado sus fuerzas a estas corrientes, en resistencia a las políticas norteamericanas, este músico no portó ninguna bandera contracultural. Como señala Kelly Fisher en *The Words and Music of Frank Zappa* (2006, 29), “una investigación detallada de todos los álbumes de Zappa, revela que es antagónico y ambivalente con gran parte del movimiento contracultural loco / hippie.”⁴⁰ Si bien el hippismo en principio se opuso al devenir cultural dominante, el sistema capitalista, en su demoledora tarea globalizante, fagocitó este movimiento, filtró y empaquetó sus músicas, atuendos típicos e ideas contestatarias, y las regurgitó con un *look* más comercial, como una moda más de las grandes ciudades; “*something for sale*” (*Ibid.*, 46). En consecuencia, lo que para muchos artistas del momento significó una lucha humanitaria y pacifista, para Zappa solo fue una moda de jóvenes drogadictos que servían de *cortina de humo* a los intereses del sistema dominante. De aquí que Zappa critique los discursos contraculturales por medio de alusiones al hippismo.

Para Zappa, el excesivo consumo de alcohol y sustancias psicoactivas, conducía a los hippies a comportamientos pseudomilitares que impedían una acción política trascendente. Los borrachines no marchan [winos don't march], decía el músico refiriéndose sarcásticamente a los hippies (*cf.* Zappa y Occhiogrosso 1989, 145). De aquí que Zappa no haya visto al hippie como un sujeto contrasistémico realmente, sino como un farsante [*phony hippie*] que de ninguna manera ejerció resistencia al sistema político de la época. La crítica, dice Manuel de la Fuente, se observa en “la estereotipación del movimiento hippie por parte de Zappa [que] busca su ridiculización al presentar a sus individuos como seres alienados con el sistema político.” (Fuente Soler 2006, 30; paréntesis agregado).

Algunos ejemplos de esta crítica se pueden observar en la canción *Who needs the peace corps*, del álbum *We're only in it for the money* (1968), donde un personaje

³⁹ Terry H. Anderson (1995) hace un análisis extenso y profundo sobre los movimientos contraculturales de los sesenta, en su libro *The Movement and the Sixties*.

⁴⁰ A closer investigation of all of Zappa's albums reveals that Zappa is both antagonistic and ambivalent to much of the freak / hippie / counterculture movement.

menciona: “Soy realmente un farsante / estoy drogado / soy un hippie” [*I’m really just a phony / I am stoned / I’m a hippie*]. Con esta canción, Zappa estereotipa al hippie y lo presenta como farsante y drogadicto incapaz de reflexionar seriamente en asuntos de política. La crítica también se observa en la carátula de dicho álbum, diseñada por Cal Schenkel⁴¹, la cual parodia la del álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* de la banda de Liverpool *The Beatles*. La carátula del álbum del músico norteamericano tiene elementos que ridiculizan el espiritualismo oriental, un discurso que popularizó John Lennon, guitarrista y cantante de la banda, el cual ponderaba la absorción de los valores representativos del hinduismo oriental, y buscaba incorporarlos al estilo de vida occidental. Además, con esta parodia Zappa también burla el eslogan pacifista del poder de la flor [*flower power*⁴²], símbolo de la ideología de los hippies de la no violencia. Colores ‘muertos’, vestimentas ridículas, frutas en lugar de flores, y estandartes americanos como la Estatua de la Libertad, son algunos elementos que aparecen en el arte del disco de Zappa, y que burlan la simbología del grupo inglés y su hippismo (Figs. 2.8 y 2.9).



Fig. 2.8
Álbum de *The Beatles*⁴³

⁴¹ Cal Schenkel es diseñador de carátulas para discos compactos. Fue uno de los principales dibujantes que colaboró con Zappa en el diseño de las carátulas de sus álbumes. De hecho, Schenkel fue el encargado de dibujar la carátula de *200 Motels*.

⁴² Consultado 30 de diciembre de 2015 en https://es.wikipedia.org/wiki/Flower_power

⁴³ Imagen extraída de https://en.wikipedia.org/wiki/Sgt._Pepper%27s_Lonely_Hearts_Club_Band#/media/File:Sgt._Pepper%27s_Lonely_Hearts_Club_Band.jpg



Fig. 2.9
 Álbum de Frank Zappa⁴⁴

The Beatles causó tanta sensación en toda clase de públicos, que surgió la *Beatlemania*: una suerte de adicción y consumo desenfrenado de su música y de todo su discurso pacifista, hippie y oriental, que moldeó varias generaciones. Su acogida y consumo frenético por la sociedad sesentera le produjo desazón a Zappa, y se refleja en las constantes sátiras que el músico norteamericano dirige a este grupo; lo cual es una forma de criticar toda una industria cultural hippie que empaquetaba el discurso contracultural para el consumo depravado. En una entrevista de 1984, Zappa revela su descontento con esa fiebre ‘*Beatlemaniaca*’, producto de una industria cultural de largo alcance. Cuando le piden que hable del porqué de su rechazo a la banda inglesa, Zappa menciona:

No los odiaba. De hecho me gustan dos o tres canciones de ellos. Solo pensé que eran ridículos. Lo que fue tan repugnante fue la forma en que fueron consumidos y comercializados.⁴⁵ (Zappa en *Classical Zappa*, 1984).

⁴⁴ Imagen extraída de https://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://meccalecca.com/wp-content/uploads/2013/02/were_only_in_it_for_the_money.jpg&imgrefurl=http://www.escapistmagazine.com/forums/read/326.869344-Discipline-Reviews-Frank-Zappa-and-the-Mothers-of-Invention-Were-Only-In-It-For-The-Money-1968&h=1416&w=1418&tbnid=FqX96ni9jRof6M:&tbnh=91&tbnw=92&docid=2VvqW1-yyNKIYM&itg=1&usg=__VDktvMyn9C3O1SURhzxADNnMPcw=

⁴⁵ I didn't hate them. I actually like two or three of their songs. I just thought they were ridiculous. What was so disgusting was the way they were consumed and merchandised.

Causa sorpresa que, estando Zappa en contra de este movimiento, el personaje que lo imita en *200 Motels* sea precisamente Ringo Starr, el ex-baterista de la banda hippie *The Beatles*. Estos son guiños al hippismo, para mofarse del discurso contracultural y del estilo de vida enajenado que llevaban. Segundos después de que el vaquero Burt termina de cantar su ‘heroísmo capitalista’, “tráeme algunos bastardos comunistas” [*bring me some communist bastards*], éste sostiene un diálogo con el soldado nazi mientras le dispara a una imagen que tiene como título “*Hippie 50 Points*” [50 puntos por cada hippie]. La imagen ya agujereada por los balazos de Burt muestra el rostro de Ringo Starr, quien viene a representar a todos los hippies y sus valores. Con la muerte de este hippie, perpetrada por el heroico vaquero norteamericano desde el modo visual, no sólo se está matando a la banda, sino que se está atacando todo lo que su discurso representaba para Zappa: hippismo, drogadicción, enajenación, consumismo, falsa contracultura (Fig. 2.11). En un gesto heroico, con la muerte del hippie irónicamente se impone la cultura *cowboy*, revelando que, como diría Foucault, la mano de hierro del capitalismo ha doblegado la cultura y contracultura occidental, aniquilando al diferente, al anormal.



