

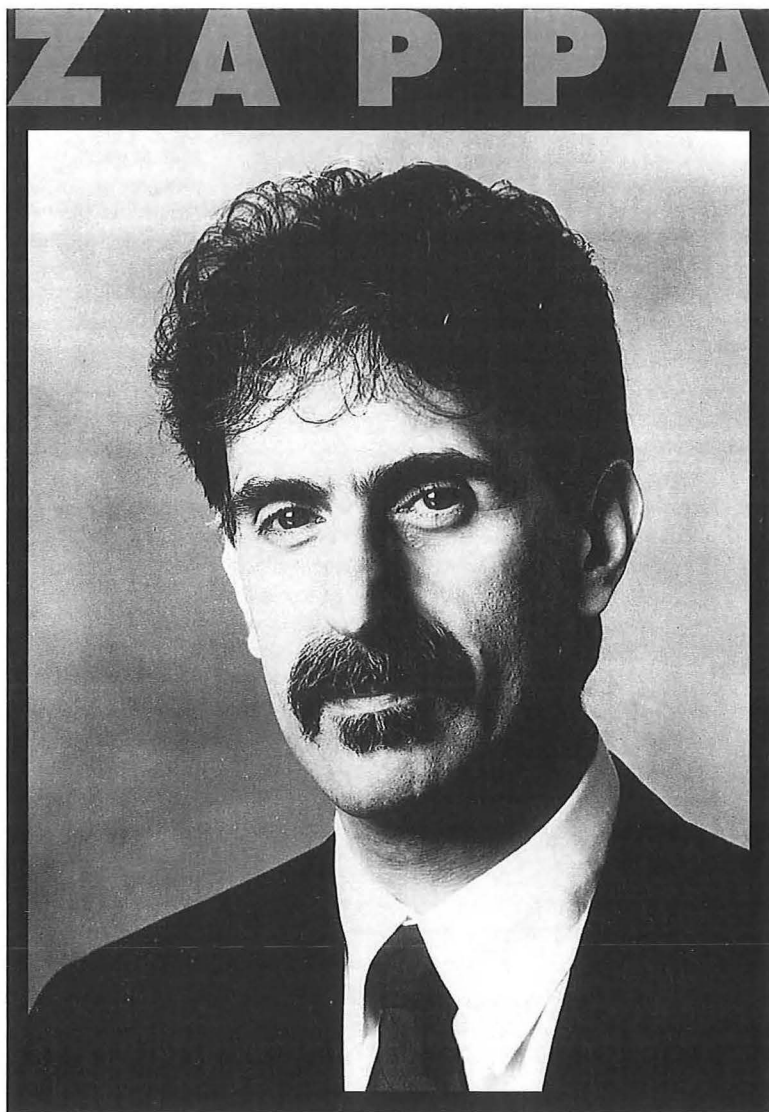


Foto: Greg Gorman / Cortesía Nuevos Medios

Oscar Scopa

Catalogar a un músico como Frank (Vincent) Zappa (Baltimore, 1940-Los Angeles 1993) conlleva una dificultad que permite despertar sospechas y suspicacias. Su procedencia es indudable: formado en algunas academias y en los corredores de los maestros que tenía a mano, combinaba su fascinación infantil por Varèse con el rhythm and blues. Su destino musical sigue siendo, a cuatro años de su fallecimiento, un enigma que no deja de reeditarse, de escucharse y revisarse desde la invención, como si el maestro italoamericano aún viviera entre nosotros.

Un rasgo particular de la obra de Zappa podría delimitarse de este modo: Frank Zappa fue un músico contemporáneo que hizo jazz en el mundo del rock. Esta afirmación es discutible y para eso la formulo. Formado como músico clásico –no por haber estudiado con Varèse, como se comenta habitualmente, sino por haberlo llamado por teléfono a los 15 años– su estilo nada cool lo hubiese distanciado inmediatamente del público del jazz. A su vez era un músico demasiado polifacético para ser pensado únicamente como un músico de rhythm ‘n’ blues, la música que él más amaba y de la cual era, según dicen, el mayor coleccionista del mundo.

Habitante desde su adolescencia de los alrededores de Los Angeles, hasta que pudo componer una banda sonora para una película de categoría z, su medio social fueron chicanos y pachucos, negros e indios y algún holandoamericano que luego se hizo pintor. Su trabajo por un corto tiempo en una agencia publicitaria le enseñó que el estilo imperante en los músicos de jazz de principios de los sesenta no era lo mejor para abandonar los barrios marginales con un poco de dinero. Sobre todo después de haber visto, luego de tocar junto a Roland Kirk, Gary Burton y Duke Ellington, cómo el gran Duque cobraba unos pocos dólares por toda una gira a lo largo de la costa Este. Si esto cobraba el gran Ellington, cuál sería su destino, se preguntaba, siendo él blanco y de origen italiano. En alguna oportu-

nidad Zappa con cierta tristeza llamó al jazz “la música del paro”.

