

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LOS LENGUAJES

MODELOS Y FORMATOS DEL DISCURSO CULTURAL
MASSMEDIÁTICO EN LA SOCIEDAD GLOBALIZADA

MANUEL DE LA FUENTE SOLER

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2006

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 17 d' Octubre de 2005 davant un tribunal format per:

- D. Luis Puig Espinosa
- D. Antonio Méndez Rubio
- D. Juan Carlos Fernández Serrato
- D. José Luis Pardo Torio
- D. Santos Zunzunegui Díez

Va ser dirigida per:
D. Jenaro Talens Carmona

©Copyright: Servei de Publicacions
Manuel de la Fuente Soler

Depòsit legal:
I.S.B.N.:84-370-6469-4

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115



MODELLOS Y FORMAJOS DEL
DISCURSO CULTURAL MASSMEDIAICO
EN LA SOCIEDAD GLOBALIZADA

Tesis Doctoral
que presenta
Manuel de la Fuente Soler

Bajo la dirección
del Dr. Jonaro Talens

Curso Académico 2004-2005

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCIÓN	7
1. Zappa en el rock. Individualismo, disidencia y sentido crítico	19
1.1. Identidad y concepto de autor: génesis y fundamentos ideológicos .	19
1.1.1. La cultura hippie y su ridiculización	21
1.1.2. Las drogas y la anulación de la identidad	31
1.1.3. La escena freak: la revolución de la fealdad	44
1.2. El músico como cronista. El análisis y la desmitificación	49
2. Gobierno e hipocresía. Discurso y acción política del reaganismo	55
2.1. Características discursivas	55
2.1.1. Mensajes triunfalistas y cargados de optimismo	60
2.1.2. Referencias al destino divino de la nación	68
2.1.3. Protección de la moral, persecución de la pornografía y redefinición de la libertad de expresión	71
2.2. Acción política. El comunismo y la economía de la nación	74
2.2.1. La amenaza del comunismo	74
2.2.2. Reaganomía. Política económica y administrativa	76
2.3. El poder de los medios. Información y control político	84
2.3.1. Conceptos de información e ignorancia	86
2.3.2. La «ceremonialización» discursiva y el poder de la desilusión. La «agenda-setting»	92
2.3.3. Concepto de información y la mentira como instrumento de control	101
3. Gobierno y corrupción. El partido republicano y los escándalos políticos ...	117
3.1. El escándalo y la “decadencia ética” de la era Reagan	117
3.2. Escándalos y republicanos	121
3.2.1. Watergate y la denuncia del estado policial	121
3.2.1.1. Abusos de poder y mentiras presidenciales	121
3.2.1.2. La ciudadanía sospechosa	126
3.2.1.3. Los republicanos y la prensa	131
3.2.1.4. La pervivencia del escándalo en la estructura republicana	138
3.2.2. Irán-Contra y la criminalización de la diversidad Ideológica	142
3.2.2.1. Política exterior y agenda oculta de Reagan	142
3.2.2.2. La administración Reagan y «el país está hecho	

un desastre»	148
3.3. Escándalos y telepredicadores	157
3.3.1. La influencia política de la derecha cristiana	157
3.3.2. Telepredicadores: concepto y discurso	160
3.3.3. La moral sexual evangelista. El caso de Jimmy Swaggart.168	
3.3.3.1. Presencia e influencia de Swaggart en la escena política	168
3.3.3.2. El escándalo Swaggart. Hechos y relevancia	175
3.3.3.3. Swaggart en concierto. Los Beatles, el infierno y la ridiculización de la moral evangelista	180
3.3.3.4. Swaggart en el estudio. La fijación textual del escándalo	201
3.3.4. Pat Robertson y el fracaso de la política norteamericana .	207
3.3.4.1. La candidatura de la derecha cristiana a la Casa Blanca	207
3.3.4.2. Propuestas electorales y agenda política	210
3.3.4.3. Donaciones por correo y escándalos financieros	225
3.3.4.4. Reivindicación del funcionamiento de la justicia: el caso de Jim y Tammy Bakker	239
3.3.5. La dudosa alternativa demócrata: Jesse Jackson	258
3.4. La negación ideológica como legado	268
4. Gobierno y censura. Prácticas de control de la libertad de expresión	275
4.1. Las «guerras porno». El Senado y las etiquetas de los discos	275
4.1.1. PMRC: los demócratas de Reagan	277
4.1.2. La carta al presidente y el sexo mitificado	284
4.1.3. La comparecencia ante el Senado	290
4.1.4. La Primera Enmienda: antecedentes, reivindicación y debate	321
4.1.4.1. La caza de brujas y el código Hays	325
4.1.4.2. «Louie Louie» y los movimientos por los derechos civiles de los 60	330
4.1.4.3. Rock 'n' Reagan	338
4.1.5. El argumento republicano de la protección de la infancia. 342	
4.1.5.1. La infancia como escudo argumentativo	342
4.1.5.2. El «impulso incontrolable» del rock hacia el suicidio	349
4.1.6. Resultado y repercusión mediática: «Explicit Lyrics - Parental Advisory»	357
4.1.7. El arte como respuesta. Conociendo a las «Madres de la Prevención» de todo el país	366
4.2. La censura de la industria musical:	

la construcción de identidades	374
4.2.1. El video-clip y el fenómeno de la MTV	375
4.2.1.1. El rock como mercancía ante la concentración mediática de Reagan	375
4.2.1.2. Fragmentación y crisis de autenticidad del rock.	380
4.2.2. El músico frente a la industria	393
4.2.2.1 Identidad y estereotipo: la categorización de los roles sexuales y raciales	393
4.2.2.2. Las compañías discográficas y el control de la distribución	408
4.2.2.3. La industria al servicio del poder político: los 200 moteles del Royal Albert Hall	418
5. «Don't forget to register to vote». Movilización y participación	425
6. Presidente Zappa	433
APÉNDICE	
OBRA DE ZAPPA	445
BIBLIOGRAFÍA	475

Introducción

Los avances tecnológicos vividos en las últimas décadas se han convertido en el primer factor responsable de un fenómeno conocido como la «globalización». Definido por Guillermo de la Dehesa (2001: 17) como «un proceso dinámico de creciente libertad e integración mundial de los mercados de trabajo, bienes, servicios, tecnología y capitales», la verdad es que, como señala a continuación este mismo autor, lejos estamos de que este proceso sea equitativo y homogéneo en las diversas prácticas de intercambio entre las distintas entidades políticas y estatales. En el ámbito cultural, por ejemplo, asistimos a unas dinámicas de aculturación caracterizadas por una cierta norteamericanización o, siguiendo el concepto de Ritzer (1996), «mcdonalización» de la sociedad. Esto es, una homogeneización cultural basada en la inserción, en las comunidades locales, de los modelos y formatos del sistema cultural norteamericano que, siguiendo unos criterios de supuesta eficacia y control de estos mismos formatos y modelos, acaban difuminando los sistemas culturales de estas comunidades locales.

Las inercias de esta progresiva sustitución cultural vienen determinadas por los medios de comunicación. La presencia mayoritaria de empresas estadounidenses en la industria cultural, la adopción paulatina del inglés como lengua internacional de comunicación y el protagonismo de las agencias norteamericanas en la confección de las agendas mediáticas son algunos de los rasgos que configuran esta ascendente dependencia cultural. El período histórico que aparece reflejado en este trabajo es aquél en el que se gestan estas líneas de actuación sociales: los años del *reaganismo*. Como trataremos de exponer, las características discursivas y comunicativas del gobierno conservador de Ronald Reagan fueron el espejo de un cambio más profundo en las relaciones entre gobierno y ciudadanos, cuya adopción por parte del resto del mundo occidental fue rápida e imparable.

A este respecto, es curioso señalar el caso de las culturas del rock, el fenómeno que, como veremos, surge debido a una serie de rasgos sociales que se producen en Estados Unidos con el desarrollo económico tras la Segunda Guerra Mundial y que inicia un proceso de generación de sentidos que cuestiona, en su origen, el orden político dominante. No obstante, la industria cultural estableció de inmediato su mecanismo para intentar anular la práctica revolucionaria del rock. En este momento de tensión de fuerzas entre uno y otro discurso aparece la figura del músico Frank Zappa, que desarrolla su reflexión en una obra que abarca casi treinta años. Zappa concibió el rock como un movimiento en cuyo seno se podía ejercer la disidencia frente a las políticas educativas de las sucesivas administraciones norteamericanas (en especial la de Reagan) que estarían promoviendo la ignorancia de los ciudadanos como mecanismo de control.

Es precisamente desde la revisión de la figura de Zappa donde iniciamos nuestro trabajo. El primer capítulo, realizado como posicionamiento ideológico de Zappa dentro del rock, trata de ubicar la postura del músico, que parte del individualismo y del espíritu crítico (desde su oposición a cualquier forma de control basada en la potenciación de la ignorancia) para combatir la homogeneización ideológica de las instancias políticas. La obra de Zappa partirá de la puesta en crisis del modelo de organización social que anula la libertad del individuo. Desde su análisis de la escena hippie que él vivió tan de cerca, Zappa concluye que las extensiones ideológicas del sistema llegan hasta la generación de un cierto tipo de disidencia que valida y legitima al mismo sistema. Mediante la denuncia que lleva a cabo su obra a lo largo de los 60 y los 70 de estas actuaciones de sometimiento por parte de la industria musical, Zappa insiste (en solitario o con su grupo The Mothers of Invention) en el sentido común del individuo que emprenda, recuperando el valor original de la cultura del rock, una disidencia real basada en la provocación frente a las normas establecidas.

Sin embargo, a finales de la década de los 70, la obra de Zappa experimentará un cambio significativo. Preocupado por los continuos ataques a la libertad de expresión artística y alarmado por el aumento de la influencia política de los grupos ultraconservadores religiosos, en 1979 publica uno de sus discos fundamentales: *Joe's Garage*. Este LP anticiparía algunas de las acciones censoras y represoras ejercidas por la administración Reagan en los años 80. Zappa, que se definía a sí mismo como un «conservador práctico», vio que el programa del partido republicano se basaba en una vocación del gobierno por apropiarse de la esfera pública y eliminar cualquier forma de oposición ideológica. En adelante, la obra de Zappa se volcará, más que nunca, en la celebración de una serie de medidas para concienciar a los jóvenes de la importancia de la movilización política.

Para entender este viraje discursivo que experimenta la obra de Zappa a caballo entre la década de los 70 y la de los 80, es importante considerar el cambio político que vive el país con la llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca, y la consecuente irrupción del fenómeno que se ha dado en llamar «revolución conservadora», que tiene en el propio Reagan a uno de sus principales protagonistas. Diferentes grupos de presión, especialmente los provenientes de la derecha cristiana, pasarían a formar parte de la escena política, ayudando a moldear una retórica de confrontación, en la que la formación de un frente común en contra de la Unión Soviética y de una política administrativa considerada culpable de la desaceleración de la economía estadounidense en los años 70, se convirtió en el elemento central de su razón de ser. De esta manera, las actuaciones políticas de Reagan se presentarían en todo momento como justificación de la lucha contra el comunismo, una lucha basada, según este discurso, en la sublimación de la libertad político-económica norteamericana frente al férreo sistema de control gubernamental soviético. Por su parte, las prácticas en materia económica de la administración Reagan fijarían su objetivo en el crecimiento, sin considerar siquiera un mínimo ajuste para frenar el aumento de las desigualdades de las rentas que estas políticas acabarían

comportando, ni prestar apenas atención al déficit presupuestario que dejó como legado tras el cumplimiento de sus dos mandatos sucesivos al frente del país. El esquema económico aplicado buscó la legitimación de la supremacía moral frente al modelo practicado en la Unión Soviética.

Que el maniqueísmo de esta visión del mundo camuflase actuaciones contradictorias en su administración, que la política económica no diese los resultados tantas veces prometidos o que, en el campo de la libertad de expresión, existiese una paradoja irreconciliable con las actuaciones de los grupos religiosos, es algo que, a la vista de la experiencia histórica y del análisis crítico que desarrollamos en este trabajo, no le preocupaba en absoluto a Reagan. Porque lo importante era la efectividad de un discurso basado en el antagonismo entre buenos y malos, en el que, la ubicación en uno u otro terreno era no sólo determinante sino también exclusiva. En muchas ocasiones se ha señalado la total ignorancia de Reagan en temas históricos, al mismo tiempo que se ha incidido, en la bibliografía sobre el personaje, en que sus discursos y acusaciones están llenos de inexactitudes, citas incorrectas y afirmaciones realizadas a la ligera sin ninguna prueba documental. El discurso de Reagan, sin embargo, era capaz de obviar sus evidentes insuficiencias mediante una retórica centrada en el principio de establecer una línea moral que separase a unos norteamericanos de los otros, de tal manera que todos aquellos ciudadanos de los Estados Unidos que albergasen dudas sobre el origen y destino divino de la nación y sobre la teóricamente necesaria postración de la administración ante la iniciativa de la empresa privada, se quedaban a un lado en el proceso de construcción del nuevo país. Una estrategia dialéctica que confundía y unificaba su visión ideológica con la concepción de Estado y cuyos efectos han perdurado en administraciones y gobernantes conservadores, dentro y fuera de Estados Unidos, tras la desaparición de Reagan de la esfera pública.

El momento político vivido en los Estados Unidos en los años 80 bajo el gobierno de Reagan, y, más concretamente, las actuaciones discursivas y gubernamentales llevadas a cabo por este presidente, suponen el reordenamiento de las políticas conservadoras occidentales, caracterizado por su radicalidad y su consiguiente enfrentamiento a los conservadores moderados y a los liberales: a este proceso que se le conoce como *reaganismo*. Su estudio se nos presenta como ineludible para entender los mecanismos que articula la obra de Zappa, que ve las políticas de Reagan como modélicas al respecto de las intromisiones de un sistema gubernamental en los derechos individuales y al que es necesario, por ende, desplegar sus actuaciones en defensa de la ética y de la libertad de expresión. Su rápida oposición al Reagan presidente se comprende en tanto que Zappa conocía muy bien la política del Reagan gobernador de California quien, entre los años 60 y 70, ejecutó unas constantes que posteriormente serían aplicadas a un ámbito más amplio en el gobierno de toda la nación. Desde su residencia en California, Zappa pudo seguir, conforme despegaba su carrera musical, las vías de acción del político republicano. Así, en el capítulo tres, al analizar el discurso del *reaganismo*, se mostrarán diversos ejemplos de su alocución como gobernador de California, donde se apuntaban ya la mayor parte de sus rasgos ideológicos. Con ello intentamos que la ejemplificación de las características señaladas más abajo sirva también de clave que ayude a descodificar el proceso de ideas que asume la obra de Zappa desde que se inserta en el contexto del Reagan gobernador hasta que lo hace en el del Reagan presidente.

En este sentido, la obra de Zappa no se contenta con ser un mero documento histórico, sino que, como había desarrollado en los 60 con su análisis de la escena cultural de la Costa Oeste en su disco *We're Only in It for the Money*, reflexiona además sobre las prácticas ideológicas dominantes de su tiempo, y llama a la acción del individuo frente a los ataques que éste recibe por parte de los poderes públicos. Para comprender y analizar esta obra, describiremos las claves del *reaganismo* en

sus actuaciones oratorias y económicas. Ambos ámbitos forman un corpus político indisoluble, por cuanto Reagan encontró en sus mensajes retóricos una manera de vender su proyecto económico mientras camuflaba los aspectos negativos de su política económica con un lenguaje plagado de una mitología particular con la que pretendía definir la realidad social del país.

Esta exposición nos llevará, a continuación, a una reflexión sobre la tipología de los escándalos políticos del *reaganismo*, que delatará aspectos de la agenda religiosa del partido republicano. Esta tipificación del escándalo político pondrá sobre el tapete asuntos como el Irán-Contra de Reagan (y sus puntos en común con el Watergate de Nixon), pero también los distintos escándalos de tipo sexual y financiero protagonizados por destacados e influyentes miembros de la derecha religiosa norteamericana.

La libertad de expresión y los movimientos para su control conformarán el cuarto capítulo. Aparecerán analizados los intereses de ciertos grupos de presión estadounidenses y las actuaciones comunicativas y legislativas realizadas en defensa de estos intereses. Éstos serán los campos de actuación en los que se detendrá el discurso de Zappa para lanzar sus propuestas de acción política, que demandan un código ético con el que afrontar las relaciones entre individuo y gobierno en igualdad de condiciones.

En los capítulos quinto y sexto resumimos las acciones reivindicativas llevadas a cabo por el músico para captar la atención de los jóvenes y concienciarles de su capacidad para transformar la sociedad estadounidense. La campaña de Zappa para promover el registro del voto en su país era ya visible en los años 70, pero se hará más urgente e intensa en los 80, sobre todo a partir del momento en que el músico entre claramente en la escena política al defender, ante el Senado norteamericano, la libertad individual frente a los movimientos de control del

reaganismo. Nik Cohn ya había señalado a finales de los 60 que la obra de Zappa suponía «el uso más consciente y articulado que se ha hecho del pop» (2004: 380). La vocación de construcción de un proyecto político a través de su obra se manifestará, en los 80, en su consideración de ésta como un servicio público que combate al modelo educativo republicano y que sirve de oposición a éste al ver su labor, en cuanto a compositor, como un organizador de ideas y un suministrador de información alternativo al de los grandes medios de comunicación.

Con esta idea inicia Zappa una gira musical en 1988, animando a su público para inscribirse en el voto y denunciando en sus canciones a las figuras más destacadas del *reaganismo*. Y, a pocas semanas de las elecciones presidenciales de ese año, Zappa editaría el LP *Broadway the Hard Way*, con el que, basándose en el material grabado a lo largo de la gira, realizaría un último llamamiento al voto ante la inminencia de la cita con las urnas. Son, por lo tanto, los textos de este disco sobre los que se articula esta tesis doctoral. Partimos de estas canciones, mediante un análisis cualitativo que valora los rasgos ideológicos de los textos, para situarlas en su contexto, de tal manera que sean los temas musicales los que expliquen este contexto, y no al revés. En este sentido, hemos trabajado según el análisis del discurso de Van Dijk, enfatizando el componente ideológico que nos ayudara a entender el sentido unitario de la obra de Zappa. *Broadway the Hard Way* ordena los elementos de la realidad corrupta del *reaganismo* para concluir en la demanda de la superación de la «decadencia ética» con la que Zappa define este momento político: esta superación vendría dada por una mayor participación de la ciudadanía en los procesos electorales del país.

No obstante, la obra de Zappa tiene también una vocación de unidad. A través de una serie de marcas textuales que él llamó «continuidad conceptual» (consistente en juegos de referencias cruzadas de sus canciones) y «la palabra secreta» (determinadas palabras que anunciaba al principio de cada concierto y que iban

apareciendo a lo largo de la actuación correspondiente en determinados versos para acentuar la comunicación con el público), los textos de Zappa van generando nuevos sentidos como un corpus unificado en el que cada declaración que hace, cada película que filma, cada nota que escribe, forma parte de su proyecto político. Es por esto que, en este trabajo, las reflexiones de Zappa se van conectando unas con otras, de modo que, lejos de establecer un orden cronológico, su sentido va determinado por la identificación de rasgos ideológicos que presenta su obra. De ahí que no compartamos la opinión de Clinton Heylin (2003: 151) cuando valora más los «bootlegs» que los propios discos recopilatorios de Zappa al no estar sometidos estos últimos al sentido de la cronología. Para Zappa, los sentidos de su obra no dependían necesariamente del tiempo que hubiese transcurrido entre dos discos. De ahí que hayamos optado por la presentación de los textos que van explicando las distintas políticas de su tiempo, pero no sólo para fijar su obra con valor documental, sino para promover una reflexión global que aparece en su máxima expresión cuando se ordenan todas sus obras según sus ejes temáticos comunes.

Al final del trabajo se incluye un apéndice con los discos oficiales de Zappa, de tal manera que el lector disponga en todo momento de una guía orientativa que le ayude a situarse cuando nos referimos a un texto en concreto, así como el listado de referencias bibliográficas utilizado para la elaboración de esta tesis.

Por último, querríamos constatar, a modo de sincero agradecimiento, algunas de las aportaciones intelectuales más significativas que hemos venido recibiendo por parte de diversas personas a lo largo del proceso de elaboración de la tesis doctoral, sin las que no puede entenderse el resultado del trabajo.

Al Dr. Jenaro Talens le debo no sólo la dedicación y el entusiasmo que, como director de esta tesis, le ha prestado al trabajo desde el primer momento. Su labor ha resultado decisiva en todas las partes de este proceso: desde la elección del tema

(con el acotamiento del objeto de estudio, la delimitación de la estructura y la selección de las principales fuentes bibliográficas) hasta la redacción final, apuntando hasta el último momento sugerencias y lecturas de gran valor para la comprensión de los textos que se han manejado en este trabajo. Pero su magisterio se dilata más allá del tiempo que requiere una tesis doctoral. El Dr. Jenaro Talens es el responsable de mi interés por la obra de Frank Zappa. Fue en sus clases de análisis textual en la licenciatura de Comunicación Audiovisual cuando conocí esta obra. Pero, aún más importante, sus clases fueron el marco idóneo para descubrir la producción de Zappa en relación con un marco imprescindible para entenderla mejor: la dimensión política de su música. Así, mi escucha de las primeras canciones de Zappa estuvieron acompañadas de una creciente curiosidad al saber que en ellas había una labor consciente de deconstrucción y reflexión que (lejos de limitar las lecturas de los discos) las ampliaban al ofrecer un punto de partida que ponía toda esta obra en relación con el rock y con el movimiento político en el que se desarrolla. El Dr. Talens consiguió en sus clases, al sistematizar un análisis de las manifestaciones culturales y las relaciones que articulan en nuestra sociedad, despertar en mí una voluntad de cuestionamiento crítico de las estructuras sociales, al enseñarme a dudar de todos los conceptos y categorías que las autoridades políticas nos presentan a los ciudadanos como inamovibles y naturales. En resumen, a él le debo una inquietud intelectual y una madurez personal de las que este trabajo pretende ser su máxima realización hasta la fecha.

Por otro lado, no puedo dejar de señalar mi gratitud hacia mis compañeros del Departamento de Teoría de los Lenguajes. El Dr. Guillermo López me alentó desde un primer momento en la realización de la tesis doctoral. Su apoyo ha sido fundamental, por cuanto me ha sabido ayudar en todo momento con una abnegación abrumadora que dota al término amistad de su pleno significado. Esta ayuda se ha manifestado en el presente texto a la hora de compartir sus amplios conocimientos sobre teoría de la comunicación, opinión pública y el papel de los medios de

comunicación en la sociedad actual, que me han sido de una gran utilidad para saber en qué lugar se podía situar un activista político como Zappa en la década mediática de la era Reagan. El Dr. Daniel Jorques me asesoró en multitud de problemas terminológicos y estructurales, ofreciéndome continuamente, durante meses, reflexiones para enriquecer el trabajo desde el punto de vista del análisis del discurso. La Dra. Carolina Moreno, por su parte, me ayudó con sabias aportaciones a la hora de emprender el capítulo dedicado a la censura ejercida por los medios de comunicación. Con Germán Llorca compartí las dudas del doctorando que se enfrenta a la tesis, además de numerosas conversaciones en que me ayudó a entender determinados aspectos de la postmodernidad. El Dr. Miquel Francés me facilitó, desde el primer momento, el acceso a las magníficas instalaciones del Taller d'Audiovisuals de la Universitat de València. Una ayuda de primer orden para poder estudiar el abundante material audiovisual que he podido recopilar en estos últimos años. En este sentido, mi agradecimiento se extiende a todos los técnicos del Taller d'Audiovisuals, que siempre han mostrado su total disposición a echarme una mano ante cualquier problema técnico en el tratamiento con los distintos formatos de audio y vídeo. No quería tampoco dejar de mencionar al Dr. Ángel López García, que me ha sabido guiar por mi trabajo en la universidad, atendiendo siempre a mis dudas y mis preguntas.

También quiero agradecer el apoyo de tres profesores del Departamento de Filología Inglesa de la Universitat de València. En primer lugar, al Dr. Barry Pennock, amplio conocedor de la obra de Zappa y cuya colaboración constituye una base importantísima en este trabajo, puesto que me ha dado soluciones concretas y originales a los numerosos versos de Zappa cuya traducción se antojaba muy difícil, además de sugerirme interpretaciones que nunca habría percibido sin su orientación. El Dr. Paul Derrick me ayudó a entender los rasgos específicos de la cultura norteamericana que, a pesar de parecer cercana a la nuestra por los procesos de aproximación de nuestra industria cultural y por su presencia en los medios de

comunicación, tanto dista de nuestra sociedad: el sistema político, las creencias y valores de los estadounidenses y la presencia de los telepredicadores son algunos de los rasgos que consulté muchas veces con el profesor Derrick. Y la Dra. Carmina Gregori compartió en muchas charlas sus vivencias y su visión de la cultura norteamericana, ayudándome a saber qué aspectos hay que destacar para que el trabajo resulte interesante para un lector español.

Mi estudio se vio, además, muy beneficiado por una estancia en la University of Virginia. Allí el Dr. Fernando Operé me permitió el acceso a los impresionantes fondos bibliográficos de la biblioteca de la universidad, donde pude encontrar los textos imprescindibles para la realización de un trabajo sobre cultura rock. En el mismo centro, el Dr. Eric Lott me asesoró para acercarme a las consideraciones iniciales sobre la historia del rock desde un punto de vista crítico.

Finalmente, el agradecimiento se hace extensivo y especial hacia mis padres y mi hermana, mi familia y mis amigos. Cada uno a su modo ha sabido escucharme y apoyarme en todo momento. Sin todos ellos, las siguientes páginas se habrían quedado en poco más que una idea vaga. Por eso quiero valorar, con estas palabras, su cariño y su comprensión.

1. Zappa en el rock. Individualismo, disidencia y sentido crítico

1.1. Identidad y concepto de autor: génesis y fundamentos ideológicos

En el otoño de 1987, el músico de rock norteamericano Frank Zappa empezaba los preparativos de lo que acabaría siendo su última gira. El daría comienzo en los meses siguientes, concretamente a finales de enero, por la costa este de los Estados Unidos para después volar hacia diversos países europeos (España entre ellos) y, ya en verano, habría de regresar para concluir en el sur y la costa oeste. Zappa, que por entonces tenía 46 años de edad, era un músico respetado en el mundo del rock por su capacidad de trabajo (en poco más de veinte años de carrera había publicado ya alrededor de medio centenar de discos), la variedad de estilos que aparecían en su obra (desde el rock al jazz, pasando por la música electrónica o la orquestal) y por su estilo como guitarrista, que había quedado reflejado en numerosas grabaciones a lo largo de su vasta producción. Pero Zappa era también, en esos años, muy conocido en Estados Unidos porque se había convertido en una estrella mediática por sus opiniones en contra del gobierno de Reagan y de los grupos de presión afines. En 1985 había comparecido como testigo ante una comisión del Senado para denunciar lo que calificaba como un acto de censura: el propósito (auspiciado por políticos republicanos y demócratas a instancias de un *lobby* de asociaciones de padres) de discriminar los discos de rock por el contenido sexual o violento de las letras de las canciones. Para Zappa, la pretensión de pegar etiquetas de advertencia en determinados discos era un ataque a la libre expresión del artista. El debate generado en aquellos años llevó al músico a participar en centenares de entrevistas en distintas emisoras de radio y televisión.

No obstante, a pesar de que la figura de Zappa fuera conocida en su país, su música no lo era tanto. Condenada, prácticamente desde el principio de su carrera, a una cierta marginalidad por parte de la industria, sus canciones poquísimas veces

entraban en los canales de promoción mayoritarios, por lo que no conseguían una emisión regular en las radios y no formaban parte de las listas de éxitos. Su obra se inscribía, desde el principio, en un proyecto político consciente, y las críticas de sus letras apuntaban no sólo al gobierno de turno (como sus canciones contra Nixon en los 70) sino también a los discursos hegemónicos sobre las tradiciones y los valores representativos del ser norteamericano. Para conseguir su independencia económica con unas condiciones tan difíciles, Zappa se volcó en su trabajo editando discos y realizando películas, y dando a conocer su obra en largos tours mundiales.

Sin embargo, en los 80, el músico prefirió aparcar la realización de giras para centrarse en la ordenación de todo el material que había grabado a lo largo de los años pero, sobre todo, para llevar a cabo sus campañas de información a la ciudadanía sobre el valor del voto individual en un país sucumbido, desde su punto de vista, por la corrupción ética, económica, política y cultural de los Estados Unidos. Era necesario un cambio en las relaciones entre gobernantes y ciudadanos y, para ello, pensaba que era imprescindible animar a la participación. De esta manera, y a pesar de su frenética actividad de conciertos de décadas pasadas, la gira de 1988 habría de ser la primera en tres años. Pero esta gira no era, ni mucho menos, un paréntesis en su actividad política, sino una manifestación más de ella. 1988 era un año de elecciones presidenciales en Estados Unidos, el último año de Reagan en la Casa Blanca y en el que los republicanos amenazaban con prolongar sus directrices con una renovación superficial centrada únicamente en el relevo de las personas que ocuparan el Despacho Oval. Zappa pensaba en una gira de conciertos en la que se mandase un claro mensaje de movilización al público ante la cita electoral. Para expresar este mensaje, había pensado en realizar pausas de media hora para que los asistentes se pudieran inscribir en el registro de voto (paso imprescindible para poder ejercer este derecho en los Estados Unidos) mediante la entrega de formularios a tal efecto en el mismo recinto del concierto. Pero Zappa no dejaba a la industria musical fuera de su reflexión política, y así quedaba reflejado en una

noticia publicada por el *USA Today* el 29 de octubre de 1987 en que se daban los primeros datos de su nuevo tour:

[Zappa] ha escrito cinco canciones nuevas para su próxima gira norteamericana, que comienza en febrero. «When the Lie's So Big» apunta al candidato a la presidencia Pat Robertson; «Why Don't You Like Me?» se burla de Michael Jackson¹.

Zappa prometía, así pues, una parodia sobre Michael Jackson, el considerado «rey del pop» en los años 80, toda una estrella tanto por las ventas de sus discos como por su posición de icono en la MTV. Pero este enfrentamiento de Zappa a las prácticas profesionales e ideológicas de la industria musical no era nueva. Se insertaba, por el contrario, en una línea discursiva presente en su obra desde su álbum de debut. Veamos, así pues, en este primer capítulo, los rasgos fundamentales de su pensamiento que nos sirvan de base para comprender mejor las implicaciones políticas de su obra.

1.1.1. La cultura hippie y su ridiculización

Para Zappa, hablar de rock es hablar de juventud. En una entrevista publicada en la revista *Goldmine* en enero de 1989, afirmaba que el relevo generacional del público del rock es constante y ofrecía una estimación de su propia experiencia: la mayor parte de su público en aquel momento, cuando él tenía 48 años de edad, oscilaba entre los 18 y los 25 años. Su antiguos fans de los 60 y 70 preferían quedarse en casa antes que ir a un concierto y, para su sorpresa, observaba que los jóvenes se sabían las letras de sus viejos discos. Para Zappa, era función del músico rock saber seguir conectando, con el paso del tiempo, con las verdaderas inquietudes

¹ «He's written five new songs for his upcoming USA tour, which begins in February. When the Lie's So Big takes aim at presidential candidate Pat Robertson; Why Don't You Like Me? makes fun of Michael Jackson». La noticia está firmada por Jefferson Graham. Hemos optado por traducir las canciones y textos al español, conservando los textos originales en notas al pie.

de los más jóvenes, en una comunicación desprovista, en la medida de lo posible, de vacuos rituales de fascinación y centrada en un diálogo político que transmitiese a la juventud uno de los objetivos fundamentales del rock: una formación, basada en las fórmulas del entretenimiento, de concienciación del potencial transformador de los jóvenes en la sociedad.

Porque lo cierto es que es ineludible hablar de juventud cuando hablamos de rock. Simon Frith (1980: 18) lo define como «la música producida para el consumo simultáneo de un amplio mercado joven» y, un poco más adelante, recuerda que no es posible sustraerse a las condiciones ideológicas del proceso comunicativo del rock:

el rock es comunicación *musical* y su ideología en cuanto cultura de masas se deriva, no sólo de la organización de su producción, no sólo de las condiciones en que se consume, sino también de las intenciones artísticas de sus creadores y de la estética de sus formas musicales (*id.*: 19).

La música rock forma parte, de este modo, de una profunda reestructuración en la industria musical, en el papel del artista en el seno de la sociedad y en las condiciones de recepción. Una revolución en estos ámbitos de tal magnitud que Luis Puig y Jenaro Talens (1999) prefieren referirse al rock como una economía, como unas «culturas del rock».

Pero Frith habla también de la «ideología en cuanto cultura de masas» del rock. Es decir, al ponerse en juego nuevas relaciones sociales en la producción y consumo de cultura, se mueven también los sentidos y la generación de los mismos. Es indudable que hay algo distinto entre asistir a un concierto de jazz o a la actuación de un grupo de rock, del mismo modo que el jazzman y el artista de rock tienen una relación diferente con su público y que, además, este público es distinto.

El factor diferencial podría definirse como «celebración de la revolución», porque, como ha señalado Charlie Gillett (2003: 17):

El rock and roll quizás fue la primera forma de cultura popular que celebró sin reservas los rasgos más criticados de la vida urbana. En el rock and roll, los estridentes y repetitivos sonidos de la vida urbana eran, efectivamente, reproducidos en forma de ritmo y melodía.

Esta nueva relación entre la cultura popular y la sociedad, esta exaltación de los sonidos de la urbe, era definida por Greil Marcus (1999: 10) con un sentido de «magia», puesto que magia para él es que, en la música popular, «la relación de ciertos hechos sociales con ciertos sonidos crea símbolos irresistibles de la transformación de la realidad social». De este modo, para Marcus (aunque él mismo reconozca que esto no se haya dado siempre así en la historia de la música popular) el rock es «transformación de la realidad social» a través de la generación de sentidos y de la fijación de nuevos intercambios simbólicos en los procesos culturales de la sociedad. El joven, como modelo de receptor del rock, es a quien llega el mensaje, pero a la vez se convierte en su emisor al producir las simbologías para una nueva realidad social.

En este punto, no podemos evitar un matiz: esta concepción de la juventud del consumidor de rock no responde tanto a una edad como a un estado o inquietud. De nuevo Marcus (*id.*: 291) recoge este eco al citar un texto de Isidore Isou, representante de la vanguardia post-Segunda Guerra Mundial:

Llamaremos joven a cualquier individuo, sin importar su edad, que aún no coincida con su función, que actúe y luche por obtener el ámbito de actividad que realmente desee, que luche por obtener una carrera en términos de una situación y una forma de trabajo distintas de las que han sido planeadas para él.

Porque el joven, el adolescente, el *teenager* es fruto también de una nueva política de consumo que eclosiona tras la Segunda Guerra Mundial. Habría que destacar aquí los factores tecnológicos (como la introducción, en los años 50, del transistor de radio), así como el reordenamiento de la estructura audiovisual norteamericana, con el éxito de la televisión y el cambio de orientación de la programación radiofónica, que optó por las emisiones musicales y los programas basados en las listas de éxito como la forma más barata y efectiva para el nuevo contexto (Peterson, 1990: 113). Pero, al margen de esta vertiente tecnológica, los nuevos mercados que se desarrollaron con la cultura del ocio que acompañó al crecimiento económico de los Estados Unidos se basaron en este nuevo concepto: el del *teenager* como nuevo objetivo de la industria del entretenimiento (Kollege, 1999: 98). De tal manera que ambas concepciones fueron de la mano en el nacimiento de las culturas del rock, con sus irreconciliables tensiones (raciales, por ejemplo): por un lado, tenemos un mercado que evoluciona y que percibe la presencia de un nuevo segmento del público que irrumpe como un potencial consumidor; por otra parte, la existencia de este nuevo público no forma parte de un proceso controlado por la industria, sino que surge, en buena parte, como reacción a ella y a los géneros musicales dominantes entre la década de los 40 y la de los 50. Por lo tanto, el rock es también, por su carácter novedoso, un catalizador de inconformismo social. Al participar el joven de una manera activa y exclusiva en la formación de nuevos espacios y formatos culturales, en el código del rock estaría presente este valor de rebeldía. Para Zappa, ésta es una característica fundamental del rock, ya que, en su opinión, «la música es siempre un comentario sobre la sociedad»² (en Volgsten, 1999: 3). Pero a continuación matiza: para desviarse de la norma, hay que conocerla. Es decir, que se necesita un conocimiento de los códigos establecidos, en una concepción que tiene una doble lectura: el compositor y el músico deben dominar todas las vertientes de su oficio para poder realizar este proceso de renovación constante; pero también debe ser consciente del sistema

² «Music always is a commentary on society».

social y político en el que desempeña su trabajo para poder influir en él y colaborar en la transformación de los aspectos susceptibles de mejora. Ésa es, para Zappa, la función principal del rock, su razón de ser frente a formas musicales anteriores. En sus palabras:

Una de las cosas que he dicho en diferentes entrevistas es: «*Sin desviación (de la norma)*, el “**progreso**” *no es posible*». Para que uno pueda *desviarse con éxito*, tiene que tener, al menos, un conocimiento de pasada de la *norma* de la que se quiera desviar (...) El lugar donde uno encuentra un menor entusiasmo para *reventar las normas* es en el mundo de la orquesta sinfónica (...) Los músicos llegan a las orquestas *sabiendo* ya lo que es «bueno», porque lo han tocado mil veces en el conservatorio. Así que cuando un compositor se acerca a una orquesta con una pieza musical que incorpora técnicas o ideas que no estaban «certificadas» en el conservatorio, es probable que experimente un *rechazo a un nivel molecular*, como un mecanismo de defensa de la orquesta entera (...) Cuando se invita a un director a una orquesta, éste no suele ofrecer una actuación de obras de un compositor vivo. Suele tocar Brahms, Beethoven, Mozart, para poder ensayar todo el repertorio en una tarde y que así suene todo a la perfección (...) ¿Por qué es eso mejor que un grupo de tíos improvisando en un bar sobre canciones como «Louie Louie» o «Midnight Hour»?³ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 185-186).

En todas estas impresiones, va surgiendo en todo momento la idea de que hay que entender el rock dentro de un contexto determinado. Hasta tal punto que Gillett

³ «One of the things I’ve said before in interviews is: “*Without deviation (from the norm)*, ‘**progress**’ *is not possible*”. In order for one to *deviate successfully*, one has to have at least a passing acquaintance with whatever *norm* one expects to deviate from (...) The place where one finds the least enthusiasm for *norm-nuking* is in the world of the symphony orchestra (...) Players come into the orchestra already *knowing* what’s «good» –because they’ve played it a million times in the conservatory. So, when a composer approaches an orchestra with a piece of music embodying techniques or ideas that weren’t «certified» during the musicians’ conservatory days, he is likely to experience *rejection at the molecular level* –as a defense mechanism of the entire orchestra (...) When a guest conductor comes to town, he is not usually giving a performance of something by a living composer. He’s doing Brahms; he’s doing Beethoven; he’s doing Mozart –because he can warm it up in one afternoon and make it sound okay (...) Why is that any better than a bunch of guys in a bar band jamming on “Louie Louie” or “Midnight Hour”?».

Las negritas, cursivas y subrayados de las citas de Zappa que, como ésta, aparezcan en adelante son obra del propio autor.

(2003: 25) discrimina los mismos conceptos de partida según su momento histórico. Para este autor, habría que distinguir entre rock 'n' roll (una primera denominación de esta música), rock and roll (un segundo término que sustituiría al anterior desde 1958) y el rock (formado por las derivaciones del rock 'n' roll posteriores a 1964). Como vemos, la misma noción del rock se tiene que considerar en su entorno social y cultural. Así, para valorar la propuesta de Frank Zappa hay que entenderla en relación con el contexto en el que surge.

Su obra empezó a desarrollarse en la costa oeste estadounidense a mediados de los años 60. En esos años se formó en California una amplia red de movimientos *underground*, circunstancia a la que contribuyó el hecho de que ese estado, a diferencia de Nueva York, no contaba con unas leyes tan estrictas sobre el empleo de instrumentos musicales amplificadas en los clubes y salas de conciertos. Pero hubo más razones para explicar este fenómeno, que iban desde el clima de la zona hasta su tradición histórica liberal. Sin embargo, todos estos rasgos son una mera consecuencia del motivo principal de esta repentina emergencia de jóvenes por todo el país: el espectacular auge demográfico que experimentó Estados Unidos al acabar la Segunda Guerra Mundial. Este *baby boom* fue decisivo en la aparición del fenómeno del rock en los años 50, cuando la figura del *teenager* que consumía cultura popular fue una realidad que, como hemos señalado, cambió los sistemas de producción de la industria. Además, el país había vivido un desarrollo económico parejo al demográfico, con lo que la nueva generación tenía poder adquisitivo para exigir nuevas ofertas. Pero los que eran adolescentes de los años 50, en los 60 eran ya universitarios. Los consumidores de los 50 se convirtieron en jóvenes que habían vivido unas formas de cultura, unos esquemas de valores que suponían una ruptura con los de sus padres. A esto se unió el consecuente aumento en los índices de escolarización, lo que comportó la entrada de un núcleo importante de la población en la vida social y política. Según los datos que cita Kolloge (1999: 140), estas escolarizaciones en los institutos pasaron de los 7 a 13 millones en sólo diez años, de

modo que la nueva generación de adolescentes quintuplicaba su número con respecto a los últimos seis decenios.

La incapacidad de las universidades norteamericanas para acoger a todo el flujo de nuevos jóvenes endureció las condiciones de acceso a los centros. Se produjo, en suma, un choque generacional de concepciones que derivó en la búsqueda, por parte de la juventud, de nuevas formas de socialización: el hippismo de San Francisco fue el movimiento más destacado. La búsqueda de la paz y la felicidad fue, para los hippies, un proceso que debía ir contar con la participación del consumo de drogas. La rápida expansión de las sustancias alucinógenas fue un foco de atracción hacia la ciudad. Augustus Owsley, un conocido químico, instaló su laboratorio en la bahía y empezó a comercializar LSD, convirtiéndose rápidamente en un auténtico gurú de la época. En muy poco tiempo, las calles de San Francisco pasaron a ser un centro de peregrinación para jóvenes de todo el país. Ward, Stokes y Tucker (1986: 329) describían la escena:

Y así las calles de ciertos barrios, especialmente Haight-Ashbury, se convirtieron también en un acontecimiento, con incienso, cintas de cuero, flores, pelo largo, escuelas libres, sexo con relax, y el dulce y penetrante olor de la marihuana. Los mismos caminos se estaban expandiendo por todas las universidades del país, pero el *estilo* San Francisco acabó suplantando las formas de protestas más dirigidas que habían tomado como modelo la experiencia de los derechos civiles en el sur⁴.

En este momento es en el que apareció la obra de Zappa. Pero veamos una de sus canciones para comprender mejor qué relación establece Zappa con su contexto cultural. Nos fijaremos, para empezar, en una de sus canciones, titulada «Who

⁴ «And so the streets in certain neighborhoods, most notably Haight-Ashbury, became events as well, featuring incense, beads, flowers, long hair, free schools, relaxed sex, and the sweet and pervasive smell of marijuana. The same drives were obviously stirring on college campuses all across the country, but the San Francisco *style* eventually supplanted the more directed forms of protest that had been modeled on the civil rights experience in the South».

Needs the Peace Corps», una crónica del hippismo incluida en el LP de 1968 *We're Only in It for the Money*:

¿Para qué vivir?
¿Para qué el voluntariado?
Creo que me saldré de ahí,
me iré a San Francisco,
me compraré una peluca y dormiré
en el suelo de Owsley.
Ya he pasado por la tienda de pelucas
y he bailado en el Fillmore.
Estoy totalmente colocado.
Soy un hippie y me gustan los viajes.
Soy un gitano a mi modo.
Estaré una semana, cogeré ladillas y
volveré en autobús a casa.
Soy un hipócrita
pero no lo tengáis en cuenta
porque estoy colocado.
En cada ciudad debería haber un sitio
para que se reunieran los hippies hipócritas
con calabozos psicodélicos
por doquier.
¡A SAN FRANCISCO!
(...)
Primero, me compraré unos collares
y después, a lo mejor, una cinta de cuero
para ponérmela en la cabeza.
Unas plumas y campanitas
y un libro sobre la sabiduría de la India.
Preguntaré en la Cámara de Comercio
cómo se llega a la calle Haight,

y me fumaré un montón de drogas.
 Iré por ahí descalzo
 con un brillo psicodélico en los ojos.
 Amaré a todo el mundo.
 Amaré a la policía mientras me quita la mierda a patadas en la calle.
 Dormiré...
 Iré, iré a una casa,
 sí, sí, eso es lo que haré,
 iré a la casa
 donde hay una banda de rock,
 seré su manager
 y estaré con ellos,
 y cogeré ladillas,
 pero no me importa⁵.

Desde su visión como testigo de la escena hippie de San Francisco (y del «verano del amor» celebrado en 1967), Zappa buscaba, con su crítica, distanciarse de ese movimiento. Su relación, pues, es de oposición. La canción presenta a unos hippies a los que se califica de «hipócritas» y de los que se viene a decir que, lejos

⁵ «What's there to live for? / Who needs the peace corps? / Think I'll just DROP OUT / I'll go to Frisco / Buy a wig & sleep / On Owsley's floor / Walked past the wig store / Danced at the Fillmore / I'm completely stoned / I'm hippy & I'm trippy / I'm a gypsy on my own / I'll stay a week & get the crabs & / Take a bus back home / I'm really just a phony / But forgive me / 'Cause I'm stoned / Every town must have a place / Where phony hippies meet / Psychedelic dungeons / Popping up on every street / GO TO SAN FRANCISCO...» (Rykodisc RCD 10503).

«First I'll buy some beads / And then perhaps a leather band / To go around my head / Some feathers and bells / And a book of Indian lore / I will ask the Chamber Of Commerce / How to get to Haight Street / And smoke an awful lot of dope / I will wander around barefoot / I will have a psychedelic gleam in my eye at all times / I will love everyone / I will love the police as they kick the shit out of me on the street / I will sleep... / I will, I will go to a house / That's, that's what I will do / I will go to a house / Where there's a rock 'n' roll band / 'Cause the groups all live together / And I will join a rock 'n' roll band / I will be their road manager / And I will stay there with them / And I will get the crabs / But I won't care»

Gran parte de los discos de Zappa contienen, impresas en las carpetas, las letras de las canciones. En esos casos, nos basamos en estos textos y citamos la referencia que se corresponde con el listado de discos del apéndice de este trabajo. Cuando no aparece la letra o (como en este caso, sólo aparece una parte), nos basamos en la escucha del disco y en la transcripción que los fans han hecho de las letras en diversos sitios webs como en <http://www.science.uva.nl/~robbert/zappa> o <http://globalia.net/donlope/fz>, éste último mantenido por el español Román García Albertos. No obstante, hemos optado, como decimos, por no seguir estas transcripciones al pie de la letra ya que, en su afán de coleccionista, recogen todos los sonidos (incluidas onomatopeyas y las voces de los coros) que suelen ser innecesarios para los propósitos de este trabajo.

de protagonizar un movimiento de rebeldía, se reducen a ser meros cumplidores de todo un ritual prefijado que va desde la elección de las ropas hasta el consumo de drogas en la comuna. Un colectivo que, según el texto, no realiza ninguna acción de oposición política y que se encierra en una especie de nihilismo social basado en la negación de su utilidad como grupo. De hecho, presumen de no hacer nada. De ahí los dos primeros versos, con los hippies cuestionando el valor la cooperación social, en referencia a los «Peace Corps» (un programa de voluntariado norteamericano de ayuda a los países del Tercer Mundo) en el texto original.

La estereotipación emprendida por Zappa del movimiento hippie busca su ridiculización al presentar a sus individuos como seres alineados con el sistema político. Ésta sería, por lo tanto, una característica discursiva de su obra que llama poderosamente la atención: su vocación individualista que rechaza cualquier forma de organización o colectivo. Para Zappa, la oposición al sistema debe partir del individuo, y cualquier inscripción en un grupo acabaría comportando una cesión del espíritu crítico. Esta valoración hay que entenderla, de nuevo, en el entorno político en el que opera la obra de Zappa: desde los movimientos de la contracultura hasta las políticas conservadoras de la era Reagan. Un período de años que, según iremos viendo, serán percibidos por el músico como un recorrido de progresiva homogeneización ideológica ejercido por parte de las clases dominantes del país en la búsqueda de la anulación de la disidencia y, por extensión, de la identidad. Para Zappa, los hippies son el primer resultado palpable de esta homogeneización. Al reducirse su programa político a conceptos amplios como la «paz» o la «felicidad» y, sobre todo, al carecer de propuestas concretas de respuesta, el músico ve en los hippies una extensión del sistema, por cuanto lo valida y refuerza. De este modo es como lo percibía, también en 1968, Nik Cohn (2004: 384), que realizaba un retrato irónico del movimiento:

Por todo el mundo se paseaban chicos y chicas vestidos de arco iris y llevaban camisas, cascabeles y flores en el pecho, pero ya no era más que puro teatro, sólo un nuevo juguete, algo al mismo nivel de los *mods* o los *rockers*. Y no sólo quedó en una cosa de chicos, el juego se extendió a los jóvenes liberales blancos de todas partes, incluso a los académicos, periodistas y publicistas sofisticados. De acuerdo, no sólo fue la ropa, sino que también fumaron marihuana, se compraron *Sergeant Pepper*, usaron palabras como «groovy» y llenaron sus casas de palitos de incienso. Flirteaban con la bohemia, eso es todo; y lo mismo pasaba con lo de la nueva sociedad, era verano y todos se divertían.

Para Cohn, y para Zappa, el movimiento hippie era una moda basada únicamente en la ilusión de la libertad. Venía a decir Zappa en su canción que tampoco había que hacer demasiado caso a unos individuos que encontraban su mayor manifestación personal en el descubrimiento del misticismo oriental y en el consumo de drogas. Porque éste era, en su opinión, el punto en que el hippismo no podía considerarse una acción articulada de oposición: Zappa opinaba que el consumo de drogas era una práctica de sumisión, y no de emancipación.

1.1.2. Las drogas y la anulación de la identidad

En la figura del consumidor de ácido se encuentra la mitología de la evasión de la realidad mediante la apertura de la mente a nuevos universos perceptivos y nuevos sentidos. Luis Ángel Abad (2002: 45) incide en su carácter de construcción social cuando, al hablar de la figura del drogadicto, matiza:

(...) su marginalidad no es un efecto exclusivo de su práctica estupefaciente, sino una opción previa decidida con orgullo ante un mundo que no entiende.

La historia del rock está llena de ejemplos de esta visión del drogadicto como un *outsider* que confiesa su incapacidad, o su falta de voluntad (o ambas) para

entender su entorno. La muerte, a principios de los 70, de Jimi Hendrix, Janis Joplin y Jim Morrison, y su posterior inserción en la mitología del fan que reforzaría esa identificación entre muerte prematura e inadaptación, queda como la impronta más clara de ese punto de vista defendido desde el movimiento hippie. El consumo de alucinógenos, y su publicidad por parte de The Beatles, aparecía incluso como una parte del proceso creativo y receptivo, de tal manera que un disco como *Sargeant Pepper* exhibía el valor del LSD como generador de sentidos ocultos. John Lennon lo negaba, pero sus seguidores entendían que «Lucy in the Sky with Diamonds» era un himno a la sustancia por el juego de palabras del título de la canción⁶.

El consumo de LSD tenía, entre los hippies, su componente anti-sistema. Como dice Augusto Ponzio (1994: 2-3), la droga cuenta con un poder de atracción por cuanto constituye la sustancia prohibida:

El fetichismo de la «droga» es un hecho evidente. Sin la referencia a su carácter de fetiche no podría explicarse el que se opte por su uso, ni los «poderes» superiores que se le atribuyen con respecto a otras sustancias que no son consideradas «droga» —el tabaco, el alcohol—, ni la adhesión a la «droga», ni la dependencia psíquica.

Es, precisamente, este carácter de rito de la comunidad el que hace que Zappa rechace, ya desde los años 60, las drogas como una de las extensiones irrenunciables de las culturas del rock. Su oposición frontal al consumo de drogas (incluida la marihuana o el LSD) se enmarca en su sentido del artista como un individuo plenamente consciente del contexto social y político en el que se desenvuelve su trabajo y que rechaza, por consiguiente, la ayuda externa de ningún tipo, sea la

⁶ En realidad, lo que siempre ha negado Lennon es que esa interpretación formara parte del proceso creativo de la canción: «Vi a Mel Tormé presentando el show de Lennon-McCartney y diciendo que “Lucy In The Sky With Diamonds” era una canción sobre el LSD. Nunca lo fue, y nadie me cree. Lo juro por Dios, o por Mao o por quien quiera: no caí en lo de la sigla LSD. La verdad es ésta: mi hijo volvió a casa con un dibujo de una mujer muy rara que volaba por el cielo. Le pregunté qué era y me dijo que era Lucy en el cielo con diamantes, y yo pensé: “Qué bonito”. Inmediatamente escribí una canción sobre ella. Y después de que hubieran publicado el álbum, alguien se dio cuenta de lo del LSD» (The Beatles, 2000: 242).

asesoría de grupos organizados, sea la asistencia de sustancias alucinógenas. En su opinión, las drogas no son más que una evasión cobarde de la realidad y, por lo tanto, inhibidoras de la acción política. Basar una actitud pública en su consumo anula la capacidad de análisis. Así es como resumía su postura al respecto en 1993, al tiempo que, analizando los años 60, reconocía su exclusión de la escena contracultural por sus opiniones:

Todo lo que había que hacer era mirar a la gente que tomaba drogas, y con eso ya bastaba. La gente hacía cosas espantosas y pensaban que eran fantásticas. Después se ponían a discutir sobre ello durante horas con el tipo que estaba al lado y que había tomado la misma droga (...) Para formar parte [de la contracultura] tenías que aceptar todo el rollo de las drogas. Tenías que haber pasado por la experiencia, en el sentido de Jimi Hendrix. Y toda la gente que yo conocía que había pasado por la experiencia parecían zombies⁷ (en Sheff, 1993: 62).

En última instancia, Zappa opinaba (en Miles, 1993b: 61-62) que el movimiento hippie estaba al servicio del orden político establecido por cuanto canalizaba las protestas juveniles descargándolas de todo contenido y reduciéndolas a un pasatiempo juvenil. Las supuestas experiencias de las drogas son el eje de otra de las canciones del mismo disco de 1968, *We're Only in It for the Money*, titulada «Absolutely Free»:

Sal de tu cuerpo y ven conmigo,
moviéndonos de aquí para allá
sin nubes ni estrellas,

VALLES DE TERCIOPELO Y UN MAR DE ZAFIRO: Wah wah.

Desata la mente,

⁷ «All you'd have to do was look at the people who used them and that was enough. People would do frightening things and think it was fantastic. Then they would discuss it endlessly with the next guy, who had taken the same drug (...) In order to be a part of it, you had to buy into the whole drug package. You had to have been experienced, in the Jimi Hendrix sense of the word. And all the people who had been experienced were on the cusp of being zombies».

no hay tiempo
 para detenerse en las ofertas
 de las tiendas.
 SAL DE TU CUERPO
 y empezaremos de nuevo: Wah wah.
 Los diamantes en los terciopelos, en las joyas, en las putas,
 en un cometa, y Cupido sobre los renos de Papá Noël,
 arriba y fuera y lejos y en todas partes
 ¡escapa del peso de tu sello corporativo!
 (...)
 SAL DE TU CUERPO
 Y EMPEZAREMOS DE NUEVO.
 ¡LIBERTAD! ¡LIBERTAD!
 ¡AMOR Y HERMANDAD!
 SERÁS LIBRE DEL TODO
 SI QUIERES SERLO⁸.

La idea de la experiencia alucinógena al servicio de una desmovilización política está presente en este texto en el que el manejo del concepto «libertad» se reduce a una mera consigna. Las ensoñaciones típicas de la psicodelia de San Francisco serían, en definitiva, unas visiones oníricas inocuas, que acaban siendo referencias de sí mismas. Los sentidos de la música hippie formarían una especie de bucle de un proceso de ritualización que no consigue ningún efecto en el entramado social en que se lleva a cabo. El hippie que «desata su mente» lo hace como escape a la realidad política, como desinterés en cumplir un papel de oposición al sistema. Como ha indicado James Borders (2001: 123), «Absolutely Free» sería la respuesta de Zappa a las metáforas de «Lucy in the Sky with Diamonds».

⁸ «Discorporate & come with me / Shifting; drifting / Cloudless; starless / VELVET VALLEYS & A SAPPHIRE SEA: Wah Wah / Unbind your mind / There is no time / To lick your stamps / And paste them in / DISCORPORATE / And we will begin... WAH WAH! / Diamonds on velvets on goldens on vixen / On comet & cupid on donner & blitzen / On up & away & afar & a go-go / Escape from the weight of your corporate logo! / (...) DISCORPORATE / AND WE'LL BEGIN / FREEDOM! FREEDOM! / KINDLY LOVING! / YOU'LL BE ABSOLUTELY FREE / ONLY IF YOU WANT TO BE» (Rykodisc RCD 10503).

Porque el interés de deconstrucción de Zappa en *We're Only in It for the Money* se centra en el llamado «verano del amor», en el punto álgido de la popularidad del movimiento hippie, momento que coincide con la edición de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de The Beatles. El álbum fue recibido entonces con entusiasmo por el *flower power* y generó, desde el instante mismo de su publicación, un intenso debate en la prensa en torno a las dobles lecturas de algunos de sus pasajes. No sólo el juego de palabras de «Lucy in the Sky with Diamonds», sino también versos como «I'd love to turn you on» de la canción «A Day in the Life» se tomaron como ejemplos de esta provocación publicitaria en favor de las experiencias alucinógenas (Roka, 2004: 25). El álbum se convirtió en un icono del movimiento hippie, como reconocía el propio productor de The Beatles, George Martin:

Creo que Pepper representó lo que la juventud sentía, y pareció coincidir con la revolución del pensamiento juvenil. Fue el arquetipo de los acelerados años sesenta. Enlazaba con Mary Quant, las minifaldas y todo eso: la libertad sexual, la libertad de las drogas blandas como la marihuana, etc. (The Beatles, 2000: 252).

La archiconocida portada del disco mostraba a los músicos de Liverpool posando junto a muñecos y figuras que representaban su propio universo de influencias creativas. Los cuatro de Liverpool aparecían en el centro de la imagen, situados alrededor de un bombo que contenía el título del disco; a sus pies se podía leer la palabra «Beatles» formada con flores. Zappa parodiaba esta portada haciendo posar a sus músicos con extravagantes ropas de mujer. En el bombo lo que se leía no era ya el nombre del Sargento Pimienta, sino toda una burla hacia la declaración de intenciones del panorama musical de su época: *We're Only in It for the Money*, o «Sólo estamos aquí (en la música) por el dinero». No eran flores lo que formaba el nombre de su grupo («Mothers»), sino melones, zanahorias y tomates. La burla no le

hizo ninguna gracia a la discográfica de los de Liverpool (EMI), y al final se invirtió la carpeta original del LP de Zappa para su comercialización: la portada exterior pasó a ser la interior, y las fotos del interior (como en el *Pepper*, una instantánea de los músicos sobre un fondo amarillo) pasaron a ser la portada del LP (Miles, 2004: 151).

Pero no sólo era la portada una réplica al disco de The Beatles. Las canciones participaban de la parodia y de la pretensión del grupo de Liverpool de haber creado una obra conceptual. Una comparación entre el *Sgt. Pepper* y el *Money* nos descubre todo el diálogo perverso que mantiene Zappa con el disco original, pero también con el discurso conformista del movimiento hippie. Allí donde The Beatles iniciaban con gran fanfarria su obra, presentando a la banda del Sargento Pimienta con una big band, Zappa empezaba su disco con una voz demiúrgica (que analizaremos a lo largo de este trabajo) que, mediante un discurso a favor de la censura, daba su respuesta al universo lumínico y florido de los *fab four*. En otro corte, del disco de Zappa, escuchamos una voz que imita a la de Lennon y que, sobre un fondo de coros inocentes, canta:

¿Cuál es la parte
 más fea de tu cuerpo?
 Algunos dicen que tu nariz.
 Otros dicen que los dedos de tus pies.
 Pero yo creo que es
 TU MENTE⁹.

La «mente», para Zappa, no está, siguiendo la jerga hippie, «liberada», sino sucia, manipulada y desmovilizada. De la misma manera que la noción de «libertad» de los jóvenes tiene un sentido radicalmente distinto en la obra de Zappa respecto a

⁹ «What's the ugliest / Part of your body? / Some say your nose / Some say your toes / But I think it's / YOUR MIND» (Rykodisc RCD 10503).

las manifestaciones afines a los hippies. Para The Beatles, como se refleja en el tema «She's Leaving Home», la emancipación de los hijos se debe a un mero problema de comunicación con los padres. La canción es la historia de una joven que, la mañana de un miércoles, se levanta temprano, deja una nota a sus padres y se va de casa. Cuando descubren su ausencia, los padres se lamentan y no entienden el motivo de la marcha de su hija, ya que aseguran que le proporcionaron todo lo que el dinero podía comprar. Pero hay una cosa que el dinero no proporcionaba: la felicidad. Así que el tema acaba con el triunfo de la joven que abandona la casa para hallar la felicidad fuera. El conflicto se plantea desde el momento en que la hija está insatisfecha, infeliz con todo el dinero que le suministran sus padres, y decide que en su hogar paterno nunca podrá tenerlo todo, y, por consiguiente, huye. Los padres lloran desconsolados, porque aman a su hija, y se sienten fracasados. Sin embargo, hay un final feliz, porque la hija va camino de la libertad.

La huella de «She's Leaving Home» recorre el disco de Zappa en varias canciones. Frente al retrato de la familia ideal, la familia de clase media que aparece en el texto de The Beatles, Zappa habla de un hijo bastardo imbécil en «The Idiot Bastard Son», con una situación familiar mucho menos complaciente que la de su referente del *Sgt. Pepper*:

El bastardo imbécil:

(EL PADRE, EN LA ACTUALIDAD, ES UN NAZI DEL CONGRESO,
LA MADRE ES UNA PUTA DE ALGÚN LUGAR DE LOS ÁNGELES)¹⁰.

Mientras, en «Lonely Little Girl» Zappa nos presenta una incomunicación profunda. No se trata sólo de un problema de entendimiento, sino de universos ideológicos totalmente distintos. A los hijos no les importa lo que pase con sus padres, pero aquí se da una situación mutua: también los padres se desentienden de

¹⁰ «The idiot bastard son: / (THE FATHER'S A NAZI IN CONGRESS TODAY... / THE MOTHER'S A HOOKER SOMEWHERE IN L.A.)» (Rykodisc RCD 10503)..

los hijos. Éstos no son los padres que lloran la ausencia de su hija. La «chiquilla solitaria» del texto de Zappa no tiene ninguna solución, ya que irse de casa no es ningún remedio, porque, como dice la canción «ya es demasiado tarde» para arreglar un problema demasiado profundo:

Eres una chiquilla solitaria
 pero a tu mamá y a tu papá no les importa.
 Eres una chiquilla solitaria.
 Las cosas que dicen
 te rompen el corazón.
 Ya es demasiado tarde
 para que empiecen
 a comprender
 cómo te sientes.
 Su mundo
 es tan irreal¹¹.

Estos problemas de comunicación vistos como el resultado de la oposición entre visiones del mundo (lo que provoca una gran infelicidad, sin solución de continuidad, en la juventud) tiene su desarrollo en otra de las canciones de *We're Only in It for the Money* que actúan también como contrapunto de «She's Leaving Home». Nos referimos a «Mom & Dad», que nos introduce en un contexto social concreto:

¡Mamá! ¡Mamá!
 Alguien ha dicho que hicieron algo de ruido.
 Los policías han disparado a algunos chicos y chicas.
 Tú te quedarás en casa y beberás toda la noche.
 Tenían una pinta rara, hicieron bien.

¹¹ «You're a lonely little girl / But your Mommy & your Daddy don't care / You're a lonely little girl / The things they say / Just hurt your heart / It's too late now / For them to start / To understand / The way you feel / The world for them / Is too unreal» (Rykodisc RCD 10503).

¿Alguna vez muestras alguna emoción real, siquiera por un instante,
entre tanta crema hidratante y tanta loción en la cara?
¿Alguna vez les has dicho a tus hijos que te alegras de que piensen por sí mismos?
¿Alguna vez les has dicho que los quieres? ¿Alguna vez te han visto bebiendo?
¿Alguna vez te has preguntado por qué tu hija parecía tan triste?
Es un auténtico coñazo tener que amar a unos padres de plástico.
¡Mamá! ¡Mamá!
A tu hija la han matado hoy en el parque.
Han sido los polis, mientras ella estaba tumbada
al lado de unos desarrapados a los que conocía:
ellos también la mataron¹².

Los textos de The Beatles, por el contrario, no remitían a un momento determinado, sino que buscaban una indefinición que dotaba a su universo de un cierto componente de ensoñación en que la libertad era viable sólo con dar un portazo en casa. El principio de «She's Leaving Home» hace referencia a esta posibilidad de la libertad huyendo del entorno familiar, rompiendo con los lazos paternos, sin concretar tampoco en cuáles eran estas condiciones que dificultaban la independencia y la libertad de los jóvenes. En los primeros versos de la canción de The Beatles escuchamos:

El miércoles por la mañana, a las cinco en punto, cuando empieza el día,
cerrando con sigilo la puerta de su cuarto,
dejando la nota en la que esperaba haber dicho más cosas,
baja las escaleras hacia la cocina, coge su pañuelo,
gira con cuidado la llave de la puerta trasera
y sale afuera, ya es libre¹³.

¹² «Mama! Mama! / Someone said they made some noise / The cops have shot some girls & boys / You'll sit home & drink all night / They looked too weird... it served them right / Ever take a minute just to show a real emotion / In between the moisture cream & velvet facial lotion? / Ever tell your kids you're glad that they can think? / Ever say you loved 'em? Ever let 'em watch you drink? / Ever wonder why your daughter looked so sad? / It's such a drag to have to love a plastic Mom & Dad / Mama! Mama! / Your child was killed in the park today / Shot by the cops as she quietly lay / By the side of the creeps she knew... / They killed her too» (Rykodisc RCD 10503).

La chica de «She's Leaving Home» no es una chica concreta. No sabemos prácticamente nada de su entorno familiar ni de los motivos por los que abandona el hogar. Se va porque el dinero no puede comprar la felicidad, una razón poco definida que deja abierta la consideración de que se marchó porque no tenía todos los caprichos que quería. Así es como veía Zappa el movimiento hippie: como un campamento de verano en el que se vive la ilusión de la emancipación. La canción de The Beatles contribuiría a esta ilusión al presentar el contexto de la época como un momento de escasa conflictividad, y en que los problemas se reducían a una comunicación entre padres e hijos en un entorno familiar caracterizado, en el fondo, por el amor en el seno de la comunidad. Los padres de «She's Leaving Home» lloran la ausencia de su hija porque saben que la quieren mucho, y no aparece ningún problema concreto que explique su huida.

Todo lo contrario ocurre en los textos de Zappa, en los que se describe un contexto difícil: los padres son alcohólicos, prostitutas o legisladores fascistas: es decir, son la escoria de la sociedad. No son meros padres de clase media que se desviven por darle a su hija de todo puesto que, en estos casos, los hijos están totalmente desatendidos. Uno de ellos acaba incluso muerto de un disparo por la policía mientras estaba tumbada con «unos desarrapados a los que conocía». La brutalidad policial forma parte del choque cultural tangible, si bien los hippies huyen de esta confrontación porque no les interesa participar de los cambios en el sistema: en el momento de ser asesinada por la policía, la joven estaba tumbada con sus amigos hippies.

Los jóvenes de las canciones de Zappa no tienen posibilidad de escape, no conciben el encuentro con la libertad al abandonar su casa. Son personas que han crecido en un ambiente abiertamente hostil, sin encontrar una mínima manifestación

¹³ «Wednesday morning at five o'clock as the day begins / Silently closing her bedroom door / Leaving the note that she hoped would say more / She goes downstairs to the kitchen clutching her handkerchief / Quietly turning the backdoor key / Stepping outside she is free» (CDP 7 46442 2).

de amor paterno. En «Mom & Dad» vemos a una madre anulada por el alcohol, que no le ha dicho nunca a su hija que la quiere ni que se alegra de que pueda pensar por sí misma. La incomunicación, lejos de ser un problema de adolescentes como en «She's Leaving Home», es una manifestación de un profundo conflicto ideológico que acaba anulando las expectativas de futuro y de realización personal. Fijémonos en otra canción del disco de Zappa, «Bow Tie Daddy», en la que se nos describe a un integrante de la clase media, que bien podría ser el padre de la niña de «She's Leaving Home»:

Tío de la pajarita, no pierdas los estribos,
 todo está controlado.
 Tío de la pajarita, no pierdas los estribos
 porque creas que te estás haciendo viejo.
 No intentes pensar,
 tú sigue empinando el codo
 y pásatelo bien, venga, joder,
 y luego coge el coche y vuelve a casa¹⁴.

Su identificación como una persona ridícula por su aspecto exterior («tío de la pajarita») nos muestra el desprecio con el que se retrata al personaje. Es un hombre que, desesperado por su entorno familiar, se pasa todos los días bebiendo en soledad. Una persona sin futuro, que está envejeciendo y que se siente desplazado en la sociedad. No son sólo los hijos los que están desamparados, sino también los padres. El retrato que dibuja Zappa es, así pues, de un contexto en el que la política no aporta soluciones a los ciudadanos, ni a los mayores ni a los jóvenes. The Beatles hablaban de una sociedad que cambiaba, que evolucionaba con la incorporación de las nuevas generaciones al entramado social. La joven de «She's Leaving Home» encontraba la libertad e iniciaba una nueva vida llena de esperanzas. Para Zappa, el

¹⁴ «Bow tie daddy dontcha blow your top / Everything's under control / Bow tie daddy dontcha blow your top / 'Cause you think you're gettin' too old / Don't try to do no thinkin' / Just go on with your drinkin' / Just have your fun, you old son of a gun / Then drive home in your Lincoln» (Rykodisc RCD 10503).

sistema no puede evolucionar porque está roto. Los ciudadanos están sumergidos en una crisis de identidad que les impide incluso encontrar vías de escape. Unos (los padres) se refugian en el alcohol, y otros (los hijos), en las drogas. Lo que propugnan los hippies no sería una emancipación real, sino una comunión con el universo ideológico de sus padres. Las drogas, para Zappa, no marcan un punto de distanciamiento al respecto, sino que suponen un acercamiento. Lo que los padres buscan en el alcohol, lo persiguen los hijos en el consumo de las sustancias alucinógenas: una evasión de la realidad, del compromiso político y de la movilización.

Esta visión sobre el consumo de drogas no era nada habitual en el rock en 1968. Zappa acabaría pensando que su grupo The Mothers of Invention no fue excepcionalmente popular por sus opiniones sobre el consumo de drogas. No obstante, a lo largo de toda su obra, Zappa se mantendría en esta posición, que le llevó a prescindir de sus músicos (como, por ejemplo, Napoleon Murphy Brock) cuando éstos tomaban drogas ya que, en su opinión, el consumo impedía tocar música en condiciones óptimas. Zappa opinaba que el consumo de sustancias anulaba la voluntad del individuo, fuera la sustancia marihuana, LSD o cocaína. De hecho, esta consideración de las drogas no acabaría, para Zappa, con el movimiento hippie, sino que se reforzaría en los años del *reaganismo*, en los que la popularidad de nuevas drogas reproduciría los efectos de sumisión del individuo a la instancia política correspondiente. Así, en los años 80, publicaba una canción, «Cocaine Decisions», dirigida al colectivo *yuppie*, los ejecutivos de la era Reagan que, para Zappa, eran herederos directos (en sus conductas de afirmación social) de los hippies de los 60:

Las decisiones de la cocaína.
Eres una persona de clase alta,
una persona que no es de mi clase.

Y la decisión de la cocaína que tomes hoy
no servirá para nada
cuando se te pudra la nariz.

No quiero saber nada
de las cosas que salen
de tu nariz,
ni el sentido que tienen.
Pero lo que me cabrea cada vez más es
es que eres una escoria
por las cosas que te metes,
porque todo lo que haces y lo que dices
afecta tanto a mi vida
que odio la cocaína con todas mis fuerzas.

Las decisiones de la cocaína.
Eres médico o abogado
con un despacho grande, con vestíbulo y todo¹⁵.

En opinión de Zappa, por lo tanto, las drogas funcionarían como un mecanismo de control social que unifica al individuo al someter su voluntad. Nik Cohn (*id.*: 387) compartía este punto de vista de las drogas como elemento de unificación grupal cuando calificaba el hippismo de «moda»:

La pregunta de rigor es: ¿qué vendrá a continuación? ¿El alcohol? ¿La astrología?
¿O una vuelta al catolicismo romano? La respuesta es que todas estas cosas y ninguna –las modas cambian quizá tres veces al año y nunca tienen demasiada

¹⁵ «Cocaine decisions / You are a person who is high class / You are a person not in my class / And the cocaine decision that you make today / Will mean nothing later on / When you get nose decay / I don't wanna know / 'Bout the things that you pull / Outta your nose / Or where they goes / But if you are wasted / From the stuff you're stickin' in it / I get madder every day / 'Cause what you do 'n what you say / Affects my life in such a way / I learn to hate it every minute! / Cocaine decisions / You are a doctor or a lawyer / You got an office with a foyer» (Rykodisc RCD 10538).

conexión, no son más que bromas. Lo único que permanece es la inquietud subyacente, lo único verdaderamente real.

Zappa ofrecía, desde el mismo momento de su crítica al movimiento hippie, su solución desde la individualidad. Sería su defensa de la cultura *freak* de Los Ángeles, caracterizada por la vulneración de las normas estéticas y sociales como expresión y voluntad de la rebeldía que no llevaban a cabo los hippies de San Francisco, el marco en el que ubicaría su reivindicación.

1.1.3. La escena *freak*: la revolución de la fealdad

A finales de los años 60, Frank Zappa se dirigía a los responsables de la industria musical en un acto de llamada de atención a la expresión artística del rock:

A muchas de las acciones underground no les interesa grabar un éxito musical. Les interesa la expresión artística. Los sonidos underground son crudos. Pero la industria musical debería recordar que la música suena así por el ambiente en que viven los chavales (...) Deberían Vds. interesarse por el mérito artístico de la música que venden. Vds. califican a nuestra música de «ruido» (...) No entienden la música underground ni lo que representa. Hay un vacío musical que es generacional¹⁶ (Zappa, 1969: 89).

Esta reclamación suponía toda una declaración de principios sobre el proyecto político de Zappa desarrollado a partir de su génesis en la escena *freak* de Los Ángeles de los años 60. Zappa entendía que la función principal de un músico de rock era expresar, mediante sonidos, los problemas sociales que contemplaba a su alrededor. Y esta expresión debía pasar por la construcción de un proyecto político

¹⁶ «A lot of the underground acts don't care about making a hit record. They're interested in artistic expression. The underground sounds are raw. But the record industry should remember that the music sounds that way because of the environment the kids live in (...) You should care about the artistic merit of the music you're selling. You call our music noise (...) You don't understand the underground's music or the way they look. There is definitely a musical generation gap».

que ordenase esta realidad en un discurso coherente que propusiese alternativas de construcción social. Para Zappa, el hippismo carecía de proyecto político alternativo al del *mainstream*, y, en esta escena, entraba el *freak* como una suma de vocaciones contraculturales que basaban este proyecto político en las voluntades individuales de influir en una mejora de la sociedad. Para Zappa, la diferencia radical con los hippies estaba en este interés por la transformación. Según sus palabras (en Miles, 1993b: 37):

Hay una diferencia entre los freaks y los hippies. A los hippies no les importa en realidad la pinta que tienen y a los freaks les importa muchísimo. La construcción de la imagen es una parte muy importante de su estilo de vida (...) La apariencia de un grupo está relacionada con la música, de la misma manera en que la portada de un álbum está relacionada con el disco. Da una pista de lo que hay dentro¹⁷.

Los *freaks* eran, así pues, feos, y se enorgullecían de su fealdad. Era, por lo tanto, una fealdad deliberada y orgullosa de sí misma, que trataba de actuar como revulsivo frente a la belleza estética ordenada que era una extensión de un sistema que se presentaba (en su caos interno) perfectamente equilibrado y controlado. Para el *freak*, la fealdad era una expresión de oposición a las estructuras artificiales de la belleza: los *freaks* opinaban que su fealdad era un reflejo de su entorno. El grupo de Zappa, The Mothers of Invention, era, en este sentido, extraordinariamente feo: pelos largos y desordenados, ropas estrafalarias y gesticulaciones aún más feas en que había muy poco lugar para la sonrisa de dientes blancos. Su valor se encontraba en este conocimiento de las implicaciones de ese proyecto estético. En palabras de Zappa:

El primer tour de The Mothers of Invention tuvo lugar en 1966, en una época en que casi nadie de fuera de Los Ángeles y San Francisco llevaba el pelo largo. Todos

¹⁷ «There's a difference between freaks and hippies. Hippies don't really care what they look like and the freaks care an awful lot. Their packaging and image construction is a very important part of their life style (...) The appearance of a group is linked to the music the same way an album cover is linked to the record».

éramos unos tíos muy feos que llevábamos ropas raras y el pelo largo: justo lo que el mundo del entretenimiento necesitaba. A la mierda con los grupos bonitos¹⁸ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 79).

El proyecto arrancó desde el primer disco de Zappa, que pretendía ser una presentación en sociedad de las propuestas musicales de la cultura *freak*. En esta obra, titulada *Freak Out!*, se exponían los sonidos «crudos» a los que se refería Zappa, con experimentos *underground* que cuestionaban la construcción habitual de la canción pop. Uno de los rasgos de esta rebeldía se hallaba en los ataques a las canciones de amor, que constituirían una de las máximas expresiones, para Zappa, del proceso de vaciado ideológico que intenta ejercer la industria musical. La canción de amor como un texto dominante en el rock era percibido por Zappa como una especie de droga en el sentido de que intentaba buscar la desmovilización ciudadana, al evitar relatos más comprometidos con la descripción de la sociedad. Esta reflexión se encuentra en varias canciones del primer disco de Zappa, editado en 1966. Destacamos una, «How Coul I Be Such a Fool?»:

Cuando gané tu amor
estaba muy feliz.
Toda la felicidad del mundo
me pertenecía a mí.
Después se perdió nuestro amor
y tú te fuiste.
Ahora derramo las lágrimas
en mi tristeza solitaria.
Ahora sé que tú nunca
me amaste de verdad.
Me duele pensar ahora que tú nunca

¹⁸ «The very first Mothers of Invention tour took place in 1966, at a time when hardly anybody outside of L.A. and San Francisco had long hair. We were all ugly guys with weird clothes and long hair: just what the entertainment world needed. Fuck all those beautiful groups».

te preocupaste de verdad.
 Me siento y me pregunto mil veces,
 para tratar de averiguarlo,
 qué ocurrió
 con el amor que compartíamos.
 ¿Cómo pude ser tan imbécil?
 ¿Cómo pude creer
 todas las mentiras que me dijiste?
 ¿Cómo me pudo engañar
 tu cara tan dulce?
 Estropeaste nuestro amor,
 arruinaste mi vida.
 Estoy tan destrozado,
 soy una deshonra horrible.
 Pero llegará un día
 en que lamentarás el modo
 en que me trataste,
 como si yo fuera un tonto
 y no supiera
 las muchas veces en que me mentiste
 sobre tu amor hacia mí.
 Alguien más va a saber
 que tu amor no era más que un montaje¹⁹.

Siendo una canción de amor en toda regla, puesto que parte de un sentimiento de pérdida de una relación amorosa, comprobamos que lo que Zappa realiza es una lectura de la construcción de la balada romántica pop. A pesar de que el personaje de

¹⁹ «When I won your love / I was very glad. / Every happiness in the world / Belonged to me. / Then our love was lost / And you went away. / Now I shed my tears / In lonely misery. / I know now that you never ever / Really loved me. / It hurts me now to think you never ever / Really cared. / I sit and ask myself a thousand times / To try and find / What really happened / To the love / That we shared. / How could I be such a fool? / How could I believe / All those lies you told me? / How could I be taken in / By your sweet face? / You spoiled our love / You ruined my life. / I'm so tore down / I'm a terrible disgrace. / But there will come a time / And you'll regret the way / You treated me / As if I was a fool / And didn't know / The many times you lied / About your love for me / Someone else is gonna know / That your love was just a show».

la canción manifestaba un amor perfecto, cargado de felicidad, al final del texto concluye que ni el amor era tan perfecto ni carecía de condiciones para la consecución de esta felicidad. El castigo que recibiría la chica por haber roto la relación sería dar a conocer sus mentiras, pasar la relación de lo privado a lo público en un intento de desprestigio social. La amenaza desvela un contrato previo en las relaciones amorosas que, por muy idealizadas que pudieran parecer, estaban condicionadas a una correspondencia mutua en la expresión de una serie de sentimientos. Te quiero mucho, viene a decirse en el texto, pero ojo con que tú no me quieras, porque entonces te vas a enterar.

Esta hipocresía que encierra el discurso de las canciones de amor aparece, para Zappa, manifestada en el uso de un lenguaje que elude cualquier referencia al contacto carnal. Como veremos más adelante al analizar las versiones que realiza Zappa de tres canciones de The Beatles para atacar a la derecha cristiana de la era Reagan, para el músico el empleo de un lenguaje determinado en las canciones de amor suponía una perversión semántica que camuflaba la realidad y establecía un control ideológico basado en la concepción del sexo como pecado. Una circunstancia que también ha señalado Charlie Gillett (2003: 20-21):

A pesar de que la mayoría de las canciones populares trata del amor, raramente han llegado a confrontar la realidad ni física ni emocional de las relaciones amorosas: *amar, adorar, cuidar, necesitar, querer* se usaron como sustitutos de la expresión de sentimientos, con una exageración dramática o una simplificación narcisista. *Encantos* fue el término descriptivo universal, que simultáneamente invocó la atracción física del ser amado y su personalidad. Los cantantes no se preocupaban de las relaciones auténticas y sus canciones no parecían localizarse en ningún contexto físico real.

Este borrado del contexto en las canciones de amor sería una manifestación más de la homogeneización ideológica asumida por los hippies y que se centraría en

la edificación de un universo discursivo divorciado de su entorno social. Las relaciones planteadas por las canciones de amor fijarían un espacio en el que el sexo no puede ser explícito, por lo que se repetirían, en todas estas canciones, una serie de imágenes recurrentes. Según Zappa (en Miles, 1993: 67):

Básicamente, lo que la gente quiere oír en una canción es te quiero, me quieres, estoy bien, tú también, las hojas se ponen de color marrón, caen de los árboles, el viento sopla, hacía frío, llovía, paró de llover, te fuiste, se me rompió el corazón, volviste y mi corazón volvió a estar bien²⁰.

Frente a estas dinámicas se rebela el *freak* Zappa al oponerse a la eliminación del rock como una cultura de la disidencia frente al orden establecido. Para el músico, la consideración de la ideología en las estructuras sociales es fundamental a la hora de realizar su proceso de deconstrucción. Desde el análisis de la escena contracultural en la costa oeste, Zappa iría profundizando en su proyecto político de reivindicación del individuo en la construcción social. En este proceso de profundización, Zappa se presentaría cada vez más ante su público como un cronista de su tiempo, fijando en esta labor de suministrador de información crítica la mayor preocupación, que para él, debía tener el músico rock. Con la confluencia de las políticas conservadoras en la administración Reagan, Zappa defendería, como iremos viendo, esta concepción de su trabajo como cronista.

1.2. El músico como cronista. El análisis y la desmitificación

El disco *Broadway the Hard Way* empieza con un primer corte sobre la fascinación que sigue despertando la figura de Elvis Presley en la sociedad norteamericana. El título de la canción («Elvis Has Just Left the Building») hace

²⁰ «Basically, what people want to hear in a song is I love you, you love me, I'm OK you're OK, the leaves turn brown, they fell off the trees, the wind was blowing, it got cold, it rained, it stopped raining, you went away, my heart broke, you came back and my heart was OK».

referencia a la frase con la que se daban por concluidos los conciertos de Elvis en Las Vegas:

Elvis se ha ido del edificio:
ahí mismo están sus huellas.
Elvis se ha ido del edificio
para subir por esa escalera hacia el cielo.

Hubo un tiempo en que regalaba Cadillacs.
Tenía sexo en la entrepierna,
¡con mucho estilo!
¿Los pantalones de campana?
Ahí están en un montón,
pero ya no los necesita
porque ahora se dedica a hacerle reír a Jesús.

Los ángeles le adoran.
Él les regala
gotitas húmedas
de su pañuelo.
Los querubines y los serafines
revolotean a su alrededor.
¡Jesús, déjale que vuelva!
¡No queremos a Elvis muerto!

Elvis se ha ido del edificio:
ahí mismo están sus huellas.
Elvis se ha ido del edificio
para subir por esa escalera hacia el cielo.

Qué más da que parezca un cerdo en celo,
él sabe que todos le adoramos.

Nos limitaremos a verle comer,
 así que quita los paneles de aluminio que hay en las ventanas
 de su habitación en el hotel
 y haz que vuelva el Rey
 para el hombre corriente.

Elvis se ha ido del edificio:
 ahí mismo están sus huellas.

Elvis se ha ido del edificio:
 está allí arriba, con Jesús, en un gran trono de púrpura²¹.

La figura de Elvis es aquí recordada desde la óptica del fan, puesto que se reconoce su componente de icono en la cultura popular norteamericana, su inscripción como «obsesión cultural» (según la expresión de Greil Marcus, 1991) antes que en un análisis de sus canciones. Elvis se ha ido del edificio, ha desaparecido, pero aún se recuerda su personalidad entre sus fans. El texto de Zappa pone, de esta manera, el acento en los peligros que surgen cuando se interpreta el rock en términos de adoración acrítica en detrimento de una lectura de las canciones como movilizadoras por un cambio social. En ningún momento se hace ni una mención a las canciones de Elvis, sino a su proyección como icono. Porque, como ha señalado Antoine Hennion (1983: 164) el cantante pop es creador de un personaje que no se limita a recitar un texto, sino que crea una asociación de significados en que su personaje es central para entender la canción. En el caso de Elvis, sus

²¹ «Elvis has just left the building– / Those are his footprints, right there / Elvis has just left the building– / To climb up that heavenly stair / He gave away Cadillacs once in a while; / Had sex in his underpants, / Yes, he had style! / Bell-bottom jump-suits? / That's them in a pile, / But he don't need 'em now, / 'Cause he's makin' Jesus smile! / Elvis has just left the building– / Those are his footprints, right there / Elvis has just left the building– / To climb up that heavenly stair / The Angels all love him, / He brings them relief / With droplets of moisture / From his handkerchief! / Cher'bim 'n ser'phim / Whizz over his head– / Jesus, let him come back! / We don't want Elvis dead! / Elvis has just left the building– / Those are his footprints, right there / Elvis has just left the building– / To climb up that heavenly stair / So what if he looks like a wart-hog in heat? / He knows we all love him– / We'll just watch him eat, / So take down the foil / From his hotel retreat, / And bring back The King / For the man in the street! / Elvis has just left the building– / Those are his footprints, right there / Elvis has just left the building– / He's up there with Jesus, in a big purple chair» (Rykodisc RCD 10552).

movimientos de caderas, su expresión corporal, son elementos que definen su figura en relación con sus canciones. Es la creación del «magnetismo» que ha de tener una figura pop para, según los cánones fijados por la industria musical, conseguir éxitos de ventas.

El problema que plantea la canción de Zappa radica en la supremacía del valor de la imagen del icono pop que anula la validez de sus canciones. Cuando la mitología de una imagen determinada crea un poder de atracción entre el movimiento fan que impide una lectura crítica de las canciones como transformadoras de un contexto social. Los fans se fijan en la imagen de Elvis, en su poder y su dinero: su colección de coches, los pantalones de campana, y todos los fetiches que conforman esta mitología, desde las huellas hasta los pañuelos que pertenecieron un día a Elvis. Los fans rezan por la vuelta del Elvis icono, no del Elvis músico.

Esta canción sobre la fascinación que ejerce la estrella del rock sobre el fan está editada en un disco de finales de los 80, una década en que la atracción de la imagen se había convertido en una de las características de la promoción del pop, con el nacimiento de la MTV. Como veremos más adelante, este modelo se inscribe en unas inercias políticas de negación del debate de ideas, de tal manera que el rock experimentaría también, por parte de la industria cultural, una disminución de su significado de transformación social. Mediante la creación de una industria que valora la imagen del artista por encima de su producción musical, lo que se consigue, según Zappa, es aniquilar el discurso disidente del rock.

Es, en este punto, donde Zappa reflexiona sobre la responsabilidad del artista rock por contrarrestar estos movimientos. En 1979, en su disco *Joe's Garage* realiza un manifiesto, en la canción «Packard Goose», en que le espeta a la prensa musical:

Creo que sois la puta del gobierno
y vuestro cometido en mantener a la gente imbécil²².

Para Zappa, la industria musical carecía de cualquier voluntad de mantener el origen de las culturas del rock, su sentido de disidencia. Incluso la prensa habría dejado de generar un debate público para ponerse al servicio de las instancias políticas. En 1979, ante el inminente éxito de las campañas de imagen como mecanismo de promoción del pop, Zappa opta por resaltar su labor como cronista de su tiempo y combatir la banalidad en los textos de las canciones. Frente a los grupos preocupados sólo por la imagen, frente al discurso dominante de las canciones de amor, los textos de Zappa en los 80 estarían llenos de referencias a la actualidad, a los escándalos del partido republicano, y continuamente atravesados por una llamada a los jóvenes para que participen, con su voto, al cambio político. Esta acentuación de su vertiente como comentarista social daría sentido a su obra. El músico reclamaría, en *Broadway the Hard Way* su función como suministrador de información para enfrentarse a la desmovilización política planteada por el *reaganismo* en los procesos que Zappa calificaría de «estupidez» e «ignorancia». Unos conceptos, y sus respuestas, que veremos en las siguientes páginas.

²² «I believe you is the government's whore / And keeping peoples dumb is where you're coming from» (Rykodisc RCD 10530/31).

2. Gobierno e hipocresía. Discurso y acción política del *reaganismo*

2.1. Características discursivas

La solapa interior del disco *Broadway the Hard Way* nos presenta una curiosa fotografía. Sentado en una oficina con una decoración *naïf*, aparece Zappa, caracterizado con un extravagante traje, hojeando una revista de armas. Ocupa el cargo de «presidente» de la empresa, tal y como recoge una placa situada sobre la mesa. En una esquina de la habitación vemos una bandera norteamericana y un pequeño catalejo orientado hacia una ventana a través de la cual se puede ver el Capitolio. La imagen parece representar la oficina de un *lobby* norteamericano, de los que tuvieron cierta influencia durante la administración Reagan. Los diversos elementos que simbolizan los intereses de algunos de estos grupos de presión más conocidos (la revista de armas, sin ir más lejos) cobran especial fuerza cuando vemos unas letras que adornan una pared de la oficina. Pintado en grandes caracteres, se lee una frase, «Facts are stupid things», convenientemente firmada: «(American Historical Figure) Ronald Reagan from his address to the Republican National Convention 1988». La catalogación de Reagan como «destacada personalidad de la historia norteamericana» no deja de ser una burla, pero constituye también un retrato de la confluencia de la agenda del presidente republicano con la de ciertos grupos de presión. Así pues, en la oficina de la Asociación del Rifle (NRA) o de cualquier grupo de presión de la derecha religiosa, la consideración de la talla histórica de Reagan no es desmesurada. Ni tampoco lo sería la frase que se le atribuye: «Los hechos son estúpidos».

Efectivamente, la frase fue pronunciada por Ronald Reagan en 1988 (concretamente el 15 de agosto) en la Convención Nacional Republicana que había de designar a su por entonces vicepresidente, George Bush, como candidato a las elecciones presidenciales de ese mismo año. Según publica en su crónica del *New*

York Times la periodista Maureen Dowd, al final de un discurso recibido de manera entusiasta por los delegados de su partido, Reagan se equivocó al citar una frase de John Adams que pretendía usar como resumen de sus ocho años de gestión en la Casa Blanca. Si la frase original decía «Facts are stubborn things», la adaptación de Reagan convertía unos hechos «obstinados», que hablaban por sí mismos, en «estupideces».

La frase, curiosamente, tiene un doble valor como balance de gestión del *reaganismo*. No solamente expresa la crítica liberal a la administración Reagan basada en que ésta había sido un régimen dominado por la propaganda que pregonaba y prometía una serie de actuaciones que, finalmente, no se acometieron, sino que también puede interpretarse, incluso, como constatación de una estrategia electoralista: lo importante no son los hechos, sino la instalación en el electorado de la idea de que Estados Unidos sólo puede crecer con políticas conservadoras. Es por esto, que en la oficina de un *lobby* o de un *think tank*, definir los hechos como estupideces no deja de ser una estupidez en sí, pero exclusivamente dentro del ámbito del sentido común, ya que tiene su validez como declaración de intenciones en la gestión de la Casa Blanca. Es así como Zappa lo que consigue no es sacar una frase de su contexto original (un lapsus en un discurso público), sino redefinir este contexto para entender la perversión comunicativa que encierra todo el mensaje del *reaganismo*. En realidad, según esta lectura, Reagan no se equivocó, sino que habló más de la cuenta.

Con todo, el uso de fuentes de manera errónea, intencionadamente o no, es uno de los rasgos del discurso de Reagan, denunciado constantemente por sus detractores y ninguneado por sus partidarios. Para éstos últimos, era una crítica menor que trataba de ocultar los logros de su política. No obstante, el fondo del asunto era mayor de lo que pudiera parecer, puesto que el uso de fuentes de autoridad era uno de los principales motivos argumentales en Reagan para dar legitimidad a su exposición y razonamiento de los hechos. Robert Hughes (1993: 53) ejemplifica este uso

indiscriminado de citas erróneas de gran valor simbólico (puesto que solían resumir las ideas de Reagan en los grandes asuntos económicos, sociales y religiosos):

Cuando se presentó ante los entusiasmados compromisarios de la convención republicana de Houston, en 1992, citó una frase de Lincoln («No se puede fortalecer a los débiles debilitando a los fuertes») que no era de Lincoln. Su autor era un clérigo de Pensilvania llamado William Boetcker, que la acuñó unos cuarenta y cinco años después de la muerte de Lincoln. Pero ¿a quién le importaba? Para los fans de Reagan, la idea de que es necesaria, o debería serlo, una relación entre lo que se dice y su fuente parecía una falta de respeto a la memoria de su presidencia.

Estas citas de autoridad solían remitirse a los primeros presidentes del país, buscando así una legitimación histórica de sus actuaciones de gobierno ante la opinión pública. Actuaciones que defendían la defensa de un modelo de estado en que la religión desempeñase un importante papel. En la defensa de su programa de las relaciones Iglesia-Estado, Reagan recurría en numerosas ocasiones a las citas (erróneas) para defender su postura. Es un rasgo que han mostrado autores como Edel (1987), a través de una serie de ejemplos, de los que destacamos éstos dos:

- Reagan solía interpretar en sus discursos que el proceso constituyente norteamericano se realizó en sesiones que los padres de la Constitución iniciaban con una plegaria. Esa conclusión se basaba en la interesada interpretación de unas palabras de Benjamin Franklin que imploraba por la reducción de las tensiones en el debate entre los delegados a la convención constitucional de 1787. A pesar de que la iniciativa de Franklin de calmar los ánimos mediante el rezo fue rechazada, y de que ésta estaba totalmente alejada de cualquier idea de introducir elementos de doctrina religiosa en las decisiones políticas, Reagan utilizaba este momento histórico concreto y descontextualizado como hecho

incontestable de su tesis particular: la guía religiosa de la agenda política estaba ya en el proceso formativo de los Estados Unidos.

- Aunque Reagan citaba continuamente a George Washington y a Abraham Lincoln como defensores de la idea de que la fundación de los Estados Unidos tenían una clara impronta religiosa, lo cierto es que ambos presidentes se mostraron de manera explícita en contra de mezclar la esfera privada (la vivencia de la fe religiosa) con la pública (el diseño y gestión del modelo de estado federal). Edel (*í.d.*: 151) añade que Washington había dejado clara esta idea incluso en sus últimos actos públicos:

Incluso George Washington, al que Reagan cita en muchas ocasiones cuando se refiere a sus invocaciones en busca de ayuda divina, era un defensor de la propuesta de leyes o de enmiendas constitucionales relativas a los credos religiosos, y presumía de la superioridad moral de los defensores del federalismo frente a sus detractores. Por el contrario, en su discurso de despedida, a la vez que señalaba a la religión y la moral como «apoyos indispensables» de «prosperidad política», separó este tema de la política con un ataque feroz a lo que él veía como el mayor peligro hacia el gobierno federal norteamericano: «los efectos perniciosos» de los partidos políticos²³.

Este intento de lo que Zappa denomina «reescritura de la historia con un enfoque cristiano» (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 312) se encuentra en consonancia, en su opinión, con un proceso de reescritura emprendido también por la derecha religiosa y por los diferentes *lobbies* dirigidos por influyentes telepredicadores que,

²³ «Even George Washington, whose appeals to heaven for guidance Reagan quotes on many occasions, was not one to propose laws or constitutional amendments relating to religious beliefs, or to boast the higher morality of his Federalist backers as against that of his Anti-Federalist opponents. On the contrary, the advice he gave the nation in his farewell address, while pointing to religion and morality as “indispensable supports” of “political prosperity,” dissociated this subject from organized politics by a powerful attack on what he viewed as the greatest danger to the American system of government: “the baneful effects” of political parties».

como veremos más adelante, tuvieron voz en la agenda política de la administración Reagan²⁴. El empleo del término «reescritura de la historia» sirve, por cuanto la mentira es, para el músico, la característica fundamental del discurso conservador en los años 80; no olvidemos que este concepto define la construcción de mentiras sobre el pasado, ya sea a partir de hechos o intenciones (Durandin, 1983: 46). Ésta será una de las grandes constantes que (según comprobaremos) extrae Zappa del discurso reaganiano.

Así, aparte de características más anecdóticas (pero de un gran calado expresivo entre sus seguidores), conviene estudiar el abanico de estrategias retóricas en las que Reagan sentó, desde sus primeros años como orador desde una tribuna pública como gobernador de California, las bases de un discurso que se haría habitual en su carrera política al frente de la administración en Washington. Las más significativas serían las que se detallan a continuación.

²⁴ En su autobiografía, Zappa enumera una serie de ejemplos que desmontarían las afirmaciones, basadas en citas erróneas, suministradas por Reagan a lo largo de su presidencia. Las citas están tomadas directamente de Straub (1988: 306-308), y aquí reproducimos algunas de ellas (algunas las cita Zappa, y otras aparecen sólo en la obra de Straub) por su contundencia:

«Los Estados Unidos no se fundaron, en ningún sentido, sobre la doctrina cristiana» George Washington.

«A mí no me afecta nada que mi vecino diga que existen veinte dioses o ninguno. Ni afecta a mi bolsillo ni me duele» Thomas Jefferson

«No creo en el credo que profesa la iglesia judía, ni el de la iglesia romana, ni el de la griega, ni el de la turca, ni el de la protestante, ni el de ninguna iglesia de las que conozco. Mi cabeza es mi propia iglesia» Thomas Paine

«No veo ninguna característica positiva en el cristianismo ortodoxo» Thomas Jefferson

«La Biblia no es el libro por el que me guío, y mi religión no es el cristianismo. No podría dar mi apoyo a la larga y complicada lista de dogmas cristianos» Abraham Lincoln

(«The United States is in no sense founded upon the Christian doctrine» George Washington

«It does me no injury for my neighbor to say there are twenty gods or no god. It neither picks my pocket nor breaks my leg» Thomas Jefferson

«I do not believe in the creed professed by the Jewish church, by the Roman church, by the Greek church, by the Turkish church, by the Protestant church, nor by any church that I know of. My own mind is my own church» Thomas Paine

«I do not find in orthodox Christianity one redeeming feature» Thomas Jefferson

«The Bible is not my book, and Christianity is not my religion. I could never give assent to the long, complicated statements of Christian dogma» Abraham Lincoln).

2.1.1. Mensajes triunfalistas y cargados de optimismo

Sin duda la característica por la que más se ha conocido a Reagan es por sus dotes de orador, por las que mereció el apodo de «el gran comunicador». Una fama que se logró ganar gracias a una serie de constantes que se repitieron en sus discursos: el uso de un lenguaje sencillo, pensando siempre en que su receptor era el ciudadano medio; la inclusión de numerosas anécdotas e historias para adornar y justificar sus razones; el empleo de citas de autoridad tergiversadas para adecuarlas a su esquema ideológico; pero, sobre todo, el tono optimista en lo referente al punto central y común en su oratoria: el convencimiento de que EE.UU. era capaz de hacer frente a sus dos mayores amenazas, el comunismo y los gobiernos grandes. Este tono general de optimismo se mantendría de manera inalterable hasta su discurso final como presidente, y sería una rúbrica con la que iba sazonando sus mensajes, incluso aquéllos en los que endurecía su dialéctica de confrontación con sus enemigos, en especial la Unión Soviética y las políticas de los liberales.

La confianza que transmitían los mensajes de Reagan a la hora de resaltar valores más o menos tangibles (la grandeza del pueblo norteamericano, por ejemplo) ha sido un punto de apoyo fundamental en la reivindicación constante de su figura por parte de sus seguidores. Según éstos, Reagan consiguió devolver a la nación el orgullo perdido por el mal funcionamiento de la economía en los años 70. Tras el escándalo de Watergate que acabó con la carrera política de un republicano (Richard Nixon), y tras los malos resultados económicos registrados en la administración de un demócrata (Jimmy Carter), Reagan habría devuelto al norteamericano medio una cierta confianza en las posibilidades de su nación. En este sentido, John Sloan (1996: 796) destaca que las características oratorias que puso en escena Reagan le validaron y consagraron como un auténtico líder mundial:

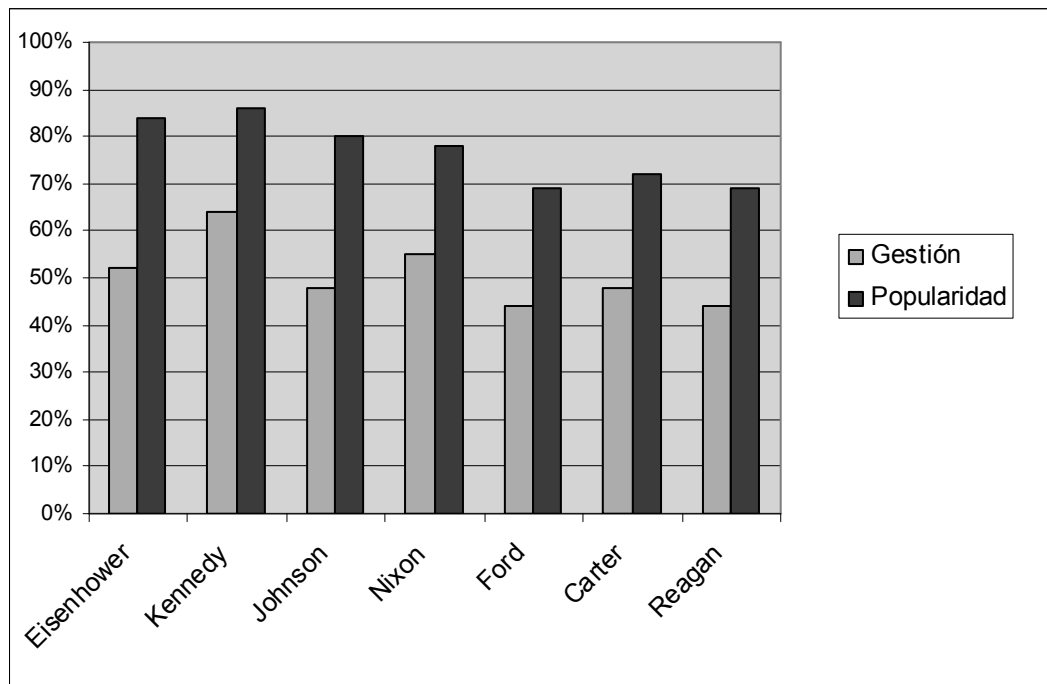
Una típica oración de Reagan se compone de humor, héroes, nostalgia, anécdotas, estadísticas, símbolos y visiones míticas. Usa frases sencillas y elecciones binarias escuetas (esclavitud o libertad) para expresar su mensaje. Reagan es muy efectivo al reducir a abstracciones conceptos para que el público los pueda entender. Los Estados Unidos están amenazados en el exterior por el comunismo, y en el interior por la seductora atracción de una administración grande, pero la nación puede crecer sólo si somos partidarios de los valores tradicionales que nos hicieron grandes²⁵.

No obstante, esta capacidad de Reagan como comunicador ha sido también muy discutida. Desde el punto de vista del artista que reclama la libertad de expresión, Zappa se mofa de su apodo («The Great Communicator») al señalar la imposibilidad de ser un buen comunicador quien no goza de la libertad suficiente para ofrecer más que retórica vacía, por sus compromisos con los movimientos religiosos. El artista, como iremos viendo, señala que se produce aquí una perversión semántica al confundir comunicación con demagogia, ya que Reagan no puede comunicarse con el pueblo porque no defiende intereses públicos, sino intereses privados de grupos particulares.

Un punto de vista común, por cuanto comparte una visión negativa del papel que juegan los medios de comunicación como instrumentos al servicio de los intereses del poder, es el que expresan King y Schudson en un artículo titulado «The Myth of the Great Communicator» (1987): la consideración de Reagan como un «gran comunicador» no es más que una construcción mediática interesada. Estos autores afirman que el sobrenombre de «gran comunicador» fue una etiqueta con la que bautizaron los medios a Reagan al año de llegar a la Casa Blanca, al mismo

²⁵ «A typical Reagan oration is composed of humor, heroes, nostalgia, anecdotes, statistics, symbols, and mythic visions. He uses simple sentences and stark binary choices (slavery or freedom) to convey his message. Reagan is particularly effective at boiling abstractions down to concepts that the public can understand. The United States is threatened externally by communism and internally by the seductive appeal of big government, but the nation can thrive if we will only adhere to the traditional values that made us great».

tiempo que las distintas encuestas de popularidad le situaban como el presidente con una acogida más fría desde la Segunda Guerra Mundial. Es decir, que Reagan fue conocido como un orador que conseguía simpatizar con los ciudadanos estadounidenses bastante tiempo antes de empezar a cosechar la popularidad con que sería recordado en el futuro. Es más, la encuesta Gallup de popularidad le arrojaba un 60% a los dos meses de llegar a la presidencia, una cifra sensiblemente inferior a la de sus predecesores elegidos en las urnas: 75% para Carter, 65% para Nixon, 73% para Kennedy y un 67% para Eisenhower. Pero no sólo eso. Al finalizar su segundo año de mandato, su gestión recibía un 37%, frente a las cifras porcentuales de 50, 56, 70 y 72 de Carter, Nixon, Kennedy y Eisenhower respectivamente. Las cifras siguen sin encajar en la imagen de «gran comunicador» sea cual sea la referencia tomada. En el mismo artículo se responde a los republicanos (que razonan las cifras expuestas con el abismo existente entre el calado del carisma de Reagan con la valoración sobre su gestión) con más datos. Tal y como se ve en el siguiente cuadro, estas diferencias en la valoración de la gestión y la popularidad son habituales, e inciden en la conclusión de que ambas valoraciones en la figura de Reagan no eran, comparándolas con sus antecesores, más elevadas en 1982. Al contrario, la estimación de su gestión y popularidad eran las más bajas de las últimas presidencias:



Porcentajes comparativos de encuestas sobre la gestión y la popularidad de Reagan

Fuente: Gallup (King y Schudson, 1987). Elaboración propia

Con estos números en la mano, y cotejándolos con entusiastas titulares de prensa de los principales periódicos y semanarios en los primeros meses de su mandato (en que aparecen numerosos ejemplos que mencionan la popularidad y la cercanía al pueblo del nuevo presidente), estos autores apuntan a que el prestigio de Reagan como orador en Washington responde muy poco a una construcción causal tras un tiempo de análisis de su gestión: se debió, más bien, a un cierto interés de la prensa en destacar la buena sintonía entre el presidente y la opinión pública.

Los motivos por los que la prensa fabricó el aura de Reagan, según este artículo, podrían abarcar un amplio espectro de posibilidades, que irían desde el buen tratamiento que dispuso Reagan tanto a los periodistas como a los congresistas (republicanos y demócratas), hasta una cierta movilización de una derecha influyente que logró hacer confundir sus opiniones con los deseos mayoritarios de la opinión pública, pasando por un cierto interés, entre sectores

empresariales y mediáticos, en ensalzar de nuevo la figura del presidente tras unos años de desafección entre el primer mandatario y la ciudadanía. De todos modos, lo importante para King y Schudson sería, tal y como coincidía en señalar Zappa, que los medios de comunicación habrían hecho valer una situación de privilegio para construir una figura política cuyas cualidades no tenían nada que ver con las que oficialmente se publicitaban²⁶.

Hay quien señala, además, que el optimismo en los mensajes de Reagan no está exento de un cierto oportunismo. Houck y Kiewe (1993) afirman que esta característica no se da en todas las fases de la vida pública de Reagan y que existe, de hecho, una importante diferencia entre sus discursos institucionales y los que pronunciaba en campaña electoral. No es extraño, pues, que nada más llegar al poder en California, operara un cambio significativo: pasó de utilizar un lenguaje pesimista a impregnar sus proclamas de ilusión en el futuro de los Estados Unidos.

Porque, de una manera u otra, a pesar de que Reagan sería conocido como «el gran comunicador» a raíz de su paso por la Casa Blanca, sería injusto no señalar que

²⁶ Entre las numerosas reflexiones que realiza Zappa sobre las perversiones que aprecia en las políticas de Reagan, destacamos ahora las siguientes palabras: «No creo que tengamos un presidente honrado. No creo que esté rodeado de gente honrada. No creo que la mayor parte de los congresistas y senadores sean honrados. No creo que la mayoría de los directivos de las principales empresas sean honrados. Les hemos permitido llegar tan lejos porque no somos lo suficientemente honrados como para enfrentarnos al hecho de que nos “**dominan y manipulan**” un puñado de personas muy malas» (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 208).

(«I don't think we have an honest president. I don't think that he is surrounded by honest people. I don't believe that most of the people in Congress or in the Senate are honest. I don't think that most people who head up businesses are honest. We have let them get away with it because we're not honest enough to face up to the fact that we are '**owned and operated**' by a bunch of really bad people»).

Zappa, en realidad, está ofreciendo una lectura moral que tiene mucho que ver con lo que estamos señalando en este apartado: según su opinión, sería inútil hablar de buena comunicación política cuando no existe un compromiso ético en el emisor. El problema del *reaganismo*, para Zappa, es que pronto desarrolló una connivencia con el mundo empresarial y político para imprimir un valor social en el que lo «honrado» no es lo más importante en cuanto a las prácticas de intercambio de tipo económico, social, político o religioso. El ejemplo de lo que estamos comentando (la buena disposición de los medios de comunicación a la hora de predicar las virtudes políticas del presidente republicano nada más llegar a la presidencia) es una prueba de esta argumentación. No se trata de un problema limitado a las ramificaciones de poder que extendió Reagan, sino también del ambiente propicio que encontró, en diversos sectores, para establecer unas amplias estructuras de poder. Y de ahí viene, de nuevo, la insistencia de Zappa en figuras como los asesores del presidente, los congresistas y senadores, y los empresarios, como colaboradores en la creación de una nueva cultura política alejada de los valores morales tradicionales defendidos, en teoría, por el partido republicano.

muchas de sus características en la presentación de ideas de los discursos públicos aparecen ya en su etapa de California. Sirva como muestra la creación de una mitología propia, la apelación al valor del ciudadano norteamericano, en su discurso de toma de posesión como gobernador de este estado:

«Nosotros el Pueblo». Todos los que aquí han sido hoy elegidos para cargos constitucionales o labores legislativas se encuentran dentro de esta frase de tres palabras. Somos del pueblo, elegidos por el pueblo para vigilar que ninguna estructura permanente del gobierno invada nunca la libertad o asuma el poder más allá que el que el pueblo le ha otorgado libremente²⁷ (en Houck y Kiewe, 1993: 41).

Su llamada a la noción de «pueblo» («the people») sirve como estrategia de acercamiento del gobernante hacia su gente, al integrarse en él. Eso le serviría no sólo como carta de presentación como un hombre honrado, ajeno a las prácticas burocráticas de los políticos profesionales (en tanto que no contaba con una experiencia previa como gestor público) sino también como escudo de responsabilidad ante futuras decisiones de su competencia que pudiesen no disfrutar del apoyo popular. Porque, tal y como han explicado Weiler y Pearce, en esta frase se resume la estrategia populista de la retórica reaganiana: el político aparece como parte integrante de su electorado en tanto que se erige la aureola de ser una persona alejada de la clase política y burocrática, lo que le permitió, a la postre, dejar el

²⁷ «“We the People.” Those of us here today who have been elected to constitutional office or legislative position are in that three-word phrase. We are of the people, chosen by them to see that no permanent structure of government ever encroaches on freedom or assumes a power beyond that freely granted by the people».

El tono abiertamente optimista contrasta con los aires apocalípticos de otro discurso, pronunciado en 1959, en que Reagan advertía del advenimiento del comunismo a los Estados Unidos, de continuar las políticas liberales en su país: «¡Nos acercamos a un punto sin retorno! Estamos cerca del socialismo, y nos podemos encontrar tan entregados a las prácticas socialistas que llegará el momento en que no podamos invertir nuestro camino. Estamos cerca del punto en que, con resignación y tristeza, nos deslizaremos por completo al socialismo antes que hacerle frente» (en Houck y Kiewe, 1993: 27).

(«We are close to the point of no return! Close to the goal of socialism where we find ourselves so deeply committed to socialistic practices that we dare not face the upheaval of reversing our course. Close to the point where we unhappily and resignedly slide all the way into socialism rather than brave the storm»).

Despacho Oval con su imagen pública prácticamente intacta, pese a los numerosos escándalos políticos registrados durante su mandato.

Pero es que, además, Reagan empezó, ya desde su discurso de toma de posesión, a incidir en que los electores eran los responsables de sus aciertos y errores. Así conseguía poner la venda antes que la herida: se escudaba en su electorado si su proyecto político fracasaba. Era una manera de esquivar toda la responsabilidad ante situaciones difíciles. De nuevo, dirigiéndose a los vecinos de California, lo dejaba bien claro:

El sendero que trazaremos no es sencillo. Exige mucho a los que fueron elegidos para gobernar, pero también mucho a los que hicieron la elección. Y que no haya ningún malentendido: hemos llegado a una encrucijada, a un momento en que hay que tomar una decisión, y el sendero que sigamos se aparta de la idea de que el gobierno y los gobernantes son omnipotentes. Es un sendero imposible de seguir si no fuera por la fe en la sabiduría y el genio colectivo de la gente. A lo largo del camino, el gobierno guiará pero no mandará, escuchará pero no instruirá (...) Los problemas aún están ahí desafiándonos a todos nosotros. El gobierno guiará, por supuesto, pero la respuesta debe provenir de todos vosotros²⁸ (en Houck y Kiewe, 1993: 38).

Lo cierto es que estas prácticas discursivas cargadas de populismo son habituales en los discursos políticos. No obstante, en Reagan se manifiesta un especial énfasis la fórmula. Para Weiler y Pearce (1992: 18-29):

²⁸ «The path we will chart is not an easy one. It demands much of those chosen to govern, but also from those who did the choosing. And let there be no mistake about this: We have come to a crossroad –a time of decision– and the path we follow turns away from any idea that government and those who serve it are omnipotent. It is a path impossible to follow unless we have faith in the collective wisdom and genius of the people. Along this path government will lead but not rule, listen but not lecture (...) Problems remain to be solved and they challenge all of us. Government will lead, of course, but the answer must come from all of you».

Además, Houck y Kiewe señalan que Reagan legitimaba, de esta manera, su apelación a la descentralización de la administración. Si la gente era capaz de resolver sus problemas por sí misma, se habría de apostar por un mayor federalismo y por una progresiva pérdida de funciones por parte del gobierno central.

La suya era una presidencia que dependía, quizá más que ninguna otra durante todo este siglo, del discurso populista, y con un éxito pasmoso. A pesar del efecto negativo del escándalo Irán-Contra, Reagan acabó su mandato con la popularidad intacta, lo que supone, en parte, un testamento de hasta qué punto los norteamericanos aún consideran a esta antigua estrella multimillonaria de Hollywood «uno de los nuestros». ¿Cómo lo hizo? En parte se debe al hábil empleo de un populismo positivo, que parte de mensajes que enfatizan las virtudes normales de la gente corriente y, a la vez, pone el acento en que el mismo líder es un hombre corriente (...) Estos mensajes son, por descontado, comunes en la política retórica, pero no con la frecuencia con que los usaba Reagan. Como mucho, lo normal eran dos o tres referencias de esta clase en un discurso típico de toma de posesión pero, en el caso de Reagan, prácticamente el discurso entero estaba plagado de mensajes populistas en uno u otro sentido. Aunque sólo unos cuantos discursos se acercaban a este grado de énfasis, su dependencia de estos mensajes era siempre extraordinaria²⁹.

Hay que destacar, como rasgo de esta insistencia, que la fórmula reaganiana del «We the People» se convirtió en un lugar común, ya que no la utilizó sólo en su discurso inaugural en California, sino también en el que abrió su presidencia, pronunciado el 20 de enero de 1981:

Se habla mucho de grupos con intereses especiales. Bien, nuestra preocupación tiene que ir hacia el grupo de interés especial al que se ha descuidado durante mucho tiempo. Este grupo no sabe nada de divisiones de clases, razas o etnias, y

²⁹ «His was a presidency that relied, perhaps more than any in this century, on populist discourse –and with stunning success. Despite the depressing effect of the Iran-Contra scandal, Reagan left office with his personal popularity largely intact, a testament in part to how much Americans still consider this millionaire and former Hollywood star “one of them”. How did he pull it off? A part of the answer rests on his skilled employment of positive populism, that set of appeals that emphasize the quiet strengths of common people and, in the same attractive sense, the “commonness” of the leader himself (...) Of course, such appeals are common in political rhetoric. But the extent to which Reagan used them is not. One might expect perhaps two or three references of this type in a typical inaugural address, but in Reagan’s case, virtually the entire speech used populist appeals in one form or another. Though few speeches approached this degree of emphasis, his reliance on such appeals was always extraordinary».

atraviesa los límites de los partidos políticos. Está formado por hombres y mujeres que cultivan los alimentos que comemos, que patrullan por nuestras calles, que trabajan en las minas y las fábricas, que enseñan a nuestros hijos, cuidan de nuestras casas, y nos curan cuando estamos enfermos. Profesionales, industriales, comerciantes, empleados, taxistas y camioneros. Son, en resumen, «Nosotros el pueblo», esta estirpe llamada estadounidenses³⁰ (en Houck y Kiewe, 1993: 177).

2.1.2. Referencias al destino divino de la nación

Desde sus primeros discursos públicos, Reagan impregnaría sus intervenciones con referencias religiosas para explicar el destino de los Estados Unidos. Aseguraba que el país sólo sería dueño de su propio destino si mantenía su fe en Dios, y creía que su pasado como nación se explicaba por la intervención divina. Pronto usaría este lenguaje para considerar su plan de acción política como seguidor de los planes de Dios, de tal manera que las formas de gobierno contrarias, concretamente la de la Unión Soviética, representaban una amenaza real. Los Estados Unidos, según su esquema, representaban la «tierra prometida».

Su discurso inaugural como gobernador de California, del 5 de enero de 1967, subrayaba esta vinculación entre religión y administración pública:

No puedo concebir que pudiera haber quien aceptara la delegación de esta autoridad sin pedirle ayuda a Dios. Rezo para se nos conceda, a quienes legislamos y administramos, más sabiduría y fortaleza que de costumbre. Para que, con la gracia divina, podamos resolver los asuntos de trámite a la vez que trabajemos en

³⁰ «We hear much of special interest group. Well, our concern must be for special interest group that has been too long neglected. It knows no sectional boundaries or ethnic and racial divisions, and it crosses political party lines. It is made up of men and women who raise our food, patrol our streets, man our mines and factories, teach our children, keep our homes, and heal us when we're sick –professionals, industrialists, shopkeepers, clerks, cabbies, and truck-drivers. They are, in short, “We the people”, this breed called Americans».

construir un estado en el que triunfe la libertad bajo el mandato de las leyes y la justicia³¹ (en Houck y Kiewe, 1993: 41)

Una vinculación que Reagan llevaba tiempo ensayando en la formación de su retórica. En una fecha tan temprana como junio de 1952, pronunció uno de sus primeros discursos, ante un grupo de estudiantes, en el que habló de una batalla ideológica que se había iniciado en la lucha contra el nazismo y que se prolongaba desde entonces. Esta batalla implicaba, en primer término, la defensa de las ideas religiosas sobre las que, supuestamente, se sustentaba el país:

(...) la nueva gran batalla ideológica en las que nos encontramos en la actualidad no es nueva. En la misma batalla de siempre. La conocimos con el nombre de *hitlerismo*, y la conocimos bajo el nombre de *kaiserismo* (...) En una idea sencilla, que constituye la base de este país y de nuestra religión, la idea de la dignidad humana, la idea de que dentro de nuestros corazones hay algo tan precioso y divino que ninguna persona o grupo tiene derecho a imponer su voluntad sobre el pueblo (...) Siempre he pensado en Estados Unidos como el lugar elegido para ser la tierra prometida (...) Creo que Dios, al derramar su gracia sobre este país, siempre ha tenido nuestra tierra en el punto de mira y la ha guiado como una tierra prometida³² (en Houck y Kiewe, *id.*: 5-6).

Reagan se valió del lenguaje bíblico para moldear una visión maniquea del mundo. Sus discursos estaban repletos de historias edificantes sobre el poder de la voluntad del norteamericano que cuenta con su fe para vencer los obstáculos con los

³¹ «It is inconceivable to me that anyone could accept this delegated authority without asking God's help. I pray that we who legislate and administer will be granted wisdom and strength beyond our own limited power; that with divine guidance we can avoid easy expedients as we work to build a state where liberty under law and justice can triumph».

