

LA CULTURA DEL VIDEOCLIP Y EL CINE COMO RESPUESTA: LAS PELÍCULAS DE FRANK ZAPPA EN LA REVOLUCIÓN CONSERVADORA*

Introducción. La revolución conservadora y las prácticas culturales

La llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca a principios de los años ochenta supuso el inicio de una etapa en Estados Unidos caracterizada no solo por la regresión en las políticas sociales y en los derechos civiles de las décadas anteriores, sino también por la activación de unos nuevos discursos y prácticas políticas que se conocen como «la revolución conservadora». Definida por José Manuel Roca (2009: 35) como la «aplicación de medidas neoliberales en el campo económico, conservadoras en el campo moral, socialmente regresivas en el interior e imperiales en el exterior [...] [que surge] como una enérgica reacción ideológica de la derecha norteamericana ante las consecuencias de la oleada progresista de los años sesenta», la convergencia en esa década entre los gobiernos de Reagan y los de Margaret Thatcher en Gran Bretaña sentó las bases de la renovación de las políticas de

derechas occidentales, con un discurso que apuesta por la teórica desregulación estatal, por un ensalzamiento de los valores del individuo (en detrimento de las políticas de equiparación social) y por una reivindicación de la religión como garante de la moral pública.

En el ámbito cultural, estos discursos y políticas desvelan sus mismas contradicciones. Frente a la hipotética desregulación, estos gobiernos apostaron por un férreo control de las manifestaciones artísticas, poniendo el acento en las expresiones disidentes de la cultura popular. Por otro lado, la intromisión de la religión a la hora de dictar la nueva moral social se usaría como argumento para este control, para prevenir la vulneración de estos principios. Es decir, todas aquellas manifestaciones culturales que atentaran contra unos ciertos criterios morales verían obstaculizados sus canales de distribución, lo que constituye la razón de ser del producto cultural en la sociedad de masas.

En el seno de este panorama de redefinición de las relaciones culturales, surgirían voces que plantearían respuestas de oposición al discurso político hegemónico puesto en marcha por los agentes de la «revolución conservadora». En este artículo analizamos algunas de estas respuestas desarrolladas por el músico de rock Frank Zappa en sus películas. Son varios los motivos que nos hacen tomar este ejemplo como sintomático. En primer lugar, su empeño a la hora de crear una obra audiovisual que sirviese como contestación a su contexto. Lejos de acercarse al vídeo y al cine de forma casual, Zappa intentó construir un corpus coherente, llegando a dirigir hasta ocho películas, la mayor parte de ellas en los años ochenta, en su etapa de madurez¹. En segundo lugar, porque se trata de una de las obras más conscientes de su valor como diálogo con el momento político y de la urgencia y necesidad de establecer respuestas desde el territorio cultural. Las películas de Frank Zappa hablan siempre de Frank Zappa, presentando una subjetividad intencionada en la que el autor expresa sin cesar sus respuestas al poder político y a la industria musical como una de sus herramientas de control. Y, por último, por su carácter transgenérico, que se mueve no sólo entre el documental y la ficción sino que incorpora elementos del cine de animación, el teatro o los informativos televisivos, y que le sirve para articular una oposición al modelo de la cultura del videoclip. Es decir, las películas de Zappa proponen una apertura de sentidos políticos frente a la homogeneización del consumo rápido y despersonalizado de la industria musical, a través de la MTV, y los sectores ultraconservadores, especialmente los que aparecen insertados en el *reaganismo*.

1. El cine-rock como discurso de oposición

En sus primeras películas, Zappa advertía ya del creciente proceso de alineación ejercido por las instancias políticas. En *200 Motels* (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971), presentaba cómo era la

vida de los músicos de rock cuando van de gira por Estados Unidos. Una vida, según se nos dice en la película, monótona, ya que los músicos siguen siempre la misma rutina en cada localidad que visitan. Su única preocupación es cobrar, además de buscar sexo y drogas, actividades que Zappa considera ridículas en la medida en que suponen un hábito que no contribuye a la búsqueda de nuevos cauces expresivos, sino que conlleva la alineación del individuo. Pero no sólo eso, sino que, además, cada pueblo que visitan es igual que el anterior, con sus iglesias, sus tiendas y sus bares. Los músicos se mueven por un país uniforme, sin rasgos distintivos.

Toda esta búsqueda de dinero, sexo y drogas no implica, para Zappa, más que el sometimiento del artista a unos parámetros dictados por la industria y el poder político. En una de las secuencias más significativas de la película, el personaje de Larry the Dwarf (Ringo Starr), se dirige al público, mirando a la cámara, para explicarle que el gobierno ha construido campos de reorientación para que los músicos se adecuen al modelo de vida norteamericano, con el fin de que aprendan a ser ciudadanos de bien y «temerosos de Dios». A continuación, la cámara enfoca ese campo experimental, vallado y con guardias, y con un cartel en la entrada en el que se puede leer una inscripción que remite directamente a Auschwitz: «*Work liberates us all*» [El trabajo nos libera a todos].