Fig. 2.10

Ringo Starr, el representante del hippismo

Conclusiones

En este capítulo he mencionado cómo Frank Zappa construyó una parodia de la cultura estadounidense, mediante la referencia a figuras representativas de americanidad. Con

la música saturada de elementos clichés del género *country*, las imágenes estereotipadas de vaqueros y *rednecks*, y un canto popular pseudoamoroso, Zappa reforzó la parodia que se propuso. No obstante, elementos como la nasalización exagerada, la perturbación tonal y métrica, los falsetes desafinados y las letras vulgares, cargaron esta parodia con un carácter satírico hacia esa cultura del ciudadano de clase media, consumidor de productos culturales empaquetados.

Esta parodia satírica no sólo atacó la cultura dominante, sino también a la contracultura. Esto, a través de la crítica al hippismo, principalmente, por medio de referencias a la *Beatlemania*, y su simbología pacifista: espiritualismo oriental, *flower power*, amor y paz. Todos los elementos encontrados en los modos semióticos de esta secuencia, algunos que reforzaban lo parodiado, otros que lo contrastaban, construyeron el contradiscurso zappiano que se resiste ante una cultura y contracultura estadounidenses que, como sugería Foucault, ha sido devorada por la mano de hierro del capitalismo.

3. Frank Zappa contra “los lunáticos”

La religión junto con la política son “doctrinas lunáticas”, declaró Frank Zappa en su autobiografía (Zappa y Occhiogrosso 1989, 145). Respecto a la religión cristiana, Zappa consideró que ésta maniató a las personas y reprime sus sexualidades a través de discursos que fomentan valores y conductas supuestamente positivos, como la castidad y el celibato, y condenan la sexualidad; “[esas doctrinas lunáticas] proponen que **el sexo es malo**”⁴⁶ (145). Y es debido a estos discursos inculcados desde la niñez, que la religión deviene una de las causantes de la “estupidez en las personas” (125).

Aunado a la represión sexual que promueve el discurso religioso, Zappa consideró que el cristianismo, de manera particular, impide el desarrollo de un pensamiento crítico y promueve una suerte de culto a la ignorancia entre sus adeptos:

Piensa en las ‘reglas’ del Cristianismo por un momento. Muy bien -- *¿Qué fue lo que Adam comió que se suponía que no debía comer?* No fue *solamente una manzana* -- **fue el fruto del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal.**
El mensaje oculto? “*Vuélvete inteligente y te joderé – dijo el Señor.*” **Dios es el más inteligente - y no quiere ninguna competencia.**
¿No es ésta una religión absolutamente anti-intelectual?⁴⁷ (Zappa y Occhiogrosso 1989, 190).

Consecuente con estas ideas, con cada una de sus acciones Zappa da muestra de la discrepancia que tuvo con esos religiosos ‘devotos de la ignorancia’. En un programa televisivo de 1985, el músico tuvo una conversación con una mujer perteneciente a un grupo religioso llamado Cristianos Renacidos [*Born-Again Christians*]; comunidad conformada por protestantes norteamericanos. Pero para Zappa, ser cristiano significaba estar vinculado con los delitos y crímenes en su país, “la mayoría de los crímenes violentos en los Estados Unidos son cometidos por cristianos.”⁴⁸ (Zappa 1985)⁴⁹. De aquí que el discurso de éste y otros grupos religiosos haya sido atacado constantemente por Zappa.

En aquella intervención que se desarrolló en un programa nocturno de la cadena televisiva CBS, la cristiana renacida promueve un cierto ‘culto a la ignorancia’ hacia el

⁴⁶ [Those lunatic doctrines] propound that **sex is bad.**

⁴⁷ Think about the ‘rules’ of Christianity for a moment. Okay -- *What was it that Adam ate that he wasn’t supposed to eat?* It wasn’t *just an apple* -- it was the fruit of **the Tree of the Knowledge of Good and Evil.** The subtle message? “*Get smart and I’ll fuck you over -- sayeth the Lord.*” **God is the smartest** -- and he doesn’t want any competition. Is this not an absolutely anti-intellectual religion?

⁴⁸ Most of the violent crimes in the United States are committed by Christians.

⁴⁹ Ver debate en <https://www.youtube.com/watch?v=Kebvj2I9VXo> (min. 6:35).

final de su intervención. La mujer interpela a Zappa diciéndole que su música debería ser censurada, por tratar temáticas sexuales pervertidas y anormales que son dañinas para el público joven. A esto, Zappa responde que las temáticas de sus canciones no matan a nadie [*information doesn't kill you*], y alega que no se debe censurar la música por tratar temas sexuales, ya que porta información importante que los niños deben aprender con la ayuda de los padres para no ser ignorantes; “si tú no les dejas saber de estas cosas, [tus hijos] van a crecer y serán ignorantes”⁵⁰. De manera tajante, la cristiana responde que “preferiría mantener [a los niños] ignorantes en ciertas cosas.”⁵¹ (Zappa 1985).

Lo anterior está relacionado con lo que menciona Kelly Fisher (2006, 16), al decir que para Zappa “el gobierno y la religión dominante (hegemónica) en los Estados Unidos están empeñados en alejarlo, al ciudadano promedio, de pensar mucho sobre su lugar en la sociedad.”⁵² Esta actitud anti-intelectual, sembrada desde el discurso religioso, implica ceder a las imposiciones del sistema, y conlleva a pasar por un filtro normalizador para calzar en el molde social y reproducir las relaciones de poder que constituyen la realidad; someterse, pues, pasivamente a quien detenta el poder. De aquí que Zappa siempre haya sido muy cortante cuando se trataba de temas religiosos, pues para él, los cristianos no eran más que unos devotos de la ignorancia. Algunos fragmentos de *200 Motels* articulan un mensaje que se entiende como un acto de resistencia contra el discurso religioso, delatando principalmente la ignorancia que éste promueve, y cuestionando los comportamientos que instituye: purismo, castidad, obediencia, intolerancia, entre otros. Así, pues, abordaré el análisis de aquellos elementos que aparecen en esta obra y construyen un contradiscurso que perfila una crítica a la sociedad religiosa. Pero a diferencia de lo que he hecho hasta ahora – enfocar me en una secuencia concreta–, aquí analizaré varias escenas de la obra y algunos hechos históricos que circularon en el entorno de Zappa, y que permiten entender ese contradiscurso de lo religioso.