³² « (...) the new great ideological struggle that we find ourselves engaged in today is not a new struggle. It's the same old battle. We met it under the name of Hitlerism; we met it under the name of Kaiserism (...) It is simply the idea, the basis of this country and of our religion, the idea of the dignity of man, the idea that deep within the heart of each one of us is something so God-like and precious that no individual or group has a right to impose his or its will upon the people (...) I, in my own mind, have thought of America as a place in the divine scheme of things that was set aside as a promised land (...) I believe that God in shedding his grace on this country has always in this divine scheme of things kept an eye on our land and guided it as a promised land».

que se encuentra a lo largo de la vida. A partir de este lenguaje, pudo vender un perfil ideológico basado en la continua categorización en sus ideas tanto al respecto de la política interior como de la exterior. Si las ideas liberales fueron las que combatió en los asuntos domésticos, éstas ideas no serían más que un trasunto de las ideas comunistas de la Unión Soviética, país al que bautizó como «imperio del mal» en una declaración realizada como presidente el 8 de marzo de 1983 (Powaski, 2000: 285).

Pero no sólo eso. La creencia en el origen divino del país se extendió hacia sus políticas generales: el lenguaje bíblico servía para justificar aspectos como su política de reducción de impuestos para las clases altas³³. Mediante la apelación a la divinidad para explicar las actuaciones de la administración, en realidad Reagan confería al administrador un papel de mediador de la voluntad de Dios para el buen gobierno de sus administrados. La interferencia de la Iglesia en los asuntos del Estado no se produciría por las injerencias de los grupos de presión cristianos en la administración, sino en la asunción por parte de esta misma administración de que un gobierno correcto debería realizarse al amparo de la divinidad y con el apoyo gestor de los grupos profesores de fe. En la retórica reaganiana, no es de extrañar que los grupos de la derecha religiosa encontraran un fácil acomodo, ni que su oratoria caracterizada por la justificación religiosa de las acciones políticas

³³ Houck y Kiewe (1993: 2) comentan que la razón de la idea fiscal de proporcionalidad, que encubría una reducción drástica para los más adinerados, había que buscarla, según Reagan, en las Escrituras: « (...) insinuaba que el sistema debería basarse en un sistema proporcional en el que cada uno pagara el mismo porcentaje de sus ingresos al gobierno. Y, lo que era más importante: este porcentaje debería ser del 10% (diezmo), puesto que ésta era la cantidad que aparecía recogida en la Biblia, tanto en el antiguo como en el nuevo testamento. La política de impuestos, desde el punto de vista de Reagan, no debería estar sujeta a los caprichos de la política, sino a la Autoridad Suprema».

(« (...) he hinted that income taxes should be based on a proportional system whereby anyone paid the same percentage of their income to the government. Importantly for Reagan, this proportion should be ten percent (tithing) since this amount was warranted Biblically by both the Old and New Testaments. Tax policy, in Reagan's view, should not be subject to political whims, but to the Ultimate Authority»).

impregnase la vida norteamericana en los años 80, a la que el partido demócrata, por otro lado se adhirió sin ningún tipo de problema³⁴.

2.1.3. Protección de la moral, persecución de la pornografía y redefinición de la libertad de expresión

Si bien fue en los años 80 cuando la obra de Zappa plantea de una manera sistemática la preocupación por la defensa de la libertad de expresión de los mecanismos de control gubernamentales, los recelos hacia las políticas de Reagan en este terreno se remontaban, de nuevo, al gobierno de este político en el estado de California. En los años 60 Reagan introdujo la lucha contra la pornografía en su agenda, lo que desembocaría, bajo su gestión en la Casa Blanca, en la creación y aplicación de resortes de control de la industria musical. Al ofrecer su opinión sobre la pornografía, Reagan no podía dejar de referirse al tema de fondo: la libertad de expresión. Y lo hizo, de nuevo, muy pronto, al señalar su propia visión de la moral en el mismo discurso de su toma de posesión como gobernador. Según sus palabras, la persecución de las prácticas pornográficas no supondría una reducción del derecho al ejercicio de la expresión y la opinión:

De la misma manera que asumimos la responsabilidad de preservar a los jóvenes de los efectos dañinos del alcohol y el tabaco, también creo que tenemos el derecho y la responsabilidad de protegerles de los efectos aún más dañinos de la exposición a la pornografía. Podemos y debemos promover una legislación que cumplirá con

³⁴ Si bien este acercamiento de los demócratas a la administración Reagan se verá en su máxima expresión cuando lleguemos al capítulo de la censura, nos referiremos, siquiera en estas pocas líneas, a la sombra del presidente en la política de su país para dar cuenta de que esta simpatía generalizada sigue hasta la actualidad. Rhodes Cook (1996) observa que en las elecciones presidenciales de 1996, un buen número de candidatos republicanos (como Patrick J. Buchanan, Malcolm S. *Steve* Forbes, Jr., y Alan Keyes) adoptaron algunas de sus estrategias: no en vano, todos ellos provenían, como Reagan, de la industria de la comunicación. Pero no sólo se nota esta influencia en su país entre los conservadores. Kenneth T. Walsh (1996) subraya que incluso Bill Clinton imitó algunos de sus rasgos (como el optimismo de sus mensajes) en la misma campaña de 1996, en la que conseguiría revalidar su mandato.

este propósito sin poner en peligro la libertad de expresión o prensa³⁵ (en Houck y Kiewe, *id.*: 42).

En relación con la defensa de la moral, Reagan argüía que la libertad de expresión no se vería perturbada debido, precisamente, a su concepto de libertad de expresión. En su opinión, una invocación a la libertad de expresión sin ningún tipo de control era un punto flaco en la defensa estadounidense para la infiltración de ideas izquierdistas en el país. Desde su punto de vista, las distintas asociaciones y sindicatos, cuando no el mismo Congreso, debían impedir la intrusión de toda idea liberal que atentara contra el principio de libre empresa. Para ello era necesario controlar incluso las emisiones de los medios de comunicación. El sistema norteamericano estaba en juego si los medios permitían la difusión de mensajes que criticasen la visión ideológica del partido republicano. En este contexto es como hay que entender las palabras pronunciadas por Reagan ante representantes de los mass media agrupados en la National Broadcasting Company (NBC) el 4 de mayo de 1972. En este discurso, el entonces gobernador de California amenazó con paralizar la renovación de las licencias radiofónicas de aquellas emisoras que no siguiesen esta argumentación ideológica. Reagan dejaba en puntos suspensivos las posibles consecuencias en caso de que los mismos empresarios no fueran capaces de controlar estas emisiones:

Debo decir que me preocupa un elemento de vuestra industria que no merece la confianza ni del Congreso ni del público. Me refiero, claro está, a ese puñado de emisoras (casi todas de radio) que permiten, es más, incluso fomentan, el uso de su emisora y su licencia para atacar las libertades fundamentales que buscáis proteger (...) Éstas son las emisoras que complacen a la cultura de las drogas, permiten la obscenidad en antena y ofrecen sus recursos a aquéllos que gritan «revolución» en

³⁵ «Just as we assume a responsibility to guard our young people up to a certain age from the possible harmful effects of alcohol and tobacco, so do I believe we have a right and a responsibility to protect them from the even more harmful effects of exposure to smut and pornography. We can and must frame legislation that will accomplish this purpose without endangering freedom of speech and press».

cada ocasión que tienen. El público al que pretenden llegar son nuestros hijos, nuestra juventud (...) Desfilando bajo la pancarta de la libertad de expresión, este tipo de emisoras está operando, según parece, sin que le preocupe a la industria (...) Si esta situación no os preocupa, debería preocuparos. Las garantías constitucionales de la libertad de expresión deberían ser disponibles para todos. Lo que digo es que un puñado de vuestros colegas están abusando de este derecho (...) Si sois incapaces de encontrar una manera de usar vuestra influencia para vigilar el emisor irresponsable, puede que no os quede una industria a la que vigilar; al menos, no el modelo de industria independiente, privada y comercial que conocemos hoy³⁶ (en Houck y Kiewe, *id.*, 110).

En esta alocución, Reagan manejaba varios elementos que se mantendrían en la base del razonamiento cuando, desde su mandato en la Casa Blanca, se pusiera en marcha la campaña de control de los contenidos de la música popular:

En primer lugar, se apunta que el control se ejerce para preservar a los niños de escuchar lenguaje obsceno. A continuación, se muestra un desprecio absoluto por cualquier idea considerada desestabilizadora para la sociedad, ya que subraya que la «revolución» supone el enemigo de la permanencia del sistema, y que quienes enarbolan su bandera son enemigos del país. Se concluye, por último, que es un deber de todo norteamericano vigilar las interferencias de los mensajes desestabilizadores³⁷.

³⁶ «I must say I am concerned about one element of your industry which does not merit the confidence either of Congress or the public. I am referring, of course, to those few stations (mainly radio) which permit – indeed, even encourage- the use of their station and their license to attack the very freedoms you are seeking to preserve (...) These are the stations that pander to the drug culture, allow obscenity on the air and turn over their facilities to those who shout “revolution” at every turn. The audience they seek to reach are our children, our young people (...) Marching under the banner of free speech, these kinds of stations seemingly are operating without official concern (...) If this situation does not deeply concern you, it should. The constitutional guarantees of free speech, should be available to all. What I am saying is that a few of your colleagues are abusing this right (...) If you are unable to find a way to use your influence to police the irresponsible broadcaster, you may not have an industry left to police... at least, not the independent, private commercial system we know today»

³⁷ No hay que olvidar que Reagan consideraba que los liberales estadounidenses, cegados por recuerdo del heroísmo de Rusia durante la Segunda Guerra Mundial, eran peligrosos importadores de la ideología comunista sobre el gobierno (Edel, 1987: 143).

Sobre estructura argumentativa se edificaría el discurso, defendido por políticos republicanos y demócratas, sobre el etiquetado de la música rock, debatido en las sesiones del senado. Un discurso al que Zappa (como veremos más adelante) presentó su respuesta desarrollada a partir de la definición de la libertad de expresión reflejada en la Constitución de los Estados Unidos.

2.2. Acción política. El comunismo y la economía de la nación

Pese a que fue en California donde el político conservador puso a prueba la eficacia de su discurso, es en sus años como actor de Hollywood donde encontramos ya a un Reagan predicando el que sería su principal *leit-motiv* en política exterior: el comunismo visto como una amenaza a la seguridad nacional. Éste sería, por lo tanto, un motivo político que exhibiría a lo largo de su dilatada presencia en la esfera pública, desde sus días de iniciación en la política como presidente del sindicato de Hollywood Screen Actors Guild en los años 40, hasta su estancia en la Casa Blanca en los 80, pasando por su etapa como gobernador de California en los 60 y 70.

Con todo, no fue el comunismo la única bandera que exhibió repetidamente Reagan. A lo largo de toda su trayectoria fue elaborando las bases de su boceto ideológico, que se haría inamovible en sus años en la Casa Blanca. Éste se apoyaba, como hemos ido viendo, sobre dos ejes: la amenaza del comunismo en los Estados Unidos y los peligros de los gobiernos grandes.

2.2.1. La amenaza del comunismo

Desde los años 60, sus discursos hacían referencia, de manera recurrente, al principal enemigo de los Estados Unidos: los sistemas basados en grandes gobiernos, llámense socialismo, marxismo o comunismo, ya que Reagan solía usar

los tres términos indistintamente. En su opinión, estas ideas suponían un peligro para el núcleo de la sociedad norteamericana, resumida en los conceptos de «familia, trabajo, barrio, paz y libertad» («family, work, neighborhood, peace and freedom») (Edel, 1987: 142), de manera que la referencia enfática a la defensa de la familia tradicional sería habitual en sus discursos. La preocupación por la religión no aparecería hasta más tarde.

El interés nuclear en el discurso de Reagan es el comunismo, al que contempló siempre como una amenaza, ya desde su actividad sindical en los años 40 durante su etapa como actor de Hollywood³⁸. Hasta tal punto que, durante el período de la «caza de brujas» del senador McCarthy, Reagan fue un confidente secreto del FBI aunque se negara a delatar en público a sus compañeros de profesión³⁹.

La visión del sistema comunista como un peligro para el modelo estadounidense sería una de las claves políticas en su presidencia de la nación, que utilizaría como justificación para sus actuaciones de defensa o en la configuración de sus relaciones internacionales. Frente al intenso debate generado en torno a la responsabilidad de Reagan en el derrumbamiento del bloque soviético a finales de los años 90 (en el que sus defensores le otorgan todo el protagonismo por la aceleración del gasto armamentístico que hizo que la Unión Soviética se colapsara, mientras que sus detractores destacan que el auténtico compromiso con el cambio de sistema en la URSS proviene del dirigente soviético Mijail Gorbachov), los

³⁸ Cuenta Edel (1987: 143) que, además de estar integrado en el Screen Actors Guild formaba parte del Hollywood Independent Citizens Committee of Arts, Sciences, and Professions (HICCASP), un grupo mucho más politizado que apoyaba la causa comunista. Cuando Reagan se enteró de esta filiación, fue cuando empezó a obsesionarse con la idea de la infiltración comunista en la sociedad estadounidense.

³⁹ Esta visión ideológica es, precisamente, la que hace que entre en crisis la adscripción de Reagan al partido demócrata. En sus seis años al frente del Screen Actors Guild y su posterior desempeño como relaciones públicas de la General Electric Company, Reagan cambió, finalmente, su afiliación al partido republicano en 1962, tras más de una década sin votar a los demócratas. Con una importante crisis de dirigentes en el partido conservador, Reagan consiguió atraer la atención de un grupo de empresarios de California que le pidieron que se presentara a gobernador por este estado en las elecciones de 1966, triunfo que consiguió repetir con la reelección de 1970.

discursos de Reagan demuestran una única y clara dirección: el comunismo como modelo de la carencia de valores morales y libertades propias de los Estados Unidos.

2.2.2. Reaganomía. Política económica y administrativa

En los albores de los años 80, Gran Bretaña y Estados Unidos experimentaron un vuelco en sus gobiernos con la llegada respectiva al poder de Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Si bien el estudio de ambas administraciones descubre amplias diferencias en su gestión⁴⁰, su postulación en favor de la reducción del peso de la administración y su peculiar visión del mundo, conformaron lo que se conoció como «revolución conservadora»⁴¹.

⁴⁰ La más importante radica en la política de privatizaciones que llevó a cabo Gran Bretaña en algunas empresas de servicios públicos (teléfono, gas y electricidad) y de otros sectores como las minas de carbón. El desinterés del gobierno de Thatcher por las condiciones de privatización de antiguos monopolios estatales (lo que desembocó en un aumento considerable de los precios de las tarifas por parte de las empresas adjudicatarias) y los enfrentamientos laborales que produjeron los movimientos en la propiedad de las minas de carbón (un destacado sector generador de energía en la historia del país) marcaron en gran medida el descontento de la opinión pública hacia el *thatcherismo*. Una circunstancia en la que no se vio envuelto Reagan, ya que en Estados Unidos muchas de estas empresas eran de propiedad privada antes de su llegada a la Casa Blanca. Con todo, sí hubo una liberalización que mostró los efectos de la despreocupación conservadora con la cesión de los monopolios: Reagan privatizó la televisión por cable, lo que repercutió en un 40% de promedio en el aumento de los precios, y en un empobrecimiento notable del servicio (Krugman, 1994: 187).

⁴¹ En este apartado seguiremos especialmente al economista Paul Krugman, quien realiza un análisis de la política económica del *reaganismo* (conocida como *reaganomía*) situándose en un punto intermedio entre los apasionados de uno y otro lado: Krugman concluye que la política económica de Reagan no fue ciertamente positiva para su país, pero matiza que tampoco fue especialmente negativa, en términos, insistimos, de resultados económicos. Asegura que, con los números en la mano, a un lado de la balanza nos encontraríamos con el aumento de la productividad en los Estados Unidos, y, en el otro, con el déficit que dejaron los ocho años de Reagan. No obstante, el problema, según Krugman se halla en el aumento de las desigualdades en la distribución de las rentas. Según sus palabras: «La gran historia de la etapa de gobierno conservador no fue el crecimiento de la renta, sino su distribución. Una vez que se tienen en cuenta las oscilaciones del ciclo económico, se observa que el crecimiento de la economía siguió casi la misma senda tanto antes como después de que tomara posesión Ronald Reagan. Pero la etapa conservadora se caracterizó por un enorme proceso de dispersión del reparto de las rentas: los ricos se enriquecieron mucho más, los pobres se empobrecieron mucho más y la clase media no varió» (1994: 137).

Pero es el manejo de las cifras y su claridad argumentativa lo que nos lleva a compartir sus conclusiones, ya que es en los procedimientos donde resulta más convincente: Krugman presta atención a los ciclos económicos, viendo la *reaganomía* en su contexto, retrocediendo hasta las cifras que presenta el país desde el final de la segunda guerra mundial, lo que le dota de una perspectiva más amplia de la que suelen tener los economistas conservadores (que sitúan el *reaganismo* a partir de la recesión de 1982) y los liberales (que se fijan únicamente en el déficit presupuestario, obviando el aumento de la productividad).

La limitación del gobierno es una de las constantes del discurso conservador de los años 80, y una de las banderas que enarboló Reagan, que se presentó ante su pueblo como un hombre poco contaminado por la gestión política y dispuesto a luchar contra el aparato burocrático de Washington. Es conocida, en este sentido, su insistencia en ver el gobierno como un «problema», argumento con el que jugó desde el principio hasta el final de su mandato en la Casa Blanca. Así se refleja en sus discursos. Sin ir más lejos, en su proclama inicial como presidente, realizada el 20 de enero de 1981, pronunció su célebre frase al introducir la idea de que había que limitar el poder de la administración:

En la crisis actual, el gobierno no es la solución a nuestro problema; el gobierno es el problema. De vez en cuando se nos ha inducido a creer que la sociedad ha llegado a ser demasiado compleja como para ser gestionada por nuestras propias reglas, que el gobierno de unos grupos elitistas es superior al gobierno para, por, y del pueblo. Si ninguno de nosotros es capaz de gobernarse a sí mismo, entonces ¿quién de nosotros tiene la capacidad de gobernar a alguien más? Todos nosotros juntos, tanto desde dentro como desde fuera del gobierno, tenemos que compartir esta carga. Las soluciones que busquemos deben ser equitativas, sin ningún grupo que esté condenado a pagar un precio más alto⁴² (en Houck y Kiewe, 1993: 177).

Y también en su discurso de despedida, del 11 de enero de 1989, incidía en la misma idea como resumen de su paso por el Despacho Oval:

Espero que una vez más hayamos recordado a la gente que el hombre no es libre a no ser que se limite el gobierno. Hay aquí una evidente relación de causa y efecto

⁴² «In this present crisis, government is not the solution to our problem; government is the problem. From time to time we've been tempted to believe that society has become too complex to be managed by self-rule, that government by an elite groups is superior to government for, by, and of the people. Well, if no one among us is capable of governing himself, then who among us has the capacity to govern someone else? All of us together, in and out the government, must bear the burden. The solutions we seek must be equitable, with no one group singled out to pay a higher price».

que es tan clara y previsible como una ley física: cuando el gobierno se expande, la libertad se contrae⁴³ (en Houck y Kiewe, *id.*: 325).

Aparte de constatar su continua llamada al «pueblo», queda claramente expuesta en sus discursos la antonimia que establece entre las nociones de «libertad» y «gobierno». El gobierno sería, en este punto, un «problema» para el pueblo. El enfrentamiento que tratamos de explicar en este trabajo no radica, sin embargo, en la postulación ideológica de los sujetos. Es decir, la formulación teórica del conservadurismo no es, para Zappa, un argumento de colisión. La crisis ética que el *reaganismo* lleva a la práctica se encuentra en el divorcio que existe entre formulación programática y aplicación pragmática. De hecho, Zappa parte de su oposición a Reagan desde el mismo conservadurismo. Las diferencias en la traslación a las acciones concretas es lo que lleva al músico a definirse a sí mismo como un «conservador práctico», como alguien que aboga, también, por «un gobierno más pequeño y menos intervencionista, con impuestos más bajos»⁴⁴ (en Zappa y Occhiogrosso, 1989: 315).

Lo que hace a Zappa subrayar su condición de «práctico» es considerar que el partido republicano no es conservador según la doctrina que aboga por menos impuestos y mayor libertad⁴⁵. Para Zappa, los representantes del partido republicano

⁴³ «I hope we have once again reminded people that man is not free unless government is limited. There's a clear cause and effect here that is as neat and predictable as a law of physics: As government expands, liberty contracts»

⁴⁴ Su confesión política, manifestada en muchas entrevistas a la hora de explicar algunas de sus ideas políticas, las traslada a su autobiografía, hasta el punto de dedicarle todo un capítulo titulado «Practical Conservatism». Este capítulo empieza así: «Políticamente, me considero (no se rían) un **conservador práctico**. Quiero un gobierno más pequeño y menos intervencionista, e impuestos más bajos» («Politically, I consider myself to be (don't laugh) **Practical Conservative**. I want a smaller, less intrusive government, and lower taxes.») (*ibid.*).

⁴⁵ En este punto difiere Zappa de Garry Wills, quien llega a identificar plenamente el *reaganismo* con el «conservadurismo moderno en los Estados Unidos» (2000: ix), poniendo el acento en la imagen que dejó grabada Reagan en los votantes republicanos como un hombre sencillo, amable y accesible, frente a rostros tan siniestros y recientes en aquel entonces (finales de los años 70), como el de Richard Nixon. Wills (*id.*: 424) cree, por otro lado, que las dificultades del partido demócrata para establecer una oposición efectiva a Reagan arrancan en la imagen que consiguió ofrecer de sí mismo el antiguo actor de Hollywood: «[Reagan] no era creíble en la pantalla como un pistolero del oeste, (...) le cuesta despedir a alguien y no sabe ser descortés en el trato cara a cara, (...) sus rivales políticos no pueden presentarle como un “mal tipo”».

dejan de ser conservadores en el momento en que abrazan los dictados moralistas de la religión (que se traducen en una injerencia en los distintos poderes estatales) y no acometen una reforma fiscal profunda que permita mantener los servicios públicos sin plusvalías burocráticas. En su opinión, el *reaganismo* no se puede caracterizar por su conservadurismo, sino por su hipocresía:

(...) **la mayor parte de quienes se proclaman «conservadores» en la actualidad** (...) [son] quienes parecen tan ansiosos de convertir los Estados Unidos en un lugar donde la moralidad venga dictada por dogmas religiosos, certificada por extravagantes decisiones judiciales, legislada con trampas semánticas (...) sostenida por «medidas políticas de emergencia» y llevadas a cabo, de vez en cuando, por cumplimientos selectivos de las leyes fiscales. Estos asquerosos pseudo-conservadores –de hecho son sumamente radicales– prefieren dejar el sistema de Hacienda tal y como está, y no les importa pagar un poco de más para tenerla a su disposición como una herramienta para la extorsión política⁴⁶ (Zappa y Occhiogrosso, *íd.*: 317).

Pero, ¿cómo se manifiesta esta hipocresía en las acciones de un gobierno? ¿Fue tanta la distancia entre lo que Reagan propugnaba y su balance de gestión gubernamental?

Para Van Dijk (1999: 355), el problema se encontraría en la consideración del «conservadurismo» no como una visión del mundo coherente, sino como una especie de discurso deslabazado que buscaría más la integración de sus individuos que la presentación de un programa con una única línea clara:

(«[Reagan] could not credibly be menacing on the screen as a Western gun hand, (...) has trouble dismissing anyone or being impolite face to face with others, (...) cannot be presented as a “bad guy” by his political opponents»).

⁴⁶ «(...) **many of the people who claim to be “conservative” today** (...) [are] the ones who seem so eager to turn America into a place where morality is dictated by religious dogma, certified by bizarre judicial decisions, legislated by semantic chicanery (...), maintained by “emergency police measures” and, occasionally, implemented by selective enforcement of the tax code. These not-so-conservative –in fact, extremely radical– varmints prefer to keep the IRS just the way it is, and don’t mind paying a little extra to have it available as a tool for political extortion».

(...) no es tanto una ideología (de grupo), sino más bien una metaideología abarcativa que organiza a otras ideologías. Por ejemplo, aplicada a las ideologías neoliberales en el campo de la economía política, las ideologías conservadoras abogan específicamente por un papel limitado del Estado (o del Gobierno) en el mercado. Del mismo modo, cuando se aplican a las ideologías culturales, los metaprincipios conservadores pueden adoptar dos variantes complementarias, a saber, intervención limitada del Estado en algunos ámbitos culturales (educación, medios, religión) o intervención activa del Estado, por ejemplo, por medio de legislación dura en las áreas que se consideran como una amenaza al orden moral (valores familiares, sexualidad, multiculturalismo). Y, finalmente, cuando se aplica a ideologías raciales o étnicas, el conservadurismo igualmente permitirá (condonar o no vigilar estrictamente) diversas formas de discriminación, como, por ejemplo, el derecho de cada persona o grupo étnico a «preferir a los suyos».

Krugman, por su parte, opina que, al analizar la política económica de la administración Reagan, debemos regresar a sus dotes retóricas para comprender la popularidad del presidente. En definitiva, que, si bien Reagan optó por un modelo económico que apenas tuvo incidencia en las cifras de crecimiento del país, su éxito popular como estadista se reduce al hecho de haber presentado ante la opinión pública este modelo como el que necesitaba Estados Unidos en la coyuntura de los años 80. Reagan incluso pudo amortiguar los efectos más negativos de su política (el aumento de la diferencia de renta entre las clases sociales) al insinuar, tras su mandato, que su sucesor, George Bush, se había desviado de las líneas trazadas durante su presidencia. Este reproche se hizo público en alguna ocasión, especialmente antes de la convención del partido republicano de 1992. Reagan lamentaba lo que consideraba una falta de rumbo en la política de George Bush. De esta manera, lograba reivindicarse ante su público como una figura ineludible en la historia de los Estados Unidos, obsesión que le acompañó a lo largo de su presidencia. Houck y Kiewe (1993: 330) creen, además, que Reagan llevó su crítica

a Bush ante esa asamblea del partido, cuando evitó, en su discurso, aludir a las políticas propias de su ex-vicepresidente, como si éstas no fueran más que una extensión de su agenda en los años 80:

Como si fuera un capitán, Reagan siempre tenía la idea de una misión o una dirección a la que encaminarse. En este discurso, Reagan introduce la metáfora del capitán cuando, al referirse a Bush, dice: «Es una mano firme en el timón a través de las agitadas aguas de los 90». A pesar de que parezcan palabras de apoyo, lo que hacía era poner un toque de crítica: lo que Reagan daba a entender era que Bush se limitaba a reaccionar ante las «agitadas aguas», en lugar de guiar al país a un destino más seguro. Antes de la convención, y puede que fuera más que una coincidencia, Reagan había criticado en público a Bush por la carencia de un rumbo determinado en su administración⁴⁷.

El mérito de Reagan se encuentra en su éxito como portavoz de los conservadores que, durante años, venían reclamando una administración menos entrometida, con una presión fiscal menor y una mayor apuesta por los incentivos. Si bien este grupo de conservadores no consiguió hacer valer su voz de una manera notoria debido al extraordinario crecimiento económico de los Estados Unidos tras la segunda guerra mundial, la crisis de 1973, que tuvo consecuencias que se fueron notando paulatinamente a lo largo de la década de los 70, actuó como altavoz de estas propuestas. Reagan consiguió canalizar el descontento que se vivía por la desaceleración de la economía⁴⁸.

⁴⁷ «As captain, Reagan always had a sense of direction or mission (...) In this speech, Reagan introduces this metaphor, saying of Bush: “His is a steady hand on the tiller through the choppy waters of the 90’s.” Yet, in these seeming words of approval, Reagan embedded a critical note; significantly, Reagan implied that Bush was merely reacting to the “choppy waters,” instead of guiding the nation to a final, safer destination. Perhaps not coincidentally, prior to the convention, Reagan had publicly criticized Bush for his administration’s lack of direction and purpose.»

⁴⁸ Garry Wills (2000: 430) coincide en señalar el acierto del equipo de Reagan a la hora de establecer una serie de mensajes económicos sencillos en la agenda electoral para acceder a la Casa Blanca: «El equipo de Reagan sabía dar los golpes de efecto. En agosto de 1979, su consejero Martin Anderson abrió el primer informe político de la campaña con estas palabras: “El asunto que, de lejos, más preocupa a los votantes en la actualidad es la inflación” (...) Reagan se dedicó a preguntar una y otra vez: “¿Están Vds. en mejor situación ahora que hace cuatro años?”».

Este liderazgo se definió en que los conservadores consiguieron establecer una visión del mundo que se resumía en la afirmación de que los enemigos del progreso norteamericano se encontraban en el peso del Estado y los elevados impuestos. La eficacia de este mensaje fue tal, que el partido demócrata no fue capaz de contrarrestarlo hasta doce años después, cuando Bill Clinton basó su campaña de 1992 (la que le llevaría a la presidencia) en otro mensaje de fácil consumo: los años 80 habían sido buenos sólo para los ricos, y se había producido un empobrecimiento de las clases medias y bajas en detrimento de las clases altas.

En este sentido, según el estudio de Krugman (1994: 16), la demagogia de Reagan llegó hasta el ámbito económico, en la definición de unas perspectivas muy alejadas de la realidad:

Nadie ha tenido más éxito que Ronald Reagan en la definición de una visión para la opinión pública. Su tema era sencillo –la clase media americana está sometida a un exceso de reglamentaciones y de impuestos, gimiendo bajo el peso del Gran Estado– y lo ilustró con poderosas imágenes: reinas de la asistencia social conduciendo Cadillacs, enormes oficinas repletas de burócratas dedicados cada uno a atender a un solo indio. Sin embargo, las imágenes eran fantasías: nadie ha encontrado nunca a una reina de la asistencia social en un Cadillac ni a un burócrata dedicado únicamente a atender a un solo indio. Y la visión general era sumamente discutible: los americanos pagan menos impuestos que los residentes de cualquier otro país avanzado, y la mayoría de esos impuestos se destina a pagar populares programas destinados a la clase media, como la Seguridad Social y el Medicare. De hecho, Reagan construyó su éxito político sobre la base de una poderosa mitología que tenía poco que ver con la realidad.

(«Reagan's team knew just where to strike. In August of 1979, adviser Martin Anderson opened "Policy Memorandum No. 1" of the campaign with these words: "By a wide margin, the most important issue in the minds of the voters today is inflation." (...) Over and over Reagan asked, "Are you better off now than you were four years ago?"»).

Por el contrario, el análisis que realiza este economista de las medidas emprendidas por Reagan en la lucha de estas visiones mitológicas, arrojan un balance poco alentador. Krugman señala (*id.*: 134) que, como consecuencia de la rebaja de los gastos sociales ejecutada durante el *reaganismo* (se redujo de una manera drástica, por ejemplo, la provisión de cupones de alimentación), entre 1979 y 1989 se experimentó un aumento en 7 millones del número de personas que pasaron a vivir por debajo del umbral de pobreza:

El peor pecado de los conservadores fue, en cierto sentido, el de la hipocresía. Proclamaron como objetivo el crecimiento, lo ofrecieron como respuesta a todos los problemas, y todo ello mientras seguían una política que impedía, de hecho, ese crecimiento, por lo menos un poco. Sin embargo, a la larga, lo más sorprendente es lo *poco* que ocurrió con el crecimiento americano a largo plazo, para bien o para mal, durante su dominio.

Con todo, Krugman no es el único que emplea ese término, «hipocresía», o similares para describir un balance caracterizado por una diferencia abismal entre planteamientos públicos y gestión resultante. Ni el único que extiende el *reaganismo* hasta los cuatro años de mandato posterior de George Bush, al tener a éste por poco hace más que un político que prolonga la agenda heredada a su llegada a la Casa Blanca⁴⁹. En el divorcio existente entre discursos y hechos, el uso de la información ejercido por la administración Reagan se convierte en un asunto relevante, no ya sólo en sus estrategias de transmisión, sino también en la modelación de una realidad paralela determinada. En este sentido, la información no sería una mercancía de intercambio mediante la cual los receptores (los ciudadanos) pueden fiscalizar las acciones de los emisores (los políticos), sino que se convertiría, rápidamente, en un mecanismo de control político mediante el cual los emisores

⁴⁹ Bastaría, incluso, como prueba de esta afirmación, una circunstancia que ya hemos comentado: el reproche de Reagan a su ex-vicepresidente cuando, en 1992, el último año de Bush en la Casa Blanca, le recriminaba no haber hecho nada más que dejarse llevar por las políticas marcadas por el mismo Reagan, sin ideas propias para el gobierno.

ofrecían una visión del mundo de tal manera que lo que no se decía, simplemente, no existía. El dibujo de una política informativa determinada evitaría que Reagan tuviese que rendir cuentas ante la opinión pública por los escándalos de su administración o por mentir en público, como le había pasado al también republicano Richard Nixon.

2.3. El poder de los medios. Información y control político

El *reaganismo*, así pues, tocaría a su fin en 1992, con la llegada del demócrata Bill Clinton al gobierno. Se cerraba una época. Al menos es como lo entendió el escritor Steve Erickson, que dejaba escrito en el *New York Times*, el 6 de noviembre de 1992, un epitafio para los años de la «revolución conservadora»: era el «fin del cinismo». Erickson dejaba constancia en su artículo de que, tras años de fe perdida de los norteamericanos hacia sus gobernantes, Reagan había llegado a la presidencia como la única y resignada opción que le quedaba a los electores. Ese momento fue el que permitió que el presidente republicano pudiese elaborar un discurso basado en promesas increíbles y que, pese a todo, apenas encontrase oposición:

El cinismo siempre es la expresión más amarga de la fe rota. Ahora estamos al final de una generación de fe rota, que empezó en los 60 con presidentes que nos mentían y que acabó en los 80 con nosotros mintiéndonos a nosotros mismos. El pacto de Ronald Reagan con el pueblo norteamericano consistía en que el liderazgo se definiría, desde ese momento, no por los presidentes que dijeran la gente lo que ésta necesitaba saber, sino por lo que quería escuchar: sólo se necesitó un poquito más de autoilusión que de sentido común para creer que el señor Reagan podía aumentar el gasto militar, reducir los impuestos y equilibrar el presupuesto, como prometió en 1980, promesa por la que le dimos el mandato⁵⁰.

⁵⁰ «Cynicism is always the most bitter expression of broken faith. We are now at the end of a generation of broken faith, which began in the 1960's with Presidents who lied to us and ended in the 1980's with us lying

Esta explicación del mantenimiento en el poder de una determinada ideología caracterizada por la «hipocresía» o el «cinismo» tiene en Zappa un desarrollo diferente, si bien coincide, aunque con matices, en la catalogación negativa de la administración Reagan. La diferencia estriba, con respecto a autores como Erickson, en que Zappa no se limita a pensar en un proceso pasivo basado en la resignación de la opinión pública, sino que ve en la mentira y las falsas promesas electorales una política de implicación activa del partido republicano en todos los estamentos estatales para repercutir en un control del electorado de tal manera que se logre un mantenimiento del *statu quo*, es decir, de la permanencia de los republicanos en el poder. Para Zappa, lo importante no es que los republicanos pudieran aprovecharse de una cierta desidia general, sino que éstos activaran herramientas de control que potenciasen tal desidia, en un proceso del que hasta el mismo partido demócrata llegó a ser partícipe.

Según Zappa, el papel desempeñado por los medios de comunicación en los años 80 fue un arma política decisiva, no sólo para crear en Reagan la aureola del «gran comunicador», sino también para hacer llegar los mensajes oportunos que hicieran creíble la gestión de los republicanos. Para Zappa, no se trata de que los ciudadanos estuviesen preparados para unas políticas determinadas, sino de la creación y mantenimiento de un ambiente comunicativo apropiado. Lo importante no es la disposición, sino la creación de esa disposición por parte de los medios de comunicación:

Me parece que, en los años ochenta, los estadounidenses manifiestan una extraordinaria disposición para abrazar el fascismo, especialmente cuando están

to ourselves. Ronald Reagan's pact with the American people was that leadership would henceforth define itself not by Presidents who told the people what they needed to know but what they wanted to hear: it took only slightly more self-delusion than sense to believe Mr. Reagan could increase military spending, cut taxes and balance the budget, as he promised in 1980 and for which we gave him a mandate».

viendo la tele con su bandeja de comida precocinada decorada con globos y banderas⁵¹ (en Zappa y Occhiogrosso, 1989: 239).

Para llegar a esta conclusión, Zappa maneja una serie de conceptos con los que trata de entender el proceso de comunicación política practicada por el *reaganismo*. A través del conocimiento de estas nociones es como se podría entender las implicaciones comunicativas del movimiento conservador de los años 80.

2.3.1. Conceptos de información e ignorancia

En 1979, Zappa editó el disco *Joe's Garage* que acabaría convirtiéndose en profético por los asuntos que ponía sobre la mesa. El disco narraba una historia que trataba de responder a una pregunta: ¿qué ocurre cuando se limita la libertad artística y de expresión?

En el cuaderno interior del disco, aparece un texto, a modo de introducción del trabajo, que expresan las opiniones de Zappa sobre la clase política dirigente en Estados Unidos, sin realizar ninguna distinción entre partidos:

Los capullos desesperados que ocupan altos cargos en todo el mundo son famosos por promulgar las leyes más asquerosas con el único propósito de conseguir votos (o, en los lugares en los que no se vota, la finalidad se halla en controlar las formas no deseadas del comportamiento de masas).

No se han aprobado leyes medioambientales para proteger el aire y el agua: se han aprobado para ganar votos. No se hacen campañas periódicas en contra de la pornografía para combatir la corrupción moral: se hacen para dar un aura de santidad a los politiquillos que buscan ser elegidos. Si en un discurso se dejan caer algunas frases clave (como explican los consejeros a estos gobernantes), empezarán

⁵¹ «It seems to me that Americans in the eighties exhibit a remarkable willingness to embrace Fascism, especially when it is presented to them on a TV tray with balloons and bunting all over it».

a llegar los votos y el dinero y, lo que es más importante, se mantendrá en el poder el tipo (o la tipa) guay que consiga la mayor cobertura mediática gracias a sus sobornos. Por descontado queda que los amigos que tiene en varios negocios también sacarán tajada.

Todos los gobiernos se perpetúan a través de la comisión diaria de actuaciones que una persona racional vería como estúpidas o peligrosas, o ambas cosas a la vez (...)⁵².

Este texto hace referencia a tres ideas recurrentes en el pensamiento político de Zappa: el control de las masas, la implicación de los medios de comunicación en la consecución de ese control, y las acciones del gobierno encaminadas, no a la gestión pública, sino al mantenimiento del poder. Estas acciones, que persiguen intereses privados y que no forman parte de la agenda temática de los grandes medios de comunicación, por cuanto precisan de su ocultación para ser efectivas, generan una serie de efectos que reciben el calificativo de «estúpidas».

Pero, ¿qué es la estupidez? Zappa explica este concepto en relación con otro, el de «ignorancia». Para Zappa, «ignorancia» es la característica por la que se define toda acción de gobierno sobre uno o varios individuos, en la que prima el interés particular del gobernante sobre el interés general de la comunidad a la que representa. Zappa considera que las administraciones estadounidenses republicanas, en concreto la encabezada por Ronald Reagan, han utilizado la «ignorancia» como herramienta de control político, mediante dos vías:

⁵² «Desperate nerds in high offices all over the world have been known to enact the most disgusting pieces of legislation in order to win votes (or, in places where they don't get the vote, to control unwanted forms of mass behavior). Environmental laws were not passed to protect our air and water... they were passed to get votes. Seasonal anti-smut campaigns are not conducted to rid our communities of moral rot... they are conducted to give an aura of saintliness to the office-seekers who demand them. If a few key phrases are thrown into any speech (as the expert advisors explain to these various heads of state) votes will roll in, bucks will roll in, and, most importantly, power will be maintained by the groovy guy (or gal) who gets the most media coverage for his sleaze. Naturally, his friends in various businesses will do okay too. All governments perpetuate themselves through the daily commission of acts which a rational person might find to be stupid or dangerous (or both) (...).» (Rykodisc RCD 10530/31).

La primera se manifestaría en el empobrecimiento del sistema educativo. Zappa afirma que el gobierno de Reagan habría puesto éste al servicio al servicio de intereses empresariales y religiosos para fomentar las políticas consumistas publicitadas a través de los medios de comunicación. En *The Real Frank Zappa Book* opina:

Nuestro sistema escolar prepara a los chavales para que sean **ignorantes, con estilo**: ignorantes funcionales. No se prepara a los estudiantes para que puedan enfrentarse a determinadas cosas, como la lógica. No se les dan criterios con los que discriminar entre lo bueno y lo malo de cualquier producto o situación. Están listos y preparados para funcionar como máquinas autómatas que compran los productos y conceptos de un complejo militar-industrial multinacional que necesita un *Mundo de Tontorrones* para sobrevivir⁵³ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 241).

Según su punto de vista, el sistema educativo se basa en unas directrices concretas que favorecen una formación acrítica ante los acontecimientos sociales⁵⁴.

En segundo lugar tenemos la censura artística. Zappa entiende que cualquier fiscalización de la obra artística supone una defensa gubernamental frente a un discurso crítico, y opina que la administración estadounidense practica la censura, y lo hace como materialización de una estrategia de control sobre el individuo. Como veremos, el intento de los senadores norteamericanos por realizar esta labor de fiscalización de los contenidos de todas las canciones del rock se halla en el interés

⁵³ «Our school systems train kids to be **ignorant, with style** –functional ignoramuses. They do not equip students to deal with things like logic; they don't give them the criteria by which to judge between good and bad in any product or situation. They are groomed and launched to function as mindless buying machines for the products and concepts of a multinational military-industrial complex that needs a *World Of Dumbbells* to survive».

⁵⁴ La política educativa de Reagan era bien conocida por Zappa, pues fueron muchos los recortes que llevó a cabo al republicano a su paso por California. Gary K. Clabaugh (2004: 257) sentencia que «Ronald Reagan dejó la educación pública de California peor que como la encontró. Un sistema que había sido la envidia de la nación cuando fue elegido, estaba en declive cuando se marchó» («Ronald Reagan left California public education worse than he found it. A system that that had been the envy of the nation when he was elected was in decline when he left»).

por dirigir todas las manifestaciones de la industria cultural, incluso las minoritarias o las que se mantienen en el margen. Para Zappa, esta industria es uno de los principales agentes reguladores de la intervención política:

La celebramos [la ignorancia] en los discos de éxitos, en las series de televisión, en casi todas las películas y hasta el punto de celebrarla en nuestros colegios⁵⁵ (*ibid.*).

Desde esta idea, sobre la voz del artista recae la responsabilidad de convertirse en un observador social, un periodista o un «antropólogo amateur» (*id.*: 143) que denuncia, mediante la exposición de los hechos absurdos, las prácticas que promueven la ignorancia. Es por esto que Zappa da un valor especial a las letras de canciones que, como en *Broadway the Hard Way*, toman partido en la agenda política de su entorno:

No tengo ínfulas de poeta. Mis letras están ahí sólo con el fin de entretener, *no para que sean analizadas en su interior*. Algunas de ellas son **verdaderamente estúpidas**, algunas son un poco menos estúpidas y unas pocas son algo así como graciosas. Aparte de que me lo paso bien escribiendo las que tratan los asuntos despreciables de la política, el resto de mis letras ni siquiera existirían si no fuera por el hecho de que vivimos en una sociedad donde la música instrumental no pinta nada⁵⁶ (*id.*: 185).

Relacionada con la noción de «ignorancia», encontramos en el discurso de Zappa la consideración de la «estupidez» como la característica que define el comportamiento humano sometido a situaciones de «ignorancia». De este modo, si por ignorancia entendemos un proceso de políticas activas con la búsqueda de unos

⁵⁵ «We celebrate it [ignorance] in hit records, TV sitcoms, most films, most commercials and, to a great extent, in our schools»

⁵⁶ «I don't have any pretensions about being a poet. My lyrics are there for entertainment purposes only - *not to be taken internally*. Some of them are **truly stupid**, some are slightly less stupid and few of them are sort of funny. Apart from the snide political stuff, which I enjoy writing, the rest of the lyrics wouldn't exist at all if it weren't for the fact that we live in a society where instrumental music is irrelevant»

efectos determinados, la «estupidez» es lo que caracteriza estos efectos. La estupidez se define por los comportamientos, de tal manera que son las acciones absurdas las que determinan hechos estúpidos. El elemento que quebranta la relación natural entre estos dos conceptos es la implicación de unas determinadas políticas en la consecución de estos comportamientos⁵⁷.

Volvamos ahora a la frase de «los hechos son estupideces». Para Reagan, los hechos no son importantes, ya que lo relevante es el uso de una retórica concreta que justifique y explique esos hechos. El discurso de Reagan entiende que los hechos son una mera excusa, un ente abstracto que no puede explicarse, ya que la retórica reaganiana es una especie de bucle, con principio y final en sí mismo. Es decir, que si los hechos son secundarios, lo que cuenta, desde la perspectiva del conservadurismo del partido republicano, es la consecución de determinados efectos en el electorado a partir de unos ciertos mensajes. De tal manera que lo que perseguiría este discurso sería conseguir hechos estúpidos, o, lo que es lo mismo, la reducción del proceso de participación ciudadana en la elección de los representantes públicos. Si se considera que los hechos son estúpidos, y se alimenta el debate político únicamente de estrategias retóricas que dejan estos hechos de lado, lo que se consigue es vaciar de contenidos este debate, y apartar de él a la opinión pública. Los hechos considerados como «estúpidos» son el efecto de la aplicación de una política de ignorancia que consiga redefinir, a la conveniencia del partido republicano, las relaciones entre administradores y administrados. En este sentido, J.

⁵⁷ Zappa pone el ejemplo (*id.*: 239) de la Alemania nazi, en que las actuaciones políticas de Hitler eran vistas, por un amplio sector de la comunidad, como acciones «normales» de gobierno, entendiéndose por «normales» las acciones establecidas como pertinentes en la agenda hitleriana al amparo de la legitimidad, autoproclamada por el propio Hitler, para llevar a cabo esta agenda. Según este ejemplo, la «ignorancia» (básicamente, la propaganda de Goebbels) habría conseguido un estado de «estupidez» colectiva (la aceptación por parte de un amplio sector del pueblo alemán). A este respecto, en el primer volumen de su biografía sobre Hitler, Ian Kershaw reconoce que, si bien el ascenso del dictador a la cancillería de Alemania no fue inevitable y que hubo millones de alemanes que no apoyaron al partido nazi, también es cierto que Hitler consiguió aglutinar una importante masa social que le llevó al poder, junto con la apatía y desprecio estéril de los partidos de la izquierda. Así, una mayoría de la sociedad alemana quedó convencida de que el ideario de Hitler era el idóneo para una renovación nacional: «Eran muchos los que, aunque no figurasen en las filas de los nazis fanáticos, habían depositado sus esperanzas e ideales en Hitler y compartían esos sentimientos.» (2002: 580).

Jeffery Auer (1992: 116), señala que el discurso de Reagan mostraba una desafección clarísima de la realidad política:

Ronald Reagan tenía un cariño especial por el lenguaje político que se solía divorciar de la realidad política. Esto respondía a veces a un ligero desconocimiento de los hechos o a la total ignorancia de los mismos, y sustituía los análisis con anécdotas o la sabiduría con el ingenio. A veces se trataba de errores basados en los hechos o errores rotundos propios de asumir la certeza de cualquier píldora del *Reader's Digest*, de los resúmenes que le entregaban o incluso de los diálogos de sus antiguas películas (en un reflejo de lo que se ha dado en llamar «un extraño ir y venir entre la vida y las películas»)⁵⁸.

El interés para Zappa se encuentra, en última instancia, en el uso que las minorías dirigentes hacen de la estupidez y la ignorancia para fomentar una ciudadanía pasiva, desmovilizada y desinteresada de los procesos políticos. Con la anulación del sentido crítico se perpetúan las políticas conservadoras y la primacía de las agendas particulares sobre las de interés público. En la concepción de Zappa, resuenan las palabras de Horkheimer y Adorno (2003: 302) sobre esta amputación de la reflexión y la crítica. En la *Dialéctica de la Ilustración*, estos autores señalaban:

La estupidez es una cicatriz. Puede referirse a una capacidad entre otras o a todas las facultades prácticas e intelectuales. Cada estupidez parcial de un hombre señala un punto en el que el juego de los músculos en la vigilia ha sido impedido más que favorecido (...) Estas cicatrices dan lugar a deformaciones. Pueden crear «caracteres», duros y capaces; pueden hacer a uno estúpido: en el sentido de la deficiencia patológica, de la ceguera y de la impotencia, cuando se limitan a

⁵⁸ «Ronald Reagan had a fondness for political language that was often divorced from political reality. Sometimes this was loose handling of the facts or ignoring them altogether, and substituting anecdote for analysis or wishful thinking for wisdom. Sometimes there were factual errors or outright gaffes that may have come from an uncritical acceptance of a *Reader's Digest* tidbit, of the scripts handed to him, or even of lines from his old movies (reflecting what has been called «an uncanny slippage between life and film»).

estancarse; en el sentido de la maldad, de la obstinación y el fanatismo, cuando desarrollan el cáncer hacia el interior.

Con la «estupidez» y la «ignorancia» resume Zappa esta campaña desmovilizadora de la administración Reagan. Es por ello que, como iremos viendo, la labor que se plantea el músico es la de combatir estas dinámicas con la concienciación a su público de la implicación en la participación política, especialmente a los más jóvenes, a los que se incorporan al derecho al voto. La formación de un espíritu crítico es una de las líneas que recorre su obra, en que se llama la atención sobre los procesos de homogeneización ideológica que llevarían a cabo la clase política norteamericana, los grupos de presión conservadores y los principales medios de comunicación.

2.3.2. La «ceremonialización» discursiva y el poder de la desilusión. La «agenda-setting»

Llegados a este punto, cabe preguntarse por el papel de los medios de comunicación de masas en la configuración o afirmación de la agenda temática en el caso que nos ocupa, los Estados Unidos en los años 80. Según Weiler y Pearce, el gran triunfo dialéctico de la era Reagan fue la consolidación de una rígida agenda política en la opinión pública. Es lo que ellos han bautizado con el término «ceremonialización» (1992: 11). Con este concepto dan a entender que, en los años del *reaganismo*, el discurso presidencial contó con un alto grado de ritualidad, lo que repercutía en un vaciado de contenidos para el debate público. Recordemos que, durante los años 80, los hechos eran lo de menos, ya que, como venimos viendo, para Reagan no eran más que «estupideces». Mediante la discriminación de los asuntos que debían ser objeto de comentario público, se relegaban al olvido aquéllos que resultaban más incómodos para la administración republicana. No era el

discurso de Reagan el que se adecuaba a la agenda; era la agenda la que se adecuaba al discurso de Reagan.

Weiler y Peace ofrecen un ejemplo (*id.*: 14): el momento cumbre, según ellos, de la oratoria de Reagan se produjo con su discurso sobre el accidente mortal del *Challenger*. En ese momento, el presidente republicano pudo desplegar todo su repertorio comunicativo con el fin de conseguir en su público el efecto deseado (sentir un efecto de cercanía con la Casa Blanca en horas de duelo). No obstante, la retórica de Reagan se mostraba desprovista de fuerza y titubeante a la hora de responder a cuestiones específicas sobre el escándalo Irán-Contra. El conocimiento de sus puntos fuertes y de sus limitaciones llevó, desde el inicio de su mandato, a un diseño determinado de política comunicativa, que consiguió la anulación dialéctica de su oponente. Según estos autores:

Aquéllos que no estaban de acuerdo con los puntos de vista del presidente, quedaban excluidos de sus conversaciones. Ni el diálogo ni la discusión aséptica desempeñaron un papel relevante en el discurso público de la administración. Se preferían los discursos a las ruedas de prensa (*id.*: 13)⁵⁹.

En este punto, resultan curiosas y reveladoras las palabras de Michael Deaver (estratega de las relaciones pública de Reagan) recogidas por Weiler y Pearce sobre la relevancia que se dio a la imagen del candidato, primando este aspecto sobre cualquier otro asunto. Dicen Weiler y Pearce (*ibid.*) que Deaver se presentaba a sí mismo como un «productor de Hollywood» que había creado a un personaje determinado para ganar las elecciones de 1980:

⁵⁹ «Those who did not agree with the president's views on issues were excluded from his conversations. Neither dialogue nor forensic disputation played an important role in the administration's public discourse. Scripted speeches were favored over press conferences».

Cuando le entrevistó Bill Moyers [en] 1989 (...) le preguntó: «¿Deberíamos estar orgullosos de lo que se ha hecho en este aspecto?». Deaver contestó: «Bueno, no se podía hacer otra cosa. Si hubiera intentado hacer lo que creía que era lo correcto, habríamos perdido la campaña. La gente se habría muerto de aburrimiento. En una democracia, lo que interesa es qué posición van a tomar los líderes ante los diversos asuntos, qué van a hacer, que se va a hacer lo adecuado [con un estudio cercano de los problemas], pero, en este país, esas cosas no interesan. Lo único que quiere la gente es “estar bien” y “divertirse” y no preocuparse por estas cosas. Simplemente sentarse en la salita y distraerse. No, no me siento especialmente orgulloso de todo eso»⁶⁰.

Esta política mediática contó con el beneplácito de los principales medios de comunicación de masas del país. Volviendo al artículo de King y Schudson, «The Myth of the Great Communicator», los republicanos se encontraron, a principios de la década, con un clima favorable por parte de los medios: se barajó un creciente escepticismo del ciudadano medio hacia la figura del presidente como la causa necesaria para una suscripción, por parte de los media, de la agenda presidencial. Por lo que, una vez asumida esta agenda por parte de la clase periodística, no cabía ninguna otra legitimación, por cuanto, como recuerda Miquel Rodrigo Alsina (1996: 31), los medios de comunicación son los garantes de transmitir a la sociedad los acontecimientos sociales, incluidos las decisiones políticas, puesto que tienen otorgado el papel de intermediarios o narradores⁶¹.

⁶⁰ «When interviewed by Bill Moyers [in] 1989 (...) Moyers asked, “Should we be proud of what we’ve done in this regard?” Deaver replied: “Well, I couldn’t change that. If I had tried to do what I thought was the right way to go about it, we would have lost the campaign. People would have been bored to tears. In a democracy that’s interested in where their leaders are going to stand, in what they are going to do on the issues, that [a more substantive approach] would have been the right thing to do, but this country isn’t interested in it. They want ‘feel good’ and ‘fuzz’ and to not be upset about all of this. They want to just sit in their living rooms and be entertained. No, I don’t feel good about that at all.”».

⁶¹ Dice Rodrigo Alsina (*ibid.*): «esta relación entre el periodista y sus destinatarios está establecida por un contrato fiduciario social e históricamente definido. A los periodistas se les atribuye la competencia de recoger los acontecimientos y temas importantes y atribuirles un sentido. Este contrato se basa en unas aptitudes epistémicas colectivas que se han ido forjando por la implantación del uso social de los medios de comunicación como transmisores de la realidad social de importancia pública. Los propios medios son los primeros que llevan a cabo una continua práctica de autolegitimación para reforzar este rol social». En el caso de que la clase periodística coincida con la clase política dirigente en cuáles son esos «acontecimientos y

De lo que se trata es, en el fondo, de un juego de legitimidades asumidas. Si las características discursivas de un gobierno adquieren una aceptación total, sean cuales sean las razones, y los medios de comunicación sociales, son, a su vez, legitimados en la esfera pública, entonces la «ceremonialización» de la práctica discursiva no implica a una administración determinada, sino a toda una sociedad, y, de un modo más específico, su catalogación (*reaganismo*), con ser una etiqueta nominalmente presidencialista, engloba al conjunto del entramado social. O, lo que es lo mismo, no importan los hechos, sino los discursos, transferidos desde la clase política hasta la ciudadanía⁶². Es decir, el vacío más absoluto. Zappa usaba la siguiente comparación:

Lo que mejor resume los ochenta es esa imagen de televisión en la que se ven globos de colores rojos, blancos y azules, subiendo hacia la atmósfera; la metáfora pictórica recurrente en el partido republicano para expresar... ¿qué? **¿La libertad?**⁶³ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 238).

Para comprender el modelo comunicativo denunciado por Zappa, cabe considerar las características básicas de la denominada «hipótesis de la agenda-setting» (Wolf, 1994: 163). Definida por McCombs y Shaw en un artículo publicado en 1972, la «agenda-setting» sostiene que los medios de comunicación son los que determinan el conocimiento de la gente de gran parte de la realidad social. No se trata de la asunción, por parte de la opinión pública, de los puntos de vista

temas importantes», los medios de comunicación están jugando el papel de meros transmisores de una visión del mundo concreta, la de los gobernantes.

⁶² En este juego de legitimidades cuenta mucho el hecho de que el texto informativo se halle socialmente prestigiado, a diferencia de cualquier otro texto comunicativo, en tanto que se considera que es un texto relevante en los intercambios sociales. Según Daniel Jorques (2000: 71-72) «el canal de un texto informativo –construcción de una simple noticia–, a diferencia del de un texto comunicativo –cualquiera de los modos de la conversación espontánea–, se halla siempre, por sistema, “prestigiado”». Desde el momento en que el texto informativo cuenta con un prestigio diferenciado en el sistema comunicativo, su manejo cuenta con unas implicaciones políticas determinadas al constituirse en el punto de intercambio entre la ciudadanía y los gobernantes.

⁶³ «The eighties can best be summed up by the TV image of red-white-and-blue party balloons, escaping into the atmosphere, the recurring Republican pictorial metaphor for –what? **Freedom?**».

expresados por los medios de comunicación, sino de la agenda temática que los medios constituyen para su conocimiento y debate en el entorno social. Por lo tanto, aquellos temas que no aparecen en la prensa, apenas llegan a la discusión pública, en cuanto los medios son los provocadores de este debate. La «agenda-setting» lo que hace es, por ende, destacar la amplia coincidencia entre agenda mediática y agenda pública. La mera selección temática para su debate público supone una poderosa herramienta de unificación ideológica, aun cuando los medios no sean conscientes de ello. De hecho, como señala Guillermo López (2004: 169-170):

(...) para los teóricos de la Agenda Setting, esta selección no tiene un interés persuasivo, o manipulatorio, de la audiencia, sino que obedece a estrictos criterios profesionales. Para esta teoría, los medios atesoran un gran poder (...) pero los medios no ejercen su poder digamos de forma «consciente», o con intereses espúreos, sino como mero reflejo de unas (necesarias) rutinas profesionales de adecuación de la actualidad a unos elementos de juicio determinados (el interés de la audiencia, el espacio para emitir información, etc.). Los medios pretenden, pese a todo, ser objetivos en lo posible.

Esta atribución de funciones de una supuesta objetividad por parte de los medios responde al interés, en última instancia, de las fuentes periodísticas. Por lo que, si un medio pretende ser «transparente» en su papel de mediador (en tanto que busca no dejar una huella propia en la configuración de la agenda temática), lo que hace es facilitar la implantación de una determinada agenda de una fuente concreta, en este caso, la administración Reagan. O, lo que es lo mismo, la apelación a la «objetividad» periodística no es más que un brindis al sol que le permite al poder político conducir el debate público hacia un terreno favorable desprovisto de cualquier ejercicio crítico por parte de la labor periodística.

Esta facilidad en la traslación de la tematización de los discursos del *reaganismo* hacia la sociedad comporta una serie de efectos sociales que se pueden

resumir en dos tipos. En primer lugar, se consigue un empobrecimiento del debate público y, como consecuencia, una pérdida de valores. En opinión de Zappa, si la retórica del partido republicano, en cuanto que contempla un claro divorcio con sus actuaciones pragmáticas, se caracteriza por la mentira, se produce un efecto de contagio que alcanza al debate no sólo en los medios de comunicación, sino en toda la esfera pública:

(...) todo el mundo se ha acostumbrado a «**La Gran Mentira**» como forma de vida. En ese momento, la honradez se ha convertido en un concepto que, de manera extraña, ha pasado de moda: ya nadie quiere ser honrado porque si uno lo es, puede *llegar el último*⁶⁴ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 207-208).

Por otra parte, se crea un electorado pasivo y poco implicado e interesado en las decisiones políticas. La promoción de la «ignorancia» produce un efecto de apatía y de desinterés ante la información. Weiler y Pearce han ejemplificado remontándose a la campaña de las elecciones presidenciales de 1988:

(...) la ceremonialización del discurso público (...) crea lo que se representa como una respuesta a: un electorado apático, poco interesado por la campaña, que no está al día de los asuntos de la política y que cada día se aleja más de la práctica del poder político nacional. Un (...) estudio, llevado a cabo durante dos años por la comisión Markle sobre los medios de comunicación y el electorado desveló que un «asombroso número de estadounidenses son indiferentes a las elecciones nacionales. En una encuesta realizada en todo el país en septiembre de 1988, el 49% no sabía que Lloyd Bensten era el candidato demócrata a la vicepresidencia, y el 37% no sabía que Dan Quayle era el candidato republicano a ese cargo⁶⁵» (1992: 14).

⁶⁴ «(...) everybody gets used to ‘**The Big Lie**’ as a way of life. At that point, honesty becomes a quaintly outmoded concept -nobody wants to be honest anymore, because if they are, they might *finish last*»

⁶⁵ «(...) the ceremonialization of public discourse (...) creates what it portrays itself as responding to: an apathetic electorate, uninterested in the campaign, uninformed about the issues, and increasingly alienated from the practice of national political power. A (...) two-year study by the Markle Commission on media and the electorate found that an «astonishing number of Americans are indifferent to national

La preocupación por la política informativa llevada a cabo durante los años de la era Reagan, y la consecuente puesta en cuestión de la ética como un valor socialmente vigente recorren el disco *Broadway the Hard Way*. La edición original en vinilo, editada el mes de octubre de 1988, abre la cara B con las siguientes palabras pronunciadas por Zappa:

La CNN emitió la semana pasada un reportaje sobre este producto nuevo que ha sido desarrollado para nuestro sistema carcelario. Se le llama «pan de presidiario», y está hech con productos derivados de las habas y comprimidos en una barra que se le administra a los presos conflictivos. Hasta que se calman de nuevo, su dieta consiste únicamente en un pedazo de «pan de presidiario» y un vaso de agua. Así que yo me pregunto: ¿cuándo se aplicarán los «panes de presidiario» en los institutos norteamericanos?⁶⁶

Se puede entender este «pan de presidiario» («confinement loaf») como una metáfora de la censura, administrada por el gobierno Reagan a los artistas y creadores más conflictivos. De todos modos, si el músico destaca esta historia por su valor metafórico en este sentido o en otro, lo cierto es que estas palabras suponen una reflexión desde el interior de la misma agenda republicana: a partir de una noticia de la CNN, Zappa ridiculiza el sistema educativo norteamericano al equipararlo metafóricamente con el sistema carcelario. La reflexión opera del siguiente modo:

elections. In a nationwide poll conducted in September 1988, 49 percent could not identify Lloyd Bentsen as the Democratic vice-presidential candidate, and 37 percent could not identify Dan Quayle as the Republican candidate».

⁶⁶ «CNN ran a story last week about this new product that has been developed for our prison system. It is called “confinement loaf”, what it is bean by-products compressed into a loaf which is administered to problem prisoners. Their diet would be a slice of “confinement loaf” and a cup of water and it seems to mellow them up right away. So my question is, how long before “confinement loaf” appears in United States high-schools?»

- Para empezar, como acabamos de señalar, Zappa observa un hecho divulgado por la televisión de su país. Los únicos datos que tenemos de esa noticia, tal y como la resume él mismo, se refieren a la descripción de un producto alimenticio para los presos conflictivos.
- Una vez realizada la descripción en tercera persona, él mismo adopta la primera persona gramatical para pasar a un terreno subjetivo, y expresar una opinión personal con una pregunta: «Así que yo me pregunto...». El contenido de la pregunta redefine el horizonte de expectativas generado por el resumen de la noticia. El oyente, tras la pregunta en primera persona, cambia su opinión sobre lo que estaba escuchando y realiza una segunda lectura de la noticia, desde un posicionamiento ideológico determinado: la perversión del sistema carcelario y sus similitudes, siquiera metafóricas, con las escuelas públicas norteamericanas. No queremos decir que el texto en tercera persona careciera en su seno de un perfil ideológico. En absoluto; lo que ocurre es que la pregunta en primera persona saca a un primer plano este perfil, y lo pone en crisis al contextualizar la noticia en un entorno político determinado (las políticas educativas y punitivas del *reaganismo*).

A partir del elemento de ruptura que supone el cambio de persona gramatical, Zappa niega la «transparencia» mediadora del medio de comunicación. Es decir, que al músico no le importan las intenciones de los medios de comunicación, sino sus efectos. Lo que le llevará a plantear una reformulación del proceso informativo consistente en asumir su naturaleza de subjetividad, y, más adelante, a tomar partido. Desde su óptica, el periodista ha de implicarse en la descripción del mundo que observa, de tal manera que no sea una mera correa de transmisión de poder, sino un elemento de crítica hacia el mismo.

Esta consideración no es arbitraria, y nos conduce hacia el segundo punto: la configuración, por parte del discurso republicano, de una ciudadanía pasiva, indiferente y carente de interés hacia la información política y, en consecuencia, hacia los actos de participación en su entorno. La propuesta de Zappa pasa por una mayor asistencia a las urnas. *Broadway the Hard Way* recoge los llamamientos a votar realizados por Zappa en sus conciertos de 1988. Tras la canción «Jesus Thinks You're a Jerk», se puede escuchar en el disco (tanto en la edición en vinilo como en la de CD) cómo el músico anuncia un descanso de media hora, y le recuerda al público asistente al concierto elegido para la grabación, que puede aprovechar este tiempo para inscribirse en el registro del voto en las mesas habilitadas para tal fin en el mismo interior del local. Este llamamiento da cuenta de la concepción de Zappa hacia su obra como un corpus de acción política. El artista no ofrece un mensaje unidireccional, sino que espera una respuesta de movilización por parte del público al que se dirige⁶⁷.

Pero no se ciñe Zappa a dejar la acción política en una gira de conciertos, sino que traslada su interés hacia sus principales productos. Sin ir más lejos, tanto la edición en LP como en CD conservan esta llamada al público, a pesar de que el orden de los temas es distinto en ambos formatos. Mientras la edición en LP, realizada el verano de 1988 y con las elecciones a la vista, conserva el orden original del concierto de esta llamada al registro (es decir, antes de la pausa, lo que se traduce en el disco al final de la cara A), la edición en CD, realizada tras las

⁶⁷ Se podría observar una diferencia entre los conciertos de Zappa de 1988 y los celebrados en anteriores giras. Sus actuaciones en directo en los 60 y 70 estaban repletas de propuestas de participación, como las *performances* con miembros del público subidos al escenario y siendo protagonistas del desarrollo del espectáculo en momentos muy concretos. Por el contrario, en los 80, el escenario de sus conciertos se encuentra más alejado del público, y estas *performances* apenas se producen. En realidad, esta diferencia sólo es aparente, ya que no se trata de ninguna marcha atrás en la disposición espectacular de las obras de Zappa. Lo que cambia es el volumen y la disposición escénica del público que es llamado a la participación. Lo que hace Zappa es eliminar el escenario del concierto como espacio de encuentro y trasladar la participación hacia la misma platea. El establecimiento de puntos informativos para el registro de voto en las entradas y los diferentes salones de las salas de conciertos, son el núcleo de interés de Zappa para la participación. A Zappa no le interesa hacer subir a público en el escenario porque el interés último está en el registro del voto y, más aún, en la participación fuera del recinto musical.

elecciones, lleva el llamamiento al final del disco, como conclusión de la obra: todo orden social depende, en última instancia, de los ciudadanos que lo integran, por lo que esa llamada al voto es una llamada general para cualquier proceso electoral.

2.3.3. Concepto de información y la mentira como instrumento de control

En el esquema comunicativo descrito anteriormente, caracterizado por la presencia de un grupo minoritario que imprime su agenda pública discursiva a un grupo mayoritario, falta por determinar la mercancía de control. Ésta no es otra que la información. El concepto de información ha merecido un amplísimo debate dentro del estudio de la Teoría Social de la Comunicación. De una manera muy resumida, diremos que las distintas definiciones, con sus correspondientes matices, se manifiestan dependiendo del aspecto que se destaque en la definición de información como parte integrante de un proceso comunicativo:

1. Para algunos autores, como Cebrián Herreros (1994: 21), información es «todo aquello que responde a la necesidad del ser humano para descubrir su entorno convivencial y social y desarrollar su personalidad en el presente y el futuro». La información sería, desde esta óptica, la herramienta que relaciona el individuo con la sociedad. En tanto que el individuo interactúa con su entorno, emitiendo y recibiendo información, es ésta, la información, la responsable del crecimiento del individuo en su condición «convivencial y social» y de la formación de su «personalidad».
 2. Por su parte, autores como McLuhan destacan el componente tecnológico en la creación de sentidos. Su formulación de «el medio es el mensaje» da cuenta de la importancia de la tecnología en el acto comunicativo. Para
-

McLuhan, las tecnologías no son simples transmisores de información, sino auténticos ítems informativos también generadores de sentidos:

La luz eléctrica es información pura. Es un medio sin mensaje, por decirlo así, a menos que se emplee para difundir un anuncio verbal o un nombre. Este hecho, característico de todos los medios, implica que el «contenido» de todo medio es otro medio (...) La luz eléctrica deja de llamar la atención simplemente porque carece de «contenido» (...) La luz y la energía eléctricas están separadas de su uso, y, sin embargo, eliminan factores temporales y espaciales de la asociación humana, como también lo hacen la radio, el telégrafo, el teléfono y la televisión, que crean implicaciones profundas (McLuhan, 1996: 30-31).

Esta idea del medio como parte activa en el proceso comunicativo tiene sus implicaciones políticas, ya que, debido al carácter masivo de los medios de comunicación, la información puede usarse como un mecanismo de control del (y al) poder. De nuevo en opinión de McLuhan:

En un ambiente de información eléctrica, los grupos minoritarios ya no pueden ser contenidos –ignorados. Demasiadas personas saben demasiado las unas sobre las otras. Nuestro nuevo ambiente obliga al compromiso y a la participación. Cada uno de nosotros está ahora irrevocablemente envuelto en la vida de los demás, y es responsable de ellos (McLuhan y Fiore, 2001: 24).

Tanto si subrayamos del concepto de información su capacidad para relacionar a los individuos con su entorno social, como si nos fijamos en el papel que desempeña la tecnología en esta mediación, lo que queda claro es que por información estamos entendiendo la mercancía de intercambio ideológico generadora de sentidos. Es decir, que la información es un mecanismo de poder. Como apunta Manuel Martín Serrano (1993: 47):

Los sujetos elaboran representaciones cognitivas que conciernen a la realidad. Los datos que incluyen esas representaciones y la interpretación que de ellas se hace proceden, en mayor o menor medida, de la información que le proporcionen otros individuos a través de cauces personales o institucionales de comunicación. La participación de tales instancias en la producción subjetiva de representaciones cognitivas equivale al concepto de «influencia».

Esta reflexión en torno la capacidad de la información para convertirse en materia crucial de poder e influencia cobra especial vigencia en el discurso de la postmodernidad. En los años 80, Lyotard (2004: 17) advertía del creciente peso de la información como mercancía, lo que supondría una relectura incluso de las relaciones no sólo entre individuos, sino también entre Estados:

En su forma de mercancía informacional indispensable para la potencia productiva, el saber ya es, y lo será aún más, un envite mayor, quizá el más importante, en la competición mundial por el poder. Igual que los Estados-naciones se han peleado para dominar territorios, después para dominar la disposición y explotación de materias primas y de mano de obra barata, es pensable que se peleen en el porvenir para dominar las informaciones. Así se abre un nuevo campo para las estrategias industriales y comerciales y para las estrategias militares y políticas.

Pero, como señalaba McLuhan, la información no es sólo un mecanismo de poder, sino también de contrapoder. Es decir, que si la sociedad de masas ha fijado que la información es la base de la unificación social, su uso no tiene que verse reducido como un instrumento de control del poder (el concepto de «influencia» al que se acaba de referir Martín Serrano). De aquí parte la idea de Zappa al respecto del concepto de información. Para Zappa, en primera instancia, información es «cualquier dato que recibimos» (en Marshall, 1988). Es decir, información es cualquier dato que se maneja en los intercambios comunicativos en el seno de la sociedad. Los «datos», no obstante, no son entes abstractos carentes de sentido e

intencionalidad, sino que la información es, más que nada, un elemento de poder. El problema de las relaciones entre el gobierno y los ciudadanos está en el mal uso de la información por parte del poder político. Así lo expresa Zappa:

[La información es] cualquier dato que recibimos. Alguien te expone algo. Como si yo me levanto un día y digo: «Dos y dos son once». Eso es información. Mala información, pero información al fin y al cabo. Pero si alguien desde la presidencia del gobierno dice: «Dos y dos son once», a la vez que sacan banderas y globos de colores, entonces lo que hay que hacer es considerar durante un momento esa información⁶⁸ (en Marshall, 1988).

En la obra de Zappa, el uso de la «mala información» con intenciones políticas es uno de los aspectos centrales de interés. En su opinión, la legitimación que realiza el partido republicano de su política está construida desde una retórica basada en la «mentira», que no es más que el uso intencionado de mala información con fines políticos. Éste es el argumento principal de una de las canciones del disco *Broadway the Hard Way*, «When the Lie's So Big», que empieza con estos versos:

Dicen mentiras tan grandes
y sin hacer ruido
Las dicen tan bien,
son como una enfermedad oculta
que te va dejando inútil.

⁶⁸ «[Information is a]ny data that comes in. Somebody presents you with something. Like, I walk up to you and say, “Two and two is eleven”. That’s some information. It’s bad information, but it’s information. O.K. Now, if somebody comes up to you and says “Two and two is eleven”, and they have the Presidential Seal on their coat, and they got bunting waving in the background, and balloons go up, you might consider it for a minute».

Ésta es, de hecho, la idea que expresa en los primeros versos de la canción de *Broadway the Hard Way* «Dickie’s Such an Asshole»:

¡Uno más uno son once!
¡Dos más dos son veintidós!
¿Puede ser alguien tan amable de explicarme
qué intenta hacer el gobierno?

(«One’n one is eleven! / Two’n two is twenty-two! / Won’t somebody kindly tell me, / What the government’s tryin’t’do...») (Rykodisc RCD 10552).

Con una enorme mentira sin sentido,
 y una bandera y un pastel,
 y una mamá y una Biblia
 gran parte de la gente está dispuesta
 a tragarse cualquier cosa
 cuando y donde sea⁶⁹.

La canción arranca con la siguiente aseveración: el partido republicano utiliza la mentira como instrumento de control político. Desde este punto de partida, Zappa pasa a presentar ejemplos retóricos de este partido para desmontar estas mentiras. De lo que se trata, en definitiva, es de mostrar las constantes discursivas para expresar que el mensaje puesto en marcha por el partido republicano es motivado, puesto que forma parte de un constructo ideológico, y en absoluto refleja una representación fidedigna de unos hechos concretos. Es decir, que los valores defendidos por el conservadurismo norteamericano no son más que una construcción interesada de ideas.

El primer tema que expone el texto es el del poder de las tradiciones y los símbolos. Así, podemos leer que las mentiras van acompañadas de elementos con una fuerte carga simbólica en la cultura norteamericana: la bandera, el pastel casero, la madre y la Biblia, todo ellos artilugios que conducen a una imagen determinada, la familia norteamericana creyente y de clase media. Si ya hemos visto que la moralidad es una de las bases de las estrategias retóricas de Reagan (y, por lo tanto, del movimiento conservador norteamericano), la creación de las piezas de tal maquinaria es un paso ineludible en este proceso de edificación ideológica. Si un elemento típico cualquiera (la familia norteamericana creyente y de clase media)

⁶⁹ «They got lies so big / They don't make a noise / They tell 'em so well / Like a secret disease / That makes you go numb / With a big ol' lie / And a flag and a pie / And a mom and a bible / Most folks are just liable / To buy any line / Any place any time» (Rykodisc RCD 10552).

adquiere una serie de valores positivos se debe a una realización ideológica concreta, no a una relación natural o arbitraria⁷⁰.

La apropiación, por parte del partido republicano, de este modelo de familia y la atribución de una serie de valores (la consideración de que este modelo representa la esencia de lo que significa «ser norteamericano») constituye la imagen visible de su concepto de moralidad. La superioridad moral que se arrogan los representantes de este partido conservador sobre sus oponentes políticos descansa en esta asunción de defender una serie de valores que son los inherentes a la idea del «ser norteamericano». Reagan siempre abogó, en sus discursos, por lo que denominaba «restauración de los valores familiares» como actuación distintiva de los republicanos respecto a los demócratas. Ya hemos comentado antes que los conceptos fundamentales de la retórica reaganiana son los de «familia, trabajo, barrio, paz y libertad». Consideraba que una parte fundamental de su éxito como comunicador debía basarse en la reivindicación de los valores tradicionales. La recuperación moral de Estados Unidos pasaría por la recuperación de una imagen de un fuerte contenido simbólico, la de la familia. En su discurso del 25 de enero de 1988, Reagan se apuntaba este esfuerzo como un hecho conseguido:

Midamos nuestro progreso en el asalto a los problemas sociales, donde se han hecho importantes avances, pero donde aún se necesita prestar una especial atención. Hablo de colegios que funcionen, independencia económica para los

⁷⁰ Cuando analiza Umberto Eco el valor y las relaciones del «tipo» en el arte, afirma: «la tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector» (1995: 198). Si bien en este caso, al hablar de la comunicación política, no nos estamos moviendo, evidentemente, dentro de los parámetros del proceso comunicativo de la obra de arte, no podemos dejar de fijarnos en esta idea de Eco. Porque lo que nos está diciendo es que todas las partes de la construcción de un mensaje tienen una génesis que para nada responden a una especie de categoría universal e inamovible. Así, en el ejemplo que nos ocupa, la presentación de un modelo definido (la familia norteamericana creyente y de clase media) se hace para aglutinar un discurso en torno a este modelo como ejemplo. O, lo que es lo mismo, a través de la atribución de una serie de valores a este modelo se trata de excluir a cualquier otro modelo alternativo de esta catalogación.

pobres, la restauración del respeto a la vida en familia y a los valores familiares⁷¹ (en Houck y Kiewe, 1993: 314).

Sobre estos cimientos se apoya el programa político republicano, manifestado, por poner un ejemplo conocido, en los argumentos esgrimidos para defender la recusación contra Bill Clinton cuando, en la segunda mitad de los 90, estalló el escándalo sexual de Monica Lewinsky⁷². Que los valores de una cierta tradición han sido objeto de deseo para su monopolio discursivo por parte de los conservadores es algo que sostienen autores como Joe Conason en su libro *Big Lies*. Conason (2003: 110) asegura que esta supuesta supremacía moral carece de cualquier fundamento histórico, y que las razones presentadas por los republicanos caen por su propio peso:

De hecho, los datos disponibles sobre divorcios muestran que las rupturas matrimoniales son bastante más comunes en los estados que constituyen el llamado «cinturón de la Biblia» que en la zona secular del noreste del país. Durante los «decadentes» años de Clinton, esa tendencia se vio suavizada de algún modo por ciertas mejoras nacionales en los indicadores sociales, como el embarazo de adolescentes, el consumo de drogas o el divorcio. Si estos cambios ofrecieron un respiro al aumento de problemas sociales de los dos últimas décadas, ello se debió más a la mejora de oportunidades económicas y al aumento de los ingresos en las

⁷¹ «(...) let's check our progress in attacking social problems, where important gains have been made, but which still need critical attention. I mean schools that work, economic independence for the poor, restoring respect for family life and family values».

⁷² En 1998 el presidente demócrata Bill Clinton se vio sumergido en una importante crisis política debido a los escándalos por el adulterio mantenido con diversas mujeres. El más sonado fue el de Monica Lewinsky, becaria en la Casa Blanca de Clinton, con la que el presidente había mantenido un affaire. Si bien el partido republicano pidió la recusación de Clinton porque éste podría haber mentado sobre su relación al negarla en una comparecencia pública en junio de 1998, se utilizó también el concepto de moralidad para cuestionar la integridad del presidente. En este sentido, John B. Thompson (2001: 217-218), subraya que el sentido profundo del escándalo radicó en el intento de ocultación de las relaciones sexuales por parte de Clinton, al tiempo que reconoce que «tampoco cabe ninguna duda de que hay algo cierto en el argumento (...) que sostiene que la tenaz investigación del asunto Lewinsky se vio alimentada por las actividades de individuos y organizaciones conservadoras que estaban decididos a desacreditar a los Clinton, y que también estaban dispuestos a utilizar sus contactos con los medios como forma de lograr sus fines (...) Al permitirse una aventura con una joven becaria de la Casa Blanca, no sólo se expuso a la acusación de ser un mujeriego, sino también a la imputación de haber abusado de su posición de poder».

familias que a los sermones de los clérigos fundamentalistas. Los porcentajes de familias rotas y madres solteras siguió siendo más elevado en sitios como Arkansas u Oklahoma que en Nueva York o Massachusetts⁷³.

Las razones para el mantenimiento de este mito (la superioridad moral de los conservadores sobre los demócratas y el resto de estadounidenses) tendría una explicación de carácter político y económico: la presencia de una importante industria sostenida por destacados grupos de presión religiosos que apoyan a los republicanos. De ahí que los republicanos adopten un discurso propio del fundamentalismo cristiano. Conason lo aclara de esta manera (*ibid.*):

(...) el mito de la superioridad moral conservadora persiste en parte porque una lucrativa industria ideológica depende de la perpetuación de esta reconfortante ficción. Las rentas anuales de los ministerios religiosos politizados, tales como el «Family Research Council» y la «Christian Broadcasting Network», se sitúan en cientos de millones de dólares. Cantidades así pueden financiar comisiones políticas republicanas, lobbies conservadores, fundaciones y demás causas honradas, todas ellas en nombre de la moralidad⁷⁴.

La preocupación de la obra de Zappa por esta construcción ideológica se puede rastrear en diversos textos. Retrocediendo hacia 1979, nos encontramos con una canción, «Flakes» (del LP *Sheik Yerbouti*), en la que se hace un retrato de este modelo de familia norteamericana:

⁷³ «Actually, the available divorce data show that marital breakdown is now considerably more common in the Bible Belt than in the secular Northeast. During the «decadent» Clinton years, that trend was somewhat mitigated by nationwide improvements in social indicators, including teenage pregnancy and drug abuse as well as divorce. While those changes provided a respite from two decades of increasing social trouble, they were more attributable to better economic opportunities and higher family incomes than to sermons by fundamentalist clergymen. The percentages of broken families and unwed mothers remained higher in places like Arkansas and Oklahoma than in New York and Massachusetts».

⁷⁴ «(...) the myth of conservative moral superiority persists, in part because a lucrative ideological industry depends on the perpetuation of that comforting fiction. The annual revenues of politicized ministries such as the Family Research Council and the Christian Broadcasting Network, for example, are in the hundreds of millions annually; similar amounts finance Republican political committees, conservative lobbies, foundations, and assorted righteous causes, all in the name of morality».

Soy un imbécil, y ésta de aquí es mi mujer,
 que está decorando un pastel
 con la ayuda de un abrecartas.
 Todo lo que tenemos aquí
 es Made in USA:
 es un poco cutre
 pero da el pego⁷⁵.

La escena descrita es fácilmente identificable con lo que Zappa llama «familiaísmo típico» (en Zappa y Occhiogrosso, 1989: 252). La imagen de la canción de Zappa encuentra su correlato en el uso que de este concepto, el de familia, hacía Reagan con el fin de generar un efecto concreto: el desprecio de sus adversarios políticos a los que acusaba de no defender los valores preconizados por los republicanos. Una estrategia que consiguió aplicar a base de repetir, en sus discursos en los sucesivos años de su presidencia, en numerosas ocasiones. La repetición de unas ciertas nociones permitió la confusión deseada entre reaganismo y valores norteamericanos. En palabras de John Sloan (1996: 796):

Mediante la repetición de los mismos mensajes simples durante tantos años, Reagan se convirtió en la encarnación de esos mensajes. Un escritor de discursos de Reagan afirmaba que su función era «plagiar los antiguos discursos del presidente», y George Will escribió que «a Reagan se le hace difícil evitar sonar como el eco de un eco». Pero, debido a la repetición, Reagan solidificó su reputación como un político de convicciones, una rara avis en el pluralismo individualizado de finales de los 70 y de los 80. Al identificarse con valores tan populares como el patriotismo, la religión y la familia, Reagan situó a sus oponentes en la incómoda

⁷⁵ «I'm a moron 'n this is my wife / She's frosting a cake / With a paper knife / All what we got here's / American made / It's a little bit cheesey, / But it's nicely displayed» (Rykodisc RCD 10528).

situación de parecer que, cuando le atacaban a él, estaban atacando los valores norteamericanos fundamentales⁷⁶.

No podemos dejar de señalar, además, el distanciamiento claro que realiza Zappa en la canción «Flakes» con respecto a esta idea de «familiaísmo típico», mediante una serie de procesos. Por un lado, la presentación de los rasgos de la familia: el marido se define como un imbécil, y la mujer se ayuda de un abrecartas para cocinar un pastel. Por otro lado, la glorificación del consumismo, al destacar la procedencia norteamericana de los utensilios que tienen en la casa. La especificación de la cutrez supone una escenificación de la delicada situación económica por la que atravesó el país tras la crisis del petróleo, con la consecuente pérdida de poder adquisitivo para las familias.

Volviendo al texto que nos ocupa, los versos iniciales de «When the Lie's So Big», el tema de la mentira política nos lleva hacia la segunda reflexión que aparece en el texto: la naturaleza de ocultación de la mentira. El «no hacer ruido» al mentir («sin hacer ruido» en la canción) nos lleva hacia la impunidad misma de la mentira y hacia la evasión de responsabilidades por parte de los gestores políticos. La culpa de esta ocultación y consecuente impunidad radicaría en los medios de comunicación.

Como ya hemos señalado, las connivencias entre el gobierno de Reagan y los medios de comunicación permitieron que las políticas de la Casa Blanca contaran con un cierto respaldo de los medios de comunicación, que ofrecieron un tratamiento indulgente hacia la administración republicana. En su libro *On Bended*

⁷⁶ «By repeating the same simple messages for so many years, Reagan became the embodiment of those messages. One Reagan speech writer claimed that his function was to “plagiarize the president’s old speeches,” and George Will wrote that “it is hard for Reagan to avoid sounding like an echo of an echo.” But by repeating himself, Reagan solidified his credentials as a conviction politician –a rare breed in the individualized pluralism of the late 1970s and 1980s. By identifying himself with such popular issues as patriotism, religion, and the family, Reagan placed his opponents in the awkward position of appearing to assault fundamental American values whenever they attacked him».

Knee, Mark Hertsgaard (1988) extrae las siguientes conclusiones sobre este trato benevolente de la prensa:

1. La aplicación de la autocensura por parte de los propios medios. Así ocurrió, por ejemplo, con el periodista de la CBS Lesley Stahl, obligado a atemperar las valoraciones negativas hacia Reagan. Pero no es ésta la única muestra que recoge Hertsgaard. Desvela también que el corresponsal del *New York Times* Raymond Bonner fue retirado de Centroamérica después de que su información sobre la matanza de civiles en el Salvador por parte de tropas entrenadas por el ejército norteamericano provocara un profundo enfado en la Casa Blanca. En éstos y otros ejemplos se manifiesta la falta de independencia de los medios de comunicación (en este caso concreto, además, dos de los más cercanos a las ideas liberales del partido demócrata) frente al poder político.
2. Las propias estrategias discursivas elaboradas por Reagan y su equipo. El aparato de asesores de Reagan cuidó hasta el último aspecto las comparencias del presidente, desde su frecuencia hasta su disposición escénica. Sus asesores tuvieron siempre en cuenta el convencimiento de que una información adquiere relevancia por la reiteración en la emisión del mensaje. La emisión de una serie de informaciones desde la Casa Blanca servía para eclipsar otras noticias que fueran negativas para la administración.
3. Las dinámicas de trabajo de los medios de comunicación. Los medios trasladaban toda la responsabilidad de control al gobierno al partido demócrata. La oposición tan tibia realizada por este partido, especialmente en política exterior, supuso que los relatos informativos

careciesen de voces críticas legitimadas en la clase política. Un problema mayúsculo cuando la configuración de este relato informativo prima las voces de los dirigentes políticos sobre otras voces menos representativas para la elaboración de la noticia.

De uno u otro modo, los medios de comunicación más próximos al partido demócrata se vieron arrastrados por la inercia de la retórica reaganiana. Temerosos de ser considerados detractores de los valores norteamericanos que Reagan consiguió capitalizar en su propio beneficio, estos medios se vieron anulados (en un proceso común al de los demócratas) en su necesaria función de contrapesos de carga crítica a los discursos oficiales. En este sentido, resultan reveladoras las declaraciones del entonces director del *Washington Post*, Ben Bradlee, realizadas a Hertsgaard (*íd.*: 3):

«Con el presidente Reagan fuimos más considerados que con cualquier otro presidente que recuerde en todos los años que llevo trabajando en el periódico» (...) Remarcando que era «algo totalmente subconsciente», Bradlee explicaba que cuando Ronald Reagan llegó a Washington en 1980, los periodistas del *Post* creían que «por fin llegaba un conservador de verdad. Y eso que a nosotros se nos conoce –aunque creo que de manera no justificada– por ser los grandes liberales. Así [que pensamos que] teníamos que guardar las formas y comportarnos. No teníamos que ser arrogantes, esforzarnos por informarnos bien, ser educados y justos. Y así lo hicimos. Sospecho que, en el proceso, este periódico y quizá una parte importante de la prensa, le dimos a Reagan no un cheque en blanco, pero no se usaron los mismos raseros que con Carter o Nixon»⁷⁷.

⁷⁷ «“We have been kinder to President Reagan than any President that I can remember since I’ve been at the *Post*.” (...) Stressing that this was “all totally subconscious,” Bradlee explained that when Ronald Reagan came to Washington in 1980, journalists at the *Post* sensed that “here comes a really true conservative... And we are known –though I don’t think justifiably– as the great liberals. So, [we thought] we’ve got to really behave ourselves here. We’ve got to not be arrogant, make every effort to be informed, be mannerly, be fair. And we did this. I suspect in the process that this paper and probably a good deal of the press gave Reagan not a free ride, but they didn’t use the same standards on him that they used on Carter and on Nixon”».

Ésta es la situación que denuncia el texto de Zappa, al destacar que, en el proceso de formación de la mentira, participan diversos agentes, no sólo políticos, sino también empresariales. A Zappa no le interesa hablar de las mentiras en sí, sino del proceso de comunicación de la mentira. Serían tan evidentes las mentiras de la gestión conservadora de los años 80, que el objeto de la canción no es la mentira, sino su instrumentación como arma política por parte de unos grupos determinados. Porque lo interesante de la canción es que, al afirmar que la mentira es tan grande, ni siquiera llega a mencionarla. En el texto no se hace ninguna referencia concreta a las mentiras políticas conservadoras de los 80 (los escándalos como el Irán-Contra, por ejemplo) en beneficio de una reflexión sobre la pasividad de toda una sociedad ante las actuaciones de la clase política. Lo que Zappa hace en este texto es una llamada a la acción en un momento de emergencia política. Según Zappa (en Courier, 2002: 433):

En los 80 no estaba de moda protestar por nada. Fue una década en la que, si uno quería triunfar, tenía que bajarse los pantalones. Para escalar tenías que tener la boca pegada al culo de la criatura (del tipo que fuera) que tenías por delante de ti. Se trataba de empujar hacia arriba y de chupar culos a la vez que subías de peldaño, con los bolsillos llenos de acciones basura, y con la cabeza dando vueltas aún como resultado de los viajes con LSD vividos en los 60. El yuppie vivía en una clase especial de acuario creado expresamente para él por la administración Reagan. La gente desea que vuelvan los buenos tiempos de los 80, cuando aún quedaba algo por robar⁷⁸.

Esta visión de la Norteamérica reaganiana como un sistema social carente de valores, en que el concepto de ideología se diluye en una serie de estrategias

⁷⁸ «In the '80s, it was not fashionable to stand up for anything. It was a decade where bending over was the thing you did to get ahead. The way up the ladder was with your mouth attached to the anal orifice of the creature –whatever its denomination– in front of you. It was pushing upward and sucking at the same time as you went up the rungs, with the junk bonds spilling out of your pockets, and your mind reeling from the LSD experience that you had in the '60s. The yuppie lived in a special type of aquarium created for him by the Reagan administration... People wish the good old days of the '80s would come back –when there was still something to steal».

retóricas que buscan la justificación de unas políticas que anteponen los intereses de grupos particulares sobre los generales, son el punto de mira de la obra de Zappa. Estos diferentes resortes discursivos conducen, según este punto de vista, hacia la ocultación de la mentira y el encubrimiento de la naturaleza de las actuaciones conservadoras en la presidencia de los Estados Unidos. La reivindicación de Zappa pasa por restar a la política su carga de espectáculo mediático, devolver a la ciudadanía su lugar como parte activa en el proceso de toma de decisiones en la esfera pública y conseguir que el artista se convierta en responsable también de la construcción social mediante el suministro de información crítica ante la dejación de funciones de los medios de comunicación. Según señalaba Zappa en su entrevista a Bob Marshall (1988), el empleo de la retórica por parte de la administración Reagan como cortina de humo de los verdaderos intereses de la agenda política no era un asunto menor y, por lo tanto, merecía respuesta también desde el rock:

El problema de la mayor parte de las decisiones tomadas en los ocho años de la administración Reagan es que todas tenían un sesgo ideológico, y rara vez había decisiones basadas en el pragmatismo o como resultado de un largo proceso de reflexión. Se basaban en si la retórica de las noticias de ese día estaba en consonancia con la ideología conservadora, o para satisfacer los intereses de determinados grupos. Eso no es hacer una buena política en el sentido estricto del término. Y otra cosa que hay que considerar a la hora de actuar en política es que, mientras la gente tenga derecho a votar, este derecho se tiene que ejercer en un contexto en el que la persona, a la hora de depositar la papeleta, tenga acceso a la información suficiente como para tomar una decisión práctica. Y ahí es donde entro yo. Si puedo proporcionar (a través de esta entrevista, de un disco o de cualquier otro medio) una dimensión más de información que llegue a la persona que va a votar, estoy haciendo un servicio público al proporcionar datos que no aparecen en los informativos. No es que no puedan aparecer, es que no aparecerán. Así es como veo yo mi relación con la política⁷⁹.

⁷⁹ «The problem with most of the decisions of the last eight years in the Reagan Administration is they're all ideologically based and very seldom have the policy decisions been based on practicality, or far long-range

El enfrentamiento de la obra de Zappa con la política de Reagan arranca de las contradicciones mismas del discurso conservador. Para un artista que, por un lado de define como «conservador práctico» y, por el otro, se declara como parte implicada en su entorno social, estas contradicciones pronto habrían de manifestarse. Porque ponían en evidencia una política basada en la fascinación por el líder antes que en la razón de la gestión pública. Así lo confirman Weiler y Pearce (1992: 41) al referirse a la campaña electoral de 1988 como el punto culminante en el vaciado de contenidos ejercido sobre el debate político:

La campaña a las elecciones presidenciales de 1988 tenía todos los ingredientes de un discurso ceremonial. Era la política basada en la personalidad y el pathos, no de la razón. En lugar de las recetas políticas, el patriotismo y la integridad personal se convirtieron en las preocupaciones principales. Y las técnicas «artísticas» de la era Reagan quedaron al descubierto por todas partes: las frases y los eslóganes breves para la televisión fueron los términos en que los analistas de los partidos y los mismos candidatos caracterizaron el proceso político⁸⁰.

Con todo, la reflexión de las prácticas discursivas no son suficientes para un estudio global crítico de la obra de Zappa. Porque se trata de una obra que no se limita a replicar al discurso conservador con los mismos mecanismos argumentativos de éste. La descripción de los principales escándalos políticos

thinking. It's just been based on whether or not the rhetoric that appears in the news that day is in phase with conservative ideology, or appeasement to certain interest groups. It's not good politics in the true sense of the word. And another political act that you have to bear in mind is as long as people have the right to vote, the vote should be cast in a situation where the person with the ballot in his hand has access to enough information to make a practical decision. And that's where I come in. If I can provide an extra dimension of information which may, through this interview or through a record or some other way, get out to a person with a ballot in his hand, I'm doing a public service by providing compilations of data that the news won't give you. It's not that they can't give it to you, they won't give it to you. So, that's the way I think about politics the way I'm involved in it».

⁸⁰ «The 1988 presidential campaign had all the ingredients of ceremonial discourse. It was the politics of personality and pathos, not reason. Patriotism and personal integrity, not policy prescriptions, became the major concerns. And the «artistic» techniques of the Reagan years were everywhere in evidence; «sound bytes» and «one-liners» became the terms in which not only technicians but the candidates themselves characterized the political process».

vividos durante la era Reagan nos ofrecerá una nueva dimensión en las relaciones de la política norteamericana de los años 80. Los textos de Zappa, como veremos, responderán con una información más detallada de la que acabamos de ver en el breve fragmento reseñado. Las conexiones que realiza esta obra en la descripción de la política del partido republicano, tanto en la equiparación de la presidencia de Nixon con la de Reagan por sus escándalos de corrupción como en la crítica de los intereses comunes con los grupos de presión de la derecha cristiana, suponen el punto de partida del artista en el papel que se reclama como mediador y suministrador de información a la ciudadanía para que pueda ejercer su derecho al voto con conocimiento de causa. Éstos son los asuntos que exponemos en el siguiente apartado.

3. Gobierno y corrupción. Escándalos políticos y grupos religiosos

3.1. El escándalo y la «decadencia ética» de la era Reagan

Una reclamación que se repite constantemente en la obra de Zappa en la década de los 80 es la superación de lo que él denomina la «decadencia ética» («ethical decay»), la que considera principal impronta de la era Reagan en los Estados Unidos. El músico ve que los ejercicios discursivos del *reaganismo*, al instaurar un modelo de debate público que niega la celebración de fondo de ese debate, consiguen establecer un nuevo orden en el sistema de valores que determina los intercambios sociales en su país. Si lo que logra el *reaganismo* es imprimir una serie de características discursivas que potencian la ceremonialización del debate público en detrimento de una discusión de ideas, el alcance de esta práctica en el entramado político y social es lo que enciende la luz de alarma en la obra de Zappa. Desde los distintos despachos de la Casa Blanca, el empobrecimiento de este debate de ideas alcanza al conjunto de la sociedad, logrando no sólo que arrastre consigo al resto de fuerzas públicas (incluido el partido demócrata), sino también una redefinición de los principios con los que medir el triunfo social. Según Zappa, la crisis moral es tan grave, que esta «decadencia ética» viene a afectar, incluso, a las relaciones entre los ciudadanos en la sociedad estadounidense.

(...) la decadencia ética ocurre cuando la gente está dispuesta a aceptar el engaño y la mentira como una necesidad de la civilización. Y yo no paso por ahí. Creo que es posible ser civilizado sin tener que mentir, sin tener que engañar y sin tener que robar. Creo que sólo cuando uno consigue eso, puede llamarse civilizado⁸¹ (en Forman, 1987: 18).

⁸¹ «(...) the ethical decay is a matter of people willing to accept cheating, willing to accept lying as a necessity of civilization. And I can't buy that. I think that it's possible to be civilized, not have to lie, not have to cheat, and not have to steal. I think when you get to that, you can really call yourself civilized».

En esta labor de reestructuración de las dinámicas discursivas, el partido republicano contó con diversos grupos de apoyo. Entre los más significados se encontraban los movimientos de la derecha religiosa, que, tras una subasta de intereses en que sopesaron las propuestas del demócrata Jimmy Carter y del republicano Ronald Reagan, se decantaron por este último y se pusieron manos a la obra en la elaboración de una agenda política que acabó manifestando las contradicciones morales de sus impulsores y firmantes.

La manifestación de estas contradicciones no se produjo por la puesta en común de propuestas que pudieran ser irreconciliables en su origen. No hubo una crisis en la redacción de una agenda común. Lo que se produjo fue, por el contrario, la materialización misma de esta decadencia moral en la aparición del escándalo. La administración Reagan vivió un auténtico desfile de escándalos políticos, tanto desde el mismo gobierno del partido republicano, como desde los grupos de la derecha cristiana que lo apoyaban. Siguiendo la definición de Thompson (2001: 32):

(...) «escándalo» denota aquellas acciones o acontecimientos que implican ciertos tipos de transgresión que son puestos en conocimiento de terceros y que resultan lo suficientemente serios para provocar una respuesta pública.

Y, precisamente, una «respuesta pública» es lo que hace la obra de Zappa, que detalla, incluso en calidad de cronista, los escándalos más importantes para desarrollar un proceso de fijación textual de una historia del *reaganismo* a la vez que le sirve (y ésa será su labor principal) de base para esa reclamación de superación de la «decadencia ética» a la que acabamos de aludir. Zappa reivindica la validez de la voz del artista para ejercer una campaña entre la sociedad civil que aporte la solución que él vislumbra como la más adecuada: el ejercicio del derecho al voto en las elecciones presidenciales. El grueso de sus comparencias públicas en los años

80, bien sea en discos, conciertos o programas de televisión se explicarán por lo que será su gran «continuidad conceptual» durante la década: la defensa de la inscripción del mayor número de gente posible en el registro del voto.

Si bien el sistema de medios de comunicación es abiertamente criticado por Zappa por la fijación temática que realiza siguiendo unos intereses empresariales determinados, es este mismo sistema el que permite que los escándalos políticos sean conocidos por la ciudadanía. Es este choque de fuerzas entre ocultación y mostración lo que caracteriza, además, la naturaleza misma del escándalo, tal y como lo ha estudiado Thompson (*ibid.*) al definir las características de este concepto:

- a) Su ocurrencia o existencia implica la transgresión de ciertos valores, normas o códigos morales;
- b) su ocurrencia o existencia implica un elemento de secreto o de ocultación, pero ello no obstante llegan a ser conocidos por individuos distintos a los directamente implicados; o bien esos individuos tienen motivos para creer fundadamente que existen tales elementos de secreto u ocultación (me referiré a estos individuos con la expresión «no participantes»);
- c) algunos no participantes desapruueban las acciones o los acontecimientos y pueden sentirse ofendidos por la transgresión;
- d) algunos no participantes expresan su desaprobación denunciando públicamente las acciones o los acontecimientos;
- e) la revelación de las acciones o los acontecimientos y la condena que recae sobre la conducta pueden dañar la reputación de los individuos responsables

Zappa considera que el artista tiene una responsabilidad en dar cuenta de las actuaciones irregulares de los gestores públicos. Es por ello que el interés por convertir su obra en voz que reflexione sobre los escándalos responde al conocimiento que tiene el artista de las implicaciones políticas de su trabajo. Al usar

también recursos que le diferencian de las características comunicativas de los medios de comunicación, Zappa opta por un nuevo prisma para el análisis que a la vez le dota de un dispositivo de distanciamiento: así es como el recurso del humor le otorga originalidad a su voz dentro de la esfera pública.

Zappa también advierte que los escándalos políticos del *reaganismo* no se reducen a un momento histórico determinado que se esfuma con el relevo de sus responsables, sino que hay que entenderlos en tanto que línea de actuación que forma parte de la cultura política conservadora. El enriquecimiento personal, el abuso de poder y la doble moral son los auténticos referentes vitales de los dirigentes del partido republicano, con lo que no se trata de un problema de nombres, sino de estructuras. El problema del *reaganismo* sería que sabe aprovechar unas condiciones históricas apropiadas para desarrollar estos ejes en su plenitud. Del mismo modo que Watergate puso en evidencia los peligros de la creación de un estado policial, los escándalos de los años 80 pueden dejar también una huella indeleble en la configuración de los valores éticos.

Los escándalos de poder del partido republicano (Watergate e Irán-Contra) no son la única materia en torno a la cual Zappa articula su respuesta. Los escándalos sexuales y financieros de los líderes más reconocibles de la derecha religiosa forman parte de este conjunto. Sin olvidar la relación que presenta Zappa, a partir de los escándalos, de las conexiones que existen entre ambos grupos, o, lo que es lo mismo, entre poder político y poder religioso, en la Norteamérica de Reagan.

3.2. Escándalos y republicanos

3.2.1. Watergate y la denuncia del estado policial

3.2.1.1. Abusos de poder y mentiras presidenciales

De entre todos los escándalos políticos tal vez el del Watergate sea el más conocido y recordado, tanto por su desenlace (desencadenó la dimisión del presidente de los Estados Unidos, Richard Milhouse Nixon), como por su repercusión mediática y su inserción en la cultura popular como un icono de la lucha de la prensa libre contra las injerencias del poder en un país democrático. La dimisión de Nixon el 8 de agosto de 1974 dio paso a una lectura romántica de la profesión periodística como garante y veladora de los principios constitucionales y de las libertades frente a los abusos de poder. Una visión que inmediatamente entronizó a los periodistas del *Washington Post* Carl Bernstein y Bob Woodward, a los que se consideró auténticos héroes por llevar a cabo la investigación (con el respaldo de sus superiores en el rotativo) que acabaría demostrando la implicación del presidente en la trama⁸².

⁸² Parte de esta visión se debe al éxito de la película *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*), dirigida en 1976 por Alan J. Pakula. Robert Redford y Dustin Hoffman encarnaban, respectivamente, a Woodward y Bernstein, en una cinta que tomaba el punto de vista de los periodistas para relatar su proceso de investigación y las trabas que fueron sufriendo en un camino hacia la revelación de la verdad. La película no sólo contraponía una serie de valores positivos del héroe (coraje, determinación, compromiso con su comunidad) frente a los valores negativos del villano (corrupción, ocultación, ruptura del juego limpio), sino que además participó de un momento, justo tras el estallido del mismo escándalo, en que Hollywood empezó a adoptar un discurso crítico con la CIA, lo que contribuyó a alimentar la mitología de los personajes protagonistas. Michael Ryan y Douglas Kellner (1988: 99-100) lo explican de esta manera: «No tiene que sorprender que la película del héroe resucitado más positivo de Pakula (*Todos los hombres del presidente*) fuera más popular. Esa película emplea también el espacio y las sombras para connotar el carácter sistémico de la corrupción política, y que opone el sistema político corrupto de los conservadores a la brillante redacción del periódico y al reconocible atractivo de los periodistas entusiastas. En 1975-76, en el momento en el que empezaban a entrar en los discursos de la cultura popular las vistas y las revelaciones del Watergate (...) y los informes sobre los crímenes de la CIA, Hollywood empezó a tratar por primera vez de manera crítica a la CIA».

Una trama que resultó compleja y cuya desarticulación, hasta llegar a la caída de Nixon, duró más de dos años, un período en el que se vivió la reelección de su presidencia. El escándalo empezó como una bola de nieve la noche del 16 de junio de 1972, cuando cinco hombres fueron detenidos en el complejo de hotel y apartamentos Watergate, situado en Washington DC. Alertada la policía por uno de los guardias de Watergate, los hombres fueron sorprendidos cuando se disponían a instalar micrófonos en las oficinas del partido demócrata situadas en ese complejo. De los cinco detenidos, tres eran cubanos, otro era un mercenario norteamericano y el quinto, James W. McCord, era el director de seguridad del Comité para la Reección del Presidente (CRP). La policía encontró en posesión de los intrusos un cheque firmado por E. Howard Hunt, consultor especial en el equipo de Richard Nixon.

La noticia atrajo de inmediato la atención del *Washington Post*, que le dedicó una amplia cobertura, al principio en la sección de local. El redactor especializado en información municipal, Barry Sussman, encargó el seguimiento de la noticia al periodista Bob Woodward. Ésta adquirió de inmediato dimensiones interesantes cuando, en su comparecencia ante el juez el 17 de junio, McCord afirmó ser un asesor de seguridad de la CIA retirado. Desde ese momento, Woodward y Bernstein (otro periodista del *Post*) se encargaron de investigar el asunto para esclarecer la presunta existencia de fondos secretos del Comité para la Reección del Presidente destinados al espionaje⁸³.

«It is not surprising that Pakula's more positive, resurrected hero film –*All the President's Men*– was more popular. That film also uses space and shadow to connote the systemic character of political corruption, but it poses against the corrupt conservative political system the brightly lit newsroom as well as the identificatory appeal of the enthusiastic newsmen. In 1975-76, during a period when the Watergate hearings and revelations, (...), and reports of CIA wrongdoings were beginning to enter popular culture discourses, Hollywood for the first time dealt critically with the CIA».

⁸³ A pesar de que son Woodward y Bernstein los periodistas conocidos por haber llevado el peso de la investigación, lo cierto es que fueron más los profesionales y los medios encargados del seguimiento de la noticia: Summers (2003: 539) cita a Seymour Hersh, del *New York Times*, y a Jack Nelson, de *Los Angeles Times*; y Thompson (2001: 279) menciona al periódico de Long Island y el *Newsday*.

No obstante, la historia del Watergate tuvo aún una relevancia mínima en los primeros meses. Ni Nixon ni el candidato demócrata a la Casa Blanca, George McGovern le dieron importancia en la campaña electoral. McGovern intentó hacer de la corrupción gubernamental un asunto de debate, pero Vietnam y la marcha de la economía capitalizaron el grueso de la contienda de 1972, que Nixon se adjudicó con una amplísima ventaja sobre su rival. El calado de la corrupción del Watergate apenas se notó en la opinión pública durante casi un año. En un sondeo de Gallup realizado en septiembre de ese año, el 52 por ciento habían oído hablar de Watergate; meses después, hacia junio de 1973, un 98% estaba familiarizado con la noticia. No obstante, a lo largo de todo 1972, la economía dominaba los sondeos, y en 1974 la crisis energética ocupaba el puesto más alto en la lista de los problemas importantes. De hecho, incluso después de que el público se enterara del Watergate, y después y de que la confianza del presidente se hubiera desgastado durante las comparecencias televisadas del senado en el verano de 1973, el 43% de los encuestados en junio de 1974 consideraban que Watergate era «mera política», comparado con el 48% que lo consideraban un asunto importante (Ruth P. Morgan, 1996: 217-218). Estas cifras demuestran el relativo poco interés que despertó el asunto en la opinión pública hasta semanas antes de la dimisión de Nixon, cuando se aceleraron los acontecimientos.

Con todo, el caso se revitalizó a raíz de la celebración del juicio contra los cinco detenidos. La causa se abrió también contra Howard Hunt y Gordon Liddy, miembro del CRP, y el juicio se inició el 8 de junio de 1973. Los siete acusados fueron hallados culpables. Pero el frente judicial no acababa aquí, ya que el Senado aprobó la creación de un comité de siete senadores (presididos por Sam Ervin) para investigar el asunto, a lo que se unieron las diligencias del fiscal especial Archibald Cox, nombrado ante la insistencia del Comité Judicial del Senado, por las sospechas de que la Casa Blanca podría estar entorpeciendo la labor de la justicia.

El 12 de julio, el comité de Ervin decidió remitir al presidente una carta en que se le pedía la presentación de ciertos documentos relevantes para la investigación. Nixon ya se había negado antes a facilitar estos documentos. Tras una conversación telefónica con Nixon, quedó patente que el presidente no estaba dispuesto a colaborar en la investigación de la trama y, pocos días después, el 16 de julio, un antiguo miembro del servicio de personal del presidente, Alexander Butterfield, desveló la instalación del sistema secreto de grabación de conversaciones telefónicas en el Despacho Oval de la Casa Blanca. Ésta fue la revelación que supuso la tumba política de Richard Nixon.

Las reticencias de Nixon para colaborar con la fiscalía especial en la investigación Watergate fue uno de los puntos calientes en la crisis. Nixon había cesado a Cox porque éste se había negado a aceptar las órdenes del presidente en cuanto a la entrega de cintas: lo que quería Nixon era ceder únicamente resúmenes de las grabaciones, en lugar de las cintas enteras. La noche del 20 de octubre de 1973, agentes del FBI entraron armados en los despachos de la fiscalía especial para cumplir la orden del presidente de cancelar la investigación de esta fiscalía. No obstante, Elliot Richardson, el fiscal general, prefirió dimitir antes que ejecutar la orden de destitución de Cox, por lo que ésta tuvo que ser aplicada por Robert Bork, el procurador general. Este momento fue conocido como la «Masacre del sábado noche» y marcó el punto de inflexión en la popularidad de Nixon, al tiempo que significó el pistoletazo de salida en las gestiones para su recusación («impeachment»)⁸⁴.

⁸⁴ El «impeachment» es el único proceso se puede someter a un presidente en activo puede ser sometido El castigo final, sin posibilidad de apelación, es la expulsión del cargo. El Congreso actúa como fiscal, y el Senado, como juez y el jurado. Hasta Nixon, sólo un presidente, Andrew Johnson, había tenido que afrontar el «impeachment», a mediados del siglo XIX, y había sido absuelto (Summers, 2003: 560). Tras la dimisión de Nixon para no enfrentarse a su proceso de recusación, el «impeachment» más famoso fue el de Bill Clinton,

Con el revuelo organizado, Nixon se vio obligado, el 23 de octubre, a entregar una primera remesa de cintas de estas grabaciones, a la que siguieron nuevos requerimientos para determinar la implicación del presidente en la trama de las escuchas del Watergate. La facilitación de las cintas por parte de la Casa Blanca se debió a que incluso el propio Nixon empezó a ver la recusación como una realidad: a pesar de su renuencia, y confiando en que el proceso se detuviera cuanto antes, Nixon no tuvo más remedio que acceder a la entrega de más grabaciones. Sin embargo, algunas cintas tenían pasajes borrados⁸⁵. El presidente republicano inició una huida hacia delante con un gesto desesperado: la publicación, el 5 de agosto de 1974, de las transcripciones de las cintas, buscando en los ciudadanos la recuperación de la confianza perdida. Nixon pretendía dar una imagen de gestor transparente, pero su reputación, para entonces, ya estaba erosionada. Lo que consiguió la publicación de las transcripciones fue la precipitación de los acontecimientos, la retirada de cualquier tipo de apoyo público, y, en definitiva, la dimisión para evitar el proceso de recusación, una renuncia que se produjo en una comparecencia televisada tres días más tarde.

La cinta concluyente que acabó por dilapidar la imagen de Nixon era la del 23 de junio de 1972 (Thompson, 2001: 283-284), publicada meses después de su dimisión, en la que aparecía una conversación entre Nixon y su jefe de personal sobre las maneras de acabar con las investigaciones del FBI y en la que se oía a Nixon acatar la iniciativa de instar a la CIA para que convenciese al FBI de la cancelación de estas investigaciones. El hecho de que Nixon hubiese negado su conocimiento previo de la irrupción en Watergate, así como su posterior encubrimiento, le dejaba en una situación sin marcha atrás, ya que la cinta constituía una prueba ineludible de que el presidente había mentado.

que acabó siendo absuelto de los cargos de perjurio y obstrucción a la justicia en el escándalo sexual con Monica Lewinsky.

⁸⁵ La edición más llamativa de las cintas que se conservan es la de la grabación del 20 de junio de 1972, que contenía una conversación de la que se había eliminado un fragmento de 18 minutos y medio. Un zumbido sustituía en la cinta al fragmento de esta conversación.

La magnitud del escándalo fue considerable, y Nixon pasó al ostracismo más absoluto. Uno de los rasgos por los que, desde entonces, más se le ha conocido y ridiculizado es por sus constantes mentiras. De hecho, la condena a Nixon no se produjo por su participación en el plan para entrar en la sede demócrata, sino por negar su encubrimiento. O, dicho de otro modo, por mentir. El binomio Nixon/mentira se ha convertido en una especie de cliché al recordar al personaje: desde entonces la mayor parte de sus biógrafos han venido destacando esta característica⁸⁶.

3.2.1.2. La ciudadanía sospechosa

La vigilancia a través de micrófonos ocultos fue una verdadera obsesión para Richard Nixon. Periodistas, funcionarios y políticos fueron el blanco fundamental de estas escuchas. Nixon buscaba constantemente a los responsables de filtraciones a la prensa, y empleó al FBI para coordinar gran parte de estas operaciones, además de

⁸⁶ Ruth P. Morgan (1996: 224) ve que los principales biógrafos no dudan en referirse al carácter mentiroso del presidente republicano: «La mayoría de los biógrafos del personal de la Casa Blanca apuntan insistentemente a la “cara oscura” de la personalidad de Nixon. Su defecto más frecuentemente citado es el de la mentira, que es también el que se convirtió en el símbolo moral que causó su caída. El biógrafo Aitken escribió que “el colapso del apoyo político se produjo por un repentino asco hacia las mentiras del presidente, no por una reflexión sosegada de sus hechos”. Fawn Brodie señaló que una de las sorpresas de su investigación fue “el increíble número de mentiras innecesarias que dijo Nixon en su vida”. Añadía que “tamaño cantidad sugeriría un origen patológico”. De hecho, la autoridad de Nixon se erosionó rápidamente cuando se percibió que mentía (el encubrimiento, las cintas que faltaban, el vacío de dieciocho minutos y medio). Esto ayuda a explicar la tormenta que desencadenó Ford cuando perdonó públicamente a Nixon antes de que se rehabilitara su imagen. En el otro extremo se encuentra la postura de Tom Wicker, que reñía a quienes no están libres de alguna “irregularidad en el trabajo, en las relaciones personales” y que, aun así, se enfadan con los políticos por mentir y engañar».

(«Most of the biographers and White House staffers point repetitively to the “dark side” of Nixon’s personality. Lying is the personality flaw most frequently cited, and the one that became the symbolic moral issue that caused Nixon’s downfall. Biographer Aitken wrote that the “collapse of political support was brought about by an instant revulsion over the President’s lies, not by a measured judgement of his deeds.” Fawn Brodie noted that one of the surprises of her research was “the extraordinary number of unnecessary lies Nixon told in his life.” She added that “their sheer quantity would suggest a pathological origin.” Certainly, Nixon’s authority eroded quickly when he was perceived to be lying (the cover-up, the missing tapes, the eighteen and one-half minute gap). This helps also to account for the firestorm Ford caused by pardoning Nixon before he had “come clean”. On the other hand, Tom Wicker chided those who are not always free from “devious tactics in business, the professions, in personal relations,” and yet are outraged at politicians for lying and deception»).

encargar a la agencia la vigilancia de determinadas instancias públicas⁸⁷. Las razones aportadas a este afán por las grabaciones son de diversa índole, y van desde visiones benévolas, como el interés de Nixon por poseer un archivo completo para redactar sus memorias, hasta argumentos que se basan en una presunción, a raíz de los acontecimientos sacados a la luz pública con el escándalo del Watergate, del presidente republicano como un personaje con una compleja personalidad, cercana a la paranoia. Por un motivo o por otro, lo cierto es que el dispositivo que Nixon ordenó instalar en la Casa Blanca no tenía precedentes: siete micrófonos en el Despacho Oval, cinco de ellos distribuidos en el escritorio del presidente, y los otros dos restantes en las lámparas situadas a ambos lados de la chimenea; se pusieron dos micrófonos más bajo la mesa de la Sala del Gabinete, cuatro más en el despacho que tenía Nixon en el edificio ejecutivo, e incluso se procedió a la instalación de escuchas en Camp David; se pincharon los teléfonos de todas las habitaciones en las que había micrófonos, así como los de la Sala Lincoln. Las grabadoras se encendían de manera automática al iniciarse una conversación telefónica. Tal dispositivo resultó inédito en la Casa Blanca, y la exhaustividad de su funcionamiento, la principal prueba acusatoria contra el presidente⁸⁸.

⁸⁷ Los niveles de vigilancia llegaron, en ocasiones, al límite de la locura, con o sin la participación del FBI, ya que el cuerpo federal se negó a seguir en algunos momentos las instrucciones de Nixon, situación a la que no eran ajenas las tirantes relaciones que siempre mantuvo éste con el director de la agencia, Edgar J. Hoover. Aún así, los extremos a los que se llevó resultan increíbles. Cuenta Summers (2003: 429): «Tal vez nunca conozcamos el alcance real de la vigilancia. Aparte de las medidas electrónicas, unos agentes del FBI vigilaron los exteriores de la casa del antiguo embajador Averell Harriman para intentar identificar a sus visitantes. Otros tomaron fotografías secretas de reuniones entre periodistas. El portero del Congreso, William Miller, se quedó desconcertado un día en que descubrió a los técnicos del Signal Corps instalando micrófonos en el comedor del presidente del Congreso justo antes de una comida a la que debían asistir Nixon, el propio presidente de la Cámara, los líderes de la mayoría y de la minoría del Congreso, así como algunos responsables de los grupos parlamentarios».

⁸⁸ Summers (*id.*: 433-434) también añade que el precedente más directo en la instalación de un sistema de grabación de escuchas correspondía al antecesor de Nixon en el cargo, el demócrata Lyndon Johnson. Con una salvedad: que mientras el sistema de grabadoras de Johnson se ponía en funcionamiento cuando él las activaba con un interruptor, el de Nixon era automático, con lo que se registraron muchas conversaciones inconscientes, es decir, charlas en que los interlocutores dejaron de pensar en que lo que decían estaba siendo grabado. Además, la instalación se hizo de una manera secreta, ya que el propio Nixon quería evitar que se supiera de la existencia del sistema de grabación.

Este sistema generó un ingente volumen de horas de grabación: 40 millones de páginas de documentos y 4.000 horas de grabaciones de conversaciones privadas. Sólo para escuchar las cintas una persona debería invertir dos años de tiempo a una media de ocho horas diarias (Joan Hoff, 1996: 259). Unas cifras considerables de información cuya mera existencia suponía lo que Nixon no supo ver: un volumen también elevado y definitivo de pruebas de su implicación en la trama que trataba de negar. Es así como las mentiras de Nixon no han sido, además, relacionadas únicamente con sus reiteradas negativas a negar la implicación de la Casa Blanca en el escándalo del Watergate. Su insistencia en ocultar las pruebas y sus tiras y aflojas con la justicia en la cesión de las cintas acabaron convirtiéndose en los argumentos más poderosos para su rechazo por parte de la opinión pública. El rifirrafe para la entrega de las grabaciones se prolongaría durante años y daría lugar a alguna escena curiosa, como describe Anthony Summers (2000: 437) en su biografía sobre Nixon:

Inmediatamente después de su dimisión, intentaría que las cintas fueran transportadas a su casa de California. Ya tenía un camión y un avión preparados cuando, en el último momento, la transferencia fue detenida. Al darse cuenta de que el hecho de que Nixon se llevara las cintas se vería como «un acto final de encubrimiento», el presidente Ford bloqueó el envío a [su residencia en] San Clemente de cualquier cosa que no fuera la ropa de Nixon y de su familia.

Después de veinte años de disputas legales y de las posteriores demoras provocadas por los herederos de Nixon tras su fallecimiento, asistimos a un hecho del que muchos aún no son conscientes. En el año 2000, sólo se habían hecho públicas 864 horas de las grabaciones de Nixon.