De este modo, se transformó en un marginal de los mundos musicales cerrados y sus clichés ambientales. Ciertamente, a las músicas las circunscriben generalmente los ambientes y sus salones. Pero en Zappa este tópico fue también el fruto de vivir entre dos lenguas, la italiana y la inglesa, a lo que se sumaba su infantil vocación por las combinaciones químicas inocentes: gases venenosos e incandescentes, explosivos. Química y lenguas fueron un norte en su actividad musical.

Zappa, en este sentido, es una frontera, un margen entre las músicas más importantes de las últimas tres décadas del siglo XX. Su música sólo puede situarse entre la señal de su sonido y su nombre, construido una y otra vez desde la invención de su obra.

Contemporánea, jazz, rock, da como resultado el nombre de una obra: Frank Zappa.

Tanto Pierre Boulez como Zubin Mehta sostenían que era el único músico de rock con el que podían entenderse. Era un eufemismo. Zappa, él mismo lo dijo en varias oportunidades durante los últimos años de su vida, había entrado en el *show business* del rock siendo muy joven porque sus obras en el mundo de la música contemporánea iban a correr la suerte de tantas otras, ni ser escuchadas ni ser ejecutadas.

Existen quienes dicen que, como Lichtenstein llevó el *comic* a la pin-

*La relación combustible
que **ZAPPA** estableció
con todos los medios
musicales impedía
situarle,
concretamente, en sitio
alguno. Su sonido,
inconfundible, no podía
ser incorporado por la
industria discográfica a
algún modelo
concretizado sin algún
grado de desconfianza*

tura, Zappa lo imprimió en la música. Esto es discutible. Lo cierto es que Zappa es el músico pop por excelencia. Pop en su sentido primero, de Jasper Johns y Rauschenberg, pop de la explosión de las cabezas y la figuración del consumo luego de la Segunda Guerra Mundial, luego de Vietnam.

A su vez, y sin duda no deseándolo, Zappa se transforma en uno de los tantos punks –por más que hay quienes lo consideran un padre del punk– de los EE.UU. de la primera mitad de la década de los sesenta. No sonaba como los Sonics ni como los Monks. Mas quien escuche el recientemente editado *The Lost Episodes*, donde se encuentran varias de las composiciones de su época en Cucamonga –las cuatro esquinas entre la ruta 66 y Archivald Avenue–, podrá dar cuenta de las raíces punk de Zappa.

Punk en su origen bernsteniano, hijo de aquella censurada y célebre frase de *West Side Story* que inventó el punk como estética de barrios y sonidos y aromas enfrentados desde la juventud, conviviendo en la mutua extrañeza, en la mutua desconfianza.

Hijo del señor de los genes verdes es –una de las cúspides de la obra de Zappa– otra obra punk y toda la estética verbal zappiana ¡*Advisoral Parents!* refiere sin ingenuidad alguna a ese momento desheredado de la historia de los músicos estadounidenses, que dieron cuenta de la permanente fragmentación de su sociedad sin sueño alguno.

Pero esas palabras brutales que Zappa empleaba en sus obras no eran solamente un método más para enardecer a los maestros de las buenas costumbres y sus seguidores. Una de las preocupaciones centrales de Zappa era el modo de recrear la ópera, de volverla contemporánea en su discurso y en su sonoridad.

Tanto en pequeñas piezas, quizás operetas, como en obras mayores como *Joe's Garage*, *Uncle Meat* y *200 Motels*, el efecto que Zappa logra es el de una humorada genial donde, como en un tinglado medieval, los hombres travisten, revisten y falsean la voz para lograr dar vida a personajes siempre demoledores.

Zappa –un músico que como ciudadano estadounidense estuvo siempre comprometido con los avatares políticos de su país– buscó esas fórmulas demoledoras como modo de despertar las conciencias adormecidas y, lo que es más contundente, las buenas conciencias hippies y luego yuppies que constituyeron las rebeldías cosquilleantes de los años sesenta y ochenta.

A Frank Zappa no le gustaban los hippies. Lo dejó registrado en dos de sus primeros trabajos: *Freak Out!* y *We Are Only In It For The Money*, donde se burlaba de la reconversión ácida de los inventores del *Sgt. Pepper Lonely Heart's Club Band*. En definitiva, Zappa, el Frank Zappa músico-político, nunca fue un progresista estadounidense; le asqueaba el

progresismo, su doble cara frente a las segregantes leyes de votación del sistema americano frente al modo en que se trataba a los negros del sur, a chicanos e indios.