3.1 El ojo panóptico

⁵⁰ If you don't let them know about this stuff, they'll grow up and be ignorant. (min. 7:06).

⁵¹ I would rather have them ignorant in some things.

⁵² It is Zappa's opinion that the government and the dominant (hegemonic) religion in the United States are in cahoots to keep you, the average citizen, from thinking too much about your place within the society.

La visibilidad es una trampa
Foucault (1975)

En su libro *Vigilar y Castigar* (1975), Michel Foucault retoma la idea del diseño carcelario propuesto por el filósofo inglés Jeremy Bentham llamado *el panóptico* (*Le panoptique*, 1780). Éste fue un modelo penitenciario cuya construcción arquitectónica en forma de anillo posibilitaba la distribución y vigilancia de todos los presos, de tal suerte que pudiesen ser observados en todo momento por un vigilante ubicado en una torre al centro de dicha construcción. Debido a esta naturaleza arquitectónica, el observador se ubica en una posición privilegiada donde ejerce el poder de manera constante, y los observados lo padecen asiduamente. La ventaja de este modelo panóptico radicaba en que la posición centralizada del vigilante le permitía “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad”, que lo llevaría a una autorregulación de su comportamiento, debido a la sensación de observación constante (Foucault 2002, 121).

Michel Foucault consideró que este modelo panóptico no sólo ha sido aplicado en cárceles, sino que el principio de observación omnipresente también se encuentra en todo tipo de instituciones, como hospitales, escuelas, fábricas, cuarteles militares, e incluso en iglesias. En consecuencia, entiende el panóptico como un dispositivo arquitectónico de control, utilizado por instituciones dominantes con el fin de vigilar, regular, disciplinar, y homogeneizar: de ‘normalizar’ lo ‘anormal’.

Esta idea del panóptico es sugerente, ya que permite entender en cierta medida el lugar que ocupó Zappa ante los demás músicos que lo rodearon, y el poder que ejerció sobre ellos. El músico de Baltimore gozó de una posición centralizada, ya que era él quien conseguía los contratos, les pagaba a los músicos, producía sus propias canciones, en su propio estudio, y las distribuía desde su compañía discográfica. En ocasiones, esta centralización fue denunciada por sus músicos de turno, quienes acusaron a Zappa de plagiar las ideas musicales de los demás y hacerlas pasar como canciones propias. Ciertamente, la verdad es que Zappa estaba lejos de delegar su opinión, era un maníaco por la exactitud y no le gustaba dejar nada ‘al aire’: quería tener el control de todo lo que sucedía a su alrededor, diciéndole a los músicos cómo tocar, y ‘metiendo mano’ donde más pudiera; actitud que generaría conflictos con el coproductor de *200 Motels*,

Tony Palmer, por irrumpir en el proceso de edición y montaje de esta película, como mencioné en la introducción.

Este tema de la centralización del poder se explaya por toda la película, donde los elementos sonoros, visuales y verbales, indican que Zappa está observando todo lo que sucede al interior de la obra, desde un lugar privilegiado, como un Dios. En tal orden de ideas, no solo *Centerville* sino todo *200 Motels* se asemeja a una construcción panóptica, donde Zappa funge como vigilante que observa absolutamente todo lo que sucede dentro de la película. Esta omnipresencia de Zappa la confirma un personaje en la escena *Él nos mira* [*He's watching us*], al mencionar que todos deben ser cuidadosos con lo que hacen y dicen, pues Zappa “siempre mira y escucha a todos los chicos de la banda.”⁵³ Además, desde el libreto y el modo como es entonado se constata esta vigilancia. Un personaje llamado Ian dice que “ha estado en la banda durante años, y [sabe] que él [Zappa] siempre escucha”⁵⁴, anunciando que Zappa vigila lo que dicen los demás. Inmediatamente se oyen *voces en off* repitiendo lo mismo pero de manera asincrónica, emulando un efecto de eco. Estas voces, las cuales imitan lo que dijo Ian, pero cada vez suena más lento y lejano, revelan que varias se sienten vigiladas por Zappa.

Esta vigilancia se devela durante la misma escena, cuando varios personajes hablan con Zappa, pero éste no aparece por ningún lugar, recordando que, tal como sugiere Foucault, el vigilante se encuentra en un lugar privilegiado donde observa a todos los presos, pero ninguno lo puede ver a él. Pero esta presencia fantasmal del vigía se viene abajo cuando, de manera estratégica, se enfoca a todos los personajes mirando hacia la cámara y saludando a Zappa, dando la sensación de que éste está ubicado fuera de la pantalla, en un lugar estratégico y centralizado, donde observa todo por el lente de la cámara (Fig. 3.1). Con estas miradas, también el espectador se siente interpelado y es centralizado. ¿No tratarán de evidenciar también la posición estratégica del espectador, quien observa todo el devenir de la película desde afuera, desde la comodidad de una sala de cine, con un ojo de crítico similar al del vigilante?

⁵³ He always watches and listens to all the guys in the band.

⁵⁴ I've been in the band for years, and I know, he always listens.



3.1

Frank Zappa vigilando tras la cámara

De manera contundente aparece un elemento en el modo visual que corrobora la idea de que Zappa está observando todo lo que sucede en *200 Motels*. Se trata del ojo de Zappa, enfocado en varias ocasiones con un plano detalle que permite dar relieve a la imagen, y sugiere precisamente que todo lo que acaece al interior de esta obra pasa por ese ojo de vigía (Fig. 3.2).



Fig. 3.2

El ojo vigía de Frank Zappa

Esta imagen es un símbolo clave que sugiere la vigilancia constante y el poder que Zappa ejerce sobre los demás en *200 Motels*. Lo corrobora un personaje llamado Jeff, quien insta a los demás a aparentar una buena conducta para agradar a Zappa:

“vamos allá y pretendamos ser buenos con él [Zappa].”⁵⁵ De aquí que varios personajes se sienten obligados a elogiar la nueva canción de Zappa, diciendo que es genial por contener una letra obscena: “esa canción que escribiste está genial, ¿sabes?, aquella acerca del pene y todo eso [...] hay muchas partes buenas que metiste ahí en el coro.”⁵⁶ Este intento de algunos músicos por simpatizarle a Zappa se debía, en parte, a que era él quien contrataba y pagaba a los demás; revelando una posición centralizada que le permitía ejercer el poder e instituir lo que se debía hacer y decir.