Sólo se proporcionaron 60 horas a la Watergate Special Prosecution Force, tras una batalla legal que llegó hasta el Tribunal Supremo. De esas 60 horas, sólo doce y media fueron puestas a disposición del público (y sólo en forma de transcripción editada) seis años después del Watergate.

A pesar de este reducido porcentaje de cintas publicadas, el contenido de estas pocas fueron más que suficientes para poner punto final a la carrera política de Nixon. En ellas, se podía apreciar su interés por ocultar la trama del Watergate. En numerosas ocasiones, Nixon hacía referencia a este caso. Las cintas presentaban, en el momento de ser editadas por Nixon, es decir, tras pasar el filtro oficial de la Casa Blanca, numerosos cortes. Thompson (2001: 286-287) selecciona la conversación entre el presidente y su abogado John Dean en que éste último recomienda, el 21 de marzo de 1973, recurrir a las más sucias artimañas para acabar con el escándalo:

[Dean] – Y eso es todo. Eso es todo lo que se sabe. Así que, ¿dónde están los puntos débiles en todo esto? Bueno, en primer lugar, está el problema del constante chantaje que no sólo continuará durante esta temporada, sino que continuará mientras esta gente siga en prisión; es algo que agravará la acusación de obstrucción a la justicia. Costará dinero. Es peligroso. La gente de por aquí no es partidaria de este tipo de cosas. Es el tipo de cosas que la mafia puede hacer: blanquear dinero, obtener dinero limpio y cosas por el estilo. Nosotros simplemente no sabemos nada acerca de esas cosas, porque no somos delincuentes y no estamos acostumbrados a mezclarnos en estos asuntos.

[Presidente Nixon] – Tienes razón.

D – Es difícil saber cómo hacerlo.

P – Quizá sea preciso contactar con una organización para que lo haga.

D – Es cierto. El problema que nos hace dudar de que nosotros pudiéramos ser siquiera capaces de hacerlo es real. Y además está el problema de obtener el dinero. [El fiscal general John] Mitchell ha estado trabajando para tratar de conseguir algo de dinero. Es uno de los que más tienen que perder en esto. Pero no hay forma de negar que la Casa Blanca, a través de Ehrlichman, Haldeman y Dean, está implicada en alguna de las primeras decisiones sobre el dinero.

P – ¿Cuánto dinero necesitas?

D – Yo diría que esta gente nos va a costar un millón de dólares en los próximos dos años.

P – Podemos conseguir esa cantidad. Si se trata de dinero, si necesitas el dinero, puedes conseguir eso. Puedes conseguir un millón de dólares. Lo puedes conseguir en metálico. Yo sé dónde se puede conseguir. No es fácil, pero puede hacerse. Pero la pregunta es: ¿quién demonios se ocupará de eso? ¿Alguna idea al respecto?

D – Está bien. De acuerdo, creo que es algo que debe encargarse obligatoriamente a Mitchell.

P – Yo también pienso lo mismo.

D – Y consigue algunos profesionales para que le ayuden.

P – Hay que tener en cuenta que no debería haber demasiada gente yendo por ahí a la caza del dinero.

Con el hallazgo de esta información tan comprometedora, Nixon inició una pugna feroz con los distintos organismos implicados en la investigación, que acabó en el Tribunal Supremo. Las negativas no se limitaban a entregar las cintas sino al hecho mismo de entregar la información completa, hasta el punto de que muchas grabaciones, como el fragmento anterior, cuentan con una versión completa y otra editada por la Casa Blanca. Sin embargo, la pugna legal se decantó en contra del presidente, es decir, a favor de la entrega de las cintas a la fiscalía.

La batalla duró hasta el final. El hecho que aceleró la dimisión de Nixon fue la decisión del Supremo, anunciada el 24 de julio de 1974, de que el presidente tenía que presentar sesenta y cuatro cintas en las que la conversación del 23 de junio de 1972, el momento ya comentado en el que Nixon aprobaba que la CIA debía presionar al FBI para acabar con las investigaciones. La resolución fue rápida: el Comité Judicial del Congreso resolvió que Nixon debía ser sometido al proceso de recusación, lo que derivó en su salida de la presidencia.

Toda la serialización de la noticia (recordemos, un proceso que duró más de dos años desde la detención en las oficinas de Watergate hasta la dimisión de Nixon) provocó una erosión progresiva en la imagen pública de Nixon, hasta el punto de

que sus últimos intentos desesperados (la publicación de las transcripciones, por ejemplo) no pudo detener el clima general de desconfianza. Los conflictos en la cesión de las cintas y el contenido revelador de lo que éstas contenían se convirtieron en la clave de esta desafección entre Nixon y su electorado, que se multiplicó en las últimas semanas de su permanencia en la Casa Blanca. La batalla por las cintas no sólo condenó a Nixon al retiro y al olvido (pese a una especie de perdón público producido varios años después de su salida de la presidencia), sino que se convirtió en un elemento paradigmático en la lucha del poder por el control de la información⁸⁹.

3.2.1.3. Los republicanos y la prensa

«No soy un sinvergüenza». Ésta es una de las frases que aparecen en la canción de Zappa sobre el Watergate, «Dickie's Such an Asshole». La frase es una cita de Nixon, pronunciada el 17 de noviembre de 1973. En aquel momento, el presidente, ante un grupo de periodistas de la *Associated Press* en Orlando, Florida, agobiado ya por el escándalo, pronunció la que sería una de sus frases más

⁸⁹ En esta historia, queda una pregunta en el aire: ¿por qué Nixon no destruyó las cintas? Parece ser que la razón se encuentra en una mezcla en su convencimiento de que su fuero presidencial sería suficiente para que no preservarlas de las manos de la justicia, y la seguridad vanidosa de creer que las mismas cintas acabarían situándole en un lugar más alto de la historia. Ruth P. Morgan (1996: 225): «Tal vez la respuesta más misteriosa a estas preguntas sobre el caso de Nixon aún se halla en el asunto de las cintas. Casi todo el mundo coincide en que habría sido fácil destruir las cintas antes de que esa opción quedase política y legalmente descartada. De hecho, Nixon recibió muchos consejos (por parte de Nelson Rockefeller, John Connally, Henry Kissinger y otros) en este sentido (...) No entiendo que alguien se pudiera creer que las cintas no editadas de las conversaciones privadas que se mantuvieron en casi todos los despachos ejecutivos, resistirían el examen público. Seguramente las limpiaría después de escribir sus memorias y nos las destruyó porque pensaría que estaban protegidas por su cargo. Sin embargo, el mismo Nixon (...) indicó que creía que las cintas le exculparían y contrarrestarían los intentos de sus “enemigos” por reescribir la historia». («Perhaps the more puzzling Nixonian response to these questions is on the matter of the tapes. There is little disagreement that it would have been easy to destroy the tapes before that option was closed legally and politically. And Nixon in fact received plenty of advice to destroy the tapes from Nelson Rockefeller, John Connally, Henry Kissinger, and others (...) I find it inconceivable that anyone could believe that the unedited tapes of conversations that go on private in almost any executive office could withstand public scrutiny. Surely he would have purged them after writing his memoirs and did not destroy them because he believed they were protected by executive privilege. However, Nixon himself (...) indicated that he believed the tapes would exonerate him and counter attempts by his “enemies” to rewrite history»).

recordadas: «I'm not a crook»⁹⁰. En la canción de Zappa, se recurre a una caracterización de la voz de Nixon que pone como colofón esta frase al relato de sus irregularidades:

Voy a hablar de esto ahora mismo.
 Voy a hablar de esto aquí mismo
 y a dejarlo bien claro.
 Voy a hablar de esto aquí mismo.
 Vds. me han elegido para la presidencia
 así es que me deben de haber querido para el cargo.
 No les he hecho ningún mal,
 tenía veinticinco cintas
 y ahora sólo tengo diez.
 No recuerdo que pasó con las otras.
 Imagino que se las daría a algún amigo.
 Le daría un par a Bebe Rebozo,
 le daría un par a Pat Boone,
 le daría un par a Ronald Reagan,
 le daría un par al nuevo vicepresidente.
 Me dijo que estaría a mi lado
 incluso si invadía Nicaragua.
 Ya saben que no soy un sinvergüenza⁹¹.

La frase cobra una significación especial al delatar lo que Nixon trataba de negar: su catadura moral, que es, al fin y al cabo, el argumento central del texto.

⁹⁰ «I'm not a crook», una frase que los principales medios recogieron en su día. Summers (*id.*: 572) recuerda la cita literal: «El recinto (...) fue el de Disneylandia y fue allí donde pronunció esta famosa frase: “Agradezco este tipo de examen porque la gente tiene que saber si su presidente es un sinvergüenza o no. Bien, no soy un sinvergüenza”».

⁹¹ «Let me tell you about this right now / Let me tell you about this right here / Let me make this formerly clear / Let me tell you about this right here / You know you put me in office / So you must have wanted me in office / I did you no harm / I used to have twenty-five tapes / Now I only got ten / Can't remember what happened to the rest / S'pose I gave 'em to a friend / Gave a couple to Bebe Rebozo / Gave a couple to Pat Boone / Gave a couple to Ronald Reagan / Gave a couple to the new vice-president / He said he'd stick with me through thick and thin / Even if I invaded Nicaragua / You know I'm not a crook».

Nixon no sólo mintió en la esfera pública, viene a recordarnos Zappa al utilizar esta frase, sino que utilizó esta mentira institucional para ocultar determinados aspectos de su esfera privada, es decir, sus supuestos valores morales. Desprovisto de éstos, su mentira no es tal, sino que se adivina como la aplicación política de su esquema ideológico. Nixon, en realidad, no miente cuando niega su participación en el Watergate, sino que traslada unos valores determinados a su labor de gestión. No es esto un atenuante; al contrario. Porque lo que sucede es que la mentira llega hasta la raíz de la misma ideología del presidente republicano, ya que no representa un momento aislado en la carrera de Nixon, sino su razón de ser. Nixon se reivindica a sí mismo cuando dice que no es un sinvergüenza, pero no desde el punto de vista de la redención, sino de la afirmación orgullosa de su particular visión de la ética. La frase «No soy un sinvergüenza», al ser puesta por Zappa en un texto que habla de las mentiras del partido republicano, adquiere una nueva lectura. Del mismo modo que el Reagan autoproclamado como un auténtico gestor reivindicaba su ideología al afirmar que los hechos son estupideces, Nixon reclamaba su valía mediante la afirmación de sus mentiras.

No obstante, existen diferencias entre ambos mandatos, que hablan de una mayor profesionalización en el caso de Reagan. Uno de estos aspectos diferenciales fue el de su relación con la prensa. Mientras Reagan vivió, como ya hemos visto, un auténtico romance con los medios de comunicación, son numerosos los testimonios sobre el poco respeto que le merecían a Nixon los periodistas. Sus desencuentros con la prensa serían patentes a lo largo de su presidencia. Y no sólo con el *Washington Post*, el rotativo que se convertiría en el baluarte por la revelación de la verdad en el Watergate, sino con más medios, como el *New York Times*, periódico al que llevó a los tribunales por la publicación de los «papeles del Pentágono». El encontronazo con el *Times* se desencadenó cuando este periódico empezó a publicar, en 1971, una serie de reportajes sobre la participación norteamericana en la guerra del Vietnam. Aunque el informe sobre el que se basaba el reportaje (un estudio de unas 3.000

páginas, con un apéndice de otras 4.000 páginas, todas ellas distribuidas en 47 volúmenes) salpicaba la reputación de sus predecesores en la presidencia, los demócratas Kennedy y Johnson, el trabajo periodístico cuestionaba ampliamente la política exterior norteamericana, y la ineptitud de sus dirigentes desde el principio del conflicto. Nixon intentó impedir, por todos los medios, que el *New York Times* completara la publicación de los reportajes, tanto por la vía de las amenazas (con la denegación, en un futuro, de cualquier tipo de información por parte de la Casa Blanca), como por la vía judicial. Finalmente, tanto el *Times* como el *Washington Post* continuaron con los reportajes, a pesar de una postura de oposición inicial del fiscal general⁹².

Dejando a un lado los grandes asuntos en los que se escenificó su distancia con la prensa (el caso de los «papeles del Pentágono» y el Watergate), lo cierto es que Nixon nunca tuvo unas relaciones cómodas con los medios de comunicación. Incluso cuando el relato informativo era beneficioso para la Casa Blanca, los periodistas notaban una cierta aversión por parte del presidente. Este descariño era tan evidente, que hay quienes incluso achacan a esta circunstancia una relación de causa-efecto con la cobertura del Watergate y la ulterior dimisión de Nixon⁹³.

⁹² Son públicas las numerosas coacciones de Nixon a los medios de comunicación. Mark Feldstein (2004: 64) narra un caso del *Washington Post*: «El *Post* tampoco sucumbió a los ataques públicos y a las intimidaciones privadas de la administración Nixon. John Mitchell, el fiscal general de Nixon, advirtió a Bernstein que su jefa, la editora Katharine Graham se iba a “pillar las tetas en una máquina para escurrir la ropa” como consecuencia de sus reportajes sobre el Watergate. Y el propio Nixon amenazó en privado con “problemas desagradables, muy desagradables” para el *Post* cuando tuvieran que renovar las licencias de las estaciones de televisión».

(«The *Post* also faced down both public attacks and private intimidation from the Nixon administration. John Mitchell, Nixon’s attorney general, warned Bernstein that his boss, Publisher Katharine Graham, was “gonna get her tit caught in a big fat wringer” as a result of his Watergate reporting. And Nixon himself privately threatened “damnable, damnable problems” for the *Post* when it came to getting its television station licenses renewed»).

⁹³ Ruth P. Morgan (*id.*: 219) se hace eco de este extremo: «Su evidente antipatía hacia la prensa encontró respuesta en muchos periodistas (...) Criticaban sus modales, su estilo y a él en general. Si la prensa hubiera sentido una mínima simpatía hacia Nixon, puede que se le hubiera concedido el beneficio de la duda. Como no era así, contemplaban sus acciones a través de una lente del rencor. Por lo tanto, cuando las revelaciones empezaron a tocar al presidente, las pirañas entraron en acción».

(«His over dislike of the press was returned by numerous reporters (...) [T]hey faulted his manner, style, and person. Had the press liked Nixon, he might have been given the benefit of the doubt. Disliking him, they

La crisis entre la presidencia de Nixon y la prensa se evidenció durante los meses del Watergate. En su autobiografía, la propietaria del *Washington Post*, Katherine Graham (1999: 368) recuerda que las amenazas por parte del partido republicano fueron constantes para detener las investigaciones de la prensa sobre el escándalo político:

Me llegaron noticias más directas de que la Casa Blanca quería «acabar conmigo». El Secretario de Comercio de Nixon era Pete Peterson, un buen amigo (...) Pese a las repercusiones negativas que tuvo para él, siguió siendo amigo mío a lo largo de todo el caso, y un día vino a mi despacho para advertirme: «Kay, no sé cuál es la verdad, pero hay un grupo de personas muy furiosas que creen que vas a por ellas. Espero que tus informaciones se atengan a criterios periodísticos muy rigurosos, porque, si estás equivocada, esto es grave, van a acabar contigo».

En los dirigentes republicanos también caló la impresión de que el escándalo Watergate podía haberse evitado con una mayor cintura política, esto es, con una estrategia de trato con la prensa caracterizada por la cordialidad en lugar de por el enfrentamiento. Porque esta tirantez condujo a un distanciamiento de la prensa hacia el presidente, trasladando a la opinión pública esta sensación. Ésta es una de las más importantes lecciones que sacó el partido republicano del Watergate. Al menos así lo ven Patricia Wald y Jonathan Siegel (2002: 739):

El Watergate también destronó, tal vez de una manera definitiva, la imagen del presidente como una figura paternal distante y reverenciada. Aunque el presidente aún es una celebridad, ahora es uno de los nuestros⁹⁴.

viewed his actions through an unforgiving lens. Consequently, when revelations began to wound the president, the piranhas moved in»).

⁹⁴ «Watergate also dethroned, possibly forever, the image of the President as a distant and revered father figure. While the President may still be larger than life, he is now one of us».

Katharine Graham (1999: 375) recoge una nota elaborada por el propio Nixon, en mayo de 1970, en que ofrece instrucciones sobre el trato que se debe dar a ciertos medios: «Respecto al *Washington Post*, confirmo la orden que di hace dos semanas pero que no se ha llevado a cabo. En ninguna circunstancia debe ver Ziegler

Lección que se aplicó Ronald Reagan. El «gran comunicador» intentó presentarse siempre como una persona afable, cercana y atenta con la prensa. La estrategia del partido republicano se había adaptado para evitar un trato de la prensa tan hostil en coyunturas delicadas. Un contraste que Mark Hertsgaard (1988: 42-43) deja bien claro al recoger las opiniones de Lyn Nofziger, responsable de prensa de Reagan, sobre Robert Haldeman, jefe de personal de Nixon:

Esto suponía un acentuado contraste con la clase de ataques que la administración Nixon había desarrollado contra la prensa. «A Haldeman no le gustaba la prensa, no se fiaba de ella», recordaba Lyn Nofziger. «Solía referirse a la prensa como “serpientes”. Una de las razones de que la prensa estuviera siempre encima de ellos era porque percibían esa hostilidad de la misma manera que un perro percibe el miedo. Ése nunca fue el caso en la administración Reagan. Ronald Reagan le caía bien todo el mundo. Nunca vio a la prensa como un grupo que fuera a cazarle». En la mayor parte de las ocasiones, el equipo de Reagan realizó un auténtico y consciente esfuerzo para cultivar relaciones de amistad con los principales periodistas, en especial al principio de la presidencia⁹⁵.

Décadas después de este suceso, aún no está claro cuál fue el objetivo concreto de la irrupción en la sede demócrata. La auténtica obsesión de Nixon por las grabaciones privadas parece ser la causa más tangible de esta decisión, ya que no

[jefe de prensa de Nixon] a nadie del *Washington Post*, ni ninguna otra persona en la Casa Blanca debe ver a la gente del *Washington Post* ni devolverles las llamadas. (...) Reitero la política que quiero seguir: hay que tratar al *Post* y a toda su gente con frialdad. Si surge alguna excepción quiero que me lo consultes directamente a mí y yo decidiré en cada caso, pero bajo ninguna circunstancia debe nadie dar un paso, por su cuenta, en otra dirección que no sea ésta. Al mismo tiempo, quiero que el *Washington Star*, el *Washington Daily News*, el *New York Daily News*, el *Chicago Tribune* y, por ahora, *Los Angeles Times* y cualquier otro periódico que pueda representar la competencia para el *New York Times* y el *Washington Post* reciban tratamiento especial».

⁹⁵ «This stood in marked contrast to the sort of aggressive attacks the Nixon administration had staged against the press. «Haldeman didn't like the press, didn't trust them,» recalled Lyz Nofziger. «He used to call them the snakes. One reason the press went after them was because they could sense that hatred, kind of like how a dog senses fear. That was never the case in the Reagan administration. Ronald Reagan likes everybody. He never had this feeling that the press as a group was out to get him». For the most part, Reagan officials made a genuine and conscious effort to cultivate friendly relations with leading journalists, especially early in the administration».

había ningún fin concreto en el proceso de espionaje a los rivales demócratas. La investigación sobre el escándalo fue ofreciendo un rosario de motivos, si bien ninguno resulta concluyente: la búsqueda de documentos que acreditaran la supuesta financiación de la campaña del partido demócrata por parte del gobierno cubano; la destrucción de pruebas que demostraran la implicación de Nixon y la CIA en operaciones secretas para asesinar a Fidel Castro; o el robo de listados de contribuyentes para identificar las fuentes de ingresos de los demócratas. A pesar de que existen varias causas posibles, los propios implicados seguirían reconociendo, años después, la falta de un fin específico para abordar aquella operación.

Watergate dejó en la cultura norteamericana un hondo calado. Aparte de las implicaciones en la práctica periodística (con el legado del ejemplo más reconocido del periodismo de investigación) y en las instancias judiciales y políticas (como la instauración de la figura del fiscal independiente para investigar a los altos cargos ante la presentación de denuncias), el escándalo sirvió para redefinir las estrategias comunicativas de los partidos políticos, en especial del republicano, que presentó a un candidato a la presidencia, Ronald Reagan, con un perfil más accesible que el de Nixon. Pero, aparte de estos arreglos en la comunicación con los medios, poco más. A esta conclusión llegaba Andrew Phillips, en su artículo titulado «The Legacy of Watergate» (1997), en que lamentaba que muchas de las medidas de saneamiento político no se convirtieran en reformas estructurales, de la misma manera que el partido republicano se limitó a cambiar de fachada para poder retornar a la Casa Blanca:

La mayor parte de las conclusiones que se pueden extraer del Watergate se (...) enaltecieron en leyes diseñadas para limpiar el sistema político norteamericano, para elevar el listón de la ética y asegurarse de que tales acontecimientos no se repetirían otra vez. Algunas han sido ineficaces; otras han tenido consecuencias que ni sus propios patrocinadores habrían llegado a imaginar. En 1974 se aprobó una

ley sobre la financiación de las campañas, para romper con la influencia ejercida por los simpatizantes multimillonarios sobre los partidos políticos. Esa ley se ha visto minada por resoluciones judiciales y una pobre aplicación, hasta el punto de que la aportación de fondos a los partidos es más polémica en Washington ahora que cuando era Nixon, no Bill Clinton, quien mandaba en la Casa Blanca⁹⁶.

Aun así, la redefinición de las estrategias con los medios marcaba un nuevo tiempo en la comunicación política de los republicanos. El aparato del partido pretendía, mediante una mayor complicidad con la prensa, evitar la publicación de cualquier tipo de escándalo similar al de Watergate.

3.2.1.4. La pervivencia del escándalo en la estructura republicana

Para Zappa, el Watergate es la historia de la intromisión del gobierno en los Estados Unidos en la privacidad de sus ciudadanos. La canción «Dickie's Such an Asshole», editada en *Broadway the Hard Way*, focaliza la historia en este sentido:

Dickie Nixon es demasiado mentiroso
para un tipo tan sencillo como yo.
Si te tomas en serio esa subcomisión, tío,
te podría dar un ataque durante las noticias de la noche.

Millones y millones de dólares,
tantos como le pudiesen hacer falta,
con tanto dinero podría incluso abrir una cadena de moteles
hasta en la autopista, sí señor.

⁹⁶ «Most of the conclusions drawn after Watergate were (...) enshrined in laws designed to cleanse the American political system, to raise the ethical bar and ensure such events were never repeated. Some have been ineffectual; others have had consequences that their sponsors never imagined. A campaign finance law was passed in 1974, aimed at breaking the influence of wealthy donors over political parties. It has been undermined by court rulings and weak enforcement, to the point where political funding is more controversial in Washington than it was when Nixon, not Bill Clinton, presided over the guest list for the Lincoln Bedroom».

(...)

El FBI te va a pinchar el teléfono

Intento no preocuparme,
 intento no pensar en ello,
 pero la verdad es que me encanta
 cuando sale a la luz toda la porquería.

No puedo tener ninguna charla privada
 en ningún rincón
 de los Estados Unidos.

(...)

El tío de la Casa Blanca
 tiene la conciencia negra como el pecado.
 Sólo quiero saber una cosa:
 ¿Cómo se las pudo apañar ese imbécil para llegar tan lejos?⁹⁷

El asunto de mayor gravedad que arroja el Watergate es el descubrimiento de que el gobierno del partido republicano usó sus recursos para el espionaje nacional. Al menos así lo entiende Zappa:

Lo que se trataba de ocultar era que Nixon había decidido crear una policía secreta. No había ninguna autoridad legal para espiar a los ciudadanos norteamericanos. Él veía enemigos por todas partes, así que creó un programa llamado Cointelpro. Era espionaje nacional sobre grupos políticos, sobre aquéllos a quienes percibía como

⁹⁷ «Dickie's just to tricky / For a chump like me to use / You take that sub-committee seriously, boy / You could get a seizure from the evenin' news / Millions 'n millions of dollars... / Much as he might need... / He could open up a chain of motels, people, / On the highway, yes indeed! (...) / The FBI gonna get your number / Tryin' not to worry / Tryin' not to care / But you know, I get so delighted / When that soup goes over there / Can't have no private conversation / Nowhere / In the USA (...) / The man in the White House –oooh! / He's got a conscience black as sin! / There's just one thing I wanna know – / How'd that asshole ever manage to get in?» Rykodisc RCD 10552).

enemigos. Y como eso no podía existir legalmente, se tuvo que recurrir a sobornos⁹⁸ (en Menn, 1993: 40).

Pero, de manera paralela a esta reflexión, surge la idea de la mediocridad del político y su incapacidad gestora. El texto lanza, al final, una pregunta: ¿Por qué ha llegado Nixon a la presidencia? Una cuestión, la del ascenso en política por razones ajenas a un funcionamiento efectivo de un sistema basado en los méritos de los aspirantes, que vuelve a lanzar Zappa en la canción «When the Lie's So Big», al referirse en general a los dirigentes del partido republicano:

Pero, ¿quiénes se creen que son
realmente?
¿Y cómo se las apañado para llegar tan lejos
como parece que han llegado?⁹⁹

Explica Zappa, en las notas del disco *You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 3* (1989) que la canción del Watergate formaba parte de su repertorio en los años 70, durante los meses en que el escándalo estaba en plena ebullición. No fue editada hasta 1988, pero sí se publicó en su momento alguna canción que hacía referencia a Nixon. Por ejemplo, «Son of Orange County», que aparece en el disco de 1974 *Roxy & Elsewhere*:

En tus sueños

⁹⁸ «What they're trying to cover p is the fact that Nixon had decided to create a secret police. There was no legal authority to spy on U.S. citizens. He felt he had enemies everywhere, so he created a program called Cointelpro. It was all the domestic spying on political groups, people he perceived as enemies. And since it couldn't exist aunder law, it had to be financed by a slush fund».

Cointelpro («Counter Intelligence Program») era un programa secreto de vigilancia a cargo del FBI, y su vida oficial se extendió desde 1956 hasta 1971. Su creación se debe en realidad, además, al máximo dirigente del FBI, Edgar J. Hoover, que estaba obsesionado con el seguimiento de las actividades de los grupos comunistas. El espionaje se acabó extendiendo a un extenso abanico de asociaciones de izquierdas. En el tiempo que duró el programa, se tiene constancia de la supervisión de, por lo menos, 2.370 operaciones de espionaje (Thom y Jung, 1997).

⁹⁹ «Just who do they really / Suppose that they are? / And how did they manage to travel as far / As they seem to have come?» (Rykodisc RCD 10552).

te ves a ti mismo
 como un profeta
 que salva el mundo.
 Las palabras salen de tus labios:
 «No soy un sinvergüenza».
 Es increíble que seas tan
 tonto¹⁰⁰.

Desde las críticas al carácter mesiánico y paranoico de Nixon, o a su incapacidad para gobernar, Zappa extiende su atención hacia el fracaso del sistema democrático en Estados Unidos. En su opinión, la detección del escándalo no es un síntoma del funcionamiento del sistema, sino de su corrupción. El problema no se soluciona con la destitución de Nixon, ya que existe un contundente fracaso desde el momento en que el mismo sistema no ha logrado impedir el acceso de Nixon a la Casa Blanca. La preocupación de Zappa no es el derrocamiento del sistema democrático, sino su modificación en términos de operatividad. La barrera que marca, en este aspecto, del discurso de determinados grupos izquierdistas, es tajante, y es un pensamiento formado desde sus primeros años como artista. En unas declaraciones efectuadas en 1968, Zappa afirmaba:

Quiero que se modifique el sistema hasta que funcione de manera adecuada. Mucha gente cree que (...) el nuevo movimiento político ideal es acabar con todo y partir de cero de nuevo con las tribus y plumas en el pelo, y con todo el mundo queriéndose entre sí. Eso es una falacia (...) La idea de acabar con todo y partir de cero es estúpida. Lo que hay que hacer, que es lo que yo quiero ver y es también el sentido en el que se dirige mi trabajo, es usar el sistema contra sí mismo para que se arregle por sí mismo, y funcione de verdad. Creo que la política es un concepto válido, pero lo que tenemos en la actualidad no es política de verdad. Es algo parecido a las

¹⁰⁰ «And in your dreams / You can see yourself / As a prophet / Saving the world / The words from your lips / "I'm not a crook" / I just can't believe you are such / A fool».

elecciones en los institutos. Es un concurso de popularidad. No tiene nada que ver con la política. Es un negocio masivo¹⁰¹ (en Miles, 1993b: 80).

La crítica al partido republicano se fundamenta, precisamente, en este punto: la reivindicación de la meritocracia como forma de promoción en la escala social, y de la figura del gobernante como un gestor. Lo que desvela Watergate es, entonces, que, en la prelación de intereses de los políticos de derechas norteamericanos, destaca su propia supervivencia antes que el servicio a la comunidad. Pero lo serio de la situación es que Watergate no es un recuerdo histórico del pasado, sino una línea de acción política que no ha abandonado el partido republicano. Al acabar la canción «Dickie's Such an Asshole», escuchamos que Zappa dice:

Pongamos ahora al partido republicano al día¹⁰².

Y da paso a la canción «When the Lie's So Big».

3.2.2. Irán-Contra y la criminalización de la diversidad ideológica

3.2.2.1. Política exterior y agenda oculta de Reagan

«When the Lie's So Big» es un tema que realiza una reflexión del *reaganismo* con el acento puesto en el abuso del poder:

Cuando la mentira se hace tan grande
y la niebla, tan espesa,

¹⁰¹ «I want the system modified to the point where it works properly. A lot of people think that (...) the ideal new political movement, is to bust it all up and start all over again with tribes and feathers in your hair and everybody loves everybody else. That's a lie (...) The idea of busting it all down and starting all over again is stupid. The best way to do it, and what I would like to see happen, what I'm walking towards, is using the system against itself to purge itself, so that it can really work. I think politics is a valid concept, but what we have today is not really politics. It's the equivalent of the high school election. It's a popularity contest. It's got nothing to do with politics –what it is is mass merchandising».

¹⁰² «Now let's bring the Republican party up-to-date».

y los hechos desaparecen,
 se puede poner en marcha de nuevo
 el engaño republicano.
 Por favor, decidme:
 ¿Cuándo nos desharemos de estos hombres?¹⁰³

Al anticipar que va a hablar del partido republicano en la actualidad, inmediatamente después de trazar su recorrido por el Watergate, adquiere sentido la canción dedicada a Nixon como trazo de una historia de las actividades del partido republicano. La inclusión de una canción de los años 70, con una vigencia como testimonio en aquella época, sirve para recordar que las actuaciones del *reaganismo* ni son nuevas ni forman parte de un determinado sector del partido republicano. Al contrario; Zappa acentúa que las bases de la actuación de Reagan se encuentran en la historia reciente del partido y que, por lo tanto, definen una estrategia unitaria y duradera que emerge desde el mismo movimiento conservador. Si en los 70 la canción «Dickie's Such an Asshole» denunciaba el abuso de poder en la administración republicana, en los 80 el mismo texto evidencia que ese abuso de poder se ha prolongado y extendido.

Tras anunciar la «puesta al día» del partido republicano, Zappa alude, de hecho a más situaciones de abusos de poder. Tras el escándalo del Watergate, esa línea de actuación política que aflora en el *reaganismo* se ve con total claridad en un asunto que se conoció en plena era Reagan. Es «la mentira que se hace tan grande», «la niebla tan espesa», «el engaño republicano»: se trata del Irán-Contra.

El escándalo conocido como «Irán-Contra» o «Irangate» marcó en gran parte los últimos dos años de la presencia de Reagan en la Casa Blanca, ya que la trama de implicados estaba compuesta por altos cargos de su administración, si bien el

¹⁰³ «When the lies get so big / And the fog gets so thick / And the facts disappear / The Republican Trick / Can be played out again / People, please tell me when / We'll be rid of these men?» (Rykodisc RCD 10552).

presidente republicano consiguió salir políticamente indemne y, por ende, completar su mandato. Precisamente este hecho, el cumplimiento del máximo permitido de ocho años en la presidencia de los Estados Unidos, era un reto marcado por el partido republicano en aras de presentar una imagen de regeneración de la política nacional. Por un lado, los conservadores se resistían a admitir un nuevo proceso de «recusación» tras el Watergate de Nixon. Por otra parte, Reagan se convertiría, así, en el primer presidente en agotar los ocho años de mandato desde Eisenhower. Que se consiguiera este objetivo era la principal ocupación de los republicanos en su estrategia de elusión de responsabilidades al más alto nivel en la gestión del Irán-Contra.

Aunque el escándalo no estalló hasta 1986, su origen se remonta a 1984 y a la presencia en el consejo de seguridad nacional de un asesor llamado Oliver North, la cabeza más visible de todo el asunto. North, teniente coronel del ejército norteamericano, se encontraba inmerso en múltiples operaciones clandestinas, como la invasión de la isla de Granada y el minado de puertos en Nicaragua. Marine condecorado por su actuación en Vietnam (donde fue herido en combate), North destacó siempre como un ferviente *reaganista*. De todas las operaciones encubiertas en las que estuvo mezclado, la trama de la financiación de las tropas de la «contra» nicaragüense que combatían el gobierno sandinista de Nicaragua fue la más sonada por la confluencia de diversas y muy variadas partes en ella.

Oliver North empezó a preparar en 1984 un plan de financiación al ejército rebelde que trataba de acabar con la administración sandinista. Las restricciones decretadas por el Congreso norteamericano para activar este suministro de fondos se suplió con una financiación ilegal. Pero fue en 1986 cuando estas tramas empezaron a desvelarse ante la opinión pública. Fue en noviembre de ese año cuando la revista libanesa *Al Shiraa* publicó que, durante los últimos meses, se venía negociando una venta de armas de Estados Unidos a Irán, a cambio de la liberación de rehenes

norteamericanos. En cuestión de horas, el portavoz parlamentario iraní, Hashemi Rafsanjani, confirmaba la visita que, en el mes de mayo, había realizado a Irán Robert McFarlane, ex-consejero de seguridad nacional de Reagan. A pesar de que McFarlane pretendía conseguir la liberación de los rehenes a cambio de piezas de repuesto para baterías de misiles antiaéreos, el gobierno iraní no procedió a ninguna liberación.

Empujado por la presión mediática debida a la imagen que ofrecía Estados Unidos al aceptar negociaciones con los terroristas de Jomeini, Reagan se vio obligado a encargar a su fiscal general, Edwin Meese, la dirigidas por Meese permitió que Oliver North tuviera tiempo suficiente para destruir documentos comprometedores. Según confesaría el propio North más tarde, el 22 de noviembre de 1986 eliminó en su despacho varios de estos documentos ante la presencia de tres abogados enviados por Meese. No obstante, hubo un papel que se le escapó a North: un informe con fecha de abril de 1986 en que se indicaba la opción de que los beneficios obtenidos por la venta de armas a Irán se invirtieran en comprar armas para la «contra» nicaragüense. Salía a la luz, así pues, el plan iniciado por Meese en 1984 que contravenía las disposiciones del Congreso y que implicaba también al almirante John Poindexter, el superior de North en el consejo de seguridad nacional.

El 25 de noviembre, Reagan anunciaba el cese en sus cargos de Poindexter y North. Por su parte, Meese inició la estrategia de blindaje a la presidencia al afirmar que los dos militares del consejo de seguridad nacional eran los únicos que estaban al corriente de la operación. Reagan designó un fiscal independiente para seguir con el caso, a lo que se unió la apertura, por parte del Congreso, de una investigación paralela.

Las sesiones del Congreso para esclarecer el escalón político al que llegaba el escándalo hacían presagiar la implicación de Reagan, sobre todo después de que, en

su turno de comparecencias, North opinara que era imposible que el presidente no estuviera al corriente de las operaciones. El militar se presentó como un cabeza de turco y pidió que la investigación determinase que la participación en la trama no acababa en él y en Poindexter. En sus palabras textuales:

Yo iba a ser la patata caliente que se iba a dejar caer, la cabeza a cortar, era algo que acepté desde el principio (...) Fui la persona más sorprendida en el planeta Tierra cuando me enteré de que yo era el único sujeto a una investigación criminal y que alguien pensaba que yo podía haber cometido un crimen (*El País*, 11 de julio de 1987).

A pesar de todo, se produjeron dos circunstancias que hicieron triunfar la táctica del blindaje de responsabilidades de Reagan. La muerte, en mayo de 1987, del director de la CIA, William Casey, debida a un tumor cerebral. Su fallecimiento dejaba a los investigadores sin uno de los principales testigos, ya que, por lo visto, Casey conocía las operaciones, a pesar de sus desmentidos oficiales. Pero el hecho más determinante fue que Poindexter cerró filas en su declaración, y negó que Reagan hubiera tenido conocimiento de todo el entramado. A esto se le añade la lógica negación de los hechos por parte del mismo presidente: una serie de circunstancias que le permitieron concluir su mandato sin más complicaciones.

Un análisis detallado de las declaraciones de los diversos mandatarios de la Casa Blanca muestra, por el contrario, que Reagan no estaba tan al margen del conocimiento de la trama como siempre sostuvo. Y lo que resulta innegable es que Reagan estaba decidido a financiar la «contra» nicaragüense incluso a espaldas del Congreso, ya que estaba convencido de que las directrices en política internacional competían sólo al presidente del país. Las actuaciones que se acometieron en Nicaragua respondían a su política intervencionista anticomunista. Según James M. Scott (1996: 178)

De hecho, todas las medidas que tomaron la Casa Blanca y el equipo del consejo de seguridad nacional eran coherentes con las políticas del presidente Reagan (...) Aunque el presidente puede que no tuviera conocimiento de las solicitudes de dinero a determinados países antes de junio de 1984, estaba metido de lleno en las discusiones después de esa fecha (...) Según Poindexter, el presidente quería «conseguir todo el apoyo que pudiéramos de terceros países» (...) aunque ninguna prueba conocida indique que el presidente diera órdenes explícitas para desviar fondos o para establecer una red de apoyo privado, el intento era coherente con sus instrucciones generales al respecto del mantenimiento de los contras, «en cuerpo y alma», y algunas pruebas indican que el presidente estaba mejor informado de las actividades de su equipo de lo que admitía¹⁰⁴.

Así, la financiación de dinero para la «contra» siguió adelante, incluso con la resolución del Congreso. Se estima que, entre junio de 1984 y octubre de 1986, se consiguieron 40 millones de dólares a través de tres tipos de fuentes: el pago de otros países, las donaciones de empresarios multimillonarios y la venta de armas a Irán a precios hinchados (Scott, *id.*, 179). A pesar de la magnitud de la operación encubierta, Reagan pudo esquivar toda culpa en el escándalo.

Sin embargo, las consecuencias políticas se notaron hasta el final de su mandato. Doris Graber (1995: 127) constata que lo que no pudo evitar Reagan fue un debilitamiento de su agenda política en los últimos años de su presidencia. La publicidad negativa fue tal que las relaciones de su gobierno con la prensa no consiguieron mitigar del todo sus efectos:

¹⁰⁴ «In fact, all the actions taken by the White House and the N[ational] S[ecurity] C[ouncil] staff were consistent with President Reagan's policies (...) While the president may not have known of the solicitation of money from certain countries prior to June 1984, he was fully engaged in the discussions after that time (...) According to Poindexter, the president wanted to "get what support we could from third countries" (...) although no known evidence suggests that the president gave explicit orders to divert funds or establish a private supply network, the attempt was consistent with his general instructions regarding the maintenance of the contras, "body and soul," and some evidence suggests that the president was better informed of his staff's activities than he admitted».

En ese momento, las relaciones entre la prensa y la administración eran bastante cordiales. Sin embargo, no por ello dejaron los medios informativos de dar amplia difusión a la información (...) Aunque la publicidad adversa no consiguió derribar al presidente Reagan, en los últimos años de su mandato lo debilitó políticamente dificultando la consecución de su programa. La amplia cobertura informativa de las sesiones ensombreció el escenario político de los republicanos, enfocando la atención del país sobre un asunto que, en ausencia de tan extensa e implacable publicidad, habría causado pocas dificultades a la administración.

Pero donde más se dejaron sentir las consecuencias adversas fueron en el entorno cercano del presidente. En julio de 1988, Meese anunciaba su dimisión tras resultar inocente en un proceso sobre la gestión del escándalo. Meese había detenido las pesquisas del FBI, y las acusaciones de realizar sobornos al dirigente israelí Simon Peres para evitar que su país atacara la construcción de un oleoducto entre Irak y el mar Rojo (proyecto que finalmente no se materializó) acabaron por desgastar a quien fuera uno de los más estrechos colaboradores de Reagan. Aun con la declaración final de su inocencia en el Irán-Contra, el informe de las conclusiones de la investigación criticaba la deficiente labor desempeñada por el fiscal general Meese en las pesquisas para clarificar los hechos.

3.2.2.2. La administración Reagan y «el país está hecho un desastre»

Todo este escándalo cuenta con su correlato en la obra de Zappa. Partiendo de la base de la culpabilidad de la administración Reagan, Zappa caracteriza a los protagonistas de Irán-Contra como mafiosos y los sitúa en una canción titulada «Los intocables» («The Untouchables»). El referente que toma es la serie de la televisión norteamericana sobre Eliot Ness y Al Capone para traducirla en una revisión de los tiempos de la prohibición: los criminales que están al margen del gobierno son ahora quienes ocupan la Casa Blanca.

¡ALMIRANTE POINDEXTER! ¡Vuelve a la serie de Félix el gato, que es donde vienes!

¡Quítate la maldita pipa de la boca!

¡Ya no pintas nada! ¡Estás fuera!

¡OLIVER NORTH! ¡Ya no hay más «secretos gubernamentales» para ti, chaval!

¡Estás acabado. Ya no vales nada!

¡BILL CASEY! ¡Estás muerto!

¡BUSH! ¡Todavía no eres más que un pelele! ¡Lo siento, no pintas nada!

¡DEAVER! ¡NOFZIGER! ¡Sois unos granujas!

(...)

¡REAGAN! ¡Estás dormido! ¡Despierta! ¡El país está hecho un desastre!

¡No pintas nada, chaval! ¡Un cero a la izquierda! ¡Ya no vales nada!

¡Estás quemado! ¡Ya no vales para nada!

¡Estás fuera!¹⁰⁵

La canción parte de algunos juegos de dobles sentidos: Poindexter es el nombre de un personaje de «Félix el gato», y la broma con Bill Casey alude tanto a su fallecimiento como a la muerte de las ideas políticas a las que representaba. No se realiza ninguna descripción del Irán-Contra, pero las personas a las que hace referencia son las protagonistas de ese episodio. Zappa reproduce la temática de la serie «Los intocables» (emitida en la televisión norteamericana a principios de los

¹⁰⁵ «ADMIRAL POINDEXTER! Get back on Felix The Cat where you belong! / Get the damn pipe out of your mouth! / You're history! You're gone! / OLIVER NORTH! No more "Secret Government" for you, buddy! / You're over! You're through! / BILL CASEY! You're dead! / BUSH! You're still a wimp -I'm sorry -You're history! / DEAVER! NOFZIGER! You're crooks! (...) / REAGAN! You're asleep! Wake up! The country's in a mess! / You're history, buddy -You're meat -you're through! / You're vapor -you're baloney without the mayo! / You're outta here» (Rykodisc RCD 10552).

60) para imprimir un sentido nuevo desde un producto cultural sobradamente conocido. Si la serie mostraba, a través de la recreación del Chicago de los años 20 y 30, la lucha a favor de la ley, Zappa reinterpreta este relato para colegir que los infractores de la ley se encuentran en el gobierno republicano de Reagan.

Zappa cree que uno de los núcleos del problema que singularizan la gestión del presidente conservador es la acentuación de la radicalidad en el discurso anticomunista. Esta radicalización llega hasta una justificación de que la lucha contra el comunismo requiere de todos los esfuerzos gubernamentales, realizados tanto dentro como fuera de la ley. Se trata de unas prácticas que tuvieron una especial vigencia en los años 50 cuando la CIA sufragó, con donaciones no declaradas, la lucha contra el bloque soviético. El Irán-Contra demuestra que el gobierno de Reagan había desempolvado estas actuaciones, ya que este escándalo suponía una vuelta a las financiaciones irregulares masivas cometidas a espaldas del Congreso en las décadas de máxima tensión en la guerra fría. Así lo apunta Saunders (2001: 207):

Estas transacciones por libre le dieron un nuevo significado a la práctica del curso por cuenta del gobierno, y fueron un inevitable subproducto de la semiprivatización de la política exterior estadounidense (...) De estas mismas prácticas procederían posteriores desastres como el de Oliver North.

El hecho de que el texto señale a los protagonistas del Irán-Contra supone, por parte de Zappa, una voluntad de denuncia manifiesta de estas prácticas ilegales. El músico apunta a los republicanos de Reagan como corruptores de la sociedad norteamericana al ningunear los mecanismos de control democrático de las instituciones públicas, en este caso el Congreso. Incluso en alguna ocasión, llega a calificar a algunos de los protagonistas del Irán-Contra de «criminales», como denomina a Oliver North en una entrevista (Sheff, 1993: 68).

Con aparecer los máximos responsables del escándalo, los ataques principales van destinados a Ronald Reagan, al que responsabiliza de la situación de corrupción generalizada en que deja la nación: «El país está hecho un desastre». La canción contempla que el Irán-Contra es el colofón y resumen del gobierno del partido republicano en los años 80, en que la negación como estrategia retórica no puede ocultar un balance nefasto de gestión. La negativa de Reagan a reconocer un mínimo conocimiento de las actividades en el asunto Irán-Contra delata el menosprecio, una vez más, de la importancia de la acción responsable de gobierno. Zappa toma el escándalo del Irán-Contra como el punto climático de la administración del partido republicano, puesto que las declaraciones de Reagan dan cuenta de sus mentiras o su incompetencia.

Las manifestaciones realizadas por el presidente durante los meses del escándalo dejaban al descubierto que la supervivencia política al escándalo era la preocupación principal de Reagan, para lo que se sirvió de su arsenal de recursos retóricos. Así lo hace, para empezar, con su reivindicación de «outsider», de gestor que tiene que vérselas con la burocracia de Washington. Al referirse a las investigaciones puestas en marcha por el Congreso para esclarecer la responsabilidad del Irán-Contra, Reagan lo traducía en términos de persecución política hacia su persona. En sus propias palabras¹⁰⁶:

La locura, el frenesí en el Congreso, no es inusual para ellos. Esto no paralizará al Gobierno. Lo hará todo más difícil para mí, es cierto, pero no tenía más remedio que arriesgarme.

¹⁰⁶ Las citas de Reagan que aparecen a continuación refiriéndose a diversos aspectos del Irán-Contra están recogidas por *El País*, que cita como fuente a la revista *Time*, en el artículo del 2 de diciembre de 1986 titulado «Reagan: “North es un héroe nacional”».

La negativa a reconocer como error su política encaja en su adaptación de los hechos a su retórica. Dentro de las dinámicas discursivas de Reagan, los hechos son los que se adaptan a las palabras, de ahí que no admita errores en hechos como el escándalo del tráfico de armas y Irán y los rebeldes de Nicaragua:

Pienso que hicimos lo único que podíamos hacer. No lo desapruebo. No creo que fuera un error. No ha funcionado como preveíamos. Pero creo que es lo único que podíamos hacer.

El relato de los hechos, en la óptica de Reagan, era una mezcla entre desvío de culpas y populismo consistente en que los políticos republicanos están siempre al lado de la transmisión de la verdad al pueblo. Como también hemos visto al tratar las características discursivas del *reaganismo*, Reagan anhelaba situarse al lado del pueblo, apartando su implicación y destacando que lo importante era, paradójicamente, mantener a la gente informada:

Edward Meese, ministro de Justicia, vino a verme la semana pasada, y primero me habló de la posibilidad de que hubiera algo fuera de lugar. Me dejó entrever de qué se trataba. El pasado lunes, por la tarde, volvió a verme, y dijo que lo que había sospechado era verdad, que lo que me había sugerido anteriormente era cierto. Dijo: «Ya lo tenemos». Otro país estaba facilitando aquellas ventas de sistemas militares. Después, cobraban dinero de más y, aparentemente, iban depositándolo en las cuentas bancarias de los líderes de la contra. No éramos nosotros los que canalizábamos ese dinero para ellos. Fue otro país. Me di cuenta entonces que haríamos mal si no actuábamos inmediatamente. Le dije entonces que deberíamos comunicarlo al Congreso y al pueblo norteamericano. Y lo hicimos. Ed [Meese] continúa investigando los hechos. He nombrado un pequeño grupo para realizar una investigación propia a fin de ver si podemos mejorar la forma de actuar del Consejo Nacional de Seguridad.

Porque el problema del escándalo del «Irán-Contra» estribaba, desde su punto de vista, en el uso interesado que hacía la prensa de la noticia:

Todo este asunto habría quedado reducido a su mínima expresión si no hubiera sido por la gran irresponsabilidad de parte de la prensa. Les dije cuando esto estalló que había un montón de interrogantes a los que no podría responder. Les dije: «Por favor, no arruinen esto». [David] Jacobsen, el rehén que acababa de ser liberado, les pidió también que no siguieran investigando.

En lo referente a sus opiniones sobre los dos principales acusados en el asunto, North y Poindexter, Reagan optó por presentarlos como patriotas. Al primero llegó a calificarle de «héroe nacional».

No me siento traicionado por él. El teniente coronel North ha estado involucrado en todas nuestras operaciones (...) Tiene un excelente historial. Es un héroe nacional. Mi única crítica es que no me lo comunicó todo.

El almirante Poindexter había oído campanas sobre este tema, pero no profundizó en él. Es un excelente oficial de la Marina. Según la tradición, incluso si estás durmiendo cuando tu barco se hunde, debes asumir tu responsabilidad. Él lo hizo.

Nicaragua fue un ejemplo de lo que Jeff D. Bass ha definido como un «estilo paranoico» en la retórica de Reagan que se caracteriza por la aparición de la idea de la conspiración de enemigos poderosos como los elementos centrales en su visión de la realidad (1992: 191). Si Reagan contemplaba el régimen sandinista como una obra diabólica a la que era necesario combatir con una cruzada particular, la oposición a esta cruzada por parte del Congreso y de la prensa no venía más que a socavar, según su interpretación, los intereses estadounidenses. La reducción de los problemas complejos a estructuras discursivas tremendamente simples constituye la base de este «estilo paranoico» al negar cualquier tipo de diálogo y consolidar un discurso oficial basado en la polarización: buenos/malos, patriotas/antipatriotas,

cielo/infierno, etc. Lo que buscaría el *reaganismo* incesantemente es la reducción de los hechos a estas estructuras retóricas simples, consiguiendo llevar la discusión a su terreno más apropiado, el de la negación de cualquier opción de debate y oposición:

Al usar a los contras para crear una situación congruente con su interpretación de los hechos, Reagan anuló el problema del tiempo. Aunque su guerra a través de terceros duró casi siete años, y le costó a los contribuyentes millones de dólares, él seguía disfrutando con sus osadías argumentativas. De hecho, sus inferencias y exageraciones eran ridiculizadas por sus críticos. Pero su habilidad para controlar la situación de manera que los sandinistas se ajustaran a la caracterización que hacía de ellos, confundió a sus rivales y evitó la movilización de la gente, que no sabía qué pensar. En otras palabras, Reagan fue capaz de darle a la vuelta a la situación y forzar que fueran sus críticos quienes tuvieran que refutar su interpretación del asunto nicaragüense. Debido a la existencia de los contras, nunca pudieron refutarle de una manera convincente¹⁰⁷ (Bass, *id.*: 201).

Esto conduce a una idea de criminalización del adversario, idea que está continuamente presente en los discursos y acciones de la derecha cristiana estadounidense, de la que se nutrió, en relación simbiótica, las constantes oratorias del *reaganismo*. La homogeneización ideológica lleva a la criminalización de quien discrepa o no está dispuesto a asumir esa ideología. Teun Van Dijk (1999: 233-234) ha reflexionado sobre este proceso de homogeneización al concretar una tipología de las maneras en que las ideologías de las elites ejercen su control entre la población en general. Para este autor, se podrían trazar los siguientes puntos principales:

¹⁰⁷ «By using the Contras to create a situation congruent with his interpretation of it, Reagan nullified the problem of time. Even though his “war by proxy” lasted for almost seven years, and cost taxpayers millions of dollars, he continued to enjoy argumentative presumption. To be sure, his more extreme inferences and exaggerations were ridiculed by critics. But his ability to control the situation in such a way as to make the Sandinistas conform to his characterization of them confounded his opponents and prevented the mobilization of an ambivalent mass public. In other words, Reagan was able to force his critics into the position of having to disprove his interpretation of the Nicaraguan situation. Because of the Contras, they were never able to do this decisively».

- 1) Las ideologías dividen a los grupos no dominantes por ser al menos atractivas para, o en beneficio de, algunos grupos no dominantes y evitar, de esta forma, la solidaridad dentro del grupo y la organización del contrapoder. Ejemplos: el sexismo y, especialmente, el racismo, evitando la solidaridad entre los que no forman la elite y la adhesión a ideologías disidentes, tal como es el caso entre las mujeres y las minorías.
- 2) Se evita la solidaridad interna en los (importantes) grupos no dominantes creando divisiones dentro del grupo y dirigiéndose a los miembros como individuos, por ejemplo (...) seduciendo a los miembros de la clase baja con la retórica liberal de responsabilidad personal y ascenso en la escala social.
- 3) No hay alternativas populares (fuertes) a las ideologías de elite, o estas alternativas son desconocidas o marginadas. Ejemplo (...) el neoliberalismo luego de la caída del socialismo y el comunismo.
- 4) Las elites (y especialmente los editores de los medios de comunicación) evitan o limitan el acceso al discurso público de los líderes de grupos no dominantes (...) o los marginan o desacreditan entre la población en general o, incluso, entre sus propios grupos.
- 5) Las elites adoptan, aparentemente, las ideologías populares, pero de un modo muy moderado, con lo cual se evitan conflictos importantes con los intereses de las elites. Ejemplo: el ecologismo (...)
- 6) Si las ideologías de elite son ampliamente inconsistentes con las ideologías relativamente fuertes y conocidas de los grupos dominados, las elites tienen el instrumento especial de acceso y control de los medios de comunicación y estrategias discursivas de manipulación del conocimiento y las opiniones, por ejemplo, enfatizando las consecuencias ideológicas que son menos consistentes con los intereses de los grupos dominados, o restando énfasis a aquellas que son inconsistentes con esos intereses. Ejemplo (...) el neoliberalismo y el conservadurismo.

Todos estos procesos persiguen, como vemos, el establecimiento de una ideología dominante que niega el resto de discursos ideológicos. En resumen, la homogeneización y la búsqueda de la negación de la existencia de las diferencias sociales. Es una idea que apunta Zappa a finales de los años 70, cuando el auge de los grupos de presión religiosos se adivinaba inquietante, y cuando algunos de estos grupos empezaban a reconocer expresamente sus intenciones de influencia en la administración y entraban a formar parte de la arena política ante la previsión de la llegada de un republicano al poder, dadas las pocas expectativas de reelección que se le presentaban a Carter. Zappa advertía del peligro que conllevaría la aplicación de la corriente conservadora de homogeneización ideológica. Y así lo reflejaba en 1979, en el disco *Joe's Garage*, donde escribía:

Fue más o menos en ese momento
cuando a alguien
se le ocurrió la idea de la TOTAL CRIMINALIZACIÓN.

Basada en el principio
de que si éramos TODOS SINVERGÜENZAS
al fin podríamos ser uniformes
hasta cierto punto a los ojos de
LA LEY¹⁰⁸.

Para Zappa, la llegada de los 80 vislumbraba una nueva etapa de conservadurismo político con un rearme ideológico en la agenda defendida por los grupos religiosos. Si los 70 habían contemplado a un presidente «sinvergüenza», la nueva década traía, de confirmarse el proceso de creciente influencia política de la derecha cristiana, una generalización en la dejadez de los principios éticos que había

¹⁰⁸ «It was about this time / That someone / Came up with the idea of / TOTAL CRIMINILIZATION. / Based on the principle that / If we were ALL CROOKS / We could at last be uniform / To some degree in the eyes of / THE LAW» (Rykodisc RCD 10530/31).

presidido el gobierno de Nixon. El peligro estribaba en que determinadas políticas expandiesen esta pérdida de valores, consiguiéndose de este modo un orden social caracterizado por ser «todos sinvergüenzas».

Es en este disco, *Joe's Garage*, donde Zappa empieza a advertir de manera sistemática de los peligros de este proceso de convergencia ideológica. La confirmación de sus peores augurios con la activación de esta dinámica tras la llegada de Reagan y la ganancia de peso específico político por parte de los grupos cristianos de derechas, hacen que la obra de Zappa se preocupe, de manera casi exclusiva, por esta idea de criminalización del rival ideológico. No obstante, Zappa también encontrará diversas vías de respuesta a partir de la culminación de las distancias entre hechos y discursos inherentes a los movimientos conservadores: en este punto, serán muy sonados los escándalos sexuales y financieros de los líderes de estos grupos. Veamos las distintas repercusiones públicas que tiene la toma de partido por parte de la derecha cristiana y la réplica que ofrece Zappa en cuanto a su consideración como artista responsable de conseguir una mayor implicación de la ciudadanía en la toma de decisiones políticas en su entorno.

3.3. Escándalos y telepredicadores

3.3.1. La influencia política de la derecha cristiana

El considerable auge que vivieron, en los años 70, los movimientos de la derecha cristiana en Estados Unidos, convirtió a estos colectivos en principal foco de atracción para la clase política del país. Tanto los candidatos demócratas como republicanos trataban de atraer las simpatías de estos grupos fundamentalistas en su interés no sólo de atarse un importante número de votos, sino también de asegurarse

un buen trato por parte de los medios de comunicación vinculados a estos movimientos¹⁰⁹.

Porque una de las razones del crecimiento de la influencia política de los grupos de la derecha evangelista durante esa década fue la refundación que llevó a cabo de sus propuestas de participación, consistentes en la intensificación de su presencia en la vida pública merced a las posibilidades de difusión que ofrecían los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión y la radio. Los líderes religiosos se transformaron en empresarios de la industria de la comunicación al adquirir emisoras locales en quiebra a un bajo coste. Con la emisión de programas religiosos y una fórmula de gestión basada en la solicitud de donaciones de dinero, los nuevos predicadores religiosos, llamados «telepredicadores» («TV preachers») o «teleevangelistas» («TV evangelists») por su uso del medio televisivo para emitir sus mensajes, se hicieron multimillonarios en pocos años y fueron expandiendo su capacidad de influencia por la sucesiva compra de emisoras. Así, en 1980, de las 8.000 emisoras de radio existentes en Estados Unidos, 1.400 eran religiosas; de los 800 canales de televisión con cobertura en toda la nación, 30 pertenecían a estos grupos, además de 66 canales por cable, de un total cercano también a los 800. El programa del telepredicador Jerry Falwell era seguido por 50 millones de telespectadores, y se estima que el 40,2% de los hogares norteamericanos sintonizaban a un telepredicador al menos una vez al mes (Edel, 1987: 138-139). Los números también son importantes si miramos el porcentaje de creyentes evangelistas, que ronda el 20% del electorado norteamericano (Rodger Doyle, 2003).

¹⁰⁹ Son numerosas las asociaciones que engloban a estos grupos, como las Asambleas de Dios («Assemblies of God») o la Mayoría Moral («Moral Majority», disuelta en 1989). Con todo, no nos detendremos a analizar cada uno de estos colectivos, ya que defienden intereses comunes en lo que respecta a la agenda política fundamental (prohibición del aborto, obligatoriedad del rezo en las escuelas públicas, uso de la Biblia como libro de ciencia, la condena de la homosexualidad, etc.) y sólo divergen en asuntos menores, como la explicitación de sus formas de compromiso político.

Con estas cifras, la pugna entre los dos partidos políticos por acercarse a la derecha cristiana fue clara. El demócrata Jimmy Carter afirmó haber tenido una experiencia religiosa en su juventud, y Ronald Reagan se cuidó también de mantener reuniones para asegurarse su apoyo:

En 1979, Reagan, por entonces candidato a presidente, compareció ante la «Religious Roundtable», un encuentro de cristianos evangelistas y fundamentalistas preocupados porque lo que ellos veían como el declive de la fortaleza militar y económica de los Estados Unidos pudiera socavar su base para movimiento evangelista en todo el mundo. En su charla al grupo, Reagan se identificó él mismo con la causa no sólo mediante el uso de la terminología apropiada, sino también por la hábil exposición de su sensibilidad a las dificultades que tenían los presentes a la hora de reconciliar sus manifiestas actividades políticas con el principio constitucional de la separación entre Iglesia y Estado. «Sé que no me podéis respaldar», dijo. «Lo que quiero que entendáis es que yo os respaldo a vosotros». Esto les permitió establecer las reglas mismas del juego; tenían un candidato oficial sin apoyar oficialmente a ninguno. Jerry Falwell, líder de la «Moral Majority», aconsejó lleno de alegría a sus seguidores que podían «votar al Reagan que quisieran»¹¹⁰ (Weiler y Pearce, 1992: 27).

El respaldo conseguido por la derecha cristiana fue un factor diferencial, respecto a los anteriores comicios, que resultó en la victoria de los republicanos sobre los demócratas. Así, mientras Carter había contado con la adhesión de la mayor parte de los grupos evangelistas en 1976, alrededor del 60% cambiaron su voto al partido republicano de Reagan. Esta cifra aumentó hasta el 80% en las

¹¹⁰ «In 1979 Reagan, then a candidate for president, appeared before the Religious Roundtable, a meeting for evangelical and fundamentalist Christian worried that what they perceived as the decline of the military and economic strength of the United States would undermine their base for worldwide evangelism. In his speech to the group, Reagan identified himself with their cause not only by using the appropriate code words but by cleverly displaying his sensitivity to his audience's difficulty in reconciling their overtly political activities with the constitutional principle of church-state separation. "I know that you cannot endorse me" he said. "What I want you to understand is that I endorse you." This allowed them to have their cake and eat it too; they had an official candidate without officially supporting one. Jerry Falwell, leader of the Moral Majority, gleefully advised his followers to "vote the Reagan of their choice"».

elecciones de 1984 (Edel, *íd.*: 139). En resumen, que la administración Reagan contó con el apoyo unánime de la derecha cristiana, lo que se tradujo en la introducción de unos debates en la sociedad que abogaban por la disolución de esta separación entre la Iglesia y el Estado. Reagan adoptó con comodidad la retórica de la derecha evangelista, con lo que sus características discursivas, descritas en el apartado anterior, se encuentran también en el discurso de estos grupos cristianos. No obstante, a continuación destacaremos, aunque sea de manera muy resumida, algunos rasgos potenciados en la oratoria de los telepredicadores, para entender las implicaciones que encierran sus escándalos ocurridos en la década de los 80.

3.3.2. Telepredicadores: concepto y discurso

El evangelismo cristiano es un movimiento religioso que se basa en la aceptación de la Biblia como la principal fuente de autoridad en materias de fe y conducta personal. La característica fundamental que camina unida a ésta es que sus miembros se definen como «renacidos» («born again»). Con esta expresión quieren decir que han tenido una experiencia de encuentro con Jesucristo a partir de la cual han llevado una vida virtuosa cuyo máximo fin es el alejamiento de los vicios y pecados terrenales. La experiencia del «renacido» supone una ruptura con la vida anterior y una reconversión que resulta en una relación de proximidad especial a Cristo. La reivindicación de ser un «renacido» ha adquirido un cariz especial en la vida política norteamericana, ya que hasta Jimmy Carter apeló al voto evangelista afirmando que él era un «renacido». La vivencia de esta experiencia de redención es una auténtica obsesión entre los evangelistas, hasta tal punto que el telepredicador Jimmy Swaggart llegó a decir, a finales de 1983, que la Madre Teresa de Calcuta iría al infierno si no vivía la experiencia de ser una «renacida». Y Pat Robertson

opinaba que sólo los judíos y cristianos que han sido «renacidos» tienen derecho a un trabajo en el gobierno¹¹¹.

El evangelismo norteamericano tiene varias vertientes. La más destacada es la de los fundamentalistas. Éstos ponen especial énfasis en la doctrina basada en que la lectura de la Biblia ha de ser literal, ya que opinan que todos sus pasajes son preceptos y normas de conducta. El fundamentalismo tiene un largo trazo histórico en Estados Unidos, y sus raíces ideológicas más inmediatas hay que buscarlas en su conformación como movimiento de oposición al darwinismo y a la secularización de la vida moderna. Así, el fundamentalismo ha tenido serios encontronazos con la ciencia, al entender que ésta vulnera los dogmas bíblicos de la creación. En 1925 un pequeño pueblo de Tennessee vivió este duelo en el conocido como «juicio del mono», conflicto generado por la oposición, por parte de los fundamentalistas, a la enseñanza de las teorías evolucionistas en los colegios públicos¹¹². Sin dejar de lado, además, la reacción de estos grupos al feminismo en los 60 y 70, así como su denuncia de las decisiones judiciales que se han postulado en contra del rezo en las escuelas y a favor del aborto. Una de las figuras fundamentalistas más destacadas en la era de Reagan fue Jerry Falwell, máximo representante del grupo «Moral Majority», y principal activista político de la derecha cristiana hasta la presentación a las elecciones de 1988 del telepredicador Pat Robertson.

¹¹¹ Es Seaman (1999: 260) quien recoge las declaraciones de Swaggart: «La Madre Teresa irá al infierno a no ser que tenga una experiencia de renacimiento» («Mother Theresa is going to hell unless she has a born-again experience»). La cita de Robertson aparece en el artículo «Robertson's Ever-Changing Approach. GOP Candidate Dogged by 30 Years of Controversial Remarks», escrito por T.R. Reid, y publicado en el *Washington Post* el 13 de febrero de 1988.

¹¹² Este juicio sirvió para poner en debate la libertad de enseñanza al margen de los dogmas religiosos. En 1925, el profesor John T. Scopes fue juzgado por impartir en sus clases las teorías de Darwin, lo que venía a violar una ley aprobada en Tennessee pocos meses antes. Scopes perdió el juicio, y este caso de censura religiosa no fue revisada por el Tribunal Supremo hasta los años 60. El proceso de Scopes dio pie a una obra teatral, escrita por Jerome Lawrence y Robert E. Lee, que a su vez sirvió de base para una película de Stanley Kramer, *Herencia del viento* (*Inherit the Wind*, 1960), protagonizada por Spencer Tracy, Fredrich March, Gene Kelly y Dick York.

Al margen de los fundamentalistas, existen otras corrientes dentro del movimiento evangelista. Todas están muy próximas al fundamentalismo, si bien cada una de ellas mantiene pequeñas diferencias ideológicas. Así, los pentecostales (entre los que se incluyen famosos telepredicadores de los 80, como Jim Bakker y Jimmy Swaggart) creen que la experiencia religiosa es más importante que la doctrina. Por su parte, los carismáticos (como Pat Robertson) dan más valor a las profecías; y los neoevangelistas, como Billy Graham, rechazan del fundamentalismo su desprecio por los intelectuales.

Los evangelistas persiguen la salvación de las almas. Aseguran que se tiene que producir una segunda llegada de Dios a la Tierra, que impondrá un juicio final, el Armageddon, en que salvará a los justos. Los telepredicadores se arrojan el papel de «elegidos» para salvar las almas del pecado. El pecado es, para ellos, el instrumento del demonio para evitar la salvación de las almas. Porque los teleevangelistas conciben un mundo dividido entre los seguidores de Dios y los pecadores, entre Cristo y Satán. El diablo puede esconderse en cualquier parte, ofreciendo constantemente tentaciones para evitar la salvación. La función del predicador es, así pues, combatir al demonio, salvar el alma, luchar contra el pecado y mostrar que el único camino a la salvación es la observancia de la voluntad de Cristo, expresada en la Biblia.

El pecado se encuentra, según los telepredicadores, por doquier, y se manifiesta de múltiples formas. Para empezar, los avances de la vida moderna habrían traído la pérdida de una serie de valores y el alejamiento de la humanidad de las enseñanzas de la Biblia. Para superar este hecho, los evangelistas piden una recuperación de una determinada tradición cristiana, una vuelta a lo que llaman «la religión de los viejos tiempos» («the old-time religion»). Straub (1988: 105) afirma que esta reclamación no es más que un intento de generar un mayor control político sobre la población:

Jerry Falwell quiere, de una manera desesperada, que los Estados Unidos vuelvan a la religión de los viejos tiempos, una religión basada en la certeza, en la verdad incuestionable de la Biblia, tomada ésta al pie de la letra. Los sacerdotes condenan las numerosas leyendas, reunidas en todas las partes del globo, sobre vírgenes que dan a luz a héroes que mueren y después son resucitados: las consideran peligrosas para la fe de su rebaño. Los símbolos y tabús mitológicos en los que se basa gran parte de la Biblia están siendo cuestionados y desacreditados por la ciencia moderna y por el estudio bíblico, con lo que se les quita a las personas religiosas las ilusiones en las que creen. Para muchos creyentes modernos, esto causa incertidumbre y confusión, y les deja poco terreno en el camino hacia la seguridad que quieren abrazar. A la vista del aumento en los crímenes, los vicios, la violencia y la desesperación, el predicador fundamentalista suplica por una vuelta a la religión de los viejos tiempos y trata de hacer un alto en la búsqueda de verdades molestas. Se prefiere la imagen de la simplicidad de la desobediencia humana y el castigo divino que enseña los valores de dependencia, miedo y devoción, antes que afrontar el desafío de la verdad¹¹³.

En cuanto al concepto de tradición, evitando cualquier debate sobre la definición del mismo, predicadores como Robertson lo reducen a una ecuación en que la tradición es igual a la fe en Dios. Ésta es su propuesta, expresada con sus propias palabras:

¹¹³ «Jerry Falwell desperately wants America to return to the old-time religion –a religion of certainty, a religion based on the clear-cut truth of the Bible –exactly as it was written. Numerous legends, gathered from all over the globe, of virgins giving birth to heroes who die and are resurrected are being condemned by preachers who find them dangerous to the faith of their flocks. Mythologically based taboos and symbols upon which much of the Bible is based are being challenged and discredited by modern science and biblical scholarship, thereby stripping religious persons of the live-giving illusions they believe and need. For many modern-day believers this causes uncertainty and confusion –leaving them little in the way of security onto which to hold. Seeing the rise in crime, vice, violence, and despair, the fundamentalist preacher cries out for a return to the old-time religion and tries to put a stop to the search for disturbing truths. The simplicity of human disobedience and divine punishment that teaches dependency, fear, and devotion is preferred to facing the challenge of truth».

Se me ha pedido muchas veces que defina los valores tradicionales. Lo digo de una manera muy simple: para mí y para la mayoría de los republicanos, los valores tradicionales empiezan con la fe en Dios Todopoderoso¹¹⁴ (en Foege, 1996: 112).

Los evangelistas plantean sus discursos en términos de una lucha entre el bien y el mal. La calificación del pecado se basa en un reducido sentido de la moral, plagado de excesos retóricos, y caracterizado por una desmesura paranoica en la búsqueda de elementos malignos en la sociedad. Para la derecha cristiana norteamericana, cualquier relación que suponga una ruptura de su concepción de la familia, es producto del mal. Así condenan, por ejemplo, la homosexualidad, el divorcio o las relaciones prematrimoniales. Sus campañas de movilización no abogan sólo por la obligatoriedad del rezo en los colegios públicos o la prohibición del aborto, sino por combatir el feminismo o por abogar por la reclusión en cuarentena a los enfermos de SIDA, considerados apestados sociales¹¹⁵. Lo que les espera a los que siguen la fe de Cristo, es la salvación en el momento del juicio final. El predicador Jerry Falwell lo presenta de este modo:

Irás por carretera en un coche, a lo mejor conduciendo tú. Eres cristiano. Habrá algunos más en el coche, quizá alguno que no sea cristiano. Cuando suene la trompeta, tú y el resto de creyentes renacidos que haya contigo seréis sacados del coche de inmediato. Desapareceréis, dejando a vuestras espaldas únicamente vuestras ropas y bienes físicos que no pueden heredar la vida eterna. Aquél del automóvil que no se haya salvado se asustará al ver que el coche avanza sin conductor, y de repente choca en cualquier sitio. Los salvados han desaparecido del coche. Otros coches conducidos por creyentes quedarán, de repente, sin control por

¹¹⁴ «I have been asked repeatedly to define traditional values –I say very simply, to me and to most Republicans, traditional values begin with faith in Almighty God».

¹¹⁵ La idea, formulada por Pat Robertson, de aislar a los pacientes de esta enfermedad, consta en el artículo «El “ejército invisible” de Pat Robertson», firmado por Francisco González Bastera en *El País* del 15 de febrero de 1988.

la autopista y se vivirá un follón considerable en esa autopista y en cada autopista del mundo donde los cristianos sean sacados del volante¹¹⁶.

Pero el entusiasmo verbal no se limita al uso de metáforas para explicar la salvación, sino que va más allá, hasta la catalogación insultante de cualquier persona o colectivo a la que se considere en pecado. Pat Robertson, por ejemplo, cree que vive en pecado la mujer cuya dedicación exclusiva no es la de servir a su marido:

El 10 de diciembre de 1982, se dirigió a las mujeres de su público en la televisión: «Por favor, no hagáis creer a vuestros maridos que, para aceptar a Jesucristo, tienen que someterse a vosotras, porque ningún hombre quiere someterse a vosotras. Así está en las Escrituras, y así es como debe ser»¹¹⁷.

Siguiendo con Robertson y su idea del pecado, ésta se extiende hasta los regímenes comunistas. Así llegó a profetizar una invasión de Israel capitaneada por Rusia, seguida de una caída, por este motivo, del bloque soviético:

Robertson escribió que el capítulo 38 de Ezequiel le dice que, definitivamente, habrá «una invasión de Israel por parte de Rusia, Irán, Etiopía y Libia. Cuando el humo se despeje, la Rusia soviética será reducida a una cuarta parte de su poder e

¹¹⁶ «You'll be riding along in an automobile, you'll be the driver, perhaps; you're a Christian. There will be several other people in the automobile with you, maybe someone who is not a Christian. When the trumpet sounds, you and other born-again believers in the automobile will be instantly caught away. You will disappear, leaving behind only your clothing and physical things that cannot inherit eternal life. That unsaved person... in the automobile will be startled to find that the car is moving along without a driver, and suddenly somewhere crashes. These saved people in the car have disappeared; other cars on the highway driven by believers will suddenly be out of control and stark pandemonium will occur on that highway and every highway in the world where Christians are caught away from the driver's wheel».

Estas palabras de Falwell aparecen recogidas por Megan Rosenfeld en el artículo «Appeal of the Televangelists: Firm Answers to Life's Questions», aparecido en el *Washington Post* el 3 de mayo de 1987.

¹¹⁷ «On Dec. 10, 1982, he addressed the women in his television audience: "Please don't make your husbands think that in order to accept Jesus Christ they have to submit to you, because no macho man wants to submit to you... That's scriptural, and that's the way it should be"».

Ésta y la siguiente cita referida a Robertson aparecen en el artículo, ya citado, de T.R. Reid del *Washington Post* del 13 de febrero de 1988.

Israel será la maravilla del mundo. Esto es lo que la Biblia nos dice que pasará, y pasará»¹¹⁸.

Y, siguiendo con las lindezas, la opinión de Jimmy Swaggart sobre el Holocausto, resultado, según él, de la desafección de los judíos por Jesucristo:

Sus comentarios sobre el Holocausto parecían, en palabras de un periodista, «insinuar que el exterminio de 6 millones de judíos era el resultado de su fracaso a la hora de creer en Jesucristo» (...) [Swaggart] intentó aclararlo (...) Respecto a los judíos, en realidad había dicho: «Debido a su rechazo a Jesucristo, ellos habían conocido la pena y el dolor en su corazón más que cualquier otro pueblo sobre la faz de la tierra»¹¹⁹ (Seaman, 1999: 260).

Capítulo aparte merece la opinión, por parte de la derecha cristiana, sobre la industria del entretenimiento. Sin ir más lejos, los telepredicadores han denigrado en numerosas ocasiones la música rock al tacharla de diabólica, corruptora de la moral pública y responsable de la propagación del pecado en la sociedad. El rock es, dentro de esta retórica, un elemento maligno causante de la corrupción moral de los tiempos modernos. En una frase cuanto menos peculiar, Jimmy Swaggart aseguraba que Satanás era el creador del rock, el cine y la cerveza¹²⁰. Su teórico modelo de vida pasaba por evitar no sólo el tabaco, el alcohol, la bebida y la lujuria, sino

¹¹⁸ «Robertson wrote that the 38th chapter of Ezekiel tells him that there will definitely be “an invasion of Israel... by Russia, Iran, Ethiopia and Libya... When the smoke clears Soviet Russia will be reduced to a fourth-rate power and Israel will be the wonder of the world. This is what the Bible tells us will happen, and it will happen”».

¹¹⁹ «His remarks about the Holocaust seemed, in the words of a journalist, “to suggest that the extermination of 6 million Jews was the result of their failure to believe in Jesus Christ” (...) [Swaggart] tried to clarify (...) Regarding Jews, he had actually said, “Because of their rejection of Jesus Christ... they have known sorrow and heartache like have no other people on the face of the Earth”».

¹²⁰ Es como lo recoge Lynn Rosellini en un artículo sobre Swaggart titulado «Of rolexes and repentance» y publicado en *U.S. News & World Report* el 7 de marzo de 1988: «A Jimmy Swaggart le preocupa mucho el diablo. El diablo, según dice, creó el rock-and-roll, el cine y la cerveza (...) Durante más de 30 años, Swaggart ha intentado “echar a patadas del diablo ante la llegada del reino de los cielos”».
(«Jimmy Swaggart worries a lot about the Devil. The Devil, he says, created rock-and-roll, movies and beer. (...) For more than 30 years, Swaggart has tried to “kick the Devil to kingdom come”»).

también el rock o las películas, incluidas las aptas para todos los públicos¹²¹. La descalificación de la música rock se materializa en censura en el momento en que las emisoras de radio y televisión pertenecientes a los grupos de la derecha evangelista, prohíben su salida en antena¹²².

Existen, además, varias estampas que reflejan este odio del fundamentalismo cristiano norteamericano y, por extensión, de los medios de comunicación afines, hacia el rock. Pero, como apunta Mark Sullivan (1987: 313), puede que la más famosa sea la quema pública de discos de The Beatles organizada por una emisora de radio de Georgia en agosto de 1966. El motivo de este acto era ofrecer una respuesta a las declaraciones realizadas, cinco meses atrás, por John Lennon a un medio londinense en que afirmaba que The Beatles eran más famosos que Jesucristo. La escena se reprodujo en diversos estados de la Unión:

Inmediatamente, docenas de emisoras de radio, en especial las situadas en los estados del sur, prohibieron la música de los Beatles (prohibiciones similares se anunciaron en lugares tan lejanos como Pamplona, en España, o Johannesburgo, en

¹²¹ Anne Rowe Seaman (1999: 234): «Jimmy presentaba a determinados miembros de su grupo como “salvados de la adicción a las drogas” o “salvados del rock and roll”. La vida, decía era simple: no fumar, ni beber, prohibida la lujuria u otros aspectos del mundo secular “vil, desinhibido, degradado, asqueroso, podrido, próximo a la muerte”. Nada de películas, incluidas las aptas para menores». («Jimmy introduced certain members of his entourage as being “saved from dope addiction,” or “saved out of rock and roll”. Living, he said was simple: no smoking, drinking, lusting or other aspects of the “vile, profligate, debased, filthy, rotten, dead-relating” secular world. No movies, not even G-rated ones»).

¹²² Este extremo aparece confirmado por Gerard Thomas Straub (1988: 109), una persona que trabajó como productor en la Christian Broadcasting Network (CBN), la emisora de Pat Robertson. Straub va más allá, y habla del «consejo» ofrecido a los trabajadores de la emisora de ni siquiera escuchar rock, lo que ocasionaba situaciones surrealistas: «Un responsable de la CBN creía que el rock and roll era demoníaco. Puesto que no había ninguna política que prohibiera escuchar música rock, se recomendaba vivamente que escucháramos sólo música cristiana. De hecho, la CBN poseía en la zona una emisora de radio de AM que sólo pinchaba discos cristianos. Muchos padres de la CBN destruían cualquier disco de rock que sus hijos llevaran a casa. Prohibieron incluso a sus hijos tener “walkman” porque los padres eran incapaces de saber si sus hijos habían sintonizado una emisora de rock. El directivo de la CBN no pudo despedir a nadie por escuchar rock and roll, pero llevó a un grupo de chavales que estaban “enganchados” al rock a visitar a un pastor fundamentalista en Chicago que estaba especializado en exorcizar el demonio del rock and roll». («One CBN official believed that rock and roll was demonic. While no policy banned listening to rock music, it was strongly recommended that we listen only to Christian music. In fact, CBN owned an AM radio station in the area that spun only Christian discs. Many parents at CBN destroyed any rock records their kids brought home. Their children were even banned from owning Sony “Walkmans” because the parents would be unable to know if the child was tuned to a rock station (...) The CBN official couldn’t fire anyone for listening to rock and roll music; however, he did take a group of guys who were “hooked” on rock music to Chicago for a visit to a fundamentalist minister who specialized in exorcising the devil of rock and roll»).

Sudáfrica). Muchas de estas mismas emisoras propusieron quemar discos (...) Uno de los dirigentes del Ku Klux Klan de South Carolina quemó un disco de los Beatles en una cruz¹²³.

Con todo, esta retórica y estos hechos no habrían dejado de tener cierto componente anecdótico en su radicalismo de no haber sido por la ayuda de Reagan. Su legado en el partido republicano es contundente: en 1994, la derecha religiosa controlaba la agrupación política en al menos 18 estados, y tenía una influencia sustancial en 13 estados más (William Martin, 1999). Este resultado hay que buscarlo en que la presidencia de Reagan optó desde el principio por atraerse a estos grupos, que cobraron mucha voz en la vida pública norteamericana de los años 80. Y si notorias fueron sus opiniones, también lo fueron los escándalos que protagonizaron los más conocidos teleevangelistas. A continuación, presentamos aquéllos que tienen una respuesta en las letras de Zappa para pasar a reflexionar sobre los rasgos de estas respuestas.

3.3.3. La moral sexual evangelista. El caso de Jimmy Swaggart

3.3.3.1. Presencia e influencia de Swaggart en la escena política

20 de febrero de 1988. Entre los aplausos de la multitud, Frank Zappa sale al escenario del Orpheum Theater, en Boston. Tras saludar al público y recordar, al instar a la gente a inscribirse en el voto, que es año electoral en Estados Unidos, el músico lanza una pregunta:

¿Alguien ha escuchado la buena noticia de hoy?

¹²³ «Immediately, dozens of radio stations, particularly those in the southern “Bible Belt”, banned Beatles music. (Similar bans were called as far away as Pamplona, Spain and Johannesburg, South Africa.) Many of these same stations sponsored record burnings (...) The South Carolina Grand Dragon of the Ku Klux Klan burned a Beatles record on a cross».

Casi inmediatamente, despeja las dudas:

¡Están investigando a Jimmy Swaggart!

El público prorrumpe en sonoros aplausos, exclamaciones y risas.

¡Dios mío! Algún día cogerán a cada uno de esos cabrones.

Más aplausos. Zappa sigue adelante con su alocución:

Ahora bien, entiendo que, en el caso de Swaggart, él afirma que no hubo múltiples relaciones con muchas prostitutas; aparentemente, sólo con una dulce joven. Y le ha dicho a Cal Thomas, de la Moral Majority, que no se llegó a consumir el acto sexual. No obstante, ha admitido haber hecho algo pornográfico con la chica. ¡Usemos la imaginación, damas y caballeros!¹²⁴

El momento aparece registrado en el primer track del CD *Make a Jazz Noise Here*, editado en 1991 y compuesto en su integridad por selecciones de la gira musical de 1988. Pero, ¿de qué habla Zappa? ¿Qué es lo que cuenta al público que genera tan tremendo alborozo?

Zappa se estaba refiriendo a la noticia del escándalo protagonizado por el famoso telepredicador Jimmy Swaggart. Al parecer, Zappa vio el especial informativo que ofrecía sobre este asunto el famoso programa nocturno «Nightline», conducido por el periodista de la ABC Ted Koppel. Esa edición de «Nightline» del 19 de febrero se detuvo en el asunto de Swaggart, con numerosas conexiones en directo que trataban de concretar los pocos datos sobre una noticia que había saltado

¹²⁴ «Did anybody hear the great news today? Jimmy Swaggart under investigation! Oh, Jesus! One day every one of those cocksuckers will get caught! Now I understand in the case of Mr. Swaggart, that he claims that it was not multiple encounters with many prostitutes, apparently only one sweet young thing. And he did tell Cal Thomas of the Moral Majority that the sex act itself was not fully consumated. However, he did admit to doing something pornographic with the girl. Let's use our imaginations, ladies and gentlemen!»

a la luz ese mismo día y que había supuesto un auténtico revuelo: la revelación de que Jimmy Swaggart había mantenido relaciones sexuales extramaritales con una prostituta en Louisiana. De entre todas las reacciones producidas ese día (predicadores amigos de Swaggart, analistas que destacaban las repercusiones de la noticia, etc.), el periodista Cal Thomas ofrecía los últimos datos de que disponía en aquel momento:

Niega que haya habido múltiples relaciones con mujeres. Dice, a través de su portavoz, que sólo hubo una relación con esta mujer en concreto (...) y niega que se consumara el acto sexual, pero hubo algo que me ha descrito como pornográfico¹²⁵.

Tal y como decía Zappa al día siguiente en su concierto, el acto sexual, en opinión de Swaggart, no se había consumado, y la infidelidad conyugal se reducía a un único encuentro con una sola mujer. Lo que trataba de ser una explicación atenuante de Swaggart, en unas declaraciones realizadas a un periodista, adquiriría el efecto contrario en la asignación, por parte de Zappa, de un contexto distinto a las palabras. Mientras Swaggart reivindicaba su perdón público, Zappa elegía las palabras para abrir un concierto. Palabras pronunciadas, insistimos, inmediatamente después de recordar Zappa a su público la importancia de votar en las elecciones presidenciales. Como la opinión pública sabía de las simpatías de Swaggart hacia el partido republicano, no había más que decir. El mensaje estaba claro: la permisividad de unas ciertas actitudes públicas inmorales son responsabilidad de los votantes que eligen a los gobernantes que las alientan y encubren. La glorificación de la doble moral (un predicador pillado en un asunto de faldas, por ejemplo) era ejercida, desde el partido republicano, con la excusa de la legitimidad de los votos. A cada individuo le correspondía su parte de culpa.

¹²⁵ «He denies that there have been multiple encounters with women. He says through his spokesman that there was only one encounter with this particular woman (...) and denies that it was consumated the sex act but it was, in fact, something described to me as pornographic».

Eso no significa que Zappa llevase a su público un mensaje tenebroso sobre la situación política y social que atravesaba el país. Inscrito su discurso en un formato muy determinado (la celebración de un concierto), la ridiculización de los republicanos era el arma que usaría el músico norteamericano sin cansancio. Swaggart, como veremos en seguida, no escapó a esta ridiculización. La caída de una figura pública republicana, arrastrada en su mentira más aberrante, se convirtió, en los primeros compases de la gira de 1988, en el motivo ideal para que Zappa pudiera arremeter contra los discursos del partido de Ronald Reagan.

Porque Jimmy Swaggart era, en aquel momento uno de los más afamados y poderosos telepredicadores de Estados Unidos. A lo largo de treinta años, había edificado, junto a su mujer Frances, un auténtico imperio económico, además de constituirse en responsable de un grupo de presión muy relacionado con el partido republicano, especialmente con Ronald Reagan y George Bush. No era exagerado considerar que, en aquel momento, Swaggart era, en opinión de Ann Rowe Seaman, responsable de una biografía crítica del predicador, «uno de los exponentes cristianos más influyentes del populismo de derechas en Estados Unidos» (1999: 15).

Basta con echar una ojeada al imperio de este predicador nacido en Ferriday, Louisiana, en 1935. Se calcula que la audiencia televisiva semanal de su programa era, en la segunda mitad de los años 80, de 2,1 millones de espectadores. Su mensaje llegaba a 143 países de todo el mundo. Estas cifras le convertían en el telepredicador más seguido de su momento. Su negocio de edición y venta de las cintas de vídeo con sus mensajes en varios idiomas le reportaban un beneficio de medio millón de dólares al día. La empresa contaba con un código postal propio para facilitar el flujo del correo.

El centro neurálgico de las actividades de Swaggart estaba instalado en Baton Rouge, Louisiana. Había bautizado su complejo con el nombre de «World Ministry Center», un enorme bloque que contaba con diversas instalaciones: una «academia cristiana para la familia» («Family Christian Academy»); un gimnasio (el «Morris Plotts Gymnasium») donde jugaba su propio equipo de baloncesto, el conjunto «Jimmy Swaggart Bible College»; una escuela elemental y otra secundaria; diversos edificios para albergar la operación de venta por correo, el equipo móvil de producción compuesto por 5 camiones, una oficina para gestionar los viajes y el mantenimiento; y sin olvidar, por supuesto, el «Family Worship Center», acabado en 1984. Este centro había sido diseñado para acoger a 7.500 visitantes, a lo que hay que añadir una reforma de ampliación de aforo en 2.500 localidades más¹²⁶. La empresa de Swaggart era la que generaba más empleo en Baton Rouge, ya que contaba con una nómina de 1.500 trabajadores¹²⁷.

Swaggart era una figura relevante en el terreno de la comunicación. Su faceta más destacada era la de predicador; un orador religioso que contaba con un elevado número de adeptos. Swaggart había edificado su imperio gracias a la prédica religiosa, para lo que se valía de una amplia experiencia como comunicador. Sus espectáculos resultaban hipnotizantes para su público, lo que le valió la fama de ser

¹²⁶ El complejo de Swaggart también contaba con residencias para los estudiantes, además de aulas, un centro deportivo, un edificio para la administración y un centro comercial con cafetería, librería, floristería y peluquería. Según Seaman (*id.*: 13): «Como en la mayoría de las zonas comerciales, era pobre en lo que se refiere a la imaginación en la arquitectura, una cicatriz en el fértil valle de altos pinos y bosques llenos de vegetación donde fluían los riachuelos y se oía cantar a las ranas. Pero era una zona próspera».

«Like most commercial strips, it was low on architectural imagination, a scar on the fecund bayou setting behind it of tall pines and understory woods where creeks flowed and frogs sang out. But it was thriving.»

¹²⁷ Tal circunstancia hacía que Swaggart contara con una buena reputación entre los sindicatos de los trabajadores de la construcción, ya que era, desde 1981, quien había creado más puestos de trabajo en este sector en Baton Rouge. Incluso algunos sectores de la prensa local elogiaban a Swaggart calificándolo, prácticamente, de salvador de los problemas económicos no sólo de la localidad, sino de todo el estado de Louisiana: «Jimmy lo estaba haciendo tan bien para la economía de Baton Rouge, decía un revista de 1985, que “los economistas debían sugerir que el estado de Louisiana se olvidara de la alta tecnología y consiguiera a otro evangelista”» (Seaman, *id.*: 266).

(«Jimmy was doing so well for the Baton Rouge economy, said one magazine in 1985, that “economists might suggest Louisiana forget hi-tech and get another evangelist”»).

uno de los predicadores más efectivos en su trabajo. Seaman (*íd.*: 14) describe las habilidades que ponía en escena:

Como el resto de telepredicadores, él se situaba detrás de un púlpito. Pero no se limitaba a estar todo el rato ahí, llorando y suplicando. No usaba un micrófono fijo o pegado a la solapa. Tenía un micro, grande y fálico, que llevaba todo el rato en las manos. Un micro de unos veinte centímetros de largo, con una especie de bulbo gordo en la punta. Lo usaba de manera natural, agarrándolo a veces con las dos manos, apretándolo, incluso agitándolo unas veces, otras sosteniéndolo de manera delicada con dos dedos, doblando el meñique, mientras hacía comentarios mordaces sobre los predicadores inútiles, cobardes y repeinados que creían que podrían evitar la ira de Dios siguiendo con sus discursos sobre psicología y prosperidad. A mitad de una frase, se daba la vuelta y, de una zancada, llegaba hasta el piano, se sentaba y empezaba a tocar suavemente las teclas con sus dedos gordos, al estilo sureño. Así era Jimmy Lee Swaggart, recorriendo todo el escenario, gritando, gimoteando, pavoneándose, susurrando, agitando su pañuelo y pasándoselo por la cara, para después sacudirlo hacia abajo mientras se inclinaba ligeramente hacia delante, con las piernas rígidas y los talones juntos como si fuera un oficial que le hace una reverencia al zar, en una actitud diseñada para someter a su público¹²⁸.

Todo un abanico de gestos que daban cuenta de la veteranía de Swaggart como comunicador. Era un predicador activo, nervioso, que apelaba constantemente a su público, histriónico en sus gestos, dominador de la kinésica y desenvuelto en el escenario. Swaggart mostraba una imagen entusiástica de sí mismo en sus

¹²⁸ «Like the other video preachers, he stood behind a pulpit. But he did not stay behind it, puling and beseeching. His microphone was not fixed on the pulpit or pinned to his lapel. It stayed in his hands, big and phallic, eight or nine inches long, with a fat bulb on the end. He used it instinctively, clutching it sometimes with both hands, squeezing it, sometimes waving it, sometimes holding it daintily between two fingers, the pinkie crooked, when he made biting comments about wimpy, vain, blow-dried preachers who thought they could somehow get around God's wrath with their carry-on about psychology and prosperity. In the middle of a sentence, he would whirl and stride to the piano, slip onto the bench, and begin running his thick fingers delicately up and down the keys, honkey-tonk style. This was Jimmy Lee Swaggart, prowling across the stage, shouting, whimpering, strutting, whispering, whipping out his handkerchief and mopping his face, then slapping it downward as he leaned forward from the waist, legs stiff, heels together like a Russian officer bowing to the Czar, to bear down on his audience».

actuaciones, consciente de que su imagen pública como una persona entregada en cuerpo y alma a Dios suponía ser visto como un «buen hombre», un individuo en el que se podía confiar¹²⁹.

Este dominio escénico provenía de su paso por la industria musical como cantante de gospel. Una carrera también exitosa que le había deparado sus primeros beneficios importantes. No estamos hablando de un asunto menor, en tanto que Swaggart está considerado como el artista que más discos de gospel ha vendido jamás (Ethan Acres, 1999: 37). Primo hermano del cantante rock Jerry Lee Lewis¹³⁰,

¹²⁹ La preocupación de esta imagen del «buen hombre» no abandonó a Swaggart en ningún momento de su vida pública. Una imagen que se había creado a lo largo de más de dos décadas y que se basaba en este concepto: en la idea de que él era un buen hombre. De nuevo Seaman (*id.*: 178) describe cómo Swaggart, a principios de los años 60, empezó a obsesionarse con esta idea: «(...) estaba en un seminario sobre la Biblia con un predicador al que admiraba. El hombre dijo que el mayor cumplido con el puede pagar la gente a un predicador es diciendo que es un buen hombre. Esto impresionó a Jimmy. Tomó la decisión de dedicarse con más empeño: esto era lo que quería que la gente dijera de él, y sabía que para eso tenía que dominar su carácter» (*id.*: 179).

(«(...) he was in a Bible seminar with a preacher he admired. The man said that the biggest compliment a preacher can be paid is for people to say he's a good man. It impressed Jimmy. He made up his mind to try harder –this was what he wanted people to say about him, and he knew it meant governing his temper»).

Un carácter, por lo visto, tremendamente irascible. Swaggart trabajó rápidamente a partir de ese momento su aspecto para presentarse ante su público potencial como «un buen hombre»: «Había cultivado los gestos y la sonrisa profesional del showman. Era delgado y apuesto, con una mandíbula fuerte y cuadrada, los dientes perfectos y un hoyuelo apenas visible. Se dio cuenta de lo importante que era no sólo aparecer limpio y decente, sino también moderno» (*ibid.*).

(«He had cultivated the professional demeanor and smile of the showman. He was slender and handsome, with a strong, square jaw, straight teeth, and a faint dimple. He became aware of how important it was to look not only clean and decent, but fashionable»).

Una imagen de moderada sobriedad frente a la del resto de telepredicadores de la época (como Tammy Baker, que no dudaba en exhibir joyas y peinados imposibles) que le supuso un plus de credibilidad a la imagen pública que se labró con los años.

¹³⁰ Jerry Lee Lewis era, después de Elvis Presley, el cantante rock más importante de la compañía Sun Records en los años 50. En su carrera, curiosamente, también encontramos escándalos que chocan con la moral religiosa profesada por la familia. Tras llegar, en 1958, a la cima de su éxito con el tema «High School Confidential», Lewis partió a Inglaterra a realizar su primera gira, acompañado de Myra Brown, su prima y esposa, de trece años de edad. La prensa británica descubrió el matrimonio y acusó al cantante de abuso de menores. Como resultado, su gira fue un fracaso, con cancelaciones de conciertos y escasa afluencia de público. De regreso a su país, vio cómo su carrera se truncaba del todo también en Estados Unidos debido al escándalo (Ward, Stokes y Tucker, 1986: 178-179). Aunque pudiera parecer que la música de Jerry Lee Lewis y el gospel que grabaría Swaggart se encontraban en polos discursivos opuestos, nada más lejos de la realidad. En este sentido, Charlie Gillett (2003: 112) apunta que el rock de Jerry Lee Lewis estaba muy anclado en los valores tradicionales del sur: «La característica diferenciadora del country rock con “sonido Sun” era la agresión, aunque con un objetivo enigmáticamente vago. La importancia de la música, para los cantantes y para el público, era lo que producía una liberación de sentimientos violentos, sin que se atacara a ningún estamento en particular. El hecho de que el country rock tan sólo podía ser interpretado por sureños blancos sugería que este estilo era una expresión del sur blanco lo que incluía entre sus supuestos una burla hacia la población negra y una aversión desconfiada hacia la gente del norte».

tras algunos años recorriendo diversas localidades del sur de los Estados Unidos (lo que le reportaba unos discretos ingresos), Swaggart grabó cuatro canciones en 1958¹³¹. El disco fue emitido en varias emisoras de radio y las ventas se agotaban en las actuaciones itinerantes de Swaggart. El hecho de que fuera el primo de Jerry Lee Lewis, unido a lo variado de su espectáculo (Swaggart solía cantar en sus shows religiosos), contribuyó a estas buenas ventas. Su producción musical continuó durante los años 60, a razón de un álbum anual. Pero lo importante es que Swaggart abrió un campo comercial que le reportaría no sólo grandes ingresos, sino también la confianza en sus posibilidades como comunicador.

Swaggart no se olvidó, por otro lado, de dotarse de un entramado mediático propio. Y lo hizo de una manera muy rápida: si en 1973 hacía sus pinitos como locutor de radio y empresario mediático al adquirir, por 80.000 dólares, la emisora de radio WLUX de Baton Rouge, tan sólo dos años después, en 1975, Swaggart podía vanagloriarse de ser el responsable del más importante programa radiofónico diario de gospel del mundo, ya que se emitía en 550 emisoras. Pero, además, su mensaje era transmitido a través de 200 estaciones de televisión, aparte de vender un millón de discos y cintas de cassette al año. En aquel momento, el negocio traspasaba fronteras: Swaggart compraba ya tiempo en emisoras de radio en Centroamérica, la India, Irlanda, Hong Kong, Taiwan, Filipinas, y en algunos países africanos. Desde este incipiente imperio, hasta el considerable complejo de empresas de finales de los años 80, todo fue un camino en línea recta ascendente.

3.3.3.2. El escándalo Swaggart. Hechos y relevancia

Sin embargo, la línea que conjugaba un siempre creciente éxito económico con una elevada relevancia como figura pública se torció a principios de 1988.

¹³¹ En concreto, grabó, en un vinilo de 45 rpm, los temas «Some Golden Daybreak», «What a Day That Will Be», «He Bought My Soul» y «Stranger» (Seaman, *id.*: 183), conocidos himnos gospel cuyas letras giran en torno a la devoción hacia Cristo.

Swaggart vio súbitamente su carrera frustrada al salir a la luz los encuentros sexuales que había mantenido, a lo largo de varios años, con prostitutas en diversos moteles de carreteras del sur de los Estados Unidos. Un asunto que se dio a conocer como consecuencia de la rivalidad que mantenía Swaggart con otros evangelistas, en una lucha por el poder económico y político dentro de su organización que cristalizó, en la segunda mitad de los 80, en acusaciones de adulterio, zancadillas diversas y reprobaciones públicas.

El 17 de octubre de 1987, Marvin Gorman, un telepredicador que se había arruinado después de que Swaggart le acusara de infidelidad conyugal, pudo saborear su vengaza: sorprendió a Swaggart con una prostituta en un motel en Metairie, Louisiana. Swaggart trató de comprar el silencio de Gorman ofreciéndole empleo y dinero. Gorman rechazó estas ofertas y le pidió a Swaggart que confesara en público su infidelidad. Lo que Swaggart no sabía era que Gorman tenía fotografías de éste saliendo junto con Debra Murphree (la prostituta con la que había sido sorprendido) del motel donde ambos realizaban sus encuentros. Según declararía meses más tarde la propia Murphree, estos encuentros se venían produciendo desde hacía más de un año. Swaggart nunca le pagó más de 20 dólares, y se limitaba a masturbarse viendo cómo Murphree ejecutaba las posturas que él le solicitaba¹³². En alguna ocasión, Swaggart le pidió satisfacer sus pulsiones de ser observado por una tercera persona, la hija de Murphree, de nueve años de edad. La propia Murphree se opuso¹³³.

¹³² Swaggart siempre recurría a la masturbación para finalizar sus encuentros sexuales. Rara vez se producían breves penetraciones y sexo oral. La propia Debra Murphree lo recordaba en un profuso reportaje publicado por la revista *Penthouse* en julio de 1988: «“Oh, Dios mío”, dijo Swaggart en la única referencia que ella le oyó decir al Todopoderoso, “no me quiero correr aún, pero me voy a correr ya”. La sacó a toda prisa y terminó con la mano» (en Harris y Berry, 1988: 124).

(«“Oh, God,” said Swaggart, the only reference to the Almighty she ever heard him make, “I don’t want to come yet, but it’s coming already.” He quickly exited and finished by his own hand»).

La descripción de las prácticas sexuales de Swaggart sería habitual en los textos de Zappa para ridiculizar al telepredicador.

¹³³ «Un día se puso a cotillear las fotos familiares en las que aparecían los tres hijos de Murphree (...) Había una foto con tres niños y una niña de nueve años de edad (...) “¿Qué te parece si ella nos mirara?” “¡No!” Él insistió. Murphree, al final, explotó: “Mi hija, no”, dijo. “Si quieres hacerlo con alguien más y eso te excita,

Como Swaggart no confesaba ante su parroquia sus pecados sexuales, Gorman finalmente decidió, en febrero de 1988, ofrecer a la cúpula directiva de las Asambleas de Dios todas las pruebas que tenía referentes al adulterio de quien por entonces era su predicador más rentable y poderoso¹³⁴. La noticia tuvo una enorme repercusión, y un día después de la reunión de Gorman con los mandatarios de las Asambleas de Dios, el 19 de febrero, se produjo la emisión del reportaje de la cadena de televisión ABC al que haría referencia Zappa en el concierto en Boston. En un primer momento, como ya hemos señalado antes, la reacción de Swaggart fue intentar aclarar que sólo se había producido un encuentro sexual con una única mujer y que no se había consumado el acto sexual¹³⁵.

Apenas dos días después, Swaggart compareció ante sus seguidores en su propio centro (el «Family Worship Center»), en un encuentro que fue retransmitido por televisión. Con lágrimas en los ojos y acompañado de su familia, Swaggart reconoció su adulterio, y se presentó como un hombre arrepentido: «He pecado contra ti», decía mirando a su mujer, para concluir «Te ruego que me perdones». La

adelante. ¡Pero nada de mi hija!» Según ella, él sacó el tema por lo menos en un par de ocasiones más. “Él decía: ‘Puedes decirle que soy un pornógrafo y me dejas que le haga unas cuantas fotos. Después la traes. Así puede que se sienta más cómoda y puede que se anime a vernos follar’. Le dije: ‘¡No! ¡No quiero que hables de mi hija!’ Siempre estaba pensando en sexo” (Harris y Berry, *id.*: 123).

(«One day he spied family photographs of Murphree’s three children (...). There were two sons and a nine-year-old daughter’s photo (...) “Would you ever think about letting her watch us?” “No!” He pressed it. Murphree finally grew incensed: “Not *my* daughter,” she said. “If you want to do it with someone else and it turns you on, fine. But not my daughter!” He broached the idea at least two more times, she says. “He said, ‘You could tell her I’m a pornographer and let me take a few pictures at first, then bring her over again. Maybe she’d get more comfortable [and] watch us screw.’ I said, ‘No!’ I don’t want you to talk about my daughter!’ He always had sex on his mind”»).

¹³⁴ Las Asambleas de Dios («Assemblies of God»), la organización a la que pertenecía Swaggart, es una potente organización protestante que, según la noticia del *Washington Post* sobre el caso de Swaggart (publicada el 20 de febrero) contaba, en 1988, con 30.000 pastores y unos 16 millones de miembros en todo el mundo. Fue fundada en 1914.

¹³⁵ Afirmaciones, sobre todo la primera, cuanto menos dudosa en su veracidad, puesto hay quien afirma que Swaggart había mantenido encuentros con varias prostitutas desde, por lo menos, principios de los 80: «Había rumores de que Swaggart, a principios de los 80, no estaba tan limpio como decía», decía Patrick Mahoney, un antiguo pastor de las Asambleas de Dios (...) “Hay gente que ya entonces decía eso (...) Todo se escondió debajo de la alfombra” (Seaman, 1999: 323).

(«“There were rumors about Jimmy Swaggart in the early ’80s, that he wasn’t so clean himself,” said Patrick Mahoney, a former Assemblies of God pastor (...) “You could find episodes of people who were saying things like that back then (...) This was all swept under the carpet”»).

comparecencia llorosa de Swaggart fue considerada por muchos medios como un movimiento totalmente calculado de quien era un hábil comunicador¹³⁶ y se convirtió en todo un referente televisivo de apelación al perdón de la opinión pública norteamericana¹³⁷. La calificación de Swaggart como «demagogo» llegó hasta la prensa internacional. Así, el diario *El País* publicaba en una noticia el 23 de febrero:

Nadie está libre de pecado en el increíble mundo de los *predicadores electrónicos* norteamericanos. El *televangelista* Jimmy Swaggart, cabeza de una iglesia que hizo el pasado año 140 millones de dólares (...) en beneficios, confesó, lloroso, el domingo –ante más de 7.000 personas– que es un pecador. Sorprendido con una prostituta en un motel –hay pruebas fotográficas–, Swaggart abandona el púlpito y el negocio mientras las Asambleas de Dios –nombre de su secta fundamentalista protestante– deciden qué hacer. Con la voz quebrada, Swaggart confesó que había pecado e imploró el perdón de su mujer, que le escuchaba en primera fila, afirmando que «Dios nunca le ha dado a un hombre una mejor compañera, y he pecado contra ti». Realmente fue el mejor sermón de este gran demagogo.

A pesar de todo, a pesar de los lloros, de los rezos y las súplicas, Swaggart cayó en el descrédito. La retirada de su permiso para predicar, su ruptura con las Asambleas de Dios y la noticia, ya años después (octubre de 1991), de su detención en California mientras iba en el coche con una prostituta, fueron episodios que sazonaron aún más su ridículo. La audiencia de su programa cayó en picado, pasando de los más de dos millones de espectadores semanales a unos 400.000 escasos. La repercusión mediática del escándalo fue, además, considerable. El seguimiento de la noticia se produjo de una manera inmediata en los medios norteamericanos, tanto en los locales, como en los grandes nacionales. Así, por ejemplo, el *The Baton Rouge State Times* hablaba el 19 de febrero de la reunión de

¹³⁶ Precisamente, Ted Koppel, el conductor del espacio informativo «Nightline», definió en su programa a Swaggart, tras producirse esta comparecencia, como un «maestro de la comunicación».

¹³⁷ Una década más tarde, cuando estalló el escándalo del affaire entre Bill Clinton y su becaria Monica Lewinsky, una sugerencia que se le transmitió a Clinton es que debía «hacer un Swaggart» para desactivar el asunto (Seaman, *ibid.*)

los dirigentes de las Asambleas de Dios nada más conocerse las revelaciones de Gorman, el hombre que denunció a Swaggart. Aunque la información apuntaba los motivos del escándalo, las voces oficiales lo negaban:

«Fue una reunión eclesiástica en la cumbre», dijo el reverendo Raymond H. Hudson, tesorero general de las Asambleas de Dios, tras la reunión celebrada en la sede central de la congregación. También añadió que no se haría una declaración pública sobre el motivo de la reunión «durante algún tiempo»¹³⁸.

El *Washington Post* apuntaba ya un día después (20 de febrero) la posibilidad de que Swaggart perdiese temporalmente sus votos:

Jimmy Swaggart, uno de los evangelistas más populares y poderosos de la nación, está siendo investigado por las Asambleas de Dios para determinar si ha cometido adulterio, y podría perder los votos ministeriales, según una fuente cercana a la investigación¹³⁹.

Y las reacciones siguieron durante días. El *Chicago Sun-Times*, por ejemplo, resumía las declaraciones de Gorman el 22 de febrero:

El evangelista de Nueva Orleans, Marvin Gorman (...) dijo que aún consideraba a Swaggart un amigo, pero declinó, por consejo de sus abogados, hacer más comentarios¹⁴⁰.

¹³⁸ «“It was totally an ecclesiastical meeting,” the Rev. Raymond H. Hudson, Assemblies of God general treasurer, said after the meeting ended at the denomination’s international headquarters. A statement on the subject of the meeting may not be released “for quite some time,” he added».

¹³⁹ «Jimmy Swaggart, one of the nation’s most popular and powerful evangelists, is under formal investigation by Assemblies of God elders to determine if he has committed adultery, and risks losing his ministerial credentials, according to a source familiar with the probe».

¹⁴⁰ «New Orleans evangelist Marvin Gorman (...) said he still considered Swaggart a friend, but declined further comment, citing the advice of his lawyers».

Si unánime fue la prensa en dedicarle numerosas páginas al asunto, igual de unánime fue el juicio de valor: el escándalo demostraba la doble moral de Swaggart, al que se le comparaba con el hipócrita predicador y charlatán Elmer Gantry, el personaje de la novela homónima de Sinclair Lewis¹⁴¹.

Esta burla pública, aumentada por la filtración de los detalles de las correrías sexuales de Swaggart, la aprovechaba Zappa para convertirla en uno de los motivos de ataque al partido republicano. Zappa utiliza el escándalo de Swaggart como ejemplo del discurso oficial del *reaganismo*, ya que lo veía como materialización de las contradicciones entre las palabras y los hechos. Si para la práctica política del *reaganismo* los hechos no cuentan (recordemos que son «estupideces»), para el discurso de Zappa sí tienen importancia por cuanto son sintomáticos de la calidad de la gestión de los gobernantes.

3.3.3.3. Swaggart en concierto. The Beatles, el infierno y la ridiculización de la moral evangelista

Para relatar la historia de Jimmy Swaggart en los conciertos, Zappa elige la parodia de tres canciones de The Beatles. Concretamente se trata de «Norwegian Wood», «Lucy in the Sky with Diamonds» y «Strawberry Fields Forever», que las convierte, respectivamente, en «Norwegian Jim», «Louisiana Hooker with Herpes» y «Texas Motel». Aparte de las implicaciones que tiene el elegir, para esta crítica, precisamente canciones de The Beatles (una cierta reflexión sobre el discurso

¹⁴¹ *The Economist*, en su ejemplar del 27 de febrero se burlaba de las declaraciones del predicador Pat Robertson que relacionaba el escándalo de Swaggart con una conspiración para acabar con su reputación. El semanario concluía con estas palabras, dirigidas a Robertson, comparando a Swaggart con Gantry: «Durante estos días se está representando en Washington una nueva versión musical de *Elmer Gantry*, la caricatura de Sinclair Lewis de un depredador evangelista hipócrita y retórico, que siempre tiene una botella de whisky y una puta escondida en el armario. ¿Otra conspiración calculada, señor Robertson?».

(«A new musical version of *Elmer Gantry*, Sinclair Lewis's caricature of a hypocritical, bombastic evangelical predator, with whiskey and a whore in his closet, is playing these days in Washington. Another conspiracy of timing, Mr Robertson?»).

La novela de Gantry fue adaptada al cine por Richard Brooks en 1960 (en una película del mismo título, traducido en España como *El fuego y la palabra*), y protagonizada por Burt Lancaster.

conformista de los textos del cuarteto de Liverpool), Zappa hace un resumen bufonesco de los devaneos sexuales de Swaggart. El músico quiere presentar unos asuntos privados dándoles la mayor publicidad posible, para evitar que el asunto se diluya en la agenda mediática con el paso del tiempo.

No es casual, por otra parte, que opte Zappa por elegir canciones conocidísimas de The Beatles para llevar a cabo esta labor, ya que lo que persigue el texto es conseguir un trasvase rápido de lo privado a lo público. En esta dirección, el intento de popularización de un escándalo político considerado por Zappa como definitorio de unas determinadas políticas, encuentra en las canciones de The Beatles su perfecto vehículo de expresión. Zappa busca reformular canciones fácilmente reconocibles por el público para elevar la historia de Swaggart a la categoría de folklore, al insertar dicha historia de Swaggart en esta reformulación. Se trata de que el escándalo sexual de Swaggart no caiga en el olvido mediante la escritura de unos textos que son, además, prolijos en detalles.

Esto nos lleva a considerar, como veremos a continuación, que el uso de la música de The Beatles como fondo a la descripción de las correrías sexuales de un telepredicador supone una violentación intencionada de las expectativas del receptor, beneficiándose, de este modo, la eficacia del dispositivo humorístico que persiguen las canciones. Al escribir letras llenas de terminología «slang» explícitamente sexual sobre canciones que, en su escritura original, hablaban del amor y de ensoñaciones oníricas, Zappa ofrece un ejemplo más de una característica de la mayor parte de sus composiciones, señalada por Jenaro Talens: la contradicción en la relación entre lenguaje musical y lenguaje artístico verbal (en Talens *et alii*, 1995: 100).

En las próximas páginas iremos viendo las diferentes canciones. En la columna de la izquierda, aparece el texto de Zappa, y en la columna de la derecha

hemos incluido los respectivos textos de The Beatles con el interés de que aporten datos interesantes a los comentarios sobre la obra de Zappa. El primer texto se trata de la canción «Norwegian Jim», basado en el tema de The Beatles «Norwegian Wood»¹⁴²:

Jim el noruego
(Norwegian Jim)

Jim tuvo una vez una chica
o deberíamos decir
que ella le tuvo a él.
Le enseñó su habitación
¿a que está muy bien
este motel de Texas?

Ella le pidió que se quedara y le dijo
que se podía sentar donde quisiera.
Jim echó un vistazo y cayó en la cuenta
de que no había rezado.

Jim se quitó el peluquín,
esperó el momento adecuado,
se la machacó,
rezó hasta las dos
y después ella le dijo:
«¿Te la chupo?»

Le dijo que había quedado
por la mañana con Falwell y Pat.
Jim le contestó que él no,
y se corrió sobre su vientre.

Cuando se despertó,

Madera noruega
(Norwegian Wood)

Yo tuve una vez una chica
o debería decir
que ella me tuvo a mí.
Me enseñó su habitación
¿a que está bien?
Es madera noruega.

Me pidió que me quedara y me dijo
que me podía sentar donde quisiera.
Así que eché un vistazo y vi
que no había ninguna silla.

Me senté en una alfombra
esperando que llegara el momento adecuado,
bebiendo vino,
hablamos hasta las dos
y entonces dijo:
«Es hora de ir a la cama»

Me dijo que trabajaba a la mañana
siguiente y se empezó a reír.
Le contesté que yo no y me escabullí
para dormir en el baño.

Cuando me desperté,

¹⁴² Problemas con los derechos de autor parecen ser la causa de que estas canciones, a pesar de conservarse su grabación, no estén editadas en la discografía oficial de Zappa. No obstante, se pueden escuchar en distintas ediciones *bootleg*, como la caja titulada *Apocrypha*.

estaba solo:
 ella le había machacado el cucurucho,
 así que la dejó volar.
 ¿A que está muy bien
 este motel de Texas?¹⁴³

estaba solo:
 el pájaro había volado,
 así que encendí el fuego.
 ¿A que está bien?
 Es madera noruega¹⁴⁴

De las tres canciones de The Beatles que elige Zappa para ridiculizar la historia de Swaggart, es ésta, «Norwegian Jim», la que conserva mayores paralelismos con la letra de Lennon y McCartney. Zappa traslada el sujeto del texto, que aparece en primera persona en el tema de The Beatles, hacia el personaje de Jimmy Swaggart. Este trasvase de voces opera en función de un distanciamiento respecto a la historia que se está narrando: si en la canción de Lennon-McCartney se establece una confusión intencionada de experiencias mediante la identificación de voces (de tal manera que pueda llegar a parecer que la canción narre una vivencia propia de los mismos autores del texto), en el tema de Zappa se ofrece una separación tajante mediante la presentación de un personaje determinado, ya que no se habla de un «yo», sino de un tercero, Jimmy Swaggart. El dispositivo de ridiculización empieza, de este modo, con la presentación radical de una ruptura que, en el texto de The Beatles, no estaba tan clara. Porque si los de Liverpool buscaban una identificación con el público mediante la confusión de experiencias propias con las ajenas, de tal manera que se produjese una apropiación de estas experiencias en el receptor, Zappa quiere dejar claro que no pretende tal identificación, sino la desmitificación mediante la presentación de una experiencia

¹⁴³ «Norwegian Jim: Jim once had a girl / or should we say / she once had he / She showed him her room / isn't it swell / Texas Motel? / She asked him to stay and she told him to sit anywhere / So Jim looked around and he noticed there wasn't a prayer / Jim took off his rug / bidding his time / pounding his pud / he prayed until two / and then she said / "How 'bout some head?" / She said she was booked in the morning with Falwell and Pat / Jim told her he wasn't, and dribbled some spoo in her lap / And when he awoke / he was alone / she'd honed his cone / so he let her fly / isn't it swell / Texas Motel?».

¹⁴⁴ «Norwegian Wood: I once had a girl, / or should I say / she once had me. / She showed me her room, / isn't it good? / Norwegian wood. / She asked me to stay and she told me to / sit anywhere, / so I looked around and I noticed there / wasn't a chair. / I sat on a rug / bidding my time, / drinking her wine. / We talked until two, / and then she said, / "It's time for bed". / She told me she worked in the morning / and started to laugh, / I told her I didn't, and crawled off to / sleep in the bath. / And when I awoke / I was alone, / this bird has flown, / so I lit a fire, / isn't it good? / Norwegian wood» (Dister, 1988: 166-168).

aberrante. Dicho de otro modo: el texto de Zappa se dedica a señalar con el dedo índice una historia concreta, tangible, para ejercer su mecanismo de burla.

De hecho, lo concreto, lo tangible, es una de las señas de identidad discursivas del texto, así como de las canciones de *Broadway the Hard Way*. Zappa alude a detalles muy concretos en su historia: Jimmy Swaggart se va con una mujer a una habitación de un motel de Texas, practica juegos sexuales con ella, y se despierta solo a la mañana siguiente. Pero el texto no se limita a la fijación de detalles en las acciones, sino que se extiende a los rasgos descriptivos de Swaggart, desde los físicos hasta los de su conducta: se nos describe al predicador como una persona que lleva peluquín, que reza constantemente, obsesionado con la masturbación. El retrato que se ofrece es el de un telepredicador habituado a los ambientes sórdidos, alejado de la grandilocuencia del púlpito y del espectáculo televisado.

Uno de los puntos en los que se desvela de un modo más claro la separación entre ambos universos discursivos (el de Lennon-McCartney y el de Zappa) se encuentra en la tercera estrofa. Por un lado, tenemos, en el tema de The Beatles, que la propuesta sexual que se refleja en la canción se expresa con la siguiente frase: «Es hora de ir a la cama». Por el contrario, el texto de Zappa viene a arremeter contra esta propuesta, dejando en su texto una más contundente: «¿Te la chupo?». La oposición tan clara que realiza Zappa responde a una inquietud: dejar en evidencia unas prácticas comunes en la música rock, en este caso, el trato eufemístico de los temas sexuales. En su opinión, esta actitud se basa en unas dinámicas generadas por la propia industria musical:

Lo que creo que es una postura **muy cínica** en varias canciones de rock and roll (...) es la manera en que dicen: «**Hagamos el amor.**» ¿Qué clase de puto *mojigato* es el que dice una gilipollez **así** en el mundo real? Hay que ser capaz de decir «*Follemos*» o, al menos, «*Vamos a completar los espacios en blanco*», pero se

tiene que decir «*Hagamos el amor*» para salir en la radio. Esto crea una corrupción semántica al cambiar el contexto en el que se usa la palabra ‘*amor*’ en la canción ¹⁴⁵ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 90).

Así, con la pregunta «¿Te la chupo?», el texto pone en crisis el discurso de la industria musical al equiparlo con el discurso de los grupos de presión de derechas. El tratamiento elusivo del sexo es una característica común en la práctica discursiva de The Beatles y de Jimmy Swaggart, es decir, en el constructo ideológico de la industria del disco y el conservadurismo de derechas. Una frase como «¿Te la chupo?» es tan improbable en una canción de The Beatles como en un discurso público de Swaggart. Insertar esa información en ambos campos supone la vulneración y evidencia de los límites y restricciones de unos discursos determinados.

Porque el texto de Zappa se adentra, por otra parte, de lleno en la retórica beatle. Cambiando muy pocos versos del texto original, Zappa aporta su lectura de la canción «Norwegian Wood». Pese al uso de un lenguaje un tanto alegórico, la visión de Zappa es clara: la canción de The Beatles habla de un encuentro con una prostituta. Al final de la canción, Lennon y McCartney hacían referencia a la sensación de soledad al escribir «el pájaro había volado». En la canción de Zappa, ese pájaro es la prostituta de Louisiana, que ha partido esa mañana al encuentro con Jerry Falwell y Pat Robertson, dos conocidos predicadores, puesto que, según recoge el texto, tenía concertada una cita con ambos. Así, lo que podría parecer una canción de amor no es más que, según la lectura de Zappa, la historia de una noche de sexo¹⁴⁶.