Muchas de sus historias de amor son burlas a las historias de amor de Hollywood, a la practicante ingenuidad del pensamiento medio estadounidense. Su espíritu corrosivo no iba dirigido a la modificación de los pequeños disgustos de los

escandalizables bien pensantes, sino hacia los nudos mismos de la injusticia permanente que genera su país con sus propios ciudadanos. Sin embargo esto no era un simple gusto por la denuncia y por ser aclamado por ello, sino la búsqueda de un recurso estético que permitiese transmitir los hechos de su contemporaneidad, o sea, de la obra que él estaba inventando para reinventar su nombre.

La relación combustible que Zappa estableció con todos los medios musicales impedía situarle, concretamente, en sitio alguno. Su sonido, inconfundible, no podía ser incorporado por la industria discográfica a algún modelo concretizado sin algún grado de desconfianza.

Esto es comprobable al escucharse los sonidos de los teclados escritos por Zappa, donde, generalmente, éstos pasaban del jazz al rhythm 'n' blues, al cual Zappa no le encontraba diferencias esenciales con el blues. A su vez, su guitarra rompía, como ocurre también con las diferentes sesiones de cuerdas, con la tradición que, paródicamente, acentuaban sus indicaciones vocales.

También hallable en los coros de gospel, como en su álbum con los Mothers of Invention *Weasels Ripped My Flesh* –donde se habla en castellano de México: “¡Nos ponemos más negros que la chingada!”–, del álbum *Burnt Weeny Sandwich*, donde se recorren una vez más los diferentes tipos de coros de los grupos vocales femeninos de la década de los años cuarenta. Coros que hacían hombres blancos imitando a mujeres negras. A su vez, en ese mismo disco y para volver a señalar sus fuentes entre dos lenguas, *Igor's Boogie* es un claro homenaje a Stravinski.

Cabe destacar que, dentro del ámbito del rock más serio, ha sido en el uso del piano donde se nota más fehacientemente la marca del jazz: Rod Argent siempre dejó la señal del ragtime y Bruce Hornsby los matices ellingtonianos de sus introducciones.

Pero la relación de Zappa con el jazz no está dada porque en 1968 haya tocado junto a Roland Kirk en el Boston Globe Jazz Festival ni porque en 1969 haya tocado junto a Archie Shepp en el Festival de Amougies; tampoco porque uno de sus primeros productores haya sido Tom Wilson, quien fuera también el productor de Cecil Taylor, ni porque en *Weasels...* haya encendido el fuego de una barbacoa en un homenaje fúnebre a Eric Dolphy o guiñado el ojo hacia los sonidos de Coltrane, a quienes recordó como maestros sin caer en la trampa de estandarizarlos.

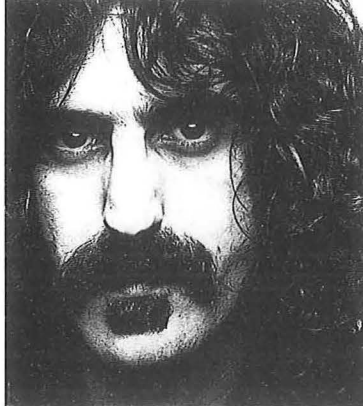


Foto: Emerson Loew / Cort. N. Medios

La relación de Zappa con el jazz atraviesa toda su música. A lo largo de su obra puede hacerse un seguimiento de muchos momentos, inclusive de discos enteros, donde el jazz no es una cita sino una presencia: *Hot Rats*, *The Grand Wazoo*, *Waka/Jawaka*, *Over-Nite Sensation*, *One Size Fits All*.

Presencia que se consolidaría en sus diferentes etapas musicales al lado de músicos como Arthur Dyer Trip III, Shelly Manne, Victor Feldman, Jean Luc Ponty, Sugar Cane Harris, a quien muchos se niegan a reconocer como músico de jazz por sus extensiones funky, George Duke, Chester Thompson o Vinnie Colaiuta, entre tantos otros.

Si en *Lumpy Gravy* aparecían aquellos herederos del mejor cool, como Shelly Manne, que junto a Giuffrè y Rogers hicieron el *Abstract Nº 1*, o Víctor Feldman, en *Uncle Meat* este hecho se verifica como una constante en su dirección musical. Un año más tarde, en *Hot Rats* (1969), la entrada de un violinista europeo de jazz como Ponty (quien ya había tocado en el Blue Note y grabado dos LP's de jazz) y un americano como Harris concluyen en la decisión sónica que Zappa está imprimiendo a sus discos. En *The Grand Wazoo*, una de sus obras clave e imprescindibles, además de tocar George Duke, Ernie Watts hace un solo de saxo.