Gracias a la posición centralizada de la que han gozado ciertas instituciones dominantes, desde la cual profieren su discurso, Foucault menciona que “durante siglos, [las] órdenes religiosas han sido maestras de disciplina.” (2002, 91). De aquí que la figura de Zappa ya no es simplemente la de un observador, sino la de alguien que se encarga de disciplinar la sociedad, pues gracias a su posición céntrica y al poder que ejerce, ésta tiende a regular su comportamiento y buscar la simpatía de quien los vigila. Por lo anterior, Zappa parece representar él mismo el papel de un líder religioso, quien prescribe el modo en que se deben comportar los adeptos –observados– e instituye un discurso que comunica las buenas y malas conductas; tal como lo han realizado las instituciones religiosas durante siglos.

Este glorioso papel que realiza Zappa, sin embargo, no es del todo ceremonioso, por lo que no se debe tomar de manera literal. Según Ben Watson (1995, 187), la imagen del ojo de Zappa representa “[al] artista como mediador todopoderoso, moldeando la realidad como Dios”⁵⁷. Sin embargo, este supuesto papel de Todopoderoso es dudoso, advierte Watson, y apunta hacia una *parodia del poder*. Esta parodia del poder surge de lo que Watson llama el escenario falso [*fake stage*], es decir, del aspecto rústico y de mala calidad que tiene el escenario de *200 Motels*. Si bien este filme se rodó con un bajo presupuesto, el escenario pobre y tosco donde se desenvuelve la película se debe más a la intención de romper con la estética glamurosa de los estudios donde se graban los programas de televisión. Aunque Watson señala únicamente el escenario como dispositivo parodiador en la obra, otros elementos musicales y visuales también muestran la parodia que Zappa hizo a la figura del Todopoderoso, cuestionando el poder centralizado en las instituciones religiosas,

⁵⁵ Let's go over and pretend to be nice to him.

⁵⁶ That's a great new song you wrote, you know?, the one about penis and everything [...] there's lots of great parts you've got in there for the chorus.

⁵⁷ The artist as all powerful mediator, shaping reality like God.

mismas que, parafraseando a Foucault, han puesto en marcha formas específicas de vigilancia y castigo, de normalización; “grupos religiosos, asociaciones de beneficencia desempeñaron durante mucho tiempo este papel de ‘organización de disciplina’ de la población.” (Foucault 2002, 128).

Una vez que Zappa ha dejado claro que él vigila y disciplina a los sujetos dentro de *200 Motels*, como máximo líder cristiano, comienza el proceso mediante el cual desvirtúa semejante grandeza. En la escena *Estoy profundamente ofendido* [*I'm deeply offended*], aparece un muñeco de trapo reemplazando a este personaje Zappa/Dios, a su diestra está el vaquero Burt esperando recibir su pago por cantar, y a su izquierda está Rance Muhammitz quien dice ser el diablo. Mediante la inserción de esta imagen, el espectador se da cuenta que la representación hecha por Zappa de aquél ser divino no es ceremoniosa, sino que al reducirlo a un muñeco, a simple creación humana, se le está despojando de cualquier atributo de grandeza, y su poder es evidenciado como mera ficción (Fig. 3.3).



Fig. 3.3
Muñeco de trapo que representa a Zappa/Dios

Una vez que el máximo líder moral y religioso ha sido degradado a un simple muñeco de trapo, sigue el proceso para desvirtuarlo aún más y reducirlo casi a la nada. Debido a la constante vigilancia y autoritarismo ejercido por este líder, algunas personas enfurecen y empiezan a golpear el muñeco hasta desgarrarlo. Quienes agreden y rasgan esta figura no son los mismos sujetos obedientes antes mencionados, son unos pocos que no toleran el poder que se ha centralizado en la figura de este Zappa/Dios. Esto

evidencia que dentro de la supuesta población disciplinada, hay un grupo que se rebela contra este líder, dando cabida a un pueblo ‘desobediente’ que decide alterar el orden dispuesto por la institución religiosa. Demuestra, a su vez, que el poder es fluctuante y nunca completamente centralizado, que circula por una red de relaciones bélicas, donde confluyen forzosamente ejercicio y resistencia al poder; principios básicos de su funcionamiento, según Foucault.

3.2 La monja calentona

Una vez que Zappa ha minado la obra con elementos que evidencian la crítica a la sociedad religiosa norteamericana y su poder centralizado, aparecen otros elementos que acentúan esta crítica y la vuelven mucho más agreste. A través del personaje llamado la “monja caliente” [*the Hot Nun*] y el incongruente papel que éste desempeña, se pueden hallar dichos elementos. Este personaje escapa a la definición de monja, que se caracteriza por ser “una mujer consagrada dentro de una orden religiosa, la cual se acoge a ciertas reglas, entre las que suelen estar el celibato, la obediencia y la castidad.”⁵⁸ Zappa alude a estos valores propios del discurso cristiano por medio de un hombre travestido de monja que, además, es *groupie*; es decir, ahora es una mujer que, perteneciendo a un orden religioso, busca intimidad sexual y emocional con músicos célebres ⁵⁹ . Además de lujuriosa, esta monja es alcohólica y drogadicta, comportamientos totalmente incongruentes con aquellos principios que una monja ejemplar debe profesar. En la escena *I’m gonna die* se ve a la monja llorar mientras le cuenta a sus amigas *groupies* que está a punto de morir por un desamor (Fig. 3.4). Poco después la monja cae al suelo, producto del alcohol y drogas que ha consumido.

⁵⁸ Cfr. <https://es.wikipedia.org/wiki/Monja>

⁵⁹ Cfr. <https://es.wikipedia.org/wiki/Groupie>



Fig. 3.4
Monja con sus amigas *groupies*

Este contraste entre el texto y las imágenes es intensificada desde el libreto con el uso estratégico de un vocabulario nuevamente obsceno. Con una lámpara en la mano, Larry el enano menciona que Zappa lo quiere obligar a tener sexo con la monja que está tocando el arpa en ese momento: “él [Zappa] quiere que me **folle** a la chica que tiene el arpa [...] Quiere que **le meta la lámpara** y se la **frote**.”⁶⁰ Con esas últimas palabras, pareciera que el espectador estuviera frente a un caso grotesco, entendido éste como una forma retórica que surge de la “combinación entre lo ridículo y lo horroroso”, y muestra los extremos más extravagantes de la realidad (Sheinberg 2000, 210). ¿Qué sería más ridículo y horroroso que estar ‘consagrado a Dios’ y, al mismo tiempo, ser alcohólico, libidinoso, drogadicto y pasional, como lo es esta monja? ¿Acaso lo grotesco se aventura aquí como retórica para subvertir a una sensibilidad cristiana?