¹⁴⁵ «What I think is **very cynical** about some rock and roll songs (...) is the way they say: “**Let’s make love.**” What the fuck kind of *wussy* says shit like **that** in the real world? You ought to be able to say “*Let’s go fuck,*” or at least “*Let’s go fill-in-the-blank*” -but you gotta say “*Let’s make love*” in order to get on the radio. This creates a semantic corruption, by changing the context in which the word ‘*love*’ is used in the song».

¹⁴⁶ Alain Dister, por ejemplo, en su biografía sobre The Beatles, ve «Norwegian Wood» como una «pequeña maravilla de ternura, de ironía agridulce» (1988: 117). Por su parte, Lennon confirma la indefinición intencionada de la letra de la canción: «“Norwegian Wood” habla sobre una aventura que yo tenía. Lo llevaba muy en secreto porque no quería que se enterara Cyn, mi mujer. Siempre estaba liado con alguien y quise

Este ejercicio de la concreción para poner en evidencia unas estrategias discursivas específicas no se queda en un mero juego de referencialidad. A Zappa no le interesa denunciar a Swaggart sin más, sino que pretende reflexionar sobre la hipocresía de la derecha cristiana. De ahí las referencias a otros dos predicadores (Falwell y Robertson), conocidos también por diversos escándalos que pusieron en evidencia la moralidad de sus acciones públicas. No obstante, esa reflexión llegará con la tercera canción de esta serie, ya que el próximo paso que dé Zappa será, después de cuestionar el discurso de la industria musical, ahondar en las contradicciones del *reaganismo* mediante la minuciosidad expositiva del escándalo de Swaggart. Es lo que hace en la canción «Louisiana Hooker with Herpes», basada en «Lucy in the Sky with Diamonds»:

La puta de Louisiana con herpes
(Louisiana Hooker with Herpes)

Imagínate que estás
en Nueva Orleans con una puta
que tiene el cuerpo lleno
de grandes manchas de color rosa.
De repente, alguien, tú respondes en voz baja
es el Consejo de la Asamblea, ¡Dios mío!

Granujas ignorantes
de los que nunca habías visto hasta ahora
están buscando, de rodillas, bajo la cama
a la chica con el semen en la tripa
pero se ha ido.

La puta de Louisiana con herpes.

Lucy en el cielo con diamantes
(Lucy in the Sky with Diamonds)

Imagínate que estás
en un bote en un río
con árboles de mandarinas
y cielos de mermelada.
Alguien te llama, tú respondes lentamente
es la chica de los ojos de calidoscopio

Flores de celofán
verdes y amarillas
más altas que tú.
Buscas a la chica con el sol en los ojos
y se ha ido.

Lucy en el cielo con diamantes.

escribir sobre eso, pero disimuladamente, sin que quedara nada claro. No recuerdo que entonces estuviera con ninguna mujer en particular. Escribía a partir de mis experiencias; los pisos de las chicas, cosas así» (en *The Beatles*, 2000: 196).

Vimos que se iba camino a la habitación
de un motel que hay cerca del aeropuerto,
el sitio donde Jimmy se corre viendo pornografía.
Todo el mundo se ríe mientras aguantamos sus gilipolleces,
que aumentan de manera tan descabellada.

Síguele al puente de al lado de la fuente
donde la gente con forma de caballos de madera
come pasteles de merengue.
Todos sonríen mientras pasas flotando
al lado de las flores increíblemente altas.

Los periodistas se plantan en su puerta
para llevarse a Jim
que entra por la puerta de atrás con la cara de imbécil de siempre
y, zas, se ha ido.

Taxis hechos de periódico
aparecen en la ribera, esperándote para llevarte de ahí.
Móntate atrás, con la cabeza en las nubes
y te vas.

La puta de Louisiana con herpes.
Lucy en el cielo con diamantes.

Imagínate que estás en tu propia cadena de televisión
ante seguidores de encefalograma plano
con los ojos llenos de lágrimas
De repente aparece, durante los anuncios,
la chica de la lluvia dorada.

Imagínate en un tren, es una estación
con porteros de plastilina
con corbatas de cristal.
De repente alguien aparece en el torno de la entrada:
es la chica de los ojos de calidoscopio.

La puta de Louisiana con herpes¹⁴⁷.
Lucy en el cielo con diamantes¹⁴⁸.

¹⁴⁷ «Louisiana Hooker with Herpes: Picture yourself with a whore in New Orleans / with big purple welts all over her bod / Suddenly someone, you answer quite slowly / It's the board from Assembly, oh God! / Ignorant crackers like you've never seen / grovelling under your bed / Search for the girl with the spoo in her lap / and she's gone / Louisiana hooker with herpes / We saw her go down to a room near the airport / where Jimmy gets off watching pornography / Everyone smiles as we tread through his horseshit / that grows so incredibly high / Newspaper writers appear at his door / waiting to take Jim away / He climbs in the back with his head up his ass / and he's gone / Louisiana hooker with herpes / Picture yourself on your own TV station / with brain-dead supporters with tears in their eyes / Suddenly someone is there at commercial / the girl with the pee-hole surprise / Louisiana hooker with herpes».

¹⁴⁸ «Lucy in the Sky with Diamonds: Picture yourself in a boat on a river, / With tangerine trees and marmalade skies / Somebody calls you, you answer quite slowly, / A girl with kaleidoscope eyes. / Cellophane flowers of yellow and green, / Towering over your head. / Look for the girl with the sun in her eyes, / And she's gone. / Lucy in the sky with diamonds, / Follow her down to a bridge by a fountain / Where rocking horse people eat marshmallow pies, / Everyone smiles as you drift past the flowers, / That grow so incredibly high. / Newspaper taxis appear on the shore, / Waiting to take you away. / Climb in the back with your head in the clouds, / And you're gone. / Lucy in the sky with diamonds, / Picture yourself on a train in a station, / With plasticine porters with looking glass ties, / Suddenly someone is there at the turnstile, / The girl with kaleidoscope eyes.» (CDP 7 46442 2).

Lo que más llama la atención, en un primer momento, del texto, es la continuidad diegética con el texto anterior. Si la primera canción narraba el encuentro sexual del telepredicador, ésta arranca en el punto en el que acababa aquélla. La primera acción que se describe en la irrupción de las Asambleas de Dios en el escándalo y la salida a la luz pública de las infidelidades conyugales de Swaggart. A continuación, el texto recoge el seguimiento informativo de la prensa y la petición de perdón a sus seguidores.

La diferenciación de atribuciones es otra de las características que vemos reflejadas en la canción. Mientras los periodistas aparecen en el texto sin ningún tipo de adjetivo que los defina, los seguidores de Swaggart y los representantes de su grupo cristiano sí aparecen categorizados. Los primeros, como «encefalogramas planos»; los segundos, como «granujas ignorantes». Nos encontramos, así pues, con una línea divisoria: a un lado, Zappa sitúa a los colectivos fundamentalistas de derechas como colectivo que no cumple ninguna función social en beneficio de la comunidad.

Zappa profundiza en su descripción de la sordidez del ambiente. Las manchas de la piel de la chica, la descripción de las eyaculaciones o la afición de Swaggart por la pornografía, son algunas de las escenas que describe la canción con un uso deliberado de un lenguaje duro. Frente al lenguaje eufemístico y metafórico de los evangelistas, lleno de referencias bíblicas, Zappa se inclina por un lenguaje directo, cargado de palabrotas, para definir las acciones de Swaggart. Lo que pone en cuestión mediante este mecanismo es, una vez más, los desencuentros entre discurso y acción política. Si la oratoria de Swaggart está llena de condenas al alcohol, la lujuria, el tabaco o, incluso, el cine y el rock, este sentido particular de la moralidad se convierte en una gran mentira ante la revelación de un escándalo de índole sexual.

Pero el texto de Zappa no sólo supone un paso más en la narración, aparte de una profundización en la descripción del escándalo, sino una ruptura más tajante con el universo textual de The Beatles. Si «Norwegian Jim» precisaba una distinción basada en una mayor concreción de los textos para romper el sentido metafórico del discurso de The Beatles, y lo hacía simplemente con unos cambios mínimos – aunque significativos– en la letra, el caso de «Louisiana Hooker with Herpes» es ligeramente distinto, en tanto que cambia el referente. Perteneciente al LP *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, la canción «Lucy in the Sky with Diamonds» es un texto alegórico de The Beatles, lleno de visiones oníricas que giran en torno a la búsqueda de una «chica con los ojos de calidoscopio». Estas metáforas, unidas al hecho de que el anagrama del título forma el nombre de la sustancia LSD, hicieron de la canción un icono del movimiento hippie, como ya hemos señalado al principio de este trabajo.

La oposición de Zappa a este relato se materializa en el empleo de un lenguaje distinto, con fines totalmente diferentes. A Zappa no le interesan las visiones oníricas y evocadoras y, por lo tanto, ahonda en la concreción, al atar el texto a unas variables temáticas y temporales muy determinadas. Si el texto de The Beatles puede dar origen a diferentes interpretaciones sobre el origen creativo y significado de sus versos, el de Zappa no deja lugar a dudas. O, dicho de otro modo, ambos textos operan, en su análisis, en direcciones opuestas. La canción de The Beatles presenta figuras abstractas cuya lectura se dirige hacia la concreción: qué «significan» los versos, en definitiva. No obstante, la canción de Zappa parte de unas descripciones muy detalladas, con un lenguaje totalmente desprovisto de pudor, para llegar a un nivel superior de denuncia: qué «implican» los versos. El texto de Zappa parte de la descripción del escándalo de Swaggart para reflexionar, en última instancia, sobre las incongruencias y la bajeza moral de la derecha estadounidense.

Esta diferenciación entre «significación» e «implicación» es, en definitiva, una distinción de asunciones de los sentidos políticos del texto artístico. El relato de The Beatles oculta su naturaleza política, que resulta, por otro lado, innegable al retratar, cuanto menos, un momento social determinado, algo reconocido hasta por el propio productor del grupo de Liverpool, George Martin. Por el contrario, el relato de Zappa asume, en su seno, su carácter político. El texto de Zappa juega con esta oposición al texto de The Beatles para ofrecer una mayor claridad expositiva de los hechos cometidos por los telepredicadores. Zappa está jugando, en todo momento, con el horizonte de expectativas del receptor, ya que, al oír los primeros compases, espera una versión de una canción de The Beatles. Esta manera de violentar estas expectativas, ofreciendo un giro radical en el planteamiento de las letras, busca la identificación del receptor con unas ideas políticas. De nada serviría que el texto de Zappa cambiase unas visiones oníricas por otras. El conflicto, y la sorpresa, se produce por el cambio de registro que lleva consigo, de una manera diáfana, un planteamiento político diferente al de The Beatles. De lo que se trata es de ofrecer un retrato no sólo de Swaggart, sino del movimiento de la derecha cristiana del *reaganismo*. Que el ataque no se dirige sólo a Swaggart es algo que se clarifica en la tercera y última canción basada en textos de The Beatles. En esta ocasión, el texto de origen es «Strawberry Fields Forever», que se convierte en «Texas Motel».

El motel de Texas
(Texas Motel)

Déjate llevar, porque nos vamos
al motel de Texas.
Olvidate del tufo.
No hay nada de qué preocuparse
Por favor, deja el dinero sobre la mesa

A la hora de confesar todos mis pecados

Strawberry Fields para siempre
(Strawberry Fields Forever)

Déjate llevar, porque nos vamos
a «Strawberry Fields»
donde nada es real.
No hay nada de qué preocuparse
«Strawberry Fields» para siempre.

Es fácil vivir con los ojos cerrados

queda mejor llorar con los ojos cerrados
 Es difícil follar,
 pero al final todo sale bien
 para Jim todo es pornografía

Déjate llevar, porque nos vamos
 al motel de Texas
 A lo mejor acabamos en el infierno
 pero allí tendremos mucha compañía:
 a Falwell, a Pat y a esa rata.

Nadie sabe con quién sueño
 Es decir, debe ser alto o bajo
 O sea, no puedo, ya sabes, concentrarme,
 pero no pasa nada
 Quiero decir, creo que tampoco está tan mal.

Déjate llevar, porque nos vamos
 al motel de Texas.
 Olvídate del tufo.
 Sólo es el semen del pequeño Jimmy
 ¿Qué tal un poco de paja para el burro?

Nadie lo sabe, a veces creo que soy yo
 Pero sabes, yo sé cuándo se trata de un sueño
 Creo que sé, es decir, creo, pero todo está mal.
 O sea, creo que no estoy de acuerdo.

Déjate llevar, porque nos vamos
 al motel de Texas
 Olvídate del tufo.
 Sólo se trata de un poco de vieja pornografía
 Tú sigue machacándome la morcilla¹⁴⁹.

sin entender lo que ves.
 Cuesta llegar a ser alguien,
 pero al final todo sale bien
 A mí no me importa demasiado.

Déjate llevar, porque nos vamos
 a «Strawberry Fields»
 donde nada es real.
 No hay nada de qué preocuparse
 «Strawberry Fields» para siempre.

Creo que no hay nadie en mi árbol
 Es decir, debe ser alto o bajo
 O sea, no puedes, ya sabes, sintonizar
 pero no pasa nada
 Es decir, creo que no está nada mal.

Déjate llevar, porque nos vamos
 a «Strawberry Fields»
 donde nada es real.
 No hay nada de qué preocuparse
 «Strawberry Fields» para siempre.

A veces no, siempre, creo que soy yo
 pero sabes, yo sé cuándo se trata de un sueño.
 Creo que sé, es decir, creo que es un «sí».
 O sea, creo que no estoy de acuerdo.

Déjate llevar, porque nos vamos
 a «Strawberry Fields».
 donde nada es real.
 No hay nada de qué preocuparse
 «Strawberry Fields» para siempre¹⁵⁰.

¹⁴⁹ «The Texas Motel: Let me take you down / 'cause we're going to / the Texas Motel / Don't mind the smell / It's nothing to get hung about / Please leave your cash on the table / Weeping looks better with eyes closed / while I'm confessing all my sins / It's getting hard to plook someone, but it all works out / it's all

De nuevo nos encontramos ante una ruptura del mundo poético de The Beatles en sustitución de un mundo mucho más oscuro y prosaico. La separación que imprime Zappa del texto de Lennon-McCartney no puede ser más clara, especialmente en lo que se refiere a dos aspectos: en una primera instancia, el texto de Zappa elimina el anclaje de «Strawberry Fields» con el mundo de lo irreal, con el mundo de los sueños, con el mundo infantil expresado en la canción de The Beatles como un lugar indeterminado a partir de los recuerdos de las vivencias de Lennon («Strawberry Field» es el nombre de un reformatorio del que parte la evocación). El verso «Nada es real» pasa a ser «No importa el tufo», con el que, además de concretar una descripción específica de un ambiente muy detallado (los moteles de carretera), violenta la percepción sensorial con la que juega la frase de McCartney y Lennon. Si la canción de The Beatles busca una recreación de los sentidos haciendo que el receptor se deje guiar por las imágenes del texto («Déjate llevar, porque nos vamos a Strawberry Fields donde nada es real»), la canción de Zappa quebranta estas expectativas oníricas al introducir un elemento totalmente perturbador para una experiencia sensorial atractiva, el mal olor: «Déjate llevar, porque nos vamos al motel Texas en el que no importa el tufo».

pornography to Jim / Let me take you down / 'cause we're going to / the Texas Motel / We might go to hell / but we'll have lots of company / Falwell and Pat and that weasel / No one knows who's in my dream / I mean it must be high or low / That is, I can't you know, tune in, but it's all right / That is, I think it's not too bad / Let me take you down / 'cause we're going to / the Texas Motel / Don't mind the smell / It's just some jizz from Jimmy-boy / How 'bout some hay for the donkey? / No one knows, sometimes think it's me / but you know, I know when it's a dream / I think I know, I mean, I guess, but it's all wrong / that is, I think I disagree / Let me take you down / 'cause we're going to / the Texas Motel / Don't mind the smell / It's just some old pornography / Just keep on strokin' that sausage».

¹⁵⁰ «Strawberry Fields Forever: Let me take you down / 'cos I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real / And nothing to get hungabout / Strawberry Fields forever / Living is easy with eyes closed / Misunderstanding all you see / It's getting hard to be someone / But it all works out / It doesn't matter much to me / Let me take you down / 'cos I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real / And nothing to get hungabout / Strawberry Fields forever / No one I think is in my tree / I mean it must be high or low / That is you can't you know tune in / But it's all right / That is I think it's not too bad / Let me take you down / 'cos I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real / And nothing to get hungabout / Strawberry Fields forever / Always, no sometimes, I think it's me / But you know I know when it's a dream / I think I know I mean a "Yes" / But it's all wrong / That is I think I disagree / Let me take you down / 'cos I'm going to Strawberry Fields / Nothing is real / And nothing to get hungabout / Strawberry Fields forever» (The Beatles, 1991: 72-74).

Pero, de nuevo, el distanciamiento va más allá al desentenderse el texto de Zappa, de las lecturas desprovistas de compromiso del texto de The Beatles. En «Strawberry Fields Forever» la ensoñación supone una evasión de la realidad. Zappa ve aquí, una vez más, la consecuencia de la cultura del LSD, que no es otra que conseguir adocenar al individuo ante la realidad social. Esta postura consta de una manera diáfana en la canción de McCartney y Lennon: «Es fácil vivir con los ojos cerrados, sin entender todo lo que ves. Cuesta llegar a ser alguien, pero al final todo sale bien. A mí no me importa demasiado». El texto de Zappa se aparta totalmente de esta visión conformista desde su interés por denunciar las políticas de derechas norteamericanas.

La estrofa más reveladora de que esta denuncia engloba a toda una corriente política es aquella en la se menciona la idea del infierno de los telepredicadores, además de englobar a Falwell y a Robertson en el grupo de Swaggart: «Déjate llevar, porque nos vamos al motel de Texas. A lo mejor acabamos en el infierno, pero allí tendremos mucha compañía: a Falwell, a Pat y a esa rata».

Ya hemos comentado, al introducir las características del discurso de los telepredicadores, el establecimiento de una dualidad entre el bien y el mal, el cielo y el infierno, Cristo y Satanás, los salvados y los pecadores. La presentación de un infierno como una amenaza de la condenación de la humanidad se encuentra, sin ir más lejos, como punto de partida en todos los sermones de Jimmy Swaggart. En palabras de Randall Balmer (1998: 31).

Swaggart inicia sus sermones en el teclado, moviendo su pierna derecha al ritmo de la música. Como se hace en muchos sermones pentecostales, la canción inicial da paso inmediatamente a la siguiente. La canción titulada «Hay poder en la sangre» da paso a la titulada «Aleluya, llénanos hoy de nuevo». Mientras la música azota a la congregación a la búsqueda del frenesí, Donnie Swaggart, [el hijo de Jimmy], da

saltos y palmas siguiendo el ritmo y después coge un micrófono. «Estoy aquí para dar cuenta del diablo», exclama. «Hay poder en la sangre. Hay poder en la sangre de Jesucristo». La congregación asiente con gritos y aplausos. «Hay un nuevo señor en la ciudad», anuncia Donnie. «¡El diablo ha sido derrotado!». Se pone a bailar mientras la música vuelve a «Poder en la sangre»¹⁵¹.

La reacción de Zappa a esta imagen de un predicador que se convierte en fiscal que decide quién se condena y quién no, aparece a lo largo de su obra de los años 80. El álbum de 1985 *Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention* tiene en su portada un mensaje en el que se lee:

El lenguaje y conceptos aquí contenidos están GARANTIZADOS PARA NO CAUSAR TORMENTO ETERNO EN EL LUGAR DONDE EL TÍO DE LOS CUERNOS Y EL PALO PUNTIAGUDO LLEVA SUS ASUNTOS. Esta garantía es tan real como las amenazas de los video-fundamentalistas, que usan sus ataques a la música rock en su intento de transformar los Estados Unidos en una nación de tontos que les envían cheques por correo (en el nombre de Jesucristo). Si existe un infierno, su fuego les espera a ellos, no a nosotros¹⁵².

Respuesta que no sólo ironiza sobre la adopción de una metáfora (el infierno) por parte de los predicadores de una amenaza real que debe guiar la conducta de las personas, sino que niega la superioridad moral que se erigen los fundamentalistas. Esta pretensión no puede, según Zappa, ser más que falsa, a la

¹⁵¹ «Swaggart opens his services at the keyboard, his right leg thumping up and down in time to the beat. As with many Pentecostal services, the opening song blends seamlessly one to the next. «There is power in the blood» segues into «Alleluia, fill us afresh today». As the music whips the congregation into a frenzy, [Jimmy's son] Donnie Swaggart claps and hops in time to the beat and then grabs a microphone. «I'm here to serve notice on the Devil today,» he exclaims, «there's power in the blood. There's power in the blood of Jesus Christ.» The congregation concurs with shouts and applause. «There's a new sheriff in town,» Donnie announces. «The Devil has been defeated!» He does a little dance as the music segues back into «Power of Blood».

¹⁵² «The language and concepts contained herein are GUARANTEED NOT TO CAUSE ETERNAL TORMENT IN THE PLACE WHERE THE GUY WITH THE HORNS AND 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 waits for them, not us».

vista de los pecados cometidos por quienes amenazan con la condenación al averno. De ahí que la canción condene a Jerry Falwell, Pat Robertson y a la «rata» de Jimmy Swaggart. El solo cuestionamiento de la creencia en el mito del infierno, y no digamos ya su subversión consistente en decir que a él irán quienes más se erigen en jueces salvadores, supone un disparo al dispositivo ideológico de los evangelistas. Straub (1988: 131) recuerda:

El fundamentalista cree firmemente en el mito del infierno –un hoyo ardiente adonde empujará el mal– y cuando se desafía esa creencia, y se cuestiona la realidad del infierno, ellos se abrazan al mito con mayor tenacidad. Muy poca es la gente que está atrapada en el engaño de la creencia del fundamentalismo y que cambia de opinión alguna vez¹⁵³.

El problema que identifica Zappa no es, empero, que exista un movimiento conservador que delimite una división entre virtuosos y pecadores, sino que este movimiento se inmiscuya en las decisiones individuales. Así la canción apunta a que este infierno se reserva para los telepredicadores tanto por sus escándalos como, sobre todo, por la intervención sobre la vida privada de los ciudadanos. En sus declaraciones realizadas a Peter Occhiogrosso, que éste recogió en el libro *Once a Catholic*, Zappa remarcaba este punto:

Yo nunca le negaría a nadie el derecho de seguir siempre su camino. El dueño de ese canal de televisión que nunca emitiría un anuncio de condones y que cree que si lo hiciera iría al infierno, se merece ese premio, sea lo que sea el cielo que él se imagina. El que quiera que le siga, pero que a mí no me involucren. Yo creo que es más importante la libre voluntad¹⁵⁴ (1987: 369).

¹⁵³ «The fundamentalist firmly believes in the myth of Hell –a fiery pit where the evil will be thrust– and when that belief is challenged, and the reality of Hell is questioned, they embrace the myth more tenaciously. Very few people trapped in a fundamentalist belief system ever change their minds».

¹⁵⁴ «I would never deny anybody else the right to go for it all the way. The manager of that TV station who wouldn't put a condom ad on the air and believes that if he did he would go to hell, he is welcome to that guilt, to whatever he imagines his heaven is going to be. Anybody who wants it can have it, just don't inflict it on me. I think free will is more important».

La intromisión en los derechos individuales a cargo de los grupos de presión de derechas es, por lo tanto, una de las grandes preocupaciones que expresa la obra de Zappa. La ridiculización de la idea de que existe un infierno de condenación la encontramos ya en los años 70, en una canción titulada «Tetas y birras» («Titties 'n Beer»), publicada en el LP de 1978 *Zappa in New York*:

Era una noche muy oscura,
no se veía la luna.

Vamos, como cuando las estrellas no brillan
porque es noche cerrada.

Escuché el viento aterrador
vi varios árboles espantosos.

Había un hombre lobo gruñiendo
justo a mi lado.

Soy un chico malo, un tipo duro, vamos, que no soy un mariquita.

Tengo una chica de grandes tetas que se llama Chrissy.

Estábamos hablando de ella y de mi moto y de mí
y de este viaje que nos había traído a la montaña del Misterio, Misterio

Entonces me di cuenta de que los grillos

cantaban de un modo extraño

así que pensé que lo mejor sería
tomarse una birrita.

Le dije a mi chica: «Dame un poco de esa que te estás mamando».

Pero no hubo respuesta
porque había desaparecido.

«¿Dónde están esas tetas que me gustan tanto y mi maldita birra?»,

es lo que empecé a gritar, cuando oí ese sonido

como de una rama rota, y apareció de un salto el demonio,

era, más o menos, así de grande.

Llevaba un traje rojo
y el pelo a lo Christopher Lee,
y la cola puntiaguda,
olía como a azufre.
Sí, sin duda era él,
que lo supe en seguida.
Tenía un poco de carne humana
incrustada bajo sus uñas,
me pareció
que era carne de teta.
Le dije: «¡Eh, tú, hijo de puta!»,
porque estaba enfadado con él.
Se limitó a limpiarse el colmillo
con la seda dental,
así que le disparé,
le solté tres balazos: pim, pam, pum.

El cabrón se puso a reír y dijo:

–Venga, aparta eso.

Me la he comido entera. ¿Tienes algo que decir?

–¿Te has comido a mi Chrissy?

–Las tetas incluidas.

–¿Y qué hay de las birras?

–¿Eran unas latas así de grandes?

–¿También te has comido sus botas?

–¿Por qué tendría que mentirte?

–Joder, debías tener hambre.

–Pues la verdad es que sí.

–¿No te pagan bien

en tu trabajo?

–Bueno,

no me puedo quejar cuando llega el final de mes.
 –Venga, quiero a mi Chrissy,
 y quiero mis birras,
 así que vomítala y tráela de vuelta ya.
 Demonio, ¿me escuchas?
 –¡Vete a la mierda, motero!
 Yo soy el Demonio,
 ¿te enteras?
 ¿Qué me darás a cambio de las
 tetas y las birras?
 Supongo que te habrás leído este contratito.
 –Tienes razón,
 maldito hijoputa.
 –¡No me digas eso!
 –¡Ésta es la única razón por la que aprendí a escribir!
 Trae acá ese papel. Por mis huevos que lo firmo,
 porque necesito ya una birra,
 y ya va siendo hora de tocar tetas.
 –¡Tío, no me vas a engañar, no eres tan malo.
 Deberías ver algunas de las almas que he tenido:
 estaba Richard Nixon, y también el vicepresidente Agnew.
 Esos dos cabrones eran peores que tú.
 –Bueno, pues hagamos un trato, si te parece bien.
 Es decir, tú eres el demonio así que
 ¿qué vas a hacer?
 A mí sólo me interesan dos cosas: tetas y birras.
 –¿Cómo?
 ¿Tetas y birras?
 –¡Tetas y birras!
 –¡No! ¡No lo firmes! Dame un poco de tiempo para pensarlo.
 Aguarda un momento, porque
 es tinta mágica.

Entonces el demonio vomitó
 y apareció de un salto mi chica.
 Se escuchó por todas partes
 el sonido de sus tetas rebotando. Ella dijo:
 «Tengo tres birras y un puñado de barbitúricos.
 Voy a colocarme, así que os jodan, payasos».

Nos hizo un gesto obsceno con el dedo,
 todo rígido y tieso.

Entonces el demonio se tiró un pedo
 que la arrojó por el acantilado.

El demonio se enfadó
 y yo me volví a casa.

¡Por mi madre que no me he inventado nada!

¿Y cómo se explica que ella volviera a aparecer allí?¹⁵⁵

¹⁵⁵ La canción fue escrita a mediados de los 70, ya que el LP reproduce un concierto celebrado en 1976. Hay distintas versiones de esta canción en la obra de Zappa que suelen diferir en un diálogo improvisado que se desarrolla hacia la mitad del tema. En aras de la brevedad, hemos prescindido de incluir las diferentes improvisaciones y nos hemos basado en la transcripción de la letra que aparece en el libro de Alain Dister (1981: 154-158), si bien hemos corregido algunas inexactitudes.

«It was the blackest night / There was no moon in sight / You know the stars ain't shinin' / 'Cause the sky's too tight / I heard the scarey wind / I seen some ugly trees / There was a werewolf honkin' / 'Long the side of me / I'm mean 'n I'm bad y'know I ain't no sissy / Got a big-titty girl by the name of Chrissy / Talkin' about her 'n my bike 'n me / 'N this ride up the mountain of Mistery, mistery / I noticed even the crickets / Was actin' weird up here / So I figured I might / Just drink a little beer / I said, "Gimme summa that what yer suckin' on..." / But there was no reply / 'Cause she was gone / "Where's those titties I like so well, / 'n' my goddam beer" / Is what I started to yell, then I heard that noise / Like a crunchin' twig, 'n up jumped the Devil... / He's about this big... / He had a red suit on / An' a widow's peak / An' then a pointed tail / 'N like a sulphur reek / Yes, it was him awright, / I swore I knowed it was / He had some human flesh / Stuck underneath his claws / You know, it looked to me / Like it was titty skin / I said, "You sonofabitch!" / 'Cause I was mad at him, / Well he just got out his floss / 'N started cleanin' his fang / So I shot him with my shooter, / Said: BANG BANG BANG / Then the sucker just laughed 'n said, "Put it away... / You know, I ate her all up... now what you gonna say?" / YOU ATE MY CHRISSY? "Yeah! Titties 'n all!" / WHAT ABOUT THE BEER THEN? Were the cans this tall? / EVEN HER BOOTS? "Would I lie to you?" / SHIT, YOU MUSTA BEEN HUNGRY! "Yes, this is true" / WELL DON'T THEY PAY Y'ALL GOOD FOR THE / STUDD THAT YOU DO? / "I can't complain when the checks come through..." / WELL I WANT MY CHRISSY, 'N I WANT MY BEER / SO YOU JUST BARF IT BACK UP NOW, DEVIL, / DO YOU HEAR? / "Blow it out your ass, motorcycle man! I am the Devil, / Do you understand? Just what will you give me for your / Titties & beer? I suppose you noticed this little contract here..." / YER GODDAM RIGHT, YOU SON-OF-A-WHORE, / THAT'S ABOUT THE ONLY REASON I LEARNED WRITIN' FOR... / GIMME THAT PAPER... BET YER ASS / I'LL SIGN... / 'CAUSE I NEED A BEER, 'N IT'S TITTY- / SQUEEZIN' TIME! / "You can't fool me..., you ain't that bad... / I mean you shoulda seen some of the souls I had... / Why there was Milhous Nixon 'n Agnew, too... / 'N both of those suckers was worse 'n you..." / WELL, LET'S MAKE A DEAL IF YOU THINK / THAT'S TRUE / I MEAN, YOU'RE THE DEVIL SO... WHATCHA... /

La canción nos presenta a tres personajes: el motorista (el narrador de la historia), su pareja, y el diablo. A partir de la aparición de este último, asistimos a un enfrentamiento dialéctico consistente en que uno de los actantes, el diablo, trata de convencer a otro, el motorista, de la firma de un contrato para la venta de su alma. El diablo le ofrece devolverle a sus dos más preciados bienes: su chica y las cervezas. No obstante, se produce una fractura en la conversación cuando el motorista acepta de inmediato la firma del contrato para tener cuanto antes de vuelta a la chica y la cerveza. El motorista evita cualquier proceso de negociación; niega, en definitiva, la comunicación del diablo y rompe todas las expectativas normales por las que se debería haber desarrollado la conversación.

Éstas habrían pasado por un proceso de negociación entre el demonio y el motorista. Negada la negociación, el demonio se queda sin saber cómo reaccionar y se marcha enfadado. En un contexto, mediados de los años 70, en que los telepredicadores eran unas figuras ya conocidas, y emergentes en cuanto al peso específico político que adquirirían con el *reaganismo* (no olvidemos que el antecesor de Reagan, Jimmy Carter, se había declarado «renacido»), Zappa ofrece un texto en que se muestra la vulneración del modelo comunicativo del sermón fundamentalista¹⁵⁶. Mediante la figura del diablo, central en el discurso de los evangelistas, Zappa presenta a un predicador al que se le niega la palabra. Incapaz de desplegar su armamento retórico, el predicador se enfada y desaparece. Sin

GONNA DO? / I'M ONLY INTERESTED IN TWO THINGS, THAT'S TITTIES & BEER / "What? Titties & beer?" / TITTIES & BEER / "No! Don't sign it! Give me time to think... / I mean... hold on a minute, boy... that's / Magic Ink!" / And then the Devil puked / 'N out jumped m'girl / They heard the titties PLOP-PLOPPIN' / All around the world, she said, / "I GOT MY THREE BEERS 'N A FIST FULLA DOWNS, / AN'I'M GONNA GET WRECKED, SO FUCK / YOU CLOWNS!" / And then she gave us the finger, / It was rigid 'n stiff, / That's when the Devil, he farted / An'she went right over the cliff / The Devil was mad / I took off to my pad / I swear I do declare! / How did she get back there?"

¹⁵⁶ Si bien su momento de esplendor llegó en los años de Reagan, los telepredicadores ya eran muy conocidos en las décadas inmediatamente anteriores. Recordemos que, en 1975, ya eran 200 las cadenas de televisión las que ofrecían el programa de Swaggart; además, en 1972, el proceso de compras de emisoras de Pat Robertson era imparable; y no podemos olvidar a los primeros telepredicadores, como Oral Roberts quien, a mediados de los 50, incorporó sus sermones radiofónicos a la televisión.

discusión posible, no existe convencimiento ni control político. «Titties 'n Beer» anticipa en la obra de Zappa un interés por desvelar las mentiras de los movimientos religiosos de derechas, que eclosionará a partir de la publicación, en 1979, de *Joe's Garage*.

3.3.3.4. Swaggart en el estudio. La fijación textual del escándalo

Dejando atrás ya la reflexión en torno al aprovechamiento de unos estándares de la música popular (las canciones de The Beatles) para poner en marcha un mecanismo de deconstrucción de estos discursos predominantes, al tiempo que se deja patente la evidencia de la hipocresía discursiva de la derecha evangelista norteamericana, la obra de Zappa enciende, en su proceso de denuncia hacia Swaggart, otro resorte, que pasa por la versión y revisión de esta misma obra. Una dinámica de actualización que se inscribe en la vocación de vigencia que reivindica constantemente Zappa para con sus textos.

Llama la atención, para empezar, la carencia de referencias a Swaggart en *Broadway the Hard Way*. A pesar de la atención mediática que mereció el affaire del telepredicador durante la gira de conciertos, esta atención se disipó a las pocas semanas, con lo que las preferencias cambiaban a la hora de editar el disco de 1988. De ahí que Zappa decida centrarse en el LP en la figura de Pat Robertson que, como veremos de inmediato, era el predicador sobre el que arremete con más virulencia el disco, dado que Robertson, al ser candidato del partido republicano a la presidencia, contraba con una mayor proyección política. El escándalo de Swaggart, con desvelar las mentiras de la derecha evangelista, no hacía más que certificar su defunción política. Para Zappa, la traslación al escenario de Swaggart era, también, una celebración festiva de victoria social sobre la hipocresía fundamentalista. La urgencia política, ante la edición del *Broadway the Hard Way* semanas antes de las

elecciones presidenciales, se encontraba en la amenaza de una nueva reelección del partido republicano, y Robertson era una de sus cabezas visibles.

Es por esto que, pasadas las elecciones, Zappa no pueda evitar volver sobre Swaggart para su fijación textual definitiva. Así, en 1991 edita el CD *The Best Band You Never Heard in Your Life*, segundo trabajo, tras *Broadway the Hard Way*, compuesto íntegramente por canciones grabadas en la gira de 1988. No obstante, y lo recalcamos a pesar de la obviedad, 1991 no es 1988. Si en 1988, año electoral, interesaba señalar la emergencia política, en 1991 lo que quiere Zappa es dejar constancia de la época, denunciar con el mismo material de origen. La mentira y la hipocresía del partido republicano seguían en pie en los 90, pero el sentido de la obra de Zappa cambia ligeramente. Lo que era urgencia e inmediatez antes, ahora es reflexión para el aprendizaje de la experiencia, reivindicación de la vigencia de la obra como historia activa de la que extraer conclusiones para el presente. Zappa defendía el valor de su obra como representativa de una voz única de su tiempo a la vez que se mostraba orgulloso de su vigencia como crónica:

Broadway the Hard Way era una obra muy concreta, (...) porque iba sobre las elecciones de 1988 y todo el asunto de los televangelistas; y, aunque se queda viejo en poco tiempo, a largo plazo puede ser un documento histórico interesante, del mismo modo que *We're Only In It For The Money*. Porque en aquel momento, en el '67 y el '68, cuando lo grabamos, parecía casi redundante cantar sobre el movimiento hippie, porque estábamos todos allí mismo, así que ¿a quién narices le iba a importar? Pero escúchalo hoy, y verás que es el único álbum de aquel periodo que cuestiona el «flower power» y los asuntos de los hippies¹⁵⁷ (en Gill, 1989: 94).

¹⁵⁷ «Broadway the Hard Way was very specific, (...) because it was about the 1988 election and all the televangelist stuff, although it gets stale very quickly in the short term, in the long term it may be an interesting historical document the same way *We're Only In It For The Money* is. Because at that time, in '67/'68 when we did that, it seemed almost redundant to sing about flower power, because we were right in the middle of it –so who could give a fuck? But listen to it today, and it's the only album from the period that raises an eyebrow about flower power and what hippies were all about».

Y así es como Zappa decide recuperar la historia de Swaggart e incorporarla a su repertorio, al editar unas canciones que ya habían sido tocadas en directo y grabadas pero no publicadas. A pesar de que Swaggart había caído ya en el ostracismo y el descrédito, Zappa se resiste a que el escándalo se sumerja en el olvido, y lo deja publicado como texto musical en uno de sus discos oficiales. El resumen que realiza Zappa para su relato de Swaggart supone un ejercicio de análisis sobre la historia de Swaggart y su tratamiento mediático. Es decir, que Zappa lleva a cabo una labor de reconstrucción de la misma peripecia de Swaggart, sin olvidarse de una muestra de la repercusión mediática que tuvo en su momento el escándalo.

Para empezar, el músico narra la historia del telepredicador. En la canción «Lonesome Cowboy Burt», una pieza de su cancionero escrita en los años 70, Zappa modifica la letra y nos sitúa al personaje:

Me llamo Swaggart
soy un gilipollas
Todos mis amigos
me llaman «Jim»
Soy de Louisiana,
gano mucho dinero,
pero la he jodido
y he pecado (...)

Soy Jim, el vaquero solitario.
Sólo les meto la puntita.
Mis pantalones de vaquero,
mi baile de vaquero,

mi atrevimiento¹⁵⁸.

El dibujo del personaje es idéntico al realizado, a partir de las canciones de The Beatles, en los conciertos. Los atributos no cambian, si bien aquí se presentan explicitados en las estrofas, formando un relato en sí, y no como integrantes de una narración. Es, según el uso de la primera persona, el propio Swaggart quien habla y se presenta al público. Sus rasgos responden a las características que hemos visto ya del predicador fundamentalista: es un multimillonario («gano mucho dinero») sureño cuyos hábitos sexuales han salido a la luz («la he jodido y he pecado») con todo lujo de detalles (su aversión a la penetración, aludida en la frase «sólo les meto la puntita»). Éste es el Swaggart que el oyente de 1988 conocía a la perfección, debido a su exposición a los medios de comunicación en un momento en que la noticia contó con un amplio tratamiento, y que el de 1991 no conoce tan bien. El texto adquiere un valor testimonial al quedar registrado en un disco musical.

Tras la presentación, la canción ahonda en los detalles sobre las prácticas sexuales de Swaggart con la prostituta:

Me busco una prostituta como las de Lousiana de 18,95 dólares
y la obligo a que haga cosas mientras la miro,
y me lo paso en grande¹⁵⁹.

La conclusión es obvia: la detallismo burlón de la intimidad de Swaggart es la mejor prueba de la doble moral fundamentalista. A Zappa le interesa dejar clara, también en el disco, esta conclusión, al deleitarse con estos detalles. La diferencia aquí se halla, con respecto a los textos anteriores, en la búsqueda de una mayor

¹⁵⁸ «My name is Swaggart / I am an asshole / All my friends / They call me “Jim” / I’m from Louisiana / I make lots of money / But I fucked up / And committed a sin (...) I’m lonesome Cowboy Jim! / I only give ’em the tips of him! / My cowboy pants / My cowboy dance / My bold advance».

¹⁵⁹ «I find me some 18.95 Louisiana style prostitute / And make her do pornographic sex while I watch / And I have so much fun».

claridad expositiva. Si en las canciones basadas en The Beatles teníamos que rastrear por los distintos textos para componer la historia de Swaggart, aquí se viene a hacer una compilación de los datos más importantes, ya que lo que hay en juego es la elaboración de conclusiones cara a un recorrido más a largo plazo: aquí el texto ya no se enfrenta a un telepredicador definido, sino que traspasa esta voluntad para ser un relato, más que nunca, dotado de un afán didáctico.

Zappa también quiere dejar constancia de la repercusión mediática del escándalo. Y lo hace en la canción, editada en el mismo álbum, «More Trouble Every Day»:

El miércoles vi a Jimmy Swaggart.
Lloraba desconsolado.
Vi que lloraba, lloraba, lloraba.
Todas esas patrañas rodando por su cara.
Después le vi llorar un poco más,
y volvió a llorar otra vez.
Le dieron una reprimenda
y se fue, de vuelta, a ganar más dinero¹⁶⁰.

La aparición televisiva en que el predicador escenifica su confesión y petición pública de perdón es el momento que elige Zappa para apuntar dos cosas: en primer lugar, la extravagancia grotesca del lloro, que en el texto se ve como un brindis al sol antes que como un arrepentimiento real, y, en segundo lugar, de nuevo la hipocresía manifestada en que el negocio vuelve a funcionar tras una pequeña reprimenda a Swaggart. La insistencia en el lloro indica también la presencia de esas imágenes en todos los medios de comunicación, con lo que Zappa quiere dejar

¹⁶⁰ «Wednesday I watched Jimmy Swaggart / Watched him weepin' all over the place / I watched him weepin' and weepin' and weepin' / And that shit rolling down his face / Then I watched him weep some more / And he kept on weepin' again / And they smacked him on his little hand / And he went out makin' more money».

constancia de que la denuncia no forma parte de un discurso radical producido en los márgenes de las formas predominantes de la industria cultural, sino que se inserta en los relatos comunicativos mayoritarios, al haber quedado, en su momento, todo el escándalo recogido en los principales medios de comunicación.

Estos textos son también versiones de otros textos anteriores, en este caso de la misma obra de Zappa. En esta última canción, el texto fuente es «Trouble Every Day», un tema del primer LP de Zappa, *Freak Out!*. Si la canción original se fijaba en el impacto que había tenido en los medios de comunicación los disturbios ocurridos en el gueto negro de Watts (California), en agosto de 1965, la reformulación cambia de sujeto pero no de problema político. Lo que en los 60 era un problema de libertades civiles ejemplificadas en el racismo, en los 80 este problema encuentra su ejemplo en la emersión de la derecha cristiana como grupo con voz propia del escenario político.

Porque el problema que identifica Zappa, en lo referente a la presencia de los fundamentalistas en la vida pública, es un problema de intromisión:

Cualquiera que quiera la religión, por mí, perfecto: apoyo su derecho a disfrutar de ella. Sin embargo, agradecería que se mostrara más respeto por los derechos de aquéllos que no desean compartir su dogma, su éxtasis o su necrodestino¹⁶¹ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 309).

Aun con toda la atención que le dedica, el de Swaggart no es el escándalo más grave de la derecha religiosa norteamericana. De hecho, esta atención probablemente habría sido nula de no haberse cruzado el escándalo sexual en el transcurso de la gira musical de 1988. Porque los planes iniciales de Zappa iban

¹⁶¹ «Anybody who wants religion is welcome to it, as far as I'm concerned -I support your right to enjoy it. However, I would appreciate it if you exhibited more respect for the rights of those people who do not wish to share your dogma, rapture or necrodestination».

encaminados a atacar directamente a Pat Robertson. El motivo: la intención de este teleevangelista de convertirse en el candidato del partido republicano a las elecciones presidenciales. Este anuncio pudo ser la espoleta que animara a Zappa a sacar a su banda de músicos de gira.

3.3.4. Pat Robertson y el fracaso de la política norteamericana

3.3.4.1. La candidatura de la derecha cristiana a la Casa Blanca

Que el anuncio de Robertson tuvo una cierta influencia en la decisión de Zappa de realizar un tour de conciertos, después de más de tres años sin giras, parece evidente. Las pretensiones de Robertson de situarse en la carrera presidencial había sido un asunto que aparecía continuamente en la prensa durante el verano de 1987. El telepredicador medía sus posibilidades hasta que su decisión se hizo definitiva los últimos días del mes de septiembre. El 29 de este mes, Robertson anunciaba la dimisión de todos sus cargos en el imperio mediático que poseía. Si bien el negocio quedaba en manos de sus familiares, el conocido evangelista expresaba con esta medida su plena dedicación a la campaña electoral. Los sondeos, los apoyos de sus seguidores y las primeras captaciones de dinero para la campaña habían sido más que satisfactorias: Pat Robertson competiría con el resto de candidatos republicanos, especialmente, con el vicepresidente de Reagan, George Bush, por la proclamación como el representante oficial del partido en la carrera hacia la Casa Blanca¹⁶².

Y, volviendo al inicio de este trabajo, recordemos que en octubre de 1987 la prensa empezaba a recoger el anuncio de la nueva gira de Zappa. La última vez que el músico había salido de tour mundial había sido en 1984. A lo largo de la segunda

¹⁶² La noticia del *Washington Post* del 30 de septiembre de 1987 anunciaba la desvinculación de Robertson de sus negocios. El titular decía lo siguiente: «Robertson abandona su ministerio para entrar en la carrera electoral. El teleevangelista rompe sus lazos con su imperio mediático». («Robertson Quits Ministry for '88 Race. Television Evangelist Severing Ties to Broadcast Empire»).

mitad de ese año, la banda de músicos de Zappa había recorrido Estados Unidos, Europa y Canadá. Tres años después, volvía a plantearse una gira similar. La idea, al parecer, había surgido de Howard Kaylan y Mark Volman (también conocidos como Flo & Eddie), dos cantantes que se habían hecho famosos con The Turtles y que habían formado parte del grupo de Zappa a principios de los 70¹⁶³. Así, en el otoño de 1987, Zappa empezó a preparar la gira. Por cierto, que a pesar de que la idea había partido de Kaylan y Volman, éstos abandonaron al poco tiempo, temerosos de la posibilidad de que emprender una gira con repertorio político escrito por Zappa les pasase factura en su carrera¹⁶⁴. Sea como fuere, Zappa se preparaba para una gira cuando tomaba cuerpo la idea de un telepredicador aspirando a la candidatura republicana a la presidencia. Y, como mínimo, una de sus canciones apuntaba a Robertson. La candidatura de Robertson sería una de las destacadas incumbencias de Zappa. Y no era para menos.

Marion G. «Pat» Robertson es uno de los telepredicadores norteamericanos más influyentes y conocidos de las últimas décadas. Después de conseguir los tres

¹⁶³ Courrier (2002: 435) refleja las palabras de Zappa que explicaban la génesis original de la gira: «La primera idea vino de Flo & Eddie», explicó Zappa a *Boston Rock*. “Volman me llamó y me dijo que podríamos salir a la carretera de nuevo porque la otra vez nos lo pasamos de miedo. Así que me gasté 5.000 dólares y alquilé una sala de ensayos”».

(«“The first idea came from Flo & Eddie,” Zappa explained to *Boston Rock*. “Volman called and said we should go on the road again because we had a lot of fun. I spent \$5,000 and rented a rehearsal hall”»).

¹⁶⁴ La trayectoria profesional de Flo & Eddie a lo largo de los últimos años se había inscrito en circuitos comerciales, alejándose de las propuestas con las que habían participado con Zappa en los albores de los 70. Entre ellas se encontraban su colaboración en el single «Hungry Heart» de Bruce Springsteen, la realización de televisión para niños y de un programa de radio. Más tarde, reconocieron: «“Nos habíamos pasado los últimos 15 años aseándonos para el público (...) Escribimos para la televisión y éramos figuras radiofónicas en Los Ángeles, y nos hicimos muy, pero que muy comerciales, y en el momento en que vino Frank de nuevo a nosotros y nos dijo si queríamos volvernos a unir al grupo, ya habíamos roto aquellas barreras negativas”» (en Slaven, 1996: 295).

(«“We had spent 15 years cleaning up ourselves for the public (...) We wrote for television and we were radio personalities in Los Angeles, and we got very, very mainstream, and by the time Frank came back to us and asked us to rejoin the group, we had finally, finally broken all those negative barriers”»).

De hecho, continuaron la carrera radiofónica, tal y como explica Kaylan en su página web oficial: «En 1989, nos ofrecieron un trabajo DE VERDAD, y lo cogimos. Estábamos en antena cada día entre las 2 y las 6 de la tarde en el 92.3, la emisora K-ROCK (WXRK) de Nueva York (...) Hicimos casi dos años de radio en Manhattan» (<http://www.theturtles.com/floeddie.html>).

«In 1989, we were offered a REAL job... and went for it. We were on the air every day between 2pm and 6pm on 92.3 K-ROCK (WXRK) in New York City... the same station that STILL hosts the Howard Stern show. We did almost 2 years on the radio in Manhattan.»

millones de firmas a los que había comprometido, un año antes, su anuncio oficial de presentarse a la pugna por la presidencia, Robertson se convirtió, a caballo entre 1987 y 1988, en la baza electoral de la derecha cristiana norteamericana. Ésta era, sin duda, una de las opciones más radicalizadas del partido republicano, con un programa en el que apostaba, además de las habituales actuaciones en materias como el aborto, por acciones caracterizadas por su radicalidad: pregonaba, así pues, el asesinato político de Gaddafi y Jomeini. Robertson representaba a todos aquellos norteamericanos caracterizados por los siguientes rasgos:

Son clase media y media baja, son la *América profunda* que no lee *The New York Times*, ni *Time* ni *Newsweek* (...) Prefieren el *Readers Digest*. Se sienten abrumados por la cultura liberal dominante en los grandes medios de comunicación; creen que la revolución Reagan ha sido traicionada por los Bushes y los Bakers; quieren la vuelta pura y simple a los valores tradicionales. Abominan de Wall Street y de la América de la codicia y el enriquecimiento con operaciones financieras de papel. Tienen una gran dosis de resentimiento y un rechazo tajante de la droga, el SIDA, el aborto y la «descristianización» del país. No son gente sofisticada pero están dispuestos a hacer escuchar su voz. Aquí no hay pies, sólo «patriotas». En el fondo es la misma América caldo de cultivo de Reagan, con el orgullo y las pilas nacionalistas recargadas por el actual presidente, pero que quiere ir más lejos y ejecutar su incumplida *agenda moral* (...) «Parece el Opus Dei de los pobres», explica el enviado del diario romano *la República*¹⁶⁵.

Aunque al final resultara perdedor frente a George Bush en las primarias del «supermartes», celebradas el 9 de marzo de 1988, Robertson llegó a ser un candidato con ciertas opciones para encabezar la candidatura de los republicanos. Tan sólo un mes antes de la celebración de la primaria más importante en la carrera electoral estadounidense, Robertson había dado la campanada en las del estado de

¹⁶⁵ Ésta es la descripción que realiza Francisco González Bastera, en el artículo publicado en *El País* el 15 de febrero de 1988 (titulado «El “ejército invisible” de Pat Robertson»), del ambiente de un mitin de Robertson. Al comentario del periodista italiano, hay que añadir que, en el mismo artículo, se recogen las impresiones de un corresponsal alemán, que señala: «Me recuerda en alguna forma a los mítines nazis». La referencia a la idea política de Robertson de asesinar a Gaddafi y Jomeini proviene también de este artículo.

Iowa, al conseguir unos resultados sorprendentes: el segundo puesto con el 25% de los votos, situándose por delante de George Bush. Estas cifras certificaban la gran capacidad de convocatoria de Robertson: frente a los analistas que calculaban en un 62% el rechazo entre los electores y reducían sus apoyos a los votantes más fanáticos, la movilización espectacular de la derecha cristiana (realizada a través de los centros evangelistas) consiguió que Robertson pulverizara todas las previsiones. El apoyo a su candidatura se materializó no sólo en las áreas rurales, sino también en las ciudades¹⁶⁶.

3.3.4.2. Propuestas electorales y agenda política

El amplio apoyo que consiguió Robertson hay que entenderlo, en primer lugar, desde la perspectiva de poder mediático. El telepredicador contó con un importante respaldo en este sentido, debido a su trayectoria como empresario de medios de comunicación, y precursor de programas y canales cristianos. Un recorrido que se remonta a los años 60 y que vive su momento de máximo esplendor en el momento de presentarse a la competición por la Casa Blanca.

Fue en 1961 cuando Robertson fundó la primera televisión cristiana en Estados Unidos; cinco años más tarde, en 1966, empezó la emisión del primer «talk show» cristiano, «El club de los 700» («The 700 Club»); otros cinco años después, en 1971, se convirtió en el primer operador por satélite en ofrecer contenidos evangelistas; y cuando, a mediados de los 70, empezó el auge de la televisión por cable, Robertson fue el tercer operador, justo por detrás de Ted Turner y del canal HBO. Y a partir del éxito de «El club de los 700» es como pudo Robertson consolidar el triunfo de su cadena, la CBN, la «Christian Broadcasting Network». De hecho, en 1988, esta cadena (que para entonces se llamaba «CBN Family Channel») contaba con 41,6 millones de abonados¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Véase Francisco González Basterra: «La victoria del fanatismo», en *El País*, 10 de febrero de 1988.

¹⁶⁷ CBN es un canal de televisión sin ánimo de lucro y libre de impuestos, valorado, en los años 90, en más de 200 millones de dólares. Para entender (en cuanto al número de abonados) el volumen de la cadena, Alec

La principal plataforma sobre la que Robertson elevó su influencia económica y política fue su «Club de los 700». El nombre del programa se remonta al primer maratón televisivo benéfico que organizó Robertson en otoño de 1963. Se trataba de recaudar fondos para mantener a flote su televisión, la CBN. Basándose en que el presupuesto mensual de la CBN era en aquel momento de 7.000 dólares, lanzó la siguiente súplica: si 700 espectadores enviaban 10 dólares mensuales, la cadena de televisión no tendría que cerrar. Con esta idea, su programa maratón se llamó «The 700 Club», nombre que mantendría fijo para su «talk show» como un fetiche que recordara el éxito de caja del programa benéfico. Porque, aunque Robertson sólo consiguió donativos mensuales de 3.500 dólares (la mitad de lo que había pedido), eso fue suficiente para darse cuenta de su la eficacia de su técnica y de sus dotes de comunicador (Foege, 1996: 93-94).

Añadamos que el conglomerado de empresas de Pat Robertson no tenía nada que envidiar a la enormidad y fastuosidad de la de Jimmy Swaggart. Su poder no acababa, ni mucho menos, en los medios de comunicación: propietario del lujoso hotel Founders Inn, situado en Virginia Beach; máximo responsable de la Regent University¹⁶⁸; y fundador y presidente de «Operation Blessing», que gestionaba la recaudación y gestión de dinero en las misiones alrededor de todo el mundo, y que manejaba un presupuesto, a mediados de los 90, de 36 millones de dólares¹⁶⁹.

«El club de los 700» fue uno de los programas más longevos de la televisión estadounidense y llevó a Robertson a convertirse en el referente mediático de la

Foege (1996: 38), pone el ejemplo del canal de deportes ESPN, la cadena por cable más popular del momento, que superaba por poco, con 47,8 millones de abonados, a la CBN. Y por si este ejemplo fuese poco gráfico, un dato más: CBN Family Channel era la octava cadena por cable más grande en Estados Unidos, compitiendo con empresas como la CNN, MTV y USA Network.

¹⁶⁸ Institución fundada por Robertson en 1977 y que contaba, a finales de los 80, con más de 1.000 estudiantes entre todas las facultades que la integran, que incluyen estudios en Periodismo, Derecho y Teología.

¹⁶⁹ Tras abandonar la carrera electoral, Robertson no vio disminuida su influencia en el panorama político: su «Christian Coalition», contaba, en el año 95, con 1.7 millones de miembros, y se podía vanagloriar de ser un importante *lobby*. Por otra parte, en 1991 fundó el «American Center for Law and Justice» con la misión de velar (con un presupuesto superior a los 10 millones de dólares) por los derechos de la derecha cristiana (Foege, *id.*: 15).

derecha cristiana. Su formato es similar al de los «late-night» norteamericanos, el modelo iniciado por Johnny Carson en la NBC: un programa que mezcla diversos géneros (informativos, entrevistas, reportajes, espacios de opinión, e incluso actuaciones musicales). Con este modelo, Robertson se convirtió en un líder de opinión de la derecha evangelista y en un referente como comunicador radical y controvertido. En los archivos de ese programa se encuentran sus anuncios y declaraciones más polémicas realizadas a lo largo de los años. Si bien «El club de los 700» era, en el momento de su primera emisión (el 28 de noviembre de 1966) un formato semanal nocturno, su evolución acabó por convertirlo en un espacio matutino diario. Ni que decir tiene que el perfil ideológico del «Club de los 700» es un perfecto resumen del de la derecha religiosa más radical, y que la agenda política que viene defendiendo desde su estreno televisivo fue la que se guardó Robertson en su cartera de propuestas como candidato.

Hay una anécdota que sintetiza a la perfección la ideología de este personaje. En una ocasión, Robertson instauró una política muy especial en su cadena de televisión: amenazó con despedir a los trabajadores con sobrepeso. Para incentivar la pérdida de los kilos de más, ofreció a cada empleado cinco dólares por cada libra que adelgazase. Uno de sus trabajadores llegó a perder sesenta libras (aproximadamente, treinta kilogramos) mediante el consumo de drogas y diuréticos (Shepard, 1989: 44). La visión mesiánica que tenía Robertson de sí mismo le convertía en un fundamentalista dispuesto a imponer su propio esquema de valores, sin importarle lo más mínimo la legalidad o moralidad de los medios conducentes a sus propios fines.

Robertson proclamaba ser un elegido para ejecutar la voluntad divina. Aseguraba comunicarse directamente con Dios, y afirmaba que todas las decisiones que tomaba respondían al mandato divino. En declaraciones recogidas por el

Washington Post el 15 de febrero de 1988, Robertson decía que su presentación a las elecciones era el acatamiento de una orden celestial:

Oí que el Señor me decía: (...) «Hay algo más que quiero que hagas. Quiero que te presentes al cargo de presidente de los Estados Unidos»¹⁷⁰.

El uso de Dios como fuente de autoridad de las decisiones políticas provoca una gran incontinencia en la oratoria de los predicadores, que suelen recurrir a mensajes, en un tono entre amenazante y chantajista, para recaudar dinero mediante las donaciones voluntarias. Uno de los teleevangelistas más conflictivos en este aspecto era Oral Roberts quien, en 1987, pidió a sus seguidores que le donaran ocho millones de dólares ya que, en caso contrario, Dios acabaría con su vida. Roberts también afirmó, en otra ocasión, que un Jesucristo que medía 150 metros de altura le había pedido en un sueño que construyera un hospital en el campus de su universidad, la «Oral Roberts University». En un sueño posterior, Jesús le habría especificado a Roberts las instrucciones por las que debía hacer una colecta de donaciones entre sus socios¹⁷¹.

El cumplimiento de la palabra de Dios es fundamental puesto que supone la salvación final. Es en esta vía de argumentación donde inscribe Robertson sus continuos anuncios para la llegada del fin del mundo. En los 70, predijo este final para 1982, extremo que se vio obligado a rectificar en el desarrollo de su campaña electoral:

¹⁷⁰ «I heard the Lord, (...) saying “I have something else for you to do. I want you to run for president of the United States.”» Las palabras aparecen recogidas en una noticia del periodista T.R. Reid cuyo titular se centraba en la vigilancia divina de la candidatura del predicador: «Robertson dice que Dios guía su apuesta a la Casa Blanca: “Voy a ser el próximo presidente”».

(«Robertson Says God Guides White House Bid; “I Am Going to Be the Next President”»).

¹⁷¹ Las anécdotas de Roberts sobre las visiones con ultimátums para recaudar fondos son innumerables. La anécdota del sueño con el Jesús gigantesco viene recogida en Straub (*id.*: 132-133), mientras que es Seaman (1999: 306-307) quien recuerda la amenaza del suicidio, una de las más conocidas del repertorio de este conocido predicador.

Creía que iban a pasar dos cosas en 1982. Se escribió algo de esto durante la administración Carter, y me perdonará por haber tenido un cierto grado de pesimismo durante aquel periodo¹⁷².

Pero la llegada del Armageddon final estaba prevista para el año 2000 como fecha límite:

Para el año 2000, según predijo Robertson, Jesucristo habrá vuelto y luchado hasta el final contra un Anticristo dictatorial: el Armageddon. Los judíos verán la luz o serán destruidos, y los justos (los cristianos llenos de espíritu) prevalecerán¹⁷³ (Foege, 1996: 104).

Esta auténtica obsesión por la condenación de todo aquél que no haya visto a Jesús, grupo en el que se incluyen los judíos que no quieren convertirse en el momento de la llegada del Juicio Final, es una derivación más del desprecio total hacia los diferentes credos (a los que califica, así como a las diversas ramas del cristianismo, de «religiones falsas») y su consecuente rechazo del pluralismo ideológico. Según Robertson:

El pluralismo es el nombre que se le da al periodo de transición de una ortodoxia a otra. Cualquier otra gran nación se ha unificado en torno a un mismo patrón racial.

Pero, de nuevo, en la campaña electoral Robertson negó haber expresado estas opiniones y se mostró entregado al sistema democrático plural de los Estados

¹⁷² «I thought two things were going to happen in 1982. Some of that was written during the Carter administration-and you will excuse me for having a certain degree of pessimism during that period», palabras que se pueden leer en un artículo de Marshall Blonsky en el *Washington Post* del 6 de marzo de 1988.

¹⁷³ «By the year 2000, Robertson predicted, Jesus Christ will have returned and fought a battle to the end with a dictatorial Antichrist- the Armageddon. Jews will see the light or be destroyed and the righteous (spirit-filled Christians) will prevail».

Unidos¹⁷⁴. Siguiendo el discurso evangelista de que la humanidad está estigmatizada por el pecado original, el planteamiento de Robertson no se desvía ni una coma y pasa por redimir los pecados en todos los momentos de la vida. Critica lo que considera una secularización de la sociedad

Os lo quiero decir: si queremos restablecer la excelencia de la educación en los Estados Unidos, tenemos que traer a Dios de vuelta a las aulas de los Estados Unidos¹⁷⁵.

Las prédicas de los teleevangelistas están llenas de críticas a lo que llaman «humanismo secular», al que habría que combatir con la inclusión de la religión en la legislación. Para el radicalismo religioso norteamericano, el voto no es un derecho constitucional, sino un mandato de Dios, de tal manera que los creyentes deben seguir las instrucciones de los predicadores en la orientación de su voto en las elecciones a cargos públicos. Esta argumentación otorga una cierta capacidad de influencia política a los telepredicadores, ya que les permite establecer una agenda característica, en que los conceptos del bien y el mal carecen de razón alguna más allá de la tradición determinada por el movimiento evangelista. Así, existe una cierta confluencia en los puntos comunes de esta agenda entre los líderes fundamentalistas más destacados, en que las valoraciones reaccionarias del concepto de familia van ligadas a una visión de un Dios que castiga a los infieles. En este esquema ideológico conviven, como señala Straub (1988: 302) el etiquetado del aborto como asesinato y la justificación de la pena de muerte:

Los cristianos militantes actuales quieren legislar su moralidad de inspiración divina en la ley terrenal. El mundo secular moderno se ha convertido en

¹⁷⁴ «Pluralism is the name given to the transition period from one orthodoxy to another... Every other great nation has unified around some ethical standard». Tanto la declaración como la rectificación aparecen en T.R. Reid. *The Washington Post*, 13 de febrero de 1988.

¹⁷⁵ «I want to tell you, if we want to restore excellence in American education we've got to bring God back into the classrooms of America», Marshall Blonsky. *The Washington Post*, 6 de marzo de 1988.

insoportable para el fundamentalista, debido a su descarada falta de respeto por la Biblia y las leyes de Dios. Para los fundamentalistas es imposible aceptar leyes liberales para el aborto cuando ellos creen de manera firme que el aborto es un asesinato. No pueden quedarse de brazos cruzados mientras el estado se convierte en cómplice en un crimen despreciable contra los poderes de la creación de Dios, incluso cuando apoyan como «justificables» crímenes como la pena de muerte o la guerra. La derecha religiosa cree que el humanista secular ha creado una religión desmitificada que nutre la decadencia moral (...) Pat Robertson quiere cambiar nuestra sociedad devolviéndola a los principios bíblicos¹⁷⁶.

Esta lectura de la Biblia como la única fuente legislativa y de conocimiento se ha manifestado en su defensa del creacionismo bíblico para explicar el origen de la vida en la Tierra, en detrimento de las teorías evolucionistas que vendrían a negar, para Robertson, la creencia en Dios como el creador del hombre. Todos los avances filosóficos y científicos son sospechosos de profundizar en la secularización de la sociedad, para lo cual convendría realizar, según su punto de vista, una profunda revisión histórica y cultural basada en una vuelta extrema a la veneración de la divinidad. En palabras de Pat Robertson:

Tenemos que reconocer que las filosofías de Rousseau y su discípulo John Dewey y los profesores que se han formado en ellas han fracasado. ¡Y tenemos que sacar de nuestras escuelas los conceptos fracasados de la denominada aclaración de valores de la nueva era de la educación progresista en el humanismo! (...) Y tenemos que volver a enseñar a nuestros hijos los hechos de la historia de los Estados Unidos, de

¹⁷⁶ «The militant Christians of today want to legislate their divinely inspired morality into the law of the land. The modern secular world has become unbearable to the fundamentalist because of its blatant disregard of the Bible and the laws of God. It is impossible for fundamentalists to accept liberal abortion laws when they firmly believe abortion is murder; they cannot idly stand by as the state becomes a partner in a deplorable crime against the creative powers of God –even though they do support such “justifiable” homicide as the death penalty and war. The religious right believes that the secular humanist has created a demythologized religion that breeds moral decay (...) Pat Robertson wants to change our society by bringing it back to biblical principles».

la manera en que ocurrieron de verdad, en lugar de la manera en que a algunos sociólogos (...) les gustaría creer que ocurrieron¹⁷⁷.

En temas sociales, la campaña de Robertson también se basó en matizar algunas de las medidas que había defendido durante años, si bien estas correcciones no impedían ver el grueso de sus ideas. En el contexto del *reaganismo* caracterizado por las políticas de potenciación de las desigualdades causadas por la eliminación de las estructuras del estado del bienestar, Robertson abogaba por ahondar en este proceso de privatización, con la cesión de servicios como el de la Seguridad Social.

[En] una entrevista con [la periodista] Judy Woodruff (...) Woodruff le preguntó a Robertson sobre su plan para «abolir el sistema de la Seguridad Social». «Bueno, Judy, ahora», contestó el candidato «no haría eso». Pero, un par de frases después, dijo que quería cambiar de «un programa obligatorio que no cuenta con presupuesto del gobierno a un programa privado». Poco después, dijo que su propuesta «no suponía la abolición de la Seguridad Social»¹⁷⁸.

En cuanto a política exterior, el discurso de Robertson no padecía, ni mucho menos, una atemperación de postulados. Si la ruptura de la familia norteamericana sería el peligro interno más acuciante del país puesto que lleva a la ruptura de su unión con Dios (lo que justificaba la denigración, por parte de la derecha cristiana, de los homosexuales o los enfermos de SIDA), el sistema político soviético fue, desde el primer momento, el punto favorito de los ataques de los discursos de los telepredicadores a la hora de referirse al panorama internacional. Son numerosas sus

¹⁷⁷ «We've got to recognize that the philosophies of Rousseau and his disciple John Dewey and the teachers that have been trained under him are failures. And we've got to take out of our schools the failed concepts of the so-called New Age values clarification of progressive education in humanism! (...) And we've got to get back to teaching our children the facts of American history, the way it really happened-instead of the way some social scientist (...)—would like for you to think it happened», Marshall Blonsky. *The Washington Post*, 6 de marzo de 1988.

¹⁷⁸ «[In] an interview with [reporter] Judy Woodruff (...) Woodruff asked about Robertson's plan for "abolishing the Social Security System". "Well, now, Judy," the candidate replied "...I wouldn't do that", But a few sentences later, he said that he did want to move from a "compulsory government-unfunded program to a... private program." A moment later, he said that his proposal "isn't abolishing Social Security"», T.R. Reid. *The Washington Post*, 13 de febrero de 1988.

referencias a la URSS como el «imperio del mal», de nuevo en sintonía con el discurso de Reagan. Y no faltan tampoco, como hemos visto anteriormente, las visiones apocalípticas en torno al derrumbe de la Unión Soviética tras emprender ésta acciones militares contra Israel. Para Robertson, en el contexto mundial, el comunismo era la clara personificación del mal, y se adaptaba a la perfección a su esquema discursivo centrado en la erección de binomios de conceptos enfrentados.

La campaña electoral de Robertson estuvo caracterizada, en resumen, por la manifestación de una carga ideológica extremista que se apropiaba de todo el ideario de los movimientos de la derecha cristiana. Pero también llama la atención, como acabamos de apuntar, un interés por rectificar declaraciones efectuadas con anterioridad a su asalto a la primera línea política. El fallo de la retórica de Robertson fue su imposibilidad de adaptar una postura radical a una situación comunicativa que requería, merced a las dinámicas discursivas generadas por el *reaganismo*, de una mayor indefinición en las propuestas. Como recoge una noticia del *Washington Post* del 13 de febrero, las grandes sugerencias de Robertson encontraron un difícil acomodo a la hora de concretarse en detalles específicos:

Los seguidores cristianos «renacidos» de Robertson están satisfechos –es más, inspirados– con su mensaje de conjunto, que no cambia. Promete «restaurar la grandeza de los Estados Unidos mediante su fortaleza moral», eliminar el déficit presupuestario sin elevar los impuestos, «descolonizar el imperio soviético» y traer de vuelta a casa a todos los rehenes norteamericanos mostrándose duro con el terrorismo. Normalmente, el candidato no explica cómo hará estas cosas. En una rueda de prensa celebrada el 20 de enero en Dubuque, Iowa, se le pidió a Robertson que diera detalles de su promesa de recortar los cien mil millones de dólares del presupuesto federal en su primer mes de mandato. Echó un vistazo a la sala y dijo: «¿Alguna pregunta más?»¹⁷⁹.

¹⁷⁹ «Robertson's born-again Christian supporters are satisfied -indeed, inspired- with his overall message, which does not change. He promises to "restore the greatness of America through moral strength," to eliminate the budget deficit without raising taxes, to "decolonize the Soviet empire" and to bring home all

El punto donde triunfó Reagan fue el fracaso de Robertson. Así como el presidente republicano consiguió imponer un modelo retórico que huía del detalle y del matiz para referirse siempre a grandes conceptos intangibles, Robertson se vio incapaz de presentarse como un político moderado, pese a contar también con poderosas dotes de comunicador. Aunque pudiera percibirse como una derrota el hecho de que no fuera nominado a la presidencia por el partido, la candidatura de Robertson fue el momento culminante de la influencia lograda por la derecha religiosa estadounidense en la década de los 80. Despuntó como la cabeza visible del evangelismo ya que fue él quien más se significó por usar su influencia religiosa en el terreno político. Sus apoyos y censuras fueron habituales en los años 70 y 80: criticó a Nixon en 1974 por el Watergate y apoyó al demócrata Carter en las elecciones de 1976 para luego retirarle este soporte en la reelección. Esta red de aprobaciones y denuncias no se limitaba al territorio nacional, sino que su juego se expandía a la política mundial: políticos como el primer ministro israelí Isaac Rabin llegaron a aparecer en su programa de televisión.

Que un personaje como Robertson participase de manera tan acusada en la arena política es un indicio revelador del nivel de debate público que se vivió en los Estados Unidos durante los años de Reagan. Porque Robertson no fue únicamente un ideólogo radical, sino también una figura pública de dudosa moralidad. Su intervención en varios escándalos financieros le empareja con el resto de líderes evangelistas de la década y agrava las contradicciones públicas exhibidas por el *reaganismo*: la diferencia insalvable entre discurso y acción política.

American hostages by getting tough on terrorism. Generally, the candidate does not explain how he would do these things. At a Jan. 20 news conference in Dubuque, Iowa, Robertson was asked to give specifics of his promise to cut \$100 billion from the federal budget his first month in office. He looked around the room and said, "Does anyone else have a question?"», T.R. Reid. *The Washington Post*, 13 de febrero de 1988.

Zappa opta, a este respecto, por recurrir a la burla para desactivar el discurso de Robertson. Frente al tono grave del telepredicador, el músico pone los mismos conceptos de este discurso en una composición satírica de *Broadway the Hard Way*. Así, por ejemplo, en la canción «Jesus Thinks You're a Jerk», se nos presenta a Robertson de este modo:

Robertson dice que es **El Elegido**
 Seguro, no hay ninguna duda.
 Si el Armageddon
 es lo que entendéis por diversión en familia,
 ¡entonces tiene algo preparado para vosotros!
 (Ojalá todo esto no fuera cierto)¹⁸⁰.

El texto pone sobre la mesa la aberración del discurso del Robertson al recordar que lo que está contando no es una historia imaginada, sino real: con la especificación en el último verso de que se trata de un referente auténtico, Zappa introduce un lastre al carácter bufonesco de la canción, para matizar que la burla tiene una intencionalidad política: denunciar los discursos de la derecha cristiana. El tono burlesco de «Jesus Thinks You're a Jerk» no debe ser una vía de escape de la realidad, sino, al contrario, un elemento de reflexión. En opinión del músico, las dificultades de enfrentarse al discurso evangelista radican en la tentación de que el texto mismo elimine al referente, es decir, que el oyente se quede en la anécdota de la broma sin constatar la perversión del mensaje fundamentalista:

¿Sabes qué es lo que odian más que nada en el mundo? No aguantan que la gente no se los tome en serio (...) No te puedes reír de ellos. Lo odian, porque tienen tanta mierda en el cerebro, están tan satisfechos de sí mismos que simplemente no se pueden creer que a la gente no le gusten las criaturas maravillosas y altamente evolucionadas que se creen ser. Odian ser blanco de burlas. Si no fueran tan

¹⁸⁰ «Robertson says that he's **The One** / Oh he sure is, / If Armageddon / Is your idea of family fun, / An' he's got some planned for you! / (Now tell me that ain't true)» (Rykodisc RCD 10552).

jodidamente peligrosos, sería genial reírse de ellos todo el rato, pero a veces tienes que caer en la cuenta de todo el daño que pueden hacer¹⁸¹ (Zappa en Menn, 1993: 51).

El dispositivo de crítica que usa Zappa parte del uso de las mismas expresiones presentes en la retórica de los telepredicadores: «el elegido» o «Armageddon», entre otras. Zappa se burla de esta retórica a partir de otro concepto, el de la «familia», que, como ya hemos visto, es el basamento sobre el que los evangelistas edifican su juego de legitimidades argumentativas. Si, según la expresión de Zappa, el «familiaísmo típico» es el sujeto nuclear al que se dirige la retórica evangelista, la aparición de la diversión en familia consistente en la práctica del Armageddon es un chiste que se ríe de esta misma relación entre mensaje y lector. El texto expresa que la relación de los evangelistas con la familia tradicional no es más que una estructura ideológica, y en absoluto se trata de un hecho natural. Que los telepredicadores defiendan los valores de la familia no es más que una arrogancia fabricada por el movimiento fundamentalista, ya que la articulación de conceptos como el «Armageddon» poca relación tiene con la unidad familiar.

El énfasis puesto por Zappa en la condición que se proclama el propio Robertson de «elegido» vuelve a aparecer unas estrofas más abajo cuando, en la misma canción, llegamos a escuchar:

Están convencidos de ser
«Los Elegidos».
Y todos los padres llevan armas
y tienen carnet de la Asociación del Rifle

¹⁸¹ «You know what they hate more than anything else in life? They can't stand for people not to take them seriously (...) You can't laugh at them. They hate it, because they're so full of shit, they're so full of themselves that they just can't believe that people don't appreciate them for the grand, highly evolved creatures that they imagine themselves to be. They hate to be laughed at. If they weren't so fucking dangerous, it would be fun to laugh at them all the time, but sometimes you have to take into account how much damage they can do».

(Tienen los dedos en los gatillos
cuando se arrodillan a rezar)¹⁸².

La canción lleva aquí a conectar los grupos de presión conservadores, al expresar la afinidad de intereses políticos entre los *lobbies*. Que Robertson sea una especie de ungido por la divinidad colisiona con una visión piadosa de la cristiandad, y pone en contraste la existencia de dones espirituales (la divinidad de la misión de Robertson) con bienes tangibles y poderosos como las armas. La metáfora del rezo mientras se tiene la mano en el gatillo funciona en cuanto denuncia, de nuevo, de la hipocresía ideológica de los movimientos conservadores estadounidenses.

Este punto de vista sobre el discurso de los grupos de derechas aparece en la obra de Zappa a lo largo de toda la década de los 80. En su disco de 1981 *You Are What You Is*, la canción «The Meek Shall Inherit Nothing» arremete contra el seguidismo de la Biblia como libro único de conocimiento, al tiempo que constata que quienes abogan por la guía de la lectura literal de los Testamentos son quienes intentan utilizar esta guía como arma de control político:

Algunos toman la Biblia
al pie de la letra
cuando dice que los humildes
heredarán la Tierra.
Bueno, pues yo he oído que un jeque
compró Nueva Jersey la semana pasada,
y a vosotros, capullos, no os ha tocado nada¹⁸³.

¹⁸² «Convinced they are / “The Chosen Ones”- / And all their parents carry guns, / And hold them cards in the N.R.A. / (With their fingers on the triggers / When they kneel and pray)» (Rykodisc RCD 10552).

¹⁸³ «Some take the bible / For what it’s worth / When it says that the meek / Shall inherit the Earth / Well, I heard some sheik / Has bought New Jersey last week / ‘N you suckers ain’t gettin’ nothin’» (Rykodisc RCD 10536).

Esta estrofa discute, como vemos, la posibilidad de tomar la Biblia en un sentido literal como normativa de conducta, ya que estas lecturas aberrantes pueden emplearse con muy diversos fines según quien se convierta en portavoz. Así, tomar una bienaventuranza como la que aquí aparece y traducirla en cuanto a su validez social inmediata, no es más que llevar al extremo un discurso metafórico para convertirlo en fuente de autoridad de un pensamiento político determinado. Es la estrategia retórica empleada por los movimientos de derechas para, remitiendo a la fuente de la Biblia, justificar desde las peticiones de dinero hasta el asesinato de líderes políticos.

La idea de la uniformidad ideológica que persigue la derecha cristiana, que hemos visto recogidas en las opiniones de Robertson sobre la pluralidad, aparece ya en *Joe's Garage* (1979). Los actos segundo y tercero van encabezados con unas líneas, de las que destacamos las siguientes:

Finalmente, se ha descubierto
que Dios
no quería que fuéramos
todos iguales.

Esto eran
malas noticias
para los gobiernos del mundo
(...)

La humanidad tiene que hacerse más uniforme
si se quiere
que el futuro

funcione¹⁸⁴.

La iniciativa de abandonar la legitimación de la ciencia en beneficio de devolvérselo a la religión supone una vuelta a un modelo de construcción social jerarquizado en que el poder está en manos de unas clases elitistas. El cuestionamiento de la modernidad se produce desde el momento en que en ésta el poder queda repartido en diversas instancias, y en que el yo autónomo se convierte en el protagonista de la construcción social, ya que se produce la reivindicación de nuevas libertades consagradas como derechos sociales, civiles y políticos (Lyon, 2000: 69). Lo que proponen los evangelistas pasaría por la eliminación del discurso de la postmodernidad, ya que se basa en la redefinición de los conceptos de tolerancia y verdad. Según David Lyon (*id.* 119):

La pluralización y fragmentación evidentes en las actuales sociedades de consumidores ponen a prueba las concepciones tradicionales de la verdad. Mientras que en el pasado se creía que la tolerancia se fundaba en una verdad única, es irónico que el pluralismo –producto de la tolerancia– exija ahora el abandono de la verdad.

El afán de homogeneidad que persigue la derecha cristiana estadounidense supone, en conclusión, una vuelta a una concepción de la tolerancia como sometimiento a unas jerarquías religiosas y políticas determinadas. Lo que reclama la obra de Zappa es ningunear esta idea al considerarla un retroceso significativo en cuanto a las relaciones establecidas por los individuos en las sociedades modernas. La aceptación del discurso religioso supone, para Zappa, la cesión de los derechos y libertades conseguidos, además de la sumisión a unas estructuras de poder que

¹⁸⁴ «Eventually it was discovered / That God / Did not want us to be / All the same / This was / Bad News / For the Governments of the World (...) Mankind must be made more uniformly / If / The Future / Was going to work» (Rykodisc RCD 10530/31).

buscan su propia legitimación por la supresión de los canales de expresión de la voluntad popular.

La obra de Zappa ridiculiza los conceptos del constructo ideológico de la retórica religiosa de los movimientos evangelistas norteamericanos. Al cuestionar que estas categorías sean naturales, y poner en evidencia su componente de articulación ideológica, Zappa reduce al absurdo, mediante la burla, los mismos conceptos. Pero el músico no se contenta con analizar unos discursos, sino que también pone en relación éstos con las prácticas políticas de los grupos que los ejercen. Al igual que hiciera con Reagan, a Zappa le interesa destacar en Robertson sus actuaciones públicas corruptas como elemento de evidencia de la hipocresía ética de su tiempo.

3.3.4.3. Donaciones por correo y escándalos financieros

Las donaciones voluntarias de dinero constituyen la principal fuente de financiación para los telepredicadores. Es común ver en sus programas de televisión llamamientos al público pidiendo aportaciones económicas. Básicamente, estas peticiones se realizan de tres maneras diferentes: pidiendo dinero directamente, ofreciendo regalos a cambio, o bien prometiendo una oración por la persona que dona su dinero. Los telepredicadores están llenos de recursos expresivos para conseguir el dinero: desde la aparición de testimonios, hasta lloros y súplicas. Estas llamadas a la generosidad de sus seguidores son continuas, debido a que el negocio que mueven los telepredicadores es multimillonario. Fijémonos en las cifras de Robertson. Según la revista *Fortune*, en el año fiscal que concluía el 31 de marzo de 1987, su cadena de televisión había ingresado 130 millones de dólares en donaciones¹⁸⁵.

¹⁸⁵ En el artículo, titulado «Pat Robertson's Quest for Eternal Life» y publicado en 2002, su autor, Daniel Roth estima que las elecciones sí desgastaron el negocio de Robertson, aunque en 1988 y 1989 registró unos

Además, la carrera televisiva de Robertson se había disparado cuando en 1963 emitió su primer telemaratón benéfico. A partir del éxito de aquel programa, Robertson inició la costumbre de televisar maratones benéficos anuales que le reportaban importantes beneficios: en 1985, el programa consiguió 75 millones de dólares. Aunque su anuncio a la candidatura y su desvinculación de sus negocios mediáticos afectaron a la recaudación de caja de los telemaratones, en 1987 aún consiguió 33 millones por este concepto.

A estos generosos emolumentos se añade la circunstancia de que la legislación fiscal norteamericana declara que diversas organizaciones, entre ellas las que tienen un fin religioso, están exentas del pago de impuestos. A pesar de que la normativa del organismo de control fiscal norteamericano, el IRS (Internal Revenue Service), aclara que esta exención queda revocada en el momento de que la organización beneficiada realiza algún tipo de apoyo a un candidato en una campaña electoral, las entidades religiosas operaron en los años 80 con la exención vigente. El acuerdo entre el partido republicano de Reagan y los *lobbies* de derechas para conseguir un apoyo en las elecciones a cambio del mantenimiento del estatuto fiscal suponía, para Zappa, uno de los pactos más flagrantes que violan la separación constitucional entre Iglesia y Estado:

En 1987, en una emisión de C-SPAN, el padre Robert Drinan señaló que, en 1979, el partido republicano acordó modificar su base para obtener el apoyo logístico y financiero de la derecha religiosa. Poco después, Ronald Reagan entró en la Casa Blanca con una palmadita en el culo de las superestrellas de la NARB que organizaron a sus seguidores religiosos para que votaran a los republicanos, con anuncios partidistas en la televisión y campañas para la captación de fondos por correo. **¡Y, con todo eso, mantuvieron aún sus exenciones fiscales!** ¿Cómo se las

ingresos, nada desdeñables, de 83,5 y 60 millones de dólares en donaciones, respectivamente. Durante los años 90, estos ingresos se mantuvieron entre los 83 y 95 millones de dólares anuales.

apañaron? La sección de la ley de Hacienda que otorga esa licencia para el pillaje y saqueo especifica que la persona u organización exenta *no puede actuar como lobby a favor (o en contra) de ningún candidato político, ni para promover la aprobación (o derogación) de ninguna ley*. Si se violan estas condiciones, se pierde la exención y se pueden iniciar acciones judiciales (...) El organismo de Hacienda es el encargado de hacer cumplir esta ley. El jefe encargado de llevar a cabo este supuesto «cumplimiento» es el ministro de economía: durante la mayor parte del segundo mandato de Reagan era James («renacido») Baker III. ¿Alguna vez ha ordenado una auditoría para aclarar esta estafa multimillonaria? ¿Algunos de los auditores de Hacienda son «renacidos» y, por lo tanto, reacios a investigar a sus compañeros de iglesia en la Universidad Oral Roberts, también conocida como «*Tobogán-para-los-que-llegan-a-Jesús*»? ¿No deberían acaso ser sustituidos por personal más objetivo? (¿Existe ese tipo de personal en el organismo de Hacienda de Reagan?) Creo que aquí tenemos un ejemplo clásico de un *incumplimiento selectivo de la ley*¹⁸⁶ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 298-299).

Una de las causas del interés de los grupos conservadores religiosos en la política a finales de los años 70 se debe al intento gubernamental de eliminar, en 1978, la exención de impuestos para las instituciones cristianas. La movilización política entre los fundamentalistas fue masiva e inmediata, aglutinados todos en torno a un asunto que empezó a concitar una unanimidad de criterio: su oposición al derecho al aborto. Jerry Falwell (líder del grupo «Moral Majority») y Pat Robertson se convertirían en las cabezas visibles de esta movilización en pro del partido

¹⁸⁶ «In a 1987 C-SPAN broadcast, Father Robert Drinan stated that, in 1979, the Republican Party made a deal to modify their platform in order to gain the financial and logistical support of The Religious Right. Shortly thereafter, Ronald Reagan ponced into the Oval Office with a pat on the fanny from the NARB superstars who organized the Jeezo-Minions to vote Republican with partisan TV sermons and direct-mail fund-raising campaigns –**and managed to keep their tax exemptions!** How did they pull that one off? The section of the IRS code that bestows this license to pillage and plunder specifies that the exempted person or organization *may not lobby for (or against) any political candidate, or for (or against) any specific piece of legislation* –if you violate this, you lose your exemption and become liable for criminal prosecution (...) The IRS is charged with the enforcement of this law (...) The boss of this purported “enforcement” is the Secretary of the Treasury –for most of Reagan’s second term that was James (Born Again) Baker III. Did he ever demand an audit of this multibillion-dollar con game? Were any of the regional IRS auditors Born Again, and reluctant to prosecute their church-mates at CBN, Oral Roberts University, or «*Water-Slide-For-Jesus-Incorporated*»? Should they not have been replaced with more objective personnel? (Did such personnel exist **anywhere** in the Reagan IRS?) I believe we have a classic case of *selective nonenforcement* here».

republicano, lo que llevaría a ambos a ocupar un sitio de honor en la convención nacional de este partido en 1984.

Pero el uso de la exención fiscal como moneda de cambio para pagar apoyos políticos no es una estratagema utilizada exclusivamente por el partido republicano con los grupos religiosos, sino que se extiende al núcleo duro de grupos de presión favorables al partido conservador. Uno de los casos más claros es el de un colectivo muy influyente y que aparece citado, como hemos visto más arriba, en la canción «Jesus Thinks You're a Jerk»: la Asociación Nacional del Rifle, la NRA («National Rifle Association»), que apoyó a Reagan en sus elecciones a la presidencia. Este *lobby* supera en la actualidad la cantidad de 3 millones y medio de miembros y se ha convertido en los últimos años en una relevante plataforma de apoyo al partido republicano desde la invocación del que es el punto casi único de su programa: la oposición a las medidas de control de posesión de armas puesto que, según argumentan, este derecho aparece recogido en la Segunda Enmienda de la Constitución estadounidense. Pero la verdad es que, en la actualidad, la NRA es una organización claramente partidista que canaliza su participación en el escenario político y su decidido apoyo a los republicanos a través de su interés teórico por la preservación de un derecho constitucional. Es decir, que la NRA es, en sus estructuras internas, mucho más que un simple grupo integrados de las diversas inquietudes por la posesión de armas.

Para empezar, se trata de un colectivo de tendencia extremista y radical. Pero esto no ha sido siempre así. Tal y como indica Jack Anderson, la NRA era un grupo moderado que experimentó un giro radical en su dirección cuando, en 1977, accedió a la dirección su ala fundamentalista. Según Anderson (1996: 25):

De repente, la naturaleza de la organización cambió de forma drástica. Lo que había sido básicamente una asociación de entusiastas de las armas y deportistas se

convirtió en una banda fanática y desagradable, situada muy a la derecha de la derecha¹⁸⁷.

La NRA (de la que Reagan era miembro) pasó entonces a priorizar una mayor voluntad de influencia en Washington, para lo cual consiguió aumentar exponencialmente su número de afiliados hasta llegar a su cifra actual. Además, sus inversiones se centraron en el flujo continuo de donaciones a congresistas y senadores en lo que supone, de facto, una compra indirecta de votos para impedir legislaciones restrictivas con el uso de las armas. Si bien estas donaciones se realizan a políticos de ambos partidos, también es cierto que el porcentaje mayoritario es el destinado a los conservadores¹⁸⁸.

De un modo paralelo, y a pesar de su vocación de *lobby* político, la NRA está registrada como una organización sin ánimo de lucro cuyo sustento económico son las tasas de los miembros y las donaciones. El pago de dinero a la NRA no comporta deducciones de impuestos, pero sí existe desgravación en el caso de que estos pagos se realicen a la Fundación NRA, registrada como una organización caritativa con fines educativos. Las suspicacias en torno a estas financiaciones recuerdan a las de los grupos religiosos. Lo que es indudable es que el acercamiento de la administración Reagan con el NRA acabó por establecer lo que hoy parece una alianza natural: los republicanos y los defensores de las armas, constituyendo una de las patas sobre las que se asienta el partido en la actualidad. De nuevo Anderson destaca (*id.*: 41):

¹⁸⁷ «Suddenly the nature of the organization changed radically, What had been essentially an association of gun enthusiasts and sportsmen became an ugly, fanatic band, far to the right of right».

¹⁸⁸ En las listas de las donaciones confeccionada por Anderson (*id.*: 167-168), podemos ver que, de los 40 congresistas y senadores que han recibido más dinero en donaciones por parte de la NRA, 29 son republicanos. Pero un vistazo más detallado, agranda esta discriminación, ya que las diferencias en las cantidades son considerables. Los seis primeros de la lista son republicanos, con cantidades que, en algunos casos, acarician los 190.000 dólares. El primer demócrata de la lista, sin embargo, apenas supera los 50.000.

Los que quieran ser candidatos por el partido republicano a la presidencia de los Estados Unidos saben que no pueden ganar la nominación si cuentan con la oposición de (1) el conocido como movimiento pro-vida, (2) la derecha cristiana, y (3) los defensores firmes de las armas¹⁸⁹.

La conclusión a la que llega Zappa es que la exención fiscal es el instrumento que emplea la administración Reagan para asegurarse el apoyo de los grupos de presión más importantes, en concreto los pertenecientes a la derecha cristiana, y que este uso arbitrario de la aplicación de la excepcionalidad fiscal es el responsable del aumento del poder político de estos grupos. El caso de Robertson es de nuevo paradigmático, tanto en el uso que hizo desde joven de la influencia política, como la falta de escrúpulos a la hora de gestionar su imperio comunicativo, manifestada en la comisión de varias irregularidades.

En opinión de Alec Foege (1996: 8) «la religión no es más que el medio por el que Robertson ha conseguido su fin»¹⁹⁰. Su trayectoria deja poco lugar a las dudas sobre esta afirmación. Robertson pertenecía a una larga estirpe de políticos: su padre era Absalom Willis Robertson, una persona de ideas conservadoras que fue senador por el partido demócrata durante tres mandatos consecutivos, desde 1948 hasta 1966. A su vez, la madre de éste, Josephine Ragland Willis, pertenecía al linaje de James Gordon, un escocés que emigró al condado de Lancaster en 1738 y que participó en la elaboración del borrador de la Constitución norteamericana. Los Robertson también ascendían su prosapia a dos presidentes, William Henry Harrison y Benjamin Harrison, y a la familia Churchill (Foege, *id.*: 65).

La influencia de su padre salvó a Pat Robertson de entrar en combate durante el cumplimiento del servicio militar en Corea, un hecho que Robertson trató de

¹⁸⁹ «Would-be candidates for the Republican nomination for president of the United States know they cannot win the nomination in the face of opposition from (1) the so-called pro-life movement, (2) the Christian right, and (3) the anti-gun-control hard-liners».

¹⁹⁰ «Religion is merely the means by which Robertson has achieved his ends».

ocultar durante la campaña electoral con la falsificación de su curriculum. Este dato de su pasado marcó en alguna medida su campaña, ya que el cruce de acusaciones que mantuvo con antiguos compañeros en el ejército tuvo su reflejo en los medios de comunicación hasta las primarias en las que finalizó su carrera.

Licenciado en Derecho en la Universidad de Yale, no aprobó el examen del colegio de abogados en Nueva York, con lo que nunca ejerció la abogacía. Robertson vivió una juventud de excesos: el alcohol y el juego formaban parte de sus aficiones favoritas. Viajó a Sudamérica donde trabajó en las finanzas de varias empresas, aunque esta experiencia no le permitió conseguir el dinero suficiente para vivir sin el soporte de sus padres. Fue su madre, colaboradora económica de varias asociaciones fundamentalistas, quien le animó a probar suerte en la religión. De modo paulatino fue conociendo el funcionamiento de estas asociaciones, hasta que decidió dedicarse de lleno a ellas: era su experiencia como «renacido». Desde ese momento, y tras la compra de una pequeña emisora de televisión en Virginia, Robertson pasaría a un nuevo periodo en su vida, el más fructífero desde el punto de vista económico y de relevancia política y social.

Gran parte de todo este curriculum fue utilizado en su contra por sus rivales (tanto dentro como fuera de su partido) en la campaña electoral de 1988. Y no sólo eso. El relato de las irregularidades que Robertson había cometido a lo largo de los años formó parte de la agenda electoral. Son varios los casos cuanto menos sospechosos de fraude en la consecución de fondos para financiar su campaña. En un artículo del *Washington Post* publicado el 2 de noviembre de 1987 se detallaban las investigaciones conducentes a comprobar si Robertson, como máximo responsable de una cadena de televisión libre de impuestos, podría haber vulnerado la prohibición de utilizar dinero conseguido por recaudaciones benéficas para fines políticos. Estas investigaciones recogían varios hechos.

En primer lugar, a principios de 1985, Robertson había contratado a un antiguo colaborador suyo, George F. Border, para poner en marcha una operación para recaudar dinero de una empresa asociada a su cadena de televisión. Esta operación serviría de base para la recaudación para su campaña electoral. Robertson utilizó, además, el «Freedom Council» para la exitosa elección de delegados en Michigan, en junio de 1986. El «Freedom Council» era una organización, exenta de impuestos, que creó en 1981 con fondos de la CBN (su cadena de televisión) con el objetivo de «ayudar a defender, restaurar y preservar la libertad religiosa en los Estados Unidos»¹⁹¹. El hecho de conseguir delegados que apoyaran su candidatura suponía un espaldarazo importante para confirmar de manera oficial su intención de competir en la carrera hacia la Casa Blanca.

Además, había autorizado, desde 1985, que su comité de campaña se hiciera con la lista de simpatizantes que aportaban cantidades importantes de dinero a la CBN. Gracias a esta práctica, su comité electoral tuvo acceso, de una manera inmediata, a un listado que le permitió conseguir más de 11 millones de dólares en 14 meses, una recaudación que le otorgaba una cierta ventaja sobre sus competidores. Porque, del resto de candidatos, únicamente George Bush había sido capaz de conseguir una cantidad similar en tan poco margen de tiempo.

Robertson también se había beneficiado políticamente de los apoyos conseguidos en sus causas religiosas, en un asunto de tráfico de influencias. Así, *The Saturday Evening Post* había publicado, en marzo de 1985, un elogioso artículo

¹⁹¹ «To help defend, restore and preserve religious freedom in the United States». Así es como definía sus objetivos un folleto de la misma organización, recogido por Foege (1996: 39). Concretamente, este mismo autor señala que fueron 8,5 millones de dólares los que se desviaron desde la CBN hasta el Freedom Council como primer pago para preparar la campaña electoral.

sobre las posibilidades políticas de Robertson, escrito por el propietario del medio, uno de sus simpatizantes más generosos¹⁹².

Usaba el jet de la *CBN* para viajar a estados clave en las elecciones primarias. Para estos viajes, contaba con los servicios de un antiguo agente del Servicio Secreto, experto, por lo tanto, en la seguridad de los candidatos a la presidencia. También se había beneficiado del acceso a las encuestas, financiadas de nuevo por la *CBN*, sobre las posibilidades de elección de los líderes cristianos. Tales encuestas las había realizado la empresa de Lance Terrance, quien posteriormente había roto su acuerdo con la *CBN*, por temor a entrar en conflicto con los intereses de otros de sus clientes, el republicano Jack Kemp, competidor de Robertson en las primarias.

Por último, Robertson había recibido créditos por haber enviado, con fondos de la *CBN*, 25.000 dólares al gobernador de Iowa (uno de los cónclaves importantes en la carrera presidencial) para destinarlos a ayudas a los agricultores. Además, otra organización de Robertson¹⁹³ envió otros 200.000 dólares en dinero y alimentos al sector, una cantidad muy superior a la que esta misma entidad había destinado a otros estados¹⁹⁴.

Este artículo no era más que una recopilación de las irregularidades que había cometido Robertson y que habían saltado a la prensa. De tal modo que, en la fecha en que el *Post* glosaba las actuaciones de Robertson, los medios de comunicación

¹⁹² El artículo del *Washington Post* añade que los seguidores de Robertson hicieron múltiples copias del artículo y que el mismo telepredicador hacía continuas referencias al mismo, como prueba de sus importantes apoyos, en cartas dirigidas a sus simpatizantes.

¹⁹³ Foege (19996: 40) aclara que se trata de «Operation Blessing», un programa de ayuda a las misiones internacionales.

¹⁹⁴ El artículo que resume las investigaciones emprendidas por el IRS, «Robertson: Blending Charity and Politics», está escrito por Charles R. Babcock. Por si todas las irregularidades fueran pocas, el artículo concluye desvelando más casos. Concretamente, destaca que Robertson era también sospechoso de haber violado varias leyes federales sobre elecciones al aceptar 337.500 dólares para comprar los equipos informáticos de la campaña. La empresa pertenecía a un ayudante de campaña de Robertson, y el precio de compra del equipo suponía una cantidad superior en 100.000 dólares a lo que ese mismo equipo le había

habían dado ya amplia cuenta de estas acciones. Por lo que Zappa contaba con material, conocido por la opinión pública, para elaborar canciones sobre los escándalos de corrupción del telepredicador. De ahí que elaborase su perfil particular de Robertson en un fragmento de la canción «Jesus Thinks You’Are a Jerk»:

Imagínate que fueras,
Un teleevangelista multimillonario,
que se salvara del deber de combatir en Corea
gracias a su padre, un senador de los Estados Unidos.

Que estudiara Derecho,
pero que no tuviera el requisito necesario para ejercer la abogacía.

Que fuera padre de una «criatura encantadora»
que, de mayor, presentara lo que queda
del programa de propaganda religiosa de papá.

Que se reivindicara diciendo que no es un «sanador de la fe»
pero que, en el pasado,
se hubiera enfrentado ferozmente a todo, desde las hemorroides hasta los huracanes.

Que estuviera implicado en el suministro de fondos a una «guerra secreta» en
[Centroamérica,
proclamando que Ronald Reagan y Oliver North son sus amigos cercanos.

Que estuviera implicado en artimañas sospechosas «para evadir impuestos»
(que Hacienda lleva 16 meses investigando).

Que se reivindicara a sí mismo como un **HOMBRE DE DIOS**,

costado a la campaña nueve meses atrás. Tanto Robertson como su ayudante negaron haber inflado el precio, a pesar de que no se había justificado este sobrecoste.

y que ahora fuera tras la presidencia de los Estados Unidos¹⁹⁵.

El texto califica a Robertson de «teleevangelista», una etiqueta de la que éste intentó deshacerse a lo largo de toda su campaña. Sabedor de la importancia que tenía presentarse ante el electorado como un gestor ante el rechazo que podía generar su radicalismo ideológico, Robertson trataba de aparecer ante el público como un «hombre de negocios». Como ya hemos señalado, las correcciones y matices que realizó en numerosas ocasiones a afirmaciones realizadas durante sus años al frente de «El club de los 700» pretendían suavizar su imagen en aras a conseguir el mayor apoyo social posible. Esta revisión de su pasado llegaba hasta su etiqueta pública, puesto que Robertson renegaba de ser un teleevangelista:

Robertson se enciende siempre que alguien le describe como un «ex-teleevangelista». Siente que el término le quita importancia a su figura. «Nunca he sido un evangelista», dice indignado (*Washington Post*, 13 de febrero de 1988)¹⁹⁶.

Sé que estoy hablando a gente que ama a América. No soy un político. Soy un hombre de negocios (*El País*, 15 de febrero de 1988)¹⁹⁷.

La figura del «outsider», del rebelde que llega a la política para luchar contra la burocracia estéril que llena los despachos de las distintas instancias gubernamentales, fue una imagen que le reportó muchos beneficios a Reagan. Una

¹⁹⁵ «Imagine if you will, / A multi-millionaire Television Evangelist, / Saved from Korean combat duty by his father, a U.S. Senator / Studied law- / But is not qualified to practice it / Father of a “love child” / Who, in adulthood, hosts the remnants / Of papa’s religious propaganda program / Claims not to be a “Faith Healer,” / But has, in the past, / Dealt *sternly* with everything from hemorrhoids to hurricanes / Involved with funding for an “secret war” in Central America, / Claiming Ronald Reagan and Oliver North as close friends / Involved in suspicious “tax-avoidance schemes”, / (Under investigation for 16 months by the I.R.S.) / Claims to be a **MAN OF GOD**; / Currently seeking the United States Presidency» (Rykodisc RCD 10552).

¹⁹⁶ «Robertson invariably flares up when he is described as a “former TV evangelist.” He feels that the term belittles him. “I have never been an evangelist,” he says indignantly» (T.R. Reid: «Robertson’s Ever-Changing Approach. GOP Candidate Dogged by 30 Years of Controversial Remarks», en *The Washington Post*, 13 de febrero de 1988).

¹⁹⁷ Francisco G. Basterra: «El “ejército invisible” de Pat Robertson», en *El País*, 15 de febrero de 1988. Sobre el interés de Robertson por cambiar su etiquetado social es algo que recogen varias crónicas. Sin ir más lejos, *El País* del 11 de febrero le presenta de esta manera: «Robertson, de 57 años, casado y con cuatro hijos es,

bandera que el presidente republicano enarboló hasta en sus últimas apariciones públicas. La reestructuración ideológica emprendida por Reagan era clara: consistía, en este punto, en la proximidad afectiva al pueblo mediante el convencimiento de que el gobernante forma parte de ese mismo pueblo en tanto que no es un político profesional. Es el mismo discurso que asume Robertson para conseguir esta proximidad.

El acto de provocación a Robertson por parte del texto de Zappa es, de esta manera, evidente. Pero la retahíla de hechos que se destacan acto seguido ahonda en el proceso de desmitificación: el uso de la influencia política de su padre para evitar el combate en Corea o la referencia a la falta de capacitación profesional pese a contar con la carrera de Derecho son asuntos que cuestionan la validez de la afirmación anterior efectuada por Robertson. Si éste se reivindicaba como gestor público, estos dos datos demuestran lo contrario: Robertson es un charlatán, y de ahí que la pegatina de «televangelista» es la que mejor define su especialización. Si Robertson quería destacar su aptitud como organizador, Zappa le responde que sólo sabe dedicarse a las proclamas demagógicas: Robertson es un inútil, capacitado únicamente para servirse de sus contactos políticos para prosperar.

Los siguientes versos siguen ahondando en el perfil de Robertson. Así, se alude a la dimisión de su programa de televisión para ocuparse de la campaña, y la cesión de este programa a su hijo Timothy. Y la referencia a la historia del huracán: en 1985, Robertson pidió en público que se rezara para alejar el huracán Gloria de Virginia. El huracán cambió su rumbo, lo que el predicador pregonó como un milagro en su programa de televisión. El asunto volvió a salir, en numerosas

según le interese, un predicador, un presentador de televisión o un empresario.» (Francisco G. Basterra: «Pat Robertson, el ‘telegenio’», en *El País*, 11 de febrero de 1988).

ocasiones, en la campaña electoral, a lo que Robertson respondía quitándole importancia al asunto¹⁹⁸.

Tampoco faltan las referencias a las vinculaciones de Robertson con el partido republicano: su amistad con Reagan y North y su conexión con el escándalo del Irán-Contra. Edmund D. Cohen (1988: 414) afirma que estos nexos llegaron a ser señalados por el propio Robertson en diversas declaraciones:

Frank Zappa consiguió la información de la conexión de Robertson con el escándalo Irán-Contra de mí (...) Durante los días en que la comisión del Irán-Contra interrogaba a North, Robertson habló a la prensa de su encuentro casual con North en la terminal de Page Airways en el aeropuerto nacional de Washington en septiembre de 1985, cuando North dijo que iba camino de Teherán para negociar la liberación de los rehenes (...) Cuando el senador Sam Nunn le preguntó a North sobre la declaración de Robertson, North la negó (...) Yo había grabado una larga entrevista de Robertson al presidente Reagan, en la que había una mención a esto entre líneas. La entrevista era del 19 de septiembre de 1985, y en ella Robertson decía que le habían filtrado la existencia de esa misión. Robertson le pidió a Reagan que hiciera algún comentario al respecto, y Reagan desvió hábilmente la pregunta. Esto demuestra que era cierto que Robertson se había enterado de algo relevante cuando reconoció tener información sobre el asunto¹⁹⁹.

¹⁹⁸ El *Washington Post* recogía el 13 de febrero el interés de la prensa por el asunto del huracán, asegurando que todos los periodistas del país le querían preguntar por el tema, a lo que Robertson llegó a responder: «“Si un tornado se dirigiera directo a tu casa (...) y no pudieras hacer nada excepto refugiarte en el sótano y esperar a que pasara, ¿No rezarías una oración, como ‘Señor, líbranos’? Pues eso es lo que hicimos cuando esos vientos de 175 millas por hora se acercaban a nosotros.”».

(«“If a tornado were headed straight at your house (...) and you couldn’t do anything but run down in the basement and wait for it to hit, wouldn’t you say a prayer, I mean, ‘God, spare us’? Well, that’s what we did when these 175-mile-per-hour winds were bearing down on us.”») (T.R. Reid, en *The Washington Post*, 13 de febrero de 1988).

¹⁹⁹ «Frank Zappa got his information about Robertson’s connection with the Iran/Contra scandal from me (...) During the days when North was questioned by the Iran/Contra Committee, Robertson told the press of his chance meeting with North in the Page Airways Terminal at Washington National Airport in September 1985, when North said he was on his way to Tehran to negotiate for the release of hostages (...) When Senator Sam Nunn asked North about Robertson’s account, North denied it (...) I had recorded a long one-on-one interview of President Reagan by Robertson, with mention of something along those lines. It had been on September 19, 1985, and in it Robertson had said that the existence of such a mission had been leaked to him. Robertson

La hipocresía de Robertson está subrayada al final del texto, con el énfasis puesto en la definición que realiza de sí mismo el telepredicador como un «hombre de Dios», a pesar de sus actividades cuanto menos sospechosas. Además, el texto plantea un juego: insta al lector a que realice un ejercicio de imaginación para dar a entender que la candidatura de Robertson no es más que una pesadilla. La valoración moral se resume en una cierta perplejidad manifestada por la viabilidad de las opciones de Robertson en una sociedad democrática. En un sistema constitucional que declara la separación entre Iglesia y Estado; con una regulación fiscal que impide que las empresas exentas de impuestos por su carácter religioso manifiesten su apoyo o rechazo a un candidato político; con una leyes federales que castigan las irregularidades financieras; en definitiva, con todas esas circunstancias, lo inconcebible, según el discurso de Zappa, es la carrera política de un personaje como Pat Robertson, cuya declaración de intenciones y tejemanejes económicos deberían ser suficientes para incapacitarlo como aspirante a desempeñar cualquier cargo público. Robertson es, para Zappa, un ejemplo evidente de la corrupción moral del *reaganismo*.

Pero la historia de Robertson no acababa aquí, ya que tenía una ramificación muy suculenta para los objetivos desmitificadores de Zappa: los escándalos de otro telepredicador, colaborador de Robertson, llamado Jim Bakker.

asked Reagan to comment on the mission and Reagan adroitly deflected the question. This proved that Robertson had indeed been aware of something pertinent at the time he claimed».

3.3.4.4. Reivindicación del funcionamiento de la justicia: el caso de Jim y Tammy Bakker

Jim Bakker fue otro de los telepredicadores caídos en desgracia durante la segunda mitad de los 80. Protagonista de un rocambolesco escándalo sexual y financiero, Bakker fue, junto con su mujer Tammy, toda una figura televisiva a lo largo de treinta años. Ambos, Jim y Tammy Bakker, formaron una pareja inconfundible. Él, bajito, comunicativo, desvergonzado ante la cámara; ella, extravagante, siempre luciendo complicadas permanentes en el pelo además de sus relucientes joyas. Ambos exhibían una eterna sonrisa. Tanto por su éxito como evangelistas como por el culebrón del proceso que culminó en cárcel para él y el divorcio de la pareja, Jim y Tammy fueron personajes conocidísimos en la Norteamérica de Reagan.

Jim Bakker era un «disc-jockey» de música rock que, a los 25 años de edad, fue contratado, junto a su esposa, por Robertson para hacerse cargo de un programa infantil en su cadena de televisión. Pero Bakker destacó de inmediato como predicador con gran capacidad para el engaño, la actuación y una nada desdeñable capacidad de convocatoria. En el maratón benéfico de 1965, destinado a la captación de fondos para el mantenimiento de la cadena, se puso a llorar ante la cámara. Los primerísimos primeros planos de Bakker llorando consiguieron que el programa benéfico de ese año fuera el primero en romper sus expectativas iniciales en recaudación²⁰⁰.

²⁰⁰ El episodio lo narró Robertson pocos años después, y aparece en Shepard (1989: 39-40), que reproduce las palabras de Bakker en aquel programa según las recordaba Robertson: «“Todo nuestro propósito ha sido el de servir a Jesucristo nuestro Señor mediante la radio y la televisión” dijo [Bakker] emocionado, con la voz casi rota. “Pero nos hemos quedado cortos. Necesitamos diez mil dólares mensuales para permanecer en antena, y estamos muy lejos de ese presupuesto. La verdad, estamos al borde de la quiebra y no tenemos dinero para afrontar los gastos”. Su voz se rompió del todo y empezó a llorar (...) “Dios está a punto de hacer algo increíble” [dije] Y lo hizo. Al instante los teléfonos del estudio empezaron a sonar hasta que se colapsaron las diez líneas. La gente llamaba llorando. Sobre las 2.30 de la mañana habíamos recaudado 105.000 dólares, y concluimos la emisión».

(«“Our entire purpose has been to serve the Lord Jesus Christ through radio and television,” [Bakker] said emotionally, his voice almost breaking. “But we’ve fallen short. We need \$10,000 a month to stay on the air,

Al año siguiente inició su andadura «El club de los 700» presentado, en sus primeras ediciones, por Bakker. Visto el éxito del programa, Robertson pronto pasó a ser el co-presentador, y el seguimiento y las sucesivas captaciones de dinero permitieron que germinase el imperio que habría de sustentarle en su carrera a la Casa Blanca. Pero Bakker también logró parcelas de poder y popularidad. Hasta tal punto que, a principios de los años 70, dejó a Robertson para montar su propia red empresarial: el PTL²⁰¹. A lo largo de poco más de diez años, Bakker hizo del PTL una importante empresa fundamentalista, con diversas cadenas de televisión, un complejo de hoteles y hasta un parque temático cristiano, denominado «Heritage USA» («Patrimonio USA»), valorado entonces en cerca de 200 millones de dólares, y que, en 1986, era el tercer parque de atracciones más grande del país, sólo por detrás de los de Disney. Contaba con seis millones de visitantes al año. Jim y Tammy cosecharon una sonada popularidad con su programa de televisión en su propia cadena. Su espacio entraba en 13 millones de hogares y las donaciones superaban los 120 millones de dólares anuales, libres de impuestos.

Sin embargo, las cosas empezaron a torcerse a finales de la década. El periódico *Charlotte Observer* publicó, en enero de 1979, que Bakker había destinado cientos de miles de dólares de donaciones a diversos proyectos que tenía en los Estados Unidos. El problema era que el dinero se había solicitado para misiones internacionales en Corea y Brasil, y esta desviación del dinero hacia otro fin del anunciado suponía una ilegalidad. Era el principio de un retorcido complot de corruptelas que parecería, durante los años inmediatamente posteriores, no tener fin. El organismo norteamericano que regula las comunicaciones interestatales e

and we're far short of that. Frankly, we're on the verge of bankruptcy and just don't have enough money to pay our bills." His voice broke and he began to cry (...) "God is about to do something great." [I said] And he was. Immediately the phones in the studio started ringing until all ten lines were jammed... People called in weeping... By 2:30 A.M. we had raised \$105,000, and we finally signed off the air»).

internacionales por televisión, radio, red, cable y satélite (la FCC, «Federal Communications Commission») inició una investigación. Bakker reaccionó acusando al gobierno y al *Observer* de querer acabar con él, y amenazó con convocar una manifestación de 100.000 personas en Washington. La respuesta de sus seguidores fue más que satisfactoria para Bakker, ya que consiguió que numerosos cristianos escribieran cartas a sus representantes en el congreso, amén de las cuantiosas ayudas económicas recaudadas para hacer frente al proceso legal.

De todos modos, el inicio de los problemas legales no menguó de manera inmediata la imagen de los Bakker. La campaña electoral de 1980 anticipaba la más que probable pérdida de la Casa Blanca para los demócratas, y Jim y Tammy asistieron a una recepción presidencial con Carter aún en el gobierno. Ambos candidatos, Carter y Reagan, buscaban el voto de los cristianos «renacidos» e incluso Carter se había confesado él mismo un «renacido» más. La investigación, mientras, llegaba a Hacienda: el IRS dictaminaba, en octubre de 1985, suspender durante tres años la exención de impuestos del PTL. Mientras, como si no pasara nada, un mes después, Bakker mantuvo una reunión con George Bush en el intento del vicepresidente de recabar apoyos entre la derecha cristiana cara a su próxima candidatura como sucesor de Reagan.

No obstante, los escándalos que iba desvelando el *Observer* llevaron a que Bakker tuviera que dimitir de sus cargos del PTL en 1987. Las ilegalidades contables se habían mezclado con un asunto de faldas: Bakker le había pagado 265.000 dólares a una mujer, Jessica Hahn, para comprar su silencio en torno a una relación sexual que ambos habían tenido a finales de 1980. El pago provenía de las donaciones recogidas por el predicador. También salieron a la luz las juergas y

²⁰¹ PTL eran las iniciales de «Praise The Lord» («Alabad al Señor») y «People That Love» («Gente que ama») al mismo tiempo. En la prensa de los años 80 se señala que, tras conocerse los escándalos económicos de Bakker, se popularizó la broma de llamar al grupo «Pass The Loot» («Pasad el botín»).

borracheras de Bakker, así como sus numerosas relaciones homosexuales con miembros de su empresa.

Pero sus problemas con las autoridades fiscales se engrandecieron en cuanto se supo que Bakker había ofrecido a sus seguidores carnets vitalicios de su asociación. Los interesados debían abonar 1.000 dólares y a cambio recibirían una estancia anual de tres días en un lujoso hotel del «Heritage USA». Entre 1984 y 1987, Bakker había vendido decenas de miles de carnets y sólo había ofrecido 500 estancias. Los desvíos de dinero para uso personal desvelaron los lujos caprichosos de Jim y Tammy. Todo un paraíso de extravagancias entre las que se contaban coches caros, el empleo de aviones para comprar canela para perfumar las habitaciones de los hoteles, o un sistema de aire acondicionado en la caseta de sus perros, una pareja de San Bernardos.

Inmerso de lleno en un proceso judicial en que se le imputaban numerosos cargos, Bakker fue declarado culpable en 1989 y cumplió unos años en la cárcel. Jim y Tammy Bakker fueron en los años 80 el escaparate de los escándalos de todo tipo en los que incurrieron los telepredicadores. Durante un largo proceso que ocupó toda la década, las noticias sobre Jim Bakker fueron las que abrieron los ojos a los medios de comunicación que, hasta entonces, habían obviado las interioridades de los grupos de la derecha religiosa. Desde los escándalos de Bakker, los medios empezaron a prestar atención a los teleevangelistas, con lo que, para cuando se produjeron asuntos como el de Swaggart, ya había una competencia profesional suficiente como para desarrollar un seguimiento informativo adecuado. Del mismo modo que la campaña electoral de Robertson contó también con una detallada atención en la prensa, que siguió con interés esta candidatura por las repercusiones

que tendría la materialización de unas propuestas electorales tan manifiestamente extremistas²⁰².

El caso del matrimonio Bakker contó con una notoria presencia en las letras de la gira musical de Zappa y en la edición de *Broadway the Hard Way*. La canción «Jesus Thinks You're a Jerk» parte de una presentación de Jim y Tammy:

Hay una pequeña rata,
que mide poco más de un metro,
con la cara hinchada de tanto llorar y mentir,
porque a su encantador maridito
le encanta comer nabos de vez en cuando
(En el nombre del Señor).

Sigue con el cuento, pequeña bruja,
adelante.
Jesús piensa que eres subnormal.

¿Acaso eligió de verdad a Tammy para hacer *Su Obra*?²⁰³

La elección de los rasgos físicos como el punto de partida de la parodia de Jim y Tammy Bakker se encuentra en la búsqueda de la característica definitoria que haga reconocible la parodia de una manera más inmediata. Si la descripción de los juegos sexuales era la principal vergüenza en Swaggart, y la relación de cuentas económicas sospechosas era lo que mejor identificaba la catadura moral de Robertson, Zappa elige el peculiar aspecto físico de los Bakker como sello de reconocimiento grotesco de estos telepredicadores. El aspecto de ambos era, desde

²⁰² La historia de Jim y Tammy Bakker está documentada con profusión en el libro *Forgiven. The Rise and Fall of Jim Bakker and the PTL Ministry*, escrito por Charles E. Shepard, el periodista del *Charlotte Observer* encargado de la investigación que desveló todas las interioridades y trampas del telepredicador.

²⁰³ «There's an ugly little weasel 'bout three-foot nine / Face puffed up from cryin' 'n lyin' / 'Cause her sweet little hubby's / Suckin' prong part time / (In the name of The Lord) / Get a clue, little shrew, / Oh yeah, oh yeah / Jesus thinks you're a jerk / Did he really choose Tammy to do *His Work*?» (Rykodisc RCD 10552).

luego, llamativo, especialmente el de Tammy, que era un modelo de exuberancia cutre, según recuerda Shepard (1989: 152-153):

Una cualidad de niña pequeña ligera de cascos había sido parte de la personalidad de Tammy en el escenario (...) Para sus admiradores, Tammy era una ruptura de agradecer desde el prisma de la sobriedad de la iglesia y las costumbres rectas del mundo antiguo de los pentecostales. Tammy era vívida y humana, catalizadora de la química que hizo de Jim y Tammy un éxito. No le avergonzaba rezar a Dios por sus mascotas (...) Para sus detractores, Tammy era vulgar, su mensaje era una trivialización iletrada de la cristiandad. La gruesa capa de maquillaje de Tammy violaba la esencia de los patrones de la santidad tradicional, de las reglas cotidianas diseñadas para levantar un muro entre los salvados y los pecadores²⁰⁴.

El objetivo de la burla es, por lo demás, muy distinto, si consideramos los textos anteriores. Zappa no busca un mensaje con moraleja a partir de la defenestración del telepredicador (como hacía con Swaggart) ni advierte sobre la inmadurez de un sistema político que tiene grietas lo suficientemente grandes para admitir en su seno a personajes públicos cuyos discursos vulneran la Constitución (como Robertson), sino que reivindica, en este caso, el funcionamiento del sistema judicial para que Jim y Tammy Bakker acaben en prisión. Zappa no se detiene en relatar los escándalos sexuales y económicos de los Bakker (como sí hacía con los telepredicadores anteriores). Considera que este particular no es relevante para el texto, puesto que, siendo Jim Bakker una persona cuyo proceso se encuentra ya adelantado en el momento de escritura y emisión de la canción, lo importante es la deformación intencionada y caricaturesca de los rasgos exteriores como metáfora de unas actitudes públicas. Toda la canción girará en torno a esta idea, que no es otra

²⁰⁴ «A little-girl, scatterbrained quality had become part of Tammy's stage personality (...) To her admirers, Tammy was a welcome break from the sobriety of the church and the upright mores of the old-time Pentecostal world. Tammy was alive and human, a catalyst for the chemistry that made Jim and Tammy a success. She wasn't embarrassed to ask God for help with her pets (...) To her detractors, Tammy was puerile, her message an uneducated trivialization of Christianity. Tammy's thickening mask of makeup violated the essence of traditional holiness standards, day-to-day rules designed to put a wall between the saved and the sinful».

que un chiste que busca retorcer la retórica evangelista: los elegidos no son los telepredicadores porque no siguen los dictados de Dios, según se ve en la última línea del fragmento que comentamos.