Es importante destacar que para Zappa la obsesión de la orquesta perfecta le persiguió, con singular éxito, durante toda su vida. *The Best Band You Never Heard In Your Life*, grabado en 1988, no es solamente uno de los más importantes discos en directo de Frank Zappa, sino también la conclusión de un viejo sueño: hacer sonar una banda como si fuera una orquesta; Zappa dirigía en camiseta y con un cigarrillo en la boca, una especie de aviso burlesco al acartonamiento y el divismo de los grandes directores de orquesta que él admiraba.

Does Humor Belong In Music?, grabado en directo en 1984, tiene ese tono mozarteano, con el cual Frank Zappa criticaba el destino, que hoy en día parece casi patéticamente profetizado, de la seriedad de ciertos músicos populares, contrastado con la payasesca del marketing de ciertos atemorados, a la vez que avisaba sobre el peligroso destino profesional de los jóvenes músicos egresados de distinguidas academias.

En el álbum *The Man From Utopia* (1983), uno de los temas, *The Jazz Discharge Party Hats* (donde Vinnie Colaiuta toca la batería), es en parte un gospel y en mucho una canción dura sobre las costumbres de las

tradiciones del *american way of life* cantado en un tensionadísimo bop, donde podemos descubrir que el rap quizá tenga uno de sus orígenes en este tema.

Si se escucha con atención, la pronunciación paródica de las grandes cantantes del bop, tensión necesaria dado el tema burlesco al que se está haciendo referencia, contiene los gémenes de esos comentarios vocalizados que el

rap sostiene a veces lograda y otras patéticamente. El recientemente aparecido *The Carnival* del haitiano Wyclef Jean es otra muestra de lo que podríamos llamar la influencia del mundo zappiano en su modo más fragmentario.

Existen dos álbumes donde Zappa quiso dejar clara su singular pertenencia al mundo del jazz. Tanto *Jazz From Hell* como *Make A Jazz Noise Here*, grabado en directo, son discos de un jazz difícilmente ubicable en un sitio que no sea bajo el título del jazz de Zappa. Sin duda están, como a lo largo de toda su obra, las referencias a sus músicos más respetados y admirados, mas de ello Zappa hace una trituration singular que reenvía bajo su nombre propio.

Curiosamente, a *Jazz From Hell* le otorgaron el premio Grammy de 1987 al mejor disco de Rock instrumental. Realmente, darle este premio era una buena maldad, respuesta a las maldades habituales de Zappa. En ningún momento del disco aparece señal alguna que identifique, instrumentación u armonía alguna que verifique, ni dato tónico que certifique que alguna nota puede ser incluida dentro de lo que se llama rock en sus variopintas acepciones.

Quizá algún día los puristas del jazz me saquen de la hoguera –perdiendo la pureza– por afirmar que *Jazz From Hell* es uno de los mejores discos de jazz jamás hechos. No sólo por el valor que el disco tiene en sí mismo, sino porque allí están muchas de las claves de lo que podrá ser el futuro del jazz si desea sobrevivir al siglo fuera del aburrido profesionalismo acrítico y falsamente identificatorio.

En *Jazz From Hell* hay zappa-swing. No están negadas las armonías del Modern Jazz Quartet, ni de Ellington, ni de Cecil Taylor y mucho menos de Dolphy, Coltrane, Monk o Mingus. Allí están ellos. Su presencia está signada dentro de una tradición que, respetuosa e irrespetuosamente a la vez, Zappa dirigió al sonido y las armonías que él mismo le regaló a la música del siglo XX. ■

Discografía:
(decididamente fragmentaria y arbitraria)

<i>Lumpy Gravy</i> . RCD 10504	<i>Weasels Ripped My Flesh</i> . RCD 10510	<i>Over-Nite Sensation</i> . RCD 10518	<i>One Size Fits All</i> . RCD 10521
<i>Uncle Meat</i> . RCD 10506/07	<i>The Grand Wazoo</i> . RCD 10517	<i>Apostrophe(*)</i> . RCD 10519	<i>Joe's Garage Acts I, II & III</i> . RCD 10530/31
<i>Hot Rats</i> . RCD 10508	<i>Waka/Jawaka</i> . RCD 10516		
<i>London Symphony Orchestra Vol. I & II</i> . RCD 10540/41	<i>Does Humor Belong In Music?</i> . RCD 10548	<i>Jazz From Hell</i> . RCD 10549	
<i>Make A Jazz Noise Here</i> . RCD 10555/56	<i>Strictly Genteel (compilación)</i> . RCD 10578		

(Todas las referencias están editadas por el sello Rykodisc y distribuidas en España por Nuevos Medios.)