Al interior de la obra contrastan elementos musicales típicos de ambientes cultos y profanos, que algunos podrían interpretar como grotesco. Aunque *200 Motels* presenta una superposición de estilos y géneros musicales como el rock, el pop y la música docta, pesa más la música orquestal que interpreta la orquesta filarmónica, en parte porque prevalece en toda la película, pero sobre todo porque esta obra nació, como señalé en la introducción, de las partituras de música orquestal que Zappa había escrito en sus primeros años de carrera profesional. En consecuencia, pese a que truenan canciones de rock, country, jazz y otros géneros de música popular, en *200 Motels* predomina la música ‘docta’, formando algo así como un *paradigma estilístico*

⁶⁰ He wants me **to fuck** the girl with the harp [...] He wants me to **stuff it up her** and **rub it** [with the lamp]. (Énfasis y paréntesis agregados).

enmarcado en lo ‘culto’. Pero es curioso que, de manera estratégica, Zappa ha compuesto música pop para muchas partes de la película, tratando de contrariar la tarea de grabar su música orquestal.

En aquellos años la música orquestal era el paradigma de un arte que se creía elevado, siendo este fenómeno musical enaltecido desde las academias y conservatorios con adjetivos como culto, serio o docto, frente a las músicas populares que escuchaban las clases sociales más bajas. En este sentido, la orquesta filarmónica, consolidada y reconocida por la academia, fungía como un filtro que legitimaba y, a la vez, ubicaba al artista y sus obras musicales en ambientes ‘cultos’, respaldado por directores célebres, instrumentistas altamente reconocidos, conservatorios, y sus discursos sobre el arte elevado, superior, sublime. De allí que la elección de Zappa de componer música pop para esta película cumple la función de ironizar la idea de música culta y seria, insertando en cada momento que le sea posible, canciones que se consideraban de menor valor artístico.

Otro ejemplo claro que continúa el hilo obscuro y grotesco de la película es la escena *Tu verga* [*Your dick*], y se puede percibir desde el título mismo. La música de esta escena sugiere un ambiente culto que contraste con el tono obscuro del texto. La sensación auditiva tras escuchar las primeras notas de estos rockeros, extrañamente, es similar a la que se experimentaría con la audición de una obra ‘culto’. El coro que se escucha al inicio, bien podría insertarse fácilmente dentro de un oratorio u ópera, debido al modo como los cantantes interpretan la canción. Se trata de una interpretación cercana al canto lírico, el cual se basa en una técnica de canto para interpretar específicamente música ‘culto’. Este tipo de canto, a diferencia del canto popular, se caracteriza por desarrollar voces con mucha potencia, volumen, resonancia, y mayor calidad de armónicos en la voz; características que se alcanzan a percibir, de manera más o menos satisfactoria, en las voces que conducen esta escena.

Una vez explicado cómo se ha gestado el ambiente ‘culto’ en la música, salta a la vista el contraste semántico intermodal que se genera al contemplar esta música en conjunto con las imágenes y el texto; además del choque que supone desde un inicio la música con su *paratexto* o título de tinte bastante obscuro. Al abrir la escena, la primera imagen que se muestra es la de la monja pasional y drogadicta tumbada en el suelo, sugiriendo ya un ambiente grotesco, por los valores incongruentes al discurso cristiano. A esta perversión del discurso se suma el coro, el cual entona un texto con palabras que,

en un contexto religioso, resultan obscenas: “*your dick*” [tu verga]. Tras escuchar cómo estas palabras contrastan con la música orquestal, no cabe duda que esta escena no apuesta por una representación seria ni culta. La intención, pues, de construir un ambiente cristiano ceremonioso con la imagen de la monja y una música ‘culta’ que la reforzaba, se deterioró con un texto obsceno y unos valores religiosos incongruentes. Si los cantantes sumaron al ambiente religioso/culto imitando la técnica de canto lírico, las palabras, imágenes y valores representados en la escena trastocaron ese ambiente.

Este contraste es agudizado aún más, tornándose ridículo, cuando los cantantes y las *groupies* empiezan a repetir de manera insistente las palabras *your dick*, y a jugar con palabras sin sentido concreto, pero altamente sugerentes: *your dork*; *your prick*; *your pork*; todas éstas, deformaciones de las palabras iniciales. Este juego que insiste en palabras fonéticamente parecidas pero sin sentido, hace de esta escena un momento soso y anodino; lo que importa aquí ya no es lo que se dice en sí mismo, sino lo ridículo e irritante que puede llegar a ser la repetición insistente de aquel sinsentido, revelando lo grotesco de una sociedad cristiana incongruente con sus valores; “[...] un objeto grotesco nunca es ‘cómico’, sino más bien ‘ridículo’; nunca [es] simplemente ‘desagradable’, sino más bien ‘repelente’ u ‘horrible’” (Sheinberg 2000, 210; énfasis agregado)⁶¹. Si a esto se le agrega lo visual, que alterna entre planos que enfocan a las *groupies*, a los cantantes de rock, y a los músicos de la orquesta filarmónica, el contraste semántico entre los modos semióticos se intensifica.

| Música | Texto | Imágenes |
|--|--|---|
| La orquesta y las voces construyen un ambiente culto y ceremonioso | Letra obscena y ridícula contraría el ambiente culto y ceremonioso | Presentan un contraste interno por su doble función: 1. reforzar el ambiente musical culto, mostrando a la monja o la orquesta filarmónica y; 2. reforzar el ambiente textual obsceno con las imágenes de las <i>groupies</i> |

⁶¹ A grotesque object is thus never ‘comic’, but rather ‘ludicrous’; never just ‘unpleasant’, but rather ‘repellent’ or ‘horrifying’.

| | | |
|--|--|---------------|
| | | semidesnudas. |
|--|--|---------------|

Estos elementos semánticamente contrastantes que abundan en los modos semióticos de *200 Motels*, muestran a este símbolo característico de las sociedades cristianas como un sujeto grotesco, como a una monja ‘caliente’. Con esto se transgreden las ideas de obediencia y castidad que proliferan en los discursos cristianos, con los cuales Zappa siempre estuvo en contra.

3.3 Un *kkklan* religioso

200 Motels continúa y los contrastes entre sus modos se hacen más patentes. Empiezan a aparecer elementos con una carga semántica que, nuevamente, contrastan el sentido más evidente de la obra; aquél de la sociedad cristiana obediente y ejemplar. *La dimensión del pene* [*Penis Dimension*] es una escena que, una vez más, desde el título ya sugiere una suerte de eventos obscenos y grotescos que suman al contraste. La escena abre con un canto coral que recuerda un poco los cantos litúrgicos religiosos. Esta semejanza se debe, en gran medida, a la textura monofónica que caracteriza este coral: todos los cantantes entonan la misma línea melódica. La orquesta, de igual manera, sólo se limita a tocar las mismas notas del coral, excepto en algunos compases donde no canta el coro, y se escucha mayor libertad en la sección de percusión. Pareciera que la música buscara revestir esta escena también con un tono ceremonioso y culto con tintes religiosos, como si se tratara de una congregación cristiana. Pero la sospecha que genera un paratexto tan secular como “*la dimensión del pene*” frente a un canto aparentemente litúrgico, se corrobora al observar el texto que canta el coro. Éste contrasta semánticamente, y evidencia un mensaje totalmente opuesto al expresado desde la música (Fig. 3.5).