Leemos también una referencia a las relaciones homosexuales de Jim Bakker, que se concreta más adelante en la canción:

Y si ahora resulta que Jim es *un poco gay*,
 ¿dejará Pat que Jim se salga con la suya?
 Por todo lo que le hemos oído decir
 Jim tiene que pagar
 (aunque puede que *duela* un poquito).
 Pero hay que conseguir que siga llegando dinero,
 porque Pat y el malo de Jim
 nunca tienen suficiente²⁰⁵.

Este fragmento participa de los dos grandes temas de la vida de Jim Bakker: el sexo y el dinero. El primero, el subrayado de sus conductas homosexuales, no contempla una consideración moral sobre esta conducta. Valora, en cambio, las incongruencias discursivas de los telepredicadores, que condenan la homosexualidad como una perversión que aparta del camino de la salvación. Si bien Bakker pudiera parecer que tenía un discurso ligeramente moderado en este asunto si lo comparamos con el resto de líderes fundamentalistas, no dejaba de pensar en la homosexualidad como un pecado, equiparándola al alcoholismo, la prostitución y el adulterio. Ésta era su opinión sobre el tema:

Creo que tenemos que querer [a los homosexuales]. Tenemos que darles la bienvenida en nuestras iglesias, y tenemos que rezar por ellos, y tenemos que

²⁰⁵ «Now, what if Jimbo's *slightly gay*, / Will Pat let Jimbo get away? / Everything we've heard him say / Indicates that Jim must pay, / (And it just might *hurt* a bit) / But keep that money rollin' in, / 'Cause Pat and naughty Jimbo / Can't get enough of it» (Rykodisc RCD 10552).

amarles porque no vamos a hacer que el homosexual encuentre a Cristo apartándolo de nuestro lado y predicando el odio. Si soy capaz de amar al alcohólico y decirle que Cristo es la respuesta; si soy capaz de amar al adúltero; si soy capaz de amar a la prostituta, entonces soy capaz de amar al homosexual²⁰⁶ (en Shephard, 1989: 175).

Este fariseísmo en el discurso se ve alimentado por el hecho de que Bakker era también un alcohólico y un adúltero. Ahí es donde entra el juego de valoraciones de Zappa al presentar el discurso evangelista desde el planteamiento inicial opuesto. Es así como el inicio queda fijado en la idea de que el telepredicador no puede llevar a cabo la obra divina puesto que no sigue los mismos preceptos de su propio postulado. A partir de aquí, las conclusiones llegan a ser aberrantes e impredecibles en tanto que también lo son las actuaciones de los telepredicadores.

El segundo tema con el que se enfrenta el texto es el de la corrupción económica. Para Zappa, la actividad principal de los telepredicadores se encuentra en el enriquecimiento personal sin importar los medios, aprovechándose de la exención de impuestos de sus empresas para convertirse en grupos de presión en la vida política. Esta denuncia de la vinculación directa entre poder económico y poder político aparece en más canciones de Zappa en los años 80. Con los predicadores continuamente en el punto de mira, en la canción «Heavenly Bank Account», del LP *You Are What You Is*, publicado en 1980, Zappa canta:

Tiene veinte millones de dólares
 en la cuenta de su banco celestial.
 Todo proviene de esos
 tarugos que son

²⁰⁶ «I think we ought to love [homosexuals]. I think we ought to welcome them in our churches, and we ought to pray for them, and we ought to love them because we're not gonna reach the homosexual for Christ by segregating them off to the side and preaching hate. Now, if I can love the alcoholic and tell him that Christ is the answer, if I can love the adulterer... if I can love the prostitute, I can love the homosexual».

renacidos.

Es cierto.

Tiene siete limusinas

y un avión privado.

Todos para uso de sus

amigos especiales.

Es cierto.

Tiene trajes de mil dólares

y una corbata de Wembley.

A las chicas les gusta machacársela

mientras él está al teléfono.

En la Cámara de los Representantes

es un tío guay.

Cuando reparte bendiciones

no está solo.

Está negociando,

negociando en serio.

Hacienda no puede encontrar

la trampa.

Es fácil con la Biblia

fingir que

uno se dedica al negocio del espectáculo.

No le cogerán,

nunca le cogerán

por las cosas traviesas

que ha hecho.

En casos como éste lo mejor es

fingir que
uno es estúpido.

Cuenta con *ayuda presidencial*
todo el tiempo.

Predica la palabra de Dios
mientras sus abogados mascan chicle.
Es cierto,
por supuesto.

Y los gobernadores coinciden en decir:
«¡Es un hombre encantador!»
Él les facilita las cosas
para que ellos os puedan dar por el culo
a todos.
¡Es verdad!

Porque ayuda a poner el temor a Dios
en el hombre corriente.
Llevándose dinero
de donde puede.
Es cierto.
Es cierto.

Tiene veinte millones de dólares
en la cuenta de su banco celestial.
Y vosotros, tíos, no tenéis nada.
Y vosotros, tíos, no tenéis nada.
Y vosotros, tíos, no tenéis nada.
Dadle las gracias a él, es cierto²⁰⁷.

²⁰⁷ «He's got twenty million dollars / In his Heavenly Bank Account... / All from those chumps who was / *Born again* / Oh yeah, oh yeah / He's got seven limousines / And a private plane... / All for the use of his / *Special Friends* / Oh yeah, oh yeah / He's got thousand-dollar suits / And a Wembley Tie... / Girls love to

A partir de la homogeneidad ideológica extrema de los movimientos de la derecha cristiana, Zappa avisa de un peligro: la negación del debate en el seno de un determinado discurso ideológico instaura una visión del mundo caracterizada por su maniqueísmo en la configuración de estructuras sociales. Los discursos de Robertson, Swaggart y Bakker encuentran una respuesta a sus incongruencias al ningunear tales incongruencias. Los telepredicadores niegan, incluso cuando están en la cárcel, haber caído en contradicción alguna entre discurso y práctica política. Y si no se producen las rectificaciones oportunas por parte de los responsables de los citados escándalos, ello se debe al condicionamiento que produce este discurso: no se puede afirmar lo que no existe. Los hechos son «estupideces» porque no hay un terreno para la discusión, porque da igual lo que se haga siempre que exista una retórica concreta que justifique cualquier acción. Dentro de este punto de vista, en que se establece una categorización dual terminológica (cielo contra infierno, salvados contra pecadores), la manera de introducir un debate es, para Zappa, mediante la parodia. Frente a un discurso que se retroalimenta continuamente con las aportaciones de los telepredicadores a un corpus ideológico elemental (nos referimos al *reaganismo*), lo único que queda es la discusión de esa retórica. Frente al pastiche formado por las sucesivas repeticiones de un mismo lenguaje aplicado a diversos campos sociales (la política, el mundo empresarial o la religión), Zappa propone la parodia como arma textual para deshacer este engranaje retórico. Frente a la descarga ideológica efectuada por los grupos políticos y religiosos conservadores, Zappa defiende la parodia que ridiculiza y deja al descubierto las interioridades del

stroke it / While he's on the phone / Oh yeah, oh yeah / At the House of Representatives / He's a groovy guy... / When he Gives Thanks / He is not alone... / He is dealin' / He is really dealin' / IRS can't determine / Where *The Hook* is / It is easy with the Bible / To pretend that / You're in Show Biz / They won't get him / They will never get him / For the naughty stuff / That he did / It is best in cases like this / To pretend that / You are stupid / He's got *Presidential Help* / All along the way / He says the grace / While the lawyers chew / Oh yeah / They sure do / And the Governors agree to say: / "*He's a lovely man!*" / He makes it easier for / Them to screw / All of you... / Yes, that's true! / 'Cause he helps put *The Fear of God* / In the Common Man / Snatchin' up money / Everywhere he can / Oh yeah / Oh yeah / He's got twenty million dollars / In his Heavenly Bank Account / You ain't got nothin', people / You ain't got nothin', people / You ain't got nothin', people / Thank the man... oh yeah» (Rykodisc RCD 10536).

discurso de esos grupos. Porque, tal y como afirma Fredric Jameson (1995: 43), el triunfo del poder político desde esos años radica en el intento de borrado de la ideología en cuanto que entendida ésta como maquinaria de generación de ideas. Es así como este borrado aparece disfrazado de una falsa heterogeneidad, en aras de una supuesta practicidad:

Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma. Unos años sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan (o son incapaces de) imponer su lenguaje (...)
En esta situación, todo intento de parodia queda abortado.

Zappa otorga al artista la labor fundamental de denuncia a través de la parodia para superar este estado de negación en la aportación y debate de ideas. La identificación de una serie de rasgos característicos en los discursos conservadores, el señalamiento de lugares comunes (metáforas recurrentes como la de la existencia del infierno) y la posterior burla paródica de éstos es una labor que compete al artista, para mantener a la gente informada y con la conciencia despierta en cuanto a la responsabilidad cívica de fiscalizar la gestión de los gobernantes.

Porque, en caso contrario, el artista también es responsable de la potenciación de la «estupidez». Llevada esta apatía en la participación por parte de todos los representantes de la sociedad civil a una situación extrema, Zappa concluye que las consecuencias, en lo que respecta al control político por parte de las clases dominantes, son imprevisibles. Así lo hace en la canción «Dumb All Over», editada también en el disco *You Are What You Is*:

Seamos quienes seamos
o vengamos de donde vengamos

deberíamos habernos dado cuenta ya
de que nos comportamos de una manera tonta.
Y si queremos
que nuestras opciones mejoren
nos va a costar más
que intentar borrar
completamente de la faz de la Tierra
a la otra raza
o el otro lo que sea.

La llaman LA TIERRA
que es como una especie de nombre tonto,
pero le pusieron el nombre correcto
porque nos comportamos de la misma manera.
Somos tontos del todo,
de verdad.
Tontos del todo,
aquí y allá.
Tontos del todo,
blanco y negro.
Escuchad, no estamos muy bien de la azotea.

Idiotas a la izquierda,
idiotas a la derecha.
Los fanáticos religiosos
están en antena cada noche,
diciendo que la Biblia
lo explica todo,
y destacando los detalles
más «gore».
Al respecto de lo que hay que hacer
si hay imbéciles lejos de aquí,
no os creáis la Biblia,

también los tenemos por aquí.

No se puede correr
sin pies.
Y muy pronto
no habrá calles
para que los monigotes hagan footing
y los perros les sigan.
Los fanáticos religiosos
pueden hacer que todo eso desaparezca
(No quiero decir que todo explote
y desaparezca,
sino que todo tendrá peor pinta
durante mil años).

No se puede gobernar un país
siguiendo lo que dice un libro de religión.
Ni con un montón
ni un trozo ni un poco
de leyes absurdas
y antiguas,
diseñadas solamente
para que uno se sienta bien consigo mismo,
mientras doblas o rompes
como si fueran un papel
a los ateos
de un estado vecino.

¡A LAS ARMAS! ¡A LAS ARMAS!
¡Hurra! Así está bien.
no está mal, dos piernas,
a menos que haya sólo una caja.
Envían las partes

a mamá

para que tenga un souvenir: dos orejas (*¡Abajo!*)

No son las tuyas, ni las de ella (*¿Ya no se saluda o qué?*)

El Libro Bueno dice:

«*¡Tiene que ser así!*»

pero su libro dice:

«*VENGAD LAS CRUZADAS*

con látigos, cadenas,

y granadas de mano.»

¿DOS BRAZOS? ¿DOS BRAZOS?

Toma otro y otro.

Nuestro Dios dice:

«*¡No hay otro!*»

Nuestro Dios dice:

«*¡Así está bien!*»

Nuestro Dios dice

«*¡Así se hace!*»

En el libro pone:

«*Quema y destruye*

y arrepíentete, y redímete,

y véngate, y despliega todo tu poder

y haz que retumbe todo

en el país de la basura atea que está al otro lado

porque no siguen lo que está en el libro

y eso les convierte en LOS MALOS.

Así que, de verdad, tenemos que destrozarlos

y machacarlos,

o alquilar una buena bomba de fabricación francesa

para eliminarlos del mapa

y dejar su estado tal y como lo necesitamos,

para usarlo de nuevo

como templos para alabar

AL SEÑOR

(«¡Porque él sí que sabe cómo llevar
un negocio!»).

Y cuando este humilde servidor televisivo,
de humilde pelo blanco
y humildes gafas
y vestido con un buen traje marrón
y quizás con una esposa rubia que se encarga de las llamadas,
nos diga que nuestro Dios
nos encarga que hagamos esto,
pues tenemos que hacerlo,
porque si no lo hacemos,
¡no iremos al cielo!

(Depende de qué libro sigas en ese momento, no puedes seguir el de ellos, no es
válido, está lleno de mentiras, tienes que seguir el mío)

¿No es verdad?

Es lo que dicen

cada noche,

cada día.

Oye, no podemos ser tontos

si lo único que hacemos es seguir es *el Mandato del Señor*

Oye, en serio.

Dios sabe lo que hace.

Él escribió este libro

y en el libro pone:

«*Nos hizo a todos a su imagen*», así que

si todos nosotros somos tontos,

entonces, Dios es tonto

(y a lo mejor también un poco feo)²⁰⁸.

²⁰⁸ «Whoever we are / Wherever we're from / We shoulda noticed by now / Our behavior is dumb / And if our
chances / Expect to improve / It's gonna take a lot more / Than tryin' to remove / The other race / Or the other
whatever / From the face / Of the planet altogether / They call it THE EARTH / Which is a dumb kinda name

El proceso de construcción del orden social sería, así pues, competencia de todos, y en la mano de todos está la responsabilidad de elegir a quienes administran la gestión de este orden. Según el punto de vista de Zappa, la participación ciudadana es fundamental, hasta el punto de que quien no participe en ella no tiene derecho a lamentarse:

Los Estados Unidos es el país industrializado con menor porcentaje de votantes registrados. Algó así como un 15% de los votantes entre 18 y 24 años depositaron su papeleta en las elecciones de 1984. ¡Es patético! No creo que un estadounidense tenga derecho a quejarse del sistema si puede votar y no lo hace. No vale como excusa decir «Yo no entiendo de política» o «No tengo tiempo»²⁰⁹ (en Miles, 1993b: 89).

/ But they named it right / 'Cause we behave the same... / *We are dumb all over* / Dumb all over, / Yes we are / Dumb all over, / Near 'n far / Dumb all over / Black 'n white / People, we is not wrapped tight / Nurds on the left / Nurds on the right / Religious fanatics / On the air every night / Sayin' the Bible / Tells the story / Makes the details / Sound real gory / 'Bout what to do / If the geeks over there / Don't believe in the book / We got over here / You can't run a race / Without no feet / 'N pretty soon / There won't be no street / For dummies to jog on / Or doggies to dog on / Religious fanatics / Can make it be all gone / (I mean it won't blow up / 'N disappear / It'll just look ugly / For a thousand years...) / You can't run a country / By a book of religion / Not by a heap / Or a lump or a smidgeon / Of foolish rules / Of ancient date / Designed to make / You all feel great / While you fold, spindle / And mutilate / Those unbelievers / From a neighboring state / TO ARMS! TO ARMS! / Hooray! That's great / Two legs ain't bad / Unless there's a crate / They ship the parts / To mama in / For souvenirs: two ears (*Get down!*) / Not his, not hers (*but what the hey?*) / The Good Book says: / "*It's gotta be that way!*" / But their book says: / "*REVENGE THE CRUSADES... / With whips 'n chains / 'N hand grenades...*" / TWO ARMS? TWO ARMS? / Have another and another / Our God says: / "*There ain't no other!*" / Our God says / "*It's all okay!*" / Our God says / "*This is the way!*" / It says in the book: / "*Burn 'n destroy... / 'N repent, 'n redeem / 'N revenge, 'n deploy / 'N rumble thee forth / To the land of the unbelieving scum on the other side / 'Cause they don't go for what's in the book / 'N that makes 'em BAD / So verily we must choppeth them up / And stompeth them down / Or rent a nice French bomb / To poof them out of existence / While leaving their real estate just where we need it / To use again / For temples in which to praise / OUR GOD / ("Cause he can really take care of business!")*" / And when his humble TV servant / With humble white hair / And humble glasses / And a nice brown suit / And maybe a blonde wife who takes phone calls / Tells us our God says / It's okay to do this stuff / Then we gotta do it, / 'Cause if we don't do it, / We ain't gwine up to *hebbin!* / (Depending on which book you're using at the time... Can't use theirs... it don't work... it's all lies... Gotta use mine...) / Ain't that right? / That's what they say / Every night... / Every day... / Hey, we can't really be dumb / If we're just following *God's Orders* / Hey, let's get serious... / God knows what he's doin'... / He wrote this book here / An' the book says: / *He made us all to be just like Him,*" so... / If we're dumb... / Then God is dumb... / (*An' maybe even a little ugly on the side*)» (Rykodisc RCD 10536).

²⁰⁹ «The United States is the least registered industrial country on earth. Something like a mere 15 percent of the eligible voters between 18 and 24 cast ballots in the 1984 elections. It's pathetic! I don't believe an American has a right to complain about the system if he can vote and doesn't. For an American to say "I don't understand politics" or "I don't have the time" is no excuse».

Este llamamiento al voto aparece en los versos finales de «Dumb All Over». El acatamiento ciego de un orden produce la alineación a unas ideas, sean cuales sean. La apuesta por la voluntad individual, al margen de cualquier dirección de un grupo religioso, vuelve a aparecer al final de «Jesus Thinks You're a Jerk»:

¿Y si Pat [Robertson] llegase a la Casa Blanca,
y de repente,
misteriosamente,
desaparecen los derechos de «determinadas personas»?

(...)
Espero que nunca lleguemos a ver ese día
en la Tierra de los Hombres Libres.
¿O lo veremos algún día?
¿Lo veremos?

Y si no captas
de lo que te estoy hablando,
entonces es que habré fracasado en algún punto.

Jesús pensará que soy un subnormal,
y lo mismo vale para ti,
si dejas que esos telepredicadores
te conviertan en un mono.

Lo repito:
Jesús pensará que eres subnormal.
Y con razón²¹⁰.

²¹⁰ «What if Pat gets in the White House, / And suddenly – / The rights of “certain people” disappear / *Mysteriously?* / (...) I hope we never see that day, / In The Land of The Free – / Or someday will we? / **Will we?** / And if you don't know by now, / The truth of what I'm tellin' you, / Then, surely I have failed

La posibilidad de ver a un telepredicador ocupar el sillón presidencial supondría, para Zappa, la prueba más dolorosa del fracaso total del sistema democrático en los Estados Unidos. Un fracaso en el que, avisa el músico, él aceptaría su parte de responsabilidad como artista que no ha conseguido la movilización adecuada. «Habré fracasado de algún modo», confiesa Zappa, de producirse la victoria de Robertson. Sería el desastre en lo que llama, en alusión a un verso del himno norteamericano, «la Tierra de los Hombres Libres». Y un triunfo, claro está, para la derecha cristiana, que ha alcanzado tal poder al amparo del *reaganismo* consiguiendo situarse como uno de los grupos decisivos en la agenda del partido republicano:

¿Habéis visto alguna vez al Gran Comunicador hablando ante la *Asociación Nacional de Empresarios de Medios de Comunicación Religiosos*? Tengámoslo claro, amigos: Ronald es su **boy**. Le tienen cogido por las pelotas: **tiene que** seguir el juego o le cortarán el presupuesto de Relaciones Públicas a él y a todos los republicanos eficientes. Recordad: hace unos pocos años buscaban con empeño a un Jimmy Carter, y si alguna vez encontraran a otro demócrata que les hiciera el trabajo, no tendrían ningún problema en cambiar de nuevo. Así que, para todo siga funcionando, los Hombres que están Detrás del Jefe insisten en que él se ha rodeado de «Consejeros Cualificados» [Insertar efecto de sonido de la cisterna de un retrete]²¹¹ (Zappa y Occhiogrosso, 1989, 293-294).

La asunción del fracaso colectivo que debe suponer la mera candidatura de Robertson alcanza también al partido demócrata. Y la obra de Zappa no se olvida, ni

somehow – / And Jesus will think I’m a jerk, just like you – / If you let those TV Preachers / Make a monkey out of you! / I said: / “*Jesus will think you’re a jerk,*” / And it would be true!» (Rykodisc RCD 10552).

²¹¹ «Ever watch The Great Communicator addressing the *National Association of Religious Broadcasters*? Face it, folks: Ron is their **Kept Boy**. They’ve got him by the short ones –he **must** play ball or they’ll cut the PR budget –for him and all the rest of the Helpful Republicans. Remember, a few years ago they were beating the bushes for Jimmy Carter –and if they ever found another Democrat to do their chores for them, they could easily switch back. So, in order that the goods and services continue to be delivered, The Men Behind The Gipper insist that he surround himself with ‘Qualified Advisers’ – [Insert sound effect of a large toilet flushing]».

mucho menos, de esta circunstancia. No se trata únicamente de las quejas sobre la confluencia de intereses entre ambos partidos, o la aceptación, por parte de los demócratas, de diversos asuntos de la agenda política republicana (como veremos el siguiente capítulo), sino de la participación del partido de la oposición en la construcción de un orden pervertido por la inclusión de la religión en el escenario político. Si los republicanos tienen a un predicador como candidato, los demócratas también tuvieron al suyo situado en la pugna por hacerse con la nominación oficial a la Casa Blanca. Pese a contar con un rostro más amable y unas propuestas menos radicalizadas, la obra de Zappa se revela también contra este movimiento del partido demócrata. No se trata de apoyar a un partido para oponerse a otro, sino de mejorar una situación global. De ahí que la carrera a la presidencia del predicador demócrata negro Jesse Jackson despierte también una reacción en esta obra.

3.3.5. La dudosa alternativa del partido demócrata: Jesse Jackson

El largo proceso de primarias que desemboca en la designación de un único candidato a las elecciones presidenciales, contó, también en el partido demócrata, con una figura controvertida que llegó incluso a acariciar en algún momento su designación final por el partido. Las posibilidades de este predicador de raza negra inquietaron, durante parte de la campaña, las estructuras del partido demócrata, que temían un nuevo desastre electoral ante la posibilidad de que resultara Jackson el elegido por los electores en las votaciones primarias.

Jesse Jackson ya había realizado una tasación de sus opciones al presentarse en 1984. Con un mensaje de superación de las diferencias raciales y unas propuestas que suponían un giro radical en las actuaciones en materia social, Jackson reunió una amplia base con la que pretendía llegar a la Casa Blanca en un segundo intento. 1988 era su año, el momento en que decidió que su apuesta sería la definitiva. Una

apuesta que se vio superada por el candidato que conseguiría, finalmente, la nominación del partido: Michael Dukakis.

Nacido a principios de los años 40, Jesse Jackson fue desde joven un inquieto activista en pro de los derechos de los negros. Fundó asociaciones para incentivar el interés por la educación entre las clases más bajas de los de su raza, con programas que iban desde la alfabetización hasta la preparación a la universidad. Afirmaba que su interés era que los jóvenes estuvieran inmersos en actividades culturales y deportivas antes que caer en el mundo de las drogas. Estas actividades las acompañó de su fe religiosa, hasta el punto de rechazar en su juventud un contrato de 6.000 dólares mensuales para convertirse en jugador de béisbol profesional. La causa: su dedicación al seminario teológico de Chicago. Fue durante los años 60 cuando Jackson entabló amistad con numerosos activistas que luchaban contra el racismo. Y entró en contacto con Martin Luther King.

Precisamente en este punto aparece el momento más oscuro de su vida. El 4 de abril de 1968, Luther King era asesinado de un disparo en el motel Lorraine, en Memphis (Tennessee). Jackson aparecería en la televisión con un suéter de cuello alto manchado de sangre, asegurando que King había muerto en sus brazos. Al parecer, era cierto que Jackson también se encontraba en el mismo motel, pero no lo era que llegara a asistir a King en esas circunstancias.

En la canción «Rhymin' Man», Zappa nos presenta a Jesse Jackson con el relato de esta anécdota:

Se dice que cuando mataron a Luther King,
Jesse incubó un plan maléfico.
Se mojó los dedos en la sangre de King,
y se los restregó por la camisa como si estuviera jugando con barro.

Miró alrededor a toda la prensa
 y dijo: «*Fijaos en mi, me llamo Jess.
 Me haré famoso en todas partes
 porque Luther King ha muerto en mis brazos*»²¹².

El reproche de Zappa a Jackson es el de basar su campaña electoral en golpes de efecto antes que en planteamientos e ideas concretas. Tal y como reflejan las crónicas de la época:

La proeza de Jackson, convertirse a pesar del color de su piel en un candidato nacional respetable, ha sido posible sin que su programa haya sido hasta el momento objeto del mismo análisis intenso que el de sus competidores. Ha jugado a su favor su raza (...) carece de experiencia administrativa como gestor y (...) nunca ha sido elegido para un cargo público, ha apelado (...) más a las emociones que a la razón, y no ha creído necesario explicar cómo logrará sus objetivos y cuáles son los números detrás de su programa (*El País*, 31 de marzo de 1988).

Esta apelación a las emociones antes que a la razón supone una entrada en la escena pública similar a la de los predicadores del partido republicano. Y lo peor es que genera un empobrecimiento del debate político y su reducción a una campaña de imagen. Es por esto que el estribillo de la canción sirva para destacar la presencia de Jackson y su oratoria característica, caracterizada por el uso de la rima, sin ninguna referencia a su programa electoral:

Alto y bronceado,
 eres el hombre que rima
 sin orden ni concierto.
 Juega tu carta.

²¹² «They say when Doctor King got shot, / Jesse hatched an evil plot, / Dipped his hands in the Doctor's blood, / 'N rubbed his shirt like playin' with mud / Looked around for all the press, / 'N said: "Check me out, my name is Jess! / I'll be known from towns 'n farms – / Doctor King died in my arms!"» (Rykodisc RCD 10552).

Rima esto, rima lo otro,
demócrata travieso²¹³.

El episodio de la sangre de Luther King sería sintomático del posicionamiento de Jackson como un oportunista preocupado sólo por su imagen. Y la canción trata de trasladar esa imagen del político interesado más en la comunicación de sus ideas que en las ideas mismas. Lo que intentaba conseguir Jesse Jackson era también el vaciado de contenidos de la discusión política en beneficio de un rédito electoral a corto plazo. En opinión de Zappa:

Leí un artículo que planteaba algunas preguntas sobre si Martin Luther King murió de verdad en los brazos de Jesse. Había noticias que decían que Jackson se mojó los dedos en la sangre de King, y que incluso usó sangre de pollo y se la restregó por la camisa, y la llevó puesta unos cuantos días después de aparecer en los medios. Así que hice esta canción sobre la idea de comunicarse con canciones infantiles, como suele hacer Jackson. Toda esta historia hizo que Jackson no me entrara por buen ojo. Y no digo que todas sus ideas sean malas. Coincido con algunas. Pero yo no desearía que fuera Jesse Jackson la persona encargada de llevar a cabo ninguna de ellas²¹⁴ (en Sheff, 1993: 59).

El programa político de Jesse Jackson se basaba en grandes ideas que pocas veces concretaba. En la radicalidad de sus propuestas escondía su falta de detalles al respecto de cómo aplicarlas. Propugnaba un giro radical en política social y exterior. Su gran reto pasaba por conseguir un porcentaje importante de votantes blancos, además de asegurarse el voto negro. Para conseguir esa amplia base social, Jackson

²¹³ «Rhymin' Man, / Tall and tan, / Rhyme or reason, / Play your hand – / Rhyme on this –rhyme on that / Oh, you naughty Democrat!».

²¹⁴ «An article raised some questions about whether or not Martin Luther King actually died in Jesse's arms. There were reports that Jackson dipped his hands into King's blood or even used chicken blood and rubbed it on his shirt, which he wore for a few days afterward as he met the media. So I did this song about the idea of communicating through nursery rhymes, as Jackson is prone to do. It rubs me the wrong way. I'm not saying that all of Jesse's ideas are bad; I agree with some of them. But I'm not confident that Jesse Jackson would be the person I would look to to implement any of them».

se dirigía en sus mítines a las clases más desfavorecidas: desde desempleados hasta enfermos de SIDA, sin olvidar su voluntad de congregación de diversos colectivos de izquierdas, como los ecologistas y pacifistas. Defendía una reordenación de los planteamientos económicos del *reaganismo*, basada en un desarrollo de las políticas civiles. Así, por ejemplo, proponía una subida del salario mínimo, el incremento de impuestos a las empresas, doblar el presupuesto destinado a seguridad social y educación, y una reducción considerable del gasto militar. En política exterior se encontraban sus propuestas más llamativas, radicales y rupturistas con la era Reagan, al estar basadas en el diálogo y la diplomacia. Entre estas medidas se hallaba el acercamiento de posiciones a América Latina, con el restablecimiento de las relaciones con la Cuba de Fidel Castro, y la reivindicación de una patria palestina, en sintonía con las demandas de Arafat. La mayor parte de estas ideas ya las había presentado en su campaña electoral de 1984, algo a lo que Zappa se refiere en su canción, tras relatar el episodio de Martin Luther King:

Cuenta la leyenda que, unos años más tarde,
 el hombre que rima se presentó al cargo de presidente.
 Se convirtió en el payaso de Farrakhan,
 por allí, cerca de *Judacalandia*.
 Decía que era un diplomático,
 y que se codeaba con Arafat.
 Para él, Castro era *simpático*
 pero los votantes le dijeron: «¡No!»²¹⁵.

En este fragmento se recuerda uno de los puntos más polémicos de Jackson en la campaña electoral de 1984: su encontronazo con los judíos. En un artículo del *Washington Post* del 13 de febrero de ese año se aseguraba que Robertson llamaba en privado a los judíos despectivamente «judacas» («hymies»), de la misma manera

²¹⁵ «A few years later, legend says, / Rhymin' man made a run for Prez / Farrakhan made him a clown, / Over there near *Hymie-Town* / Said he was a diplomat – / Hobbin' an-a-knobbin' with Arafat / Castro was *simpatico*, / But the U.S. voters, they said: “No!”».

que se refería a Nueva York, como «Judacalandia» («Hymie-Town»), por el elevado porcentaje de judíos que habitan en esta ciudad²¹⁶. Esta manifestación le valió el apoyo del polémico líder negro Louis Farrakhan, lo que suponía la confirmación de la radicalidad de las ideas de Jackson. Éste intentó apartarse, a lo largo de toda la campaña de 1984, de las expresiones de Farrakhan.

La retórica de Jackson también recogía el enfrentamiento entre las comunidades negra y judía. En el mismo artículo del *Post*, Jackson denunciaba el silencio de ciertos líderes judíos a condenar las amenazas de muerte que recibía, según él, precisamente de judíos y nazis. Además, se subrayaban algunas de sus palabras más polémicas sobre el asunto, como las siguientes:

Estoy harto y cansado de oír hablar sobre el Holocausto y de ver cómo se pone a Estados Unidos en una situación de culpabilidad en este tema. Tenemos que afrontar los asuntos que nos conciernen en la actualidad, y no hablar del Holocausto. Los judíos no tienen el monopolio del sufrimiento²¹⁷.

El texto de Zappa resalta la radicalidad extremista de Jackson en la cuestión judía, que va unida a su visión de la política internacional (el apoyo a Arafat). Zappa opina que estos hechos y declaraciones definen a Jackson como un demagogo incapaz para gobernar. A pesar del acento que ponía este protestante baptista en las políticas civiles, Zappa considera que todo su programa se reduce a una estrategia de marketing. Su condición de predicador es, para Zappa, el punto común que le pone en relación con la demagogia de los planteamientos de la derecha religiosa vinculada al partido republicano.

²¹⁶ La confesión del trato despectivo de Jackson hacia los judíos en conversaciones privadas aparece en el artículo titulado «Peace with American Jews Eludes Jackson», escrito por el periodista Rick Atkinson. A pesar de que Jackson intentaba matizar estas declaraciones, no pudo evitar que se convirtieran en tema de debate público.

²¹⁷ «I'm sick and tired of hearing about the Holocaust and having America being put in the position of a guilty trip. We have to get on with the issues today and not talk about the Holocaust. The Jews do not have a monopoly on suffering».

No obstante, esta opinión estuvo enfrentada a una amplia respuesta de apoyo a Jackson por parte de ciertos intelectuales norteamericanos. Un caso especial es el Norman Mailer, que escribió un artículo de apoyo a la candidatura de Jackson. Y decimos que es un caso especial por cuanto Mailer, desde su condición de judío, propugnaba el voto al predicador, a pesar de los recelos que despertaba éste entre la comunidad judía por sus declaraciones. Los argumentos que expresa Mailer parten de presupuestos similares a los de Zappa, si bien ambos llegan a conclusiones diferentes²¹⁸.

Tanto para Zappa como para Mailer, Jackson presentaba algunas propuestas electorales que son aceptables. La eliminación de las barreras raciales era, a juicio de Mailer, el problema fundamental al que se enfrenta Estados Unidos, al entender que las diferencias sociales existentes entre los negros y los blancos lastran las potencialidades, desde las económicas hasta las culturales, de la nación. Es por esto que considera que Jackson es «un hombre de un valor más que ordinario o jamás se habría atrevido a presentarse». Para Mailer, Jackson es, ante todo, un símbolo, ya que su elección podría ser un catalizador para la participación definitiva de la comunidad negra en la sociedad estadounidense:

Jesse Jackson no es perfecto (...) No sé si confío totalmente en él. ¿Y qué? Lo mismo puedo decir de Bush, Dukakis o Gore. Lo que cuenta para mí es que Jackson ofrece un convincente sentimiento de simpatía hacia el sufrimiento humano. Puede apreciar la falta de identidad entre los desvalidos. De todos nuestros candidatos, él se dirige a nuestro fuerte sentimiento en favor de la promesa y la mejora del ser humano.

²¹⁸ El artículo de Mailer, «Por qué Jackson podría iluminar nuestras vidas» apareció publicado en *The New York Times* y reproducido, en la versión que trabajamos aquí, en *El País* el 1 de mayo de 1988.

No obstante, para Zappa la elección de un candidato debe partir de la convicción de todas sus propuestas. Si Mailer opta por Jackson tras un proceso de eliminación en que la inclinación se produce por el candidato menos malo, Zappa prefiere fijarse en los aspectos negativos de Jackson, de tal manera que éstos adquieran más peso en la balanza final. Para el músico, la elección debe recaer en el candidato idóneo en todas sus propuestas. De ahí que la canción «Rhymin' Man» deje al descubierto los aspectos más conflictivos y menos elaborados del programa de Jackson, para concluir que el problema de conflictos de propuestas se debe a que están supeditadas a un excesivo personalismo del candidato. Para Zappa, es este personalismo el que define el programa de Jesse Jackson:

Jesse Jackson es un demagogo al que sólo le interesa una cosa: Jesse Jackson²¹⁹ (en Turner, 1988: 20).

Una demagogia que se encuentra en la base de la formación y ocupación religiosa del candidato. El problema no se resuelve con que Jackson pertenezca al partido demócrata, sino que se proyecta debido precisamente a esta circunstancia. Para Zappa, que el partido demócrata acogiera también a un predicador religioso para la candidatura a la Casa Blanca significaba que los dos partidos mayoritarios compartían una misma visión general de la política, lo que repercutía en la carencia de un debate profundo de ideas en el seno del sistema. No se trata tanto de apoyar a un candidato por mostrar una mayor laxitud en los programas, como de denunciar también la ineficacia de estos programas. Es por esto que Zappa llega a decir:

No quiero ver a ningún religioso en cargos públicos porque sirven a otro jefe²²⁰ (en Sheff, 1993: 59).

²¹⁹ «Jesse Jackson is a demagogue, who's interested in only one thing, Jesse Jackson».

²²⁰ «I don't want to see any religious people in public office because they're working for another boss».

Sin embargo, para Mailer la rendición de cuentas de la gestión política se puede exigir a posteriori, porque entiende que es muy diferente el proceso comunicativo y gestor de las ideas políticas en campaña y en el cargo público. Jesse Jackson puede representar, para Mailer, un revulsivo para las políticas sociales de su país:

Franklin Delano Roosevelt se creció en la presidencia, como Harry Truman y Dwight Eisenhower, en los últimos días de su administración. John Kennedy sin duda se creció en la presidencia, y Richard Nixon, cuando llegó el momento de ir a China. Ronald Reagan nos sorprendió con su aceptación de la *glasnot* [la política de apertura y transparencia informativa de la URSS de Gorbachov]. Jesse Jackson, elegido como presidente y aumentando su talla, podría iluminar nuestras vidas y darnos dignidad de nuevo como norteamericanos.

La diferencia entre las conclusiones de Zappa y las de Norman Mailer radican en una diferente concepción del proceso de elección y del valor simbólico de la figura del presidente. Mientras que para el primero el sentido común puede llevar a que se ejercite el derecho al voto sin significarse por ninguno de los candidatos que acaban presentándose, para el segundo, opciones como las de Jackson son viables en cuanto pueden tener una carga representativa cuya repercusión se pueda medir, en un momento dado, más por su valor como elemento de regeneración democrática que por su gestión en cuanto a la resolución de problemas concretos. Mailer asegura que quiere creer en el candidato; Zappa descarta la creencia como argumento político.

Esta postura plantea un descreimiento al respecto de la importancia de la imagen en la política. Una de las quejas recurrentes en Zappa es lo que percibe como un sometimiento del ejercicio político a una campaña de imagen. Es decir, que la idea del «gran comunicador» sea la que prevalezca y se imponga sobre el necesario debate en torno a la gestión. Según sus palabras:

La política es la rama del entretenimiento de la industria (...) ¿Se ha vuelto imposible gobernar los Estados Unidos mediante la razón o la lógica? Norteamérica ha visto, con Reagan, el ascenso del gobierno basado en el engaño, el miedo, la desinformación y la superstición²²¹ (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 322-323).

Es por esto que Zappa ve que el partido demócrata comparte la agenda básica del *reaganismo* al haber conseguido el partido republicano, ayudado de los movimientos de la derecha cristiana, la supresión de un debate de ideas en beneficio de un debate sobre transmisión de mensajes. Jesse Jackson sería la prueba fehaciente de este contagio propinado por la derecha norteamericana sobre los demócratas: en la era de Reagan, incluso los candidatos demócratas fundamentaban su campaña política en la presentación original de una batería de iniciativas, dejando en un segundo término la discusión sobre las iniciativas mismas. No importaba que Jackson despreciase a los judíos, promulgase una serie de reformas sin detallar su financiación, o tratase de redefinir la política exterior norteamericana sin aportar datos concretos sobre el sentido de este cambio. Lo importante era que el candidato portara una fuerte carga simbólica como icono racial acompañado de una evidente locuacidad para la comunión del electorado con este simbolismo. Jesse Jackson aglutinaba varios elementos que concitaban una especie de proyección mitológica hacia la figura del político: su relación con Luther King, su aproximación a los grupos progresistas y su condición de luchador que se presentaba a las elecciones con la oposición del aparato del partido (que se decantaba por quien acabaría siendo el candidato demócrata perdedor frente a George Bush, Michael Dukakis).

Que el partido demócrata acabó sucumbiendo a la estrategia comunicativa y política de los republicanos se manifiesta, no sólo en la elección de un candidato gris

²²¹ «*Politics Is the Entertainment Branch of Industry* (...) Has it become impossible to govern the U.S. by reason or logic? America under Reagan saw the rise of governance by trickery, fear, disinformation and superstition. Oh Jesus! Here come those fucking balloons again».

como Dukakis para actuar de contendiente frente a Bush, sino también en el éxito cosechado por Jesse Jackson, al que se le vio durante gran parte de la campaña como un político al que habría que considerar con claras opciones a puestos clave en la candidatura. Jackson acabó recibiendo un apoyo en las primarias que, aunque insuficiente, nada tenía de despreciable: 7 millones de votos y 1.108 delegados a la convención de su partido, quedándose a 974 de la nominación. Además, sonoros triunfos en las primarias de Michigan, estado que contaba en 1988 con una población negra que rondaba sólo el 10%, llegaron a probar la efectividad del mensaje del predicador.

3.4. La negación ideológica como legado

El estudio de las relaciones existentes entre la retórica conservadora estadounidense y las prácticas de corrupción de índole económica, política y sexual vienen a profundizar en la gran brecha que separa ambos puntos. A un lado, nos encontramos con unas constantes discursivas caracterizadas por la exaltación de una determinada moral y el cumplimiento estricto de una serie de normas de conducta en la vida privada de los individuos que se sustenta sobre una imagen idealizada: lo que Zappa llama «familiaísmo típico». Pero, al otro lado, vemos que los principales defensores de esa idea protagonizaron, al mismo tiempo que enarbolaban las banderas de su discurso, una serie de escándalos públicos que, en circunstancias normales, habrían hecho insostenible la prolongación en el poder del mecanismo ideológico bajo el que se arropaban estos individuos. Pero, como veremos en el siguiente apartado, las circunstancias no eran «normales». O «justas», por decirlo de otro modo. El sistema de control del ejercicio de libertad de expresión puesto en marcha por el *reaganismo*, que contó con la connivencia de muchos medios de comunicación, permitió no sólo que la administración Reagan no tuviera que rendir demasiadas cuentas ante la opinión pública, sino que, además, las directrices de esta administración pervivieran con otros nombres ocupando el cargo de la presidencia.

La perversión de la retórica del partido republicano de Reagan se concentra, además, en la peligrosa dinámica que traslada al espacio público. Ésta no es otra que la eliminación del debate de ideas mediante la negación de la ideología. Si entendemos el concepto de espacio público como el espacio simbólico de discusión, según la idea de Dominique Wolton, veremos que, con Reagan, merced a su discurso, se disuelve este espacio. Porque Wolton, que distingue entre espacio común (que afecta a la circulación y la expresión), espacio público (que afecta a la discusión) y espacio político (que implica a la decisión), afirma la diversidad ideológica como característica esencial de la democracia al definir espacio público como:

un espacio simbólico donde se oponen y se responden los discursos, en su mayoría contradictorios, mantenidos por los diferentes actores políticos, sociales, religiosos, culturales, intelectuales, que componen una sociedad.. Es, pues, ante todo, un espacio simbólico, que necesita tiempo para formarse, un vocabulario y unos valores comunes, un reconocimiento mutuo de las legimitidades; una visión suficientemente próxima de las cosas para discutir, oponerse, deliberar (...) Simboliza simplemente la realidad de una democracia en acción, o la expresión contradictoria de las informaciones, las opiniones, los intereses y las ideologías (1999: 382).

Espacio simbólico totalmente desactivado en los Estados Unidos de Reagan. El discurso reaganiano, desde su estructuración de categorías duales para explicar la compleja realidad social, consigue que sean unos criterios arbitrarios los que sirvan para juzgar qué elementos de la sociedad civil son válidos para perpetuar la permanencia de los conservadores en el poder, y cuáles representan un peligro por su oposición a este discurso. Es la idea de la criminalización del adversario. Con la ayuda de las prácticas censoras y manipuladoras por parte del gobierno, el

empobrecimiento de la discusión pública durante la era Reagan hará que, a la finalización de su mandato, no se vea en la clase política una alternativa efectiva.

La búsqueda de legitimidad de este discurso en la religión será una cortina de humo retórica que ayude a la instauración de una agenda oculta basada en la reelaboración de los principios constitucionales para adaptarlos a una serie de prácticas políticas conservadoras. Y aquí es donde aparece la responsabilidad del artista. Según Zappa, una vez constatadas las escasas alternativas en los distintos partidos políticos, es el artista quien debe poner en crisis el discurso del partido republicano para producir una movilización social. Lo de menos es si son los mismos republicanos los que están al frente de esta agenda o si la escenifica el partido demócrata tras un proceso de convergencia ideológica. Lo importante, en su opinión, es superar las lacras de los aparatos de los partidos para devolver la voz a los ciudadanos:

No quiero ningún indicio de ningún tipo de religión que contamine las leyes de este país. Se crea un estado religioso y empiezan todo tipo de problemas. Un gobierno es como una empresa. No es tal y como Robertson o Jackson intentan describirlo, como la oportunidad para poner sobre la mesa una especie de campaña moral que de repente sea el remedio para todo. De lo que hablan es de un tipo concreto de moral que yo no suscribo, y hay, por lo menos, media docena de gente que está de acuerdo conmigo en que eso no entra en su esquema vital. Y que tampoco les entusiasma la idea de que una determinada batería de reglas se convierta en ley y que se hagan cumplir a la fuerza. En cuanto hay una ley, hay un policía que tiene que hacerla cumplir. ¿Puede alguien imaginarse que a alguien se le ponga una pistola en la cabeza y se le diga: «Venga, a misa. Vamos a corregir tus principios morales»?²²² (Zappa en Turner, 1988: 20)

²²² «I don't want any hint of religion of any description infecting the laws of this country. You get a state of religion, and there is going to be big problems. Government is a business. It is not the way Robertson or Jackson try to describe it like the opportunity to wage some moral campaign to suddenly fix everybody up. What they're talking about is one specific brand of morals that I don't ascribe to, and there's at least a half a dozen other people who agree with me, that it's not their way of life. And, they're not happy with the idea that that particular set of rules will be turned into a law, and then enforced with a gun, later. You get a law, then a

El modelo que presenta Zappa a través de sus textos es el de la reivindicación de una regeneración de las estructuras de poder del sistema democrático norteamericano. Los escándalos de abusos de poder, como Watergate o Irán-Contra, ponen en evidencia las grietas de este modelo, desgastado por un aparato burocrático tan pesado como ineficaz que desactiva el funcionamiento de las alarmas para detectar estos procesos de corrupción institucional. La lección aprendida por el partido republicano tras el Watergate no pasa por una reforma total de su discurso y organigrama, sino por la mera modernización de estrategias discursivas que detengan las responsabilidades de un escándalo de abusos de poder hasta el nivel superior del gobierno. Por eso es para Zappa tan importante denunciar los escándalos del partido en los años 80: porque casos como el de Irán-Contra, y la evasión de responsabilidades por parte de Reagan, desvelan no un abuso ya del poder ejercido desde un gobierno, sino desde los diversos poderes del país. Que la investigación sobre el Irán-Contra no arroje ninguna prueba concreta sobre la implicación del presidente, a pesar de los indicios existentes, supone una dejadez de funciones de los responsables públicos y la ineficacia del sistema político norteamericano. El sistema, viene a decir la obra de Zappa, falla desde el momento en que los dos partidos mayoritarios parten con una ventaja sobre las candidaturas menores o de independientes no ya en las opciones a la elección, sino en la misma competición por estas opciones.

Un caso significativo es el de Robertson. Beneficiado por la estructura interna del partido republicano y por su imperio mediático, la presentación de su candidatura es la prueba más palpable del fracaso de todo un sistema político. Esto se concreta en las diferencias de las reglas del juego. Si una persona quiere presentarse a las elecciones presidenciales en Estados Unidos, tiene que conseguir

policeman has to enforce it. Can you imagine a guy putting a gun to your head, “Okay, go to church now. We’re fixing your morals”?».

que sus seguidores inscriban su nombre en todos los estados, para lo que se requiere un determinado número de firmas. Esto supone una dificultad para que un candidato siquiera pueda presentarse a un proceso electoral al margen de la maquinaria de los grandes partidos, lo que traducido significa que los partidos actúan como filtro más que como expresión de la voluntad popular. Cuando Zappa anuncie su candidatura a las elecciones de 1992, intentará generar un debate sobre la configuración del sistema político norteamericano. Intento que, dicho sea de paso, quedará frustrado en parte por la pronta retirada de su candidatura debido a sus problemas de salud.

Así, el ejemplo de Robertson es especial por cuanto evidencia estas contradicciones de la democracia estadounidense, al permitir a un telepredicador extremista pasar con cierta holgura los primeros filtros del sistema electoral y llegar a formular sus propuestas. Este proceso va unido a la idea de homogeneización ideológica, en tanto que la candidatura de Robertson es un paso más en la presentación de unas ideas que anulan el debate público y auguran un escenario de uso del estado como aparato de represión ideológica. Es una conclusión fundamental a la que llega Zappa en un fragmento de la canción «When the Lie's So Big»:

Cuando la mentira es tan grande,
 como sucede con Robertson
 (esa cara siniestra
 que se esconde detrás de todos los hurras a Jesús),

podría llevar al final
 a una tendencia preocupante
 en la que a cada norteamericano
 que no fuera un «renacido»
 se le podría castigar con métodos crueles e inéditos
 a manos de ese cretino peligroso
 que le dice a todo el mundo

que es el mejor amigo de Jesús²²³.

La regeneración democrática propuesta por Zappa no se dirige únicamente al sistema de partidos, sino que apunta al funcionamiento de la justicia al reclamar procesos efectivos en los casos de Robertson y Bakker, además de mirar a unas reglas nuevas para el debate, en un afán de superación de la «decadencia ética» auspiciada por el *reaganismo*. La crítica a las trabas puestas al pleno desarrollo de la libertad de expresión es el tercer gran punto sobre el que gira la obra de Zappa en su estrategia de deconstrucción del discurso de Reagan. Tras las reflexiones sobre el mismo dispositivo retórico conservador y sobre la distancia que separa los postulados de éste con las actuaciones políticas ejercidas por el partido republicano y los *lobbies* que lo apoyan, la denuncia de la censura será, para Zappa, la conclusión principal en su reivindicación de unas reglas justas del juego para el perfecto funcionamiento de la democracia en su país.

²²³ «When the lie's so big, / As in Robertson's case, / (That sinister face / Behind all the Jesus hurrah) / Could result in the end / To a worrisome trend / In which every American / Not "born again" / Could be punished in cruel and unusual ways / By this treacherous cretin / Who tells everyone / That he's Jesus' best friend» (Rykodisc RCD 10552).

4. Gobierno y censura. Prácticas de control de la libertad de expresión

4.1. Las «guerras porno». El Senado y las etiquetas de los discos

La comparecencia de Zappa ante una comisión del Senado norteamericano en 1985 tal vez represente la escenificación más clara del enfrentamiento de su postura en defensa de la libertad de expresión con las instancias políticas de la era Reagan. En septiembre de ese año, Zappa ofreció su testimonio en la comisión de Comercio, Ciencia y Transporte de la cámara. Ésta debatía la idoneidad de establecer un sistema de catalogación que advirtiese a los consumidores del contenido sexual o violento de las letras de los discos de música rock. Desde hacía varios meses, se venía viviendo un intenso debate en los medios de comunicación: algunas voces señalaban que la imposición de un etiquetado de estas características en las carátulas de los discos era una información necesaria para que los padres supieran qué material era adecuado para sus hijos; otras opinaban, por el contrario, que esta decisión suponía un mecanismo de control a la creación artística. Este episodio, que la prensa bautizó con el nombre de «guerras porno» («porn wars»), se mantuvo durante varios años en diversos foros de debate, desde mediáticos hasta legislativos, si bien su discusión en el Senado marcó las posturas de ambas partes. Al mismo tiempo, este debate se convirtió en la imagen de referencia de los ataques a la música rock, y por extensión a la libertad de la expresión artística, en la era Reagan.

La declaración de Zappa supuso, tal vez, su momento de máxima popularidad en Estados Unidos. El músico se convirtió, durante esos años, en una figura con una constante presencia solicitada por los medios de comunicación para reproducir, una y otra vez en distintos programas de diferentes cadenas de televisión y radio, el debate de las «guerras porno». Cuando Zappa llegó al Senado, no sólo había manifestado ya su opinión en torno al etiquetado de los discos en varias ocasiones, sino que se seguiría ofreciendo posteriormente a explicar su punto de vista ante

nuevos requerimientos: era consciente de que su presencia mantenía vivo el debate para contrarrestar el interés unánime en la clase política en una medida que él percibía claramente como un escandaloso caso de censura. Su declaración en el Senado le sirvió de base para futuras manifestaciones y comparencias en programas de televisión y en cámaras legislativas; también supo aprovechar la grabación de la sesión para utilizarla en canciones y discos como expresión artística de su oposición.

No obstante, este momento también sería importante en la obra de Zappa por la nueva dimensión que adquirió su trabajo. Fue a partir de entonces cuando hizo más explícita su voluntad de participar activamente en la movilización para promover la participación en la política del país, lo que se manifestó en un viraje discursivo caracterizado por una presencia absoluta de la crítica a la agenda política del *reaganismo* en sus canciones. Porque Zappa entendió que existía una relación directa entre los grupos que promovieron la regulación política de los contenidos de las canciones del rock con la idea de la derecha fundamentalista de establecer mecanismos de control sobre la sociedad. Relación que, de hecho, se remontaba a las raíces ideológicas de los fundamentalistas, como ha señalado Lawrence Grossberg (1993: 195-196):

(...) los fundamentalistas ven el rock (la música y su cultura) como responsables de una cierta caída en desgracia (...) Los fundamentalistas cristianos son populistas (...) y se centran en la capacidad del televangelismo para defender a los demonios del humanismo laico. Según la retórica fundamentalista, el rock forma parte de una extraña y diabólica conjura diseñada por el sistema del anticristo satánico para adormecer a la juventud de todo el mundo. A esto se le ha añadido la noción de que los aficionados al rock tienen que ser controlados e incluso desprogramados, una idea que ha derivado cada vez más en la creación de centros y expertos para tales

fines, con la cooperación de instituciones médicas y agencias que apliquen las leyes²²⁴.

La oposición de Zappa a los grupos de presión que propugnaban la censura de la música rock no se entiende sin esta relación en la que el *reaganismo* aparece como el motor en torno al cual giran los distintos movimientos extremistas que buscan un único fin: la reducción de derechos como el ejercicio de la libertad de expresión. Desde ese momento, Zappa entendería que su responsabilidad como artista debía pasar, aún más, por la reclamación de una reestructuración del funcionamiento en las relaciones entre la clase política norteamericana y la ciudadanía a la que representa. Y esta reflexión partiría de una vuelta a la eficacia en la gestión como argumento nuclear de control a los políticos, sin importar su adscripción a uno u otro partido ya que lo relevante era, en su opinión, la aportación de soluciones a problemas y retos concretos, antes que la gran imagen pública construida en torno a la administración Reagan.

4.1.1. PMRC: los demócratas de Reagan

El movimiento que puso en marcha la solicitud de una legislación para controlar el contenido de la música rock no partió, como decimos, exclusivamente del partido republicano. No se puede decir tampoco que el partido demócrata se limitara únicamente a asistir con su apoyo a una iniciativa conservadora: los demócratas tuvieron tanta participación como los republicanos en el desarrollo de este proceso. De hecho, fue la mujer de Al Gore, senador demócrata y futuro

²²⁴ « (...) the fundamentalists see rock –the music and its culture– as responsible for a certain fall from grace (...) Fundamentalist Christians are (...) populist, focusing on the potential of televangelism to defeat the evils of secular humanism. According to the fundamentalist rhetoric, rock (...) is part of a “bizarre and fiendish plot designed by Satan’s antichrist system” to “lull the youth of the world” (Greenwald, n.d.). This has been firmly embodied in the notion that rock fans have to be monitored and even “deprogrammed,” an idea which has been increasingly realized in the creation of centres and experts for such purposes, with the co-operation of law enforcement agencies and medical institutions».

vicepresidente y candidato a la presidencia por el mismo partido, quien encabezó la iniciativa a favor del etiquetado de los discos.

Tipper Gore fue una de las fundadoras del «Parents' Music Resource Center» («Centro de Recursos Musicales para los Padres»), el PMRC, una organización destinada, según su propio credo, a «informar a los padres sobre el contenido pornográfico de algunos discos de rock», o, dicho de otro modo, «para educar e informar a los padres sobre esta tendencia nueva y alarmante referida a las letras sexualmente explícitas»²²⁵ (Chastagner, 1999: 180-181). La pretensión de iniciar campañas informativas sobre las referencias sexuales en la música rock había sido auspiciada desde la asociación de padres y profesores (la PTA, «National Parent / Teacher Association»). Esta agrupación, compuesta por cerca de cinco millones y medio de miembros, promovió en 1984 una campaña de advertencia a los usuarios del contenido sexual de algunas letras rock, a partir de un verso de una canción de Prince, «Let's Pretend We're Married», que decía: «Quiero follarte hasta que tu lengua pierda toda la sensibilidad» («I sincerely want to fuck the taste out of your mouth»).

La propuesta de la PTA consistía en la utilización de etiquetas con símbolos en los discos, y para ello, enviaron una serie de cartas a personalidades influyentes de Washington. Una de éstas era Susan Baker (mujer del entonces ministro de economía James Baker), quien reunió a un grupo de amigas, todas ellas esposas de políticos y empresarios significados: Mary Elizabeth (más conocida por su apodo de infancia, Tipper) Gore, mujer del entonces senador por el partido demócrata por Tennessee, Al Gore; Peatsy Hollings, esposa del senador demócrata por South Carolina Ernest Hollings; Ethelan Stuckey, mujer del ex-congresista William Stuckey; Sally Nevius, casada con John Nevius, miembro del Washington City

²²⁵ «(...) an organisation to inform parents about the pornographic contents of some rock records (...) to educate and inform parents of this alarming new trend... towards lyrics that are sexually explicit»

Council; y Pam Howar, esposa de un empresario de la construcción de Washington. Todas ellas acabarían fundando, en mayo de 1985, el PMRC.

Zappa le otorgaba a Tipper Gore toda la responsabilidad en la creación de la organización. Según cuenta, la mujer del senador decidió fundar la entidad, escandalizada tras escuchar la canción «Darling Nikki», que aparece en un disco de Prince que le había comprado a su hija (Zappa y Occhiogrosso, 1989; 261-262). Esta canción narra un encuentro sexual que se inicia, en sus primeros cuatro versos, con la descripción de Nikki, una chica que aparece masturbándose con una revista en el hall de un hotel:

Conocí una chica llamada Nikki.

Se podría decir que era una relación puramente sexual.

La conocí en el hall de un hotel

cuando se masturbaba con una revista²²⁶ (Zappa, 1988).

De uno u otro modo, lo cierto es que Tipper Gore se pondría rápidamente en contacto con su círculo de amistades (esposas de senadores y de políticos influyentes) para fundar el PMRC. El resultado es que, de la veintena de miembros fundadores, diecisiete eran esposas de políticos. La financiación contó con la ayuda de Mike Love, miembro de los Beach Boys, y Joseph Coors, el propietario de la marca de cervezas. Ambos habían contribuido en su momento a la candidatura de Reagan. Además, diversos organismos y personalidades religiosas, como Pat Robertson, manifestaron desde el principio su disposición a apoyar las demandas del nuevo grupo.

El objetivo del PMRC era «fomentar (...) nuevas producciones musicales constructivas que enriquezcan los valores vitales positivos, así como el disfrute

²²⁶ «I knew a girl named Nikki / I guess you could say she was a sex friend / I met her in a hotel lobby / Masturbating with a magazine».

continuo de las formas tradicionales clásicas». Así lo señalaba el propio PMRC en un formulario de inscripción fechado en enero de 1986. Este documento también trazaba las líneas de actuación para lograr su fin:

1. Dar entrevistas en los medios de comunicación para presentar las propuestas del PMRC.
2. Ofrecer charlas en los colegios, iglesias y organizaciones de padres.
3. Abrir una oficina con personal para reunir, proporcionar y poner a la disposición del público ejemplos, tanto positivos como negativos, de la música que nos afecta en la actualidad. Esta oficina actuará como un centro de información a los grupos de operaciones que haya en las ciudades más importantes (...)
4. Mantener el contacto con el público respecto a la actividad y posturas del PMRC mediante un boletín trimestral²²⁷ (Zappa, 1988).

Su primera acción, llevada a cabo el 31 de mayo de 1985, consistió en el envío de una carta a Stanley Gortikov, por entonces presidente de la «Asociación de la Industria del Disco de los Estados Unidos» («Recording Industry Association of America», RIAA), acusando a la industria musical de exponer a la juventud norteamericana a contenidos de sexo y violencia. En la carta se solicitaba un sistema de calificación para los discos rock, similar al que existe en Estados Unidos para evaluar las películas. En concreto, se sugería un sistema alfabético de cuatro categorías: marcar con una «X» los discos con letras de contenido sexual explícito; una «O» para contenidos «ocultos», referidos a temas relacionados con el satanismo o la magia negra; «D/A» para indicar «drogas o alcohol» y «V» para «violencia».

²²⁷ «(...) to encourage (...) positive life enriching and constructive new productions of music as well as continued enjoyment of the classical traditional forms (...) 1. Provide media interviews presenting the purposes of PMRC. 2. Provide Speakers' Bureau for schools, churches and parents' groups. 3. Operate an office with staff to gather, provide and make available documentation of both the positive as well as the negative examples of music currently affecting the public. This office will act as a clearing house of information for the local task forces set up in major cities (...) 4. Keep the public apprised of PMRC activity and positions by means of a quarterly newsletter».

Este folleto de inscripción forma parte de un dossier de textos sobre las «guerras porno» que Zappa enviaba por correo a todo aquel interesado que se pusiera en contacto con su dirección postal. Este dossier es conocido con la etiqueta de *Z-Pac* (Zappa, 1988).

El 5 de agosto, Gortikov respondió al PMRC rechazando esta petición, pero dejando abierta una posibilidad: en lugar de implantar una calificación según las letras de las canciones, se proponía crear una etiqueta general que distinguiera los discos con contenidos considerados ofensivos. Por su parte, Edward O. Fritts, presidente de la «Asociación Nacional de Medios de Comunicación» («National Association of Broadcasters»), que englobaba a más de 4.500 emisoras de radio y a unas 850 emisoras comerciales de televisión, envió cartas a todas sus emisoras en las que daba a entender que si emitían canciones con contenido «explícito», se arriesgaban a perder sus licencias de emisión.

De un modo paralelo a estas acciones, el PMRC iba confeccionando listas negras de canciones y artistas sospechosos por los contenidos de sus discos, lo que justificaría, desde su peculiar punto de vista, una regulación de los contenidos de las canciones rock. El primero de estos listados estaba formado por quince canciones. La lista, denominada «los quince obscenos» («The Filthy Fifteen»), recogía un amplio y aleatorio espectro de obras y artistas, y se componía de los siguientes nombres²²⁸:

Artista / Grupo	Canción	Calificación
Judas Priest	«Eat Me Alive»	X
Mötley Crüe	«Bastard»	V
Prince	«Darling Nikki»	X
Sheena Easton	«Sugar Walls» ²²⁹	X

²²⁸ La siguiente tabla está confeccionada a partir de la lista que aparece en la revista *Rolling Stone* del 12 de septiembre de 1985, y que está citada en *Record Labeling*: 85.

²²⁹ En la página web oficial de Sheena Easton (www.sheenaeaston.com), se señala que «Sugar Walls» fue escrita, precisamente, por Prince, bajo el seudónimo de Alexander Nevermind. El sitio también reconoce que el tema «(...) debido a la polémica respecto a las letras (...) es la canción de la que más se ha hablado de su carrera» («(...) due to the controversy over the lyrics, (...) is the most talked about single of her career»).

W.A.S.P.	«Animal (Fuck Like a Beast)»	X
Mercyful Fate	«Into the Coven»	O
Vanity	«Strap on Robby Baby»	X
Def Leppard	«High 'n' Dry»	D/A
Twisted Sister	«We're Not Gonna Take It»	V
Madonna ²³⁰	«Dress You up»	X
Cyndi Lauper	«She Bop»	X
AC/DC	«Let Me Put my Love into You»	X
Black Sabbath	«Trashed»	D/A
Mary Jane Girls	«My House»	X
Venom	«Possessed»	O

La elaboración de listas negras tuvo una rápida acogida por parte de diversas asociaciones, que empezaron a asimilar y hacer suyos los argumentos y las prácticas del PMRC. Una de éstas fue «Freedom Village, USA», una entidad de carácter religioso, con sede en Nueva York, que urgía a sus miembros a movilizar a sus representantes políticos para erradicar la música que ellos calificaban como «música criminal» («Murder Music»). Esta organización partía de las listas del PMRC, e incluso las ampliaba, además de ofrecer sus «razones» para criminalizar a los grupos rock. Del cerca de centenar de grupos y artistas aludidos, señalamos, a continuación, los que consideramos más llamativos (Zappa, 1988):

1. Las referencias al infierno, al satanismo y al ocultismo son, en primer lugar, una de las coordenadas más reseñadas. Se critica, por ejemplo que la canción «Highway to Hell» de AC/DC señalaría al infierno como la tierra prometida. Pero hay más casos: de Aerosmith se dice que usa signos

²³⁰ De ésta, Susan Baker llegó a decir que había que detenerla porque enseñaba a las jóvenes «cómo ser una reina porno cachonda» («how to be a porn queen in heat») (Konow, 2002; 219).

satánicos en las portadas de algunos de sus discos; de David Bowie se recuerdan sus juegos sexuales con su imagen pública, al tiempo que se citan unas declaraciones suyas en que decía que el rock era la música del diablo; se citan algunas experiencias extra-sensoriales de Deep Purple y Led Zeppelin; se critica que un disco de Iron Maiden haga referencia al número del demonio; y, ya en el colmo de la aberración, se censura que la canción «Thriller», de Michael Jackson, como apologista de lo diabólico. Sin olvidar la interpretación que se hace de «Sympathy for the Devil», de The Rolling Stones, como un himno de las iglesias satánicas. Se repudian también las obras que se consideran blasfemas contra el cristianismo o promotoras del hinduismo, como *Tommy*, de The Who, o «My Sweet Lord», de George Harrison.

2. El sexo es otro de los grandes temas que se recogen como una supuesta prueba de la corrupción moral que publicitaría el rock. Dentro de la persecución a los artistas, no se escapan las censuras a la homosexualidad, denigrando, por este motivo, a Freddie Mercury, Alice Cooper, Boy George (de quien se dice que frecuenta bares gays desde los catorce años de edad y a quien se califica como «una de las criaturas más perversas»), Elton John, Janis Joplin o The Village People. Aparece una mención a la canción «Like a Virgin», de Madonna, y se califica de «vulgar», por sus ropas, a Tina Turner y al grupo Kiss.
3. Tras el sexo, las drogas. Se dedica un amplio espacio a The Beatles, de quienes se pide su censura por liderar el movimiento de cultura de las drogas. En un intento de justificar el ateísmo en sus letras, se les atribuye, de manera errónea, la autoría de «Imagine», la canción de Lennon. Se habla de acusaciones a Fleetwood Mac por posesión de cocaína y se señala, en definitiva, como responsables de instigar el consumo de drogas

a músicos como Jimi Hendrix, Mick Jagger, Janis Joplin y Paul McCartney.

Aparecen, además, descalificaciones hacia quienes estarían promoviendo el crimen: así es como se interpreta la canción «I Kill Children» de los Dead Kennedys, o «Murder by Numbers», de The Police. Precisamente, esta última canción quedará editada, cantada por el mismo Sting, en el CD de *Broadway the Hard Way*, como crítica a todo este movimiento de censura. En el mismo CD se escucha la actuación en directo en que Zappa invita a Sting al escenario y éste le recuerda al público que la canción fue criticada por Jimmy Swaggart, quien la tachó de ser obra de Satanás. De entre todo el repertorio de The Police, la elección de «Murder by Numbers», la canción vilipendiada por la derecha religiosa, supone un ajuste de cuentas al discurso conservador, en la línea del resto del disco.

La financiación del PMRC por parte de simpatizantes de Reagan, el uso de la influencia política para conseguir una legislación determinada, el intento por controlar la creación artística, la entrada en el debate de la derecha religiosa y las consiguientes concomitancias discursivas entre los movimientos fundamentalistas y el PMRC, así como la participación de ambos partidos (el demócrata y el republicano) en la demanda de un control de las letras de la música rock, animaron a Zappa a tomar parte en la discusión.

4.1.2. La carta al presidente y el sexo mitificado

Las primeras actuaciones del músico se centran en la publicación de un texto en la revista *Cashbox* y en la remisión de una carta a Reagan²³¹. El texto de *Cashbox* lleva por título «“Extorsión, simple y llanamente”. Una carta abierta a la industria musical» («“Extortion, Pure and Simple” An Open Letter to the Music Industry») y

²³¹ Ambos textos se encuentran en Zappa y Occhiogrosso (1989: 262-267).

presenta los argumentos que Zappa desarrollará en su comparecencia ante el Senado, y que veremos a continuación. Nos detendremos en la carta a Reagan, al que le reclama una toma de postura sobre el tema en litigio.

Señor Presidente:

Aunque discrepo firmemente de muchas políticas de su administración, nunca he dudado de que sus opiniones *personales* al respecto de los asuntos fundamentales de la Constitución son sinceras.

Me gustaría saber su opinión sobre el programa de censura musical patrocinado por el PMRC, una organización formada por esposas de altos cargos electos gubernamentales. ¿Apoya Vd. esta petición? En tal caso, ¿ha reflexionado sobre si es justo que un proyecto producto de un capricho de la esposa de un alto cargo electo y llevado a toda prisa a una vista del Senado pueda acabar en resolución legislativa que frenaría el comercio y afectaría a millones de norteamericanos mientras aguardan entre bastidores asuntos de importancia nacional? ¿Es justo que la gente que no tiene la fortuna de estar casada con una superestrella de Washington tenga que cerrar el pico mientras «LAS ESPOSAS DE WASHINGTON» se dedican a meter mano a la maquinaria legislativa?

El PMRC es un grupo de presión no registrado que se comporta de una manera aterradora. Mientras amenazan a toda una industria con el poder de las comisiones de sus maridos, escupen alegremente tonterías e insinuaciones con la ayuda de unos medios de comunicación totalmente embobados. Cuando la propuesta del PMRC llegue a una vista en un comité el próximo 19 de septiembre, se habrá establecido un desgraciado precedente.

Si Vd. apoya el PMRC (o el NMRC, o cualquier grupo de presión fundamentalista) en su intento de perpetuar el mito de que EL SEXO EQUIVALE AL PECADO, estará ayudando a instituir la idea equivocada y neurótica que mantiene boyante a la industria pornográfica.

En una nación en la que unos grupos de presión trastornados luchan por la retirada de la educación sexual de los colegios públicos, y en la que los padres saben tan poco de sexo que tienen que acudir a los programas de la televisión para buscar respuestas a preguntas arcaicas sobre anatomía, ¿no sería una actitud infinitamente

más responsable que estas estimadas esposas y madres exigieran una desmitificación global, por parte del Congreso, de los temas relacionados con el sexo?

¿Nos estamos dirigiendo hacia un futuro en el que sólo se podrá ver la descripción de las distintas conductas sexuales en los medios de comunicación si contratamos a un abogado en virtud de las leyes sobre libertad de información? ¿Acaso todas las prácticas sexuales en nuestro país tienen que ser examinadas y aprobadas por la «Mayoría Moral»? *Mientras ellos las prueban, ¿nosotros nos tenemos que conformar sólo con mirar?*

El PMRC niega que su plan tenga el calificativo de censura. Jesse Jackson le recordó a Jerry Falwell en un debate reciente en la CNN que «no se juzga un árbol por su corteza, sino por el fruto que da». Señor presidente, si no es sincero su propósito de liberarnos del peso del gobierno, ¿podría al menos hacer algo para tapar su olor? Es como si hubiera una nube letal de sulfuro y banderitas que apestan a moho que viene del Senado.

No espero una respuesta a esta carta. Sin embargo, agradecería cualquier declaración pública suya sobre este asunto²³².

²³² «Mr. President, Even though I disagree strongly with many administration policies, I have never doubted that your *personal* views on Basic Constitutional Issues are sincere. I would like to know your opinion of the record censorship program sponsored by the PMRC, an organization involving the wives of elected governmental officials. Do you support this effort? If so, have you considered the basic issue of fairness when a pet project, likely to result in legislative action that will restrain trade and affect the lives of millions of Americans, is promoted by the spouse of an elected official and rushed to a Senate hearing while important national business waits in the wings? Is it fair that people not fortunate enough to be married to a D.C. Superstar have to keep their mouths shut while ‘THE WASHINGTON WIVES’ diddle with the legislative machinery? The PMRC is an unlicensed lobbying group, comporting itself outrageously. While threatening an entire industry with the wrath of their husbands’ powerful committees, they blithely spew frogwash and innuendo with the assistance of an utterly captivated media. When the PMRC’s proposal leaps to a full committee hearing September 19th, an unfortunate precedent will be set. If you support the PMRC (or the NMRC or any other Fundamentalist Pressure Groups) in their efforts to perpetuate the myth that SEX EQUALS SIN, you will help to institutionalize the neurotic misconception that keeps pornographers in business. In a nation where deranged pressure groups fight for the removal of sexual education from public schools, and parents know so little about sex that they have to call Dr. Ruth on TV for answers to rudimentary anatomical questions, it would seem infinitely more responsible for these esteemed wives and mothers to demand a full-scale Congressional demystification of the subject. Are we headed toward a time when descriptions of sexual behavior in entertainment media can be obtained only by employing a lawyer to petition under the Freedom Of Information Act? Must all sexual practices in the United States be tested and approved by The Moral Majority? *When they test them, do we get to watch?* The PMRC loudly decries the label of censorship when it is applied to their plan. Jesse Jackson reminded Jerry Falwell in a recent CNN debate that «*You do not judge a tree by the bark it wears, but by the fruit it bears...*» Mr. President, if you are not serious about getting government off our backs, could you at least do something about getting it out of our nostrils? There seems to be a lethal cloud of brimstone and mildewed bunting rising from the Senate floor. I

La carta plantea el cuestionamiento de la política educativa emprendida por los conservadores norteamericanos. En opinión de Zappa, las «guerras porno» son una consecuencia de esta política anclada en los procesos, ya señalados, de «ignorancia» y «estupidez». Las actuaciones del partido republicano se basarían, según esta concepción, en el seguimiento de la doctrina moral de la derecha cristiana. Así, el hecho de que se inicie un debate público sobre el control del contenido sexual de las letras del rock es una extensión más de la sumisión de las competencias educativas de la administración a los intereses y discursos de los grupos de presión de derechas.

El caso que presenta Zappa es el de la educación sexual. La apropiación de la retórica cristiana y su aplicación en el sistema educativo serían, en su opinión, el movimiento político emprendido por el gobierno de Reagan para conseguir el empobrecimiento de este sistema. Con la eliminación de la educación sexual se estaría buscando la implantación de la agenda religiosa en las escuelas públicas, partiendo de una concepción del sexo en términos de pecado y culpabilidad frente a la posibilidad de una política educativa en materia sexual responsable y científica. Esta mitificación del sexo fue, de hecho, asumida por el *reaganismo*. La asociación de padres y profesores (PTA), en una guía publicada en 1989 recomendaba, en primer lugar, una educación que vinculase de manera inseparable el sexo con el amor. Así, se desaconsejaba la práctica del sexo entre los jóvenes como objetivo de la campaña informativa:

Muchos adolescentes no quieren iniciarse en el sexo pero sienten que deben si quieren ser como los otros chicos. Por lo tanto, fomente que su hijo no mantenga relaciones sexuales diciéndole que no todo el mundo practica el sexo, y que estará mejor preparado para el sexo cuando sea mayor. Discuta con su hija respuestas

posibles a frases como: «Lo harías conmigo si me quisieras de verdad». Una respuesta podría ser: «Si de verdad me quisieras, no me pedirías hacer algo para lo que no estoy preparada»²³³ (Cutright, 1989: 189).

Esta visión responsabilizaba, en segundo lugar, a la música rock, y al resto de manifestaciones de la cultura popular, de una supuesta degeneración de los valores morales que deben imperar en la juventud. Para la política educativa del *reaganismo*, sobre el rock recaía la responsabilidad de haber alentado la práctica del sexo de una manera descontrolada entre los más jóvenes, para lo cual sería necesaria la intervención de los padres en todo un proceso ritual informativo que compensara la supuesta imagen perversa de las relaciones sexuales ofrecida por los medios de comunicación:

Nuestros hijos están expuestos en la actualidad a una venta agresiva de sexo en la televisión, el cine, las revistas y la música rock. Si tiene dificultades a la hora de iniciar una conversación sobre sexo con su hijo, utilice, como trampolín para su charla, un programa de televisión, la publicidad de una revista o la visita de un amigo que tenga un bebé. Busque los momentos adecuados y potencie la comunicación y la franqueza planeando un tiempo a solas con su hijo cada semana. Sin embargo, no le insista a su hijo en hablar de sexo. Ofrézcale información y trate de equilibrar los mensajes sobre sexualidad que aparecen en televisión viendo juntos y comentando los programas. Seleccione libros para leerlos con su hijo o para que él los lea solo, pero no fuerce la situación y no le sermonee²³⁴ (Cutright, *íd.*: 190-191).

²³³ «Many teens don't want to start sexual activity but feel that they must if they are to be like all the other kids. Therefore, encourage your child not to become sexually active by telling him that not everyone is having sex, and that he may be better prepared for a sexual relationship when he is older. Discuss with your daughter possible responses to such lines as "You would if you really loved me." One response might be "If you really loved me, you wouldn't ask me to do something I'm not ready to do"».

²³⁴ «Children today are exposed to a continuing hard sell about sex through TV, movies, magazines and rock music. If you are having a difficult time initiating a conversation with your child about sex, use a TV show, a magazine ad or a visit from a friend with a new baby as a springboard for your talk. Watch for opportune moments and encourage communication and openness by planning time alone with your child each week. However, don't insist that your child talk about sex. Offer information and try to balance TV's messages about sexuality by commenting on the shows you watch together. Make books available to read together or for your child to read on his own, but don't force the issue, and don't lecture».

La intromisión de una doctrina religiosa en la educación pública, así como la instauración de una ideología conservadora en la definición de las directrices del sistema de enseñanza, son asuntos que aparecen reflejados en varias canciones de Zappa. En su disco de 1983 *The Man from Utopia*, uno de los cortes, «SEX», indica la hipocresía de la retórica del conservadurismo norteamericano a la hora de afrontar un debate sobre el sexo. Esta hipocresía se manifiesta, por un lado, en la visión siniestra del sexo ofrecida por la derecha cristiana; pero, por otro lado, también se deja ver en los distintos estamentos sociales de la era Reagan, al ridiculizar la canción la ocultación del sexo que planteaban, entre otras entidades, la PTA, y que pasó a ser una característica recurrente en la argumentación del *reaganismo*. El ideario de debate, que aparece recogido por la PTA, reduciendo las relaciones sexuales a deseos de aceptación grupal, tiene su correlato sarcástico en esta canción:

Incluso esos cristianos «renacidos»

SEXO

Salen y follan de vez en cuando.

(...)

Algunas chicas lo prueban y no les gusta.

Se quejan porque no dura mucho.

¿Quién quiere follar con una novata?

Hablan demasiado y se mueven demasiado rápido²³⁵.

La segunda reflexión importante que plantea la carta a Reagan tiene que ver también con la comunicación. El texto expone una solicitud que sabe, de antemano, que no encontrará una respuesta satisfactoria. Porque, a pesar de las apelaciones directas al presidente para que manifieste explícitamente su postura en torno a las «guerras porno», la misiva concluye con la respuesta misma: «Señor presidente, si

²³⁵ «Even them Christians who are born again / SEX / Go out 'n' get pooched every now 'n' then (...) Some girls try it 'n' they don't like it / They complain 'cause it don't last / Who wants to ride on a debutant? / They talks too much... they moves too fast» (Rykodisc RCD 10538).

no es sincero su propósito de liberarnos del peso del gobierno, ¿podría al menos hacer algo para tapar su olor?».

La pregunta incide sobre el centro mismo del discurso de Reagan al negar una de sus líneas principales: la defensa del individuo frente a los gobiernos intervencionistas. Para Zappa, que las «guerras porno» llegaran hasta el Senado norteamericano supone la negación misma de este discurso. Si el etiquetado de discos es una vulneración de la expresión del artista, según las razones que expone Zappa en la misma sesión del Senado, la legitimación que da la clase política al debatir esa propuesta delata las prácticas de un gobierno intervencionista.

La aceptación de las reivindicaciones del PMRC por parte de los partidos republicano y demócrata quedó clara desde el momento en que se acordó convocar una sesión en el Senado para debatir si finalmente se daba vía libre a la propuesta de poner pegatinas de advertencia en los discos. La presión ejercida durante meses por el PMRC a través de los medios de comunicación se materializó en el anuncio de la primera sesión para el 19 de septiembre de 1985.

4.1.3. La comparecencia ante el Senado

El amplio seguimiento de las «guerras porno» en los medios de comunicación a lo largo de 1985 concitó un enorme interés en torno a esta sesión de la comisión de Comercio, Ciencia y Transporte del Senado. Cerca de un centenar de fotógrafos y cámaras de televisión aguardaban, el 19 de septiembre, su inicio en lo que era, según el senador James Exon (*Record Labeling*: 49), la comisión que más interés había despertado entre los medios.

Para debatir en el Senado la sesión relativa al «Contenido de la música y letra de los discos» («Contents of music and the lyrics of records»), la comisión se había

establecido con la presidencia del republicano John Danforth. Para las comparecencias, se contaba con los senadores republicanos Paul Trible, Robert Packwood, Strom Thurmond, Paula Hawkins y Slade Gorton, y los demócratas Al Gore, Ernest Hollings, James Exon y Jay Rockefeller. La lista de testigos era más amplia. Por parte del PMRC, estaban citados Tipper Gore, Susan Baker, Pamela Howar, Sally Nevius y Jeff Ling. Por parte de la RIAA, su presidente, Stanley Gortikov; por la PTA, dos directivos, Millie Waterman y Arnold Fege. Había, además, importantes representantes de los medios de comunicación: Edward O. Fritts, presidente de la «National Association of Broadcasters»; William J. Steding, directivo de la «Sección Central de Emisión» («Central Broadcast Division»); Robert J. Sabatini, de la emisora de radio WRKC-FM (dedicada a la música alternativa a la de las grandes emisoras musicales); y Cerphe Colwell, locutor de radio y televisión. Además, comparecieron Joe Stuessy, profesor de música en la Universidad de Texas, y Paul King, un psiquiatra infantil. Los únicos músicos que aparecían en calidad de testigos fueron Frank Zappa, John Denver y Dee Snider.

La comisión se iniciaba con una declaración inicial de su presidente, John Danforth, que ya revelaba algunos de los problemas en cuanto a los términos del debate. Estos problemas eran, principalmente, dos, y se referían, en primer lugar, a la constatación de que el etiquetado afectaría al conjunto de los discos que se publicaran, a pesar de que las referencias sexuales en las letras representaban una minoría en la producción global del rock. Las primeras palabras del presidente iban dirigidas en este sentido:

Señoras y señores: esta vista trata del contenido de algunos discos de música rock (y quiero subrayar la palabra «algunos» ya que no se trata de todos los discos) que,

según mucha gente, han abierto nuevos rumbos en las letras y en la música²³⁶ (*Record Labeling*: 1).

El asunto, como veremos, más adelante, no era menor ya que estaba en el centro mismo de la discusión en torno a las «guerras porno». Era un problema de catalogación moral de toda la industria musical a partir de las letras de algunas canciones. La estigmatización de esta industria por parte de la clase política y de los *lobbies* conservadores quedará patente en multitud de declaraciones al respecto.

El segundo gran problema radicaba en el propósito mismo de la comisión. De nuevo en su presentación, Danforth descartaba que se buscara ningún tipo de legislación, y añadía que el fin de la comisión se reducía a convertirse en un foro de debate:

(...) el motivo para celebrar esta vista no es el de promover ninguna legislación. De hecho, no me consta ni una sugerencia en el sentido de que aquí se tenga que aprobar ninguna legislación. Se trata únicamente de proporcionar un foro de debate de este asunto, para exponerlo y presentarlo en el dominio público²³⁷ (*ibid.*).

Esta circunstancia sería señalada más tarde, en el momento de su intervención, por el senador Exon, al preguntarse por el motivo real de la constitución de la comisión:

(...) creo que está bien celebrar estas sesiones y discutir estas cosas, porque creo que estamos ante un problema real. Pero, señor presidente, lo que pregunto es que si no estamos hablando de tramitar una regulación o una legislación federal, ¿cuál es el

²³⁶ «Ladies and gentlemen, this hearing is on the subject of the content of some, and I want to underscore the word “some,” not all rock music, which it has been pointed out by a number of people as having really broken new ground as to the content of music and the lyrics that are used in music».

²³⁷ « (...) the reason for this hearing is not to promote any legislation. Indeed, I do not know of any suggestion that any legislation be passed. But to simply provide a forum for airing the issue itself, for ventilating the issue, for bringing it out in the public domain».

motivo para que se realicen estas sesiones en la comisión de comercio? (...) Como miembro del congreso, creo que nos dejamos cegar demasiado por la publicidad de ciertos acontecimientos que están muy alejados de la búsqueda de regulación y legislación, que es nuestro objetivo principal²³⁸ (*id.* 49-50).

La indefinición programática en la vista de la comisión conduce a pensar que la preocupación máxima del PMRC no era más que una estrategia mediática para atraer la atención sobre el etiquetado de los discos antes que iniciar un debate profundo sobre políticas educativas. En una comisión que se reconocía incapaz y desinteresada en la promoción de medidas legislativas, su finalidad se basaba en la atracción del interés de la opinión pública hacia la misma comisión. Según la opinión que expresaría Zappa ante los senadores, las «guerras porno» no eran más que una maniobra de distracción para ocultar la tramitación del proyecto de ley H.R. 2911.

Mediante este proyecto, impulsado desde 1982 por la RIAA, se pretendía la instauración de un impuesto sobre la venta de cintas vírgenes de casete, arguyéndose que, de esta manera, el sector podría recuperar las pérdidas ocasionadas por las grabaciones de música con derechos de autor. Los beneficios para la industria musical, en caso de aprobarse la H.R. 2911, serían cuantiosos, puesto que, a razón del cobro de un centavo por cada minuto de la cinta virgen, la cifra de ingresos rondaría los 250 millones de dólares al año. Dado que cuatro de los senadores que participaban en las sesiones de las «guerras porno» (Packwood, Gore, Thurmond y Danforth) también se sentaban en la comisión que elaboraba la H.R. 2911, aumentaban las suspicacias en torno a la idea de que las «guerras porno» no eran más que una cortina de humo de la tramitación de un proyecto muy polémico y

²³⁸ « (...) I suppose it is nice to have these hearings and discuss these things, because I think it is a concern. But I wonder, Mr. Chairman, if we are not talking about Federal regulation and we are not talking about Federal legislation, what is the reason for these hearings in front of the Commerce Committee? (...) As one member of the Congress, I think that we indulge in too many publicity events that are far beyond the scope of regulation and legislation, which I think is our primary purpose».

discutido. Fueran las «guerras porno» una maniobra de despiste o bien un peaje impuesto por el PMRC y los senadores a la industria musical para estudiar la implantación de la tasa (Chastagner, 1999; 184-185), la razón de ser del debate en comisión del etiquetado de los discos se encontraba, sin ningún género de dudas, en el interés mediático de la sesión.

A pesar de las contradicciones de la vista, las diferentes comparecencias, tanto de los senadores como de los testigos, se convirtieron en un clamor a favor de la catalogación de los discos por los contenidos de sus letras. Los argumentos de esta postura se concentran en tres ejes:

1. En primer lugar, en la equiparación del rock con la pornografía. A lo largo de los alegatos de los distintos comparecientes en las sesiones, va surgiendo incesantemente la idea de que la música popular moderna está plagada de contenidos pornográficos. En la construcción del silogismo que llevará a concluir en la obligación moral de advertir sobre el contenido de los discos rock, la primera idea pasa por asumir la ecuación entre los términos «rock» y «pornografía». Ése es el sentido, sin ir más lejos, de la declaración inicial del senador Ernest Hollings, el encargado de romper el hielo tras la apertura de la sesión. En su opinión, esta ecuación terminológica es indiscutible:

He tenido la ocasión de ver una proyección o, dicho de otro modo, una presentación de este rock pornográfico, como se ha dado en llamar. Cuando se evalúa si algo es pornográfico, una de las cosas que se estudian es si existe un valor social positivo que justifique su contenido. Aquí podría haber una excepción, porque en esta presentación no existe ningún valor positivo que yo haya podido percibir²³⁹ (*Record Labeling*: 2).

²³⁹ «I have had the opportunity to attend a showing, you might say, or presentation of this porn rock, as they call it. In the test of pornography, one of the things to look at is whether or not it has any redeeming

La defensa de la pornografía como rasgo definitorio de la mayor parte del contenido de la música rock recorre toda la argumentación de los defensores del control de los discos en la sesión de las «guerras porno». No obstante, este punto no encuentra un desarrollo ni muy extenso ni muy explícito en esta argumentación, ya que, al manejarlo como un elemento predeterminado e incuestionable, se evita toda discusión sobre este particular.

2. Dada por sentada esta consideración, los senadores y el PMRC centraban el debate en la existencia de una relación directa entre recepción de música rock y práctica de conductas aberrantes. Según esta concepción, la exposición habitual a la música rock llevaría a cometer todo un rosario de aberraciones sexuales e incluso criminales. Según el senador Paul Trible:

Nuestra cultura afecta en gran medida el carácter individual. Cuando se nos presenta constantemente la vulgaridad, acabamos siendo vulgares. La exposición reiterada a letras de canciones que hablan de violación, incesto, violencia sexual y perversiones es como un papel de lija para el alma. Borra las sensibilidades primarias del individuo, lo que trae como resultado un estado de parálisis emocional (...) Uno llega, literalmente, a perder el sentido de la moral²⁴⁰ (*Record Labeling*: 3).

El senador Al Gore, por su parte, instaba a la industria discográfica a cambiar sus directrices comerciales tras subrayar que el rock estaría

social value. There could be an exception here, because having attended that presentation, the redeeming social value that I find is inaudible».

²⁴⁰ «Our culture powerfully affects individual character. When we are constantly confronted by that which is coarse, we become coarsened. Repeated exposure to song lyrics describing rape, incest, sexual violence, and perversion is like sandpaper to the soul. It rubs raw one's sensibilities, resulting in a state of emotional numbness (...) One becomes literally demoralized».

aprovechando su éxito de la circunstancia de estar alentando mensajes de una dudosa moralidad:

(...) el tipo de material en cuestión es, de verdad, muy diferente del tipo de material que ha causado polémicas similares en épocas pasadas. De verdad que es muy diferente, y creo que los que aún no se han familiarizado con este material se darán cuenta de esto cuando vean algunos de los ejemplos de grupos tremendamente populares con gran difusión, algunos de los grupos más populares hoy en día (...) Creo que [los responsables de las discográficas] deberían echar un vistazo a lo que hacen sus compañías y, como seres humanos, preguntarse si quieren dedicar su vida a eso, si así es como quieren ganarse el sueldo, si ésta es la clase de contribución que quieren hacer a la sociedad en la que vivimos²⁴¹ (*Record Labeling*: 5).

Al partir, de nuevo, de la conversión de una opinión en un axioma, el tercer punto del razonamiento lleva a la justificación de las pegatinas en los discos. Si las letras de las canciones rock se basan en la publicidad de una pornografía inmoral, y si, además, la escucha de estas canciones lleva de manera inexorable a la práctica de conductas impropias de la convivencia en el seno de la sociedad, habría de resultar evidente, según esta línea argumentativa, una regulación, por parte del gobierno y de la industria, para controlar el efecto de la música rock entre su público.

3. La necesidad de protección a los jóvenes de la recepción de música rock. Ésta es la base principal sobre la que se sostenía la reivindicación del PMRC: defender al consumidor principal de la música rock (niños y

²⁴¹ « (...) the kind of material in question is really very different from the kind of material which has caused similar controversies in past generations. It really is very different, and I think those who have not become familiar with this materials will realize that fact when they see some of the examples that involve extremely popular groups that get an awful lot of play, some of the most popular groups around now (...) I think that they [chief executive officers] should take a look at what their companies are doing and just ask themselves as human beings whether or not this is the way they want to spend their lives, if this is the way they want to earn a living, if this is the kind of contribution they want to make to the society in which we live».

adolescentes) de sus mensajes. Las llamadas a la protección de la juventud de la exposición al rock constituyen, de esta manera, el eje reiterativo que se puede contemplar en las «guerras porno». John Danforth lo explicitaba al señalar que ése era el objetivo primordial de las sesiones:

De lo que se trata es de que el público en general esté al tanto de la existencia de este tipo de música, y del hecho de que, hoy en día, está al alcance de los niños, y de que esta música la pueden comprar niños de todas las edades²⁴² (*Record Labeling*: 1).

El empeño puesto en defender este punto se manifestaba también en el uso de ejemplos personales con una búsqueda de la emotividad en el público, como hacía Paul Trible:

Señor presidente: soy senador, y también soy padre. Ser padre de dos niños pequeños es la labor más importante que jamás tendré. Aunque sirviera en el congreso durante décadas y fuera aclamado como un gran hombre de estado, al final fracasaría en mi vida si no atendiera a los intereses principales de mis hijos: protegerles durante su juventud y suministrarles lo que necesitan, alentando su educación. Todo esto es importante, pero lo que me definirá a mí, es más, lo que nos definirá a todos es cómo enseñamos a nuestros hijos a distinguir lo bueno de lo malo, si les impartimos respeto para ellos mismos y para el resto, y les dejamos a las generaciones futuras el sentido de los principios morales y éticos. Esto es de lo que trata esta sesión²⁴³ (*Record Labeling*: 4).

²⁴² «The concern is that the public at large should be aware of the existence of this kind of music, and the fact that it is now available to kids, and that kids of all ages are able to buy it».

²⁴³ «Mr. Chairman, I am a Senator, and I am also a father. Being a parent of two small children is the most important task I will ever have. If I were to serve in Congress for decades, and be acclaimed a great statesman, I will have failed in my life if I fail to serve my children's best interests, to protect them during their youth, and provide for their needs, to encourage their education. These are all important, but I will be measured, indeed, we will all be measured by how we teach our children right from wrong, by whether we impart respect for self and for others, by whether we pass on to the future generations the sense of moral and ethical principle».

Y la senadora Paula Hawkins iba más allá al apuntar que era responsabilidad de los padres tener a sus hijos informados y apartados de la música rock, de la misma manera que se les aparta e informa del daño que causan las drogas y el alcohol:

La riqueza de una nación se mide por su descendencia. En el seno de esta comisión, hemos decidido, en el último año y medio, llevar a cabo sesiones sobre el papel de los medios de comunicación en el consumo de drogas y en la prevención y la educación. Es ahí donde hemos aprendido que los niños de cuarto curso ya han tomado una decisión al respecto de consumir o no drogas. Y nos preguntamos entonces si los medios de comunicación actúan de una manera responsable en la representación de los valores en el caso de nuestros pequeños. En la segunda vista, la que trataba de la publicidad del alcohol en los medios, nos detuvimos especialmente en las consideraciones que implican a la Primera Enmienda cuando los medios reflejaban actitudes que muchos norteamericanos encuentran discutibles. Hoy nos planteamos la pregunta de hasta dónde estaría dispuesta a llegar la sociedad para evitar que los niños estén expuestos a imágenes y palabras que van en contra de los valores y creencias de sus padres. Es a los padres a quienes culpamos si un joven cae en las drogas. Es a los padres a quienes culpamos si un joven se suicida. Es a los padres a quienes culpamos si el joven quema un edificio. ¿Cuánta culpa le podemos achacar a estos padres si no les proporcionamos ayuda?²⁴⁴ (*Record Labeling: 5-6*).

²⁴⁴ «The wealth of a nation is measured by its children. We decided as a committee in the last 18 months to hold hearings discussing the role of media in drug abuse and prevention and education. There we learned that by the fourth grade children have already decided whether or not to take drugs. We asked the question, does the media behave responsibly in portraying values to our children. In the second hearing, on the issue of alcohol advertising in the broadcast media, we weighed heavily the first amendment considerations involved when the media portrayed behavior which many Americans find objectionable. Today we are raising the question how far should society go to keep young children from being exposed to images and words which may run counter to parents' values and beliefs and values. It is the parent we blame if the child gets on drugs. It is the parent we blame if the child commits suicide. It is the parent we blame if the child burns down a building. Just how much guilt can we place on these parents without giving them some assistance».

Por su parte, desde el PMRC, Susan Baker hablaba de cifras para explicar su visión de una sociedad decadente, y relacionarla, de paso, con el éxito del rock entre la juventud:

Hay quien dice que no hay por qué preocuparse. Nosotros creemos que sí. Los embarazos y los índices de suicidios entre los adolescentes están, en la actualidad, adquiriendo proporciones de epidemia. El informe Noedecker señala que en los Estados Unidos tenemos el índice más elevado de embarazos de adolescentes de cualquier país desarrollado: 96 de cada mil adolescentes se quedan embarazadas.

La violación ha llegado al 7% en las últimas estadísticas, y los índices de suicidios de los jóvenes de entre 16 y 24 años ha alcanzado el 300% en las tres últimas décadas mientras ese mismo nivel se ha mantenido estable entre los adultos.

Desde luego que hay muchas causas para estos males de nuestra sociedad, pero nosotros aseguramos que los mensajes, tan extendidos a los niños, que promueven y glorifican el suicidio, la violación, el sadomasoquismo, etc., tienen que ser señalados entre los factores que contribuyen a estos males²⁴⁵ (*Record Labeling*: 12).

La elección de la juventud como un sector vulnerable a los presuntos ataques de la industria musical mediante la escritura de textos considerados obscenos o peligrosos era, como vemos, el núcleo de la legitimidad otorgada para sí por parte de asociaciones de padres como el PMRC y la PTA. Todas las declaraciones y testimonios que apoyaban la postura de estas entidades remitían también a esta

²⁴⁵ «Some say there is no cause for concern. We believe there is. Teen pregnancies and teenage suicide rates are at epidemic proportions today. The Noedecker Report states that in the United States of America we have the highest teen pregnancy rate of any developed country: 96 out of 1,000 teenage girls become pregnant. Rape is up 7 percent in the latest statistics, and the suicide rates of youth between 16 and 24 have gone up 300 percent in the last three decades while the adult level has remained the same. There certainly are many causes for this ills in our society, but it is our contention that the pervasive messages aimed at children which promote and glorify suicide, rape, sadomasochism, and so on, have to be numbered among the contributing factors».

sensibilidad para proponer una lucha decidida frente a la pornografía de las letras de las canciones de la música rock.

En este momento es cuando entra en escena Zappa, para quien las razones presentadas por el PMRC no eran más que una coartada para el ejercicio de la censura, auspiciada desde entidades afines a determinados miembros de la administración. La exposición que, en calidad de testigo, realizaba Zappa ante la comisión del Senado ponía en duda los puntos que acabamos de ver. A continuación, reproducimos tanto la declaración como el turno de preguntas con los senadores, tal y como consta en el acta de la sesión de la comisión.

DECLARACIÓN DE FRANK ZAPPA, ACOMPAÑADO POR LARRY STEIN, ABOGADO

Sr. ZAPPA: Me llamo Frank Zappa. Éste es mi abogado, Larry Stein, de Los Ángeles. ¿Me oyen bien?

PRESIDENTE: Si pudiera hablar al micrófono de manera muy directa y clara, se lo agradecería.

Sr. ZAPPA: Me llamo Frank Zappa. Éste es mi abogado, Larry Stein.

La declaración que he preparado, de la que les he entregado 100 copias, ocupa cinco páginas, así que la he acortado y voy a leer la versión resumida.

Han ocurrido ciertas cosas. He estado siguiendo la sesión en la otra habitación y hemos oído algunos informes contradictorios sobre si la gente de esta comisión quiere o no legislación sobre este asunto. Por sus comentarios, entiendo que el Sr. Hollings sí quiere. ¿Es eso cierto?

PRESIDENTE: Creo que lo mejor sería que se centrara en su testimonio más que en hacer preguntas.

Sr. ZAPPA: La razón por la que lo pregunto es porque tengo que cambiar algo en mi testimonio si no hay una versión clara de si lo que se está discutiendo aquí es o no es legislación.

PRESIDENTE: Haga lo que pueda, porque no creo que nadie aquí pueda resumir la postura del senador Hollings [ausente en este momento].

Sr. ZAPPA: Seguiré con el asunto, pues.

Senador EXON: Señor presidente, permítame que intente clarificarle este asunto. Si me permite. Quien les habla es un senador que podría estar interesado en legislar y/o regular hasta cierto punto, reconociendo los problemas con el derecho a la libertad de expresión.

Anteriormente, he expresado que no creo que fuera yo quien debiera decirle a otra gente lo que tienen que escuchar. De verdad creo que la sugerencia en el proyecto inicial era promover algún tipo de medida para que la industria musical la tomara como base de reglamento voluntario.

Si esto le sirve de ayuda para su testimonio, puede que yo me una al senador Hollings o a otros en algún tipo de legislación y/o reglamento, a no ser que el sector de la empresa privada, los productores y ustedes los músicos, pongan orden en su casa.

Señor ZAPPA: De acuerdo, gracias.

Lo primero que me gustaría hacer es, como sé que hay prensa extranjera y puede que no entiendan de qué va el asunto, una de las cosas de las que va este asunto es sobre la Primera Enmienda de la Constitución, y como es corta me gustaría leerla para que lo entiendan. Dice:

«El Congreso no hará ninguna ley para promover la implantación de la religión ni para prohibir su libre ejercicio, ni para privar de la libertad de expresión o de prensa, o del derecho a la gente a reunirse pacíficamente y a pedirle al gobierno reparaciones y agravios».

Esto como referencia.

Éstas son mis observaciones y opiniones personales. No represento a ningún grupo ni organización profesional.

La propuesta del PMRC es una sarta de disparates, concebida por algún enfermo, que no aporta ningún beneficio real a los niños, que infringe las libertades civiles de quienes no son niños, y que promete mantener los tribunales ocupados durante años con los problemas de interpretación y cumplimiento inherentes al diseño de la propuesta.

Por lo que sé, en Derecho, los asuntos que tienen que ver con la Primera Enmienda se suelen resolver preferentemente por la alternativa menos restrictiva. En este contexto, las exigencias del PMRC son el equivalente a curar la caspa con la decapitación.

Nadie ha obligado a la Sra. Baker o la Sra. Gore a llevar a Prince o Sheena Easton a sus casas. Gracias a la Constitución, ellas son libres de comprar otras formas de música para sus hijos. Por lo visto, insisten en comprar los trabajos de artistas actuales para mantener una ilusión personal de sofisticación aeróbica. Señoras, acepten un consejo: el precio de compra de 8,98 dólares no les da derecho a que el compositor o artista les bese los pies por el simple hecho de poner un disco a dar vueltas en el tocadiscos familiar.

Leídas en su conjunto, la lista completa de las exigencias del PMRC parecen un manual de instrucciones para algún tipo de programa siniestro de pacotilla para domesticar a todos los compositores y artistas sólo por las letras de unos pocos. Señoras, ¿cómo se atreven?

La vergüenza de las señoras tiene que ser compartida por los jefes de los principales sellos discográficos, quienes, a través de la RIAA, eligieron malvender los derechos de los compositores, artistas y comerciantes para aprobar la ley H.R. 2911, la Tasa de las Cintas Vírgenes, un impuesto privado que recauda la industria sobre los consumidores para beneficiar a un selecto grupo de esta industria.

¿Es éste un asunto que afecta a los consumidores? Por supuesto. Las empresas discográficas más importantes necesitan que varias comisiones aprueben a toda velocidad la H.R. 2911 antes de que nadie se huelga algo extraño. Una de estas comisiones está presidida por el senador Thurmond. ¿Es una coincidencia que la Sra. Thurmond esté afiliada al PMRC?

No puedo decir que sea miembro, porque el PMRC no tiene miembros. Su secretaria me dijo al teléfono el pasado viernes que el PMRC no tiene miembros, sólo fundadores. Le pregunté cuántas esposas más de Washington capital son no-miembros de una organización que gana dinero por correo, está exenta de impuestos y parece tener la intención de pasar la Constitución de los Estados Unidos por la trituradora de papel. Le pregunté si era una secta. Al final me dijo que no podía responderme y que tenía que llamar a su abogado.

Mientras la mujer del Ministro de Economía recita «Voy a conducir mi amor dentro de ti» y la Sra. Gore habla de «sumisión» y «sexo oral a mano armada» en el informativo de la tarde de la CBS, hay gente en puestos de responsabilidad que está trabajando en un proyecto de ley de un impuesto que es tan ridículo, que la única manera de que se apruebe sin hacer ruido es manteniendo la atención del público en otra cosa: el rock pornográfico.

¿Es un asunto que afecta a la moral básica? ¿Afecta a la salud mental? ¿Es un asunto que afecte a algo? El PMRC ha generado mucha confusión con comparaciones incorrectas entre letras de canciones, vídeos, portadas de discos, emisiones radiofónicas y actuaciones en directo. Son diferentes medios y la gente que se dedica a ellos tiene derecho a trabajar sin una legislación que restrinja el comercio y que haya sido preparada de manera instantánea, como un postre precocinado, por las «esposas de Gran Hermano».

¿Es decente que el marido de una persona/fundadora/no-miembro del PMRC se sienta en una comisión que estudia un asunto relacionado con el impuesto de la cinta virgen o con la organización de su mujer? ¿Puede una comisión constituida de este modo llegar a conclusiones justas e imparciales? Esta comisión de aquí tiene tres miembros de los que sabemos sus relaciones: el senador Danforth, el senador Packwood y el senador Gore. Por alguna razón, parece que creen que no hay ningún conflicto de intereses aquí.

Los niños que por razones de edad se consideran vulnerables tienen un amor natural por la música. Si como padres Vds. creen que deberían escuchar algo más edificante que canciones como «Sugar Walls», entonces deben apoyar el desarrollo de programas de música en los colegios. ¿Por qué no han considerado si sus hijos necesitan información para consumir de una manera adecuada? La enseñanza de música cuesta muy poco si la comparamos con los gastos en deportes. Sus hijos tienen derecho a saber que existe algo más aparte de la música pop.

Es una desgracia que el PMRC prefiera prescindir de la música heavy, previamente saneada por el gobierno, antes que hacer algo más edificante. ¿Es esto sintomático del gusto personal del PMRC, o no es más que una manifestación más de la escasa prioridad que esta administración le ha otorgado a la enseñanza artística en los Estados Unidos?

La respuesta es, por supuesto, que ninguna de las dos opciones. No se puede distraer la atención de la gente de un impuesto injusto hablando de clases de música. Para conseguir esa distracción, se necesita sexo a raudales.

El establecimiento de un sistema de calificación, voluntario o no, abre la puerta a un desfile interminable de programas de control de la calidad moral basados en cosas que a algunos cristianos no les gustan. ¿Qué pasará si a la próxima pandilla de esposas de Washington le da por exigir una gran letra «J» de color amarillo en todos los discos escritos o tocados por judíos para evitar que los niños indefensos se expongan a mensajes sionistas ocultos?

Se suele comparar la calificación de discos a la calificación de películas. Dejando de lado la diferencia cuantitativa, hay otra más importante: la gente que trabaja en las películas ha sido contratada para actuar. No importa qué calificación obtenga la película, ya que no les afectará en lo personal.

Puesto que muchos músicos escriben e interpretan su propio material y lo presentan como su propio arte, tanto si les gusta como si no, la imposición de una calificación les estigmatizará individualmente. ¿Cuánto tiempo pasará hasta que a los compositores e intérpretes se les diga que tienen que llevar una bonita banda del PMRC en el brazo con una letra escarlata impresa?

Las malas actuaciones llevan a malas leyes, y la gente que redacta malas leyes es, en mi opinión, más peligrosa que los escritores de canciones que celebran la sexualidad. La libertad de expresión, la libertad de credo, y los derechos que tienen los compositores, artistas y comerciantes están en peligro si el PMRC y los sellos discográficos importantes consuman este peligroso pacto.

¿Se supone que vamos a pasar del artículo 1 para que los chicos importantes puedan recaudar un dólar extra por cada cinta virgen y entre un 10 y un 25% por cada aparato grabador de cintas? ¿Qué pasa aquí? ¿Vamos a votar ese impuesto?

Creo que todo este asunto ha crecido hasta unos límites desproporcionados, y estoy de acuerdo con el senador Exon en que la celebración de esta sesión no está muy clara. También estoy de acuerdo con el senador Exon en que no deberían estar Vds. perdiendo el tiempo en un asunto como éste, porque me ha dado la sensación desde el principio de que no es más que el hobby de alguien.

He dado varias entrevistas en televisión. La gente me sigue diciendo: ¿No puedes acercarte un poco a su postura? ¿No puedes simpatizar un poco? ¿Ni siquiera

empatizar? Llegados a este punto, hago incluso más. Tengo una idea para una manera de parar todo este asunto y dar a los padres lo que quieren de verdad, es decir, información, información precisa como qué contiene el álbum, sin estigmatizar a los músicos que han tocado en el disco o a los que han cantado o han escrito las canciones. Y creo que si prestan atención a esta idea, se resolverían los problemas constitucionales y de otra índole.

Por lo que a mí respecta, no tengo inconveniente en que se pongan las letras en el disco, y que esto se haga siempre. Pero hay un pequeño problema. Las compañías de discos no poseen los derechos de las letras, porque pertenecen a las editoriales.

Así pues, de la misma manera que el resto de las propuestas del PMRC costarían dinero, ésta también, porque a las compañías de discos no se les debería obligar a cargar con el coste de los gastos extra a los editores para imprimir las letras.

Si consideran que hay que avisar al público del contenido de los discos, ¿qué mejor manera que dejarles ver exactamente lo que dicen las canciones? De esta forma, no habría que poner ninguna calificación subjetiva en el disco. No se tendría que poner una R, una X, una D, una A, o lo que fuera. Cada uno podría leer las letras por sí mismo.

Pero para que esa idea funcione, se tendrían que poner las letras en un trozo de papel uniforme. A lo mejor incluso el gobierno podría imprimir esas hojas. A lo mejor incluso tendría que pagarlo el gobierno, si el gobierno está interesado en asegurarse que la gente tenga información sobre este asunto.

Y también han de darse cuenta de que si una persona compra el disco y lo saca de la tienda, una vez que está fuera de la tienda no puede devolverlo si lee las letras en casa y decide que el pequeño Johnny no puede tener ese disco.

Creo que, al menos, debería considerarse esto, y también que debería rechazarse la idea de imponer estas calificaciones a los conciertos en directo y a los discos, ya que implica que las compañías de discos puedan reevaluar, rescindir o vulnerar los contratos que ya tienen con los artistas.

Esto es lo que tenía que decir.

PRESIDENTE: Muchas gracias, sr. Zappa. Entienda que los testigos anteriores no estaban pidiendo legislación. Y no sé, no puedo hablar por el senador Hollings, pero creo que el punto de vista que prevalece aquí es que nadie pide legislación.

La cuestión se centra en lo que mucha gente percibe como un problema, y Vd. ha señalado que, al menos, entiende que hay otro punto de vista. Pero creo que hay gente que piensa que los padres deberían saber lo que entra en sus casas.

Sr. ZAPPA: Toda mi objeción radica en la táctica que esta gente usa para conseguir su objetivo. Creo que la táctica ha sido muy mala, así como la premisa global de su propuesta. Les han aconsejado mal en materia de legislación sobre la industria del disco, les han aconsejado mal en cuanto a la vertiente práctica, o al menos deberían haber sabido que ciertas cosas no funcionan de manera mecánica con lo que piden.

PRESIDENTE: Senador Gore.

Senador GORE: Muchas gracias, señor presidente.

Su declaración me ha parecido muy interesante, y aunque discrepo con algunas de las afirmaciones que sostiene o ha sostenido en otras ocasiones, he sido un fan de su música, de verdad. Le respeto como un músico verdaderamente original y con un talento increíble.

Su sugerencia de imprimir las letras en el disco es muy interesante. El PMRC ha llegado a decir que ellos propondrían una calificación o advertencia, o bien imprimir las letras en el álbum. Las compañías de discos entonces dijeron que no querían hacer eso.

Creo que mucha gente está de acuerdo con su sugerencia de que una manera fácil de resolver este problema para los padres sería poner las letras para que los padres pudieran verlas. De hecho, la «Asociación Nacional de Medios de Comunicación» hizo la misma solicitud a las compañías de discos.

Creo que su sugerencia es fascinante y podría ser una solución al problema.

Sr. ZAPPA: Tienen que entender que cuesta dinero, porque no puede esperar que los editores cedan de manera automática ese derecho, ya que es un derecho para ellos. Alguien tendrá que reembolsar a los editores, a la industria musical.

Debería ser una hoja de papel que se introdujera dentro del envoltorio, sin estropear el diseño de la portada, de tal manera que al sacarlo se pudiera ver toda la funda del disco. Eso comporta un coste extra por la impresión.

Pero mientras la gente se dé cuenta de que para este tipo de información pública se va a necesitar dinero y mientras se pueda encontrar una manera de pagarlo, creo que sería la mejor solución para informar a la gente.

Senador GORE: No discrepo en absoluto. Y la hoja también solucionaría el problema en las cintas de casete, porque no hay espacio por poner las letras en las cintas.

Sr. ZAPPA: Sería un pliegue en forma de acordeón.

Senador GORE: Le he escuchado en distintas ocasiones hablar sobre este asunto, y lo que quiero saber es si Vd. considera esta preocupación legítima.

Parece muy firme en su posición, y lo entiendo. La defiende con fluidez y vehemencia.

Pero a veces da la impresión de que cree que los padres en realidad son tontos por preocuparse por esto.

Sr. ZAPPA: No, esa impresión no es acertada.

Senador GORE: Bien, entonces, aclárela, por favor.

Sr. ZAPPA: Para empezar, creo que es un asunto que concierne a los padres, no al gobierno.

Senador GORE: El PMRC está de acuerdo con Vd. en eso.

Sr. ZAPPA: Bien, pues no lo parece por lo que han dicho aquí. La idea principal, basada en el bombardeo mediático que ha llevado a cabo el PMRC en su camino ascendente hacia la infamia, es que tienen un plan especial, y que sonaba a legislación hasta ahora.

Hay demasiadas cosas que parecen agendas ocultas en este asunto. Y yo soy padre. Tengo cuatro hijos. Dos están hoy aquí. Quiero que crezcan en un país donde puedan pensar lo que quieran, ser lo que quieran ser ellos mismos, y no lo que quiera la mujer de alguien o alguien del gobierno.

No quiero eso y creo que Vd. tampoco.

Senador GORE: De acuerdo. Pero ahora Vd. ha vuelto al asunto de la participación del gobierno. Permítame recordarle que, en este punto, el PMRC ha dicho en repetidas ocasiones que no quiere una legislación, o reglamento, o la participación del gobierno. A mí me ha parecido muy claro.

Y en lo que respecta a agendas ocultas, yo no veo ni conozco ninguna.

Sr. ZAPPA: De acuerdo. Ahora permítame Vd. que le diga por qué he llegado a estas conclusiones. En primer lugar, dicen que no quieren una legislación. Pero hay quienes sí quieren, y como consecuencia de su proyecto, están sucediendo cosas muy malas en la industria de este país.

Creo que hay, de hecho, algo de responsabilidad aquí. Escuchen. Estamos ante una situación en la que, incluso si nos limitamos a imprimir las letras en los discos, como hay una tendencia entre los norteamericanos a copiar al vecino (un tío mata a alguien, y al instante tienes a otro que imita al asesino), ahora hay imitadores de censores.

Hay una situación tremenda justo ahora en San Antonio, Texas, donde están intentando aprobar un sistema de calificación del estilo del PMRC para los conciertos en directo, con el alcalde de allí intentando colgarse la medalla de que San Antonio pase a la historia como la primera ciudad de Estados Unidos en tener ese reglamento, en contra de la sugerencia del fiscal municipal, que dice, no creo que eso sea constitucional.

Pero ya ven, hay un cierto fervor por participar en esto y hacer cada vez más y más cosas.

Y, por otra parte, el PMRC empieza por hablar de las letras, pero cuando pasa a otro asunto, habla ya de los vídeos. De hecho, Vd. se equivocó al principio de su declaración cuando, al hablar de la música, dijo que si la música hace esto o la música hace lo otro. Hay una diferencia inequívoca entre aquellas notas y acordes y la base y el ritmo que sirve de apoyo a las letras.

En realidad, no sé si Vd. está hablando de controlar el tipo de música.

PRESIDENTE: Las letras.

Sr. ZAPPA: Así que aquí estamos hablando concretamente de las letras. Se ha empezado con las letras. Pero incluso si miran la carta fundacional del PMRC, en el último de los párrafos, en la parte inferior de la página, empieza a parecer que el asunto se ramifica en otras áreas cuando dice: «Somos conscientes de que este material ha impregnado a otros aspectos de la sociedad». Y esto suena a, ¿qué pasa? ¿que me lo van Vds. a arreglar todo?

Senador GORE: No. Creo que el PMRC se está haciendo eco ahí de algunas de las afirmaciones realizadas por algunos de sus detractores que preguntan: ¿Por qué singularizan el problema en la industria musical?

Entonces, ¿puedo suponer que Vd. cree que la preocupación que se debate aquí es legítima?

Sr. ZAPPA: Si la preocupación es legítima o no, es una decisión de gusto personal de los padres en cada caso concreto, y de cuánta educación sexual le quieren dar a

su hijo, a qué edad, cuándo, en qué cantidad, etc. Y, como hay una tendencia en los Estados Unidos a ocultar todo lo referente al sexo (lo que me parece una postura muy insana, a pesar de que hay libros sobre ese asunto para niños), y como otros padres exigen que se suprima la educación sexual de los colegios, eso hace vulnerable al niño, porque si no tienes un elemento de comparación racional, cuando ves u oyes algo que es aberrante, no lo percibes como una aberración.

Senador GORE: Se me ha acabado el tiempo.

Muchas gracias, señor presidente.

PRESIDENTE: Senador Rockefeller.

Senador ROCKEFELLER: No tengo ninguna pregunta, señor presidente.

PRESIDENTE: Senador Gorton.

Senador GORTON: Señor Zappa, estoy pasmado por la cortesía y las maneras amables de los comentarios de mi amigo, el senador de Tennessee. Lo único que puedo decir es que su declaración me ha parecido burda, insultante, de manera increíble y desconsiderada, hacia la gente que ha pasado hoy antes por aquí; que Vd. se las podría apañar para ridiculizar las primeras cinco enmiendas de la Constitución, si tuviese el más mínimo conocimiento del texto, cosa que no creo.

No tiene la menor idea de la diferencia que hay entre actos gubernamentales y actos privados, y por supuesto ha destruido cualquier posibilidad de diálogo que, de otra manera, podría haber tenido con este senador.

Gracias, señor presidente.

Sr. ZAPPA: ¿Son éstos actos privados?

PRESIDENTE: Senador Exon.

Senador EXON: Muchas gracias, señor presidente.

Sr. Zappa, permítame que exprese mi sorpresa por el hecho de que el senador Gore conociera, e incluso le gustara, su música. Debo confesar que yo nunca la he escuchado, que yo sepa.

Sr. ZAPPA: Me encantaría recitarle mis letras.

Senador EXON: ¿Podemos evitarlo?

Senador GORE: Parece que nunca ha escuchado a The Mothers of Invention.

Senador EXON: He escuchado a Glen Miller y a Mitch Miller. ¿Ha tocado alguna vez con ellos?

Sr. ZAPPA: Bueno, en el colegio tuve como profesor de música al hermano de Mitch Miller.

Senador EXON: Ésta es la primera señal de esperanza que hemos visto en esta sesión.

A ver si es verdad, y vayamos a una cuestión fundamental que me gustaría plantearle, señor Zappa. ¿Cree Vd. que los padres tienen el derecho y la obligación de formar el desarrollo psicológico de sus hijos?

Sr. ZAPPA: Sí, creo que tienen ese derecho, y también creo que tienen esa obligación.

Senador EXON: ¿Ve alguna dificultad extrema en que un padre lleve a cabo esas obligaciones con materiales que llegan a manos de sus hijos sin que los padres tengan control?

Sr. ZAPPA: Bueno, una de las cosas que han salido aquí ha sido al hablar de chavales muy jóvenes que tienen acceso al material al que se han referido hoy aquí. Y lo que yo vengo diciendo es que un adolescente puede que vaya solo a una tienda con 8,98 dólares en el bolsillo, pero los muy jóvenes, no.

Si van a una tienda de música, los 8,98 dólares están en el bolsillo de papá y mamá, y siempre están a tiempo de decir, Johnny, cómprate un libro. Pueden decir, Johnny, compra música instrumental; aquí hay música clásica que está muy bien; por qué no la escuchas.

El padre puede invitar o guiar al chico en otra dirección aparte de Sheena Easton, Prince, o cualquiera de los que se puedan quejar Vds. Siempre existe esa posibilidad.

Senador EXON: Por lo que veo de su testimonio, y una vez más quiero recalcar que no veo nada malo en todo esto; de hecho, respeto a las señoras por sacar este asunto a la atención pública de la manera que ven más adecuada. Creo que se podría destacar de mi testimonio que tiendo a estar de acuerdo con ellas.

Quiero tener mucho cuidado en que no sobrepasemos los límites y lleguemos a decirle a alguien lo que tiene que ver, y quiero remarcar este punto. Lo que más me preocupan son los niños.

Creo que, según se desprende de su declaración, Vd. no tiene ninguna obligación, perdón, ningún reparo en imprimir las letras en los discos y los casetes, que sería

viabile legalmente, siempre desde la asunción de que haya medios para hacerlo. ¿Es eso lo que ha dicho?

Sr. ZAPPA: Creo que sería aconsejable por dos razones. La primera, porque proporciona a la gente una de las demandas que ha venido solicitando. Le da ese tipo de protección al consumidor porque, si sabe leer y ve las letras, no tiene ninguna excusa para quejarse cuando se lleva el disco a casa.

Y además, creo que toda esta situación ha dañado a la industria musical y ha supuesto un duro golpe para ella porque se ha señalado, o se ha intentando señalar, que hay tanto material de este tipo, que la gente rechaza la industria, lo que la industria representa.

La situación no es tan mala. Algunos de los discos que se han puesto hoy como ejemplo de insultos son un tanto oscuros. Algunos ya tienen algunos años. Y creo que se ha buscado mucho para dar con la canción sobre vahos anales o sobre cualquiera de los ejemplos de los que se ha hablado antes.

Senador EXON: Si lo entiendo bien, Vd. apoyaría la impresión de la letras, pero se opone firmemente a cualquier sistema de calificación. ¿No es así?

Sr. ZAPPA: Me opongo a la calificación porque, como he dicho, si pone una calificación en un disco, eso afecta directamente a la consideración pública que se tenga de la persona que ha hecho el disco, mientras que si califica una película, el tipo que está en la película es un actor. Está actuando. Si se otorga una calificación a la película, sea cual sea, eso no le afecta.

Pero tanto si le gusta lo que hay en el disco como si no, es injusto estigmatizar a quien lo hizo, ya que es su obra artística.

Senador EXON: Bueno, de la misma manera que a Vd. lo que más le preocupa son los artistas, ¿no es acaso cierto que, durante muchos años, hemos tenido calificaciones en las películas que indican el contenido sexual, y que esto ha sido, por lo que sé, un acto voluntario aprobado por los actores y productores de las películas y los distribuidores?

Eso parece que ha funcionado de una manera razonablemente correcta. ¿Qué hay de malo en ese sistema?

Sr. ZAPPA: Bueno, para empezar, eso nos lleva a algo que era mucho más restrictivo, como es el código Hays. Y, por lo que respecta al carácter voluntario de la medida, hay gente a la que le gustaría que sus películas no tuvieran que ser

calificadas. Rechazan la calificación, pero el motivo por el que el sistema continúa se debe a que, si una película no se califica, no se distribuirá ni proyectará en las salas. Así que aquí hay un elemento de presión, pero, al menos, no hay todavía un estigma.

Senador EXON: El gobierno no exige esa calificación. Lo que quiero dejar claro es, y sigo creyendo que no se deberían haber celebrado estas sesiones si no se está buscando una legislación o reglamento en este instante. Lo subrayé antes de que continuara.

Lo que quiero decir es que sospecho que, a no ser que la industria «limpie su imagen» –y pongo esto entre paréntesis– es posible que salga adelante una legislación. Y creo que no sería demasiado disparatado ni demasiado ofensivo para nadie si Vd. pudiera seguir las directrices generales, bueno, malo o indiferente, similares a las que hay en la industria del cine.

Sr. ZAPPA: Yo me opondría a eso. Creo, para empezar, que fue Vd. quien le preguntó antes a la señora Gore si había alguna señal más en el álbum aparte de las letras. Y yo le respondería que la portada de un disco en la que se ve una sierra radial entre las piernas de una persona, eso es una buena señal de que ese disco no es para el pequeño Johnny.

Senador EXON: No creo que le hiciera esa pregunta, pero acaba de realizar Vd. un buen apunte, porque si eso no va destinado a los pequeños, debería haber alguna mínima señal o intento por la parte de los productores y distribuidores, y posiblemente también de los artistas, para que vieran que eso no es para los pequeños.

Señor presidente, muchas gracias.

PRESIDENTE: Senador Hollings.

Senador HOLLINGS: Señor Zappa, le pido disculpas por llegar tarde, pero he escuchado la última parte de su intervención. Vd. dice que quizá podríamos imprimir las letras, y creo que es una buena sugerencia, pero que también es injusto que haya una calificación para los discos.

Pero esto no se considera injusto en la industria del cine, y le pido que desarrolle esta idea. No quiero parecer cínico, pero ¿por qué es injusto? Es decir, ¿no es precisa esta calificación?

Sr. ZAPPA: Bueno, no sé si es precisa o no, porque a veces tienen problemas para decidir si le ponen a una película una X o una R o lo que sea. Y aquí hay dos problemas. Uno es la cantidad de material, 325 películas al año frente a 25.000 canciones al año.

También está el problema de que un álbum es una compilación de diferentes tipos de cortes. Si una canción tiene contenido sexual y el resto parece la obra de Pat Boone, ¿cómo se enfrenta uno al álbum? ¿Qué calificación se le va a dar?

Aquí hay pequeñas dificultades técnicas, y también está el problema de poner a alguien en la situación de decidir qué es bueno, qué es malo, qué hace referencia al diablo, qué es demasiado violento, y todas esas cosas.

Pero lo que he señalado antes es que cuando se califica un disco, se está calificando al individuo, porque él es el responsable personal de la música; y en el cine, a los actores que salen en las películas eso no les perjudica.

Senador HOLLINGS: Vale, muy bien. Creo que la impresión de las letras puede ser mejor que la calificación. Que cada uno decida.

Sr. ZAPPA: Creo que deberían dejar esa decisión a los padres, porque no todos los padres quieren que sus hijos sean totalmente ignorantes.

Senador HOLLINGS: Bueno, creo que Vd. y yo discrepamos en qué es ignorancia y educación. Pero, si estuvieran las letras, podrían ver lo que están comprando y creo que ése es el camino correcto.

Como el senador Exon ha indicado, los principales impulsores de este asunto no buscan una legislación o una reglamentación, ya que ésa es nuestra función. Si le soy totalmente sincero, yo sí pondría en marcha reglamentos de algún tipo de legislación, siempre que fuera constitucionalmente posible, a no ser que, por supuesto, la misma industria implantase estas iniciativas.

Creo que su sugerencia es buena. Si se imprimen las letras, sería un paso importantísimo para satisfacer los recelos de todas las partes.

Sr. ZAPPA: Lo único que tenemos que hacer es hallar la forma para pagarlo todo.

Senador HOLLINGS: Muchas gracias, señor presidente.

PRESIDENTE: Senadora Hawkins.

Senadora HAWKINS: Señor Zappa, dice Vd. que tiene cuatro hijos, ¿no?

Sr. ZAPPA: Sí, cuatro hijos.

Senadora HAWKINS: ¿Alguna vez ha ido a comprarles juguetes?

Sr. ZAPPA: No, de eso se encarga mi mujer.

Senadora HAWKINS: Bueno, se lo decía porque si va a una juguetería (una experiencia muy educativa para los padres, por cierto, ya que no es una responsabilidad exclusivamente materna el comprar juguetes para los hijos) podrá ver que en la caja dice que eso es apropiado para niños de 5 a 7 años, o para de 8 a 15, o para de 15 en adelante, de manera que sirve de guía para comprar un juguete.
¿Se opone a eso?

Sr. ZAPPA: En cierta manera, sí, porque eso significa que alguien en un despacho de algún lugar decide lo inteligente que es mi hijo.

Senadora HAWKINS: Me interesaría ver qué juguetes tienen sus hijos.

Sr. ZAPPA: ¿Por qué le interesaría?

Senadora HAWKINS: Por curiosidad.

Sr. ZAPPA: Bueno, venga a mi casa. Se los enseñaré.

Senadora HAWKINS: Puede que lo haga.

¿Gana Vd. dinero con la venta de discos de rock and roll?

Sr. ZAPPA: Sí.

Senadora HAWKINS: ¿Así que Vd. gana dinero con la venta de discos de rock and roll?

Sr. ZAPPA: Sí.

Senadora HAWKINS: Gracias. Creo que esta afirmación explica a esta comisión su postura. Gracias.

PRESIDENTE: Señor Zappa, muchas gracias por su testimonio.

Sr. ZAPPA: Gracias²⁴⁶ (*Record Labeling*: 51- 61).

²⁴⁶ «STATEMENT OF FRANK ZAPPA. ACCOMPANIED BY LARRY STEIN, COUNSEL

Mr. ZAPPA. My name is Frank Zappa. This is my attorney Larry Stein from Los Angeles.

Can you hear me?

The CHAIRMAN. If you could speak very directly and clearly into the microphone. I would appreciate it.

Mr. ZAPPA. My name is Frank Zappa. This is my attorney Larry Stein.

The statement that I prepared, that I sent you 100 copies of, is five pages long, so I have shortened it down and am going to read a condensed version of it.

Certain things have happened. I have been listening to the event in the other room and have heard some conflicting reports as to whether or not people in this committee want legislation. I understand that Mr. Hollings does from his comments. Is that correct?

The CHAIRMAN. I think you had better concentrate on your testimony, rather than asking questions.

Mr. ZAPPA. The reason I need to ask it, because I have to change something in my testimony if there is not a clearcut version of whether or not legislation is what is being discussed here.

The CHAIRMAN. Do the best you can, because I do not think anybody here can characterize Senator Hollings' position.

Mr. ZAPPA. I will carry on with the issue, then.

Senator EXON. Mr. Chairman, I might help him out just a little bit. I might make a statement. This is one Senator that might be interested in legislation and/or regulation to some extent, recognizing the problems with the right of free expression.

I have previously expressed views that I do not believe I should be telling other people what they have to listen to. I really believe that the suggestion made by the original panel was some kind of an arrangement for voluntarily policing this in the music industry as the correct way to go.

If it will help you out in your testimony, I might join Senator Hollings or others in some kind of legislation and/or regulation, unless the free enterprise system, both the producers and you as the performers, see fit to clean up your act.

Mr. ZAPPA. OK, thank you.

The first thing I would like to do, because I know there is some foreign press involved here and they might not understand what the issue is about, one of the things the issue is about is the First Amendment to the Constitution, and it is short and I would like to read it so they will understand. It says:

“Congress shall make no law respecting an establishment of religion or prohibiting the free exercise thereof, or abridging the freedom of speech or of the press, or the right of the people peaceably to assemble and to petition the government for a redress of grievances.”

That is for reference.

These are my personal observations and opinions. I speak on behalf of no group or professional organization.

The PMRC proposal is an ill-conceived piece of nonsense which fails to deliver any real benefits to children, infringes the civil liberties of people who are not children, and promises to keep the courts busy for years dealing with the interpretational and enforcement problems inherent in the proposal's design.

It is my understanding that in law First Amendment issues are decided with a preference for the least restrictive alternative. In this context, the PMRC demands are the equivalent of treating dandruff by decapitation.

No one has forced Mrs. Baker or Mrs. Gore to bring Prince or Sheena Easton into their homes. Thanks to the Constitution, they are free to buy other forms of music for their children. Apparently, they insist on purchasing the works of contemporary recording artists in order to support a personal illusion of aerobic sophistication. Ladies, please be advised: The \$8.98 purchase price does not entitle you to a kiss on the foot from the composer or performer in exchange for a spin on the family Victrola.

Taken as a whole, the complete list of PMRC demands reads like an instruction manual for some sinister kind of toilet training program to house-break all composers and performers because of the lyrics of a few. Ladies, how dare you?

The ladies' shame must be shared by the bosses at the major labels who, through the RIAA, chose to bargain away the rights of composers, performers, and retailers in order to pass H.R. 2911, The Blank Tape Tax, a private tax levied by an industry on consumers for the benefit of a select group within that industry.

Is this a consumer issue? You bet it is. The major record labels need to have H.R. 2911 whiz through a few committees before anybody smells a rat. One of them is chaired by Senator Thurmond. Is it a coincidence that Mrs. Thurmond is affiliated with the PMRC?

I cannot say she is a member, because the PMRC has no members. Their secretary told me on the phone last Friday that the PMRC has no members, only founders. I asked how many other District of Columbia wives are nonmembers of an organization that raises money by mail, has a tax-exempt status, and seems intent on running the Constitution of the United States through the family paper-shredder. I asked her if it was a cult. Finally, she said she could not give me an answer and that she had to call their lawyer.

While the wife of the Secretary of the Treasury recites “Gonna drive my love inside you” and Senator Gore's wife talks about “bondage” and “oral sex at gunpoint” on the CBS Evening News, people in high places work on a tax bill that is so ridiculous, the only way to sneak it through is to keep the public's mind on something else: Porn rock.

Is the basic issue morality? Is it mental health? Is it an issue at all? The PMRC has created a lot of confusion with improper comparisons between song lyrics, videos, record packaging, radio broadcasting, and live performances. These are all different mediums and the people who work in them have the right to conduct their business without trade-restraining legislation, whipped up like an instant pudding by “The wives of Big Brother.”

Is it proper that the husband of a PMRC nonmember/founder/person sits on any committee considering business pertaining to the blank tape tax or his wife's lobbying organization? Can any committee thus

constituted find facts in a fair and unbiased manner? This committee has three that we know about: Senator Danforth, Senator Packwood, and Senator Gore. For some reason, they seem to feel there is no conflict of interest involved.

Children in the vulnerable age bracket have a natural love for music. If as a parent you believe they should be exposed to something more uplifting than “Sugar Walls,” support music appreciation programs in schools. Why have you not considered your child’s need for consumer information? Music appreciation costs very little compared to sports expenditures. Your children have a right to know that something besides pop music exists.

It is unfortunate that the PMRC would rather dispense governmentally sanitized heavy metal music than something more uplifting. Is this an indication of PMRC’s personal taste or just another manifestation of the low priority this administration has placed on education for the arts in America?

The answer, of course, is neither. You cannot distract people from thinking about an unfair tax by talking about music appreciation. For that you need sex, and lots of it.

The establishment of a rating system, voluntary or otherwise, opens the door to an endless parade of moral quality control programs based on things certain Christians do not like. What if the next bunch of Washington wives demands a large yellow “J” on all material written or performed by Jews, in order to save helpless children from exposure to concealed Zionist doctrine?

Record ratings are frequently compared to film ratings. Apart from the quantitative difference, there is another that is more important: People who act in films are hired to pretend. No matter how the film is rated, it will not hurt them personally.

Since many musicians write and perform their own material and stand by it as their art, whether you like it or not, an imposed rating will stigmatize them as individuals. How long before composers and performers are told to wear a festive little PMRC arm band with their scarlet letter on it?

Bad facts make bad law, and people who write bad laws are in my opinion more dangerous than songwriters who celebrate sexuality. Freedom of speech, freedom of religious thought, and the right to due process for composers, performers and retailers are imperiled if the PMRC and the major labels consummate this nasty bargain.

Are we expected to give up article 1 so the big guys can collect an extra dollar on every blank tape and 10 to 25 percent on tape recorders? What is going on here? Do we get to vote on this tax?

I think that this whole matter has gotten completely blown out of proportion, and I agree with Senator Exon that there is a very dubious reason for having this event. I also agree with Senator Exon that you should not be wasting time on stuff like this, because from the beginning I have sensed that it is somebody’s hobby project.

Now, I have done a number of interviews on television. People keep saying, can you not take a few steps in their direction, can you not sympathize, can you not empathize? I do more than that at this point. I have got an idea for a way to stop all this stuff and a way to give parents what they really want, which is information, accurate information as to what is inside the album, without providing a stigma for the musicians who have played on the album or the people who sing it or the people who wrote it. And I think that if you listen carefully to this idea that it might just get by all of the constitutional problems and everything else.

As far as I am concerned, I have no objection to having all of the lyrics placed on the album routinely, all the time. But there is a little problem. Record companies do not own the right automatically to take these lyrics, because they are owned by a publishing company.

So, just as all the rest of the PMRC proposals would cost money, this would cost money too, because the record companies would need –they should not be forced to bear the cost, the extra expenditure to the publisher, to print those lyrics.

If you consider that the public needs to be warned about the contents of the records, what better way than to let them see exactly what the songs say? That way you do not have to put any kind of subjective rating on the record. You do not have to call it R, X, D/A, anything. You can read it for yourself.

But in order for it to work properly, the lyrics should be on a uniform kind of a sheet. Maybe even the Government could print those sheets. Maybe it should even be paid for by the Government, if the Government is interested in making sure that people have consumer information in this regard.

And you also have to realize that if a person buys the record and takes it out of the store, once it is out of the store you can’t return it if you read the lyrics at home and decide that little Johnny is not supposed to have it.

I think that that should at least be considered, and the idea of imposing these ratings on live concerts, on the albums, asking record companies to reevaluate or drop or violate contracts that they already have with artists should be thrown out.

That is all I have to say.

The CHAIRMAN. Thank you very much, Mr. Zappa. You understand that the previous witnesses were not asking for legislation. And I do not know, I cannot speak for Senator Hollings, but I think the prevailing view here is that nobody is asking for legislation.

The question is just focusing on what a lot of people perceive to be a problem, and you have indicated that you at least understand that there is another point of view. But there are people that think that parents should have some knowledge of what goes into their home.

Mr. ZAPPA. All along my objection has been with the tactics used by these people in order to achieve the goal. I just think the tactics have been really bad, and the whole premise of their proposal –they were badly advised in terms of record business law, they were badly advised in terms of practicality, or they would have known that certain things do not work mechanically with what they suggest.

The CHAIRMAN. Senator Gore.

Senator GORE. Thank you very much, Mr. Chairman.

I found your statement very interesting and, although I disagree with some of the statements that you make and have made on other occasions, I have been a fan of your music, believe it or not. I respect you as a true original and a tremendously talented musician.

Your suggestion of printing the lyrics on the album is a very interesting one. The PMRC at one point said they would propose either a rating or warning, or printing all the lyrics on the album. The record companies came back and said they did not want to do that.

I think a lot of people agree with your suggestion that one easy way to solve this problem for parents would be to put the actual words there, so that parents could see them. In fact, the National Association of Broadcasters made exactly the same request of the record companies.

I think your suggestion is an intriguing one and might really be a solution for the problem.

Mr. ZAPPA. You have to understand that it does cost money, because you cannot expect publishers to automatically give up that right, which is a right for them. Somebody is going to have to reimburse the publishers, the record industry.

Without trying to mess up the album jacket art, it should be a sheet of paper that is slipped inside the shrink-wrap, so that when you take it out you can still have a complete album package. So there is going to be some extra cost for printing it.

But as long as people realize that for this kind of consumer safety you are going to spend some money and as long as you can find away to pay for it, I think that would be the best way to let people know.

Senator GORE. I do not disagree with that at all. And the separate sheet would also solve the problem with cassettes as well, because you do not have the space for words on the cassette packs.

Mr. ZAPPA. There would have to be a little accordion-fold.

Senator GORE. I have listened to you a number of times on this issue, and I guess the statement that I want to get from you is whether or not you feel this concern is legitimate.

You feel very strongly about your position, and I understand that. You are very articulate and forceful.

But occasionally you give the impression that you think parents are just silly to be concerned at all.

Mr. ZAPPA. No; that is not an accurate impression.

Senator GORE. Well, please clarify it, then.

Mr. ZAPPA. First of all, I think it is the parents' concern; it is not the Government's concern.

Senator GORE. The PMRC agrees with you on that.

Mr. ZAPPA. Well, that does not come across in the way they have been speaking. The whole drift that I have gotten, based upon the media blitz that has attended the PMRC and its rise to infamy, is that they have a special plan, and it has smelled like legislation up until now.

There are too many things that look like hidden agendas involved with this. And I am a parent. I have got four children. Two of them are here. I want them to grow up in a country where they can think what they want to think, be what they want to be, and not what somebody's wife or somebody in Government makes them be.

I do not want to have that and I do not think you do either.

Senator GORE. OK. But now you are back on the issue of Government involvement. Let me say briefly on this point that the PMRC says repeatedly no legislation, no regulation, no Government action. It certainly sounded clear to me.

And as far as a hidden agenda, I do not see one, hear one, or know of one.

Mr. ZAPPA. OK, let me tell you why I have drawn these conclusions. First of all, they may say, we are not interested in legislation. But there are others who do, and because of their project bad things have happened in this country in the industry.

I believe there is actually some liability. Look at this. You have a situation where, even if you go for the lyric printed thing in the record, because of the tendency among Americans to be copycats—one guy commits a murder, you get a copycat murder—now you've got copycat censors.

You get a very bad situation in San Antonio, TX, right now where they are trying to pass PMRC-type individual ratings and attach them to live concerts, with the mayor down there trying to make a national reputation by putting San Antonio on the map as the first city in the United States to have these regulations, against the suggestion of the city attorney, who says, I do not think this is constitutional.

But you know, there is this fervor to get in and do even more and even more.

And the other thing, the PMRC starts off talking about lyrics, but when they take it over into other realms they start talking about the videos. In fact, you misspoke yourself at the beginning in your introduction when you were talking about the music does this, the music does that. There is a distinct difference between those notes and chords and the baseline and the rhythm that support the words and the lyrics.

I do not know whether you really are talking about controlling the type of music.

The CHAIRMAN. The lyrics.

Mr. ZAPPA. So specifically we are talking about lyrics. It began with lyrics. But even looking at the PMRC fundraising letter, in the last paragraph at the bottom of the page it starts looking like it is branching into other areas, when it says: "We realize that this material has pervaded other aspects of society." And it is like what, you are going to fix it all for me?

Senator GORE. No. I think the PMRC's acknowledging some of the statements by some of their critics who say: Well, why single out the music industry.

Do I understand that you do believe that there is a legitimate concern here?

Mr. ZAPPA. But the legitimate concern is a matter of taste for the individual parent and how much sexual information that parent wants to give their child, at what age, at what time, in what quantity, OK. And I think that, because there is a tendency in the United States to hide sex, which I think is an unhealthy thing to do, and many parents do not give their children good sexual education, in spite of the fact that little books for kids are available, and other parents demand that sexual education be taken out of school, it makes the child vulnerable, because if you do not have something rational to compare it to when you see or hear about something that is aberrated you do not perceive it as an aberration.

Senator GORE. OK, I have run out of time. Thank you, Mr. Chairman.

The CHAIRMAN. Senator Rockefeller.

Senator ROCKEFELLER. No questions, Mr. Chairman.

The CHAIRMAN. Senator Gorton.

Senator GORTON. Mr. Zappa, I am astounded at the courtesy and soft-voiced nature of the comments of my friend, the Senator from Tennessee. I can only say that I found your statement to be boorish, incredibly and insensitively insulting to the people that were here previously; that you could manage to give the first amendment of the Constitution of the United States a bad name, if I felt that you had the slightest understanding of it, which I do not.

You do not have the slightest understanding of the difference between Government action and private action, and you have certainly destroyed any case you might otherwise have had with this Senator.

Thank you, Mr. Chairman.

Mr. ZAPPA. Is this private action?

The CHAIRMAN. Senator Exon.

Senator EXON. Mr. Chairman, thank you very much.

Mr. Zappa, let me say that I was surprised that Senator Gore knew and liked your music. I must confess that I have never heard any of your music, to my knowledge.

Mr. ZAPPA. I would be more than happy to recite my lyrics to you.

Senator EXON. Can we forgo that?

Senator GORE. You have probably never heard of the Mothers of Invention.

Senator EXON. I have heard of Glen Miller and Mitch Miller. Did you ever perform with them?

Mr. ZAPPA. As a matter of fact, I took music lessons in grade school from Mitch Miller's brother.

Senator EXON. That is the first sign of hope we have had in this hearing.

Let us try and get down to a fundamental question here that I would like to ask you, Mr. Zappa. Do you believe that parents have the right and the obligation to mold the psychological development of their children? Mr. ZAPPA. Yes, I think they have that right, and I also think they have that obligation.

Senator EXON. Do you see any extreme difficulty in carrying out those obligations for a parent by material falling into the hands of their children over which they have little or no control?

Mr. ZAPPA. Well, one of the things that has been brought up before is talking about very young children getting access to the material that they have been showing here today. And what I have said to that in the past is a teenager may go into a record store unescorted with \$8.98 in his pocket, but very young children do not.

If they go into a record store, the \$8.98 is in mom or dad's pocket, and they can always say, Johnny, buy a book. They can say, Johnny, buy instrumental music; there is some nice classical music for you here; why do you not listen to that.

The parent can ask or guide the child in another direction, away from Sheena Easton, Prince, or whoever else you have been complaining about. There is always that possibility.

Senator EXON. As I understand it from your testimony –and once again, I want to emphasize that I see nothing wrong whatsoever; in fact, I salute the ladies for bringing this to the attention of the public as best they see fit. I think you could tell from my testimony that I tend to agree with them.

I want to be very careful that we do not overstep our bounds and try and –and I emphasize once again– tell somebody else what they should see. I am primarily worried about children.

It seems to me from your statement that you have no obligation –or no objection whatsoever to printing lyrics, if that would be legally possible, or from a standpoint of having the room to do that, on records or tapes. Is that not what you said?

Mr. ZAPPA. I think it would be advisable for two reasons. One, it gives people one of the things that they have been asking for. It gives them that type of consumer protection because, if you can read the English language and you can see the lyrics on the back, you have no excuse for complaining if you take the record out of the store.

And also, I think that the record industry has been damaged and it has been given a very bad rap by this whole situation because it has been indicated, or people have attempted to indicate, that there is so much of this kind of material that people object to in the industry, that that is what the industry is.

It is not bad at all. Some of the albums that have been selected for abuse here are obscure. Some of them are already several years old. And I think that a lot of deep digging was done in order to come up with the song about anal vapors or whatever it was that they were talking about before.

Senator EXON. If I understand you, you would be in support of printing the lyrics, but you are adamantly opposed to any kind of a rating system?

Mr. ZAPPA. I am opposed to the rating system because, as I said, if you put a rating on the record it goes directly to the character of the person who made the record, whereas if you rate a film, a guy who is in the film has been hired as an actor. He is pretending. You rate the film, whatever it is, it does not hurt him.

But whether you like what is on the record or not, the guy who made it, that is his art and to stigmatize him is unfair.

Senator EXON. Well, likewise, if you are primarily concerned about the artists, is it not true that for many many years, we have had ratings of movies with indications as to the sexual content of movies and that has been, as near as I can tell, a voluntary action on the part of the actors in the movies and the producers of the movies and the distributors?

That seems to have worked reasonably well. What is wrong with that?

Mr. ZAPPA. Well, first of all, it replaced something that was far more restrictive, which was the Hayes Office. And as far as that being voluntary, there are people who wish they did not have to rate their films. They still object to rating their films, but the reason the ratings go on is because if they are not rated they will not get distributed or shown in theaters. So there is a little bit of pressure involved, but still there is no stigma.

Senator EXON. The Government does not require that. The point I am trying to make is –and while I think these hearings should not have been held if we are not considering legislation or regulations at this time, I emphasized earlier that they might follow.

I simply want to say to you that I suspect that, unless the industry “cleans up their act” –and I use that in quotes again– there is likely to be legislation. And it seems to me that it would not be too far removed from reality or too offensive to anyone if you could follow the general guidelines, right, wrong, or indifferent, that are now in place with regard to the movie industry.

Mr. ZAPPA. Well, I would object to that. I think, first of all, I believe it was you who asked the question of Mrs. Gore whether there was any other indication on the album as to the contents. And I would say that a buzzsaw blade between a guy's legs on the album cover is a good indication that it is not for little Johnny.

Senator EXON. I do not believe I asked her that question, but the point you made is a good one, because if that should not go to little minds I think there should be at least some minimal activity or attempt on the part of the producers and distributors, and indeed possibly the performers, to see that that does not get to that little mind.

Mr. Chairman, thank you very much.

The CHAIRMAN. Senator Hollings.

Senator HOLLINGS. Mr. Zappa, I apologize for coming back in late, but I am just hearing the latter part of it. I hear that you say that perhaps we could print the words, and I think that is a good suggestion, but it is unfair to have albums rated.

Now, it is not considered unfair in the movie industry, and I want you to elaborate. I do not want to belabor you, but why is it unfair? I mean, it is accurate, is it not?

Mr. ZAPPA. Well, I do not know whether it is accurate, because sometimes they have trouble deciding how a film gets to be an X or an R or whatever. And you have two problems. One is the quantity of material, 325 films per year versus 25,000 4-minute songs per year, OK.

You also have a problem that an album is a compilation of different types of cuts. If one song on the album is sexually explicit and all the rest of it sounds like Pat Boone, what do you get on the album? How are you going to rate it?

There are little technical difficulties here, and also you have the problem of having somebody in the position of deciding what's good, what's bad, what's talking about the devil, what is too violent, and the rest of that stuff.

But the point I made before is that when you rate the album you are rating the individual, because he takes personal responsibility for the music; and in the movies, the actors who are performing in the movie, it does not hurt them.

Senator HOLLINGS. Well, very good. I think the actual printing of the content itself is perhaps even better than the rating. Let everyone else decide.

Mr. ZAPPA. I think you should leave it up to the parents, because not all parents want to keep their children totally ignorant.

Senator HOLLINGS. Well, you and I would differ on what is ignorance and education, I can see that. But if it was there, they could see what they were buying and I think that is a step in the right direction.

As Senator Exon has pointed out, the primary movers in this particular regard are not looking for legislation or regulations, which is our function. To be perfectly candid with you, I would look for regulations or some kind of legislation, if it could be constitutionally accomplished, unless of course we have these initiatives from the industry itself.

I think your suggestion is a good one. If you print those words, that would go a long way toward satisfying everyone's objections.

Mr. ZAPPA. All we have to do is find out how it is going to be paid for.

Senator HOLLINGS. Thank you, Mr. Chairman.

The CHAIRMAN. Senator Hawkins.

Senator HAWKINS. Mr. Zappa, you say you have four children?

Mr. ZAPPA. Yes, four children.

Senator HAWKINS. Have you ever purchased toys for those children?

Mr. ZAPPA. No; my wife does.

Senator HAWKINS. Well, I might tell you that if you were to go in a toy store—which is very educational for fathers, by the way; it is not a maternal responsibility to buy toys for children—that you may look on the box and the box says, this is suitable for 5 to 7 years of age, or 8 to 15, or 15 and above, to give you some guidance for a toy for a child.

Do you object to that?

Mr. ZAPPA. In a way I do, because that means that somebody in an office someplace is making a decision about how smart my child is.

Senator HAWKINS. I would be interested to see what toys your kids ever had.

Mr. ZAPPA. Why would you be interested?

Senator HAWKINS. Just as a point of interest.

4.1.4. La Primera Enmienda: antecedentes, reivindicación y debate

La declaración de Zappa comenzaba, tras incidir en las contradicciones antes señaladas respecto a la indefinición de la comisión en cuanto a sus intereses y finalidades legislativas, con la constancia expresa de una posición derivada en dos ideas: la reivindicación de la individualidad del artista como garantía para ejercer una crítica distante de la sociedad, y la observancia de la legalidad. Desde el principio mismo de su exposición, Zappa afirmaba que no hablaba como portavoz de ningún colectivo: «Éstas son mis observaciones y opiniones personales. No represento a ningún grupo ni organización profesional». Estas palabras no expresan solamente una voluntad de independencia del artista, sino que reflejan la decisión de hacer valer su voz como representativa en cuanto a conocedor de los circuitos mayoritarios de la industria musical, pero no integrante de la misma. Zappa elegía, de este modo, apartarse de la industria en un gesto con el que quería caracterizar su impermeabilidad a las presiones de carácter político o empresarial en su postura ante las «guerras porno».

En este sentido, el artista opta por esta independencia no sólo como declaración formal de intenciones. Su compromiso va hasta la estrategia organizativa del funcionamiento de su defensa. Nos estamos refiriendo a la existencia, dentro de la industria musical, de un movimiento minoritario de oposición al PMRC: la coalición «Musical Majority», organizada por Danny Goldberg, dirigente de Gold Mountain Records. Frente al poder de las grandes

Mr. ZAPPA. Well, come on over to the house. I will show them to you.

Senator HAWKINS. I might do that.

Do you make a profit from sales of rock records?

Mr. ZAPPA. Yes.

Senator HAWKINS. So you do make a profit from the sales of rock records?

Mr. ZAPPA. Yes.

Senator HAWKINS. Thank you. I think that statement tells the story to this committee. Thank you.

The CHAIRMAN. Mr. Zappa, thank you very much for your testimony.

discográficas (Warner, CBS, Polygram, MCA, RCA y Capitol/EMI), que controlaban el 80% de la producción y distribución musical en Estados Unidos, y que partían de una situación de simpatía hacia el PMRC dada la tramitación paralela de la H.R. 2911, Zappa ni siquiera intentó articular su discurso dentro de las líneas trazadas por «Musical Majority». El ahorro de costes en infraestructuras en la campaña de Zappa durante los dos años siguientes a su comparecencia en el Senado (unos 70.000 dólares en total) no fue motivo suficiente para que el músico accediera a inscribirse en una organización (Miles, 2004: 334).

De hecho, ésta es una de las distancias que toma Zappa desde el PMRC: el artista frente al colectivo, frente a la institución que trata de coartar la libertad del mismo artista. Como hemos ido constatando, esta idea se encuentra en la base de toda su obra. Sin ir más lejos, en la canción «When the Lie's So Big» de *Broadway the Hard Way*, se realiza un llamamiento a la movilización ciudadana para frenar la inmersión de los fundamentalistas religiosos en las instituciones democráticas del país:

Despertad todos
e imaginaos, sino,
a los fanáticos religiosos
que merodean en todas partes:
en los tribunales y gobiernos estatales
hasta en el Congreso y en la Casa Blanca²⁴⁷.

Sin embargo, esta llamada se dirige a cada individuo, huyendo de la participación en cualquier colectivo. Esta consideración de los colectivos sociales y sindicales de su país como instituciones que en absoluto defienden los intereses

Mr. ZAPPA. Thank you.»

²⁴⁷ «People, wake up / Figure it out / Religious fanatics / Around and about / The Court House, The State House, / The Congress, The White House» (Rykodisc RCD 10552).

ciudadanos sería otro de los rasgos significativos de los textos del músico. En la canción «Stick Together», del disco *The Man from Utopia* (1983), Zappa escogía a los sindicatos norteamericanos como ejemplo de colectivo que anula la capacidad decisoria y participativa del individuo:

Ésta es una canción sobre los sindicatos,
sobre cómo te joden y cómo dan la vuelta
a las leyes para que se adapten a unos pocos,
y cómo así consiguen darte por el culo.

Venga, unámonos.

Érase una vez en que era una buena idea
si hubieran cumplido el propósito inicial.
No mejoran nada, todo va a peor.
El movimiento laboral sufre la maldición de la Mafia.

Venga, unámonos.

No seáis tontos, no seáis idiotas.
Vuestra única esperanza es el sentido común.
Cuando el del sindicato os diga que hay que ir a la huelga
le decís al hijoputa que se vaya a paseo.

Venga, unámonos²⁴⁸.

Al realizar este ejercicio de distanciamiento de cualquier forma de organización que actúe de portavoz de una determinada colectividad, Zappa está

²⁴⁸ «This is a song about the union, friends / How they fucked you over and the way they bends / The rules to suit a special few / And you gets pooched every time they do / You know we gotta stick together / Once upon a time the idea was good / If only they'd a done what they said they would / It ain't no better, they's makin' it worse / The labor movement's got the Mafia curse / Don't be no fool, don't be no dope / Common sense is your only hope / When the union tells you it's time to strike / Tell the motherfucker to take a hike / You know we gotta stick together» (Rykodisc RCD 10538).

situando, de nuevo, su discurso al margen de cualquier partido político. En estos textos se realiza, en resumen, una reivindicación de la individualidad de la misma manera en que aparece al principio de la declaración ante el Senado. Frente al colectivo compuesto por senadores, mujeres de senadores y representantes de la industria musical, Zappa entiende que la única defensa posible tiene que partir desde la desvinculación de cualquier grupo organizado.

Pero, aparte de esta reclamación, Zappa inserta la Primera Enmienda de la constitución norteamericana como frontispicio discursivo en su defensa de la libertad de expresión. Al leer la Primera Enmienda, e indexarla como «referencia», Zappa sitúa su discurso en los parámetros de la defensa de los derechos recogidos en la carta magna estadounidense, además de erigirse en portador del testigo de la defensa de ese derecho a la libertad de expresión.

Este planteamiento discursivo no resulta, ni mucho menos, inocente, conoedor como es Zappa de que los conflictos por la libertad de expresión y la invocación de la Primera Enmienda cuentan con un largo recorrido en la historia reciente del país. De ahí su referencia, en la declaración ante el Senado, al código Hays. Una historia, la de las interpretaciones de la Primera Enmienda, que nos remite al período de entreguerras, para concitar un debate apasionado más tarde, a partir de los años 40. Porque, a pesar de ser aprobada (junto con el resto de las diez enmiendas iniciales a la Constitución) a finales del siglo XVIII, no fue hasta 1919 cuando el Tribunal Supremo definió los límites ante la presentación de numerosas denuncias en una época de fuerte conflictividad laboral y sindical. Con todo, este tránsito por la defensa de la libertad de expresión, y su relación más directa con la creación artística, se podría precisar según tres momentos históricos concretos.

4.1.4.1. La caza de brujas y el código Hays

El primero se situaría tras la Segunda Guerra Mundial y se centra en el mundo de la industria del cine. Es el momento conocido como «la caza de brujas». Tal y como estudiamos en un trabajo anterior (De la Fuente y López, 2000: 318-321), con este nombre se conoce el período de censura y represión acaecido en EE.UU. entre 1947 y 1954, que afectó a un amplio sector de intelectuales y artistas del país, especialmente los vinculados con Hollywood, y cuyas consecuencias aún se sienten en la actualidad. En palabras de Román Gubern (1987: 7):

La violenta purga que sacudió las entrañas de Hollywood (...), diezmado intelectualmente las filas de sus talentos más valiosos, se inscribe en el vasto panorama histórico del crecimiento y consolidación en áreas del poder político norteamericano de variadas formas de la ideología fascista, que siempre ha estado presente en la sociedad capitalista norteamericana y que ha cobrado especial virulencia en los períodos de las postguerras mundiales.

Los antecedentes de esta situación hay que buscarlos en los años 30. A lo largo de esta década llegaron a Hollywood artistas alemanes, que acudieron a Estados Unidos refugiándose de la ascensión nazi. En los años de los efectos de la depresión económica del 29 y de la aplicación de las políticas de recuperación del «New Deal» rooseveltiano, el país acogió a personalidades de la talla de Fritz Lang, Bertolt Brecht, o Thomas Mann, entre otros, lo que fue conduciendo a la gestación de claro pensamiento de ideología antifascista en Hollywood. A este proceso de acercamiento a la izquierda por parte de la industria del cine fueron respondiendo los sectores más reaccionarios del país, en una guerra de suspicacias que culminarían en 1938 con la creación, por parte del Congreso de los EE.UU., de la entonces llamada Comisión Dies (que debe el nombre a su presidente, Martin Dies). En noviembre de ese mismo año, esta Comisión pidió al Departamento de Estado

que averiguase el posible control, por parte de gobiernos extranjeros, de algunas organizaciones, entre las que se encontraba el partido comunista estadounidense. Esta demanda originó un gran revuelo y suscitó numerosas protestas, pero el presidente demócrata Roosevelt tuvo que (debido al apoyo que prestaban a la comisión los oponentes republicanos y los demócratas conservadores) a que en enero de 1939 se iniciase dicha investigación.

La Comisión Dies estableció sus objetivos en los grupos intelectuales y centros universitarios, así como en la industria del cine. No debe extrañar esta atención sobre Hollywood, puesto que si los artistas implicados tenían relación con el cine, adquiriría mayor notoriedad su supuesta actividad antiamericana y, por ende, el alcance del poder de la comisión se extendería sobre el conjunto de la ciudadanía. Con todo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial paralizó la actividad de la comisión, y las investigaciones se vieron dificultadas, ya que la producción general de Hollywood se orientó hacia la realización de películas de guerra, de propaganda antifascista, en las que se realizaba el patriotismo americano. Directores como Frank Capra, William Wyler, John Ford o John Huston fueron algunos de los responsables de estas producciones.

No obstante, a pesar de la disminución de las persecuciones de la Comisión Dies (que pronto pasaría a denominarse Comisión de Actividades Antiamericanas) las investigaciones no se detuvieron del todo durante la guerra, y el FBI siguió trabajando de un modo subterráneo llenando su archivos de nombres de personas y organizaciones «sospechosas». La situación se agravó definitivamente el 12 de marzo de 1947, día en el que el entonces presidente demócrata Truman declaró, fuertemente presionado por la mayoría republicana existente en las dos cámaras del congreso, que los países amenazados por el comunismo recibirían ayuda económica y militar por parte de los Estados Unidos. Estas declaraciones presidenciales, que se suelen considerar como el inicio oficial de la «guerra fría», supusieron la auténtica

coartada moral para el comienzo de las persecuciones de un modo sistemático. Así, se dictaron leyes para comprobar la lealtad anticomunista dentro del país, entre las que destaca el Programa de Lealtad de Empleados Federales que convertía en sospechosos a dos millones y medio de funcionarios, los cuales debían someterse a una inspección de seguridad. Y es en estos años cuando Joseph McCarthy, senador republicano de Wisconsin, llegó a ser presidente y organizador de la comisión. Su actuación resultó tan agresiva que este período (que se extiende hasta 1954, año en que es destituido de su cargo tras el fracaso en su intento de probar la infiltración roja en el Estado Mayor del Ejército) ha pasado a conocerse como *maccarthysmo*.

Las actividades de la comisión contra Hollywood empezaron en marzo de 1947, fecha en la que J. Parnell Thomas, entonces presidente de este organismo, declaró su intención de emprender «una investigación secreta sobre la infiltración comunista en el cine» (Gubern, *id.*: 22). En septiembre expidió 41 citaciones destinadas a profesionales de este medio, que debían comparecer en Washington ante la comisión. Diecinueve de ellos se opusieron a declarar. Los citados recibieron el apoyo de la mayoría de las gentes de Hollywood, quienes, siguiendo una iniciativa de William Wyler y Philip Dunne, crearon la Comisión de la Primera Enmienda. Desde ese momento, la invocación de esta enmienda se convirtió en el principal argumento de defensa de los opositores a las actividades de la Comisión de Actividades Antiamericanas, frente a sus defensores, que se aferraban al argumento de la seguridad nacional.

Entre los primeros procesados se encontraban profesionales como Herbert J. Biberman, Bertolt Brecht, Edward Dmytryk, Howard Koch, Lewis Milestone, Robert Rossen o Dalton Trumbo. La lista, con los años, se fue ampliando. En cualquier caso, en octubre de 1947 se inauguraron las sesiones de la comisión, y algunos hombres de Hollywood se prestaron a colaborar, como es el caso de Jack L. Warner, Louis B. Mayer, Robert Taylor, Gary Cooper o Adolphe Menjou, que

declaró que los comunistas americanos deberían ser «deportados a los desiertos de Texas o fusilados» (en Gubern, *íd.*: 39). Caso especial es el de Ronald Reagan, puesto que, a pesar de que no ejerció ninguna delación pública, fue un informador secreto del FBI, oculto bajo el nombre en clave T-10 (Burch, 1997: 5).

Los años posteriores supusieron el recrudecimiento de las actividades del comité, con declaraciones de arrepentidos (como es el caso de Dmytryk) y escenas de gran tensión y exilios forzados (los directores Joseph Losey o Charles Chaplin, por ejemplo), lo que comportó un fortalecimiento de los sectores más reaccionarios del país. La locura de McCarthy sólo fue detenida cuando el senador quiso llegar demasiado lejos: sus investigaciones en el ejército y la CIA acabaron con su defenestración, por parte del Senado, a finales de 1954.

Sin embargo, los efectos del *maccarthysmo* sobrevivieron a McCarthy, y no fueron pocos los profesionales del cine que siguieron encontrando serios problemas para su restablecimiento laboral. Pero, sin duda, la impronta indeleble del senador republicano se encuentra en el impulso que proporcionó a la administración en la asunción del anticomunismo como una política nacional que se debía inscribir en todos los órdenes de la vida social del país. La legitimación de la delación derivó, en los años 50, en la completa criminalización del comunismo, sumergiendo a los Estados Unidos en unos niveles increíbles de paranoia, como refleja la historia que ofrece Frances Stonor Saunders (2001: 271):

(...) un texto escolar llamado *Explorando la historia americana*, escrito, entre otros, por un historiador de Yale, daba a los niños el siguiente consejo: «El FBI insta a los americanos a que informen directamente en sus oficinas de cualquier sospecha que puedan tener sobre actividades comunistas por parte de sus compatriotas estadounidenses. El FBI está perfectamente capacitado para verificar esos informes bajo las leyes de una nación libre. Cuando los americanos hagan esto con sus

sospechas en lugar de mediante habladurías o la publicidad, estarán actuando según la tradición americana».

La fiscalización de las ideas políticas en Hollywood en los años 50 fue acompañada de una autorregulación que venía produciéndose desde los años 30: el denominado «código Hays». Éste era un mecanismo de control, impuesto desde la misma industria cinematográfica, que velaba por la moralidad de los contenidos de las películas, especialmente aquéllos que atañían a la aparición de acciones o expresiones con referencias sexuales o violentas. Las prohibiciones afectaban, entre otros, a desnudos, blasfemias y relaciones adúlteras en la pantalla. Sin embargo, el código quedó desfasado en los años 50, y a finales de los 60 se acabó sustituyendo por un sistema de calificación de películas que, con mínimas variantes, se mantiene vigente en la actualidad. Este sistema de calificación no se limita a ser un manual de recomendaciones para el espectador, sino que tiene una influencia efectiva en la distribución. Es decir, que a pesar de que esta catalogación, ejercida por la «Motion Picture Association of America», es voluntaria, su aceptación por parte de los principales estudios relega a las películas no calificadas a los circuitos minoritarios o independientes. Y, por otra parte, el éxito comercial de una película puede verse afectado, en gran medida, por la calificación que reciba.

El funcionamiento de este sistema era esgrimido por el PMRC como supuesto ejemplo de que una calificación de discos sería viable como modelo de información al usuario. No obstante, las reticencias presentadas por Zappa (el mayor volumen de canciones que hay que calificar, así como la diferente concepción del creador de un disco rock respecto a un cineasta o un actor) cuanto menos ponen en solfa la equiparación absoluta que se pueda establecer entre ambos sistemas. De cualquier modo, el debate en torno a los límites de la Primera Enmienda encontró, como vemos, su primer gran momento tras la Segunda Guerra Mundial en la industria cinematográfica. El código Hays como reglamento interno de los contenidos

polémicos pero, sobre todo, la persecución política emprendida durante la caza de brujas, sentó las bases de una tensa confrontación entre la libertad artística y los resortes de control administrativo. Una pugna que se desplazaría hacia el rock e implicaría a los movimientos sociales en los años 60. No olvidemos que esta crisis en la industria del cine se produjo en el momento inmediatamente anterior a la eclosión del rock en la sociedad norteamericana, con las novedades que ya señalábamos al principio de este trabajo en cuanto al papel de los jóvenes en la sociedad. Una generación de jóvenes que se encontraban aislados del mundo adulto, caracterizado éste por su apatía política tras el *maccarthysmo* (Grossberg, 1984: 229). Desde su mismo origen, los modelos de oposición a este mundo adulto, su inevitable choque generacional, llegarían hasta los conflictos de índole social, como ha apuntado Charlie Gillett (2003: 38):

Buena parte del público y de los directivos de la industria musical miraban con incomodidad la creciente popularidad del rock 'n' roll. Había tres grandes razones para la desconfianza y la queja: las canciones de rock 'n' roll contenían demasiada sexualidad (o, en su caso, vulgaridad), los comportamientos (...) parecían desafiar a la autoridad y los cantantes o eran negros o sonaban como ellos.

Todo esto daría lugar a un sinfín de enfrentamientos y de problemas de orden público. No obstante, sería en los 60 cuando se plantearía un debate profundo en el rock en torno a la libertad de expresión y de los excesos censores de la administración a raíz del caso «Louie Louie».

4.1.4.2. «Louie Louie» y los movimientos por los derechos civiles de los 60

En 1967, Zappa editaba el LP *Absolutely Free*. Como primer corte, aparecía la canción «Plastic People». Este tema se convirtió en un himno en los movimientos contraculturales en Checoslovaquia de oposición al sistema comunista. Existe

incluso una curiosa anécdota: la de un estudiante que fue torturado y encarcelado por la policía secreta. Un oficial de la policía llegó a gritarle, según lo el propio músico: «Te vamos a sacar a golpes la música de Zappa de la cabeza»²⁴⁹ (Miles, 1993b: 93). Según recordaba el músico:

No tenía ni idea del impacto que tuvo la canción allí. El disco llegó de contrabando a Checoslovaquia un año después de su edición en 1967. Me enteré diez años más tarde de lo importante que se había hecho la canción. Fue cuando estábamos en una gira en Europa, y unos cuantos checos habían venido, a través de la frontera de Austria, para ver nuestra actuación en Viena. Hablé con ellos después del concierto y me dijeron que «Plastic People» era responsable de haber creado todo un movimiento de disidentes dentro de Checoslovaquia²⁵⁰ (en Ouellette, 1993: 50).

Sin duda este impacto se debía a la carga política de la canción:

Señoras y señores: el presidente de los Estados Unidos.

«Queridos compatriotas...»

Ha estado enfermo

y creo que su mujer le va a traer un caldo de pollo.

Personas de plástico,

sois unos auténticos pelmazos.

(...)

Ve un día

por ahí

y observa cómo gobiernan

²⁴⁹ «We are now going to beat the Zappa music out of you».

²⁵⁰ «I had no idea that song made the impact it did there. The album was smuggled into the country within a year of its 1967 release. I found out ten years later how powerful the song had become. We were touring heavily in Europe at the time, and a few Czechs had come across the Austrian border to hear our concert in Vienna. I talked with them after the show, and they told me that “Plastic People” was responsible for a whole movement of dissidents within Czechoslovakia».

los nazis tu ciudad.
 Después vuélvete a casa
 y reflexiona.
 Creéis que lo que cantamos
 no os incluye a vosotros, pero lo cierto es que sois
 gente de plástico,
 y sois unos auténticos pelmazos²⁵¹.

La canción utilizaba la base musical de «Louie Louie», el tema escrito en los 50 por Richard Berry. «Louie Louie» fue una auténtica obsesión para Zappa, y lo utilizó como cliché en numerosas canciones y discos desde los inicios de su carrera. Se pueden encontrar rastros de este tema a lo largo de toda su obra, bien sea en forma de versiones o apareciendo referenciada en diversos álbumes. Además se encuentra la circunstancia de que «Louie Louie» fue la primera canción de la historia del rock en merecer una investigación por parte del congreso y del FBI. El recorrido de «Louie Louie» por la discografía de Zappa encuentra su lógica conclusión en la cruzada emprendida por el Senado estadounidense contra la música rock en 1985.

A pesar de que fue su compositor el primero en grabar «Louie Louie», la historia de la investigación federal comienza a raíz de la versión que grabaron The Kingsmen en 1963. Zappa valoraba el tema original de Berry, inscribiendo a este músico, por ejemplo, en el listado de sus influencias que aparece escrito en su primer LP, *Freak Out!*. No obstante, la aportación involuntaria de The Kingsmen añadía otra dimensión al significado de «Louie Louie». Tal y como recoge Dave Marsh en su libro dedicado a la canción (2004), existen dudas a la hora de determinar qué fue exactamente lo que despertó el interés de la agencia federal para

²⁵¹ «Ladies and Gentlemen, the President of the United States / “Fellow Americans” / He’s been sick / And I think his wife is gonna bring him some chicken soup. / Plastic people / Oh baby, now / You’re such a drag (...) Take a day / And walk around / Watch the nazis / Run your town / Then go home / And check yourself / You think we’re singing / About someone else but you’re / Plastic people / Oh baby, now / You’re such a drag».

iniciar sus investigaciones. Parece ser que los problemas para The Kingsmen empezaron cuando una mujer denunció que, al reproducir la canción a un menor número de revoluciones, se escuchaban letras obscenas. Así es como aparece recogido en un informe del FBI, fechado en marzo de 1964. Lo preocupante de la situación para la agencia era que la canción había empezado a subir posiciones en las principales listas de éxitos desde noviembre de 1963. La emisora de Chicago WSL la radiaba sin parar al ser el número uno en su lista. Sorprendentemente, el FBI asumió que la denuncia era cierta y, en vez de interrogar a la mujer, se embarcó en un proceso de criminalización de la canción: se emprendió una infructuosa investigación que duró dos años y medio y a cuyo cargo estuvieron agentes de seis delegaciones importantes de la agencia federal. Los cargos eran la violación de la ITOM, una ley federal contra el transporte interestatal de material obsceno. El resultado fue una imagen curiosa y precursora de las etiquetas de los discos rock en los 80:

A causa de la ITOM, las copias de «Louie Louie» que se enviaban desde una oficina del FBI viajaban con la carátula de «versión obscena» (es decir, que iban engalanados con etiquetas de advertencia, como los que identifican a los residuos nucleares y a los discos de rap), no fuera a ser que el FBI se criminalizara a sí mismo²⁵² (Marsh, 2004: 117).

El proceso adquirió nuevos tintes cuando el gobernador de Indiana, Matthew Welsh, del partido demócrata, tachó de pornográfica la canción y ordenó a la «Asociación de Medios de Comunicación de Indiana» («Indiana Broadcasters Association») que se prohibiera su emisión en las emisoras de radio del estado. El reguero de acusaciones infundadas llegó hasta el compositor del tema original, Richard Berry, que fue amenazado por el FBI con ir a la cárcel. Finalmente, tras

²⁵² «Because of ITOM, copies of “Louie Louie” sent from an FBI office travelled under special “obscene cover” (which probably means festooned with warning labels, like the ones identifying nuclear waste and rap records), lest the Bureau itself be criminalized».

treinta meses de pesquisas, los trabajos del FBI tocaron a su fin al no encontrar ninguna prueba de vulneración de la ITOM.

Que las investigaciones no dieran resultado no resta importancia a las implicaciones del establecimiento de un precedente que adquiriría su pleno desarrollo en los años 80. Porque, desde el primer momento, lo de menos en «Louie Louie» era el contenido de las letras, ya que la investigación del FBI determinó que la canción era «incomprensible a cualquier velocidad de reproducción» (Marsh, *id.*: 116). Lo que primaba era un interés de mantenimiento de la moralidad en un contexto social en el que se consideraba el sexo como un tabú pecaminoso. Que una canción tan popular pudiera incitar a su práctica entre los jóvenes, era algo intolerable. Al igual que, según señalaba Zappa en los 80, la deficitaria educación sexual era una de las razones que impedían un debate profundo sobre las libertades artísticas, éste es precisamente, para Marsh (*id.*: 119), el mismo déficit sobre el que se asentaba la vacuidad en el proceso de «Louie Louie»:

La idea de que «Louie Louie» pudiera ser una canción «guarra» se sostiene aún hoy en día porque tiene sentido tanto para los adultos como para los niños. Y basta con echar un vistazo frío y desapasionado a los auténticos Estados Unidos para salir de dudas sobre esta afirmación. Hablamos del concepto de alguien que canta una canción sobre sexo (o algo parecido) en un país que se tapa la boca con las manos cuando alguien suelta un chiste guarro, en una sociedad que ha intentado meter en la cárcel a una estrella de la televisión por aparecer masturbándose en una película porno (...) En una cultura que interpreta la pubertad como una tragedia de la inocencia perdida, en lugar de una entrada triunfal en la edad adulta, la posibilidad de que haya alguien que dé salida a los deseos sexuales queda como una idea deliciosamente escandalosa. El sexo es malo, y quien canta al sexo tiene que ser *muy malo*²⁵³.

²⁵³ «The idea that “Louie Louie” might be “dirty” sustains itself to this day because it hits adults as hard as it does kids –and if you take a cold, hard look at the real America, no wonder. We’re dealing with the concept of someone actually (well, possibly) singing about *sex* (sort of) in a nation that still goes into a giggling spam

De algún modo, el caso de «Louie Louie» puso sobre la mesa las herramientas previas de un debate sobre la libertad de expresión. Debate que, en los años 60, estaba en plena ebullición con el desarrollo de los movimientos por los derechos civiles. Estos grupos empezaron a cobrar una especial relevancia en el sur de Estados Unidos en los años 50, si bien fue en los 60 cuando contaron con un cierto protagonismo en la sociedad norteamericana. De un modo paralelo, fue también en los 60 cuando la Primera Enmienda tuvo un desarrollo completo del Tribunal Supremo en la definición de sus límites y en la aplicación de los derechos que amparaba. En 1963, el Supremo sentó precedente legislativo al dictaminar que se habían violado los derechos de 187 estudiantes negros que, dos años antes, habían sido detenidos mientras participaban en una manifestación pacífica en Columbia (South Carolina). Quedaba así reconocida por este tribunal la inconstitucionalidad de la persecución política de las manifestaciones pacíficas.

Las protestas por la guerra del Vietnam también generaron una serie de conflictos que tuvieron que ser resueltos por esta instancia judicial. Se declaró legal el llevar mensajes en la ropa (como chaquetas en las que se leía «A la mierda el alistamiento» –«Fuck the draft»–). Se dictaminó, además, en 1969, que las autoridades escolares no podían prohibir que los estudiantes lucieran bandas de luto en el brazo como señal de protesta, ni tampoco podían prohibir la impresión de periódicos en los colegios con mensajes en este sentido. Ese mismo año, otra decisión judicial le quitaba la razón a un miembro del Ku Klux Klan que se amparaba en su derecho a la libertad de expresión para pedir «venganza» contra los negros. En el otro extremo tenemos resultados opuestos: otras formas de protesta contra el Vietnam recibieron el rechazo judicial, como la resolución de 1965 contra

when someone makes a fart joke, a society that tried to put a TV star in jail for jacking off at an adult film (...) In a culture that interprets puberty as a tragedy of lost innocence rather than as a triumphal entry into adulthood, the possibility of someone actually giving vent to sexual feeling remains deliciously scandalous. Sex is bad, and somebody singing about it would be *really* bad».

una persona que había quemado en público su tarjeta de alistamiento (Pell, 1984: 26).

Los movimientos a favor de la libertad de expresión recibieron un revés con la llegada de Nixon a la Casa Blanca. Su nombramiento de John Mitchell como fiscal general le dio carta blanca en su obsesión por someter a espionaje a todos aquéllos a quienes el presidente consideraba sus enemigos, entre los que se incluían los manifestantes contra la intervención en Vietnam. Una de estas protestas, realizada en la Universidad de Kent State en Ohio acabó con intervención policial que resultó en cuatro estudiantes muertos y otros nueve heridos. Como consecuencia de las numerosas revueltas, Nixon promovió un plan que legalizaba la vigilancia sin garantías constitucionales:

El plan resultante (...) provocó una gran protesta cuando finalmente se hizo público. El senador Sam Ervin lo denunciaría y lo describiría como un ardid «propio de la Gestapo». Con mayor sobriedad, en palabras del Comité de Información del Senado, el plan habría significado que: «Con la autoridad presidencial, la comunidad de los servicios secretos podría interceptar y transcribir las comunicaciones de los norteamericanos a voluntad usando los avances internacionales en telecomunicaciones; realizar escuchas secretas de cerca o de lejos sobre cualquier persona sospechosa de ser una “amenaza para la seguridad interna”, leer el correo de los ciudadanos norteamericanos e irrumpir en casa de todo aquél que fuera considerado una amenaza para la seguridad» (Summers, 2000: 430-431).

Si bien el revuelo que levantó el conocimiento del plan impidió su ejecución, los términos en los que se había redactado indican el estado policial que fue Estados Unidos durante la presidencia de Nixon. Las protestas por Vietnam, por los derechos civiles y los de las minorías, chocaron con la hostilidad frontal del gobierno, que inició una campaña contra la música rock. En concreto fue el vicepresidente, Spiro

Agnew, quien en 1970 empezaría a realizar declaraciones públicas criticando las supuestas referencias de las canciones de rock al consumo de alcohol.

La figura más ilustre que se acercó a la posición de Nixon y Agnew fue Elvis Presley quien llegó a reunirse con Nixon tras remitirle una carta en que le prestaba su colaboración como delator:

(...) soy Elvis Presley. Le admiro y tengo un gran respeto por su trabajo. Hablé con el vicepresidente Agnew en Palm Springs y le expresé mi preocupación por nuestro país. La cultura de la droga, los hippies, los Panteras Negras, etc., no me consideran su enemigo o, como ellos lo llaman, el «establishment». Yo lo llamo América y la amo.

Señor, puedo ser de ayuda para salvar el país. No tengo otras preocupaciones más que ayudar a mi país. Por lo tanto, no deseo que me sea dado un título o reconocimiento. Podría hacer el bien si se me nombrara Agente Federal de por vida y ayudaré trabajando a mi manera, a través de mis contactos con gente de todas las edades (...) He realizado un profundo estudio sobre la drogadicción y las técnicas de lavado de cerebro comunistas. Conozco bien el tema, pudiendo ser de la máxima utilidad y sería feliz de ayudar de cualquier forma, en privado (en López Martínez, 1999: 112-113)²⁵⁴.

Este interés de la Casa Blanca por el rock acabó en una serie de problemas y conflictos. Eric Nuzum (2001) recoge varios: la cancelación de grandes conciertos en Chicago, Houston, Tucson y Atlanta; la imposición de una multa de 200 dólares a Janis Joplin por violar en Tampa (Florida) las leyes locales sobre obscenidad tras un concierto; modificaciones y cancelaciones en las emisoras de radio de temas protesta

²⁵⁴ Al parecer, lo que buscaba Elvis era satisfacer uno de sus extravagantes caprichos, ya que quería hacerse con una placa de agente federal como objeto de colección. Sea cual fuera el motivo de dirigirse a Nixon, lo cierto es que ambos acabaron conversando en la Casa Blanca. Peter Guralnick (1999: 421) relata que la charla fue, por parte de Elvis, bastante extraña, ya que llegó a descalificar a los Beatles en términos peculiares: «Los Beatles, dijo Elvis (...), habían sido un foco de antiamericanismo. Habían llegado a los Estados Unidos, habían ganado dinero y después se habían vuelto a Inglaterra, donde fomentaron el antiamericanismo» («The Beatles, Elvis said (...) had been a focal point for anti-Americanism. They had come to this country, made their money, then gone back to England where they fomented anti-Americanism»).

de John Lennon («Working Class Hero») y Bob Dylan («George Jackson»); además, en mayo de 1971, la FCC («Federal Communications Commission») envió telegramas a las emisoras de radio prohibiendo la emisión de canciones que glorificasen el uso de las drogas.

Si el anterior período había significado una lucha por la libertad de expresión en la industria cinematográfica, ésta se trasladaba ahora a la industria musical y se expandía hacia los movimientos de protesta contra la administración. No obstante, la dimisión de Nixon acabaría por dejar en evidencia sus políticas ante la opinión pública. De todos modos, la actuación del gobierno atacando a estos movimientos desde su negación del ejercicio de la libertad de expresión, sentaría un nuevo precedente al fijar su atención en la música popular.

4.1.4.3. Rock 'n' Reagan

Habría de ser, con todo, en los años 80, cuando el rock experimentara mayores problemas con la censura proveniente de la Casa Blanca y de los grupos de presión conservadores afines. Los debates en el Senado en torno al etiquetado de los discos constituyó, tal vez, el escenario más significado de estas inercias, si bien no el único. Ni tampoco fue la música rock el único terreno de actuación de la censura ejercida por el *reaganismo*.

La censura de la era Reagan se podría definir, en una primera instancia, como un mayor control, respecto a administraciones precedentes, en los flujos de información entre la administración y los medios de comunicación y, por extensión, con los ciudadanos. Los motivos expuestos para este control sobre la prensa iban desde la necesidad de reforzar la seguridad nacional hasta los ajustes presupuestarios que habían de limitar la recopilación y publicación de documentos. El resultado fue la imposición de grandes dificultades para el acceso de los medios de comunicación

tanto a documentos sobre políticas gubernamentales específicas como a aquéllos que comprometieran de algún modo determinadas actuaciones de la administración Reagan. Los apagones informativos fueron habituales durante el mandato del presidente republicano: el apartamiento de los medios en acciones como la invasión de Granada es un claro ejemplo (Pell, 1984: 30-31).

A pesar de todo, como ya hemos visto, las relaciones tirantes con los medios informativos no impidieron una cierta connivencia de la prensa con el gobierno de Reagan. A diferencia del servicio de prensa de Nixon, que proporcionaba información parcial que cada medio debía completar con sus fuentes, los responsables de prensa de Reagan establecieron un sistema por el que era imposible escribir una noticia sin basarse por completo en las fuentes gubernamentales. Mediante el control férreo de quiénes tenían total acceso a la información en la Casa Blanca, la administración Reagan pudo dirigir con mucha efectividad el flujo de información. Es algo reconocido desde el mismo equipo presidencial, como le confesaba, en una entrevista, un responsable de prensa a Hertsgaard (1988: 52):

«De manera opuesta a Kissinger, Haldeman y toda esa gente, cuya opinión era que la manera de controlar a los medios era dándoles pequeñas porciones (de información), la Casa Blanca de Reagan llegó a la conclusión totalmente opuesta de que los medios tomarían lo que les diéramos», explicaba Leslie Janka, que trabajó como responsable de prensa en ambas administraciones. «Ellos tienen que escribir su noticia diaria. Si les dices qué es lo que tienen que escribir, no harán caso. Como hay que estar con ellos todos los días, si se les da una noticia bien empaquetada y masticada, no harán caso. Lo que hay que hacer se llama “inundación de manipulación”. Consiste en indicarles cuál va a ser el asunto del día, darles informes, facilitarles los hechos y el acceso a la gente que hará declaraciones. Y si se hace eso durante el tiempo suficiente, al final se conseguirá que dejen de ser

periodistas de investigación y dejarán de investigar hasta las cosas más superficiales»²⁵⁵.

Este control a la prensa, que Antonio Méndez (2003: 101) califica de «censura previa», se completaba con la revisión de leyes como el «Freedom of Information Act» (FOIA), que regula el derecho de los ciudadanos a acceder a los archivos del poder ejecutivo. Los únicos límites quedan establecidos en esa ley por los secretos en los ámbitos de comercio, defensa nacional y política exterior, así como la información de carácter personal. El gobierno de Reagan desarrolló una reforma del FOIA que limitaba el acceso del poder judicial a los archivos clasificados por el ejecutivo. La polémica desatada generó un intenso debate entre conservadores y liberales. A esta controversia le siguieron otras no menos importantes, como la aprobación, en 1982, del «Intelligence Identities Protection Act» que penaba con multas y penas de cárcel la divulgación de la identidad de los agentes de la CIA. Lo que pretendía esta última ley era detener el seguimiento que los medios de comunicación habían realizado en los años 70 sobre las acciones ilegales de la agencia. Estas dinámicas definían un sistema de control basado en la obsesión por la discreción de la información antes que por su voluntad de carácter público. Según Herman y McChesney (1999: 16-17):

El gobierno de Estados Unidos ha utilizado (...) con frecuencia la «seguridad nacional» como pretexto para retener información importante sobre asuntos públicos, como los experimentos con irradiación en civiles, la amenaza de desechos radiactivos y las acciones relacionadas con la política exterior (...) La exageración

²⁵⁵ «“As opposed to Kissinger and Haldeman and that crowd, whose view was that you control the media by giving them bits and pieces [of information], the Reagan White House came to the totally opposite conclusion that the media will take what we feed them,” explained Leslie Janka, who worked as a press officer in both administrations. “They’ve got to write their story every day. You give them their story, they’ll go away. As long as you come in there every day, hand them a well-packaged, premasticated story in the format they want, they’ll go away. The phrase is ‘manipulation by inundation.’ You give them the line of the day, you give them press briefings, you give them facts, access to people who will speak on the record... And you do that long enough, they’re going to stop bringing their own stories, and stop being investigative reporters of any kind, even modestly so.”»

de la amenaza de la Unión Soviética mediante pruebas fabricadas durante los años de la «guerra fría» fue un procedimiento operativo corriente.

No obstante, al hablar de la censura de la era Reagan no nos podemos ceñir exclusivamente a las políticas de transacciones informativas entre el gobierno y la prensa. El problema es más complejo y afecta también a la industria del entretenimiento en una situación que se agrava por una cierta arbitrariedad de los motivos por los que esta censura se ejerce. Tal y como explica John Street (2000: 116):

(...) la censura estatal sólo puede entenderse teniendo en cuenta unos procesos políticos de enorme complejidad que vinculan las instituciones a los intereses y las ideologías. Todo esto crea las condiciones en que el Estado se permite decir lo que debemos ver, oír o leer.

Tal como volverá a señalar este autor más adelante (*id.*: 217) la administración, en un estado democrático, contempla la censura como una solución a problemas tan diferentes como el sexo, la violencia, la seguridad o la política. Y lo hace, además, desde su naturaleza de ocultación, que queda patente en los textos de las actas de la sesión del Senado del etiquetado de los discos: desde la administración se huye de hacer referencias a cualquier término que pueda remitir al concepto de «censura». No es ya que se niegue que exista la censura como tal (en un acto de negación terminológica como prueba irrefutable de su pretendida inexistencia), es que los senadores y los grupos de presión de la administración evitan el empleo de palabras que pudiesen servir de índices referenciales, como «legislación» u «obligatoriedad».

En este terreno de control de la expresión artística, fue en el rock donde los movimientos de censura llegaron a ser especialmente palpables: en 1980, grupos religiosos radicales ejecutaron, en diversas localidades de Iowa, quemas de discos de

The Beatles, Ravi Shankar, Peter Frampton, The Carpenters, John Denver y la banda sonora de la película *Grease*; se realizaron boicots en contra de Bruce Springsteen por la salida al mercado de *Born in the USA*; se pidió, también por parte de grupos fundamentalistas, acabar con las emisiones de la MTV; se denunció al cantante Jello Biafra por la aparición de imágenes de genitales en un póster del disco *Frankenchrist*, de su grupo Dead Kennedys, entre un largo etcétera de acciones (Nuzum, 2001).

La oficialidad de todas estas actuaciones políticas se produjo, en suma, en las «guerras porno». La lectura de la Primera Enmienda «como referencia» posicionaba a Zappa, de manera intencionada, en el papel de defensor de la libertad de expresión, frente a los senadores a los que Zappa colocaba como censores. Al encabezar su declaración con la Primera Enmienda, el músico situaba las «guerras porno» dentro de un doble contexto: por un lado, en el desarrollo histórico reciente de la lucha por la aplicación de esta enmienda constitucional como garante de los derechos individuales tanto del artista como del consumidor; y, por otro lado, advertía, de este mismo modo, de las intenciones agrupadas en torno al PMRC, que se explicaban en el contexto político del *reaganismo* de persecución y limitación del trabajo libre del artista. La situación «como referencia» de la Primera Enmienda permitían a Zappa que todo su testimonio fuera constantemente aludiendo a la Constitución sin necesidad de realizar continuas referencias explícitas.

4.1.5. El argumento republicano de la protección de la infancia

4.1.5.1. La infancia como escudo argumentativo

Otra de las batallas que se vivieron durante las «guerras porno» fue, tal y como se manifiesta en la declaración de Zappa, el de la justificación de esta limitación de la expresión artística. La argumentación seguida por el PMRC se

podría resumir de la siguiente manera: los niños y los adolescentes están indefensos ante la exposición a los mensajes obscenos y violentos de la cultura popular; esta exposición alienta actitudes violentas como la violación, el asesinato o el suicidio; por lo tanto, la respuesta se encuentra en la reducción y el control de la emisión de estos mensajes. Este esquema de razonamiento viene siendo habitual entre los sectores conservadores de la sociedad norteamericana en su defensa del establecimiento de resortes de censura a la libertad de expresión artística. La protección a la juventud y la infancia de los mensajes supuestamente violentos de la música rock fue, en realidad, la idea que motivó la elevación de la preocupación de estos sectores conservadores a una comisión del Senado. El énfasis puesto en la defensa de la juventud y la infancia hay que buscarlo en su efectividad en cuanto consigna: nadie está, en definitiva, a favor de los ataques a este sector de la población. En palabras de Mark Sullivan (1987: 316):

Los medios que se dirigen a la juventud son el objetivo principal de todos los cruzados de la moral. Las campañas contra los comics, los programas de televisión y la música rock, incluso las cruzadas contra la pornografía y las películas «para adultos» se alojan en el lenguaje de salvar a los jóvenes de la corrupción. Además, la cultura juvenil concita pocos apoyos: se considera que los consumidores jóvenes no tienen la suficiente madurez para saber lo que realmente es bueno para ellos. Es el sector conservador el que mayoritariamente sostiene esta opinión²⁵⁶.

La invocación de la defensa de la infancia por parte de los sectores conservadores no era nada nuevo, ni mucho menos, nuevo en aquel momento. Marjorie Heins (2001) identifica el origen de su vigencia con la regulación que realiza un organismo, la FCC, de los contenidos de la programación de los medios de comunicación. Si hasta los años 60 no se habían registrado problemas

²⁵⁶ «Media which cater to the young are a prime target for all moral crusaders. Campaigns against comic books, television programming and rock music, even crusades against pornography and “adult” movies, are housed in the language of saving the young from corruption. In turn, youth culture draws few supporters –the young consumers are not thought to have sufficient maturity to know what is really good for them. This opinion is held most strongly among the conservative faction».

importantes en el cumplimiento de esta regulación, fue con la eclosión de los movimientos contraculturales de esa década, y con su consecuente penetración en los *mass media*, cuando se empezó a poner especial cuidado en la aplicación de medidas censoras en las emisoras de radio. Un ejemplo lo encontramos en 1970, cuando en una entrevista a la emisora WUHY en Philadelphia, Jerry Garcia, guitarrista del grupo Grateful Dead, utilizó en varias ocasiones la palabra «joder» («fucking»). La emisora fue multada por la FCC al considerar que la entrevista había expresado lenguaje indecente, caracterizado éste por la carencia de valores sociales positivos que justificaran el empleo de este lenguaje («redeeming social value», según una expresión del Tribunal Supremo norteamericano).

Poco tiempo después, en octubre de 1973, la emisora de Nueva York WBAI (perteneciente a la «Fundación Pacífica», una red de emisoras de carácter independiente e ideología de izquierdas) emitió un monólogo del cómico George Carlin. En el conocido como el «monólogo de las «palabras obscenas» («Filthy Words»), Carlin arremetía contra la prohibición de usar en los medios de comunicación palabras como «joder» («fuck»), «mierda» («shit») o «tetos» («tits»). Acto seguido, un oyente se quejó ante la FCC de que su hijo de 15 años había escuchado el programa de Carlin. La FCC inició entonces un proceso judicial contra la Fundación Pacífica y cambió su doctrina en la definición de lenguaje indecente: en lugar de evaluar los «valores sociales positivos», el argumento que, en adelante, manejaría esta comisión estatal para justificar la prohibición de lenguaje obsceno sería el de la necesidad de preservar a los niños de la exposición a las palabrotas por los medios de comunicación. La FCC contó con el apoyo del Tribunal Supremo que, en 1978, concluyó que este organismo era competente para ejercer la censura en las emisiones según este criterio de protección de la infancia.

La historia, como vemos, es muy similar a la que, pocos años después, reproduciría Tipper Gore basándose en una cierta mitología que rimaba con la

retórica *reaganiana*: la épica del individuo que lucha por mejorar su país en contra de las instituciones que socavan los valores tradicionales de la sociedad estadounidense. Según el relato de Tipper Gore, todo el movimiento por el etiquetado de los discos tendría su origen en un padre que, arguyendo que su hijo había escuchado palabras malsonantes en un medio determinado (la radio o un disco de música), pedía una regulación que impidiera la repetición de esa circunstancia. Dada la experiencia del ejemplo de la Fundación Pacífica con el establecimiento de un precedente regulador de marco general y de obligatorio cumplimiento para los medios de comunicación, es fácil adivinar que lo que pretendía el PMRC era extender ese marco general de las emisiones de la radio y la televisión a la producción de la música popular.

No obstante, el problema a la hora de equiparar ambos procesos es que éstos sean efectivamente equiparables. Es decir, habría antes que determinar si las condiciones de recepción de un medio de comunicación son iguales o no al acceso a los discos de música. Tal y como expresa Zappa en su declaración, ambas condiciones son totalmente distintas: «lo que yo vengo diciendo es que un adolescente puede que vaya solo a una tienda con 8,98 dólares en el bolsillo, pero los muy jóvenes, no. Si van a una tienda de música, los 8,98 dólares están en el bolsillo de papá y mamá, y siempre están a tiempo de decir, Johnny, cómprate un libro».

La postura de Zappa se centra en un asunto que considera inadmisibile: la legitimidad de la reivindicación del PMRC para la instauración de mecanismos censores para controlar los contenidos de las canciones. Porque el problema de esta legitimidad arranca de una delimitación de ideas preconcebidas sobre los términos del debate. Es decir, que para el PMRC, la infancia es una edad necesitada de protección en unos tiempos críticos. Pero a la hora de definir la «infancia», el espectro de población abarcado es tan amplio, que se incurre en sinsentidos

fácilmente desmontables con sólo acudir a estos mismos términos. Lawrence Grossberg (1993: 200) recurre a varios escritos de Tipper Gore para advertir que el debate parte de una situación ventajosa para el PMRC, ya que este grupo no se detiene en analizar sus conceptos de salida:

La estrategia de Gore se divide en tres partes. En primer lugar, rechaza realizar cualquier distinción entre niños y adolescentes. Aunque reconoce que «los adolescentes están dotados de las emociones, pasiones y capacidades físicas de los adultos», hace hincapié en que carecen del «juicio de los adultos para saber cuándo alguien se aprovecha de ellos». Es por esto que hay que tratarles nada más que como «niños en proceso de transición» (...) En segundo lugar, sugiere que los niños necesitan «la seguridad de tener límites bien definidos» (...) El problema está en dónde se localizan esos límites, y cómo aplicarlos en el mundo moderno (...) No es la sociedad de los adultos la que amenaza a los niños, sino la suya misma. Es aquí donde su tercera estrategia es tan crucial, porque después de reconocer que parece haber una crisis en cómo la sociedad se relaciona con los niños (por ejemplo, los abusos sexuales) y en cómo los niños se relacionan con la sociedad (suicidio, abusos de drogas y alcohol, etc.), todo se reduce al entorno cultural, a esos mensajes de la cultura popular que los niños toman como propios, y a lo que Gore se opone tanto (...) Al identificar los ataques al rock como una lucha por la juventud (y por el país), lo que se hace es enfrentarnos (...) a lo que sólo se puede describir como la hipocresía del nuevo puritanismo: parece preocuparse más por las imágenes que por las realidades²⁵⁷.

²⁵⁷ «Gore's strategy is threefold: first, she refuses to distinguish between children and adolescents. Even though she acknowledges that "teenagers are endowed with the emotions, passions, and physical capabilities of adults", she emphasizes that they lack "the adult judgement to harness them". Consequently, they can be treated as nothing more than "children in transition" (...) Second, she suggests that children need "the security of definable boundaries" (...) The problem is where one locates those boundaries, and how one puts them into place in the modern world (...) [I]t is not adult society which threatens children, but their own. It is here that her third strategy is so crucial, for after acknowledging that there seems to be a crisis in the ways society relates to children (e.g., child molestation y abuse) and in the ways children relate to society (e.g., suicide, drug and alcohol abuse, homicide), it is all a matter of the cultural environment, those popular media messages which children take as their own, and which Gore finds son reprehensible (...) But interpreting the attacks on rock as a struggle over youth (and the nation) merely throws us into (...) what can only be described as the hypocrisy of the new puritanism: it is apparently more concerned with images than with realities».

Es decir, que la gran paradoja se encuentra en que la preocupación por la infancia se limita a un interés por la imagen de la sociedad que ofrecen los medios de comunicación y las manifestaciones de la cultura popular. La voluntad de control de estos medios y manifestaciones ocultaría, así pues, una falta de propuestas de enmienda para la misma sociedad. Por este motivo, la celebración de las «guerras porno» es vista, por parte de algunos sectores, como una pantomima que impide discusiones más profundas sobre, por ejemplo, la reforma del sistema educativo. En este caso, la legitimidad de las «guerras porno» es una cuestión que carece por completo de sentido, por cuanto la educación de los hijos sería, en último término, una responsabilidad individual.

Para Zappa, tal y como se recoge en su declaración, «si la preocupación es legítima o no, es una decisión de gusto personal de cada padre y de cuánta educación sexual le quiere dar a su hijo, a qué edad, cuándo, en qué cantidad, etc». El problema volvería a circunscribirse, en su opinión, a un enfrentamiento entre gobierno e individuo. Según sus palabras (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 258-259):

Muchas de las personas que lloran pidiendo intervención gubernamental o, tal y como las llama Tipper Gore, «herramientas para el consumidor», para ayudar a criar y controlar a sus hijos, son en realidad personas *que tienen pereza a asumir esas labores* (...) Quieren asegurarse de que mientras están haciendo footing por ahí, poniéndose *muy en forma*, con sus bronceados y llevando esas cintas alrededor de la cabeza, alguien cuidará por ellos de sus preciosas «criaturas». ¡UN MOMENTO! ¡YA ESTÁ! ¿Qué tal **El Gobierno**? ¿O cualquier **Grupo Cristiano** encantador? ¿O cualquiera que diga que está «**capacitado**»? (...) Mi mejor consejo para cualquiera que desee educar a un niño feliz y mentalmente sano es: **Manténgalo lo más alejado que pueda de una iglesia**. Los niños son ingenuos: se fían de todo el mundo. El sistema escolar es bastante malo, pero, si se pone a un

niño *en cualquier lugar cercano a una iglesia*, lo que se está haciendo es buscar problemas²⁵⁸.

Las «guerras porno» carecerían, así pues, para Zappa, de razón de ser ya que la educación de los hijos es algo que concierne, al final, a los padres:

Creo que, hasta cierto punto, los niños se vuelven raros porque sus padres les hacen raros. Los padres tienen más responsabilidad en hacer que sus hijos se vuelvan raros que la televisión o los discos de rock and roll. Lo único que les hace más raros que la televisión y los padres es la religión y las drogas²⁵⁹ (Zappa y Occhiogrosso, *id.*: 200).

No obstante, frente a este posicionamiento, la propuesta del PMRC, inscrita en toda una trayectoria desarrollada a lo largo de los años por los diversos sectores conservadores en Estados Unidos, se basa en otro axioma que explica este interés por la infancia: la idea de la existencia de una relación directa entre exposición a la música rock y la comisión de actos violentos. La creencia de que el rock estimularía y alentaría, en muchas ocasiones con éxito, la práctica de asesinatos o suicidios es otro de los lugares comunes en la retórica de los grupos reaccionarios a la hora de justificar el ejercicio de la censura

²⁵⁸ «A lot of people who cry out for government intervention or, as Tipper Gore calls them, ‘consumer tools’ to help raise and control their children are people who *are just too lazy to do it themselves*. (...) They want to make sure that while they’re out running around, getting *really really healthy*, and keeping their tans and wearing those rags around their heads, somebody will take care of their precious ‘child-creature’ for them. WAIT A MINUTE! I’VE GOT IT! How about **The Government?** Or some nice **Christian Group?** Or somebody who says he’s “**qualified**”? (...) My best advice to anyone who wants to raise a happy, mentally healthy child is: **Keep him or her as far away from a church as you can**. Children are naïve –they trust everyone. School is bad enough, but, if you put a child *anywhere in the vicinity of a church*, you’re asking for trouble».

²⁵⁹ «I believe that, to a certain extent, kids get weird because their parents made them weird. Parents have more to do with making their children weird than TV or rock and roll records. The only other thing that makes them weirder than TV and parents is religion and drugs».

4.1.5.2. El «impulso incontrolable» del rock hacia el suicidio

El 27 de octubre de 1984, John McCollum, un joven californiano de 19 años de edad, se encontraba en su habitación oyendo música de Ozzy Osbourne. Cuando escuchaba el disco *Speaking of the Devil*, cogió una pistola y se voló la cabeza. Acto seguido, sus padres contrataron a un abogado para demandar a Osbourne y a la CBS como responsables de la muerte del joven. Comenzaba, de esta manera, un proceso judicial que no sería más que el primero en una larga retahíla de denuncias a la culpabilidad de la música rock en la tasa de suicidios de adolescentes. Grupos cristianos y conservadores han venido protagonizando, desde entonces, esta nueva cruzada particular contra el rock, que ha tenido en su punto de mira a artistas como Marilyn Manson (tal y como aparece reflejado, por ejemplo, en la película *Bowling for Columbine*, de Michael Moore).

El abogado contratado por la familia de McCollum, Thomas Anderson, un cristiano «renacido», se puso de inmediato manos a la obra en su intento de vincular ambas acciones (la recepción de música rock y el suicidio) en una imposible ecuación conductista en la que el factor principal era la indefensión, por la carencia de criterio y madurez, del adolescente expuesto a la escucha del LP de Osbourne. Anderson incluso asistió a un concierto del músico y concluyó que tanto su música como su actitud eran claramente satánicas, opinión a la que le otorgó estatuto de prueba en la presentación de la demanda judicial. Esta demanda se basaba en la letra de una de las canciones, «Suicide Solution»:

Te hiciste la cama, desconecta de todo.
 Pero te tumbas allí y piensas, entre sollozos,
 en dónde ocultarte, porque el suicidio es la única solución²⁶⁰.

²⁶⁰ «Made your bed, rest your head / But you lie there and moan / Where to hide, suicide is the only way out» (Soocher, 1999: 159).

El relato de los casos de Ozzy Osbourne y Judas Priest se encuentran detallados en el libro de Soocher *They Fought the Law* (*id.*: 153-170).

Según la demanda, éstos y otros versos habrían animado a McCollum en su decisión de quitarse la vida. Por su parte, Osbourne se defendía diciendo que la canción no era, ni mucho menos, una glorificación del suicidio, sino todo lo contrario: para su autor, el texto era una crítica del alcoholismo y la había escrito pensando en el fallecimiento de su antiguo amigo, el cantante de AC/DC Bon Scott. Sin embargo, el proceso siguió adelante, y se vio nutrido por una nueva prueba presentada por Anderson: la existencia de mensajes subliminales en la canción, en la que, en su opinión, se podría escuchar:

Para qué, para qué.
Coge la pistola e inténtalo.
Dispara, dispara, dispara²⁶¹.

Con todo, en julio de 1988 los tribunales fallaron a favor de Osbourne al desestimar la demanda presentada por la familia de McCollum. El texto final recogía la falta de relación entre el acto de escuchar música rock y la práctica de acciones violentas, a la vez que recordaba que la obra de Osbourne estaba protegida por el derecho a la libertad de expresión contemplado en la Primera Enmienda. Además, se desestimaron los argumentos de las letras ocultas por no ser demasiado claros.

A pesar de la absolución de responsabilidades a Osbourne, su caso marcó el punto de salida en ulteriores batallas judiciales que reproducían el interés por establecer la responsabilidad de la música rock en la degradación de los valores religiosos entre la juventud norteamericana. Así ocurrió en el caso de Judas Priest, en que la perseverancia de los cristianos «renacidos» llegó hasta el extremo de

²⁶¹ «Why try, why try / Get the gun and try it / Shoot, shoot, shoot» (Soocher, *id.*: 160).

sentar en el banquillo de los acusados a los integrantes de este conjunto británico de heavy metal²⁶².

Si la afición a la música de Osbourne fue el factor que acabó implicando al músico en un kafkiano proceso judicial, en el suceso de los dos jóvenes de Reno (Nevada), sus gustos estaban orientados hacia otra banda de heavy metal. El 23 de diciembre de 1985, Raymond Belknap y Jay Vance, de 20 y 18 años respectivamente, habían quedado para escuchar, por enésima vez, el disco *Stained Class*, de Judas Priest. Ambos compartían el recuerdo de una dura infancia caracterizada por los abandonos y los malos tratos. Después de oír el disco, se dirigieron a un parque con una escopeta y Belknap se pegó un tiro en la cabeza. A continuación, fue Vance quien se disparó, si bien no llegó a fallecer. No obstante, las operaciones que sufrió en la cara durante los próximos meses le sumieron en una profunda depresión que le llevó a un consumo excesivo de drogas que acabó con su vida tres años después, en noviembre de 1988.

²⁶² Curiosamente, tanto Judas Priest como Ozzy Osbourne provienen de la ciudad británica de Birmingham. John *Ozzy* Osbourne fue uno de los fundadores, en 1967, de Black Sabbath, una de las bandas pioneras de heavy metal que se caracterizó por la distorsión como sonido distintivo. En palabras de David Konow (2002: 7): «El sonido de Black Sabbath era oscuro y morbos, más que el de cualquier otra banda del momento. Fueron de los primeros en bajar el tono de sus guitarras, en ocasiones hasta tres semitonos, lo que les proporcionaba unos riffs con mayor profundidad y textura, de tal manera que un simple acorde sonaba grandioso y opresivo. Muchas bandas metal bajarían después el tono de sus instrumentos, y los niveles intensos de volumen y distorsión que ofrecían Black Sabbath son hoy un rasgo propio de cualquier banda metal y de hard rock. Pero lo que hacían Black Sabbath a finales de los 60 era completamente nuevo» («Black Sabbath's sound was dark and morbid, more so than any other band at the time. They were one of the first bands to tune their guitars lower, often as much as three semitones, which gave their riffs more depth and texture and could make a single chord sound huge and oppressive. Many metal bands would later tune down their instruments, and the intense levels of volume and distortion at which Black Sabbath played is now standard for every hard rock and metal band. But what Black Sabbath was doing in the late 60s was all new terrain»).

En los 80, tras salir de Black Sabbath, Osbourne combinó una nueva carrera en solitario con diversos escándalos públicos, acompañados de sus numerosos problemas con el alcohol y las drogas. En los 90 revitalizó su imagen de icono cultural con el programa de televisión *The Osbournes*, que contó con un inesperado éxito en la MTV. Judas Priest, por su parte, que debe su nombre al título de una canción de Dylan, consiguió labrarse una importante reputación entre los 70 y los 80, cuando el heavy metal no atravesaba por uno de sus mejores momentos. Después de una carrera exitosa en el Reino Unido, consiguieron dar el salto a los Estados Unidos con su LP de 1980 *British Steel*, que llegó a ser disco de platino (Konow, *id.*: 138).

La historia se repitió. Los padres de los jóvenes denunciaron a Judas Priest y a su sello discográfico, de nuevo la CBS. Los primeros pasos ante los tribunales se dieron en mayo de 1986, con la presentación de una demanda en la que se razonaba que las letras del disco de Judas Priest habían generado un «impulso incontrolable» (Soocher, 1999: 158) para el suicidio, por lo que el LP debería haber llevado, según este mismo texto, una etiqueta que advirtiese de su peligro potencial.

En una primera instancia, se desestimó la demanda en aplicación de la Primera Enmienda. Entonces, y pensando que la resolución del caso de Ozzy Osbourne había dejado una puerta abierta a la consideración de los mensajes subliminales como pruebas inculpatorias, uno de los abogados consiguió la reapertura del sumario basándose en la existencia de este tipo de mensajes en el disco de Judas Priest. Según la nueva demanda, el mensaje concreto era un escueto «Hazlo» («Do it»). La búsqueda de más mensajes subliminales condujo a un requerimiento judicial a la CBS para facilitar los masters del disco. La compañía se opuso alegando que había perdido las cintas.

Aun así, los abogados de las familias aportaron como prueba más mensajes que, en su opinión, se podían escuchar si se reproducía el disco al revés. Y, en una decisión sin precedentes tomada en agosto de 1989, el juez de Reno Jerry Carr Whitehead, determinó que los mensajes subliminales no estaban protegidos por el derecho a la libertad de expresión de la Primera Enmienda, con lo que se reabrió el caso. El 16 de julio de 1990 se iniciaron las vistas del que sería el primer juicio para decidir si el rock podía ser legalmente responsable en un caso de suicidio. La novedad y repercusiones del proceso concitaron un importante seguimiento mediático, con manifestaciones variadas, como la de Zappa, quien no dejaba pasar la ocasión para calificar de «lunáticos» a los integrantes de la derecha cristiana, colectivo que había promovido la condenación de la música rock por los mensajes subliminales. En su opinión:

Si los lunáticos ganan el caso de Judas Priest, se abre la posibilidad de que los músicos tengan seguros que cubran la negligencia médica²⁶³ (en Soocher, *id.*: 164).

Los abogados de las familias se pusieron en contacto con el PMRC y la PTA, y plantearon el caso, siguiendo las modas de la retórica de la época para estas ocasiones, como un combate entre el bien y el mal. Según señala Soocher (*ibid.*):

(...) para uno de los abogados, el «renacido» Timothy Post, el pleito representaba una cuestión del bien contra el mal. «Es como perseguir fantasmas», decía. «A veces, el hecho de que no se puedan ver puede ser una señal de que están ante nuestras mismas narices. Es como si fuéramos cazafantasmas o algo así»²⁶⁴.

En este ambiente, los abogados de las familias trataron de presentar el caso como un asunto de control mental, negando incluso que se hubieran cometido suicidios, ya que, para ellos, lo que se estaría juzgando sería la inducción a llevar a la práctica un acto violento en contra de la voluntad de los afectados. El juicio despertó aún más interés cuando el cantante de Judas Priest, Rob Halford, reconoció haber grabado frases en otros álbumes que sólo se podían escuchar si se reproducían los discos al revés, si bien, matizaba, no eran frases con mensajes violentos. Las sesiones concluyeron un mes más tarde. En la sentencia, el juez afirmó que quedaba demostrada la grabación de frases al revés, pero negó que hubiese ninguna relación con el suicidio de los jóvenes. La resolución no se pronunciaba al respecto de los posibles efectos de los mensajes subliminales sobre la conducta humana, y dejaba abierto el debate a las investigaciones que se pudieran realizar en el futuro.

²⁶³ «If lunatics prevail in this Judas Priest case, it opens up the possibility for medical malpractice insurance for musicians».

²⁶⁴ «(...) for born-again co-counsel Timothy Post, the suit represented a question of good versus evil. “It’s like chasing phantoms,” Post said. “Sometimes the fact that you can’t find it may be an indication that it’s right in front of your face. It’s like we’re ghost-busters or something».

Los casos de Ozzy Osbourne y Judas Priest son indicativos de lo lejos que llegó la campaña censora auspiciada por el PMRC y los grupos de presión fundamentalistas. La apertura de pleitos judiciales que concluyeron, en sus respectivas sentencias, con el reconocimiento de la falta de estudios que avalasen la supuesta incidencia de la música rock en la práctica del suicidio, es una prueba más de la máxima *reaganiana* que cataloga los hechos de estupideces. La ceremonialización de la vida política también quó clara en el control de las formas culturales y artísticas como la expresión más diáfana del programa político conservador del partido republicano. Porque, al fin y al cabo, el de las «guerras porno» es, ante todo, un problema de índole política. Así es como lo identifica Anthony DeCurtis (1992: 6-7) al reflexionar sobre la especial inquina puesta por la censura sobre la música rap y el heavy metal cuando de censurar las letras se trata:

Dado lo polarizada que llegó a ser nuestra sociedad en la era Reagan, es imposible no ver elementos de prejuicios raciales y de clase en este hecho. Si bien es cierto que ambos géneros se han hecho muy comerciales, el núcleo del público del rap sigue siendo negro, y el del metal está compuesto en su mayoría por blancos de clase obrera (...) Si Eric Clapton, que es blanco y, además, inglés, hace una versión de un tema de Bob Marley y canta sobre matar al sheriff, entonces se le llama «artista» y se dice que en realidad canta sin ninguna doble intención o mensaje. Puede disfrutar de su éxito sin que le molesten con preguntas sobre los motivos o los efectos de la canción en sus oyentes. Si los componentes de N.W.A., que son negros, hacen un rap sobre una confrontación violenta con la policía (como en su polémico álbum de 1988 *Straight Outta Compton*), entonces se les tacha de ser demasiado primitivos como para entender las diferencias entre las palabras y los hechos, entre la vida y el arte. La recompensa que reciben llega en forma de boicots y acosos del FBI (...) El paralelismo más cercano a esta persecución lo hallamos en los años 70, en el esfuerzo de la administración Nixon por deportar a John Lennon por su activismo y por el contenido político de su música²⁶⁵ (DeCurtis, 1992: 6-7).

²⁶⁵ «Given how polarized our society became during the Reagan years, it is impossible not to see elements of racial and class prejudice in that development. While both genres have very much entered the mainstream, the

El estudio sobre el debate en el Senado en 1985 no debe caer en la tentación de limitarse a ser, como defendía el PMRC, una simple cuestión de mejora de las condiciones de los consumidores mediante la defensa de sus derechos como tales. No era sólo una cuestión de poner etiquetas a uno o varios discos, sino el establecimiento de una decisión, de motivaciones políticas, conforme a una visión ideológica particular del mundo. Como ha indicado John Street (2000: 218), el del PMRC constituye un claro ejemplo de represión, puesto que aquí la censura viene de la conversión del sexo y la violencia en un problema político: la represión del cuerpo y la identidad (sexual) desvelan una voluntad de la vuelta a sistemas anteriores:

En todas estas reacciones contra la música popular se aprecia el intento de volver a valores típicos de un orden anterior (...) [L]a censura debe entenderse como resultado de la ideología, los intereses y las instituciones políticas. No es una función del sistema cultural, porque la reacción no se produce por una película o un disco en concreto; sin embargo, tampoco es el producto de un sistema determinado. Es la consecuencia de una valoración políticamente elaborada, que dicta lo que es «malo» (Street, *id.*: 221).

Las repercusiones de la aplicación de esta ideología aparecen apuntadas por Zappa en su declaración ante el Senado: «Es una desgracia que el PMRC prefiera prescindir de la música heavy, previamente saneada por el gobierno, antes que hacer algo más edificante (...) ¿Qué pasará si a la próxima pandilla de esposas de Washington le da por exigir una gran letra «J» de color amarillo en todos los discos escritos o tocados por judíos para evitar que los niños indefensos se expongan a

core audience for rap is still black and the core audience for metal still consists largely of working-class whites (...) If Eric Clapton –who is white and, better yet, English– covers a Bob Marley song and sings about shooting the sheriff, it’s understood that he’s an “artist” and doesn’t really mean it. He can enjoy a Top 10 hit unhindered by questions about his motives or the effect on his listeners of the song he is singing. If the members of N.W.A., who are black, rap about violent confrontation with the police, as they did on their blistering 1988 album *Straight Outta Compton*, they are presumed to be too primitive to understand the distinction between words and actions, between life and art. Their reward is organized boycotts and FBI harassment (...) The closest parallel to this persecution is the Nixon administration’s effort to deport John Lennon in the 1970s because of his activism and the political content of his music».

mensajes sionistas ocultos?». Una pregunta que quedaba pendiente del resultado de la comisión²⁶⁶.

²⁶⁶ En los archivos de las audiencias quedó registrada también la declaración por escrito de Zappa (*Record Labeling*: 61-64), más larga que su intervención hablada. La declaración completa insiste, con respecto a la más abreviada, en algunos de los puntos principales argumentativos:

- la arbitrariedad del etiquetado propuesto: «El sistema de catalogación propuesto por el PMRC restringe el comercio a un campo musical específico: el rock. No se piden etiquetas para los discos cómicos o para la música country. ¿Alguien del PMRC puede distinguir, sin ningún género de dudas, entre rock y country? Los artistas de ambos campos comparten rasgos estilísticos. Algunos artistas meten material cómico. Si un álbum tiene rock, country y otros géneros, ¿qué clase de etiqueta se le pondrá?».

(«The PMRC rating system restrains trade in one specific musical field: Rock. No ratings have been requested for Comedy records or Country music. Is there anyone in the PMRC who can differentiate infallibly between Rock and Country Music? Artists in both fields cross stylistic lines. Some artists include comedy material. If an album is part Rock, part Country, part Comedy, what sort of label would it get?»).
- la nula entidad científica de los argumentos defendidos para el etiquetado: «Mucha gente que está aquí apoyaría de manera alegre una legislación de ese tipo, pero antes de que empiecen a preparar el proyecto de ley, deseo que consideren estos hechos:
 - (1) No existe ninguna prueba científica concluyente que apoye la afirmación de que la exposición a cualquier tipo de música provoque que el oyente cometa un crimen o su alma se condene al infierno.
 - (2) La masturbación no es ilegal. Si no es ilegal, ¿por qué debería ser ilegal cantar sobre ella?
 - (3) No hay pruebas médicas que vinculen la ceguera, la aparición de verrugas o de pelo en las palmas de las manos con la masturbación o la estimulación vaginal, de la misma manera que no se ha demostrado que escuchar referencias a estos temas conviertan automáticamente al oyente en un lastre social.
 - (4) La aplicación de leyes en contra de la masturbación sería muy cara y costosa.
 - (5) No hay suficiente espacio en las cárceles para meter a los chavales que la practican.

(«Many people in this room would gladly support such legislation, but, before they start drafting their bill, I urge them to consider these facts: (1) There is no conclusive scientific evidence to support the claim that exposure to any form of music will cause the listener to commit a crime or damn his soul to hell. (2) Masturbation is not illegal. If it is not illegal to do it, why should it be illegal to sing about it? (3) No medical evidence of hairy palms, warts, or blindness has been linked to masturbation or vaginal arousal, nor has it been proven that hearing references to either topic automatically turns the listener into a social liability. (4) Enforcement of anti-masturbatory legislation could prove costly and time consuming. (5) There is not enough prison space to hold all the children who do it»).
- así pues, el etiquetado no se puede entender más que como un ineficaz acto de censura: «El PMRC quiere que el sistema de calificaciones empiece en el momento de su aprobación. Esto deja fuera a todo el “material sospechoso” actual. ¿En qué posición quedarán las grabaciones de esa edad dorada a la hora de censurarlas? ¿Pasarán a ser objetos de coleccionista o llegará alguna otra “comisión justa e independiente” y ordenará su destrucción en una ceremonia pública?»

(«The PMRC wants ratings to start as of the date of their enactment. That leaves the current crop of «objectionable material» untouched. What will be the status of recordings from that Golden Era to censorship? Do they become collectors’s items... or will another “fair and unbiased committee” order them destroyed in a public ceremony?»).

4.1.6. Resultado y repercusión mediática: «Explicit Lyrics – Parental Advisory»

Tras la celebración de la primera sesión, que tuvo una duración (incluyendo todos los testimonios) de unas cinco horas, el centro de interés se desplazaba hacia las conclusiones que arrojaría la comisión. Un mes y medio más tarde, el 1 de noviembre de 1985, se anunciaba el desenlace. La PTA y el PMRC por un lado, y la RIAA, por el otro habían llegado a un acuerdo. Así pues, las asociaciones de padres y la industria discográfica hacían pública la decisión por la que los discos con letras ofensivas llevarían en su portada una pegatina de advertencia de cuatro palabras: «Explicit Lyrics – Parental Advisory» («Aviso a los padres: letras explícitas»). Se descartaba la calificación alfabética y se proponía que llevasen la etiqueta aquellos discos en cuyas letras hubiese referencias explícitas al sexo, la violencia o el consumo de drogas.

Pero la duda principal quedaba sin respuesta: más allá de esta directriz general, no se especificaban los criterios para evaluar el contenido de las canciones. Así, la palabra «explicit» carecía de una definición detallada, y se dejaba en manos de las compañías discográficas la decisión de cuáles de los discos que editaran tendrían que llevar impresa la advertencia. El responsable de la industria musical, Stanley Gortikov, venía a reconocer estas carencias cuando se le preguntaba, ese mismo día, por este punto. Su respuesta, en declaraciones recogidas por el *Washington Post* el 2 de noviembre, era bien simple:

No hay pautas: explícito significa explícito²⁶⁷.

A pesar de que la decisión no satisfacía por completo a ninguna de las partes, tampoco hubo unanimidad en las reacciones al acuerdo. Las valoraciones oficiales

²⁶⁷ «There are no guidelines –explicit is explicit».

iban desde la satisfacción hasta el escepticismo. Las asociaciones de padres vieron un triunfo en este resultado, puesto que quedaba demostrada, de esta manera, su influencia y capacidad de decisión política. En este sentido, y realizando una mirada retrospectiva, las asociaciones de padres y profesores (en la voz de Cutright, 1989: 215-216) aplaudían el peso específico demostrado en el senado, en un relato que adornaba el debate de las «guerras porno». Un relato cargado de la mitología retórica habitual:

Como a Rick y a Mitzi Alley de Cincinnati, Ohio, les gusta la música rock, era natural que, al comprar un disco hace unos años, eligieran el último de un artista cuyas canciones habían escuchado en la radio. Sin embargo, al instante de sentarse a escuchar el disco con sus hijos, los padres corrieron a apagar el tocadiscos para que sus hijos no oyeran las letras con contenido sexual de una de las canciones. En ese momento quedaron convencidos de que los discos deberían tener sellos de advertencia para que los compradores supieran si contenían material inapropiado para los niños. Para los Alley nunca se trató de una cuestión de censurar los discos, sino de proporcionar información a los consumidores. Se trataba de saber qué era lo que se estaba comprando (...) Después de más de un año de negociaciones con la RIAA, la PTA y el PMRC (...) consiguieron una victoria de primer nivel. Veinte de los productores musicales más importantes del país accedieron a etiquetar en el futuro los discos con letras que hablaran de sexo, violencia o consumo de drogas. Usarían la etiqueta «Explicit Lyrics – Parental Advisory» o imprimirían las letras en las carpetas de los discos. Con la ayuda de la PTA, los Alley y otros padres habían conseguido que la industria musical les escuchara²⁶⁸.

²⁶⁸ «Because Rick and Mitzi Alley of Cincinnati, Ohio, like rock music, it was natural that when they bought a new album a few years ago, they would select the latest one by a performer whose songs they had heard on the radio. However, soon after they had settled down to enjoy the music with their children, both parents dashed to turn off the record player so that their children wouldn't hear one of the song's sexually graphic lyrics. As the Alleys thought about this afterward, they became convinced that albums should have warning labels to let purchasers know if they contain material inappropriate for children. For the Alleys it was never a question of censoring such albums but of providing consumer information –of knowing what you or your child is buying before you get home (...) After more than a year of negotiations with the Recording Industry Association of America, the National PTA and the Parents' Music Resource Center (...) won a major victory. Twenty of the nation's top music producers agreed either to identify future releases containing lyrics about explicit sex, violence or substance abuse with the label "Explicit Lyrics – Parental Advisory" or to display the

Valoración distinta era la de Zappa. El mismo día en que se conocía el acuerdo, *The San Francisco Chronicle* publicaba:

Zappa dijo que ambas partes habían acordado «la persecución de nada en particular», que no se marcaban directrices para la selección de los discos: «De algún modo, es una derrota para ambos bandos. Creo que la industria musical debería haberlos perseguido con bazokas»²⁶⁹.

Lo cierto es que las implicaciones de la medida acordada suponían un cierto cisma en la industria musical, especialmente entre las discográficas principales y las menores. De las 44 compañías discográficas agrupadas en la RIAA (un porcentaje que suponía, recordemos, en torno al 80% de la edición de discos en Estados Unidos), la mitad, incluidos todos los sellos importantes, declaraban su intención de aceptar el pacto. Sin embargo, la postura era distinta para la «Musical Majority», el grupo que, desde el seno de la industria, se oponía al etiquetado. Su representante, Danny Goldberg, mostraba su oposición y relacionaba el acuerdo con presiones de los grupos de derechas, al tiempo que se mostraba conforme con la propuesta de Zappa de imprimir las letras de los discos para zanjar la polémica. Sus palabras eran reproducidas por el *Washington Post* el 2 de noviembre:

Danny Goldberg (...) dijo: «nos mantenemos firmemente opuestos al etiquetado porque plantea las mismas dudas que cualquier sistema de catalogación», incluyendo la interpretación de las letras. No obstante, añadió, «animamos a las compañías de discos a seguir la segunda opción». Aunque muchos miembros de «Musical Majority» «creen que puede ser un error hacer cualquier concesión a lo que considero que es un grupo de presión de derechas oculto tras los padres

complete printed lyrics on the record jackets. With help from the PTA, the Alleys and other parents had made the recording industry listen».

²⁶⁹ «Zappa said both sides had agreed to “an unenforceable nothingness” that sets no guidelines for which albums should be singled out. “In a way it’s a defeat for both sides. I think the record industry should have gone after them with bazookas,” he said».

preocupados», dijo, «no tenemos ninguna objeción a que la gente lea las letras, y saludamos la oportunidad de que se rebaje la tensión y que podamos volver a nuestros negocios²⁷⁰».

El seguimiento mediático de las «guerras porno» no fue extenso sólo en sus conclusiones, sino también en su desarrollo. La celebración de las vistas en el Senado mereció una atención esmerada por parte de los medios, que eligieron a Zappa y a la mujer de Gore como los portavoces de las posiciones enfrentadas. El binomio Frank Zappa-Tipper Gore se convirtió en todo un icono mediático sobre el debate en torno a la censura en Estados Unidos. Ochos años más tarde, en 1993, el músico aún arrastraba la fama de ser conocido, por su sobreexposición a los medios, como un personaje anti-censura que tenía que cumplir la ceremonia de los debates celebrados y repetidos hasta la extenuación en los mismos medios:

Cuando sale el tema de la censura, suena el teléfono en mi casa. Prohíben el disco de algún grupo de rap perdido por ahí y me llaman por teléfono. Y creen que, al día siguiente, tendrán un titular porque iré a un debate con Tipper Gore para hablar del tema. Ésta es la mentalidad, el nivel del debate. Y me niego ya a pasar por el aro (...) Creo que sería más efectivo si se hiciera un debate general sobre el motivo de este tipo de censura, y sobre quién está detrás. Eso sería mejor que ir de televisión en televisión cada vez que sale una noticia de censura y representar tu papel de alguien que se opone a la censura y que se pone a debatir con algún representante de cualquier organización cristiana. Me parece que eso ya está muy sobado²⁷¹ (en Menn, 1993: 51).

²⁷⁰ «Danny Goldberg (...) said “we remain adamantly opposed to labeling because it raises the same question as any rating system,” including interpretation of lyrics. Nevertheless, Goldberg added, “We are urging record companies to follow the second option.” While many Musical Majority members “feel it was probably a mistake to make any concessions to what I consider to be a right-wing pressure group hiding behind concerned parents,” he said, “we don’t have any objection to people reading lyrics, and welcome the opportunity for the rhetoric to be lowered and for us to be able to go back to American business as usual”».

²⁷¹ «The topic of censorship comes up, my phone starts ringing, you know? Some rap group gets its record banned someplace and my phone rings. And they think that the next day, they’re going to have their special sound bite where I’ll go on and debate with Tipper Gore. I mean that’s the mentality, the level of the debate. And I just refuse to do that (...) I think you could be more effective just talking generally about the idea of why this type of censorship is occurring and who’s behind it than to do the talk show circuit every time one of

Porque, ciertamente, la figura de Zappa pasó a tener una abundante presencia en los diversos canales de la televisión norteamericana, tanto en los abiertos como en el cable. A modo indicativo, señalamos algunas de estas apariciones durante los días de la vista del Senado: El canal por cable C-SPAN retransmitió la vista, que incluía la media hora larga de la comparecencia de Zappa. La PBS, en su programa «Capitol Journal with Hodding Carter», emitió, el mismo 19 de septiembre, un reportaje de 8 minutos en que aparecía Zappa con Tipper Gore y Susan Baker. El programa «Morning Show with Regis and Kathy Lee» (de la US-TV) le entrevistó durante 12 minutos el 26 de septiembre. Y tres días después, su presencia era significativa en el programa de Ken Schramm y Susan Baker «Town Meeting», para la KOMO-TV, un canal de Seattle.

Pero ya antes de producirse la primera sesión del Senado, Zappa había aparecido en varios programas de televisión para explicar su posicionamiento. Larry King le había entrevistado durante 20 minutos para su programa de la CNN el 13 de agosto. El 26 de agosto, Zappa debatía durante 33 minutos con un miembro del PMRC, Candy Stroud, en el programa de la CBS «Nightwatch». El 6 de septiembre, volvía la CNN con Zappa durante 33 minutos en el programa «Take Two». El 13 del mismo mes, Ted Koppel, de la ABC, entrevistaba a Zappa, Candy Stroud y Donny Osmond para su programa «Nightline». Dos días antes de la celebración de la vista pública, Larry King volvía a entrevistar a Zappa a lo largo de 90 minutos. Y el 18 de septiembre, Zappa y Candy Stroud confrontaban sus posturas en un debate de 9 minutos en el programa «CBS Morning News». Éstas no son más que unas muestras de las aproximadamente 300 entrevistas que concedió el músico en sólo dos años²⁷² (Russo; 1999; 258).

these things hits the news wheel, and go on and you be a character who is against censorship and you will be debating somebody from some Christian organization. It's just hokey».

²⁷² Asunto distinto, claro está, el del tratamiento de las informaciones. Al respecto de la cobertura de la CNN, Zappa expresaba en aquellos momentos su malestar al señalar que esta cadena sólo emitió, de su comparecencia en el Senado, la réplica ofrecida por uno de los senadores: «La mayoría de vosotros no vio ni

La prensa escrita dedicó también bastante espacio a la vista en el Senado. El *Washington Post* le daba tratamiento de portada de su sección «Style» en la edición del 20 de septiembre, en una crónica a cuatro columnas titulada «La guerra del Capitolio»²⁷³. La noticia contaba con fotografías de los tres músicos comparecientes en las sesiones (Zappa, John Denver y Dee Snider) y con una instantánea de Tipper Gore y Susan Baker. El *Chicago Sun-Times* titulaba: «Llenazo para el “rock porno”. Montones de gente abarrotan la sesión sobre las letras de los discos»²⁷⁴ en una noticia que también subrayaba partes del discurso de Zappa. El protagonista para *The Globe and the Mail* era Dee Snider (del grupo Twisted Sister): «Twisted Sister acusa al Senado de “difamación”»²⁷⁵. Dos titulares del *Houston Chronicle* decían el mismo día: «Los rockeros promueven que las letras de las canciones no tengan limitaciones morales; las mujeres de Washington, en contra»²⁷⁶ y «Escándalo en el rock 'n' roll. Las estrellas de la música se rebelan contra la propuesta de calificación de los discos»²⁷⁷; *The Record* de New Jersey resumía con «Las estrellas del rock enfadadas le dicen a los senadores: Sólo es rock and roll»²⁷⁸; *The San Francisco Chronicle* optaba por un titular más aséptico: «Las estrellas del rock testifican en las vistas del Senado»²⁷⁹; *The Dallas Morning News*: «Los padres y las estrellas del rock discuten sobre las letras de las canciones»²⁸⁰. Todas estas noticias recogían declaraciones de Zappa. Durante los días previos y posteriores, los periódicos seguirían haciéndose eco de la información en artículos de opinión y reportajes.

oyó lo que sucedió de verdad durante la “sesión”. Hubo mucho trabajo de edición de las noticias, en especial en lo que afectaba a mi testimonio. Los espectadores de la CNN sólo vieron al semi-apopléjico senador Gorton denunciando mi “ignorancia constitucional”» (Zappa, 1988).

(«Most of you did not see or hear what really happened during the “hearing”. There was quite a bit of “news management” taking place, especially regarding my testimony. CNN viewers saw only the semi-apoplectic Senator Gorton denouncing me for my “Constitutional ignorance”»).

²⁷³ «The Capitol Hill War».

²⁷⁴ «SRO for “porno rock”. Crowds flock to Senate hearing on music lyrics».

²⁷⁵ «Twisted Sister accuses Senate of “character assassination”».

²⁷⁶ «Rockers push anything-goes lyrics; D.C. women disagree».

²⁷⁷ «Uproar 'n' roll/Music stars rebel against rating proposal».

²⁷⁸ «Angry rock stars to senators: It's only rock and roll».

²⁷⁹ «Rock Stars Testify At Senate Hearing».

²⁸⁰ «Parents, rock stars argue over lyrics».

La perspectiva que otorga el paso del tiempo no ha minimizado las implicaciones derivadas de la iniciativa del PMRC en los años 80. Los principales estudios anglosajones dedicados al rock no dudan en ver las sesiones del Senado como un episodio de censura y control sobre la expresión artística. La connivencia de los demócratas con los conservadores no resulta extraña en un contexto político en que el partido opositor de Reagan pasó a ser uno de sus principales valedores al apropiarse de sus prácticas, tanto retóricas como pragmáticas. El interés de los demócratas por atraer a sus filas a los sectores fundamentalistas se refleja en ésta y en otras muchas circunstancias: la figura del candidato Jesse Jackson, que hemos visto más arriba, es otra muestra clara de lo que comentamos.

Pero hay también que detenerse en que ese contagio de las políticas del *reaganismo* alcanzó a la industria musical que acabó aceptando, sin apenas batalla, la base de la propuesta del PMRC, es decir, la calificación de la música según los valores de un determinado sentido de la moral. Para Greil Marcus, la responsabilidad no recae únicamente sobre la industria, ya que habría que pensar en el papel del artista que acepta la situación sin oponerse, el artista que acata esta autocensura, que renuncia a una defensa de sus derechos con la única condición de continuar en el negocio sin rechistar. Según sus palabras (1993: 360):

La autocensura nunca es simplemente una respuesta a presiones externas. Una forma de autocensura tiene que ver con lo que Eric Alliez y Michel Feher llaman «el brillo del capital», con la alienación del artista con la comodidad de lo que él mismo produce. Otro tipo se enraiza en la necesidad del artista de atrapar un espíritu en una forma, de desear cumplir unas normas que supuestamente garanticen su realización²⁸¹.

²⁸¹ «Self-censorship is never simply a response to outside pressure. One kind of self-censorship has to do with what Eric Alliez and Michel Feher call “the luster of capital,” with the alienation of the artist from the commodity he or she produces. Another kind is rooted in the artist’s need to trap a spirit in the form, to make a wish obey rules supposedly guaranteeing its realization».

Pero el problema se encuentra en un movimiento de fondo que tiene mucho que ver con la idea de la criminalización del adversario en los Estados Unidos, profetizada en 1979 por Zappa, en *Joe's Garage*. El debate nuclear que lleva el PMRC al Senado es el de la construcción de las identidades en los oyentes del rock. Tras la circunstancia generacional de que sean los seguidores «rebeldes» del rock de los 60 los que se dedican a regular esta música en los 80 (Waldman, 2003: 255), se hallaba un deseo de evitar la repetición de los movimientos de protesta estudiantil que se habían opuesto a las políticas de la Casa Blanca en los años 60 y 70. Mediante el control de lo que se podía y lo que no se podía decir en la música popular, se intentaba moldear unas nuevas identidades que protegieran de la aparición de nuevos fenómenos de oposición ideológica al «statu quo». Con la presentación de la cultura del rock como una cultura caracterizada por un discurso pornográfico que podía causar unos efectos perniciosos en los receptores, se ponía en marcha un juego de legitimaciones y deslegitimaciones que trataban de limitar (o simplemente suprimir) tal discurso. Como ha indicado Van Dijk (1999: 326):

(...) la deslegitimación del discurso opositor o disidente por los grupos y organizaciones dominantes (políticos, medios, etc.) puede centrarse en los posibles efectos de ese discurso y, por consiguiente, en los receptores. Por supuesto, esto puede hacerse, indirectamente, presentando a los oradores y al discurso mismo como ilegítimos, por ejemplo, por ser no confiables, violentos, radicales o desviados.

En la parte contraria encontramos algún caso particular. Joe Stuessy se desmarcaba, en su intervención en la vista del Senado y en escritos posteriores, de esta postura al negar la mayor. Stuessy (1994: 412) defiende un punto de vista insostenible: que en realidad lo que se buscaba era pegarle un estirón de orejas a la industria musical, como si esto no fuera tampoco una injerencia política basada en criterios ideológicos:

El propósito de la vista en el Senado no era promover una legislación para controlar la música rock (...) Lo que intentó era llamar la atención sobre un determinado segmento de la industria musical que puede haberse pasado de la raya. Se pidió a la industria que se moderase y tuviese algún sentido de responsabilidad social. También se instó a las compañías a que pusiesen etiquetas a los discos que pudieran ser ofensivos, con el fin de informar al consumidor (una práctica común en otros segmentos del mercado, desde las películas hasta los cigarrillos, pasando por los juguetes)²⁸².

No obstante, y frente a este posicionamiento intencionadamente inocente, Marjorie Heins (2002: 228) viene a sostener que las ideas del PMRC son una manifestación más de la «ceremonialización» del *reaganismo* porque priman el impacto publicitario del marketing de una determinada ocurrencia sobre la reflexión sosegada de las raíces de los problemas presentados. En este sentido, Heins cree que el debate de las organizaciones como el PMRC es totalmente erróneo:

La educación es menos atractiva a la hora de redactar un titular que si hablamos de «protección a la infancia», y, además, no tiene la carga simbólica tan fuerte a la hora de hacer declaraciones de apoyo. La educación es también más cara para el gobierno que aprobar leyes de censura, incluso si contamos los miles, si no millones, de dólares de los impuestos que se han pagado a los abogados para defender (sin éxito) estas leyes en los tribunales. Así que tenemos por delante mucho trabajo para convencer a nuestros líderes políticos de que es la educación, y no la censura, el mejor camino para avanzar en «el desarrollo moral y ético de la juventud»²⁸³.

²⁸² «The purpose of the hearing was not to foster legislation to control rock music (...) The hearing did attempt to focus attention on a certain segment of the music industry that may have “crossed the line”; it called upon the music industry to clean up its own act and practice some social responsibility. The hearing further encouraged companies to label potentially offensive albums for the purpose of informing the consumer (a standard practice in other segments of the marketplace from movies to cigarettes to children’s toys)»

²⁸³ «Now education is less headline-grabbing than a law with “child protection” in the title, and certainly less of a symbolic statement of disapproval. It’s also more expensive for the government than passing censorship laws, even taking them into account the hundreds of thousands, if not millions, of tax dollars that have been

Debido al amplio apoyo obtenido por el *reaganismo* en la instauración de un determinado discurso de derechas (republicanos, *lobbies* fundamentalistas, pero también el partido demócrata), las respuestas a este discurso estaban prácticamente abocadas a la marginalidad. En cuanto las estrategias de «criminalización» cuentan con tan amplio consenso, la disidencia puede aparecer como una nota al pie de página de los grandes debates de la agenda de la administración Reagan. Porque, como ha indicado John Street (2000:219), la efectividad de la censura depende de la capacidad del Estado para aplicarla, y ésta aumenta, necesariamente, al recibir los apoyos de los grupos de interés relevantes. No obstante, aun desde su marginalidad, las acciones de oposición no están destinadas irremediamente al olvido, como veremos a continuación.

4.1.7. El arte como respuesta. Conociendo a las «Madres de la Prevención» de todo el país

Una de estas acciones, como venimos señalando, se encuentra en la obra de Zappa. Y la respuesta más inmediata tras su paso por el Senado se producía en forma de disco. El 24 de octubre, una semana antes de conocerse el acuerdo final entre la industria y las asociaciones de padres, *Los Angeles Times* anunciaba que Zappa estaba a punto de editar un disco sobre las «guerras porno». El álbum incluiría un corte de doce minutos de duración (titulado «Porn Wars») en el que se escucharían breves fragmentos de las voces de los senadores durante la vista sobre el etiquetado de los discos. Frases cortas extraídas de las cintas de grabaciones de la sesión que dibujarían un paisaje sonoro pesimista y desolador. Palabras y expresiones como «basura monstruosa» («outrageous filth») o «violación» («rape»), pronunciadas por los senadores en aquella sesión, se repetirían como muletillas

paid to government lawyers to defend those laws (unsuccessfully) in court. Thus, we have a big job ahead of us to persuade our political leaders that education, not censorship, is a better way to advance “the ethical and

siniestras en la pieza musical que había compuesto Zappa. Para el periodista Rip Rense:

La ironía de la canción (...) es que los mandatarios que se oponían a lo que consideraban que las imágenes del rock eran obscenas o pornográficas se encontrarán a sí mismos describiendo muchas de esas imágenes en un disco de rock. ¿Justicia poética? ¿Dulce venganza? Ni una ni la otra, dijo Zappa: sólo es arte²⁸⁴.

Una respuesta desde el arte a las políticas censoras desarrolladas por republicanos y demócratas en el Senado. La obra musical describía, en su tono apocalíptico, una situación que Zappa calificaba de este modo en ese mismo artículo de prensa:

Uno testifica en una de esas vistas del Senado y ve lo arrogantes que son y la posición que creen que ocupan en el universo (...) Han perdido cualquier sentido de la realidad. Hay un par de senadores que están en su sitio, pero no podía irme sin más de Washington como si no me importara. Es demasiado deprimente²⁸⁵.

Su creación musical era, en resumen, y según la expresión utilizada por Zappa en la prensa, un «retrato cubista». Un retrato que jugaba con las contradicciones manifestadas por los senadores en la vista del Senado. Un punto que ha señalado Ben Watson (1995: 464):

moral development of youth.”».