Andante

Pe-nis di-men-sion Pe-nis di-men-sion

Pe-nis di-men-sion is wo-rry-ing me I

can't hard-ly sleep at night 'cause of pe-nis di-men-sion

Fig. 3.5

Contraste por yuxtaposición de canto monofónico 'litúrgico' y letra profana

Si algunos elementos musicales apostaban por construir un ambiente ceremonioso, típico de una comunidad religiosa, éste ha fracasado tras el contraste semántico que experimenta puesto de frente al texto, el cual continúa insistiendo una y otra vez en un discurso que en absoluto tiene algo de religioso o espiritual. Por el contrario, el texto apuesta por algo terrenal, mundano, banal, que contraría el discurso religioso:

La dimensión del pene / la dimensión del pene / la dimensión del pene me está preocupando.
 Dificilmente puedo dormir debido a la dimensión del pene.
 ¿Te preocupa? / ¿Te preocupa mucho? / ¡No!
 ¿Te preocupa? / ¿Te preocupa y gimes... que el tamaño de tu verga no sea
 suficientemente monstruoso?
 Es la dimensión de tu pene / la dimensión del pene⁶²

De manera contundente, el modo visual apuesta por enfatizar aún más el choque semántico que he señalado. Tras escuchar la primera sección coral, aparece la imagen de varios personajes caminando con antorchas, como si se tratara de una procesión religiosa, y cantando a todo volumen el coral. Lo primero que salta a la vista es un personaje travestido, el cual es totalmente incongruente con una sensibilidad cristiana que, de manera general, sostiene un discurso binario hombre/mujer y condena la diversidad de género. Además, este personaje empieza a desnudarse durante esta

⁶² Penis dimension / penis dimension / penis dimension is worrying me / I can't hardly sleep at night 'cause of penis dimension. / Do you worry? / do you worry a lot? / No! / Do you worry? / do you worry and moan... that the size of your cock is not monstrous enough? / It's your penis dimension / penis dimension.

procesión cristiana, llevando a lo grotesco, por el contexto religioso que sobrevive en la escena (Fig. 3.6).



Fig. 3.6

Travesti (a la derecha) en la procesión religiosa

Saltan a la vista, además, los personajes que también hacen parte de la procesión, quienes se unen al canto coral, y llevan antorchas, túnicas y capuchas blancas. Estos personajes son una referencia al *Ku Klux Klan*, una organización estadounidense que se remonta a finales del siglo XIX, conformada por personas política e ideológicamente afines, principalmente cristianos protestantes de extrema derecha. Desde sus inicios, y en el nombre de Dios, los miembros de esta organización se han caracterizado por promover un discurso homofóbico, xenofóbico, racista, antisemítico y anticomunista (*cfr.* Baker 2011, 248). Su postura parte de la falsa creencia en la supremacía de la raza blanca, por lo que han realizado crímenes contra negros, homosexuales, comunistas, judíos, entre otras comunidades; crímenes que, en la mayoría de los casos, han sido indultados. Usualmente, salían en grupos grandes durante las noches en busca de negros, católicos u homosexuales, para intimidarlos o violentarlos indiscriminadamente: las famosas noches de terror. De aquí que Zappa haya mencionado en varias ocasiones que las órdenes religiosas estaban detrás de los crímenes en su país.

Una serie de simbolismos permiten reconocer a los miembros de este clan: túnicas blancas y capuchas puntiagudas para cubrir sus rostros y evitar ser reconocidos por las autoridades. Además, la cruz en llamas, uno de los signos más reconocibles del grupo, mediante el cual solían intimidar a las comunidades católicas norteamericanas.

Estos símbolos se pueden observar en la escena *La dimensión del pene*, donde varios personajes usan las mismas prendas como referencia a los integrantes del clan. La pequeña variación radica en que las cruces en llamas han sido cambiadas por antorchas, pero, a pesar de ello, se reconoce el paralelo (Fig. 3.7). En la siguiente imagen, aparecen al fondo varios personajes que recuerdan al *Ku Klux Klan*, y en el centro, guiando al clan durante su procesión, está Eddie, con una apariencia que por cierto recuerda a Jesucristo.



Fig. 3.7
Eddie (el Cristo) y el KKK a su espalda

Lo que parecía en principio una procesión cristiana ceremoniosa acompañada con cantos religiosos, se ha convertido en la representación de una de esas noches de terror que se vivían en Estados Unidos, cuando los miembros de este clan salían a amedrentar a los ‘anormales’, motivados, supuestamente, por el designio de Dios de imponer la raza blanca y ‘pura’ en la sociedad. Sin embargo, el contraste entre la música religiosa y el texto profano, lo refuerza el modo visual, que se encarga de eyectar toda su carga semántica negativa –homofobia, racismo, crimen–, y en consecuencia, controvierete la sociedad cristiana representada por una monja, sacerdotes, iglesias y cristianos obedientes. De esta manera, los contrastes entre sus modos, muchas veces grotescos, ironizan a una sociedad religiosa intolerante que, a pesar de los valores cristianos que vociferan, repudia la libertad de culto, la diversidad de género, las diferencias sociales o étnicas.

Aunque el contraste semántico que he señalado en la escena *La dimensión del pene* sucede en principio entre los distintos modos semióticos, también se observan

contrastes semánticos al interior de un mismo modo. El carácter figurativo del modo visual permite cotejar tales contrastes de manera inmediata, al igual que el modo musical, aunque los significados de éste último sean de naturaleza simbólica. Para esto, hay que considerar la ruptura de normas y convenciones que se dan en cada uno de sus modos semióticos. Por ejemplo, encontrar en el modo visual personas que representan posturas o identidades totalmente antagónicas, como homófobos y travestis, evidencian un contraste semántico interno, intramodal. Este contraste semántico intramodal también puede cotejarse en la música, si hay ruptura en las normas estilísticas, tímbricas, compositivas, formales o interpretativas.