²⁸⁴ «Frank Zappa takes on the U.S. Senate in “Porn Wars”», en *Los Angeles Times*, 24 octubre 1985.

(«The irony of the song (...) is that official who oppose what they consider obscene or pornographic images in rock find themselves describing many of those very images on a rock LP. Poetic justice? Sweet revenge? Neither said Zappa; it is just art».

²⁸⁵ «You testify before one of those Senate hearings and see how arrogant they are and what relative position they think they hold in the universe (...) They have blown themselves out of proportion to reality. There are a couple that are OK... But there’s no way I could have just walked away from Washington, D.C., and just laughed it off. It’s too depressing».

«Porn Wars» se abre con citas que muestra qué contradictoria era la postura de la derecha: un senador dice que la vista no pretende crear un marco legislativo, a la vez que el senador Ernest Hollings habla de buscar «cualquier medio constitucional» para parar la «basura monstruosa»²⁸⁶.

El título del disco era, por su parte, un juego de palabras que marcaba un nuevo tiempo definitivo en la obra de Zappa: *Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention*. Es decir, Frank Zappa con «las Madres de la Prevención». Si el principio de su carrera musical aparecía marcado por estar con The Mothers of Invention, las madres del «ingenio», Zappa pisaba suelo firme y conocía definitivamente, de primera mano, la realidad política (su realidad política), la de las «madres de la prevención», de la moral, de la represión, de la censura en definitiva. Las madres y esposas que influían en el poder de sus maridos para legislar a su modo. Los Estados Unidos de la derecha religiosa, de los grupos de presión, de la era Reagan, de los escándalos escondidos debajo de la alfombra de la retórica hueca que proclama una superioridad moral. El país en el que los hechos son estupideces. Hasta ese momento, la obra de Zappa daba pistas claras sobre las incongruencias de esta realidad política concreta. Pero será desde su paso por el Senado cuando esa obra adquiriera su voluntad de participación desde su estrategia habitual: la provocación. Así es como puede leerse el anuncio, publicado también por la prensa, de que Zappa les remitiría a cada senador de las «guerras porno» una copia de su nuevo disco. Y provocado se debió sentir el PMRC cuando, preguntada Susan Baker por el nuevo trabajo de Zappa, bromeaba reclamando royalties²⁸⁷.

Las pistas sobre el panorama político se convierten, a partir de este disco, en un trazo más reconocible y fácil de leer para el público. «Es demasiado deprimente»,

²⁸⁶ «“Porn Wars” opens with quotes showing how contradictory the right’s position was –one senator claims that the hearing is not about framing legislation while Senator Ernest Hollings talks of finding “any constitutional means” of stopping this “outrageous filth”».

²⁸⁷ Este comentario aparece al final de la noticia del *Washington Post* del 2 de noviembre sobre el acuerdo alcanzado en el etiquetado de la música.

decía Zappa, como para irse uno a su casa sin hacer nada. La grabación de *Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention* sería sólo la primera de las respuestas firmes y decididas del artista contra la maquinaria de censura artística del *reaganismo*. El conservadurismo al que, por cierto, Zappa bautizará como «el infierno». En 1986 grabaría un disco instrumental titulado, de este modo, «Jazz desde el infierno» (*Jazz from Hell*). Un jazz que surge del infierno, tal y como explica Zappa en otra de sus obras nacidas desde el infierno, la película *Video from Hell*.

Las cosas en los Estados Unidos pueden venir desde el infierno. Como ahora mismo, en que tenemos un presidente del infierno, y un Consejo de Seguridad Nacional del infierno. Así que podríamos añadir jazz desde el infierno²⁸⁸.

En su «vídeo del infierno», realizado en 1987, Zappa rescata diversas obras audiovisuales compuestas en el pasado, como clips musicales, actuaciones en conciertos y entrevistas. El vídeo, de una hora de duración, concluye con una reflexión sobre la censura a partir de un caso derivado de la vista en el Senado auspiciada por el PMRC. El 14 de febrero de 1986, la Asamblea del Estado de Maryland celebró una sesión para debatir una propuesta de ley que pretendía cambiar la legislación vigente sobre pornografía en ese estado. Eso representaba que, de aprobarse la resolución, sería punible vender discos que contuvieran letras obscenas a menores. Las penas: multas de 1.000 dólares o un año de cárcel por un primer delito, o de 5.000 dólares y tres años de cárcel para los reincidentes. En tal caso, el estado de Maryland sentaría un precedente al aprobar la primera ley que prohibiría la venta de ciertos discos de música a menores. La propuesta la había presentado en diciembre de 1985 Judith Toth, diputada por el partido demócrata, tal y como detallaba la revista *Billboard* en su número del 15 de febrero de 1986. Zappa volvió a acudir en calidad de testigo con el mismo argumento de partida de su

²⁸⁸ «Things in America can be from hell. Like right now, we have a President from hell, and a National Security Council from hell, so we should add jazz from hell also».

defensa ante el PMRC: la inexistencia de una relación de causalidad entre la exposición a la música y las conductas violentas. Para el *Video from Hell*, el músico realizó un montaje sobre varios fragmentos de su intervención, con insertos de las declaraciones de los diputados de Maryland. El fragmento aparece transcrito en su autobiografía (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 284-287) y lo reproducimos a continuación:

Frank Zappa: Mi opinión es que las letras no pueden hacerle daño a nadie. No hay ningún **sonido** que se pueda hacer con la boca, ni **palabra** que pueda salir de la boca, que tenga **tanto poder** como para **enviar a alguien al infierno**. Ni para convertir a nadie en un «estorbo social». Las «molestias» en cierto tipo de gente pueden deberse a cualquier otra cosa o acción «molesta» provocada por cualquier tipo de estímulo. Si se es propenso a ser insociable, esquizofrénico o **lo que sea**, **cualquier cosa** puede molestar, como mi corbata, el pelo o esa **silla** de ahí. No se puede apelar a las estadísticas sobre «*la gente que hace cosas extrañas cercanas a la música rock*», porque basta con echar un vistazo a todos los chavales normales que escuchan y viven el rock a diario y que no se suicidan, no van matando por ahí, crecen y, en algunos casos, hasta llegan a ser **legisladores**.

Diputado Joseph Owens, presidente de la comisión: Ésta es probablemente la peor clase de abuso infantil que tenemos en este estado, porque alcanza a todos los niños. Es **abuso infantil en masa**, y así es como lo tenemos que llamar. Al echar tanta basura sobre los niños, se trata de abuso.

Frank Zappa: Decir que la música rock es «la peor clase de abuso infantil» y «abuso infantil en masa» es *retórica de primera categoría*.

Diputada Judith Toth: No estamos hablando de referencias sexuales. Hablamos de referencias al incesto. **Incesto**. Y de que se dice: «¡Hacedlo, chicos! No está mal *hacedlo*». Hablamos de violaciones y violencia sexual. Son delitos en este estado, pero estos discos salen a la calle y dicen: «¡Hacedlo chicos! Está muy bien. Mola mucho». Hay que leer todo ese material para saber lo **asqueroso** que es.

Frank Zappa: ¿Vosotros lo habéis **leído**? [Risas] ¿O sólo la «*sinopsis*»?

Toth: Esto es **pornografía**.

Frank Zappa: Esto es **censura**. Me opongo a este proyecto por una serie de razones. La primera es porque **no es necesaria**. La idea de que las letras de una canción causan «comportamiento antisocial» es insostenible científicamente.

Toth: Este proyecto es **constitucional**. Hablamos, en primer lugar, de menores. Y dejen de preocuparse por sus derechos civiles. Empiecen a preocuparse por su *salud mental*, y por la *salud de nuestra sociedad*.

Frank Zappa: Lo que esta propuesta busca es que la gente no vea, no alquile, no compre ni escuche material descrito como representación de «sexo ilícito». Y la descripción de lo que constituye «sexo ilícito», según este proyecto, es: «*los genitales humanos en un estado de estimulación o erección sexual*». ¿Eso es sexo **ilícito**? A lo mejor en Maryland [Risas] «*Actos de masturbación humana*». No «*masturbación animal*», no: habla de **masturbación humana** como un «*acto sexual ilícito*». [Risas] «*La penetración sexual o la sodomía*». ¿Por qué señala el proyecto que la *penetración sexual* es **sexo ilícito** y lo pone junto a la **sodomía**? ¿Es esto «*ilícito*» en el estado de Maryland según la **legislación vigente**?

Owens: El asunto es que *saben* lo que es, lo que venden, y **esto es lo que intentan vender**. Porque esto es lo único que le venden a los menores.

Frank Zappa: Por último, en esta lista hallamos: «**las figuras desnudas o parcialmente desnudadas, siendo menos que unos genitales completa y opacamente cubiertos, región púbica, las nalgas y los pechos femeninos por debajo de un punto inmediatamente superior de la parte alta de la aureola**».

[Risas] Bueno, *a mí me gustan* los **pezones**. Creo que son bonitos y que si quitamos los pezones (que son los que caracterizan y definen los pechos), lo que tenemos no es más que un bulto de grasa. [Risas] Y creo que una de las primeras cosas que les interesan a los bebés son esas **boquillas**. [Risas] Las tienen **en sus mismas narices**. Crecen con ello, por decirlo de algún modo. Y luego crecen más y viven en el estado de Maryland, donde ya no les dejan ver esas pequeñas boquillas de color marrón.

Toth: No estoy en contra de la creatividad artística. No estoy a favor de la censura. Creo que los adultos tienen el derecho a ver y escuchar lo que quieran, pero aquí hablamos de los **niños**. Esto va a afectar a los **niños**.

Frank Zappa: Cuando algunas personas se ponen a hablar de la pornografía y de su deseo de «*salvar a los niños*», suelen elegir extrañas maneras de manifestar ese

deseo. Algunas de las afirmaciones que se han hecho para justificar esta propuesta son absurdas. Creo que tienen problemas con la ley vigente, **dejando de lado que su enmienda incluya referencias al sonido de los denominados actos sexuales ilícitos que aparecen en este documento**. Como la propuesta recoge que no se permite «*publicitar el material que contenga estos temas desagradables*», se abre la puerta a la siguiente posibilidad: *una persona que lleve una camiseta de Mötley Crüe (si el organismo que tome la decisión juzga que Mötley Crüe es «pornográfico»)* podría, en teoría, ser multada con mil dólares, e incluso ir un año a la cárcel, por su ropa. Y si la llevara dos veces, son cinco mil dólares o hasta tres años de cárcel, o ambas penas a la vez²⁸⁹.

²⁸⁹ «F.Z.: It is my personal feeling that lyrics cannot harm anyone. There is no **sound** that you can make with your mouth, or **word** that will come out of your mouth, that is **so powerful** that it will **make you go to hell**. It's also not going to turn anyone into a "social liability." "Disturbed" people can be set off on a "disturbed" course of action by any kind of stimulus. If they are prone to being antisocial or schizophrenic or **whatever**, they can be set off by **anything**, including my tie, or your hair, or that **chair** over there. You can't point to the statistics concerning "*people doing strange things in the vicinity of rock music*," because all you've got to do is look around at all the normal kids who listen to it and live with it every day who do not commit suicide; they don't commit murder, and they grow up to be, in some cases, **legislators**.

DELEGATE JOSEPH OWENS, CHAIRMAN OF THE JUDICIARY COMMITTEE: This is probably the worst type of child abuse we've got in this state, because it hits all the children. This is **mass child abuse**, and that's what it is. When they throw some of this *slime* at these children, it's abuse.

F.Z.: To say that rock music is "the worst form of child abuse," and "mass child abuse," is *sky-high rhetoric*.

DELEGATE JUDITH TOTH: We're not talking about references to sex. We're talking about references to incest. **Incest**. And it says, "*Do it, kids! It's fine*." We're talking about rape and sexual violence. It's illegal in this state, but these records get out there and they say, "Do it, kids! It feels good. It's fine. It's okay." You've got to read this stuff to know just how **dirty** it is.

F.Z.: Did you guys **read** this? [Laughter] Or did you read the «*synopsis*»?

TOTH: This is **pornography**.

F.Z.: This is **censorship**. I oppose this bill for a number of reasons. First of all, **there's no need for it**. The idea that the lyrics to a song are going to cause «antisocial behavior» is not supportable by science.

TOTH: This bill is **constitutional**. We're talking about minors in the first place. And stop worrying about their «civil rights.» Start worrying about their *mental health*, and about the *health of our society*.

F.Z.: The bill seeks to keep people from seeing, renting, buying or listening to material described as depicting «illicit sex» –and the description of what constitutes «illicit sex,» as per this bill, includes «*human genitals in a state of sexual stimulation or arousal*.» Is that **illicit** sex? Perhaps in Maryland. [Laughter] «*Acts of human masturbation*.» Not «*animal masturbation*»; this is talking about **human masturbation** as an «*illicit sexual act*.» [Laughter] «*Sexual intercourse or sodomy*.» Why does the bill indicate that *sexual intercourse* is **illicit sex**, and put it next to **sodomy** in the same line? The next line reads, «*fondling or other erotic touching of human genitals*.» That is «*illicit*» in the state of Maryland according to the **law as already written**?

OWENS: The thing is, they *know* what they've got, they *know* what they're selling, and **that's what they're trying to sell**. Because that's the only thing they could sell to these minors.

F.Z.: Finally, on this list we find "**nude or partially denuded figures, meaning less than completely and opaquely covered human genitals, pubic region, buttocks or female breasts below a point immediately above the top of the aureola**." [Laughter] Now, *I like nipples*. I think they look nice –and if you take off the nipple, which is the characterizing, determining factor, what you've got is a blob of fat there. [Laughter] And I think that when you're a baby, probably one of the first things that you get interested in is the **nozzle** right there. [Laughter] You get to have it **right up in front of your face**. You «grow up with it,» so to speak –and then you grow up to live in the state of Maryland, and they won't let you see that little brown nozzle anymore.

La diferencia fundamental con las sesiones del Senado se encuentra en el resultado: finalmente, el proyecto de ley de Maryland no salió adelante. Mientras la decisión de fijar la famosa pegatina como conclusión de las discusiones en el Senado dejó una sensación agrí dulce entre las partes implicadas en el debate al no satisfacer plenamente a ninguna, la percepción de Zappa de su paso por Maryland debió de ser mejor en cuanto a la validez de su papel en contra de la censura. Lo que en el Senado se contempló como un fracaso si lo valoráramos en términos de resultados, la intervención en Maryland puede calificarse, dentro de esta misma valoración, como un éxito al lograr convencer a los representantes públicos de las falsas presunciones en que se basaba el proyecto de ley (Russo, 1999: 128).

Estos éxitos parciales fueron dando al músico ánimos en la campaña de promoción del voto entre la juventud que culminaría con la gira de conciertos de 1988. «No te olvides de votar» («Don't forget to register to vote») sería, más que nunca, su lema: el lema insistente de Zappa a lo largo del resto de la década de los 80. Eslogan que aparecería impreso en los discos, recordado en los conciertos, entrevistas e incluso en anuncios televisivos. Una acción movilizadora que recuerda la importancia del voto individual en la participación política colectiva. Pero Zappa no llegó hasta esta acción únicamente por la confrontación directa vivida en el Senado, sino que se venía alimentando desde el principio de su carrera por las censuras ejercidas desde la industria musical. Y que alcanzarían, de nuevo, su máxima expresión al abrigo de la era Reagan merced al inicio de las emisiones del

TOTH: I am not against artistic creativity. I am not for censorship. I think adults have the right to listen to and see whatever they want, but we're talking about **children** here. This is going to affect **children**.

F.Z.: When some people start talking about pornography and their desire to «*save the children*,» they sometimes choose strange ways to express that desire. Some of the statements made in support of this bill are absurd. I think you have problems in the law as it already exists, **let alone amending it to include audio references to the so-called illicit sexual acts that are already in this document**. Because the bill talks about not being able to «*advertise matter containing these objectionable topics*,» it opens up the following possibility: a person wearing a *Mötley Crüe T-shirt* –*if Mötley Crüe was adjudged by whatever forum is going to make these decisions to be a «pornographic» act*– *theoretically could be fined a thousand dollars or go to jail for a year because of his wardrobe, and if he wore it twice, it's five thousand dollars or imprisonment not to exceed three years, or both*».

que sería el primer canal de televisión con una programación ininterrumpida dedicada exclusivamente a la música popular. Rápidamente, el canal, y casi por extensión el medio, actuaría como un poderoso filtro en la construcción de un nuevo lector ideal del rock. Nos estamos refiriendo, evidentemente, a la MTV.

4.2. La censura de la industria musical: la construcción de identidades

En los años 80 la industria musical experimentaría un cambio decisivo que acabaría afectando a las formas de producción, distribución y recepción del rock. El nacimiento de la MTV y la institucionalización del video-clip como herramienta imprescindible para la promoción (y, en último término, la existencia) de los artistas y grupos de la música popular comportaría una redefinición no sólo en las estrategias de mercado, sino también en el papel de los artistas y productores en el panorama musical. El éxito del video-clip de «Thriller» de Michael Jackson a principios de los 80 abrió las puertas en la construcción de una nueva audiencia que, como ha señalado Andrew Goodwin (1992: 38), fue uno de los principales retos que superó la MTV para convertirse en el referente publicitario audiovisual de la música pop en los 80. No hay que olvidar, a este respecto, la importancia de las listas de éxito en el negocio del disco. Simon Frith (1980: 125) recordaba, antes de nacer la MTV, que había cálculos que estimaban en un 70% el porcentaje de discos adquiridos por la juventud a partir de los procesos de selección de las principales listas de éxitos de los medios de comunicación: un estimulante panorama de entrada para un medio de comunicación con mayor capacidad de penetración entre la población que la prensa o la radio. Este papel de referencia obligada adquirido por la MTV tenía unas implicaciones que van más allá de la mera confección de listas de éxitos, imbricándose en un complejo entramado de construcción de sentidos, de mantenimiento de una ideología que estaba en concordancia con la administración Reagan. Construir una audiencia era construir una serie de identidades.

Este proceso de construcción de identidades no aparece, por supuesto, con la MTV. Los mecanismos que había desarrollado la industria musical hasta la hegemonía del video-clip pasaban por un férreo control del mercado por parte de las grandes compañías de discos. Pero la MTV vendría a intensificar estas dinámicas de homogeneización de la música popular. Como han apuntado Wallis y Malm (1990: 168-171) el rápido desarrollo e implantación de la tecnología en el público (como la cinta de casete) derivó en la creación de unas normas sobre la producción de sonido, poniendo en peligro la función social de la música popular en aquellos países en los que los grupos y los artistas locales aceptaban estas normas para entrar en el mercado internacional. Lo que hizo la MTV fue generalizar aún más esta inercia de globalización, algo que va percibiendo la obra de Zappa en los meses anteriores a las emisiones de la nueva cadena de televisión. La pérdida de la función social del rock, tanto en Estados Unidos como en otros países, es la consecuencia de estos mecanismos de control. Unas censuras que, si bien no son ejercidas directamente por el gobierno, sí expresan una voluntad ideológica de pervivencia del sistema.

4.2.1. El video-clip y el fenómeno de la MTV

4.2.1.1. El rock como mercancía ante la concentración mediática de Reagan

MTV: Music Television inició sus emisiones en agosto de 1981. Concebido como canal para la emisión de contenidos de la música pop, nació en un contexto mediático de desarrollo de la televisión por cable y la eclosión de programaciones dirigidas a este ámbito. Desde el principio, la MTV ha estado asociada al formato del video-clip como base de la configuración de sus programas y como núcleo también de la labor de promoción del pop y el rock en televisión. Resulta curioso, así pues, que el primer video-clip emitido por la MTV fuera el de la canción «Video Killed the Radio Star», el conocidísimo tema The Buggles y cuyo título expresaba a

la perfección la intención de la cadena por convertir el medio televisivo en la nueva referencia (en detrimento de la radio) para la publicidad y el consumo de la música popular.

Wlad Godzich (1999:121) ha identificado la originalidad del video-clip como forma de expresión en tres rasgos:

1) la supremacía del significante sobre el significado; 2) la apertura –en el sentido de Umberto Eco– de su estructura textual; y 3) su orientación hacia un público cuya configuración social y demográfica le era particular y parecía capaz de desarrollar una dimensión oposicional.

En esta mayor relevancia dada al significante y en su presentación de nuevas formas visuales dirigidas a un modelo de público concreto pero amplio a la vez, el formato del video-clip, tanto por su configuración como por su lenguaje específico, se nos presenta como una prueba de que la función principal de la MTV es la de vender un producto, primando, ante todo, su carácter publicitario y la consideración de la música como una mera mercancía desprovista de función social. Como han apuntado Luis Puig y Jenaro Talens (1993: 5):

(...) la función del videoclip no es *transmitir* algo o *convencer* de algo, sino, simplemente, *fascinar*. Desde un punto de vista superficial, podría parecer que el videoclip intenta sustituir las técnicas del discurso narrativo por aquéllas que son propias del discurso poético (...). Sin embargo, mientras el discurso poético tiende a la disolución del significado y ofrece un espacio abierto para la producción de significados posibles por parte del espectador, el videoclip disuelve los significados para motivar una acción pragmática extradiscursiva concreta: comprar un producto. No importa si el objeto que se vende es un objeto físico (un casete o un disco), una

manera de pensar y actuar o una imagen de vida. El videoclip institucionaliza la omnipresencia del «discurso publicitario» como un discurso hegemónico²⁹⁰.

Bien es cierto que el video-clip no es una invención de la MTV, pero sí se puede afirmar que la institucionalización de su lectura como elemento publicitario al servicio de una mercancía es responsabilidad suya. Es decir, que si hoy conocemos el video-clip como un dispositivo de marketing se debe a su establecimiento como tal por parte de la MTV. Porque hay que aclarar que la construcción de un texto audiovisual con una duración de la banda imagen sometida a la duración de la banda sonido, consistente ésta última en una canción popular y cuyo rasgo intrínseco se manifiesta, además, en que no se emplean las técnicas del discurso narrativo, se remonta bastantes años atrás. Como afirma Andrew Goodwin (1992: 29-30), son varios los trazos textuales que vamos encontrando a lo largo del siglo XX hacia el video-clip. Un primer antecedente se veía en 1934, en la película *Komposition in Blau*, del director alemán Oskar Fischinger. En los 40 también hallamos clips promocionales de jazz, y en los 50, numerosas películas se hacen eco de la por entonces emergente cultura del rock para introducir secuencias musicales. Con la década siguiente llegarían diversos programas de televisión, además de The Beatles, a quienes Richard Lester dirigió en las películas *A Hard Day's Night* y *Help!*, que incluían numerosos momentos musicales en que la imagen acompaña a la música (tanto diegética como no diegética) de las cintas. Pero los de Liverpool también son importantes por la realización de clips de promoción de algunas de sus canciones, como es el caso de «Penny Lane» y «Strawberry Films Forever». No obstante, es el video de «Bohemian Rhapsody» de Queen (fechado en 1975) el que ha generado un

²⁹⁰ «(...) the function of the videoclip is not to *transmit* something or *convince* of something, but simply to *fascinate*. From a superficial point of view it could seem that videoclip attempts to substitute the techniques of narrative discourse with those which are proper of poetic discourse (...) However, while poetic discourse tends to the dissolution of meaning and gives way to an open space for the production of possible meanings on the part of the spectator, videoclip dissolves meanings in order to motivate a concrete, extradiscursive pragmatic action: to buy a product. It does not matter whether the object to be sold is a physical object (a tape or a record), a way to think and act or an image of life. Videoclip institutionalizes the omnipresence of the “advertising discourse” as hegemonic discourse».

mayor consenso en su marcación como el primer video-clip de la historia. Con todo, habría que esperar a la aportación de la MTV, consistente, como venimos señalando, en la sistematización de todos estos ejemplos en unas rutinas de promoción de singles.

Partiendo de esta labor de promoción, la MTV ha protagonizado un cambio radical en el proceso de modelación de la identidad, modificando conceptos como el de autoría (al dotar de una mayor importancia al papel del productor) y el de autenticidad. Porque, en palabras de Michael Coyle y Jon Donlan (1999: 33):

La autenticidad no es una cualidad, sino una manera de afirmar la cualidad que ahora figura en muchas de las maneras en que públicos y artistas usan las grabaciones en la formación de la identidad²⁹¹.

En definitiva, que, al imprimir nuevos baremos en las relaciones entre artista y público, al desarrollar la figura del fan como un consumidor de música pero también de la imagen del artista al que admira, la MTV se convertiría en un instrumento ideológico fundamental. A este respecto, conviene realizar dos puntualizaciones:

En primer lugar, que no estamos hablando de un canal más, sino de un canal hegemónico en tanto que es el líder absoluto en su terreno. Para dar cuenta de la importancia que tiene hoy en día la MTV (perteneciente a MTV Networks, del grupo Viacom) en la industria musical, no hay más que señalar algunos datos de 2003: llega a 79 millones de hogares. Es el primer canal con una programación dedicada en sus 24 horas diarias a la música. Además, en 1985, MTV Networks inició las emisiones de VH-1, que llega en la actualidad a 68 millones de hogares. VH-1 pretende abarcar a una audiencia comprendida entre los 18 y los 49 años de

²⁹¹ «Authenticity is not a quality but a way of affirming quality that now figures in many of the ways in which audiences and performers use recordings in identity formation».

edad, un grupo demográfico distinto al que se dirige MTV (de 12 a 34 años de edad). De este modo, MTV Networks consigue un mayor alcance y penetración en la población (Krasilovsky y Shemel, 2003: 351).

En segundo lugar, el nacimiento y rápido crecimiento de la MTV se produce en un contexto, la administración Reagan, que se caracteriza, en su estructura del panorama audiovisual, por la concentración empresarial y la consecuente reducción de la pluralidad. La potenciación de esta estructura se produjo por las distintas medidas de desregulación emprendidas por Reagan, entre las que destacan, según Fernando Quirós Fernández (1998: 109):

1. El período de duración de una licencia pasó de tres años a cinco.
2. Las renovaciones de las licencias se hicieron de manera automática.
3. Los propietarios de medios de comunicación podrían poseer hasta 12 emisoras de televisión mientras su audiencia total no excediera el 25 por 100 del total nacional.
4. El número de emisoras de radio que un solo propietario podría poseer sería de 12 en cada banda, dejando sin vigor la norma 7-7-7 que estaba vigente desde 1953.
5. Queda abolido el requisito de servir a los intereses de la comunidad, para optar a una nueva licencia o a una renovación.

Estos movimientos para la desreglamentación del sector audiovisual conducían a la minimización de la competencia a los grandes grupos y a la ganancia de peso específico de éstos en la generación de sentidos de sus productos informativos y culturales. Como apunta Marcial Murciano (1992: 97):

La consecuencia más importante del proceso de concentración (...) reside en que la actividad informativa y comunicativa se encuentra en la actualidad dominada por grandes empresas de comunicación o conglomerados multimedia, cuyo poder de decisión sobre la producción cultural no tiene ningún control o contrapeso social.

Por consiguiente, esta «producción cultural» de la MTV tiene, desde sus principios, una acentuadísima penetración en la sociedad, al pertenecer este canal a uno de los principales grupos multimedia norteamericanos. La inserción definitiva del rock en la programación televisiva como una mercancía, con sus implicaciones ideológicas en la capacidad de la generación de sentidos llevaba a Simon Frith a decir que «el futuro de la música no es sólo un asunto musical» (1999: 24). La censura sufrida por Zappa (que trata de actuar, precisamente, como contrapeso de este control social) en la MTV deja claras estas implicaciones ideológicas y las directrices de los sentidos que se quieren generar.

4.2.1.2. Fragmentación y crisis de autenticidad del rock

En 1981, Zappa editaba el disco *You Are What You Is*. Como idea de promoción, se le ocurrió grabar un video-clip de la canción que da título al LP. En los planos iniciales vemos a Zappa y al músico Ray White que, mientras cantan, escoltan a una persona vestida de traje y corbata que tiene por cabeza una lechuga gigante. A continuación Zappa se dirige a una silla eléctrica en la está sentado un actor caracterizado como Ronald Reagan, «el presidente del infierno». Mientras Zappa sigue cantando, le propina dos descargas a Reagan. El vídeo no fue aprobado para su emisión por la MTV.

La historia resulta significativa por cuanto desvela el proceso de construcción ideológica que se oculta detrás del nacimiento de MTV: Music Television. Un proceso sobre el que ha reflexionado Andrew Goodwin en su libro *Dancing in the Distraction Factory* (1992). Para Goodwin, en la valoración de las causas que permitieron el nacimiento de la MTV se encuentran las raíces y la explicación última de su discurso porque éstas son numerosas y dan cuenta de la deriva de la industria musical hacia una fascinación de la imagen. Así, estas causas vienen desde diferentes ámbitos.

Una primera razón sería una reacción de la industria en contra del movimiento punk de los años 70 que había propugnado que la creación musical debía basarse en el amateurismo y, por lo tanto, en el individualismo. Despreciado por Zappa, que veía el punk como una mera campaña de imagen formada por individuos que al final reproducían el «comportamiento idiota» contra el que decían rebelarse (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 202), Greil Marcus opina (1999: 14), por el contrario, que el punk de los Sex Pistols, al descubrir las estructuras ideológicas de la sociedad británica, consiguió poner a ésta en jaque:

Al maldecir a Dios y al Estado, al trabajo y el ocio, al hogar y la familia, al sexo y el juego, al público y a uno mismo, durante un breve tiempo la música hizo posible experimentar todas estas cosas como si no se tratase de hechos naturales sino de estructuras ideológicas: cosas que alguien ha hecho y que consecuentemente pueden ser alteradas, o incluso eliminadas.

Para evitar la reproducción de movimientos de esta índole, prosigue Goodwin, a finales de los 70 se volvería a centrar el interés de la industria en la profesionalización como criterio de distinción de calidad de los discos. Buena cuenta de ello se vería en el desarrollo de los sintetizadores y en el papel que desempeñarían los productores en la década de los 80. Será en estos años cuando la figura del productor llegue, en muchos casos, a poner en cuestión las ideas de «autoría» y «autenticidad» de la obra pop: el productor no será ya una persona que, como mucho, pueda aspirar a ser considerada como un integrante oficioso del proceso creativo (el ejemplo más claro de esto sería George Martin y The Beatles), sino que ahora es el máximo creador, por encima incluso del artista que interpreta la obra. Goodwin recuerda, a este respecto, al productor Trevor Horn, responsable de grupos como Frankie Goes to Hollywood, como la prueba de que los códigos empezaron a desmontarse rápidamente:

El punk y el rock compartían una ideología de códigos de representación que asumían una correspondencia entre la creatividad y la actuación. A esto se debe, en parte, el hecho de que sea tan importante para los artistas rock escribir su propio material. La actuación se veía como un acontecimiento «auténtico» en el que los músicos comunicaban su música al público (...) Para cuando Frankie Goes to Hollywood emergió en el Reino Unido en 1983, a nadie le preocupaba ya si los músicos tocaban o no en sus propios discos²⁹² (Goodwin, *id.*: 34-35).

Una opinión que compartía Zappa:

Las compañías de discos dejaron de contratar grupos que supieran tocar en beneficio de grupos que quedaran bien en las fotos, porque pensaban que siempre podríamos conseguir a un productor para cantar sus canciones²⁹³ (en Courier, 2002: 366).

Como resultado de este proceso, el video-clip presentaba a los artistas simulando una actuación y banalizando esta «autenticidad». Ahí estaría lo que hacían artistas como Prince o grupos como Whitesnake, que contrataban a otros artistas sólo para que fingiesen que tocaban aun cuando no habían tocado en la grabación musical original. Todo un ritual de representación que nos enfrenta a una paradoja: el perfeccionamiento tecnológico restaba capacidad de reproducción. En palabras de Jenaro Talens (1994: 8):

No deja de ser curioso que la progresiva utilización de la electrónica hiciese cada vez más difícil «reproducir» en directo lo que se había hecho en laboratorio y que

²⁹² «Punk and rock shared an ideology of performance codes that assumed a correspondence between creativity and performance. That is partly why it is so important for rock artists to write their own material. Performance was seen as an “authentic” event in which musicians communicated their music to an audience (...) By the time Frankie Goes to Hollywood emerged in the United Kingdom in 1983, nobody any longer cared whether or not the musicians played on their own records».

²⁹³ «The record companies stopped signing groups that could play in favor of groups that looked good in pictures, because they figured we could always get a producer to sing their songs».

éste último alcanzara paulatinamente el estatuto de «instrumento musical». Entre la pregnancia del erotismo corporal de Elvis Presley y la descorporeidad de Madonna hay algo más que un cambio de moda. Al margen de otras consideraciones, este proceso ha significado un cambio de paradigma fundamental: la representación había sido sustituida por su simulación, y era el concierto el que debe parecerse a la grabación y no al revés, algo que ha llegado a límites, impensables hace dos décadas, con la invención del video-clip.

El caso más clamoroso de esta ruptura de la «autenticidad» llegaría con el escándalo de Milli Vanilli, el dúo al que se le retiró el premio Grammy cuando en 1990 se supo que sus integrantes no habían puesto la voz en los discos ni en las actuaciones en directo, en las que se limitaban a mover los labios. Milli Vanilli serían la culminación de la fascinación por la imagen como nueva preocupación de la industria musical. Lo que redundaría, en opinión de Zappa (en Courier, *id.*: 353-354), en un deterioro notable de la función social del rock al quedar cerradas las puertas a las inquietudes de las nuevas bandas que no comulgasen con la nueva doctrina:

Hoy las compañías de discos ni siquiera escuchan tu cinta (...) Miran la foto publicitaria. Te miran el pelo. Te miran las cremalleras. ¿Eres vistoso? Y si tienes el look que buscan, entonces no importa una mierda qué hay en la cinta: siempre pueden contratar a alguien que arregle lo que hay grabado. Y no esperan que estés por ahí durante veinte años. Al negocio no le interesa el desarrollo de los artistas. Quieren el dinero rápido porque saben que la semana que viene van a tener a otro peludo y a otro tipo con cremalleras por todas partes. Y saben que la gente no escucha, sino que baila, conduce el coche o cualquier otra cosa. Hoy el negocio está más orientado hacia lo prescindible²⁹⁴.

²⁹⁴ «Today record companies don't even listen to your tape (...) They look at your publicity photo. They look at your hair. They look at your zippers. How gay do you look? And if you've got the look then it really doesn't make a fucking bit of difference what's on the tape –they can always hire somebody to fix that. And they don't expect you to be around for twenty years. The business is not interested in developing artists. They want that fast buck because they realize that next week there's going to be another hairdo and another zipper. And they realize that the people are not listening, they're dancing, or they're driving, or something else. The business is more geared to expendability today».

Pero habría más razones que pondrían en relación el origen de la MTV con su discurso hegemónico. Nos hemos referido antes a la estructura audiovisual norteamericana de la administración Reagan en la que la concentración era el factor predominante. La expansión de la televisión por cable fue un hecho durante esos años y la MTV tuvo que diseñar una programación que era totalmente nueva en su momento, teniendo, así pues, que sopesar qué tipo de espectador (y, por ende, de consumidor) se quería. Esto es, se ponía en juego el fenómeno de la identidad del espectador televisivo. Desde un primer momento, la MTV optó por la venta del pop como un producto de consumo rápido antes que una práctica social generadora de sentidos. Es decir, que para la MTV la única ideología posible en la música popular era la que marcan pautas de la televisión comercial estadounidense: la pervivencia de esquemas conservadores desde la concepción del medio televisivo como un medio dominante que llega al receptor con el mínimo esfuerzo por parte de éste. A este respecto, Román Gubern (1992: 364) cree que esta ley del mínimo esfuerzo trataría de perpetuar el modelo conservador de la televisión:

La fruición familiar de la televisión (...), con frecuencia en presencia de menores, presiona para acentuar el carácter conservador del medio, en comparación con la actual permisividad de espectáculos como el teatro y el cine. De ahí sus frecuentes tabúes acerca de la sexualidad, del aborto, de las drogas, del lenguaje crudo, etc.

Pero la potenciación de unas determinadas condiciones de recepción no ha sido la única característica que ha facilitado este modelo. Existe también un componente tecnológico que hace que una determinada forma de mirada se haya institucionalizado hasta el punto de parecer la única posible. Nos referimos a la fragmentación de la cultura del «zapping» que encuentra su explicación en la sensación de la proliferación de la oferta de la televisión por cable. El espectador pasa a ser, de este modo, un receptor que selecciona fragmentos de espacio televisivo para ordenarlos en un constructo que percibe como una nueva realidad.

Como ha afirmado Santos Zunzunegui (1989: 205), el zapeo entre canales descansa sobre esta premisa:

(...) el principio que rige esta forma de explotación televisiva se asienta sobre la idea de *fragmentación especializada* de la realidad. Las partes distintas y debidamente codificadas del sintagma del «mundo natural» y cultural son repartidas, adecuadamente convertidas en imágenes, en múltiples casillas de almacenaje simbólico. La pretendida semejanza de contenido permite agrupar a las imágenes resultantes de la explosión icónica a que la realidad es sometida, previa su conversión en materia prima de espectáculo y consumo.

La fragmentación del video-clip, que parte de su identificación con el lenguaje publicitario, juega la baza de la construcción de un espectador ideal caracterizado, así pues, por su predisposición a recibir los mensajes en una situación de pasividad y mínimo esfuerzo de lectura y de identificación entre imagen televisada e imagen real. Porque el proceso de identificación del receptor con lo que ve, surge desde el mismo instante en que el referente visual actúa como un modelo del lenguaje publicitario. Como tal modelo, y como es bien sabido de la publicidad, el emisor quiere que esa identificación sea total para que no se venda un producto físico, sino una necesidad, una sensación, un sentimiento.

El video-clip de la MTV funciona de esta misma manera. La construcción de estereotipos que representan a una imagen concreta del artista resulta en una comunión ideológica con lo que el espectador está viendo. Desde que el video-clip funciona como un gran anuncio que vende un modo de vida acomodaticio, se deja al rock desprovisto de cualquier factor de movilización social. Ésta es la idea que maneja Zappa en su canción «Be in My Video», del disco *Them or Us* (1984), en la que pone el acento sobre el papel de construcción de identidades que desempeña la MTV. La voz principal de la canción orienta a una estrella emergente en los pasos que ha de seguir para triunfar en la industria musical:

Cariño, sal en mi vídeo
cada noche.
Alquilaré una jaula para ti
y vestidos blancos de medianoche.

Da vueltas por el escenario en un efecto de fundido,
haz como que cantas.
Alquilaré una limusina reluciente
y soltaré un montón de
pájaros.

Ponte un collar de cuero
y un pincho en la oreja.
Haré que huelas mi guante
e intentaré parecer sincero, y después

bailaremos el blues.
Bailemos el blues.
Bailemos el blues
bajo una luz de luna de mucho vatios.

Finge que eres china,
(...)
haré que te pongas zapatos rojos.
Hay un efecto cutre de explosión de bomba atómica
que lo usan todos los grupos.

La luz atómica brillará
a través de un efecto de cortinilla
que creará formas de luz en tu cara.
Y, después, pasaremos a un plano del espacio

con sus miles de miles de miles de millones

Cariño, sal en mi vídeo

cada noche.

Todo el mundo de la tele por cable

dirá que eres un fenómeno.

Puedes enseñar las piernas

al subir al coche

y yo pondré cara de asco

mientras destrozo la guitarra (...) ²⁹⁵.

Mediante la ridiculización de los estereotipos de la MTV, Zappa está llamando la atención sobre la fascinación de la imagen de los grupos sobre su música. Para Zappa, la MTV prima la construcción de personajes mediáticos sobre el contenido de las canciones de los video-clips, en una dinámica que repercute en la generación de una audiencia pasiva ajena al interés por la política. Es aquí donde el músico ve un nexo de unión con la administración Reagan, ya que la MTV estaría, de este modo, al servicio del poder en los procesos, ya comentados, de «estupidez», «ignorancia» y «homogeneización ideológica». La censura sufrida en su video-clip es buena muestra de ello. No es una arbitrariedad que Zappa eligiera una secuencia de electrocución a Reagan en su video-clip para testear el discurso de la MTV. Al recibir la censura por parte del canal de televisión, el vídeo de Zappa pasa a ser una

²⁹⁵ «Be in my video, / Darling, every night / I will rent a cage for you / And mi j-i-nits dressed in white / (...) / Twirl around in a lap dissolve / Pretend to sing the words / I'll rent a gleaming limousine; / Release a flock of / Ber-herna-herna-herna / Herna-her-nerds / Wear a leather collar / And a dagger in your ear / I will make you smell the glove / And try to look sincere, then we'll / Dance the blues / Let's dance the blues / Let's dance the blues / Under the megawatt moonlight / Pretend to be Chinese, / (...) / I'll make you wear red shoes / There's a cheesy atom bomb explosion / All the big groups use / Atomic light will shine / Through an old venetian blind / Making patterns on your face, / Then it cuts to outer space / *With its billions & billions & Billions & billions and* / Be in my video, / Darling, every night / Everyone in cable-land / Will say you're 'outa-site' / You can show your legs / While you're getting in the car, then / I will look repulsive / While I mangle my guitar (...)».

prueba artística de esta vinculación ideológica entre la cadena de televisión y la administración republicana.

«Be in My Video» (escrita como parodia de la canción de David Bowie «Let's dance») reflexiona sobre los efectos de esta construcción de estereotipos sobre el público: «Todo el mundo de la tele por cable / dirá que eres un fenómeno». La publicidad de la imagen es, por consiguiente, la preocupación principal del discurso de la MTV. La canción está interpretada por una voz que da instrucciones a una futura estrella del rock. Si quieres ser famoso, le viene a decir, tienes que seguir mis órdenes de fingimiento, mi proceso de ritualidad escópica. La voz del demiurgo le dice a su estrella mediática lo que tiene que vestir, las poses que tiene que adoptar en el escenario, al tiempo que le habla de los artificios necesarios para crear esa imagen de éxito. Todo ello, claro está, en detrimento de la «autenticidad»: se le pide al artista que no sea auténtico y que finja en todo momento. Esta pérdida de autenticidad se explicita desde el momento en que el demiurgo le pide que disimule y que se limite a hacer como que canta. Toda la ceremonia que se le describe al artista está pensada en que éste se tiene que limitar a transmitir un producto previamente manufacturado al que sólo estará obligado a ponerle su imagen. La canción no es más que una mercancía y el artista es un personaje desprovisto de cualquier capacidad de movilización que no sea la venta de un producto. Algo sobre lo que volvía Zappa en la versión de «Trouble Every Day» publicada en *Does Humor Belong in Music?* (1986):

Bueno, me estoy poniendo enfermo
de ver la MTV.
Viendo todo el rato los «¡Jo-jo-jó!»
hasta que mis ojos han dicho: «¡Basta!».
Es decir, que cada día

hay un nuevo grupo podrido (...)»²⁹⁶

Resulta interesante detenerse en la voz del demiurgo de «Be in My Video». Se trata de una voz susurrante que habla desde una tribuna de autoridad. Una voz que ordena, que se dirige siempre con imperativos, expresando mandatos para dejar claro que no hay otra manera posible de entrar en el «mainstream» de las superventas de la industria musical. Al constituirse en la voz que controla todos los resortes del éxito comercial, Zappa está llevando a cabo un ataque a la situación monopolística de la MTV en la producción de formas culturales. Esta supresión del pluralismo de los medios es lo que lleva a que la MTV acabe siendo un medio de control y censura. Según sus propias palabras:

Antes de la MTV, si querías conseguir un éxito, había como unas 10.000 emisoras en Estados Unidos donde podías poner tu música en un ámbito regional y que tuviese difusión (...) Ahora hay una MTV, con una lista de discos y, por eso, las compañías de discos ponen los huevos en su propia trampa. Ahora no se pueden mover ni un pelo si no llaman a la MTV para pedir permiso. Lllaman con antelación y dicen: «Estamos listos para hacer un vídeo en el que vamos a poner estas imágenes, ¿qué opináis?» Y la MTV es una organización completamente censora que tiene a todas las principales casas de discos a su merced²⁹⁷ (en Courier, 2002; 366-367).

Estas palabras resultan interesantes por cuanto recogen la deriva del rock hacia una forma de expresión dominada por la imagen publicitaria. O, dicho de otro modo, nos encontraríamos, con la aparición y el triunfo de la MTV, con el triunfo

²⁹⁶ «Well I'm about to get sick / From watching MTV / I've been checking out the "Ho-ho-ho" / Until my eyeballs fail to see / I mean to say that every day / Is just another rotten group».

²⁹⁷ «Before MTV, if you wanted a hit record, there were probably 10,000 stations in America where you could break something regionally and have it spread (...) Now there is one MTV, with one playlist, and because of that record companies put their own balls into the bear trap and sprung it on themselves. Now they can't make a move without calling MTV and getting permission. They call up in advance to say, "We are getting ready to make a video, we're going to have such and such pictures in it, what do you think?" And MTV is a total censorship organization and it has all the major record companies at its mercy».

del discurso de la industria cultural que difumina el componente social de su mercancía, de tal manera que las prácticas ideológicas dominantes se encontrarían en su banalización. No sería casual, para Zappa, que el desarrollo de la MTV hubiese llegado en un contexto político como el de las políticas conservadoras de los años 80 en los Estados Unidos, puesto que era ése el momento idóneo para que la industria pudiera completar ese vaciado de sentidos alternativos a los que podría acceder el rock. El lenguaje publicitario, con la MTV, acababa por ser el lenguaje mismo del rock, con lo que las prácticas subversivas quedaban controladas por los grandes anunciantes del nuevo canal de televisión. Un desarrollo del que ya habían avisado Horkheimer y Adorno (2003: 206) cuando veían en la publicidad la mercancía última hacia la que se encaminaba la industria cultural:

La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquélla. Los motivos son, por supuesto, económicos. Es demasiado evidente que se podría vivir sin la entera industria cultural: es excesiva la saciedad y la apatía que aquélla engendra necesariamente entre los consumidores. Por sí misma, bien poco puede contra este peligro. La publicidad es su elixir de vida. Pero dado que su producto reduce continuamente el placer que promete como mercancía a la pura y simple promesa, termina por coincidir con la publicidad misma, de la que tiene necesidad para compensar su propia incapacidad de procurar un placer efectivo.

No es la primera vez, sin embargo, que se sirve Zappa de una figura demiúrgica en su obra para simbolizar los mecanismos del poder, tanto del poder político como de la industria cultural. La historia que cuenta en su disco *Joe's Garage* (1979) está narrada por un ente que, a la manera del Gran Hermano orwelliano, dicta y ejecuta todas las decisiones referentes al eje argumental de esta obra: la prohibición de la música. En el primer corte de este álbum, se nos presenta a

este narrador, el «Examinador Central» («Central Scrutinizer») que dicta su declaración de intenciones referentes a su labor de control social. Su objetivo es el de la censura musical:

Soy el EXAMINADOR CENTRAL: es mi responsabilidad aplicar todas las leyes que no aún se hayan aprobado. También es mi responsabilidad avisar a todos y cada uno de vosotros de las consecuencias potenciales de varias actividades cotidianas y ordinarias que quizá estáis ejecutando y que pueden conducir a *La Pena de Muerte* (o, al menos, afectar al sistema de valores de vuestros padres). Nuestras instituciones criminales están llenas de criaturitas asquerosas como tú que hacen cosas malas: y muchas de estas criaturas fueron inducidas al crimen por una fuerza horrible llamada ¡MÚSICA!

Nuestros estudios han probado que esta fuerza horrible es tan peligrosa para la sociedad en general que ahora mismo se están redactando leyes para detenerla para siempre. Se describen los castigos crueles e inhumanos en párrafos pequeñitos para que no entren en conflicto con la Constitución (que se está modificando ya para adaptarla al FUTURO)²⁹⁸.

Dejando a un lado el hecho de que este texto anticipara (en un momento ya de emergencia de la influencia de los *lobbies* conservadores en el gobierno estadounidense) los movimientos de censura a la industria musical en los años 80, no podemos dejar de señalar la representación de la amenaza pública que cumple esta voz. *Joe's Garage* es, de hecho, un enfrentamiento entre dos voces: la de Joe, una persona que sueña con dedicarse a la música, y el Examinador Central, que va comentando y criticando las vivencias de Joe. Esta confrontación vendría a

²⁹⁸ «This is the CENTRAL SCRUTINIZER... it is my responsibility to enforce all the laws that haven't been passed yet. It is also my responsibility to alert each and every one of you to the potential consequences of various ordinary everyday activities you might be performing which could eventually lead to *The Death Penalty* (or affect your parents' credit rating). Our criminal institutions are full of little creeps like you who do wrong things... and many of them were driven to these crimes by a horrible force called MUSIC! Our studies have shown that this horrible force is so dangerous to society at large that laws are being drawn up at this very moment to stop it forever! Cruel and inhuman punishments are being carefully described in tiny paragraphs so they won't conflict with the Constitution (which, itself, is being modified in order to accommodate THE FUTURE)» (Rykodisc RCD 10530/31).

significar la lucha del músico contra los estamentos sociales y políticos de su tiempo. Desde su individualismo, Zappa reivindica en *Joe's Garage* la libertad creativa del artista, que ha de quedar al margen de cualquier influencia externa sobre el acabado de su trabajo. El Examinador Central sigue muy de cerca todas las andanzas de Joe, todos los problemas que va encontrando en su camino para poder tocar música, al tiempo que va mostrando su satisfacción cuando Joe fracasa en sus intentos. Es la voz de la censura, caracterizada en el Examinador Central como una instancia de poder que tiene la potestad de aplicar las leyes con penas que van hasta la pena de muerte.

Los ecos de esta voz censora se pueden rastrear también por los primeros discos del músico: *We're Only in It for the Money* (1968) empieza con una voz, también amenazante y susurrante, que se enfrenta a la voluntad de independencia del artista. Si en *Joe's Garage* el referente de esta voz era claramente el gobierno norteamericano, en el disco de 1968 la identificación es más bien difusa, ya que podría referirse tanto a la administración como a la industria musical. Esta voz (que se puede escuchar en el primer corte del álbum, «Are You Hung Up?») amenaza con hacer desaparecer toda la música del mundo para conseguir un silencio global, carente de ruidos disidentes:

Un día de éstos
 voy a borrar
 cada una de las cintas que hay en todo el mundo.
 A lo mejor mañana lo hago.
 Todos los másters de Frank Zappa:
 nada, en blanco, vacíos.
 Eso es lo que son ahora:
 vacíos, la nada, en blanco.
 Sé que él está ahora sentado ahí,
 en la sala de control,

escuchando todo lo que digo.

Pero no me importa.

¡Hola, Frank Zappa!²⁹⁹

No deja de tener gracia que, en este último caso, la voz de la censura pertenezca a (o esté interpretada por) Gary Kellgren, uno de los ingenieros de sonido de *We're Only in It for the Money*. Sería, de este modo, un representante de la industria discográfica el que profiere la amenaza, con lo que, de nuevo, estamos ante un ejercicio de expresión de la necesidad de la independencia del artista. En *We're Only in It for the Money* Zappa volvía a decir que este distanciamiento es necesario para la consecución de un análisis crítico de la sociedad. En este disco en concreto, era el movimiento hippie sobre el que se dirigían los ataques como colectivo desprovisto de identidad. En la base de los problemas con la censura que tuvo Zappa entre los años 70 y los 80 se encontraba esta idea de reivindicación de los valores del individuo. Una reivindicación, producida en los meses anteriores al nacimiento de la nueva cultura del video-clip, que merece una cierta atención.

4.2.2. El músico frente a la industria

4.2.2.1 Identidad y estereotipo: la categorización de los roles sexuales y raciales

Es, precisamente, a caballo entre los 70 y los 80, cuando vemos dos de los casos más singulares de censura que afectan a la obra del músico norteamericano. El primero surge con la edición, en 1979, del LP *Sheik Yerbouti*. Una de las canciones, «Jewish Princess», realizaba una parodia a cuenta de un estereotipo social: las jóvenes judías adineradas. Este estereotipo de jóvenes universitarias con dinero y sin

²⁹⁹ «One of these days / I am going to erase / Every tape in the world. / Tomorrow I may do it. / All the Frank Zappa masters- / Nothing, blank, empty, space. / That's what they are now- / Blank, empty, space. / I know he's sitting in there / In the control room now, / Listening to everything I say. / But I really don't care. / Hello Frank Zappa!»

inquietudes culturales aparecerá posteriormente en la obra de Zappa en más canciones, como en «Catholic Girls» y «Valley Girl»³⁰⁰. La letra de «Jewish Princess» jugaba con el estereotipo, llevándolo hasta los extremos del ridículo más absoluto:

Quiero una asquerosa pijita judía
de largas uñas postizas y el pelo tintado.
Una pijita judía salida
que apeste tanto a ajo que podría tumbar a toda una ciudad.
Que se sienta sola.
Bueno, así se puede tragar lo mejor que tengo.

Quiero una pijita judía peluda
de nariz recién operada, a saber dónde le lleva.
Quiero una pijita judía cachonda,
con las encías desgastadas, que chille como un ratón cuando se corra.
No quiero un troll,
sólo quiero un agujero yemenita.

Quiero una dulce pijita judía,
que no tenga ni puta idea de cocinar, con pinta arrogante.
Una pijita judía viciosa,
para meterle la polla entera
hasta el fondo.
Pijita para follar, nada más.

Quiero una apestosa pijita judía,
que me la afile, me la machaque, que tenga el culo humedecido.

³⁰⁰ El éxito que tuvo la canción «Valley Girl» (en la que la hija de Zappa, Moon Unit, imitaba el acento de las adolescentes del valle de San Fernando en California) fue tal que inspiró, en 1983, una película del mismo título, protagonizada por Nicolas Cage. Mientras la canción de Zappa era una parodia que se burlaba de las aficiones consumistas de las adolescentes a las que retrataba, la película usaba las expresiones que aparecían en el tema musical de Zappa para construir una banal historia de amor juvenil.

Una judía pijita grosera,
de tetas de dimensiones titánicas, con la cara llena de granos reventados por el sol.
No me importa que sea pobre
siempre que lo haga con cuatro en el suelo.

Quiero una pijita judía pizpireta,
que tenga un par de hermanas que te la dejen escocida.

Una frágil pijita judía
de muslos rumanos, que engañe y mienta.

Una chica para dos o tres noches.

Que alguien me envíe a una pija que me la muerda³⁰¹.

La polémica se inició cuando la canción empezó a emitirse por distintas estaciones de radio de California. El tema llamó de inmediato la atención de la Liga Anti-Difamación (la ADL, «Anti-Defamation League»), una organización que lucha contra las distintas manifestaciones antisemitas que se puedan producir en los Estados Unidos y que depende de B'nai B'rith, uno de los más destacados *lobbies* judíos. La ADL de Pasadena (California) se quejó ante la Comisión de Comunicaciones (FCC) por la emisión de la canción en la estación local KROQ. En su protesta, esta entidad arguyó que la letra era racista y antisemita al promover tópicos ofensivos cargados de obscenidad (Gray, 1994: 178).

³⁰¹ «I want a nasty little Jewish Princess / With long phony nails and a hairdo that rinses / A horny little Jewish Princess / With a garlic aroma that could level Tacoma / Lonely inside / Well, she can swallow my pride / I need a hairy little Jewish Princess / With a brand new nose / Who knows where it goes / I want a steamy little Jewish Princess / With over-worked gums, who squeaks when she cums / I don't want no troll / I just want a Yemenite hole / I want a darling little Jewish Princess / Who don't know shit about cooking and is arrogant looking / A vicious little Jewish Princess / To specifically happen with a pee-pee that's snappin' / All up inside / I just want a Princess to ride / I want a funky little Jewish Princess / A grinder; a bumper, with a pre-moistened dumper / A brazen little Jewish Princess / With titanic tits / And sand-blasted zits / She can even be poor / So long as she does it with four on the floor / I want a dainty little Jewish Princess / With a couple of sisters who can raise a few blisters / A fragile little Jewish Princess / With Roumanian thighs, who weasels 'n lies / For two or three nights / Won't someone send me a princess who bites» (Rykodisc RCD 10528).

Zappa vio, en definitiva, cómo se prohibía la emisión de una de sus canciones por una decisión tomada según la idea establecida de que las letras pueden corromper a la juventud. Para Jansen (1991: 199), lo que se produciría en casos así sería un conflicto de discursos provocado desde una instancia de poder que pretende monopolizar el conocimiento como instrumento de control:

La censura intenta hacer cumplir una separación artificial de las funciones duales del lenguaje. Sus teóricos «fingen» que el lenguaje es esencialmente unívoco. Los poetas «fingen» que es esencialmente equívoco. Cuando las estructuras censoras intentan reprimir el lenguaje del poeta (...) se muestra la base irónica de la censura de textos. El discurso unívoco (...) es mucho más moldeable para la censura que el lenguaje equívoco³⁰².

La práctica de la censura requiere, así pues, de la simplificación de las estructuras lingüísticas como resultado de una simplificación de las estructuras ideológicas. Al reducir el texto de Zappa a un terreno ideológico muy definido sin pasar por un análisis previo que tomara en cuenta los diferentes dispositivos de lectura que éste genera, se despoja al mismo texto de un valor más allá del buscado por la instancia censora. Es decir, se toma el texto artístico como un texto administrativo que, por lo tanto, debe ser regulado por la administración de turno. Apartada queda, desde esta visión, una reflexión sobre «Jewish Princess» como un texto que ironiza, en su recreación del estereotipo, del mismo proceso de creación de estereotipos como un arma política para eliminar la diversidad ideológica y crear pensamientos (e individuos) uniformes.

Zappa ofrecía, a través de la presentación de estereotipos claramente identificables en la cultura americana de su tiempo, una crítica al dibujo de

³⁰² «Censorship tries to enforce an artificial separation of the dual functions of language. Theorists “pretend” language is essentially univocal. Poets “pretend” it is essentially equivocal. (...) When censorial structures attempt to contain the language of the poet (...) the ironic basis of literary censorship is exposed. Univocal discourse (...) is far more amenable to censorship than equivocal language».

estereotipos emprendida por los medios de comunicación en un intento de simplificación de la realidad social. Según señalaba Fred R. Berger (en Russell, 1991: 115):

La presentación de las mujeres en los anuncios de televisión sucede en el contexto de aparición de modas sistemáticas y recurrentes que van y vienen. Con unas pocas excepciones, las mujeres en los anuncios de televisión son amas de casa que tienen una preocupación exagerada por la limpieza y por el olor de la ropa, los suelos y los cuartos de baño, que agotan su capacidad intelectual en decidir qué marca de detergente dejará sus ropas con mayor blancura. En las representaciones dramáticas y de comedia, las mujeres se reducen a una gama de estereotipos que van desde el de la ama de casa, incompetente para cualquier otro rol, hasta el de la vampiresa sexual, normalmente estúpida. También suelen aparecer como víctimas de la violencia, la agresión y la violación, indefensas a no ser que estén aliadas a un protector masculino más poderoso que ellas³⁰³.

Esto produce, indefectiblemente, una caracterización simplona e injusta hacia los grupos sociales retratados. De nuevo Berger (*id.*: 116):

Lo que tal vez es peor es que el realizar estereotipos puede resultar en razonamientos erróneos y, como consecuencia, en un tratamiento injusto de las personas. Si se acepta un estereotipo que no es cierto para una amplia parte del grupo al que se aplica, entonces las presunciones y expectativas que la gente tiene sobre los miembros del grupo son falsas. Incluso si el estereotipo es, en gran medida, acertado, puede que los individuos se opongan a la caracterización estereotipada. En cualquier caso, aquéllos cuya manera de pensar esté dominada por

³⁰³ «The presentation of women in TV commercials occurs in a systematic, recurrent fashion day in and day out. With a few glaring exceptions, women on television commercials are homebodies who have an exaggerated concern for the cleanliness and smell of clothes, floors, and bathrooms, and who strain their intellectual capacities in deciding what brand of laundry detergent will get their clothes the whitest. In dramatic and comedic portrayals, women fall into a range of stereotypes –from the domestic housewife, incompetent in any other role, to the sexual, usually brainless, vamp. They also appear regularly as the victims of violence, aggression, and rape –helpless unless allied with a more powerful male protector».

un estereotipo, pueden llegar a tratar a los otros basándose en lo que es, de hecho, una generalización falaz y apresurada³⁰⁴.

Según este autor, el discurso mediático aprueba el orden social que define en el proceso de creación de estereotipos. Al presentar éstos de una manera repetitiva, y al generalizar al mayor grupo de individuos posible en unos determinados roles sexuales o raciales marginales (las mujeres y los negros e hispanos), la visión que presentan los medios de comunicación asumen y validan estos retratos. Una visión basada en los valores de competitividad, inteligencia, poder, sabiduría y liderazgo, ejercidos por el varón de raza blanca.

Fijémonos en otra canción de *Broadway the Hard Way*, en concreto «Any Kind of Pain». Este tema nos presenta la construcción de un estereotipo muy reconocible, el de la mujer que tiene que triunfar en la sociedad norteamericana de los años 80 usando su atractivo sexual:

Eres la chica
que creó
algún publicista en un pequeño y cutre despacho
de la avenida Madison, en Manhattan.

Cuidaron todos los detalles,
te hicieron perfecta:
labios rojos,
ojos azules,
rubia,
idiota.

³⁰⁴ «Perhaps worse, stereotyping can result in mistaken reasoning, and, as a consequence, in unjust treatment of persons. If a stereotype is accepted, but is not true of a large part of the group it applies to, assumptions and expectations people have about the members of the group are likely to be false. Even if the stereotype is largely true, particular individuals may defy the stereotypic characterization. In either case, those whose thinking is dominated by a stereotype may well be led to treat others on the basis of what, in effect, is a fallacious hasty generalization».

Ellos dijeron: «Cariño,
eres 100% americana».

«AGUANTARÍAS CUALQUIER TIPO DE DOLOR QUE YO TE INFLINGIERA,
¿A QUE SÍ?
AGUANTARÍAS CUALQUIER TIPO DE DOLOR QUE YO TE INFLINGIERA,
¿A QUE SÍ?
PUESTO QUE NO TIENES CEREBRO,
QUIERO QUE TE QUEDE CLARO:
CUALQUIER TIPO DE DOLOR.
NO ACEPTAMOS NI UN “TAL VEZ” COMO RESPUESTA».

Tiene la cabeza llena de pájaros,
y una nariz chatita.
Parece que nunca
tenga nada que comer.

Cena con actores
y con personajes de Wall Street.
Conversación aburrida,
ropa cara.
¿Ves cómo incluso
está dispuesta a mamar?
(Ella es tan importante
gracias a que él sale en la televisión).

«AGUANTARÍA CUALQUIER TIPO DE DOLOR QUE YO TE INFLINGIERA,
¿NO CREES, BOBBY?
AGUANTARÍAS CUALQUIER TIPO DE DOLOR QUE YO TE INFLINGIERA,
¿NO CREES, BOBBY?
DADO QUE AÚN NO ES FAMOSA,
CÓMO TE LO EXPLICARÍA,
PUEDE QUE SU HOBBY SEA

AGUANTAR CUALQUIER TIPO DE DOLOR».

Ya ha llegado alto,
 ha recorrido un largo camino.
 ¡Le han enseñado un montón de palabras
 para que ella las repita como un loro!

Cuando se le suelta la lengua,
 incluso suenan bien palabras como «pan de presidiario».
 ¡Muy bien!
 Ella se equivoca,
 pero acabemos ya
 su canción.

(Ahora parece que esté por todas partes,
 que no podamos escapar de su presencia
 —¿es acaso un milagro de la pura evolución?—,
 y todos los yuppies sueñan con violarla algún día.
 Con ella, los 80
 acaban de forma apasionante).

«SÍ, ES TAN DÓCIL COMO YO,
 ¿NO ES ESO TIERNO?
 SÍ, ES TAN INÚTIL COMO YO,
 PERO RECORDEMOS
 QUE SÓLO TIENE LA MITAD DE LA CULPA
 LA MITAD DE LA CULPA
 LA MITAD DE LA CULPA
 PERO AÚN PODEMOS EXIGIRLE MÁS»³⁰⁵.

³⁰⁵ «You are the girl / Somebody invented / In a grim little office / On Madison Ave. / They were specific / They made you terrific: / Red lips; / Blue eyes; / Blonde hair; / *Un-wise*— / You're All-American, / And, darling, they said so / YOU'D TAKE ANY KIND OF PAIN FROM ME, / WOULDN'T YOU, BABY? / YOU'D TAKE ANY KIND OF PAIN FROM ME, / WOULDN'T YOU, BABY? / SINCE YOU HAVEN'T GOT A BRAIN, / LET ME JUST EXPLAIN: / ANY KIND OF PAIN / IS NEVER A *MAYBE* / Her head's

En este caso concreto, el texto vuelve a convertirse en testimonio de su momento histórico. Los publicistas de la avenida Madison, buscando nuevos valores en la cultura del video-clip y la MTV, definen los códigos sobre los que se tiene que basar el éxito. Y si en aquella canción, vista más arriba, sobre la construcción del video-clip («Be in My Video») se hablaba de la sumisión como el valor fundamental para el progreso en la industria musical, en ésta se vuelve sobre la misma idea, si bien da un paso más: ahora la estrella ya ha triunfado y sigue en la primera línea social gracias a que sigue a rajatabla los valores aprendidos: a decir siempre que sí y a acatar «cualquier tipo de dolor» requerido por los directivos responsables de la creación de su personaje. Lo menos relevante, claro está, es saber a qué se dedica la protagonista de la canción. Tanto da que sea actriz o modelo ya que si ella tiene una determinada relevancia social se debe, según se recoge el texto, a su presencia en los medios de comunicación. Es un estereotipo sexual creado en una agencia de publicidad, que se dedica al mundo de la imagen sin dedicarse a nada en concreto: lo que cuenta es el envoltorio, no el contenido. Porque, recordemos, la canción define una época en que «los hechos son estupideces». La chica de la avenida Madison y la pijita judía son reflejo de su tiempo, y la prueba de la importancia de los medios en la construcción de identidades. La pija judía no es más que un pelele cuya conducta se basa en el dictado de las modas. Su rol sexual responde a su interés por no defraudar a su construcción estereotipada, a su ilusión de identidad.

full of bubbles; / Her nose is petite! / She looks like she never / Gets nothin' to eat! / She dines with actors, / 'N Wall Street characters: / Dull talk; / Nice clothes— / See her? / She blows— / (She's so important / 'Cause he gets to do talk shows—) / AND SHE'D TAKE ANY KIND OF PAIN FROM ME, / WOULD'N'T SHE, BOBBY? / SHE'D TAKE ANY KIND OF PAIN FROM ME, / WOULD'N'T SHE, BOBBY? / SINCE SHE HASN'T GOT A NAME, / LET ME JUST EXPLAIN: / ANY KIND OF PAIN / IS PROB'LY HER HOBBY / She has moved up now; / She's come a long way— / They give her bunches / Of words she can say! / When she's in a bold mood, / "*Confinement Loaf*" sounds good— / That's right, / She's wrong! / Let's end / Her song / (It seems she's everywhere / We just can't escape her— / Is this a miracle of pure evolution? / And all the yuppie boys, they dream they will rape her— / She brings the 80's / To a *thrilling* conclusion!) / YES, SHE'S EVERY BIT AS TAME AS ME, / ISN'T SHE TENDER? / YES, SHE'S EVERY BIT AS LAME AS ME, / LET US REMEMBER, / SHE GETS ONLY HALF THE BLAME / ONLY HALF THE BLAME / ONLY HALF THE BLAME / UNLESS WE *EXTEND* HER—» (Rykodisc RCD 10552).

Ésta es, por lo tanto, una de las preocupaciones de la obra de Zappa a finales de los años 70. Su disco *Joe's Garage*, de 1979, alerta sobre este proceso de anulación de la identidad. Es el tema también del disco del mismo año, *Sheik Yerbouti*. En él, no es el del «Jewish Princess» el único estereotipo retratado. *Bobby Brown Goes Down* nos presenta otro extremo partiendo de otro individuo común al de la chica judía: el joven (preuniversitario o universitario) con dinero, tan popular en las películas americanas de los años 80 y 90, como *Porky's* o *American Pie*:

Hola a todos, soy Bobby Brown.

Dicen que soy uno de los guapos de por aquí.

Tengo un coche muy rápido, me brillan los dientes,
y todas las tías se me rifan para besarme el culo.

Me estoy preparando para la fama,
me visto a la moda y molo mogollón.

Una animadora me quiere ayudar con mis deberes,
dejaré que los haga y puede que después la viole.

¡Dios mío! Soy el sueño americano.

Y, desde luego, no soy nada extremo.

Soy un cabroncete simpático.

Conseguiré un buen trabajo y seré muy rico.

El movimiento de liberación de la mujer
se ha expandido rápidamente por todo el país.

Os digo

que no estaba preparado cuando me follé a aquella tortillera llamada Freddie.

Me soltó un discurso

e intentó que me corriese cuando ella quería
me apretó los huevos como una apisonadora,
pero dejó mi polla en paz.

Se me quedaron los huevos tan molidos que ahora me corro a las primeras de
[cambio.

¡Dios mío! Soy el sueño americano.
 Pero ahora huelo a vaselina.
 Soy un cabrón desgraciado
 porque ya no sé si soy un tío o una tía

Salí y me compré un chandal
 y ahora voy por ahí tocándome la polla por dentro del bolsillo, pero sin perder mi
 [elegancia natural.

Trabajo grabando cuñas radiofónicas
 y ningún disc-jockey ni siquiera ha intuido que soy gay.
 Al final, yo y un amigo
 acabamos metidos en el rollo sadomaso.
 Puedo aguantar una hora con el consolador gigante
 mientras me dan lluvia dorada hasta atragantarme.

¡Dios mío! Soy el sueño americano.
 Con un consolador en el culo, se me revientan hasta los ojos.
 Haré lo que sea para triunfar.
 Me paso las noches en vela diciendo: «¡Gracias, Fred!»
 ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Soy tan sensual!
 Gracias a Freddy soy un minusválido sexual.
 Me llamo Bobby Brown,
 mírame ahora, que me la voy a chupar³⁰⁶.

³⁰⁶ «Hey there, people, I'm Bobby Brown / They say I'm the cutest boy in town / My car is fast, my teeth is shiney / I tell all the girls they can kiss my heinie / Here I am at a famous school / I'm dressin' sharp 'n I'm actin' cool / Got a cheerleader here wants to help with my paper / Let her do all the work 'n maybe later I'll rape her / Oh God! I am the American dream / I do not think I'm too extreme / An' I'm a handsome sonofabitch / I'm gonna get a good job 'n be real rich / Women's Liberation / Came creepin' all across the nation / I tell you people, I was not ready / When I fucked this dyke by the name of Freddie / She made a little speech then, / She tried to make me say *when* / She had my balls in a vice, but she left the dick / I guess it's still hooked on, but now it shoots too quick / Oh God! I am the American dream / But now I smell like Vaseline / An' I'm a miserable sonofabitch / Am I a boy or a lady... I don't know which / So I went out 'n bought me a leisure suit / I jingle my change, but I'm still kinda cute / Got a job doin' radio promo / An' none of the jocks can even tell I'm a homo / Eventually me 'n a friend / Sorta of drifted along into S&M / I can take about an hour on the tower of power / 'Long as I gets a little golden shower / Oh God! I am the American dream / With a spindle up my butt till it makes me scream / An' I'll do anything to get ahead / I lay awake

Bobby Brown es un estudiante, como también lo son los personajes que aparecen retratados en otras canciones suyas de finales de los 70 y principios de los 80: la judía pija, las alumnas católicas de «Catholic Girls» o las adolescentes de «Valley Girl» cuyo principal pasatiempo es ir de compras a los centros comerciales. Bobby Brown se nos presenta como una persona ideal: guapo, elegante, rico, simpático... un triunfador en definitiva. Es, como él mismo reconoce, la personificación del sueño americano. Sin embargo, se ve cuestionado como modelo en cuanto se rompe el orden social que se sabe de memoria. Es el momento en que los movimientos sociales (en la canción, el movimiento de liberación de la mujer) entran en escena. A Bobby se le desmoronan los valores que él entendía por tradicionales, y acaba preguntándose por su propia identidad sexual al descubrir que es gay y que le gusta el sadomasoquismo.

Como es habitual en la obra de Zappa, no existe una división entre conductas correctas e incorrectas, ya que ésta no intenta moralizar con la introducción de modelos para su público. En los textos de Zappa se encuentran constantemente personajes ridiculizados por sus contradicciones. Así, en esta canción, la activista feminista no tiene un retrato ni mucho menos complaciente: es una pesada, que suelta discursos incomprensibles y que entiende el feminismo como el sometimiento sexual del hombre a la mujer. A Bobby Brown el entrar en contacto con el feminismo no le aporta ninguna inquietud cultural a su pasotismo natural, ni le perturba el orden social en el que vive: lo único que le cuestiona es su sexualidad, es decir, lo hace más confuso como individuo, y lo alinea en una nueva estructura social, tan codificada y carente de autocrítica como la anterior. Si antes Bobby vivía para el dinero, tras conocer a la feminista, pasa a vivir sólo para el sexo.

nights sayin', "Thank you, Fred!" / Oh God, Oh God, I'm so fantastic! / Thanks to Freddie, I'm a sexual spastic / And my name is Bobby Brown / Watch me now, I'm goin' down» (Rykodisc RCD 10528).

Es relevante que Bobby Brown sea un estudiante. Igual que son estudiantes los que aparecen en «Valley Girl» o «Catholic Girls». Porque, de esta manera, Zappa está advirtiéndole de que el sistema educativo en Estados Unidos no funciona, ya que no aporta elementos críticos que arreglen los numerosos aspectos (como la censura) susceptibles de una profunda reforma. Bobby Brown es una persona que estudia sólo con el objetivo de ganar dinero en un futuro. No le interesa su etapa de formación más que para eso. Pasa sus años de estudiante entretenido en su ropa y su coche. No realiza los trabajos de clase y, a pesar de todo, es el sueño americano, es el modelo. No sólo asume ese sistema, sino que lo acepta gustoso. Es esa falta de espíritu crítico la que le provoca la fascinación al conocer algo ajeno a su mundo, a una feminista que le introduce en su secta particular. Lo de menos es que esta secta tenga un carácter cultural, político o religioso. Da lo mismo que sean feministas radicales o telepredicadores fundamentalistas. Lo que señala Zappa es que la toma de postura ideológica ha de hacerse desde el conocimiento, el estudio y el sentido común individual. Sólo desde esta libertad de juicio es como se puede escapar del control que el sistema, en sus distintas ramificaciones, ejerce sobre los ciudadanos. Porque, en caso contrario, ocurre lo que se retrata en «Bobby Brown»: una crisis de identidad social manifestada, en este caso, por la crisis de identidad sexual. La conclusión que ha sacado Bobby Brown de su paso por el sistema educativo estadounidense es que no es capaz ni de definirse a sí mismo, y que, por lo tanto, sus acciones irán encaminadas a la satisfacción personal inmediata antes que a su participación en la sociedad.

Si «Jewish Princess» fue censurada en Estados Unidos, «Bobby Brown Goes Down» fue todo un éxito en países como Suecia. En una entrevista concedida a una radio de ese país, Zappa reivindicaba su derecho a escribir canciones sobre la realidad que contemplaba:

Lo que quería decir es que Bobby Brown es un tío que acaba como acaba por culpa de seguir los consejos del movimiento de liberación de la mujer y, así, termina sentándose en un taburete que tiene una cosa que se le mete por el culo mientras alguien le mea encima. Y, claro, no veo muy normal que la canción sea por aquí tan popular. Vamos, que cuando voy a una discoteca y veo a la gente bailando Bobby Brown, es inevitable que me ría. Puede que la historia de Bobby Brown no sea algo que suceda a diario en Suecia, pero no me sorprendería que hubiese varios Bobby Brown por ahí. Y alguien debería escribir sobre ellos³⁰⁷ (en Miles, 2004: 272).

La insistencia de Zappa en la validez de sus canciones como testimonio de su tiempo hace que su preocupación por la censura sea un caso de voluntad de transparencia informativa. Al considerar la dimensión de su trabajo en cuanto a documento para futuras generaciones, la existencia de la censura supone la negación de la diversidad de puntos de vista en la construcción del discurso histórico. La presencia de un filtro que decide qué visiones son adecuadas y cuáles no, viene a garantizar la pervivencia de un único modelo ideológico oficial que ningunea los modelos alternativos o independientes.

Porque, para Zappa, la prohibición de «Jewish Princess» venía a anticipar, de algún modo, una política general consistente en la activación de la censura como mecanismo de distracción. El caso de «Jewish Princess» sería un reflejo de este nuevo tiempo en que la distracción se convertirá en sistemática bajo la presidencia de Reagan, el nuevo tiempo de un «mantenimiento de la ficción» para apartar la atención sobre las grandes actuaciones políticas. Según sus palabras (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 225-226):

³⁰⁷ «So you get the idea that Bobby Brown in this song as the result of following the advice of women's liberation, has wound up sitting on a stool with a thing up his ass while somebody pisses on him. And that's why I think that it's unusual that the song is so popular here. I mean, when I go to a disco and see people dancing the Bobby Brown, I had to laugh... The story of Bobby Brown may not be something that happens every day in Sweden, but I wouldn't be surprised if there are few Bobby Browns out there. And somebody should write about them».

Si se cogen todas las letras que he escrito y se analiza cuántas canciones tratan sobre «*mujeres en posturas humillantes*», y cuántas sobre «*hombres en posturas humillantes*», entonces se verá que la mayoría de mis canciones son sobre **hombres estúpidos**.

Las canciones que escribo sobre mujeres no son ataques gratuitos hacia ellas, sino que están basadas en hechos. La canción «Jewish Princess» hizo que la Liga Anti-Difamación de la Asociación B'nai B'rith se quejara amargamente y me pidiera una disculpa. Ni me disculpé entonces ni lo hago ahora porque, a diferencia de los unicornios, estas criaturas existen de verdad, y se merecen una «conmemoración» con su propia obra especial.

La función principal de cualquier organización que se dedique, mediante las relaciones públicas, a la defensa de una raza, es la de hacer lo que el congresista republicano Duncan Hunter sugirió en el show de Larry King: «**mantener la ficción**» (Él usó esta frase en el contexto de que, durante el escándalo del Irán-Contra, era nuestro deber como norteamericanos apoyar al presidente mirando a otro lado)

(...) si alguien quiere creer que las mujeres son una especie maravillosa que: [1] nunca va al lavabo; [2] que es incapaz de hacer *algo mal*; [3] que es *completamente superior al hombre*, que se lo crea. Lo que le haga sentirse mejor³⁰⁸.

Lo que denuncia Zappa es que, detrás de los argumentos oficiales ofrecidos por aquéllos que practican la censura, se encuentra un deseo de construcción de individuos ideales que, como los espectadores de la MTV, consuman los mensajes sin capacidad crítica y sin una consecuente movilización ciudadana. La persecución

³⁰⁸ «If you were to take all the lyrics I've ever written and analyze how many songs are about 'women in demeaning positions,' as opposed to 'men in demeaning positions,' you would find that most of the songs are about **stupid men**. The songs I write about women are not gratuitous attacks on them, but statements of fact. The song "Jewish Princess" caused the Anti-Defamation League of the B'nai B'rith to complain bitterly and demand an apology. I did not apologize then and refuse to do so now because, unlike *The Unicorn*, such creatures **do exist**—and deserve to be 'commemorated' with their own special opus. The basic function of any ethnic protective PR organization is to do what Congressman Duncan Hunter (R-California) suggested on the *Larry King show*—"maintain the fiction." (He used it in the context of protecting the Reagan administration during the Iran-contra scandal, suggesting it was our duty as Americans to support The President by looking the other way.) (...) if you want to believe that women are a wonderful species that: [1] never goes to the toilet; [2] can't possibly do *anything wrong*; [3] is *completely superior to men*, then **believe it**—whatever makes you feel good».

de su obra también se inscribe en una dinámica de elusión de un debate profundo en torno a la construcción de la sociedad. En su opinión, la elección de su figura como un enemigo antisistema no era más que una estrategia de desactivación de su reivindicación:

En términos generales, yo era un enemigo conveniente, y podían dar publicidad a sus causas al perseguirme³⁰⁹ (en Sheff, 1993: 59).

4.2.2.2. Las compañías discográficas y el control de la distribución

Y esto es algo que queda muy claro en el segundo caso de censura que indicábamos al principio del punto anterior: la negativa de Mercury-Phonogram de distribuir el single «I Don't Wanna Get Drafted» en los Estados Unidos. Grabada en 1979 y editada en 1980, la canción era una respuesta a la posibilidad, presente en el debate público en aquel momento, de reinstaurar el reclutamiento militar obligatorio en el país. En la letra de la canción, Zappa enfrenta a dos personajes: el gobierno que fuerza el alistamiento de los jóvenes, y el adolescente inútil que no quiere ir al ejército porque prefiere «patinar e ir a la discoteca»:

Correo certificado, envío especial

¡Oh, no!

Tendrás que firmar esto, chaval.

¡Oh, no!

Sé que estás ahí, cabroncete.

¡Oh, no!

¡Maldito comunista!

No quiero que me recluten.

No quiero ir.

³⁰⁹ «In general, I was a convenient enemy and they could get exposure for their causes by coming after me».

No quiero que me recluten.

Patinar e ir a la discoteca
es lo que más me divierte.
Soy demasiado joven y estúpido
para manejar un arma

(...)

Mi hermana no quiere que la recluten.
No quiere ir.

(...)

Las guerras son muy feas,
Sucias y frías.
No quiero que nadie
me dispare cuando esté escondido en un agujero, un agujero³¹⁰.

La canción, lejos del discurso de las canciones protesta de los años 60, no se limita a ser un ataque contra el servicio militar, puesto que a Zappa no le interesa abrir en primera instancia un debate sobre un asunto que considera zanjado en la opinión pública norteamericana. Su oposición al reclutamiento obligatorio pasa, antes que por la proclama de unas consignas manidas, por la expresión de un mensaje que implica también a la ciudadanía. No se trata sólo de criticar al gobierno por una posible vuelta del servicio militar, sino de alertar sobre la nula respuesta que recibe este movimiento político por parte de los afectados directos: los jóvenes. El reclutamiento militar obligatorio es una aberración, viene a decir Zappa, pero mayor

³¹⁰ «Registered mail... special delivery / OH NO / You're gonna hafta sign fer this, buddy / OH NO / I know you're in there, ya little sumbitch / OH NO / Goddam little communist... / (*weep, weep, weep*) / I don't wanna get drafted / I don't wanna go / I don't wanna get drafted / PHOOEY! / Roller skates 'n disco / It's a lot of fun / I'm too young 'n stupid / To operate a gun (...) / My-y-y sister don't wanna get drafted / She don't wanna go / My sister don't wanna get drafted (...) / Wars are really ugly / They're dirty and they're cold / I don't want nobody / To shoot me in the fox hole... fox hole» (Rykodisc RCD 10536).

aberración es que no haya una movilización en su contra. En una entrevista en la revista *Creem*, Zappa se refería a esta canción:

(...) el público de hoy no sabe lo que significa el servicio militar. No tienen ni idea de lo que significa que alguien te diga que, como tienes una determinada edad, podemos hacer que vayas a morir por nada. No saben lo que es eso. Y no entienden que, en 1971, cuando se consiguió el derecho de voto a partir de los 18 años y los nuevos votantes pudieron mandar a paseo el servicio militar, eso fue un cambio de primer orden en la política de los Estados Unidos. Mucha gente se opuso. Pero la memoria que tienen los adolescentes de la historia reciente no es en absoluto excelente³¹¹ (en Michael Davis, 1988: 55).

Así es como debieron leer la canción también los directivos de la compañía discográfica cuando no aceptaron distribuir el single. Su consecuente ruptura con Mercury era uno más de los enfrentamientos y desencuentros de Zappa con la industria musical que se dan desde el inicio mismo de su carrera, y siempre tienen parten de una misma idea: la reivindicación del control absoluto sobre su obra. Para Zappa, el control de todo el proceso creativo del disco era imprescindible para que el resultado fuese satisfactorio con sus expectativas artísticas. Es por esto que no es hasta la construcción de su propio estudio (también en el tránsito de los 70 a los 80) cuando Zappa se siente en plena posesión de las herramientas tecnológicas y productivas de la creación musical. Al recordar sus años trabajando para las grandes compañías discográficas, Zappa llegaba a la conclusión de que la estructura de trabajo de la industria musical está reñida con la creación artística:

³¹¹ «(...) today's audience don't know what drafting mean. They really don't have any idea what it means for somebody to say because you're a certain age, we can make you go die for nothing. They don't know that. And they don't understand that in 1971, when 18-years-old got the right to vote and could literally vote the draft away, that was a major change in U.S. policy. A lot of people opposed it. But teenagers' memories of recent history are not all that terrific».

Los horarios de grabación eran ridículos, imposibilitando perfeccionar *cualquier cosa* del disco. Era una de las cosas típicas de toda aquella mierda que teníamos que aguantar hasta que conseguí mi propio estudio.

Cuando grabas para «**un sello**», siempre trabajas con *su* presupuesto, en *su* horario. Cuando el presupuesto se acaba, **ya está**. Si no suena bien, ¿qué coño les importa? Sale al mercado de cualquier manera. No es más que un «producto» para ellos³¹² (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 82-83).

Sus problemas con la industria musical se remontan a la edición de su primer LP, *Freak Out!* (1966). El motivo de fricción en ese LP: una serie de cambios en el diseño original de la carpeta del disco. Concretamente, la composición gráfica del interior de la carpeta de este álbum doble fue lo que hizo que Zappa desaprobara el trabajo de Metro Goldwyn Mayer. Las limitaciones presupuestarias y la necesidad de ceñirse a un horario en el estudio de grabación siguieron marcando el principio de su carrera y su vinculación con la MGM.

Sin embargo, uno de sus enfrentamientos más sonados sería el vivido con Warner Brothers en los años 70. El rechazo de la Warner a editar un disco cuádruple (*Läther*), además de las trabas puestas para que fuera publicado por otro sello, unido a diversos problemas más de edición de sus trabajos con esa compañía, sumergió a Zappa en un complicado proceso legal. El músico llevó *Läther* a Mercury Records, que llegó a imprimir trescientas cajas. El disco tendría que salir a la venta en la fiesta de Halloween de 1977. Pero Warner impidió la comercialización del LP al poseer los derechos de algunas de las canciones. De este modo, sin estudio propio, sin posibilidad de distribución de su obra, el músico sólo pudo esperar a la resolución del contrato con la Warner cuando se editaron los cuatro álbumes

³¹² «The recording schedules were ridiculous, making it impossible to perfect *anything* on the album. It was typical of the kind of bullshit we had to put up with until I got my own studio. When you record for “**a label**”, you’re always working on *their* budget –on *their* schedule. When the budget runs out, **that’s it**. If the matter doesn’t sound right, what the fuck do they care? It goes out anyway –it’s only “product” to them».

pendientes para finalizar esta relación: *Studio Tan*, *Orchestral Favorites*, *Sleep Dirt* y *Zappa in New York*.

La pugna legal con la Warner Brothers por recuperar los derechos de sus masters duró aún algunos años y fue una reclamación que Zappa trasladó a sus conciertos en canciones y *performances*. Un ejemplo lo tenemos en la película *Baby Snakes*, montada a partir del material grabado en directo en Halloween en 1977. En un momento del concierto, mientras está interpretando la canción «Titties 'n Beer», Zappa se dirige al público y grita:

Recuerda: ¡tuve un contrato con Warner Brothers durante ocho putos años!³¹³

Entre el público asistente se ven pancartas con lemas como «La Warner es una mierda» («Warner sucks»), por lo que los vítores son unánimes tras el grito en contra de la discográfica. Otro momento del mismo concierto recibe también el aplauso general: Zappa llama al escenario a varios miembros del público para realizar una *performance*. Para esta representación, hace tumbar a una persona en el suelo a la que presenta como un símbolo del artista explotado por la industria musical. Un pequeño grupo de asistentes simulan que golpean al artista con látigos y tridentes, tras ser caracterizados por Zappa como abogados y directivos de Warner Brothers.

La escenificación de la sumisión del artista a las compañías discográficas refleja también la voluntad de Zappa en ser el último responsable de su creación artística. En declaraciones a Michael Davis (1988: 53-54), el músico confesaría que en el control del proceso creativo es imprescindible la posesión de los derechos sobre las obras originales. De la renuncia a estos derechos es de donde proviene, en su opinión, la explotación en la industria musical:

³¹³ «Remember, I was signed with Warner Brothers for eight fucking years!».

Uno tiene su oportunidad en el momento de negociar el acuerdo. Es entonces cuando uno, normalmente por la presión de su manager, trata de conseguir el mejor anticipo posible que se gastará en ropas, coches y drogas. Ya se sabe lo que viene después. Pero también se puede decir, no me deis un anticipo tan grande, dadme mis masters. Tenéis derecho de comerciar con mis masters a través de vuestra compañía durante cinco años. Después de ese tiempo, la propiedad de esos masters vuelven a mí (...) Pero la mayor parte de los grupos actuales no quieren realizar una carrera larga en el tiempo. Quieren ser estrellas durante una semana. Son famosos mientras sus peinados están de moda³¹⁴.

Al hecho de poseer su material se tenía que sumar la posesión de su propio tiempo. Los elevados costes de alquiler de los estudios de grabación eran vistos por Zappa como un filtro más al desarrollo de su trabajo. Algo que se deja ver cuando recordaba la grabación del disco *Joe's Garage* (en Slaven, 1996; 229):

Odio tener que hacer de árbitro y gritarle a la gente cuando improvisan, porque yo no pago a 200 dólares la hora de estudio para que los tíos se pongan a tocar jazz. Si quieren ensayar, que lo hagan en casa, no en el estudio. El tiempo del estudio está para hacer el disco³¹⁵.

Solventado el problema con la construcción de su propio estudio (el UMRK, Utility Muffin Research Kitchen), los siguientes inconvenientes llegarían con la distribución. Y vendrían al instante, con la canción sobre el reclutamiento («I Don't Wanna Get Drafted»), y con futuras discrepancias con compañías como la CBS.

³¹⁴ «You have your choice at the time you make your deal. You can go in there and, usually at the urging of your manager, you'll try and get the biggest advance that you can get, which you'll spend on clothes, cars and drugs. You know what happens after that. Or you could say, don't give me such a big advance; give me my masters. You have the right to sell my masters through your record company for five years. At the end of that time, ownership of those masters reverts to me (...) [But] [m]ost of the groups today aren't in it for the long haul anyway. They wanna be stars this week; they're only popular as long as their heirdo remains in fashion».

³¹⁵ «I hate to have to act like an umpire or referee and go scream at everybody because they're jamming. I don't pay \$200 an hour studio time to have guys go in there and jazz out. If you want to practice, do it at home; don't do it in the studio. The studio is the time to make a record».

Todos estos obstáculos que se encuentran en el proceso de producción y distribución musical formarían parte, para Zappa, de una política de censura en tanto que los nuevos grupos y artistas, antes que desarrollar su trabajo, tienen que preocuparse por formar parte de la agenda de la industria musical. O, lo que es lo mismo, adaptarse a la moda del momento. Éste es el eje sobre el que está construida su canción «Tinsel Town Rebellion», del disco homónimo de 1981:

Desde el *Madam Wong* al *Starwood*,
pasando por el *Whisky*,
en todas partes se oye el rasgueo chillón e insoportable
de las bandas de moda.

Algún día conseguirán un contrato
que les ofrezca cualquier boy scout espabilado.
Venderán hasta el culo, la polla y los huevos,
cobrarán y después, si te he visto, no me acuerdo.

Con un poco de suerte se harán famosos
durante una semana, o puede que hasta dos.
Se comprarán ropas horribles
y cruzarán los dedos para que el tinglado no se vaya al garate
antes de que alguna revista estúpida
decida que son muy buenos.
Es una banda que son la rebelión en Hollywood,
del centro mismo de la ciudad.

Rebelión en Hollywood,
la banda rebelión en Hollywood.
Es la pequeña rebelión,
una banda rebelión en Hollywood.

Tocaban de todo
y algunas cosas estaban bien.

Algunas tenían melodía,
pero siguieron el consejo que les dio un tío:
para conseguir un contrato, tendrían que sonar *punk*,
olvidar las virguerías musicales y tocar como si fueran idiotas
si no querían irse al garete.
Así que, entre raya y raya,
se pusieron a aprender algunos riffs
y a practicar algunas poses para el escenario.

Y cuando ya están a punto,
empiezan una nueva carrera.
¿A quién cojones le importa
si no creen en lo que tocan?

Rebelión en Hollywood,
la banda rebelión en Hollywood.
Una auténtica rebelión,
una banda rebelión en Hollywood.
Porque en Hollywood creen
que lo sustancial es un rollo.
Y si gusta un grupo *new wave*,
en seguida se ponen a buscar más
grupos de cuero y de plástico,
y grupos que parecen de maricas.
A los aficionados de Hollywood
les interesa más la imagen que la música,
y este sistema funciona siempre
tan perfecto como si fuera un sueño,
Les funciona muy bien a esos mierdas de las compañías discográficas
que saben sacar provecho
del negocio de hurgar en el recuerdo
del lugar en el que una vez estuvo Jim Morrison.
Es la rebelión en Hollywood,

del centro mismo de la ciudad³¹⁶.

El rock al servicio del marketing: ésa es la denuncia de Zappa en esta canción. El proceso de creación de la banda punk de Los Ángeles descrita en el texto se debe a una relación desigual entre artista e industria. Una relación vertical en que el artista se sitúa en el extremo inferior al no tener voz ni voto en los mecanismos de control y distribución. Una pura rutina en la creación de canciones y grupos de éxito, rutina que aparecía ya parodiada en un texto publicado por Colin Irwin en *Melody Maker* el 23 de marzo de 1974 y citado por Simon Frith (1980: 104):

En el puesto de mando de una compañía discográfica, el ejército que fuma puros se devana los sesos. Binn y Batman han llegado con otro hit seguro y quieren que se lo produzcan. Necesita un título. Consideran unos cuantos nombres y por fin deciden que sea uno que tiene leves, aunque claras, connotaciones sexuales –y también algo camp.

Encontrado el nombre, se ocupan de la gente que estará en esta nueva banda. Tienen que encontrar un grupo preparado, pero que pueda adaptarse. Hay un cantante que ha andado rondando por la casa desde hace unos años.

³¹⁶ «From *Madam Wong's* to *Starwood* / To the *Whiskey* on the Strip / You can hear the crashing, blasting strum / Of bands that come to be real hip / And get a record contract / From a talent scout some day / They'll sell their ass, their cocks and balls / They'll take the check 'n walk away / If they're lucky they'll get famous / For a week or two perhaps / They'll buy some ugly clothes to wear / And hope the business don't collapse / Before some stupid magazine / Decides they're really good / They're a Tinsel Town Rebellion Band / From downtown Hollywood / Tinsel Town Rebellion, / Tinsel Town Rebellion Band / It's a little bitty Tinsel Town Rebellion / A Tinsel Town Rebellion Band / They used to play all kinds of stuff / And some of it was nice / Some of it was musical / But then they took some guy's advice / To get a record deal, he said, / They would have to be more *punk* / Forget their chops and play real dumb / Or else they would be sunk / So off they go to *S.I.R.* to learn some stupid riffs / And practice all their poses / In between their powder sniffs / And when they think they've got it / They launch a new career / Who gives a fuck if what they play / Is somewhat insincere / Tinsel Town Rebellion, / Tinsel Town Rebellion Band / A Tinsel Town Rebellion, / A Tinsel Town Rebellion Band / Did you know that in Tinsel Town the people down there / Think that *substance* is a bore / And if your New Wave group looks good / They'll hurry on back for more / Of leather groups and plastic groups / And groups that look real queer / The Tinsel Town aficionados / Come to see and not to hear / But then again this system works / As perfect as a dream / It works for all of those record company pricks / Who come to skim the cream / From the cesspools of excitement / Where Jim Morrison once stood / It's the Tinsel Town Rebellion / From downtown Hollywood» (Rykodisc RCD 10532).

No es muy bueno, pero sabe estar en un escenario. Tiene pelo en el pecho y da las notas más altas. Ponedle un nombre nuevo y quedará bien. Alguien conoce a un guitarrista que toca bastante bien y tiene buen tipo. Pueden servir de líderes.

Tienen que hacer una buena actuación en vivo, que los contrate algún sitio de moda; cómprales el mejor equipo y se prepara un buen lanzamiento. Con unos cuantos miles de libras se prepara una campaña de publicidad, y que posters suyos llenen todas las paredes y: serán lo mejor desde que se inventó el pan –dice el jefe del puro más gordo.

Se contrata a músicos de sesión para grabar el single, y como Binn y Batman lo mueven todo muy bien y andan siempre por las emisoras, todas las radios los ponen veinte veces al día. Al ver sus fotos en las tiendas de discos, los chicos reúnen dinero y compran su single.

VOILÀ; una estrella ha nacido –o ha sido manufacturada.

Se trata de un proceso de producción de éxito en cadena que aparece en varias canciones de Zappa, como «Joe's Garage». El abuso tan evidente que muestra la canción, en una descripción global sobre la producción social de cultura es lo que ha llevado a Ben Watson (1995: 386) a decir que, en este tema, Zappa está hablando del capitalismo antes que de un grupo o un movimiento concreto (el punk de la costa oeste norteamericana).

«Tinsel Town Rebellion» es, evidentemente, una canción sobre el capitalismo. Porque, desde su relato sobre las vicisitudes típicas de un grupo en los 80, queda reflejado el entorno económico de su tiempo. De nuevo, lo de menos son las canciones del grupo descrito. Lo primordial es su imagen publicitaria, que no es sólo una imagen, sino todo un producto en sí. El grupo de la canción acepta el trato para saltar al estrellato, ya que no existe, en el país de Reagan, el país de la fascinación por la imagen, otra manera de conseguir el progreso social. Como ha recordado Godzich, la marca publicitaria se convierte en un fin desde el momento en que la sociedad capitalista le otorga un importante valor (1999: 123):

(...) es el suplemento de sentido otorgado por la publicidad lo que se supone que debe ayudar a un producto dado a salir fuera del anonimato de los valores de cambio cuantificados, dotándole de un valor de uso.

Para Zappa, «Tinsel Town Rebellion» es también un fruto de la Norteamérica republicana y conservadora. La industria se pone al servicio del gobierno para reproducir sus prácticas sociales. Los músicos que quieren disfrutar del éxito del momento tienen que adoptar la postura querida por la administración Reagan: la pasividad y la desmovilización. En tanto que los dispositivos de la industria se apropian también de estos procesos, estaríamos hablando, nuevamente, de censura artística. Porque, al discriminar de las campañas de promoción a los grupos que no aceptan entrar en esas dinámicas de producción, se les deja aparte de cualquier manifestación de la industria. Un modelo ideológico que estaba impreso en los Estados Unidos de los años 80 y que también alcanza a la industria del disco: la negativa de la existencia de la pluralidad en la expresión y en las formas de producción.

4.2.2.3. La industria al servicio del poder político: los moteles del Royal Albert Hall

A principios de los 70, Zappa acometía el que, hasta entonces, fuera quizá el proyecto más ambicioso de su carrera: la realización de una película sobre la vida en la carretera de un grupo de rock: *200 Motels*. La película contaba con las actuaciones de, entre otros, Ringo Starr (caracterizado como Zappa) y Keith Moon (en el papel de una monja ninfómana). *200 Motels* fue un conjunto de obras basado en un mismo material: la película, un disco doble de 1971, y diversos conciertos. El proyecto nació a raíz de la celebración de un concierto de Zappa con la Filarmónica de Los Ángeles, dirigida por Zubin Mehta. El concierto, según relata la crónica de F.

P. Tulus publicada en *Playboy* en abril de 1971, era una curiosa amalgama formada por rastros de Dvorak o Debussy, junto con sonidos eléctricos, gritos e improvisaciones. A pesar del entusiasmo que muestra el crítico de la revista, el experimento dejó al público del Pauley Pavilion de la Universidad de California extrañado, como digiriendo lo que estaba viendo, descolocado por no haber asistido a un concierto típico de rock:

Mientras todo esto ocurría, el público parecía atento pero no enganchado. No era exactamente el tipo de concierto en que hacen falta 500 policías para mantener el orden. Al final de *200 Motels*, hubo uno o dos minutos de ovaciones con el público puesto en pie, aunque algún crítico cínico insinuó que la ovación podía deberse a que el público quería escuchar a los Mothers of Invention en un bis³¹⁷.

No sería, dicho sea de paso, ni la primera ni la última vez que un concierto de Zappa causara esa sensación en el público. En términos similares describía las reacciones de los asistentes otro crítico en una actuación producida casi veinte años más tarde. En la crónica del concierto que había ofrecido Zappa en Barcelona el 17 de mayo de 1988, el periodista de *La Vanguardia* Albert Mallofré reproducía los ecos de aquella crónica de los años 70:

Frank Zappa ofreció un concierto espléndido y tenía ganas de agradar al público de Barcelona. Al empezar, leyó un manifiesto de salutación en el que exhortaba a los pueblos hispánicos para unirse como el tercer poder mundial y, al final, después de varios «encores» –con una versión magistral del «Bolero» de Ravel– extendió en el escenario una larga cuerda con las banderas de Barcelona, Andalucía, Cataluña, España y de los Juegos Olímpicos, deseando a todos mucha suerte para 1992, que será «nuestro año», según dijo. La gente, que se mostró tan perpleja por un

³¹⁷ «During all this, the audience seemed attentive but not really turned on –not exactly the kind of concert where you need 500 rent-a-cops to keep things in order. At the end of *200 Motels*, there was a minute or two standing ovation –although one cynical critic suggested the ovation might have been prompted by the audience wanting to hear the Mothers in encore».

concierto tan distinto de lo que se imaginaba, contempló de soslayo las banderitas y se marchó en silencio.

A la extrañeza y fascinación que causaba en su público esta fusión de influencias y estilos, unida a las improvisaciones y la realización de *performances*, no eran ajenas las distintas instancias públicas allí donde se celebraran los conciertos. Como muestra, la cancelación de última hora de su representación de *200 Motels* prevista en el Royal Albert Hall de Londres. Suspensión que se produjo por la queja de una empleada de la Corona Británica (entidad propietaria del auditorio), alegando el supuesto contenido obsceno de las canciones. Cuatro años después de presentar Zappa una denuncia por incumplimiento de contrato, el juicio se celebró, finalmente, los días 15 y 16 de abril de 1975.

Las preguntas al músico durante el juicio fueron un singular debate sobre el significado de las letras. La parte demandada orientó sus preguntas a Zappa en este sentido, para justificar la cancelación del concierto. Éste es un fragmento del interrogatorio:

PREGUNTA: ¿Había tocado antes en el Albert Hall?

RESPUESTA: Dos veces

(...)

PREGUNTA: ¿Recuerda qué tipo de cosas tocó, los títulos? ¿Lo puede explicar?

RESPUESTA: La primera vez que tocamos en el Albert Hall fue en septiembre de 1967. Durante ese concierto, alguno de los títulos de las canciones era «Llama a cualquier vegetal» («Call Any Vegetable»). El tema de la canción tenía que ver con el concepto de la apatía entre un miembro del público y cualquier forma de material inerte (...)

PREGUNTA: ¿Tiene que ver algo la palabra «*vegetal*» con sexo?

RESPUESTA: No³¹⁸ (en Zappa y Occhiogrosso, 1989; 121).

La interpretación de las canciones de *200 Motels* no se centró exclusivamente en estas surrealistas escenas, sino que se intentó hilar más fino para dejar al descubierto las supuestas agresiones que contenían las letras de las canciones a la moral. En otro momento del interrogatorio, asistimos a este diálogo:

PREGUNTA: Un poco más abajo, pone «*Media docena de posturas provocadoras*» («*Half a dozen provocative squats*»). ¿Qué significa eso?

RESPUESTA: Se refiere a una chica que se está preparando de distintas maneras para parecer atractiva a los músicos de rock and roll que verá en el bar. Está ensayando posturas para llamar la atención en el bar.

(...)

PREGUNTA: El tema de esta canción, ¿es o no es que esta chica no ha sido capaz de tener relaciones sexuales completas?

RESPUESTA: Si lo que quiere es una idea general sobre el tema de la canción, trata sobre la **infelicidad**. Ése es el verdadero tema de la canción.

PREGUNTA: Sí, la infelicidad porque esa chica no ha podido mantener relaciones sexuales completas, ¿no es así?

RESPUESTA: Ése no es el único motivo por el que ella no es feliz.

PREGUNTA: Pero, ¿es uno de los motivos?

RESPUESTA: Sí³¹⁹ (en Zappa y Occhiogrosso, 1989; 135-136).

³¹⁸ «MR. CAMPBELL: Had you played the Albert Hall before? THE WITNESS: Twice. (...) MR. CAMPBELL: Can you remember what sort of things you played, the titles? Can you explain it? A: The first time we played in the Albert all was in September of 1967. During that concert some of the song titles were "Call Any Vegetable". The subject matter of that song deals with the concept of apathy between a member of the audience and any form of inert material (...) Q: Has the thing about "vegetable" anything to do with sex? A: No».

³¹⁹ «Q: Halfway down, one sees "*Half a dozen provocative squats*." What does that mean? A: This is reference to a girl preparing various ways in which she will make herself attractive to the rock and roll musicians that she is going to see at the bar. She is practicing postures which will draw attention to her at the bar. (...) Q: The theme of this song is this, is it not, that this girl has not been able to have completed sexual intercourse? A: If you just want a general impression of what the song is about, it is about **unhappiness**. That is the real them of the song. Q: Yes, unhappiness because the girl has not been able to have completed sexual intercourse, is that right? A: That is not the only reason she is unhappy. Q: But that is one of the reasons? A: Yes».

El veredicto resolvió el reconocimiento de que el material no podía considerarse obsceno y que el Albert Hall había violado el contrato. No obstante, no se materializarían estas resoluciones en compensaciones económicas para la parte demandante. Algo que a Michael Gray (1994: 135) le hace pensar que, en realidad, el juicio era una escenificación del control de la disidencia de los años 60:

Zappa perdió el caso. Cualquiera que asistiera al juicio cuando él estaba declarando como testigo concluiría que lo que se estaba juzgando no era un asunto de contratos, sino la subcultura de la disidencia de la generación de 1960³²⁰.

El episodio resulta paradigmático en la confusión entre industria y poder político en el ejercicio de la censura. Vemos que se produce, de hecho, una disolución en la diferenciación de los espacios. El espacio del artista (el escenario del concierto) acaba siendo, en última instancia, regulado por el Estado. Una invasión de espacios que hemos visto ya en las «guerras porno» cuando las asociaciones de padres irrumpen en una cámara de representación política para llevar sus demandas particulares consistentes en la regulación de la obra artística.

Pero, además, en el lance de *200 Motels* el músico tiene que responder de unos efectos que no se han producido, en un caso de censura preventiva. Las autoridades británicas no podían escudarse en la tasa de suicidios entre adolescentes o en la de embarazos no deseados, sino en una cuestión de moral pública con un componente de sentido de la preservación de la identidad cultural: es un músico norteamericano el que, según esta idea, pondría en peligro el sistema de valores británicos.

³²⁰ «Zappa lost the case. Anyone who attended it during the time he was in the witness box would find it possible only to conclude that what had been on trial was not a matter of contracts but of the sub-culture of issent of the 1960s generation».

En cualquier caso, lo que aparece aquí reflejado es una situación de connivencia entre poderes políticos e industria musical, hasta tal punto que se llega al borrado de los límites que separarían ambas instancias y que prepararían la obra de Zappa para la llegada del *reaganismo*, en que los procesos de convergencia asumidos por la industria se manifestarían claramente en diversos actos, como la vista del Senado. A través de los encontronazos que experimenta con la censura la obra de Zappa en los 70, su labor de concienciación y de movilización ciudadana pasa a un primer plano ante la irrupción de un momento de emergencia política. Para evitar la reproducción de estos obstáculos en la expresión artística, Zappa se centra en los 80 en pedir el voto a los jóvenes para que ejerzan de transformadores de la sociedad.

5. «Don't forget to register to vote». Movilización y participación

Una de las personas que subió al escenario con Frank Zappa en la gira de conciertos de 1988 fue el prestigioso periodista norteamericano Daniel Schorr. El primer contacto mantenido entre ambos se remontaba dos años atrás cuando Zappa estaba planificando un programa de televisión que habría de emitir la Fox los viernes por la noche. Era un *late-night* que iba a dirigir el músico y que contaría con un claro interés depositado en los temas políticos, con invitados que contasen las interioridades de Pat Robertson u opinasen de los diversos asuntos de la actualidad. Todo ello acompañado, como no podía ser de otra manera, de actuaciones musicales. Schorr no conocía a Zappa cuando éste le llamó en agosto de 1986. Por eso se extrañó cuando supo que éste quería que llevase una sección en la que respondería a las preguntas que le formularían los músicos del programa sobre las últimas noticias de Washington. Con esta curiosa mezcla, lo que pretendía Zappa era acercar la política a los jóvenes aficionados al rock a través de un medio tan poderoso como la televisión. No obstante, pocos días antes de su estreno, la Fox temió las repercusiones de un programa que se prometía polémico y lo canceló. Zappa volvería a llamar a Schorr dos años después para que participara en uno de los conciertos de la gira y animara a los jóvenes en el registro del voto. Ésa es, de hecho, la característica que recordaría Schorr de Zappa cuando escribiera su necrológica para *Los Angeles Times* el 7 de diciembre de 1993: su preocupación por la educación de la juventud. Según relataría el periodista:

Quería fomentar una revolución juvenil pacífica que desplazara al gobierno que él veía como corrupto (...) Se le recordará por su infatigable búsqueda de nuevas formas, por su mente abierta para nuevos significados musicales. Y su dedicación a los «chavales», los suyos y los del resto del mundo³²¹.

³²¹ «He wanted to foster a peaceful youth revolution to take over a government he saw as corrupt (...) What will be remembered is his restless search for new forms, his open mind for new musical meanings. And his dedication to “kids,” his own and the world’s».

Ésta es, sin duda, la idea en torno a la cual se articulan las diversas manifestaciones de la obra de Zappa, especialmente en los 80: la preocupación por la educación. Alarmado por las políticas regresivas del *reaganismo*, Zappa entendería que su urgencia fundamental era reclamar mejoras educativas para superar las discriminaciones de cualquier tipo. Para el músico, la era Reagan se caracterizaba por el sometimiento de las políticas gubernamentales a los intereses de ciertos grupos de presión que marcaban la agenda pública. Es por esto que su obra se diversificaría en diferentes manifestaciones cuyo lema sería una frase insistente: «No te olvides de votar» («Don't forget to register to vote»).

A pesar de que era una frase que Zappa ya venía repitiendo desde los años 70, sería su insistencia lo que caracterizaría esas nuevas líneas de actuación. Y a pesar también de que en los 70 Zappa había experimentado ya la creación artística con otros formatos aparte del disco (recordemos, por ejemplo, la película *200 Motels*), en la década del *reaganismo* se hará más intensa esta diversificación, en distintas manifestaciones de un mismo proyecto político: la construcción de una obra que ofreciera una respuesta social a las inercias de los gobiernos conservadores, desde la reivindicación de la individualidad como motor de cambio, y frente a los intentos de desaparición de esta individualidad mediante los procesos de homogeneización ideológica y criminalización de la disidencia.

Para empezar, estas ramificaciones en su acción política adquirieron una presencia notable en el medio televisivo. A la realización de unas trescientas entrevistas durante dos años para combatir la censura hay que añadir sus intentos de experimentar con sus propios formatos. El fiasco de su experiencia con la Fox queda como uno de los muchos acercamientos de Zappa a la televisión. Otro sería unos anuncios que grabó en los que aparecía mirando a cámara y pronunciando, en apenas 15 segundos, las siguientes palabras:

Si tienes 18 años y no te has registrado para votar, hazlo. Tienes que prestar atención a lo que esta gente del gobierno hace con tu futuro. Regístrate para votar YA³²².

Consciente del alcance del medio, Zappa aprovechaba cualquier oportunidad para pedir el voto en sus apariciones televisivas. Sus llamadas al voto se dirigían especialmente a los jóvenes, a los que el músico contemplaba como las víctimas directas de un sistema educativo promotor de la ignorancia.

La atracción de Zappa hacia las posibilidades expresivas de la imagen queda reflejada en su trabajo como cineasta, que sigue incluso en los años 80 con la realización de películas destinadas al consumo doméstico. Obras como *Video from Hell* recogían esta apelación al voto como conclusión de un texto en que la censura al rock aparecía como una realidad en la agenda legislativa de los Estados Unidos. Sus discos también llevaban el lema sobre el voto impreso, incluidos los trabajos instrumentales, como el álbum *Guitar*. A lo largo de toda esta producción, Zappa iba preparando su principal acto de movilización en la gira de 1988. Programada como una gran campaña electoral que se tendría que haber extendido hasta el verano, Zappa concebía su tour como el complemento a lo que no ofrecían ninguno de los partidos principales: la inscripción en el registro del voto. Mientras los demócratas y los republicanos pedían el voto para sus respectivos candidatos, el músico planteaba que un cambio profundo en el sistema no llegaría por la elección de uno u otro, sino por una participación decidida de los jóvenes en los comicios. El voto era decisivo, en su opinión, para decidir el futuro.

Que Zappa llevara a sus conciertos formularios para que la gente se inscribiese en el registro del voto llamó la atención de inmediato a los medios de

³²² «If you're 18 years old, and you have not registered to vote, go do it! You need to pay attention to what these people in office are doing to your future. Register to vote, NOW!».

comunicación. A los pocos días del inicio de la gira, *The San Francisco Chronicle* informaba del buen desarrollo de esta iniciativa en su edición del 5 de febrero:

En un concierto de Frank Zappa celebrado esta semana en Albany, Nueva York, los responsables de las elecciones dijeron que se habían inscrito a 400 personas. «Es el número máximo de inscripciones que hemos realizado en un solo día en el condado de Albany», dijo Shelley Kath, miembro de la Liga de Mujeres Votantes del condado, y coordinadora del registro en el concierto³²³.

The Washington Post, por su parte, el 9 de febrero iniciaba su crónica del concierto de Zappa señalando esta circunstancia:

Frank Zappa siempre ha sido un tipo político, por lo que tenía sentido que pidiera anoche la inscripción en el voto en el Warner Theatre (...) Pero la conciencia política de Zappa se expresaba de una manera más elocuente en sus invectivas musicales deliciosamente irreverentes contra la censura y la corrupción del gobierno³²⁴.

Los distintos periódicos aseguraban que en cada concierto se inscribían alrededor de 300 jóvenes. La cifra global de nuevos votantes que se habían apuntado en los conciertos de Zappa rondaría, al final de la gira, los 11.000, un número considerable si pensamos que la gira nunca fue, en Estados Unidos, más allá de la costa este (ya que no pudo completar, por desavenencias entre los músicos, su trayecto inicial previsto para el verano por el sur y la costa oeste) y que hubo problemas en algunas ciudades con diferentes asociaciones locales (Miles, 2004: 348). Volcado en su vertiente de cronista, Zappa cantaba sobre estos

³²³ «At a Frank Zappa concert in Albany, N.Y., this week, election officials say 400 people registered to vote. “It’s the most we’ve ever registered in one day in Albany County,” said Shelley Kath, member of the county’s League of Women Voters and coordinator of the concert registration drive».

³²⁴ «Frank Zappa has always been a political fellow, so it made sense that he arranged to have voter registration available at the Warner Theatre last night (...) But Zappa’s political awareness was more eloquently expressed in his deliciously irreverent musical tirades against censorship and government corruption».

problemas encontrados a su paso por Washington en una de las canciones del CD *Broadway the Hard Way*:

Cuando estaba en Washington,
algunos tíos no estaban muy contentos de verme por allí.
Yo sólo intentaba animar a que la gente votara
pero se ve que alguna rata asquerosa repartió una nota que decía:
«Ojo con la política
de este tío:
Si no os gusta,
dadle “pan de presidiario”»³²⁵.

La aparición de problemas con determinados grupos que no veían con buenos ojos la idea de Zappa, volvía poner sobre el tapete el enfrentamiento del músico rock con el *establishment*, en un acto de validación de la cultura del rock en la época de la homogeneización ideológica de la era Reagan. La estrategia de Zappa para hacer frente a los procesos de ignorancia y estupidez estaba construida sobre la idea de la implementación de los espacios públicos de debate. Zappa concebía el escenario de sus conciertos de 1988 como un espacio para la reflexión sin por ello renunciar al entretenimiento propio de la asistencia a un concierto de rock. Las canciones que hemos visto a lo largo de este trabajo eran, dentro del espectáculo concebido por Zappa, un estado de la cuestión del *reaganismo* al que había que aportar una solución. Si la solución al movimiento de unificación de las ideas del hippismo era el planteamiento de un proyecto cultural plenamente consciente de sus implicaciones políticas (los *freaks*), la unificación ideológica institucionalizada en los 80 precisaba de una respuesta en las urnas. Ante los problemas presentados por la clase política en esa década para plantear debates profundos sobre las necesidades (principalmente educativas) del sistema, Zappa se presentaba a sí mismo como catalizador de ese

³²⁵ «While I was down in W.D.C. / Certain folks were not glad to see me / I just tried to get out the vote / But some little weasel must 'a dropped 'em a note / It said: / "Check out the politics / Practiced by this oaf / And if they ain't just right / Feed him Confinement Loaf."».

debate tan escaso en los foros públicos habituales. Por consiguiente, la movilización pasaba por el escenario del concierto rock, el espacio en el que la reivindicación sería posible, al constituir un escenario históricamente disidente.

Las acciones de Zappa que llevan a la celebración de su gira más política forman un corpus coherente en torno a ese lema por la participación de los jóvenes: desde sus pegatinas alternativas en los discos (aquéllas en las que garantizaba que el contenido de sus LPs no condenaban al infierno), hasta su comparecencia en el Senado, pasando por las letras de sus canciones, el músico había puesto en marcha una campaña que, revitalizando el papel del músico rock como transformador de la sociedad, establecía un debate que cuestionaba las líneas fundamentales de la discusión política de su momento. Ésta es una de las grandes aportaciones que realiza la obra de Zappa: ofrecer una respuesta discursiva desde el seno de las culturas del rock a las instancias políticas y gubernamentales de su país. En una época en que la industria del pop había sucumbido al marketing de la MTV, es decir, al vaciado de contenidos en beneficio de una mercantilización publicitaria de la música, Zappa ofrecía una obra que se insertaba por los resquicios de la industria para clamar por la libertad individual.

Esta reivindicación de las culturas del rock ha tenido una cierta continuidad en los años posteriores. De hecho, al referirnos al individualismo de Zappa, no pretendíamos indicar una actitud egoísta o apartada de su entorno social. Por el contrario, su obra establece cauces continuos de diálogos entre el músico y su público, haciéndole participe en sus conciertos del espectáculo que se desarrollaba sobre el escenario. Tom Waldman (2003: 249) ha documentado una reunión, celebrada en la primavera de 1990 en Beverly Hills, a la que asistió Zappa y en la que se gestó «Rock the Vote», un colectivo en el que participan numerosos músicos y cuyo fin primordial es conseguir que los jóvenes se registren para votar en los Estados Unidos: la voz de Zappa en los 80 ha tenido continuación en el panorama

del rock norteamericano. Si bien en los 80 Zappa llamó a la movilización, en los 90 llevaría a cabo una última acción que iría más allá de la asistencia a las urnas. Se trataba de demostrar que el interés por transformar la sociedad podía manifestarse en una participación aún más activa en la política de la nación.

6. Presidente Zappa

«Yo soy un compositor, no un político. Una vez barajé la idea de meterme en política, pero a cuanta más gente conocía, más cuenta me daba de que yo no estaba hecho para eso»³²⁶. En 1969, Zappa expresaba, con estas palabras (en Miles, 1993b: 84) su interés por la política norteamericana. A pesar de manifestar su desconfianza hacia la clase dirigente de su país, Zappa reconocía haber pensado ya, en un momento tan temprano en su carrera como 1969, en participar de algún modo en la política. Un interés que aparece, como vemos, prácticamente al principio de su carrera y que irá madurando hasta convertirse en toda una declaración de intenciones expresada en un acto frustrado: su anuncio de presentarse a las elecciones presidenciales de Estados Unidos de 1992. De esta manera, más de dos décadas después, Zappa había encontrado la forma de dar salida a una inquietud que resultaría su último gran acto provocador. Pero, ¿qué significaba ese anuncio? ¿Por qué decidió Zappa inscribir su nombre en la carrera hacia la Casa Blanca? Las conclusiones derivadas de estas preguntas nos conducen a la consideración de su campaña electoral como una extensión de su gira musical de 1988 y de sus movimientos reivindicativos durante el *reaganismo*: una llamada, en suma, a la participación política de la ciudadanía.

Zappa anticipó la presentación de su candidatura a través de la emisora de radio KPFA-FM de Berkeley el 15 de abril de 1991. Llevaba algún tiempo acariciando la idea, como midiendo las implicaciones de dicha decisión. De hecho, año y medio antes, en 1989, le reconocía la posibilidad al periodista Andy Gill en la revista *Q* para matizar, a continuación, que aún no había reunido el «valor» suficiente para dar ese paso. Una vez reunido el valor, Zappa realizaba su anuncio en

³²⁶ «As for me, I'm a composer, not a politician, I once sported the idea of going into politics, but the more people I met the more it looked like I wasn't cut out for the job».

1991 (ya enfermo del cáncer de próstata que acabaría con su vida en diciembre de 1993) explicando las particularidades de su campaña.

La primera singularidad la hallamos en su intención de presentarse como candidato independiente. A sus ideas, expresadas en multitud de ocasiones, en torno a los dos partidos mayoritarios (republicanos y demócratas), y sus acciones reivindicativas en contra de las inercias conservadoras de la política norteamericana, se añadía la circunstancia de haberse negado a ser el candidato de otras formaciones por considerar sus planteamientos demasiado radicales. Es el caso del partido libertario («the Libertarian party») una formación que se ha autoproclamado en distintas ocasiones como la tercera fuerza política de los Estados Unidos y cuya agenda se distingue por el liberalismo económico (con la desregulación de los mercados) junto con un reforzamiento de los derechos civiles y sociales (entre los que se incluye la legalización de las drogas). Tal y como confesaba Zappa en una entrevista publicada por *Buzz* en febrero de 1988, este partido se había puesto en contacto con él para que fuera su candidato a las presidenciales de ese año. Sus discrepancias con algunos puntos del programa pero, sobre todo, con las estructuras y las dinámicas de funcionamiento de un partido político, fueron las que hicieron que desestimara de inmediato la propuesta. Para Zappa, un partido que repetía los mecanismos de las grandes formaciones estaba abocado al acatamiento de las políticas antes que a un cambio profundo del sistema. Así es como, de hecho, se lo explicaba a Michael Davis (de la revista *Creem*) en junio de 1988:

[El partido libertario] es un grupo bastante dogmático; si vas a ser su candidato, tienes que vomitar su retórica en todas partes (...) De ninguna manera podía defender su postura y adherirme a su plataforma con gesto de seriedad porque cuando te basas tanto en lo que está escrito, se elimina la capacidad de ser creativo, se elimina la posibilidad de buscar nuevas soluciones a los problemas (...) Acabaron

por elegir (...) a un ex-congresista republicano de Texas que había perdido una elección reciente y había decidido ser libertario. Es tan absurdo³²⁷.