El paradigma estilístico en *200 Motels* deviene de la orquesta, y su discurso culto se sintetiza en: melodías cromáticas en varios pasajes musicales; afinación exacta de los instrumentos; empleo de instrumentos acústicos; sonidos ‘puros’, que no hayan sufrido alteración de su sonido natural; evocación a grandes formas, emparentadas a la práctica musical de occidente; cantos monofónicos interpretados con voces líricas, las cuales recuerdan los cantos religiosos de los protestantes norteamericanos; ejecución instrumental virtuosa, misma que hace pensar en obras musicales ‘cultas’. Este paradigma es controvertido por el empleo de música pop con las siguientes características: uso de escalas diatónicas o pentatónicas; frecuentes desafinaciones; instrumentos eléctricos como la guitarra; sonidos alterados con distorsiones saturadas; uso de formas simples, reducidas a verso y coro; uso del falsete, inusual en la técnica vocal lírica.

El colapso de estos elementos cultos y populares, evidencian los contrastes sintácticos y semánticos, y provoca una fragmentación estilística (Fig. 3.8): una heterogeneidad que le permite al escucha dudar de la seriedad religiosa representada en *200 Motels*, y reconocer la ironía interna.

| Elementos ‘cultos’ | vs | Elementos ‘vulgares’ |
|---|----|--|
| Cromatismo | | Diatonismo o pentafonía |
| Afinación | | Desafinación |
| Instrumentos acústicos | | Instrumentos eléctricos |
| Sonidos ‘puros’ | | Sonidos ‘alterados’ (distorsionados) |
| Variedad formal: formas binaria, ternaria, sonata | | Simplicidad formal: forma de canción |
| Énfasis en el desarrollo de sus partes | | Énfasis en la repetición de sus partes |

Fig. 3.8

Conclusiones

La naturaleza multiforme del contradiscurso zappiano se ha hecho evidente en *200 Motels* una vez más. Mediante la parodia al poder centralizado de Dios y la inclusión de lo grotesco como retórica contradiscursiva, Zappa denuncia a una comunidad cristiana que promueve ideas y actos homofóbicos, racistas y anti-intelectuales. Con elementos obscenos y grotescos, se han alterado figuras representativas de comunidades religiosas, como las de los *Born-Again Christians* o del *Ku Klux Klan*. Cantos religiosos profanados con letras obscenas, fragmentación del estilo 'culto' con música pop, travestis dentro de un orden religioso homofóbico, y un muñeco de trapo rasgado que representa la figura de un Dios caído, son algunos elementos que refuerzan o contrastan los modos semióticos visual, textual y sonoro. Todo esto ha revelado la ironización al discurso religioso norteamericano que instituye y pone en circulación un cierto tipo de comportamiento y valores: pureza, castidad, obediencia; pero también intolerancia e ignorancia.

Reflexión final

Con esta investigación se ha podido corroborar la naturaleza contradiscursiva de Frank Zappa, evidente en sus entrevistas, apariciones televisivas y autobiografía, pero sobre todo en la práctica artística misma, de manera concreta en una obra audiovisual de gran envergadura: *200 Motels*. A diferencia de las primeras creaciones de este músico, donde solía usar letras de denuncia explícitas, los análisis realizados de esta película develaron recursos contradiscursivos que van más allá de lo explícito, por lo que exigió un tratamiento que trascendiera el puro formalismo musical o el análisis aislado de las letras, y se contemplasen otros marcos analíticos.

La interacción entre los modos semióticos de este filme –sonido, texto, imagen, montaje, iluminación, maquillaje...– develaron elementos de contraste y refuerzo que ironizaban la narrativa de la obra. De allí surgieron categorías de análisis como el *refuerzo o contraste semántico inter o intramodal*, las cuales arrojaron luz sobre las retóricas internas en la obra. La parodia, la sátira, lo obscuro y lo grotesco, todas éstas son retóricas que fueron apareciendo e ironizaron políticas de progreso y libertad, culturas empastadas, contraculturas antisistémicas, religiones criminales; todos estos, discursos dominantes en la sociedad estadounidense de la década del sesenta. Los análisis revelaron, pues, las **formas del contradiscurso zappiano**. Pero el rasgo particular no radicó en el uso de las retóricas verbales, textuales, musicales o visuales en una obra como ésta, abundantes en películas o caricaturas de la época. Lo peculiar de esta obra estuvo en el empleo estratégico y acumulación de elementos trastocados como puente a la ironía. Esto le permitió a Zappa decir algo sin decirlo, o dicho de otra forma: decir algo diciendo lo contrario; subvertir el orden desde el interior mismo de los discursos dominantes.

Apareció, pues, un músico que usó su práctica artística como medio para el ejercicio político, no expresando una idea, un discurso concreto y asible, sino ironizando aquellos discursos instituidos que normalizan conductas, modos de pensar, de ser, y perpetúan relaciones asimétricas de poder en las sociedades modernas. No se trató del acto arrogante de proferir la última palabra, de enseñar el camino, sino de acusar y denunciar todas esas verdades impuestas que conllevan a la homogeneización de la cultura, a las ideologías políticas, al anti-intelectualismo religioso. Su contradiscurso no va, pues, por el camino de los discursos desgastados de la

modernidad, aquellos que promueven ideas de progreso civilizatorio y desarrollo económico. Tampoco va por la línea de la renuncia, ni de la aceptación ciega y pasiva de las formas discursivas empaquetadas que llegan con fuerza centrípeta desde los grandes y acorazados pliegues de la red (las instituciones dominantes). Su contradiscurso va más por el lado de la acción: es un acto disidente que deliberada y constantemente realiza contra las formas disciplinarias y restrictivas que se imponen con y desde los discursos normativos. Es evitar la emboscada, rehusarse a la absorción, engañar a quien somete, a quienes ponen en circulación tales discursos y ejercen el poder.

¿Sin salirse del juego del poder?

El poder navega toda la red social, atraviesa los cuerpos que la constituyen, y se precipita afanosamente hacia unos en virtud de otros. No se puede huir al poder, decía Foucault, pues éste mismo nos constituye. Lo que sí se puede, y en esto consistió la astucia del contradiscurso zappiano, es evidenciarlo en las formas discursivas que se presenta y burlarlo; darle la vuelta al juego, ubicarse al otro lado de la cancha, hacerle contrapeso, resistirlo. Como señala Foucault, estar dentro del poder no significa ser la presa de éste:

Me parece, efectivamente, que el poder está «siempre ahí», que no se está nunca «fuera», que no hay «márgenes» para la pírqueta de los que están en ruptura. Pero esto no significa que sea necesario admitir una forma inabarcable de dominación o un privilegio absoluto de la ley. Que no se pueda estar «fuera del poder» no quiere decir que se está de todas formas atrapado. (1977, 170).