Esta reticencia a integrarse en un colectivo ya organizado responde, como hemos ido viendo, a una voluntad individualista y a una desconfianza de las posibles consecuencias que su pertenencia a un grupo determinado tuvieran para su libertad artística. Porque de eso se trata el anuncio de su candidatura a la presidencia: de una nueva pieza de su obra, una nueva llamada a la movilización antes que de un propósito firme a ocupar la Casa Blanca. Son numerosas las razones que apoyan esta visión.

Para empezar, como acabamos de apuntar, Zappa padecía, en el momento de su anuncio, un cáncer terminal. Diagnosticado en la primavera de 1990, desde el mismo momento de su detección se confirmó que no se podía operar. A partir de entonces, su agenda de actividades se vio reducida de una manera drástica: sus apariciones públicas se limitaron al máximo, dejó prácticamente de viajar y las cada vez más prolongadas recaídas acabaron recluyéndole en su casa. En esa coyuntura su capacidad de trabajo no habría podido seguir el frenético ritmo que requiere una campaña electoral.

Por otro lado, su negativa a integrarse en ninguna plataforma organizativa era también una prueba de que Zappa sabía que no tenía ninguna posibilidad de que su candidatura prosperase. Su no adscripción a un partido político suponía asumir por su parte todos los gastos logísticos y de infraestructuras para desarrollar la campaña electoral. El 7 de julio de 1991, los periodistas del *Washington Post* Maralee

³²⁷ «[The Libertarian party] it's a pretty doctrinaire group; if you're going to run on their behalf, you've gotta spew their party line (...) There's no way I could stand up there and adhere to their platform with a straight face because when you stick that close to what's on the paper, it eliminates the ability to be creative, it eliminates the ability to seek new solutions to problems (...) They wound up choosing (...) a former Republican congressman from Texas who was defeated in a recent election and decided to become a Libertarian. It doesn't make sense».

Schwartz y Mark Stencel se hacían eco de unas declaraciones de Zappa en que comentaba que, incluso antes de realizar un estudio económico de campaña, ya era consciente de la evidente envergadura del proyecto y de su inviabilidad para asumirlo en igualdad de condiciones que el resto de candidaturas. Zappa añadía que había consultado los gastos con un grupo de asesores y concluía que conocía las nulas posibilidades de victoria, aunque su intención podría ser atraer la atención política del momento. Dadas las grandes cantidades de dinero que se manejan en las campañas electorales, con un montante global de mil millones de dólares invertidos por todos los partidos políticos en los comicios de 1992 (Darol, 2003: 208), la idea de Zappa pasaba por realizar una campaña de presupuesto cero y contar, como única logística, con grupos de voluntarios para dar a conocer su programa electoral (Zappa en Sheff, 1993: 68).

Pero esta marginalidad a la hora de pertenecer a un partido político no tiene sólo inconvenientes por la desigualdad provocada por las distintas capacidades económicas: tiene también su castigo en el sistema político norteamericano. Pensemos que, a pesar de la existencia de partidos minoritarios, Estados Unidos es el país en que, durante más tiempo y de forma más continua, ha albergado un sistema bipartidista. A la escasa relevancia representativa de los partidos ajenos al demócrata y el republicano, se añade la circunstancia de que estos dos partidos se han ido alternando en el poder desde 1861, tanto en la presidencia como en el congreso, como ha apuntado Giovanni Sartori (2000: 235). La pervivencia de estas dinámicas ha acabado por hacer del país el ejemplo por antonomasia de bipartidismo, puesto que cumple con las características que ha señalado este politólogo en otro texto (1999: 292):

- i) a largo plazo dos partidos superan de forma recurrente y ampliamente a todos los demás, de modo que
- ii) cada uno de los dos está en posición de competir por la

mayoría absoluta de los escaños, y por lo tanto opera con la razonable expectativa de llegar a gobernar en alternancia, y iii) gobierna, cuando gobierna, solo.

Las dificultades para que se introduzcan grietas en este modelo se ven reforzadas por la misma configuración del sistema electoral estadounidense. Éste regula que, para que los candidatos independientes (así como los miembros de los pequeños partidos) puedan acceder a la nominación, tienen que conseguir que sus seguidores inscriban su candidatura en los cincuenta Estados. Eso se logra con la presentación de una cantidad determinada de firmas, número que depende de las normas de cada Estado, si bien la cifra gira en torno al 1% del total de los votantes de las últimas elecciones celebradas en el Estado en cuestión (De la Guardia, 1992: 68). El resultado en la práctica es que una candidatura independiente sólo tiene unas remotas posibilidades de victoria en caso de contar con un apoyo financiero multimillonario, como fue el caso del magnate Ross Perot en 1992. Pero el respaldo económico con el podía contar Zappa no tenía nada que ver con el de Ross Perot.

Estos condicionantes eran bien conocidos por Zappa, que asumía su candidatura como un gesto de carácter simbólico cuando hablaba de una campaña de presupuesto cero con una organización basada exclusivamente en la aportación voluntaria de sus seguidores. Y hay que entender el gesto de este modo: como una nueva acción de movilización. Recluido por sus problemas de salud, incapaz de pisar un escenario (fuera el de un concierto, el de un plató de televisión o el de cualquier tribuna de debate político), Zappa daba un último paso en su reflexión sobre la participación en la sociedad: tras hacer campaña a favor del registro de voto, el siguiente escalón lógico era demostrar que la participación no se ceñía al ejercicio de este derecho, sino a una implicación lo más activa posible en la política del país.

Porque, para Zappa, la situación no había mejorado con la administración Bush. Si acaso, todo lo contrario. Lo que habría hecho Bush es prolongar las actuaciones de su predecesor, y si a esto le unimos el que en la candidatura demócrata estuviera de número dos Al Gore, uno de los senadores que habían liderado en 1985 el movimiento por la censura de los discos de rock, el panorama, desde su punto de vista, no podía ser más desolador. Así lo declaraba en una entrevista, realizada por R. Falksohn y T. Hüetlin, publicada en *El País* el 30 de agosto de 1992:

P. Ahora podrá elegir entre Bush y Clinton. **R.** Tendrían que convertir Washington en un parque de atracciones; ahí están los peores payasos que el dinero puede comprar. Desde luego, yo preferiría votar, elegir un buen presidente y decirme: lo hará bien. Pero vistas las alternativas... **P.** ¿Por ejemplo, el candidato demócrata, Bill Clinton? **R.** Ése es plaaano. Y su candidato a la vicepresidencia, Al Gore, es más plano que plano. Puro plástico. Aun así, tiene mejor imagen que Dan Quayle, pero también la tiene mi zapato marrón. **P.** Al hablar de América, suena usted como un amante despechado. **R.** Las condiciones, en Estados Unidos, son semejantes a las de la antigua URSS. El Partido Republicano es tan corrupto como lo era allí el Partido Comunista. Se basa en los mismos principios que la *Nomenklatura*. **P.** ¿Existe alguna solución? **R.** Tal vez un mejor sistema educativo. Los libros de texto norteamericanos son el resultado de 14 años de política educativa de derechas. Su contenido se basa en convicciones religiosas. **P.** ¿Hay alguna corriente política en la que confíe? **R.** Las odio todas. Republicanos y demócratas. Valoro a las personas como individuos, buenos y malos, según. **P.** En los días de The Mothers of Invention, quería usted una nación que no tuviera gobierno. Dijo usted que harían falta 500 años para que la gente estuviese madura para eso. **R.** Ponga que 500.000 años (...).

Este pesimismo responde a lo que, en su opinión, sería una instauración de los discursos y prácticas del *reaganismo* en la política norteamericana tras la desaparición de Reagan de la esfera pública. Unos discursos y prácticas que se

podrían resumir en la ineficacia del gobierno por resolver los problemas del país, medidas que deberían empezar por una mejora del sistema de enseñanza. Lo que haría falta, en su opinión, sería una mejor organización de la nación. Esta idea, la de la eficacia de la gestión, era precisamente la que lanzaba como fundamento programático de lo que supondría su campaña electoral, tal y como lo expresaba en 1993:

Habría empezado por dismantlar el gobierno. Al menos habría presentado la idea a los votantes (...) Un punto fuerte era que se podrían eliminar los impuestos federales, o al menos reducirlos hasta el punto de que a la gente le quedara algo a final de mes (...) Los Estados Unidos necesitan una completa reestructuración. Tenemos que plantearnos cada institución en términos de eficiencia. Hablo en serio cuando propongo eliminar el sistema federal³²⁸ (Zappa en Sheff, 1993: 68).

Zappa entendía que la política ha de basarse en la organización, y sostenía que una mala política es resultado de una mala gestión de recursos. Volviendo a su comparecencia en el senado en 1985, recordemos su insistencia en este punto cuando afirmó ante los senadores que negaban la función social del rock: «Las malas actuaciones llevan a malas leyes, y la gente que redacta malas leyes es, en mi opinión, más peligrosa que los escritores de canciones que celebran la sexualidad». La noción de la necesidad de reordenar las estructuras políticas del país atendiendo a los criterios de eficacia en el funcionamiento de las instituciones se inscribe en la descripción que ofrece Zappa de sí mismo como un «compositor». Al decir que era «un compositor, no un político» no estaba ofreciendo una oposición terminológica, sino que estaba matizando lo que entendía él por la política como un proceso de organización de los problemas para ofrecer las soluciones adecuadas. La

³²⁸ «I would have started by dismantling the government. At least I would have presented the idea to the voters (...) One strong selling point is that you could do away with federal income taxes, or at least reduce them to a point that people would have something left at the end of the week (...) America has to be completely restructured. We have to question every institution in terms of efficiency. I'm serious about abandoning the federal system».

composición no es para él un concepto que se circunscriba al proceso creativo de la obra artística, sino a un proceso de organización social. Según sus palabras (Zappa y Occhiogrosso, 1989: 139):

La composición es un proceso de organización, muy parecido a la arquitectura. Mientras uno sea capaz de conceptualizar lo que es ese proceso de organización, puede ser «compositor», **en cualquier medio**. Se puede ser un «compositor de vídeos», un «compositor de películas», un «compositor de coreografías», un «compositor de ingeniería social», lo que sea. Dame *material*, y yo te lo organizaré. A eso me dedico³²⁹.

Zappa parte de la concepción de que un político es un organizador, concepción con la que define su labor de empresario e incluso de músico: componer música consiste en poner en orden elementos dispersos. Pero también la política, para Zappa, se podría definir como composición. En 1990, en el brevísimo período de tiempo en que estuvo trabajando como promotor cultural para el gobierno checoslovaco de Vaclav Havel, describía su función en términos de «composición» (en Miles, 1993b: 94):

Es como hacer una pieza musical. Empiezas por el tema. A continuación, ¿cuál es la melodía? ¿Cómo desarrollar la armonía? ¿Cuál es el ritmo? No es necesario saber de economía internacional: hay que saber de composición³³⁰.

Así Zappa consideraba que toda actividad social y artística se basa en la «composición», en la organización. El mensaje que vuelve a mandar cuando decide presentarse a las elecciones es el de la necesidad de la superación de la «decadencia

³²⁹ «Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a “composer” –**in any medium you want**. You can be a «video composer,» a «film composer,» a «choreography composer,» a «social engineering composer» – whatever. Just give me some *stuff*, and I’ll organize it for you. That’s what I do».

³³⁰ «It’s just like making a piece of music. You start with the theme. Then, what’s the melody? How do you develop the harmony? What’s the rhythm below it! You don’t have to know about international financing. You just have to know about composition».

ética» de los Estados Unidos mediante la promoción de políticas efectivas y volcadas en el interés general de la ciudadanía. Lo que Zappa pide es que los políticos sean buenos organizadores, que sean capaces de «hacer bien su trabajo» (en Miles, 1993b: 95). Con ser «bueno en el trabajo» Zappa alude a la exigencia de responsabilidad pública para las clases dirigentes del país. La formulación de esta frase supone erigirse en sujeto de un deseo que Zappa interpreta como colectivo, como sentir general de los ciudadanos hacia sus gobernantes: los políticos que hacen malas políticas es porque no «hacen bien su trabajo», es decir, no son buenos gestores porque no aportan actuaciones efectivas para resolver los problemas de la ciudadanía. El mensaje, en definitiva, que envió en sus distintas manifestaciones artísticas a lo largo de los años 80.

La idea programática que presentaba Zappa (rediseñar el modelo de estado federal, según los criterios de eficacia social y económica en la gestión) parte de su discurso elaborado en los años 80. La provocación no se encuentra ya en recordar la vigencia del rock en cuanto a cultura generadora de discursos alternativos. Se halla, ahora, en el medio mismo, en la gran «performance» final: la presentación del músico rock a la presidencia de los Estados Unidos. Y decimos que hay un nuevo escenario para la provocación tras el estudio de los escenarios políticos y artísticos de los años 80 porque su candidatura se inscribe en todo este proceso de acciones de movilización llevadas a cabo a lo largo de la década de los 80. Así lo veía Andy Gill (1989: 94) cuando ponía el anuncio de la candidatura (en aquel momento aún no confirmada) en el contexto de las acciones del músico en contra del *reaganismo*:

(...) acaba de escribir su «autobiografía polémica» y lleva mucho tiempo siendo un defensor asiduo de las libertades civiles, dando la voz de alarma sobre la influencia de los televangelistas, y disparando misivas severas a comisiones del senado e incluso al presidente Reagan con respecto a las incursiones censoras del PMRC, la organización de las esposas de los senadores de Washington que chantajearon con

éxito a la Asociación de la Industria Musical de Norteamérica para que pusieran pegatinas en los discos según su contenido sexual, violento y «oculto» Incluso ha considerado entrar en política³³¹.

Optar por la carrera política no supone un acto fuera de contexto ni un elemento ajeno a las fórmulas de participación que viene planteando Zappa en los 80. Las campañas por las libertades civiles, su comparecencia en el senado para denunciar la campaña de censura a la que estaba siendo sometida la industria discográfica y, por último, la publicación de su «polémica autobiografía», son trazos del dibujo de actuación que emprende Zappa desde diferentes formatos (desde un libro de memorias hasta una carta al presidente del país) pero siempre con un nexo común: la conciencia de la relevancia de la participación ciudadana en la política.

La presidencia de Zappa es una locura surrealista como han indicado en su diálogo sobre el músico Martins y Montaut (2004). Maravillosa locura, viene a decir Mário Montaut, desde el momento en que el músico reivindica el derecho a cambiar la realidad:

Zappa es también fruto de esa época [los años 70], por más saludablemente rebelde que haya sido con su tiempo, romántico, como él. De un romanticismo ingenuo que, comportando herencias surrealistas muchas veces hiperdiluidas, conspiraba, aún así, por nuestro derecho a soñar. Que se entienda lo que digo como nostalgia, ahora bien, como una nostalgia que reivindica en cada célula, en cada átomo, nuestra atávica necesidad de soñar. Tal vez la actitud más surrealista del siglo XX, de aquéllas que Breton y Dalí juntos jamás concebirían sea ésta: Frank Zappa,

³³¹ «(...) he's just written his "polemical autobiography", and has long been an assiduous campaigner for civil liberties, sounding warning bells about the sinister influence of televangelists, and firing off sharply worded missives to Senate Committees and even (then) President Reagan regarding the censorious incursions of the PMRC, the Washington Senators' Wives organisation who successfully blackmailed the Record Industry of America Association into stickering albums according to their sex, violence, and "occult" content. He's even considered running for political office».

candidato a la presidencia de los Estados Unidos. Esa simple imagen, ¿es o no es un Arte del Ingenio?³³²

Entiende Montaut el sueño no tanto como evocación, sino como mecanismo de generación y acceso al conocimiento, de cuestionamiento de la realidad. Frank Zappa no era un surrealista, pero era un «freak». La vulneración de las consignas estéticas sociales y políticas dominantes se convirtió, desde el principio, en la declaración de principios de su obra. «Desviación de la norma», eran sus palabras. Y ahí se encontraba con los surrealistas, con el André Breton (1992: 27-28) que reflexionaba sobre el sentido de la realidad en su manifiesto surrealista:

(...) únicamente tenemos una representación fragmentaria de las realidades, representación cuya coordinación depende de la voluntad (...) Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño de la precedente, y prosiga, la noche siguiente, con un rigor harto plausible. Es muy posible, como suele decirse. Y habida cuenta de que no se ha demostrado en modo alguno que al ocurrir lo antes dicho la «realidad» que me ocupa subsista en el estado de sueño, que esté oscuramente presente en una zona ajena a la memoria, ¿por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, ese valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo?

Así, el sueño, el «derecho de soñar», como un nuevo sentido sería la reivindicación de Zappa, el «freak» que recoge los ecos del surrealismo, que deja un orden propio de composición de las realidades fragmentadas, y que ofrece, además, unos resortes de creación de sentidos para el análisis y la reivindicación política. El anuncio de Zappa de optar a la Casa Blanca (y toda su obra en general) constituiría,

³³² «Zappa é também fruto dessa época [los años 70], por mais saudavelmente rebelde que tenha sido com seu tempo, romântico, como ele. De um romantismo ingênuo que, comportando heranças surrealistas muitas vezes hiperdiluídas, conspirava no entanto pelo nosso direito de sonhar. Que entendam o que digo como nostalgia, tudo bem, mas uma nostalgia que reivindica em cada célula, em cada átomo, a nossa atávica necessidade de sonhar. Talvez a atitude mais surrealista do século XX, daquelas que Breton e Dalí, juntos, não conceberiam, seja essa: Frank Zappa candidato à presidência dos Estados Unidos. Essa simples imagem: é ou não é Arte de Invenção?».

de este modo, un acto surrealista que busca ofrecer «el derecho a soñar» mediante la denuncia explícita de la manipulación del individuo ejercida por la clase política norteamericana del momento: la carencia de una posibilidad real de alternativa y el deseo de que la gestión política se haga al margen de grupos de presión, empresariales o de carácter religioso es una fuerza que su obra combate hasta el final. Una propuesta, la de Zappa, que llega hasta su presentación a la carrera presidencial: una última llamada a la movilización y a la participación ciudadana. A la reivindicación del individuo frente a la «decadencia ética» de las políticas conservadoras.

Apéndice - Obra de Frank Zappa

Discografía

A continuación exponemos el listado de los discos oficiales de Frank Zappa. Para confeccionarlo, nos hemos basado en el sitio oficial dedicado a Zappa: www.zappa.com, en los propios discos, y en la lista que publica Miles (2004: 421-439). Entre paréntesis consta la fecha de la edición original y oficial del disco, seguida de la referencia de las ediciones o reediciones más accesibles en formato CD. La mayor parte de la obra de Zappa fue reeditada, en los 90, por Rykodisc, si bien la publicación de las obras póstumas corre a cargo de diversos sellos alternativos gestionados por su familia. Las pocas obras anteriores a los 90 que no aparecen catalogadas en Rykodisc no han sido editadas en disco compacto.

Existen, por otra parte, algunas discrepancias en las fechas. Tomemos el caso del primer disco, *Freak Out!*. En la página web aparece febrero de 1966 como la fecha oficial del LP. No obstante, las diversas fuentes bibliográficas datan la obra unos meses más tarde. Así, por ejemplo, Miles (2004: 111) dice que el álbum se grabó en marzo; Russo (1999: 174) fecha la edición el 27 de junio de 1966, y Slaven (1996: 59) habla de principios de julio. Como estas discrepancias en las fechas, que no son muchas ni demasiado llamativas, no afectan a los discos principales que nos atañen, y puesto que una discusión sobre este particular excedería los límites e intenciones de este trabajo, nos hemos acogido a las fechas de la página web oficial.

Freak Out! (febrero 1966, Rykodisc RCD 10501)

- «Hungry Freaks, Daddy»
- «I Ain't Got No Heart»
- «Who Are the Brain Police?»
- «Go Cry on Somebody Else's Shoulder»
- «Motherly Love»
- «How Could I Be Such a Fool»
- «Wowie Zowie»
- «You Didn't Try to Call Me»
- «Any Way the Wind Blows»
- «I'm Not Satisfied»
- «You're Probably Wondering Why I'm Here»
- «Trouble Every Day»
- «Help, I'm a Rock»
- «It Can't Happen Here»
- «The Return of the Son of Monster Magnet»

Absolutely Free (abril 1967, Rykodisc RCD 10502)

- «Plastic People»
- «The Duke of Prunes»
- «Amnesia Vivace»
- «The Duke Regains His Chops»
- «Call Any Vegetable»
- «Invocation & Ritual Dance of the Young Pumpkin»
- «Soft-Sell Conclusion»

«Big Leg Emma»
 «Why Don'tcha Do Me Right?»
 «America Drinks»
 «Status Back Baby»
 «Uncle Bernie's Farm»
 «Son of Suzy Creamcheese»
 «Brown Shoes Don't Make It»
 «America Drinks & Goes Home»

Lumpy Gravy (diciembre 1967, Rykodisc RCD 10504)

Part 1

«The Way I See It Barry»
 «Duodenum»
 «Oh No»
 «Bit of Nostalgia»
 «It's from Kansas»
 «Bored Out 90 Over»
 «Almost Chinese»
 «Switching Girls»
 «Oh No Again»
 «At the Gas Station»
 «Another Pickup»
 «I Don't Know If I Can Go Through This Again»

Part 2

«Very Distraughtening»
 «White Ugliness»
 «Amen»
 «Just One More Time»
 «A Vicious Circle»
 «King Kong»
 «Drums Are Too Noisy»
 «Kangaroos»
 «Envelops the Bath Tub»
 «Take Your Clothes Off»

We're Only in It for the Money (septiembre 1968, Rykodisc RCD 10503)

«Are You Hung Up?»
 «Who Needs the Peace Corps?»
 «Concentration Moon»
 «Mom & Dad»
 «Telephone Conversation»
 «Bow Tie Daddy»
 «Harry, You're a Beast»
 «What's the Ugliest Part of Your Body?»
 «Absolutely Free»
 «Flower Punk»
 «Hot Poop»
 «Nasal Retentive Calliope Music»
 «Let's Make the Water Turn Black»

«The Idiot Bastard Son»
 «Lonely Little Girl»
 «Take Your Clothes Off When You Dance»
 «What's the Ugliest Part of Your Body? (Reprise)»
 «Mother People»
 «The Chrome Plated Megaphone of Destiny»

Cruising with Ruben & The Jets (noviembre 1968, Rykodisc RCD 10505)

«Cheap Thrills»
 «Love of My Life»
 «How Could I Be Such a Fool»
 «Deseri»
 «I'm Not Satisfied»
 «Jelly Roll Gum Drop»
 «Anything»
 «Later That Night»
 «You Didn't Try to Call Me»
 «Fountain of Love»
 «No. No. No.»
 «Anyway the Wind Blows»
 «Stuff Up the Cracks»

Uncle Meat (marzo 1969, Rykodisc RCD 10506/07)

Disco 1

«Uncle Meat: Main Title Theme»
 «The Voice of Cheese»
 «Nine Types of Industrial Pollution»
 «Zolar Czaki»
 «Dog Breath, in the Year of the Plague»
 «The Legend of the Golden Arches»
 «Louie Louie (At the Royal Albert Hall in London)»
 «The Dog Breath Variations»
 «Sleeping in a Jar»
 «Our Bizarre Relationship»
 «The Uncle Meat Variations»
 «Electric Aunt Jemima»
 «Prelude to King Kong»
 «God Bless America (Live at the Whisky A Go Go)»
 «A Pound for a Brown on the Bus»
 «Ian Underwood Whips It Out (Live on Stage in Copenhagen)»
 «Mr. Green Genes»
 «We Can Shoot You»
 «“If We'd All Been Living in California...”»
 «The Air»
 «Project X»
 «Cruising for Burgers»

Disco 2

«Uncle Meat Film Excerpt Part I»
 «Tengo Na Minchia Tanta»

«Uncle Meat Film Excerpt Part II»
 «King Kong Itself (As Played by the Mothers in a Studio)»
 «King Kong (Its Magnificence As Interpreted by Dom DeWild)»
 «King Kong (As Motorhead Explains It)»
 «King Kong (The Gardner Varieties)»
 «King Kong (As Played by 3 Deranged Good Humor Trucks)»
 «King Kong (Live on a Flat Bed Diesel in the Middle of a Race Track at the
 Miami Pop Festival... the Underwood Ramifications)»

Mothermania (abril 1969, Verve V6-5068)

Cara A

«Brown Shoes Don't Make It»
 «Mother People»
 «Duke of Prunes»
 «Call Any Vegetable»
 «The Idiot Bastard Son»

Cara B

«It Can't Happen Here»
 «You Are Probably Wondering Why I'm Here»
 «Who Are the Brain Police?»
 «Plastic People»
 «Hungry Freaks, Daddy»
 «America Drinks and Goes Home»

Hot Rats (octubre 1969, Rykodisc RCD 10508)

«Peaches en Regalia»
 «Willie the Pimp»
 «Son of Mr. Green Genes»
 «Little Umbrellas»
 «The Gumbo Variations»
 «It Must Be a Camel»

Burnt Weeny Sandwich (febrero 1970, Rykodisc RCD 10509)

«WPLJ»
 «Igor's Boogie, Phase One»
 «Overture to a Holiday in Berlin»
 «Theme from Burnt Weenie Sandwich»
 «Igor's Boogie, Phase Two»
 «Holiday in Berlin, Full Blown»
 «Aybe Sea»
 «The Little House I Used to Live in»
 «Valarie»

Weasels Ripped my Flesh (agosto 1970, Rykodisc RCD 10510)

«Didja Get Any Onya?»
 «Directly from My Heart to You»
 «Prelude to the Afternoon of a Sexually Aroused Gas Mask»
 «Toad of the Short Forest»
 «Get a Little»
 «The Eric Dolphy Memorial Barbecue»
 «Dwarf Nebula Processional March & Dwarf Nebula»

«My Guitar Wants to Kill Your Mama»

«Oh No»

«The Orange County Lumber Truck»

«Weasels Ripped My Flesh»

Chunga's Revenge (octubre 1970, Rykodisc RCD 10511)

«Transylvania Boogie»

«Road Ladies»

«Twenty Small Cigars»

«The Nancy & Mary Music»

«Tell Me You Love Me»

«Would You Go All the Way?»

«Chunga's Revenge»

«The Clap»

«Rudy Wants to Buy Yez a Drink»

«Sharleena»

Fillmore East, June 1971 (agosto 1971, Rykodisc RCD 10512)

«Little House I Used to Live in»

«The Mud Shark»

«What Kind of Girl Do You Think We Are?»

«Bwana Dik»

«Latex Solar Beef»

«Willie the Pimp Part One, Part Two»

«Do You Like My New Car?»

«Happy Together»

«Lonesome Electric Turkey»

«Peaches en Regalia»

«Tears Began to Fall»

200 Motels (octubre 1971, Rykodisc RCD 10513/14)

Disco 1

«Semi-Fraudulent / Direct-from-Hollywood Overture»

«Mystery Roach»

«Dance of the Rock & Roll Interviewers»

«This Town Is a Sealed Tuna Sandwich (Prologue)»

«Tuna Fish Promenade»

«Dance of the Just Plain Folks»

«This Town Is a Sealed Tuna Sandwich (Reprise)»

«The Sealed Tuna Bolero»

«Lonesome Cowboy Burt»

«Touring Can Make You Crazy»

«Would You Like a Snack?»

«Redneck Eats»

«Centerville»

«She Painted Up Her Face»

«Janet's Big Dance Number»

«Half a Dozen Provocative Squats»

«Mysterioso»

«Shove It Right in»

«Lucy's Seduction of a Bored Violinist & Postlude»
Disco 2

«I'm Stealing the Towels»
«Dental Hygiene Dilemma»
«Does This Kind of Life Look Interesting to You?»
«Daddy, Daddy, Daddy»
«Penis Dimension»
«What Will This Evening Bring Me This Morning»
«A Nun Suit Painted on Some Old Boxes»
«Magic Fingers»
«Motorhead's Midnight Ranch»
«Dew on the Newts We Got»
«The Lad Searches the Night for His Newts»
«The Girl Wants to Fix Him Some Broth»
«The Girl's Dream»
«Little Green Scratchy Sweaters & Courduroy Ponce»
«Strictly Genteel (The Finale)»

Just Another Band from L.A. (marzo 1972, Rykodisc RCD 10515)

«Billy the Mountain»
«Call Any Vegetable»
«Eddie, Are You Kidding?»
«Magdalena»
«Dog Breath»

Waka/Jawaka (julio 1972, Rykodisc RCD 10516)

«Big Swifty»
«Your Mouth»
«It Just Might Be a One-Shot Deal»
«Waka / Jawaka»

The Grand Wazoo (noviembre 1972, Rykodisc RCD 105017)

«The Grand Wazoo»
«For Calvin (And His Next Two Hitch-Hikers)»
«Cletus Awreetus-Awrightus»
«Eat That Question»
«Blessed Relief»

Over-Nite Sensation (septiembre 1973, Rykodisc RCD 10518)

«Camarillo Brillo»
«I'm the Slime»
«Dirty Love»
«50 / 50»
«Zomby Woof»
«Dinah-Moe Humm»
«Montana»

Apostrophe (') (marzo 1974, Rykodisc RCD 10519)

«Don't Eat the Yellow Snow»
«Nanook Rubs It»
«St. Alfonzo's Pancake Breakfast»
«Father O'Blivion»

«Cosmik Debris»
 «Excentrifugal Forz»
 «Apostrophe'»
 «Uncle Remus»
 «Stink-Foot»

Roxy & Elsewhere (julio 1974, Rykodisc RCD 10520)

«Penguin in Bondage»
 «Pygmy Twylyte»
 «Dummy Up»
 «Village of the Sun»
 «Echidna's Arf (Of You)»
 «Don't You Ever Wash That Thing?»
 «Cheepnis»
 «Son of Orange County»
 «More Trouble Every Day»
 «Be-Bop Tango (Of the Old Jazzmen's Church)»

One Size Fits All (junio 1975, Rykodisc RCD 10521)

«Inca Roads»
 «Can't Afford No Shoes»
 «Sofa No. 1»
 «Po-Jama People»
 «Florentine Pogen»
 «Evelyn a Modified Dog»
 «San Ber'dino»
 «Andy»
 «Sofa No. 2»

Bongo Fury (octubre 1975, Rykodisc RCD 10522)

«Debra Kadabra»
 «Carolina Hard-Core Ecstasy»
 «Sam with the Showing Scalp Flat Top»
 «Poofter's Froth Wyoming Plans Ahead»
 «200 Years Old»
 «Cucamonga»
 «Advance Romance»
 «Man with the Woman Head»
 «Muffin Man»

Zoot Allures (octubre 1976, Rykodisc RCD 10523)

«Wind Up Workin' in a Gas Station»
 «Black Napkins»
 «The Torture Never Stops»
 «Ms. Pinky»
 «Find Her Finer»
 «Friendly Little Finger»
 «Wonderful Wino»
 «Zoot Allures»
 «Disco Boy»

Zappa in New York (marzo 1978, Rykodisc RCD 10524/25)

Disco 1

«Titties & Beer»
 «Cruisin' for Burgers»
 «I Promise Not to Come in Your Mouth»
 «Punky's Whips»
 «Honey Don't Ya Want a Man Like Me?»
 «The Illinois Enema Bandit»

Disco 2

«I'm the Slime»
 «Pound for a Brown»
 «Manx Needs Women»
 «The Black Page Drum Solo / Black Page #1»
 «Big Leg Emma»
 «Sofa»
 «Black Page #2»
 «The Torture Never Stops»
 «The Purple Lagoon / Approximate»

Studio Tan (septiembre 1978, Rykodisc RCD 10526)

«The Adventures of Greggery Peccary»
 «Revised Music for Guitar and Low-Budget Orchestra»
 «Lemme Take You to the Beach»
 «RNDZL»

Sleep Dirt (enero 1979, Rykodisc RCD 10527)

«Filthy Habits»
 «Flambay»
 «Spider of Destiny»
 «Regyptian Strut»
 «Time Is Money»
 «Sleep Dirt»
 «The Ocean Is the Ultimate Solution»

Sheik Yerbouti (marzo 1979, Rykodisc RCD 10528)

«I Have Been in You»
 «Flakes»
 «Broken Hearts Are for Assholes»
 «I'm So Cute»
 «Jones Crusher»
 «What Ever Happened to All the Fun in the World»
 «Rat Tomago»
 «Wait a Minute»
 «Bobby Brown Goes Down»
 «Rubber Shirt»
 «The Sheik Yerbouti Tango»
 «Baby Snakes»
 «Tryin' to Grow a Chin»
 «City of Tiny Lites»
 «Dancin' Fool»
 «Jewish Princess»

«Wild Love»

«Yo' Mama»

Orchestral Favorites (mayo 1979, Rykodisc RCD 10529)

«Strictly Genteel»

«Pedro's Dowry»

«Naval Aviation in Art?»

«Duke of Prunes»

«Bogus Pomp»

Joe's Garage (Acts I, II & III) (septiembre / noviembre 1979, Rykodisc RCD 10530/31)

Disco 1

«The Central Scrutinizer»

«Joe's Garage»

«Catholic Girls»

«Crew Slut»

«Fembot in a Wet T-Shirt»

«On the Bus»

«Why Does It Hurt When I Pee?»

«Lucille Has Messed My Mind Up»

«Scrutinizer Postlude»

«A Token of My Extreme»

«Stick It Out»

«Sy Borg»

Disco 2

«Dong Work for Yuda»

«Keep It Greasy»

«Outside Now»

«He Used to Cut the Grass»

«Packard Goose»

«Watermelon in Easter Hay»

«A Little Green Rosetta»

Tinseltown Rebellion (mayo 1981, Rykodisc RCD 10532)

«Fine Girl»

«Easy Meat»

«For the Young Sophisticate»

«Love of My Life»

«I Ain't Got No Heart»

«Panty Rap»

«Tell Me You Love Me»

«Now You See It – Now You Don't»

«Dance Contest»

«The Blue Light»

«Tinseltown Rebellion»

«Pick Me, I'm Clean»

«Bamboozled by Love»

«Brown Shoes Don't Make It»

«Peaches III»

Shut Up 'n Play Yer Guitar, Shut Up 'n Play Yer Guitar Some More & Return of the Son of Shut Up 'n Play Yer Guitar (mayo 1981, Rykodisc RCD 10533/34/35)

Disco 1

«Five-Five-FIVE»
 «Hog Heaven»
 «Shut Up 'n Play Yer Guitar»
 «While You Were Out»
 «Traacherous Cretins»
 «Heavy Duty Judy»
 «Soup'n Old Clothes»

Disco 2

«Variations on the Carlos Santana Secret Chord Progression»
 «Gee, I Like Your Pants»
 «Canarsie»
 «Ship Ahoy»
 «The Deathless Horsie»
 «Shut Up 'n Play Yer Guitar Some More»
 «Pink Napkins»

Disco 3

«Beat It with Your Fist»
 «Return of the Son of Shut Up 'n Play Yer Guitar»
 «Pinocchio's Furniture»
 «Why Johnny Can't Read»
 «Stucco Homes»
 «Canard du Jour»

You Are What You Is (septiembre 1981, Rykodisc RCD 10536)

«Teen-age Wind»
 «Harder Than Your Husband»
 «Doreen»
 «Goblin Girl»
 «Theme from the 3rd Movement of Sinister Footwear»
 «Society Pages»
 «I'm a Beautiful Guy»
 «Beauty Knows No Pain»
 «Charlie's Enormous Mouth»
 «Any Downers?»
 «Conehead»
 «You Are What You Is»
 «Mudd Club»
 «The Meek Shall Inherit Nothing»
 «Dumb All Over»
 «Heavenly Bank Account»
 «Suicide Chump»
 «Jumbo Go Away»
 «If Only She Woulda»
 «Drafted Again»

Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch (mayo 1982, Rykodisc RCD 10537)

«No Not Now»
 «Valley Girl»
 «I Come from Nowhere»
 «Drowning Witch»
 «Envelopes»
 «Teen-age Prostitute»

The Man from Utopia (marzo 1983, Rykodisc RCD 10538)

«Cocaine Decisions»
 «SEX»
 «Tink Walks Amok»
 «The Radio Is Broken»
 «We Are Not Alone»
 «The Dangerous Kitchen»
 «The Man from Utopia Meets Mary Lou»
 «Stick Together»
 «The Jazz Discharge Party Hats»
 «Luigi & The Wise Guys»
 «Moggio»

Baby Snakes (marzo 1983, Rykodisc RCD 10539)

«Intro Rap / Baby Snakes»
 «Titties & Beer»
 «The Black Page #2»
 «Jones Crusher»
 «Disco Boy»
 «Dinah-Moe Humm»
 «Punky's Whips»

London Symphony Orchestra (Vols. I & II) (junio 1983 / junio 1987, Rykodisc RCD 10540/41)

Disco 1

«Bob in Dacron, First Movement»
 «Bob in Dacron, Second Movement»
 «Sad Jane, First Movement»
 «Sad Jane, Second Movement»
 «Mo 'n Herb's Vacation, First Movement»
 «Mo 'n Herb's Vacation, Second Movement»
 «Mo 'n Herb's Vacation, Third Movement»

Disco 2

«Envelopes»
 «Pedro's Dowry»
 «Bogus Pomp»
 «Strictly Genteel»

The Perfect Stranger (agosto 1984, Rykodisc RCD 10542)

«The Perfect Stranger»
 «Naval Aviation in Art?»
 «The Girl in the Magnesium Dress»
 «Dupree's Paradise»
 «Love Story»

«Outside Now Again»

«Jonestown»

Them or Us (octubre 1984, Rykodisc RCD 10543)

«The Closer You Are»

«In France»

«Ya Hozna»

«Sharleena»

«Sinister Footwear II»

«Truck Driver Divorce»

«Stevie's Spanking»

«Baby Take Your Teeth Out»

«Marque-son's Chicken»

«Planet of My Dreams»

«Be in My Video»

«Them or Us»

«Frogs with Dirty Little Lips»

«Whippin' Post»

Thing-Fish (noviembre 1984, Rykodisc RCD 10544/45)

Disco 1

«Prologue»

«The Mammy Nuns»

«Harry & Rhonda»

«Galoot Up-Date»

«The "Torchum" Never Stops»

«That Evil Prince»

«You Are What You Is»

«Mudd Club»

«The Meek Shall Inherit Nothing»

«Clowns on Velvet»

«Harry-As-a-Boy»

«He's So Gay»

«The Massive Improve'lence»

«Artificial Rhonda»

Disco 2

«The Crab-Grass Baby»

«The White Boy Troubles»

«No Not Now»

«Briefcase Boogie»

«Brown Moses»

«Wistful Wit a Fist-Full»

«Drop Dead»

«Won Ton On»

Francesco Zappa (noviembre 1984, Rykodisc RCD 10546)

OPUS I

«No. 1 1st Movement ANDANTE»

«2nd Movement ALLEGRO CON BRIO»

«No. 2 1st Movement ANDANTINO»

«2nd Movement MINUETTO GRAZIOSO»
 «No. 3 1st Movement ANDANTINO»
 «2nd Movement PRESTO»
 «No. 4 1st Movement ANDANTE»
 «2nd Movement ALLEGRO»
 «No. 5 2nd Movement MINUETTO GRAZIOSO»
 «No. 6 1st Movement LARGO»
 «2nd Movement MINUET»
 OPUS IV
 «No. 1 1st Movement ANDANTINO»
 «2nd Movement ALLEGRO ASSAI»
 «No. 2+2nd Movement ALLEGRO ASSAI»
 «No. 3 1st Movement ANDANTE»
 «2nd Movement TEMPO DI MINUETTO»
 «No. 4 1st Movement MINUETTO»

The Old Masters, Box I (abril 1985, Barking Pumpkin BPR-7777)

Freak Out!

Absolutely Free

We're Only in It for the Money

Lumpy Gravy

Cruising with Ruben & The Jets

The Mystery Disc

Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention (noviembre 1985, Rykodisc RCD 10547)

«I Don't Even Care»

«One Man, One Vote»

«Little Beige Sambo»

«Aerobics in Bondage»

«We're Turning Again»

«Alien Orifice»

«Yo Cats»

«What's New in Baltimore?»

«Porn Wars»

«H.R. 2911»

Does Humor Belong in Music? (enero 1986, Rykodisc RCD 10548)

«Zoot Allures»

«Tinsel-Town Rebellion»

«Trouble Every Day»

«Penguin in Bondage»

«Hot Plate Heaven at the Green Hotel»

«What's New in Baltimore?»

«Cock-suckers' Ball»

«WPLJ»

«Let's Move to Cleveland»

«Whippin' Post»

The Old Masters, Box II (noviembre 1986, Barking Pumpkin BPR-8888)

Uncle Meat

Hot Rats

Burnt Weeny Sandwich
Weasels Ripped My Flesh
Chunga's Revenge
Fillmore East, June 1971
Just Another Band from L.A.
The Mystery Disc

Jazz from Hell (noviembre 1986, Rykodisc RCD 10549)

«Night School»
 «The Beltway Bandits»
 «While You Were Art II»
 «Jazz from Hell»
 «G-Spot Tornado»
 «Damp Ankles»
 «St. Etienne»
 «Massaggio Galore»

The Old Masters, Box III (diciembre 1987, Barking Pumpkin BPR-9999)

Waka/Jawaka
The Grand Wazoo
Over-Nite Sensation
Apostrophe (')
Roxy & Elsewhere
One Size Fits All
Bongo Fury
Zoot Allures

Guitar (abril 1988, Rykodisc RCD 10550/51)

Disco 1
 «Sexual Harassment in the Workplace»
 «Which One Is It?»
 «Republicans»
 «Do Not Pass Go»
 «Chalk Pie»
 «In-a-Gadda-Stravinsky»
 «That's Not Really Reggae»
 «When No One Was No One»
 «Once Again, without the Net»
 «Outside Now (Original Solo)»
 «Jim & Tammy's Upper Room»
 «Were We Ever Really Safe in San Antonio?»
 «That Ol' G Minor Thing Again»
 «Hotel Atlanta Incidentals»
 «That's Not Really a Shuffle»
 «Move It or Park It»
 «Sunrise Redeemer»
 Disco 2
 «Variations on Sinister #3»
 «Orrin Hatch on Skis»
 «But Who Was Fulcanelli?»

«For Duane»
 «GOA»
 «Winos Do Not March»
 «Swans? What Swans?»
 «Too Ugly for Show Business»
 «Systems of Edges»
 «Do Not Try This at Home»
 «Things That Look Like Meat»
 «Watermelon in Easter Hay»
 «Canadian Customs»
 «Is That All There Is?»
 «It Ain't Necessarily the Saint James Infirmary»

You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 1 (mayo 1988, Rykodisc RCD 10561/62)

Disco 1

«The Florida Airport Tape»
 «Once upon a Time»
 «Sofa #1»
 «The Mammy Anthem»
 «You Didn't Try to Call Me»
 «Diseases of the Band»
 «Tryin' to Grow a Chin»
 «Let's Make the Water Turn Black/«Harry, You're a Beast/The Orange
 County Lumber Truck»
 «The Groupie Routine»
 «Ruthie-Ruthie»
 «Babbette»
 «I'm the Slime»
 «Big Swifty»
 «Don't Eat the Yellow Snow»

Disco 2

«Plastic People»
 «The Torture Never Stops»
 «Fine Girl»
 «Zomby Woof»
 «Sweet Leilani»
 «Oh No»
 «Be in My Video»
 «The Deathless Horsie»
 «The Dangerous Kitchen»
 «Dumb All Over»
 «Heavenly Bank Account»
 «Suicide Chump»
 «Tell Me You Love Me»
 «Sofa #2»

You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 2 (octubre 1988, Rykodisc RCD 10563/64)

Disco 1

«Tush Tush Tush (A Token of My Extreme)»

«Stink-Foot»
 «Inca Roads»
 «RDNZL»
 «Village of the Sun»
 «Echidna's Art (Of You)»
 «Don't You Ever Wash That Thing?»
 «Pygmy Twylyte»
 «Room Service»
 «The Idiot Bastard Son»
 «Cheepnis»
 Disco 2
 «Approximate»
 «Dupree's Paradise»
 « Satumaa (Finnish Tango)»
 «T'Mershi Duween»
 «The Dog Breath Variations»
 «Uncle Meat»
 «Building a Girl»
 «Montana (Whipping Floss)»
 «Big Swifty»

Broadway the Hard Way (octubre 1988, Rykodisc RCD 10552)

«Elvis Has Just Left the Building»
 «Planet of the Baritone Women»
 «Any Kind of Pain»
 «Dickie's Such an Asshole»
 «When the Lie's So Big»
 «Rhymin' Man»
 «Promiscuous»
 «The Untouchables»
 «Why Don't You Like Me?»
 «Bacon Fat»
 «Stolen Moments»
 «Murder by Numbers»
 «Jezebel Boy»
 «Outside Now»
 «Hot Plate Heaven at the Green Hotel»
 «What Kind of Girl?»
 «Jesus Thinks You're a Jerk»

You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 3 (noviembre 1989, Rykodisc RCD 10565/66)

Disco 1
 «Sharleena»
 «Bamboozled by Love»
 «Lucille Has Messed My Mind»
 «Advance Romance»
 «Bobby Brown Goes Down»
 «Keep It Geasey»
 «Honey, Don't You Want a Man Like Me?»

«In France»
 «Drowning Witch»
 «Ride My Face to Chicago»
 «Carol, You Fool»
 «Chana in de Bushwop»
 «Joe's Garage»
 «Why Does It Hurt When I Pee?»
 Disco 2
 «Dickie's Such an Asshole»
 «Hands with a Hammer»
 «Zoot Allures»
 «Society Pages»
 «I'm a Beautiful Guy»
 «Beauty Knows No Pain»
 «Charlie's Enormous Mouth»
 «Cocaine Decisions»
 «Nig Biz»
 «King Kong»
 «Cosmik Debris»

The Best Band You Never Heard in Your Life (abril 1991, Rykodisc RCD 10553/54)

Disco 1
 «Heavy Duty Judy»
 «Ring of Fire»
 «Cosmik Debris»
 «Find Her Finer»
 «Who Needs the Peace Corps?»
 «I Left My Heart in San Francisco»
 «Zomby Woof»
 «Bolero»
 «Zoot Allures»
 «Mr. Green Genes»
 «Florentine Pogen»
 «Andy»
 «Inca Roads»
 «Sofa»
 Disco 2
 «Purple Haze»
 «Sunshine of Your Love»
 «Let's Move to Cleveland»
 «When Irish Eyes Are Smiling»
 «Godfather Part Two Theme»
 «A Few Moments with Brother A. West»
 «The Torture Never Stops (Part One)»
 «Theme from Bonanza»
 «Lonesome Cowboy Burt (Swaggart Version)»
 «The Torture Never Stops (Part Two)»
 «More Trouble Everyday (Swaggart Version)»

«Penguin in Bondage (Swaggart Version)»
 «The Eric Dolphy Memorial Barbeque»
 «Stairway to Heaven»

You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 4 (junio 1991, Rykodisc RCD 10567/68)

Disco 1

«Little Rubber Girl»
 «Stick Together»
 «My Guitar Wants to Kill Your Mama»
 «Willie the Pimp»
 «Montana»
 «Brown Moses»
 «The Evil Prince»
 «Approximate»
 «Love of My Life Mudd Club Version»
 «Let's Move To Cleveland Solos»
 «You Call that Music?»
 «Pound For a Brown Solos»
 «The Black Page»
 «Take Me Out to the Ball Game»
 «Filthy Habits»
 «The Torture Never Stops Original Version»

Disco 2

«Church Chat»
 «Stevie's Spanking»
 «Outside Now»
 «Disco Boy»
 «Teen-Age Wind»
 «Truck Driver Divorce»
 «Florentine Pogen»
 «Tiny Sick Tears»
 «Smell My Beard»
 «The Booger Man»
 «Carolina Hard Core Ecstasy»
 «Are You Upset?»
 «Little Girl of Mine»
 «The Closer You Are»
 «Johnny Darling»
 «No, No Cherry»
 «The Man from Utopia»
 «Mary Lou»

Make a Jazz Noise Here (junio 1991, Rykodisc RCD 10555/56)

Disco 1

«Stink-Foot»
 «When Yuppies Go to Hell»
 «Fire and Chains»
 «Let's Make the Water Turn Black»
 «Harry, You're a Beast»

«The Orange County Lumber Truck»
 «Oh No»
 «Theme from Lumpy Gravy»
 «Eat That Question»
 «Black Napkins»
 «Big Swifty»
 «King Kong»
 «Stars Wars Won't Work»
 Disco 2
 «The Black Page (New Age Version)»
 «T'Mershi Duween»
 «Dupree's Paradise»
 «City of Tiny Lights»
 «Royal March from L'Histoire du Soldat»
 «Theme from the Bartok Piano Concerto #3»
 «Sinister Footwear 2nd mvt.»
 «Stevie's Spanking»
 «Alien Orifice»
 «Cruisin' for Burgers»
 «Advance Romance»
 «Strictly Genteel»

You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 5 (julio 1992, Rykodisc RCD 10569/70)

Disco 1
 «The Downtown Talent Scout»
 «Charles Ives»
 «Here Lies Love»
 «Piano/Drum Duet»
 «Mozart Ballet»
 «Chocolate Halvah»
 «JCB & Kansas on the Bus #1»
 «Run Home Slow: Main Title Thene»
 «The Little March»
 «Right There»
 «Where Is Johnny Velvet?»
 «Return of the Hunch-Back Duke»
 «Trouble Every Day»
 «Proto-Minimalism»
 «JCB & Kansas on the Bus #2»
 «My Head?»
 «Meow»
 «Baked-Bean Boogie»
 «Where's Our Equipment?»
 «FZ/JCB Drum Duet»
 «No Waiting for the Peanuts to Dissolve»
 «A Game of Cards»
 «Underground Freak-Out Music»
 «German Lunch»

«My Guitar Wants to Kill Your Mama»

Disco 2

«Easy Meat»

«Dead Girls of London»

«Shall We Take Ourselves Seriously?»

«What's New in Baltimore?»

«Moggio»

«Dancin' Fool»

«RDNZL»

«Advance Romance»

«City of Tiny Lites»

«A Pound for a Brown (On the Bus)»

«Doreen»

«The Black Page #2»

«Geneva Farewell»

You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 6 (junio 1991, Rykodisc RCD 10571/72)

Disco 1

«The M.O.I. Anti-Smut Loyalty Oath»

«The Poodle Lecture»

«Dirty Love»

«Magic Fingers»

«The Madison Panty-Sniffing Festival»

«Honey, Don't You Want a Man Like Me?»

«Father O'Blivion»

«Is That Guy Kidding or What?»

«I'm So Cute»

«White Person»

«Lonely Person Devices»

«Ms. Pinky»

«Shove It Right in»

«Wind Up Working in a Gas Station»

«Make a Sex Noise»

«Tracy Is a Snob»

«I Have Been in You»

«Emperor of Ohio»

«Dinah-Moe Humm»

«He's So Gay»

«Camarillo Brillo»

«Muffin Man»

Disco 2

«NYC Halloween Audience»

«The Illinois Enema Bandit»

«Thirteen»

«Lobster Girl»

«Black Napkins»

«We're Turning Again»

«Alien Orifice»

«Catholic Girls»
 «Crew Slut»
 «Tryin' to Grow a Chin»
 «Take Your Clothes Off When You Dance»
 «Lisa's Life Story»
 «Lonesome Cowboy Nando»
 «200 Motels Finale»
 «Strictly Genteel»

Playground Psychotics (noviembre 1992, Rykodisc RCD 10557/58)

Disco 1

A Typical Day on the Road, Part 1:

«Here Comes the Gear, Lads»
 «The Living Garbage Truck»
 «A Typical Sound Check»
 «This Is Neat»
 «The Motel Lobby»
 «Getting Stewed»
 «The Motel Room»
 «Don't Take Me Down»
 «The Dressing Room»
 «Learning "Penis Dimension"»
 «You there, with the Hard On!»
 «Zanti Serenade»
 «Divan»
 «Sleeping in a Jar»
 «Don't Eat There»
 «Brixton Still Life»
 «Super Grease»
 «Wonderful Wino»
 «Sharleena»
 «Cruisin' for Burgers»
 «Diphtheria Blues»
 «Well»
 «Say Please»
 «Aaawk»
 «Scumbag»
 «A Small Eternity with Yoko Ono»

Disco 2

A Typical Day on the Road, Part 2:

«Beer Shampoo»
 «Champagne Lecture»
 «Childish Perversions»
 «Playground Psychotics»
 «The Mudshark Interview»
 «There's No Lust in Jazz»
 «Botulism on the Hoot»
 «You Got Your Armies»

«The Spew King»
 «I'm Doomed»
 «Status Back Baby»
 «The London Cab Tape»
 «Concentration Moon, Part One»
 «The Sanzini Bros.»
 «It's a Good Thing We Get Paid to Do This»
 «Concentration Moon, Part Two»
 «Mom & Dad»
 «Intro to Music for a Low Budget Orchestra»
 «Billy the Mountain»
 The True Story of Two Hundred Motels:
 «He's Watching Us»
 «If You're Not a Professional Actor»
 «He's Right»
 «Going for the Money»
 «Jeff Quits»
 «A Bunch of Adventures»
 «Martin Lickert's Story»
 «A Great Guy»
 «Bad Acting»
 «The Worst Reviews»
 «A Version of Himself»
 «I Could Be a Star Now»

Ahead of Their Time (marzo 1993, Rykodisc RCD 10559)

«Prologue»
 «Progress?»
 «Like It or Not»
 «The Jimmy Carl Black Philosophy Lesson»
 «Holding the Group Back»
 «Holiday in Berlin»
 «The Rejected Mexican Pope Leaves the Stage»
 «Undaunted, the Band Plays on»
 «Agency Man»
 «Epilogue»
 «King Kong»
 «Help, I'm a Rock»
 «Transylvania Boogie»
 «Pound for a Brown»
 «Sleeping in a Jar»
 «Let's Make the Water Turn Black»
 «Harry, You're a Beast»
 «The Orange County Lumber Truck (Part 1)»
 «Oh No»
 «The Orange County Lumber Truck (Part 2)»

The Yellow Shark (octubre 1993, Rykodisc RCD 40560)

«Intro»

«Dog Breath Variations»
 «Uncle Meat»
 «Outrage at Valdez»
 «Times Beach II»
 «III Revised»
 «The Girl in the Magnesium Dress»
 «Be-Bop Tango»
 «Ruth Is Sleeping»
 «None of the Above»
 «Pentagon Afternoon»
 «Questi Cazzi di Piccione»
 «Times Beach III»
 «Food Gathering in Post-Industrial America»
 «Welcome to the United States»
 «Pound for a Brown»
 «Exercise #4»
 «Get Whitey»
 «G-Spot Tornado»

Civilization Phase III (diciembre 1994, Barking Pumpkin UMRK 01)

Disco 1

Act One

«“This Is Phase III”»
 «Put a Motor in Yourself»
 «“Oh-Umm”»
 «They Made Me Eat It»
 «Reagan at Bitburg»
 «“A Very Nice Body”»
 «Navanax»
 «“How the Pigs’ Music Work”»
 «Xmas Values»
 «“Dark Water”»
 «Amnerika»
 «“Have You Heard Their Band?”»
 «Religious Superstition»
 «“Saliva Can Only Take So Much”»
 «Buffalo Voice»
 «“Someplace Else Right Now”»
 «Get a Life»
 «“A Kayak (On Snow)”»
 «N-Lite

I. Negative Light

II. Venice Submerged

III. The New World Order

IV. The Lifestyle You Deserve

V. Creationism

VI. He Is Risen»

Disco 2

Act Two

«“I Wish Motorhead Would Come Back”»
 «Secular Humanism»
 «“Attack! Attack! Attack!”»
 «I Was in a Drum»
 «“A Different Octave”»
 «“This Ain’t CNN”»
 «“The Pigs’ Music”»
 «A Pig with Wings»
 «“This Is All Wrong”»
 «Hot & Putrid»
 «“Flowing Inside-Out”»
 «“I Had a Dream About That”»
 «Gross Man»
 «“A Tunnel into Muck”»
 «Why not?»
 «“Put a Little Motor in ’Em”»
 «“You’re Just Insultin’ me, Aren’t You!”»
 «“Cold Light Generation”»
 «Dio Fa»
 «“That Would Be the End of That”»
 «Beat the Reaper»
 «Waffenspiel»

The Lost Episodes (febrero 1996, Rykodisc RCD 40573)

«The Blackouts»
 «Lost in a Whirlpool»
 «Ronnie Sings?»
 «Kenny’s Booger Story»
 «Ronnie’s Booger Story»
 «Mount St. Mary’s Concert Excerpt»
 «Take Your Clothes off When You Dance»
 «Tiger Roach»
 «Run Home Slow Theme»
 «Fountain of Love»
 «Run Home Cues, #2»
 «Anyway the Wind Blows»
 «Run Home Cues, #3»
 «Charva»
 «The Dick Kunc Story»
 «Wedding Dress Song»
 «Handsome Cabin Boy»
 «Cops & Buns»
 «The Big Squeeze»
 «I’m a Band Leader»
 «Alley Cat»
 «The Grand Wazoo»
 «Wonderful Wino»

«Kung Fu»
 «RDNZL»
 «Basement Music #1»
 «Inca Roads»
 «Lil' Clanton Shuffle»
 «I Don't Wanna Get Drafted»
 «Sharleena»

Läther (septiembre 1996, Rykodisc RCD 10574/75/76)

Disco 1

«Re-gyptian Strut»
 «Naval Aviation in Art?»
 «A Little Green Rosetta»
 «Duck Duck Goose»
 «Down in de Dew»
 «For the Young Sophisticate»
 «Tryin' to Grow a Chin»
 «Broken Hearts Are for Assholes»
 «The Legend of the Illinois Enema Bandit»
 «Lemme Take You to the Beach»
 «Revised Music for Guitar & Low Budget Orchestra»
 «RDNZL»

Disco 2

«Honey Don't You Want a Man Like Me»
 «The Black Page #1»
 «Big Leg Emma»
 «Punky's Whips»
 «Flambé»
 «The Purple Lagoon»
 «Pedro's Dowry»
 «Läther»
 «Spider of Destiny»
 «Duke of Orchestral Prunes»

Disco 3

«Filthy Habits»
 «Titties 'n Beer»
 «The Ocean Is the Ultimate Solution»
 «The Adventures of Gregory Peccary»
 «Regyptian Strut (1993)»
 «Leather Goods»
 «Revenge of the Knick Knack People»
 «Time Is Money»

Frank Zappa Plays the Music of Frank Zappa: A Memorial Tribute (noviembre 1996, Barking Pumpkin UMRK 02)

«Black Napkins – Live 11/22/75»
 «Black Napkins: "Zoot Allures" Album Version»
 «Zoot Allures – Live 02/05/76»
 «Merely a Blues in "A" – Live 09/27/74»

«Zoot Allures – “Zoot Allures” Album version 1976»
 «Watermelon in Easter Hay – Live Jan. or Feb. 1978»
 «Watermelon in Easter Hay – “Joe’s Garage” Album Version 1979»

Have I Offended Someone? (mayo 1997, Rykodisc RCD 10577)

«Bobby Brown Goes Down»
 «Disco Boy»
 «Goblin Girl»
 «In France»
 «He’s So Gay»
 «SEX»
 «Titties ’n Beer»
 «We’re Turning Again»
 «Dumb All Over»
 «Catholic Girls»
 «Dinah-Moe Humm»
 «Tinsel Town Rebellion»
 «Valley Girl»
 «Jewish Princess»
 «Yo Cats»

The Mystery Disc (septiembre 1998, Rykodisc RCD 10580)

«Theme from RUN HOME SLOW»
 «Original Duke of Prunes»
 «Opening Night Party at STUDIO Z (Collage)»
 «The Village Inn»
 «STEAL AWAY»
 «I WAS A TEEN-AGE MALT SHOP»
 «The Birth of Captain Beefheart»
 «METAL MAN HAS WON HIS WINGS»
 «Power Trio Segment from The Saints ’n Sinners»
 «BOSSA NOVA PERVERTAMENTO»
 «Excerpt from THE UNCLE FRANKIE SHOW»
 «CHARVA»
 «Speed-Freak Boogie»
 «Original Mothers at the Broadside (Pomona)»
 «Party Scene from MONDO HOLLYWOOD»
 «Original MOTHERS Rehearsal»
 «HOW COULD I BE SUCH A FOOL?»
 «Band Introductions at the Fillmore West»
 «PLASTIC PEOPLE»
 «Original MOTHERS at the Fillmore East»
 «HARRY, YOU’RE A BEAST»
 «DON INTERRUPTS»
 «PIECE ONE»
 «JIM/ROY»
 «PIECE TWO»
 «AGENCY MAN»
 «AGENCY MAN (Studio Version)»

«LECTURE from Festival Hall Show»
 «WEDDING DRESS SONG/THE HANDSOME CABIN BOY»
 «SKWEEZIT SKWEEZIT SKWEEZIT»
 «The Story of WILLIE THE PIMP»
 «BLACK BEAUTY»
 «CHUCHA»
 «MOTHERS AT KPFK»
 «HARMONICA FUN»

EIHN – Everything Is Healing Nicely (diciembre 1999, Barking Pumpkin UMRK 03)

«Library Card»
 «This Is a Test»
 «Jolly Good Fellow»
 «Roland's Big Event/Strat Vindaloo»
 «Master Ringo»
 «T'Mershi Duween»
 «Nap Time»
 «9/8 Objects»
 «Naked City»
 «Whitey (Prototype)»
 «Amnerika Goes Home»
 «None of the Above (Revised & Previsited)»
 «Wonderful Tattoo!»

FZ : OZ (mayo 2002, Barking Pumpkin VAULT 01)

Disco 1
 «Hordern Intro»
 «Stink-Foot»
 «The Poodle Lecture»
 «Dirty Love»
 «Filty Habits»
 «How Could I Be Such a Fool»
 «Ain't Got No Heart»
 «I'm Not Satisfied»
 «Black Napkins»
 «Advance Romance»
 «The Illinois Enema Bandit»
 «Wind Up Workin' in a Gas Station»
 «The Torture Never Stops»
 Disco 2
 «Canard Toujours»
 «Kaiser Rolls»
 «Find Her Finer»
 «Carolina Hardcore Ecstasy»
 «Lonely Little Girl»
 «Take Your Clothes off When You Dance»
 «What's the Ugliest Part of Your Body»
 «Chunga's Revenge»
 «Zoot Allures»

«Keep It Greasey»
 «Dinah-Moe Humm»
 «Camarillo Brillo»
 «Muffin Man»
 «Kaiser Rolls (Du Jour)»

Halloween (febrero 2003, Barking Pumpkin VR DTS-HN)

«NYC Audience»
 «Ancient Armaments»
 «Dancin' Fool»
 «Easy Meat»
 «Magic Fingers»
 «Don't Eat the Yellow Snow»
 «Conehead»
 «“Zeets”»
 «Stink-Foot»
 «Dinah-Moe Humm»
 «Camarillo Brillo»
 «Muffin Man»
 «Black Napkins (The Deathless Horsie)»

Joe's Corsage (junio 2004, Barking Pumpkin VR 20041)

«“Pretty Pat”»
 «Motherly Love»
 «Plastic People»
 «Anyway the Wind Blows»
 «I Ain't Got No Heart»
 «“The Phone Call”»
 «My Babe»
 «Wedding Dress Song/Handsome Cabin Boy»
 «Hitch Hike»
 «I'm So Happy I Could Cry»
 «Go Cry on Somebody Else's Shoulder»
 «How Could I Be Such A Fool?»
 «“We Made Our Reputation Doing It That Way...”»

Joe's Damage (octubre 2004, Barking Pumpkin VR 20042)

«When It's Perfect...»
 «The New Brown Clouds»
 «Frog Song»
 «It Just Might Be a One Shot Deal»
 «The Ending Line...»
 «Blessed Relief/The New Brown Clouds»
 «It Ain't Real So What's the Deal»
 «Think It Over (Some)/Think It Over (Some More)»
 «Another Whole Melodic Section»
 «When It Feels Natural...»

QuAUDIOPHILIAc (septiembre 2004, Barking Pumpkin BPR DTS-Q)

«Naval Aviation in Art?»
 «Lumpy Gravy»

«Rollo»
 «Drooling Midrange Accountants on Easter Hay»
 «Wild Love»
 «Ship Ahoy»
 «Chunga Basement»
 «Venusian Time Bandits»
 «Waka/Jawaka»
 «Basement Music #2»

Filmografía

La siguiente lista está formada por las películas dirigidas por Frank Zappa, según www.zappa.com. La mayoría están descatalogadas y (como es el caso de *200 Motels*) sólo se pueden encontrar ediciones antiguas en formatos como el VHS o el Láser-Disc. Entre paréntesis aparece el año de estreno o comercialización y, en el caso de las dos que se encuentran editadas en DVD, consta también su referencia.

200 Motels (1971)

Baby Snakes (1979/2003 Honker Home Video Digital)

Dub Room Special (1982)

Does Humor Belong in Music? (1985/2003 Pumpco Industries Ltd/EMI Records Ltd.)

Uncle Meat (1987)

The Amazing Mr. Bickford (1987)

Video from Hell (1987)

The True Story of Frank Zappa's 200 Motels (1989)

Bibliografía

Libros

- ABAD, Luis Ángel. 1998. *El rock y su doble*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- ABAD, Luis Ángel. 2002. *Rock contra cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ADORNO, Theodor W. 2003. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- ANDERSON, Jack. 1996. *Inside the NRA. Armed and Dangerous*. Beverly Hills, CA: Dove Books.
- AUSERÓN, Santiago. 1998. *La imagen sonora. Notas para una lectura filosófica de la nueva música popular*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- AZERRAD, Michael. 2002. *Our Band Could Be Your Life. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*. Boston: Back Bay.
- BANGS, Lester. 1996. *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*. London: Serpent's Tail.
- BARCELLONA, Pietro. 1999. *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*. Madrid: Trotta.
- BECK, Ulrich. 1999. *¿Qué es la globalización?* Barcelona: Paidós.
- BENNETT, Tony et alii, ed. 1993. *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London & New York: Routledge.
- BLUMLER, Jay G. y GUREVITCH, Michael. 1995. *The Crisis of Public Communication*. London & New York: Routledge.
- BÖCKELMANN, Frank. 1983. *Formación y funciones sociales de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BRETON, André. 1992. *Primer Manifiesto del Surrealismo*. Barcelona: Labor.
- BRODY, Richard A. 1991. *Assessing the President. The Media, Elite Opinion, and Public Support*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- BRYANT, J., y ZILLMANN, D., comps. 1996. *Los efectos de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- BURCH, Philip H. 1997. *Reagan, Bush, and Right-wing Politics: Elites, Think Tanks, Power and Policy*. Greenwich, CO: Jai Press.

- CASULLO, Nicolás. 1998. *Modernidad y cultura crítica*. Barcelona: Paidós.
- CASULLO, Nicolás, FORSTER, Ricardo y KAUFMAN, Alejandro. 1999. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad..* Buenos Aires: Eudeba.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano. 1994. *Información radiofónica. Mediación técnica, tratamiento y programación*. Madrid: Síntesis.
- CHÂTELET, F., DUHAMEL, O. y PISIER-KOUCHNER, E. 1987. *Historia del pensamiento político*. Madrid: Tecnos.
- CHRISTGAU, Robert. 1998. *Grown up All Wrong. 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- COHEN, Edmund D. 1988. *The Mind of the Bible-Believer*. New York: Prometheus Books.
- COHN, Nik. 2004. *Awopbopaloobop Alopbamboom. Una historia de la música pop*. Madrid: Punto de lectura.
- COLBECK, Julian. 1987. *Zappa. A Biography*. London: Virgin.
- COLOMER, Josep M. 2001. *Instituciones políticas*. Barcelona: Ariel.
- CONASON, Joe. 2003. *The Right-Wing Propaganda Machine and How It Distorts the Truth*. New York: St. Martin's Press.
- CONLAN, Timothy. 1988. *New Federalism. Intergovernmental Reform from Nixon to Reagan*. Washington, D.C.: The Brookings Institution.
- CONTRERAS, José Miguel. 1990. *Vida política y televisión*. Madrid: Espasa-Calpe.
- COURRIER, Kevin. 2002. *Dangerous Kitchen. The Subversive World of Zappa*. Toronto: ECW Press.
- CRESPI, Irving. 2000. *El proceso de opinión pública*. Barcelona: Ariel.
- CRONKITE, Walter. 1997. *Memorias de un reportero*. Madrid: El País – Aguilar.
- CUTRIGHT, Melitta J. 1989. *The National PTA Talks to Parents. How to Get the Best Education for Your Child*. New York: Doubleday.
- DADER, José Luis. 1992. *El periodista en el espacio público*. Barcelona: Bosch.
- DAROL, Guy. 2003. *Frank Zappa ou l'Amérique en déshabillé*. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral.

- DE LA DEHESA, Guillermo. 2001. *Comprender la globalización*. Madrid: Alianza.
- DE LA GUARDIA, Carmen. 1992. *Proceso político y elecciones en Estados Unidos*. Madrid: Eudema.
- DECURTIS, Anthony, ed. 1992. *Present Tense. Rock & Roll Culture*. Durham: Duke University Press.
- DELBROUCK, Christophe. 1994. *Frank Zappa. Chronique discographique*. Paris: Les Editions Parallèles.
- DELBROUCK, Christophe. 2003. *Frank Zappa & les mères de l'invention*. Bordeaux Cedex: Le Castor Astral.
- DETTMAR, Kevin J.H. y RICHEY, William, ed. 1999. *Reading Rock and Roll. Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- DISTER, Alain. 1981. *Frank Zappa y the Mothers of Invention*. Gijón: Ediciones Júcar.
- DISTER, Alain. 1988. *Los Beatles*. Gijón: Ediciones Júcar.
- DOMENACH, Jean-Marie. 1989. *La propagande politique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DURANDIN, Guy. 1983. *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*. Barcelona: Paidós.
- DYLAN, Bob. 2004. *Chronicles. Volume One*. London: Simon & Schuster.
- EAGLETON, Tony. 1994. *The Politics of Theory*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- ECO, Umberto. 1995. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- EDEL, Wilbur. 1987. *Defenders of the Faith. Religion and Politics from the Pilgrim Fathers to Ronald Reagan*. New York: Praeger.
- EDELMAN, Murray. 1988. *Constructing the Political Spectacle*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- ESCUADERO, Vicente. 1991. *Bob Dylan*. Barcelona: Lumen.
- FOEGE, Alec. 1996. *The Empire God Built. Inside Pat Robertson's Media Machine*. New York: John Wiley & Sons.
- FOUCAULT, Michel. 1987. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- FRITH, Simon. 1980. *Sociología del rock*. Madrid: Júcar.

FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew, ed. 1990. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London & New York: Routledge.

GARCÍA SELGAS, Fernando J. y MONLEÓN, José B., ed. 1999. *Retos de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.

GILLET, Charlie. 2003. *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Robinbook.

GILLET, Charlie y FRITH, Simon, eds. 1996. *The Beat Goes on. The Rock File Reader*. London: Pluto Press.

GLASSNER, Barry. 1999. *The Culture of Fear. Why Americans Are Afraid of the Wrong Things*. New York: Basic Books.

GODZICH, Wlad. 1993. *The Language Market under the Hegemony of Image*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.

GOODMAN, Marshall R. y WRIGHTSON, Margaret T. 1987. *Managing Regulatory Reform. The Reagan Strategy and Its Impact*. New York: Praeger.

GOODWIN, Andrew. 1992. *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GRAHAM, Katharine. 1998. *Una historia personal. Mujer, periodista, empresaria, editora de «The Washington Post»*. Madrid: Alianza.

GRAY, Michael. 1993. *Mother! The Frank Zappa Story*. London: Plexus.

GREENFELD, Liah. 1999. *Nacionalisme i modernitat*. Valencia: Afers – Universitat de València.

GUBERN, Román. 1987. *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama.

GUBERN, Román. 1992. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

GURALNICK, Peter. 1994. *Last Train to Memphis. The Rise of Elvis Presley*. London: Abacus.

GURALNICK, Peter. 1999. *Careless Love. The Unmaking of Elvis Presley*. London: Abacus.

HAAR, Charlene K. 2002. *The Politics of the PTA*. New Brunswick & London: Transaction.

HARRIS, Robert y PAXMAN, Jeremy. 1982. *A Higher Form of Killing. The Secret Story of Gas and Germ Warfare*. London: Chatto & Windus.

HARVEY, David. 1998. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

HEINS, Marjorie. 2001. *Not in Front of the Children. «Indecency,» Censorship, and the Innocence of Youth*. New York: Hill and Wang.

HERMAN, Edward S. y MCCHESENEY, Robert. 1999. *Los medios globales. Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*. Madrid: Cátedra.

HERNÁNDEZ, Antonio y ESPINOSA, Javier, coord. 1999. *Modernidad y posmodernidad*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

HERTSGAARD, Mark. 1988. *On Bended Knee. The Press and the Reagan Presidency*. New York: Farrar Straus Giroux.

HEYLIN, Clinton. 2001. *Bob Dylan: Behind the Shades Revisited*. New York: HarperCollins.

HEYLIN, Clinton. 2003. *Bootleg! The Rise & Fall of the Secret Recording Industry*. London: Omnibus Press.

HOLBROOK, Thomas M. 1996. *Do Campaigns Matter?* London: Sage Publications.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. 2003. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

HOSKYNS, Barney. 2003. *The Sound and the Fury. A Rock's Bagakpages Reader. 40 Years of Classic Rock Journalism*. New York & London: Bloomsbury.

HOUCK, Davis W. y KIEWE, Amos. 1993. *Actor, Ideologue, Politician. The Public Speeches of Ronald Reagan*. London: Greenwood Press.

HUGHES, Robert. 1994. *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas*. Barcelona: Anagrama.

JAMES, Billy. 2001. *Necessity Is... The Early Years of Frank Zappa and the Mothers of Invention*. London: SAF Publishing Ltd.

JAMESON, Fredric. 1995. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo*. Barcelona: Paidós.

JANOWITZ, Morris y HIRSCH, Paul. 1981. *Reader in Public Opinion and Mass Communication*. New York: The Free Press.

JANSEN, Sue Curry. 1991. *Censorship. The Knot that Binds Power and Knowledge*. New York & Oxford: Oxford University Press.

JONES, Steve, ed. 2002. *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.

JORQUES JIMÉNEZ, Daniel. 2000. *Discurso e información. Estructura de la prensa escrita*. Valencia: Universidad de Cádiz.

KAPLAN, E. Ann. 1994. *Postmodernismo, feminismo y subjetividad femenina*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.

KERSHAW, Ian. 2002. *Hitler (I). 1889-1936*. Barcelona: Península.

KERTZER, David I. 1988. *Ritual, Politics & Power*. New Haven & London: Yale University Press.

KOLLOGE, René. 1999. *The Times They Are A-Changin': The Evolution of Rock Music and Youth Cultures*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

KONOW, David. 2002. *Bang Your Head. The Rise and Fall of Heavy Metal*. New York: Three Rivers Press.

KRASILOVSKY, M. William y SHEMEL, Sydney. 2003. *This Business of Music. The Definitive Guide to the Music Industry*. New York: Billboard Books.

KRUGMAN, Paul. 1991. *La era de las expectativas limitadas*. Barcelona: Ariel.

KRUGMAN, Paul. 1994. *Vendiendo prosperidad*. Barcelona: Ariel.

LIPSET, Seymour Martin y RAAB, Earl. 1978. *The Politics of Unreason. Right-Wing Extremism in America, 1790-1977*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

LONDON, Herbert I. 1984. *Closing the Circle. A Cultural History of the Rock Revolution*. Chicago: Nelson-Hall.

LÓPEZ GARCÍA, Guillermo. 2004. *Comunicación electoral y formación de la opinión pública. Las elecciones generales de 2000 en la prensa española*. Valencia: Quaderns de Filologia.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Andrés. 1999. *Elvis Presley*. Madrid: Cátedra.

LOTMAN, Juri M. 1982. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

LYON, David. 2000. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.

LYOTARD, Jean-François. 2004. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

MARCUS, Greil. 1982. *Mystery Train. Images of America in Rock'n'Roll Music*. New York: E.P. Dutton.

MARCUS, Greil. 1991. *Dead Elvis. A Chronicle of a Cultural Obsession*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

MARCUS, Greil. 1993. *In the Fascist Bathroom. Punk in Pop Music 1977-1992*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

MARCUS, Greil. 1999. *Rastros de carmín*, Barcelona: Anagrama.

MARCUSE, Herbert. 1994. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel.

MARSH, Dave. 2004. *Louie Louie. The History and Mythology of the World's Most Famous Rock'n'Roll Song; Including the Full Details of Its Torture and Persecution at the Hands of the Kingsmen, J. Edgar Hoover's F.B.I., and a Cast of Millions; and Introducing, for the First Time Anywhere, the Actual Dirty Lyrics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

MARTÍN SERRANO, Manuel. 1993. *La producción social de comunicación*. Madrid: Alianza.

MATTELART, Armand. 1993. *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid: Fundesco.

McLUHAN, Marshall. 1996. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

McLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin. 2001. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.

MENAND, Louis. 2001. *El club de los metafísicos. Historia de las ideas en América*. Barcelona: Destino.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio. 2003. *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos.

MENN, Don, ed. 1993. *Zappa!* San Francisco, CA: Miller Freeman.

MILES, Barry. 1993a. *Frank Zappa. A Visual Documentary*. London: Omnibus Press.

MILES, Barry. 1993b. *Frank Zappa in His Own Words*. London: Omnibus Press.

MILES, Barry. 2004. *Zappa. A Biography*. New York: Grove Press.

MILLER, Toby y YÚDICE, George. 2004. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

MUÑOZ-ALONSO, Alejandro y ROSPIR, Juan Ignacio. 1995. *Comunicación política*. Madrid: Universitas.

MURCIANO, Marcial. 1992. *Estructura y dinámica de la comunicación internacional*. Barcelona: Bosch.

NEUSTADT, Richard E. 1991. *Presidential Power and the Modern Presidents. The Politics of Leadership from Roosevelt to Reagan*. New York: The Free Press.

NUZUM, Eric. 2001. *Parental Advisory: Music Censorship in America*. New York: HarperCollins.

OCCHIOGROSSO, Peter. 1987. *Once a Catholic. Prominent Catholics and Ex-catholics Reveal the Influence of the Church on their Lives and Work*. New York: Ballantine Books.

PACKARD, Vance. 1957. *The Hidden Persuaders*. New York: Van Rees Press.

PAGE, Benjamin I. 1996. *Who Deliberates? Mass Media in Modern Democracy*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

PELL, Eve. 1984. *The Big Chill. How the Reagan Administration, Corporate America, and Religious Conservatives Are Subverting Free Speech and the Public's Right to Know*. Boston: Beacon Press.

PICÓ, Josep, ed. 2002. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.

PIERSON, Paul. 1994. *Dismantling the Welfare State? Reagan, Thatcher, and the Politics of Retrenchment*. New York: Cambridge University Press.

PIZARROSO, Alejandro. 1993. *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*. Madrid: Eudema.

PONZIO, Augusto. 1994. *El lenguaje de la droga*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.

POWASKI, Ronald E. 2000. *La guerra fría. Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*, Barcelona: Crítica.

PRIOR, Ángel. 2002. *Axiología de la modernidad*. Madrid: Cátedra.

PROTESS, David L. y McCombs, Maxwell. 1991. *Agenda Setting. Readings on Media, Public Opinion, and Policymaking*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

PUIG, Luis y TALENS, Jenaro. 1993. *Rocking, Writing and Arithmetic*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.

PUIG, Luis y TALENS, Jenaro, eds. 1999. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos.

PUTNAM, Jackson K. 1970. *Old-Age Politics in California. From Richardson to Reagan*. Stanford, CA: Stanford University Press.

QUALTER, Terence H. 1994. *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*. Barcelona: Paidós.

QUIRÓS FERNÁNDEZ, Fernando. 1998. *Estructura internacional de la información. El poder mediático en la era de la globalización*. Madrid: Síntesis.

RAYACK, Elton. 1987. *Not So Free to Chose. The Political Economy of Milton Friedman and Ronald Reagan*. New York: Praeger.

Record Labeling. Hearing before the Committee on Commerce, Science, and Transportation. United States Senate. Ninety-Ninth Congress. First Session on Contents of Music and the Lyrics of Records. September 19, 1985. Printed for the Use of the Committee on Commerce, Science, and Transportation. U.S. Government Printing Office. Washington: 1985.

REGAN, Donald T. 1988. *For the Record. From Wall Street to Washington*. Orlando: HBJ.

REYNOLDS, Simon y PRESS, Joy. 1995. *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*. London: Serpent's Tail.

RICHARDON, Michael. 1987. *The Edge of Disaster*. New York: St. Martin's Press.

RITZER, G. 1996. *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*. Barcelona: Ariel.

RODRIGO ALSINA, Miquel. 1996. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.

ROWE, David. 1995. *Popular Cultures. Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*. London: Sage Publications.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier. 1998. *Críticas de la modernidad*. Barcelona: Anagrama.

RUIZ de SAMANIEGO, Alberto. 2004. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal.

RUSSELL, Bruce, ed. 1991. *Freedom, Rigths and Pornography. A Collection of Papers by Fred R. Berger*. Dordrecht, Boston & London: Kluwer Academic Publishers.

RUSSO, Greg. 1999. *Cosmik Debris: The Collected History and Improvisations of Frank Zappa*. New York: Crossfire Publications.

RYAN, Michael y KELLNER, Douglas. 1988. *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Films*. Bloomington: Indiana University Press.

SAMPEDRO, Víctor. 2002. *Opinión pública y democracia deliberativa. Medios, sondeos y urnas*. Madrid: Istmo.

SARTORI, Giovanni. 1999. *Elementos de teoría política*. Madrid: Alianza.

SARTORI, Giovanni. 2000. *Partidos y sistemas de partidos*. Madrid: Alianza.

SAUNDERS, Frances Stonor. 2001. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.

SCOTT, James M. 1996. *Deciding to Intervene. The Reagan Doctrine and American Foreign Policy*. Durham & London: Duke University Press.

SEAMAN, Ann Rowe. 1999. *Swaggart. The Unauthorized Biography of an American Evangelist*. Nueva York, Continuum.

SHEPARD, Charles E. 1989. *Forgiven. The Rise and Fall of Jim Bakker and the PTL Ministry*, New York: Atlantic Monthly Press.

SLAVEN, Neil. 1996. *Zappa. Electric Don Quixote*. London: Omnibus Press.

SOOCHER, Stan. 1999. *They Fought the Law. Rock Music Goes to Court*. New York: Schirmer Books.

SPITZER, Alan B. 1996. *Historical Truth and Lies about the Past Reflections on Dewey, Dreyfus, de Man, and Reagan*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.

STRAUB, Gerard Thomas. 1988. *Salvation for Sale. An Insider's View of Pat Robertson*. Buffalo, NY: Prometheus Books.

STREET, John. 2000. *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza.

STUESSY, Joe. 1994. *Rock and Roll. Its History and Stylistic Development*. New Jersey: Prentice Hall.

SUMMERS, Anthony. 2003. *Nixon. La arrogancia del poder*. Barcelona: Península.

TALENS, Jenaro. 1993. *El sentido Babel*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.

TALENS, Jenaro. 1994. *Escritura contra simulacro*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.

TALENS, Jenaro, ROMERA CASTILLO, José, TORDERA, Antonio y HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente. 1995. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

THE BEATLES. 1991. *Canciones (Obra Completa, Volumen 2)*. Madrid: Fundamentos.

- THE BEATLES. 2000. *The Beatles. Antología*. Barcelona: Ediciones B.
- THOMPSON, John B. 2000. *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- TOFFLER, Alvin. 1964. *The Culture Consumers. A Study of Art and Affluence in America*. New York: St Martin's Press.
- TOINET, Marie-France. 1987. *Le système politique des États-Unis*. Paris: Presses Universitaires de France.
- TORGUE, Skoff. 1977. *Introducción a la música pop*. Barcelona: Oikos-tau.
- VAN DIJK, Teun A. 1999. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- VAN DIJK, Teun A., comp. 2000. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- VOLGSTEN, Ulrik. 1999. *Music, Mind and the Serious Zappa. The Passions of a Virtual Listener*. Stockholm: Stockholm University.
- WALDMAN, Tom. 2003. *We All Want to Change the World. Rock and Politics from Elvis to Eminem*. Lanham, Maryland: Taylor Trade.
- WARD, Ed, STOKES, Geoffrey y TUCKER, Ken. 1986. *Rock of Ages. The Rolling Stone History of Rock & Roll*. New York: Rolling Stone Press.
- WATSON, Ben. 1995. *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*. New York: St. Martin's Press.
- WEILER, Michael y PEARCE, W. Barnett, ed. 1992. *Reagan and Public Discourse in America*, Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.
- WELLMER, Albrecht. 1995. *Música y lenguaje*. Valencia: Episteme, col. Eutopías.
- WELLMER, Albrecht. 1996. *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Madrid: Cátedra.
- WILLS, Garry. 2000. *Reagan's America. Innocents at Home*. New York: Penguin Books.
- WOLF, Mauro. 1994. *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- WOLTON, Dominique. 1999. *Sobre la comunicación. Una reflexión sobre sus luces y sus sombras*. Madrid: Acento.
- ZAPPA, Frank. 1984. *Them or Us (The Book)*. North Hollywood, CA: Barfko-Swill.

ZAPPA, Frank, comp. 1988. *Z-Pac*. North Hollywood, CA: Barfko-Swill.

ZAPPA, Frank (with Peter Occhiogrosso). 1989. *The Real Frank Zappa Book*. New York: Poseidon.

ZUNZUNEGUI, Santos. 1989. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Artículos

ADORNO, Theodor W. 1990. «On Popular Music», en FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew, ed. 1990. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London & New York: Routledge.

AITKEN, Jonathan. 1996. «The Nixon Character», en *Presidential Studies Quarterly*, 26, invierno 1996.

ASHBY, Arved. 1999. «Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra», en *The Musical Quarterly*, 83 (4), invierno 1999.

ASHBY, Arved. 1999. «Persona non grata: Frank Zappa's Orchestral Subculture», en *I.S.A.M. Newsletter*, 28 (2), primavera 1999.

AUER, J. Jeffery. 1992. «Acting like a President; or, What Has Ronald Reagan Done to Political Speaking?», en WEILER, Michael y PEARCE, W. Barnett, ed. *Reagan and Public Discourse in America*, Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.

AUSLANDER, Philip. 2001. «Looking at Records», en *The Drama Review*, 45 (1), primavera 2001.

BANKS, Jack. 1998. «Video in the Machine: the Incorporation of Music Video into the Recording Industry», en *Popular Music*, 16 (3), octubre 1997.

BASS, Jeff D. 1992. «The Paranoid Style in Foreign Policy: Ronald Reagan's Control of the Situation in Nicaragua», en WEILER, Michael y PEARCE, W. Barnett, ed. *Reagan and Public Discourse in America*, Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.

BENNETT, H. Stith. 1983. «Notation and Identity in Contemporary Music», en *Popular Music*, 3, 1983.

BERNARD, Jonathan. 2000. «The Musical World(s?) of Frank Zappa: Some Observations of His "Crossover" Pieces», en *Expression in Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*. New York / London: Garland Publishing.

BEVERLEY, John. 1989. «The Ideology of Postmodern Music and Left Politics», en *Critical Quarterly*, 31 (1), primavera 1989.

BORDERS, James. 2000. «Frank Zappa's "The Black Page": A Case of Musical "Conceptual Continuity"», en *Expression in Pop-Rock Music. A Collection of Critical and Analytical Essays*. New York / London: Garland Publishing.

BORDERS, James. 2001. «Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases», en *Perspectives of New Music*, 39 (1) invierno 2001.

BRIGHT, Terry. 1985. «Soviet Crusade against Pop», en *Popular Music*, 5, 1985.

CHASTAGNER, Claude. 1999. «The Parents' Music Resource Center: from Information to Censorship», en *Popular Music*, 18 (2), mayo 1999.

CASSE, Daniel. 1999. «What the Republicans Have Forgotten», en *Commentary*, 108 (3), octubre 1999.

CLABAUGH, Gary K. 2004. «The Educational Legacy of Ronald Reagan», en *Educational Horizons*, 82 (4), verano 2004.

CLARKE, Eric F. 1999. «Subject Position and the Specification of Invariants in Music by Frank Zappa and P.J. Harvey», en *Music Analysis*, 18 (3), octubre 1999.

CLARKE, Paul. 1983. «"A Magic Science": Rock Music as a Recording Art», en *Popular Music*, 3, 1983.

CONTI, Delia B. 1995. «President Reagan's Trade Rhetoric: Lessons for the 1990s», en *Presidential Studies Quarterly*, 25, invierno 1995.

COOK, Rhodes. 1996. «GOP Communicators: the Reagan Legacy», en *Congressional Quarterly Weekly Report*, 54, 27 de julio de 1996.

COYLE, Michael y DOLAN, Jon. 1999. «Modeling Authenticity, Authenticating Commercial Models», en DETTMAR, Kevin J.H. y RICHEY, William, ed. *Reading Rock and Roll. Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

CUTLER, Chris. 1984. «Technology, Politics and Contemporary Music: Necessity and Choice in Musical Forms», en *Popular Music*, 4, 1984.

DANIELSEN, Anne. 1998. «His Name Was Prince: A Study of *Diamonds and Pearls*», en *Popular Music*, 16 (3), octubre 1997.

DE LA FUENTE, Manuel y LÓPEZ, Guillermo. 2000. «El otro Chaplin. Análisis de "Monsieur Verdoux"», en *Theatralia III*. Vigo: Universidade de Vigo.

DOYLE, Rodger. 2003. «Sizing Up Evangelicals», en *Scientific American*, 288 (3), marzo 2003.

DURANT, Alan. 1985. «Rock Revolution or Time-no-changes: Visions of Change and Continuity in Rock Music», en *Popular Music*, 5, 1985.

FELD, Steven. 2000. «A Sweet Lullaby for World Music», en *Public Culture*, 12 (1), enero 2000.

FELDSTEIN, Mark. 2004. «Watergate Revisited», en *American Journalism Review*, 26 (4), agosto / septiembre 2004.

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos. 1999. «Punk y arte de vanguardia. La carnavalización estética como acto de subversión», en *Gittcus*, 7, junio 1999.

FORNÄS, Johan. 1990. «Moving Rock: Youth and Pop in Late Modernity», en *Popular Music*, 9 (3), octubre 1990.

FORNÄS, Johan. 1995. «The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre», en *Popular Music*, 14 (1), enero 1995.

FRITH, Simon. 1981. «“The Music That Can Set You Free”: the Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community», en *Popular Music*, 1, 1981.

FRITH, Simon. 1999. «La constitución de la música rock como industria transnacional», en PUIG, Luis y TALENS, Jenaro, eds. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos.

GAROFALO, Reebee. 1987. «How Autonomous Is Relative: Popular Music, the Social Formation and Cultural Struggle», en *Popular Music*, 6 (1), enero 1987.

GODZICH, Wlad. 1999. «Souvenirs, souvenirs! Memorias de un no-roquero», en PUIG, Luis y TALENS, Jenaro, eds. 1999. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-Textos.

GRABER, Doris A. 1995. «Los medios de comunicación y la política americana. Los medios como gobierno en la sombra», en MUÑOZ-ALONSO, Alejandro y ROSPIR, Juan Ignacio. *Comunicación política*. Madrid: Universitas.

GRONOW, Pekka. 1983. «The Record Industry: The Growth of a Mass Medium», en *Popular Music*, 3, 1983.

GROSSBERG, Lawrence. 1984. «Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life», en *Popular Music*, 4, 1984.

GROSSBERG, Lawrence. 1993. «The Framing of Rock: Rock and the New Conservatism», en BENNETT, Tony et alii. *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London & New York: Routledge.

HEINS, Marjorie. 2002. «Not in Front of the Children: “Indecency,” Censorship, and the Innocence of Youth», en *Newsletter on Intellectual Freedom*, 51 (5), septiembre 2002.

HENNION, Antoine. 1983. «The Production of Success: An Anti-musicology of the Pop Song», en *Popular Music*, 3, 1983.

HOFF, Joan. 1996. «Researchers' Nightmare: Studying the Nixon Presidency», en *Presidential Studies Quarterly*, 26, invierno 1996.

JACOBS, Lawrence R., PAGE, Benjamin I., BURNS, Melanie, MCAVOY, Gregory y OSTERMEIER, Eric. 2003. «What Presidents Talk about: The Nixon Case», en *Presidential Studies Quarterly*, 33, diciembre 2003.

KING, Elliot y SCHUDSON, Michael. 1987. «The Myth of the Great Communicator», en *Columbia Journalism Review*, 40, diciembre 1987.

MANUEL, Peter. 1995. «Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics», en *Popular Music*, 14 (2), mayo 1995.

MARTIN, William. 1999. «The Christian Right and American Foreign Policy», en *Foreign Policy*, 114, primavera 1999.

MELLERS, Wilfrid. 1981. «God, Modality and Meaning in Some Recent Songs of Bob Dylan», en *Popular Music*, 1, 1981.

MIDDLETON, Richard. 1983. «“Play It Again, Sam”: Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music», en *Popular Music*, 3, 1983.

MIDDLETON, Richard. 1985. «Articulating Musical Meaning / Re-constructing Musical History / Locating the “Popular”», en *Popular Music*, 5, 1985.

MIKLITSCH, Robert. 1999. «Rock 'n' Theory: Autobiography, Cultural Studies, and the “Death of Rock”», en *Postmodern Culture*, 9 (2).

MORGAN, Ruth P. 1996. «Nixon, Watergate, and the Study of the Presidency», en *Presidential Studies Quarterly*, 26, invierno 1996.

PADDISON, Max. 1982. «The Critique Criticised: Adorno and Popular Music», en *Popular Music*, 2, 1982.

PEKACZ, Jolanta. 1994. «Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition», en *Popular Music*, 13 (1), enero 1994.

PETERSON, Richard. A. 1990. «Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music», en *Popular Music*, 9 (1), enero 1990.

ROKA, Les. 2004. «A Day in the Life of American Music Criticism. The “Sgt. Pepper” Debate of 1967-69», en *Journalism History*, 30 (1), primavera 2004.

SHANK, Barry. 2002. «“That Wild Mercury Sound”: Bob Dylan and the Illusion of American Culture», en *Boundary 2*, 29 (1), primavera 2002.

SIGELMAN, Lee y WHISSELL, Cynthia. 2002. «“The Great Communicator” and “The Great Talker” on the Radio: Projecting Presidential Personas», en *Presidential Studies Quarterly*, 32 (1), marzo 2002.

SLOAN, John W. 1996. «Meeting the Leadership Challenges of the Modern Presidency: The Political Skills and Leadership of Ronald Reagan», en *Presidential Studies Quarterly*, 26, verano 1996.

SMITH, Tom W. 1992. «Poll Trends. Religious Beliefs and Behaviors and the Televangelist Scandals of 1987-1988», en *Public Opinion Quarterly*, 56 (3), otoño 1992.

STRATTON, Jon. 1983. «Capitalism and Romantic Ideology in the Record Business», en *Popular Music*, 3, 1983.

SULLIVAN, Mark. 1987. «“More Popular than Jesus”: the Beatles and the Religious Far Right», en *Popular Music*, 6 (3), octubre 1987.

SYMES, Colin. 1997. «Beating up the Classics: Aspects of a Compact Discourse», en *Popular Music*, 16 (1), enero 1997.

TAGG, Philip. 1982. «Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice», en *Popular Music*, 2, 1982.

TERRY, Larry D. 1997. «Public Administration and the Theater Metaphor: The Public Administrator as Villain, Hero, and Innocent Victim», en *Public Administration Review*, 57, enero/febrero 1997.

THOM, Cathleen y JUNG, Patrick. 1997. «The Responsibilities Program of the FBI, 1951-1955», en *The Historian*, 59, invierno 1997.

TRABER, Daniel S. 2001. «L.A.’s “White Minority”. Punk and the Contradictions of Self-Marginalization», en *Cultural Critique*, 48, primavera 2001.

WALD, Patricia M. y SIEGEL, Jonathan R. 2002. «The D.C. Circuit and the Struggle for Control of Presidential Information», en *The Georgetown Law Journal*, 90 (3), marzo 2002.

WALLIS, Roger y MALM, Kristen. 1990. «Patterns of Change», en FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew, ed. 1990. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London & New York: Routledge.

WATSON, Ben. 1996. «Frank Zappa as Dadaist: Recording Technology and the Power to Repeat», en *Contemporary Music Review*, 15 (1-2), julio 1996.

WELCH, Reed L. 2003. «Was Reagan Really a Great Communicator? The Influence of Televised Addresses on Public Opinion», en *Presidential Studies Quarterly*, 33 (4), diciembre 2003.

WICKE, Peter. 1985. «Sentimentality and High Pathos: Popular Music in Fascist Germany», en *Popular Music*, 5, 1985.

WINCHELL, Mark Royden. 2000. «From Memphis to Nashville. The Odyssey of Jerry Lee Lewis», en *Southern Cultures*, 6 (4), invierno 2000.

WRIGHT, Robert. 2000. «“I’d sell you suicide”: Pop Music and Moral Panic in the Age of Marilyn Manson», en *Popular Music*, 19 (3), octubre 2000.

ZAKARIA, Fareed. 1990. «The Reagan Strategy of Containment», en *Political Science Quarterly*, 105 (3), otoño 1990.

ZAPPA, Frank. 1969. «Understanding the Underground Artist», en *The Complete Report of the First International Music Industry Conference*. New York: Billboard Publishing Company.

ZAPPA, Frank. 1988. «On Junk Food for the Soul», en *New Perspectives Quarterly*, 4, invierno 1988.

Artículos y noticias de prensa

ADVOCATE NEWS SERVICES. 1988. «Swaggart Prays for Nicaragua», en *The Baton Rouge Morning Advocate*, 13 febrero 1988.

AIKIN, Jim y DOERSCHUK, Bob. 1987. «Frank Zappa. Sample This!», en *Keyboard*, 13 (2), febrero 1987.

ALLEE, Sheila. 1985. «City Plan Would Ban Children from Some Rock Concerts», en *The Associated Press*, 13 noviembre 1985.

ANDREWS, Paul. 1985. «Label Rock Albums? Unconstitutional, Says Frank Zappa», en *The Seattle Times*, 30 septiembre 1985

ANDREWS, Paul. 1985. «Parents, Artists Disagree over Rock-labeling Issue», en *The Seattle Times*, 4 octubre 1985.

ATKINSON, Rick. 1984. «Peace with American Jews Eludes Jackson», en *The Washington Post*, 13 febrero 1984.

BACON, Tony. 1977. «Zappa», en *International Musician and Recording World*, 3 (3), marzo 1977.

BALMER, Randall. 1998. «Still Wrestling with the Devil», en *Christianity Today*, 42, 2 marzo 1998.

BARONE, Michael. 1989. «The Age of Indifference», en *U.S. News & World Report*, 25 diciembre 1989.

BARRY, Dave. 1985. «Dirty Records and You. I Don't Want to Talk about It», en *The Seattle Times*, 25 noviembre 1985.

BLONSKY, Marshall. 1988. «Me and Pat: Stumping with The Prophet; Sin, Salvation and Symbolism in the Robertson Campaign» en *The Washington Post*, 6 marzo 1988.

BRIGGS, Tracey Wong. 1987. «Zappa on the Map», en *USA Today*, 15 diciembre 1988.

BROOKHISER, Richard. 2004. «The Campaigner», en *National Review*, 56 (12), 28 junio 2004.

CHICAGO SUN-TIMES. 1985. «Porn Wars», en *Chicago Sun-Times*, 1 noviembre 1985.

CHICAGO SUN-TIMES. 1985. «Warning Labels Cool off Parents' Dirty-Music Ire», en *Chicago Sun-Times*, 2 noviembre 1985.

CHICAGO SUN-TIMES. 1988. «Bakker's Advice: "Just Pray"», en *Chicago Sun-Times*, 22 febrero 1988.

COCKBURN, Alexander. 2000. «The Gores' Culture Wars», en *The Nation*, 271 (9), 2 octubre 2000.

COLE, Pat. 1995. «George Duke: Radio Formats Be Damned!», en *DownBeat*, 62 (5), mayo 1995.

CORBETT, John. 1994. «Frank Zappa: Legacy of a Cultural Guerilla», en *DownBeat*, 61 (9), septiembre 1994.

COSTA, J.M. 1979. «Frank Zappa, un extraño director de orquesta», en *El País*, 16 marzo 1979.

COX, Christopher. 1985. «Who is to Decide How Record Rates?», en *The Baton Rouge State Times*, 18 septiembre 1985.

COX, Meg. 1988. «Frank Zappa: Rocker and Businessman», en *The Wall Street Journal*, 10 febrero 1988.

DAVIS, Michael. 1988. «Frank Zappa, the Blunt Way», en *Creem*, 19 (10), junio 1988.

DE RITUERTO, Ricardo M. 1986. «El SIDA, a las urnas», en *El País*, 1 noviembre 1986.

- DEANS, Laurie. 1982. «LA Clips. Valley Girl film. Romeo and Juliet with comedy», en *The Globe and Mail*, 31 diciembre 1982.
- DERSHOWITZ, Alan. 1985. «Road to Censorship. A Clear Danger in Rating Records», en *The Seattle Times*, 26 septiembre 1985.
- DOWD, Maureen. 1988. «A Most Bittersweet Farewell as the G.O.P. Starts Its Party», en *The New York Times*, 16 agosto 1988.
- EL PAÍS. 1986. «Reagan: “North es un héroe nacional”», en *El País*, 2 diciembre 1986.
- EL PAÍS. 1986. «Reagan: Un hombre en acción», en *El País*, 2 diciembre 1986.
- EL PAÍS. 1987. «El espía, el coronel y el fiscal», en *El País*, 19 noviembre 1987.
- EL PAÍS. 1988. «El fenómeno Jesse Jackson», en *El País*, 11 abril 1988.
- ERICKSON, Steve. 1992. «The End of Cynicism», en *The New York Times*, 6 noviembre 1992.
- FALKSOHN, R. y HÜETLIN, T. 1992. «“El rock es un gran fraude”», en *El País*, 30 agosto 1992.
- FLEMING, Michael, FREIFELD, Karen y MULCAHY, Susan. 1987. «Inside New York. Zappa Takes Stock, Seeking That Wall Street Beat», en *Newsday*, 23 febrero 1988.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge. 2003. «Labor de Zappa», en *El País*, 15 febrero 2003.
- FORMAN, Bill. 1987. «Interview from Hell!», en *BAM Bay Area Music Magazine*, 249, 16 de enero de 1987.
- FRICKE, David. 1994. «Frank Zappa», en *Rolling Stone*, 674, 27 enero 1994.
- GALLEGO-DÍAZ, Soledad. 1986. «El fiscal general de EE UU trata en La Haya sobre las medidas europeas contra Gaddafi», en *El País*, 24 abril 1986.
- GARCHIK, Leah. 1985. «Personals», en *The San Francisco Chronicle*, 24 octubre 1985.
- GARCÍA ALBERTOS, Román. 1998. «Frank Zappa, ese eterno desconocido», en *Ruta 66*, 139, mayo 1998
- GILL, Andy. 1989. «Frank’s Wild Years», en *Q*, 39, diciembre 1989.
- GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1985. «Ofensiva ultraconservadora contra el Tribunal Supremo de Estados Unidos», en *El País*, 16 octubre 1985.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1985. «El “rock duro” se enfrenta al Senado en Estados Unidos», en *El País*, 23 septiembre 1985.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1986. «John Poindexter, consejero de Seguridad Nacional de Reagan, primera “víctima” de la crisis iraquí», en *El País*, 26 noviembre 1986.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1986. «El daño político sufrido por Reagan, casi irreversible», en *El País*, 27 noviembre 1986.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1986. «El “mariscal de campo” Oliver North», en *El País*, 27 noviembre 1986.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1986. «El Congreso niega la inmunidad a North y Poindexter», en *El País*, 19 diciembre 1986.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1987. «Reagan pide que los emigrantes, los presos y quienes quieran casarse se sometan a la prueba del SIDA», en *El País*, 2 junio 1987.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1987. «North implica directamente a Poindexter y Casey en el desvío de fondos a la “contra”», en *El País*, 9 julio 1987.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1987. «Las audiencias del “Irangate” hacen de North un héroe», en *El País*, 11 julio 1987.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «Reagan mantiene su apoyo a Meese, acosado por su presunta actuación en un soborno político», en *El País*, 2 febrero 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «La victoria del fanatismo», en *El País*, 10 febrero 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «Pat Robertson, el “telegenio”», en *El País*, 11 febrero 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «El “ejército invisible” de Pat Robertson», en *El País*, 15 febrero 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «El pecado del predicador», en *El País*, 23 febrero 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «Bush, relegado por Dole en dos Estados del Medio Oeste», en *El País*, 25 febrero 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «Jesse Jackson, más allá del voto negro», en *El País*, 6 marzo 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «El Sur, trampolín presidencial para George Bush», en *El País*, 6 marzo 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «Rotunda victoria del vicepresidente en el “supermartes”», en *El País*, 10 marzo 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «¡Que viene Jackson!», en *El País*, 31 marzo 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «Jesse Jackson ofrece su mediación a Noriega para solucionar la crisis», en *El País*, 5 abril 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «La máxima autoridad sanitaria de EE.UU. equipara a los fumadores con los heroinómanos», en *El País*, 17 mayo 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «Dukakis ya es candidato a la Casa Blanca», en *El País*, 9 junio 1988.

GONZÁLEZ BASTERRA, Francisco. 1988. «El presidente del Congreso de EE UU, investigado por presunto abuso de poder», en *El País*, 12 junio 1988.

GRAHAM, Jefferson. 1987. «Zappa’s Offbeat Videos Break the Mold», en *USA Today*, 29 octubre 1987.

GREEN, Judith. 1984. «The “Zappa Affair” Comes to Omaha», en *The Omaha World-Herald*, 29 julio 1984.

HADLEY, Frank-John. 1998. «Frank Zappa’s 200 Motels», en *DownBeat*, 65 (2), febrero 1998.

HARRINGTON, Richard. 1985. «Rock With a Capital R and a PG-13. The Debate over Steamy Lyrics Goes a Long Way Back», en *The Washington Post*, 15 septiembre 1985.

HARRINGTON, Richard. 1985. «The Capitol Hill Rock War Emotions Run High as Musicians Confront Parents’ Group at Hearing», en *The Washington Post*, 20 septiembre 1985.

HARRINGTON, Richard. 1985. «Is It Cleaner in the Country?», en *The Washington Post*, 16 octubre 1985.

HARRINGTON, Richard. 1985. «Zappa’s Senate Sound Track LP Contains Quotes from Lyric Hearings», en *The Washington Post*, 30 octubre 1985.

HARRINGTON, Richard. 1985. «Accord on Lyrics Labeling. Firms, Parents Agree To 2 Warning Options», en *The Washington Post*, 2 noviembre 1985.

HARRINGTON, Richard. 1987. «Zappa and the Singular CD», en *The Washington Post*, 23 diciembre 1987.

HARRIS, Art. 1989. «\$\$\$ and Sins: Jim Bakker's Case Hits Court», en *The Washington Post*, 22 agosto 1989.

HARRIS, Art y BERRY, Jason. 1988. «Jimmy Swaggart's Secret Sex Life», en *Penthouse*, 19 (11), julio 1988.

HIDALGO, Luis. 1989. «Frank Zappa: "Yo soy un hombre de negocios"», en *El País*, 5 junio 1989.

HOGG, Brian, ed. 1989. «Frank Zappa and the Mothers of Invention», en *Strange Things Are Happening*, 1 (5), abril-mayo 1989.

HOSENBALL, Mark. 1987. «The Culture of Lying», en *The New Republic*, 197, julio 1987.

HOUSTON CHRONICLE. 1985. «Rockers push anything-goes lyrics. D.C. women disagree», en *Houston Chronicle*, 20 septiembre 1985.

HOUSTON CHRONICLE. 1985. «Uproar 'n' Roll. Music Stars Rebel against Rating Proposal », en *Houston Chronicle*, 20 septiembre 1985.

HOUSTON CHRONICLE. 1985. «Personal Mention», en *Houston Chronicle*, 27 octubre 1985.

HOUSTON CHRONICLE. 1985. «Personal Mention», en *Houston Chronicle*, 2 noviembre 1985.

ISIKOFF, Michael y HARRIS, Art. 1988. «Swaggart Is Focus of Adultery Investigation. Probe by the Assemblies of God Believed Triggered by Rival Evangelist's Allegations», en *The Washington Post*, 20 febrero 1988.

JACKSON, Gabriel. 1988. «La importancia de Jesse Jackson», en *El País*, 2 mayo 1988.

JACKSON, Joe. 1993. «Última charla con Frank Zappa», en *El País*, 12 diciembre 1993.

JAEGER, Barbara. 1985. «Rating Rock: A Tempest on a Turntable? Sexually Explicit Lyrics Have Parents up in Arms», en *The Record*, 6 octubre 1985.

KART, Larry. 1994. «Frank Zappa: The Mother of Us All», en *Downbeat*, 61 (7), julio 1994.

KENEALLY, Mike. 1998. «1988 Was a Million Years Ago. Mike Keneally's Audio Diaries from the '88 Zappa Tour», en <http://www.keneally.com/1988.html>.

- KENEALLY, Mike. 1994. «Frank», en *Guitar Player*, 28 (4), abril 1994.
- KENEALLY, Mike. 1994. «Oh Lord, It's a Road Report», en *Guitar Player*, 28 (7), julio 1994.
- KENEALLY, Mike. 1995. «Shut up n'Learn This Lesson», en *Guitar Player*, 29 (10), octubre 1995.
- KRAMER, Larry. 2004. «Adolf Reagan», en *Advocate Journal*, 6, 2004.
- KRONKE, David. 1985. «Ratings: Guidance or Censorship?», en *The San Francisco Chronicle*, 4 noviembre 1985.
- LACEY, Liam. 1985. «Riff Rap Rockers Asked to Help "Educate" Senate», en *The Globe and Mail*, 13 septiembre 1985.
- LEHRMAN, Paul D. 1994. «Frank Zappa», en *Piano & Keyboard*, 168, mayo / junio 1994.
- MCCARTHY, Colman. 1985. «Lyrics: On the Wrong Track», en *The Washington Post*, 29 septiembre 1985.
- MCLEESE, Don. 1985. «Music and Morality. It's Only Rock 'n' Roll and Kids Like It - So Attempts at Censorship Are Doomed», en *Chicago Sun-Times*, 27 octubre 1985.
- MCLEESE, Don. 1988. «The "Model Citizen" of Rock Waves Flag for Artistic Freedom», en *Chicago Sun-Times*, 21 febrero 1988.
- MCLEESE, Don. 1988. «Zappa's Show Packs Sting-ing Wit», en *Chicago Sun-Times*, 4 marzo 1988.
- MAILER, Norman. 1988. «Por qué Jackson podría iluminar nuestras vidas», en *El País*, 1 mayo 1988.
- MALLOFRÉ, Albert. 1988. «Frank Zappa: lo más nuevo y creativo del rock actual», en *La Vanguardia*, 19 mayo 1988.
- MANN, Judy. 1985. «Rock and a Hard Place», en *The Washington Post*, 25 septiembre 1985.
- MARSHALL, Bob. 1988. «Frank Zappa», en <http://home.online.no/~corneliu/bmarshall.htm>
- MARTINS, Floriano y MONTAUT, Mário. 2004. «Às voltas com Frank Zappa & indigestões do *absolutamente livre*», en *Agulha, revista de cultura*, 38, abril 2004 <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag38zappa.htm>

MASSEY, Barry. 1985. «Music Makers: Zapping the Powers That Be», en *The Associated Press*, 13 noviembre 1985.

MEAD, David. 1993. «Frank Zappa. Unholy Mother», en *Guitarist*, 9 (12), junio 1993.

MICHIE, Chris. 2003a. «We Are the Mothers... and This Is What We Sound Like», en *Mix*, enero 2003.

MICHIE, Chris. 2003b. «You Call That Music?», en *Mix*, febrero 2003.

MILLBURG, Steve. 1985. «To Dio, Taking Care of Business Means Aggressive Rock ‘n’ Roll», en *The Omaha World-Herald*, 13 octubre 1985.

MILNER, Glen. 1985. «Not Exactly a Shark. Cameras and Lights Make Gorton a Giant», en *The Seattle Times*, 20 diciembre 1985.

MILWARD, John. 1988. «Voices. Frank Zappa: Politician of Pop», en *Newsday*, 4 febrero 1988.

MORSE, Steve. 1988. «Zappa, Folktree Add Concerts», en *The Boston Globe*, 9 febrero 1988.

MOWER, Joan. 1985. «Witnesses Mock Opponents of Dirty Lyrics», en *The Associated Press*, 19 septiembre 1985.

MULHERN, Tom. 1983. «Frank Zappa», en *Guitar Player*, 17 (2), febrero de 1983.

MULHERN, Tom. 1983. «Steve Vai», en *Guitar Player*, 17 (2), febrero de 1983.

MYERS, Mitch. 2004. «What Can You Do That’s Fantastic?», en *DownBeat*, 71 (1), enero 2004.

NACHMAN, Gerald. 1985. «Rock Lyrics? That’s a Contradiction in Terms», en *The San Francisco Chronicle*, 20 octubre 1985.

O’BRIEN, Patricia. 1985. «Angry Stars to Senators: It’s Only Rock-and-Roll», en *The Record*, 20 septiembre 1985.

O’DONNELL, Rose. 1985. «Live Wire», en *The Seattle Times*, 25 octubre 1985.

OUELLETTE, Dan. 1993. «Frank Zappa», en *Pulse*, 117, agosto de 1993.

OUELLETTE, Dan. 1994. «The Satirist Is Silenced: Frank Zappa», en *DownBeat*, 61 (3), marzo 1994.

PARELES, John. 1985. «“The Filthy 15”. Warning to Parents: Why These Lyrics May Be Hazardous to Your Kids», en *The San Francisco Chronicle*, 10 noviembre 1985.

- PHILLIPS, Andrew. 1997. «The Legacy of Watergate», en *Maclean's*, 110, 16 junio 1997.
- RACINE, Marty. 1985. «Battle Lines Drawn over Rock 'n' Roll Ratings», en *Houston Chronicle*, 15 septiembre 1985.
- RACINE, Marty. 1988. «At 18, Dweezil's Getting His Feet Wet on the Road», en *Houston Chronicle*, 3 abril 1985.
- REIBMAN, Greg. 1985. «Singing the Body Political at the New Music Seminar. Weighty Issues Dominate Meeting of 4,800 Record Industry Professionals», en *The Dallas Morning News*, 6 octubre 1985.
- REID, T.R. 1988. «Robertson's Ever-Changing Approach. GOP Candidate Dogged by 30 Years of Controversial Remarks», en *The Washington Post*, 13 febrero 1988.
- REID, T.R. 1988. «Robertson Says God Guides White House Bid; "I Am Going to Be the Next President"», en *The Washington Post*, 15 febrero 1988.
- REID, T.R. 1988. «Robertson Seeking To Drop Libel Suit; McCloskey Refuses to Recant Charge of Combat Avoidance», en *The Washington Post*, 2 marzo 1988.
- RENSE, Rip. 1985. «Zappa takes on the U.S. Senate in "Porn Wars"», en *Los Angeles Times*, 24 octubre 1985.
- RENSE, Rip. 1986. «Mr. Z Goes to Washington», en *Mix*, 10 (1), enero 1986.
- RESSNER, Jeffrey. 1987. «State-of-the-Art Weirdness from Zappa», en *The San Francisco Chronicle*, 8 noviembre 1987.
- REUTER NEWS AGENCY. 1985. «Twisted Sister accuses Senate of "character assassination"», en *The Globe and Mail*, 20 septiembre 1985.
- ROSELLINI, Lynn. «Of Rolexes and Repentance», en *U.S. News & World Report*, 7 marzo 1988.
- ROSEMOND, John. 1985. «Kids "Victimized" by Rock Lyrics Only If Parents Failed, Former Rocker Says», en *Houston Chronicle*, 3 noviembre 1985.
- ROSENFELD, Megan. 1987. «Appeal of the Televangelists: Firm Answers to Life's Questions», en *The Washington Post*, 3 mayo 1987.
- ROTH, Daniel. 2002. «Pat Robertson's Quest for Eternal Life», en *Fortune*, 145 (12), 10 junio 2002.
- ROTONDI, James y OBRECHT, Jas. 1994. «Frank Zappa: 1940-1993», en *Guitar Player*, 28 (3), marzo 1994.

ROTONDI, James. 1995. «“My Guitar Wants to Kill Your Mama”. Frank Zappa’s lethal ax », en *Guitar Player*, 29 (10), octubre 1995.

RUHLMANN, William. 1989. «Frank Zappa: Moving on to Phase Three», en *Goldmine*, 15 (2), 27 enero 1989.

SCHORR, Daniel. 1993. «Frank Zappa: A Maverick Pied Piper», en *Los Angeles Times*, 7 diciembre 1993.

SCHWARTZ, Maralee. 1987. «Robertson Suit Shrinks», en *The Washington Post*, 25 julio 1987.

SCHWARTZ, Maralee y STENCEL, Mark. 1991. «Frank Zappa May Run for President», en *The Washington Post*, 7 julio 1991.

SCHWERZLER, Nancy J. 1985. «SRO for “Porno Rock”. Crowds Flock to Senate Hearing on Music Lyrics», en *Chicago Sun-Times*, 20 septiembre 1985.

SHEFF, David. 1993. «Playboy Interview: Frank Zappa», en *Playboy*, 40 (4), abril 1993.

SHEINFELD, Lois P. 1985. «Washington vs. the Right to Know», en *The Nation*, 240, 13 abril 1985.

SHOOPS, Adrian. 1988. «Friday’s People. Zappa Gets the Vote», en *The Record*, 26 febrero 1988.

STAMETS, Bill. 1985. «Frankly, Zappa Wants Rock Labeling Zapped», en *Chicago Sun-Times*, 8 noviembre 1985.

TAYLOR, Paul. 1987. «Robertson Campaign Persists Amid Setbacks; Grass-Roots Organizing Among Evangelicals Remains Key to Long-Term Strategy for ’88», en *The Washington Post*, 31 marzo 1987.

THE ASSOCIATED PRESS. 1988. «None of the Valley Girl in Moon», en *The Globe and Mail*, 7 septiembre 1985.

THE ASSOCIATED PRESS. 1985. «City Council to Consider Age Rule at Rock Concert», 8 noviembre 1985.

THE ASSOCIATED PRESS. 1988. «City Reports Say Swaggart Talks Topic», en *The Baton Rouge State Times*, 8 noviembre 1985.

THE ASSOCIATED PRESS. 1988. «400 Register to Vote at Frank Zappa Concert», en *The San Francisco Chronicle*, 5 febrero 1985.

THE BATON ROUGE MORNING ADVOCATE. 1988. «Text of Jimmy Swaggart's Speech», en *The Baton Rouge Morning Advocate*, 22 febrero 1988.

THE RECORD. 1985. «“Porn Wars” Stars Its Critics», en *The Record*, 24 de octubre 1985.

THE SAN FRANCISCO CHRONICLE. 1985. «Rock Stars Testify at Senate Hearing», en *The San Francisco Chronicle*, 20 septiembre 1985.

THE SAN FRANCISCO CHRONICLE. 1985. «Warnings on Records», en *The San Francisco Chronicle*, 2 noviembre 1985.

THE SAN FRANCISCO CHRONICLE. 1988. «Zappa Gets Voters to Sign up», en *The San Francisco Chronicle*, 5 febrero 1988.

THE SEATTLE TIMES. 1985. «Zappa Rating: Plan to Label Rock Records Too Restrictive», en *The Seattle Times*, 19 septiembre 1985.

TULLIUS, F. P. 1971. «Zubin and the Mothers», en *Playboy*, 18 (4), abril 1971.

TURNER, Dave. 1988. «Frank Zappa '88», en *Buzz*, 3 (27), febrero 1988.

VAI, Steve. 1994. «Due Respect: Steve Vai Remembers Frank Zappa», en *Guitar Player*, 28 (7), julio 1994.

VALVERDE, Alberto. 1980. «Impulsar el sector privado y limitar la intervención del público, objetivos prioritarios del presidente Reagan», en *El País*, 19 noviembre 1980.

VILARÓ, Ramón. 1984. «Un investigador especial indagará la conducta del consejero de Ronald Reagan, Edwin Meese», en *El País*, 29 marzo 1984.

WALSH, Kenneth T. 1996. «Even '96 Is a Reagan Year», en *U.S. News & World Report*, 19 febrero 1996.

WALSH, Michael. 1993. «The Duke of Prunes: Frank Zappa 1940-1993», en *Time*, 20 diciembre 1993.

WASHBURN, Jim. 1988. «Riffs», en *The Orange County Register*, 10 enero 1988.

WEISBERG, Jacob. 1990. «Crushed Velvet», en *The New Republic*, 202 (10), 5 marzo 1990.

WHEELER, Drew. 1993. «Zappa: A Man Who Knew No Boundaries», en *Billboard*, 105 (51), 18 diciembre 1993.

WHEELER, Drew. 1995. «Preserving Zappa's Legacy», en *Billboard*, 107 (18), 6 mayo 1995.

WILLIAMS, Joel. 1988. «Robertson Accuses Bush of Watergate-style Dirty Tricks Campaign», en *The Associated Press*, 20 febrero 1988.

YASUI, Todd Allan. 1988. «Frank Zappa», en *The Washington Post*, 9 febrero 1988.

ZAKLAN, Nichola. 1985. «Parents, Rock Stars Argue over Lyric», en *The Dallas Morning News*, 20 septiembre 1985.

ZAPPA, Frank. 1968. «The Oracle Has It All Psyched out», en *Life*, 28 de junio 1968.

ZAPPA, Frank. 1981. «Say Cheese», en *High Times*, 75, noviembre 1981.