En esa relación bélica vivió Zappa de manera constante, sin pretensión de ‘salir del poder’, pero sí con la convicción de hacerle frente: demandó la gran cadena de televisión y radio Warner’s; compareció en la corte contra la PMRC; renunció a contratos con disqueras y construyó su propio sello discográfico; declinó premios y condecoraciones... Minó todos los espacios por donde cruzó, subvirtiendo las relaciones de poder de pequeña o gran escala con su arte contradiscursivo.

.....

Bibliografía

- Adams, James Truslow. 2001. *The Epic of America*. Florida: Simon Publications.
- Anderson, Terry H. 1996. *The Movement and the Sixties*. New York: Oxford University Press.
- Ashby, Arved. 1999. “Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra”. *The Musical Quarterly* 83(4): 557-606.
- Beristáin, Helena. 1995. Retórica. En *Diccionario de Retórica y Poética*, Séptima Edición. México: Porrúa.
- Brecht, Bertolt. 1961. “On Chinese Acting”. Trad. Eric Bentley. *The Tulane Drama Review* 6(1): 130-6.
- Chion, Michel. 1993. *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. New York: Routledge.
- Cook, Nicholas. 2001. *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Trad. Luis Gago. Madrid: Alianza.
- Cusick, Suzanne G. 2006. “La música como tortura / La música como arma”. *Trans. Revista Transcultural de Música* 10.
- Evans, Peter. 2003. “Frank Zappa’s *200 Motels* and the Theater of the Absurd”. *Sapaan: Explorations in Music and Sound* (Fall): 1-13.
- Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino, 2002. Buenos Aires: Siglo XXI.
 1977. *Microfísica del poder*. Ed. y Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, 1979. Madrid: La Piqueta.
 1992. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets.
 1999. *Estrategias de poder*. Ed. y Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Barcelona: Paidós.
 2012. *El poder, una bestia magnífica: Sobre el poder, la prisión y la vida*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fuente Soler, Manuel de la. 2006. “Modelos y formatos del discurso cultural massmediático en la sociedad globalizada”. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia.

- García Canal, María Inés. 2002. *Foucault y el poder*. México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Política y Cultura.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- González, Juan Pablo. 1986. “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”. *Revista Musical Chilena* 40(165): 59-84.
- Hirsch, Eric Donald. 1993. *The Dictionary of Cultural Literacy*. Boston: Houghton Mifflin.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge.
2000. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- Kattenbelt, Chiel. 2008. “Intermediality in the Theater and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”. *Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I* 6: 19-29.
- Kelly J. Baker. 2011. *Gospel According to the Klan: The KKK's Appeal to Protestant America, 1915-1930*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Lowe, Kelly Fisher. 2006. *The Words and Music of Frank Zappa*. Londres: Praeger.
- Murphy, Scott. 2014. “Transformational Theory and the Analisis of Film Music”. En *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, editado por David Neumeyer, 471-499. New York: Oxford University Press.
- Siefkes, Martin. 2015. “How Semiotic Modes Work Together in Multimodal Texts: Defining and Representing Intermodal Relations”. En *10plus1: Living Linguistics / Issue 1 / 112-131*.
- Sheinberg, Esti. 2000. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Lincolnshire: Ashgate.
- Slaven, Neil. 1996. *Electric Don Quixote: The Definitive Story of Frank Zappa*. London: Omnibus Press.
- Watson, Ben. 1994. *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*. New York: St. Martin's Press.
- Zappa, Frank y Peter Occhiogrosso. 1989. *The Real Frank Zappa Book*. New York: Poseidon Press.

Entrevistas en línea

(Varias de las siguientes fuentes fueron publicadas originalmente en otros medios. Las ligas que dejo a estos sitios web son reproducciones de la original).

- Zappa, Frank. (1967). “Frank Zappa: The Mothers of Invention.” Entrevistado por Frank Kofsky. Consultado el 26 de febrero de 2016 en http://www.afka.net/Articles/1967-09_Jazz_Pop.htm
- Zappa, Frank. (1979). “Zappa sobre el consumo de cerveza.” *TROS. Holanda*. Consultado el 17 de mayo de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=eRIHZSJhENo>
- Zappa, Frank. (1986). “Crossfire. CNN.” Consultado el 26 de febrero de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=8ISil7IHxc>
- Zappa, Frank. (1984). “Classical Zappa.” Entrevistado por Barbara Zuck. Consultado el 30 de diciembre de 2015 en http://afka.net/Articles/1984-04_Capitol_2.htm
- Zappa, Frank. (1985). “Frank Zappa vs Candy Stroud. Debate sobre ‘Rock Porno.’” Dirigido por Charlie Rose. *CBS News Nightwatch*. Consultado el 5 de junio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=Kebvj2I9VXo>

Sitios Web

- Encontrando Dulcinea. 2010. “Hoy en la Historia: ‘Disturbios Watts’ estallan en Los Angeles”. Consultado el 21 de octubre de 2016. <http://www.encontrandodulcinea.com/articulos/2009/Agosto/Hoy-en-la-Historia---Disturbios-Watts--estallan-en-Los-Angeles---.html>
- Google. 2016. “Entendiendo 200 Motels”. Consultado el 19 de mayo de 2016. <http://www.lchr.org/a/9/jp/200sobre.html>
- LBJ Presidential Library. 2015. “President Lyndon B. Johnson’s Remarks at the University of Michigan”. May 22, 1964. Recuperado de “Public Papers of the Presidents of the United States” 1963-64. I, 357: 704-707. Washington, D. C.: Government Printing Office, 1965. Consultado el 13 de octubre de 2016. <http://www.lbjlib.utexas.edu/johnson/archives.hom/speeches.hom/640522.asp>
- LBJ Presidential Library. 2016. “The Great Society”. University of Michigan, Ann Arbor. May 22, 1964. Consultado el 16 de mayo de 2016. http://www.lbjlib.utexas.edu/johnson/lbjforkids/gociety_read.shtm
- Lyndon B. Johnson. 2015. “Remarks in Athens at Ohio University”. May 7, 1964. En línea por Gerhard Peters y John T. Woolley, *The American Presidency Project*. Consultado el 13 de octubre de 2016. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=26225>

- Rafael Álvarez. 2016. “Frank Zappa: The Maryland Years”. Oct. 12, 1986. *The Baltimore Sun Magazine*. Consultado el 5 de junio de 2016. http://www.afka.net/Articles/1986-10_Baltimore_Sun.htm#1
- Wikipedia. 2015. “Flower power”. Consultado el 20 de octubre de 2016. https://es.wikipedia.org/wiki/Flower_power

Discografía citada

- *Freak Out!*, Verve Records, 1966.
- *Absolutely Free*, Verve Records, 1967.
- *We're Only In It For The Money*, Verve Records, 1968.
- *Thing-Fish*, Barking Pumpkin Records, 1984.
- *Broadway The Hard Way*, Barking Pumpkin Records, 1988.