En sus dos siguientes películas, *Baby Snakes* (Frank Zappa, 1979) y *The Dub Room Special!* (Frank Zappa, 1982), Zappa completa su retrato sobre el proceso creativo en el seno de la industria musical. Si en *200 Motels* reflexionaba sobre las giras, en *Baby Snakes* se centra en la celebración del concierto (filmando unas actuaciones de su grupo en 1977), donde presenciamos el uso del escenario como un espacio para la acción política: en uno de los conciertos, el músico pide a varios miembros del público que suban al escenario para realizar una *performance* consistente en simular cómo los directivos de las



200 Motels (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971)



200 Motels (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971)



compañías discográficas someten al artista a su antojo, azotándole latigazos para que cumpla con su régimen de esclavitud. Mientras, en *The Dub Room Special!* se detiene en el proceso de edición de películas, presentando cómo se puede hacer una cinta con materiales de diversas fuentes y grabados en distintas épocas. Las tres películas conforman una especie de trilogía en la que Zappa repasa todo el proceso creativo presentando un proyecto alternativo, una manera diferente de hacer las cosas con respecto a los modos de la industria *mainstream*.

Sin embargo, a partir de entonces las advertencias sobre la situación política expresadas en momentos aislados de estas tres películas pasan a configurar el discurso central de sus próximos proyectos audiovisuales. Porque sería ya en pleno epicentro de la revolución conservadora cuando el músico y cineasta entiende que su obra tiene que ofrecer una respuesta a una situación que considera de emergencia política. Zappa comprende que la función del artista es ofrecer a la ciudadanía respuestas ante los ataques del gobierno a las manifestaciones culturales disidentes.

Uno de los momentos de mayor visibilidad de este escenario de enfrentamiento del poder político estadounidense con la industria cultural se produjo al poco tiempo de la reelección de

Ronald Reagan como presidente del país. En 1985, apareció en primer plano del escenario mediático el PMRC (Parents' Music Resource Center), un *lobby* conformado por esposas de senadores, congresistas y altos ejecutivos de Washington. El grupo de presión proponía que se creara un etiquetado para los discos de música rock, que serviría para advertir a los padres del contenido sexual o violento de las canciones de cada disco. Se buscaba un sistema de catalogación similar al que, desde los años sesenta, se viene llevando a cabo en el cine norteamericano, que condiciona la distribución de las películas a pasar el filtro moral establecido por la propia industria (MARTEL, 2011: 29-30).

El enfrentamiento no era novedoso, ya que se había producido en otros

las películas y los cómics. De hecho, el PMRC surgió en un contexto en el que la derecha religiosa había empezado una campaña de publicación de listas negras de canciones que no deberían emitirse en los medios de comunicación, llegando muchos de ellos a aplicar estas prohibiciones. Además, se realizaron quemas públicas de discos y se publicaron panfletos en que se criticaba, por ejemplo, la homosexualidad de Freddie Mercury o el contenido satánico de los discos de Led Zeppelin (como ya vimos en DE LA FUENTE, 2006: 169-170).

Ante las presiones ejercidas como *lobby*, el 19 de septiembre de 1985 se celebró una sesión en el senado norteamericano para tratar el tema. Participaron miembros del PMRC, académicos, po-

líticos, y, por parte de los artistas, asistieron tres músicos a defender lo que consideraban que constituía un ataque frontal a la libertad de expresión: el cantante country John Denver, Dee Snider (miembro del grupo Twisted Sister) y Frank Zappa. La prensa bautizó el episodio con la etiqueta de «guerras porno».

El grueso de la argumentación de Zappa se centró en aquella sesión en la defensa de la libertad de expresión. Identificó determinadas variables en el discurso conservador, como la excusa de la protección a la infancia a la hora

Las películas de Frank Zappa hablan siempre de Frank Zappa, presentando una subjetividad intencionada en la que el autor expresa sin cesar sus respuestas al poder político y a la industria musical como una de sus herramientas de control

terrenos como el cine (en la época del maccarthismo, como se puede leer en HUMPHRIES, 2009) o el cómic (el asunto de EC Comics, analizado en NYBERG, 1998). Pero sí era la primera vez que se fijaba la atención de manera sistemática en la industria discográfica para crear un clima de criminalización similar al que antes se había vivido con

de ejercer la censura cultural, y respondió que estos discursos forman parte de una construcción interesada que persigue la justificación del ejercicio de la censura. Concluyó que la censura sirve, a su vez, como cortina de humo para la aprobación de leyes más restrictivas para las libertades individuales.

Con todo, la actuación de Zappa en el escenario político no quedó sin traslación a su escenario propio de representación, el espacio musical y audiovisual. Así como se dedicó a ridiculizar en sus discos las pretensiones de los senadores (como el LP *Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention*, 1985, Ryko-disc RCD 10547), sus películas también recogen este clima de enfrentamiento.

Especialmente en *Video from Hell*, película formada por vídeos musicales, entrevistas y actuaciones, en la que el músico describía el gobierno de Reagan como «el infierno». En una de las secuencias iniciales, el propio Zappa declaraba: «Las cosas en EE.UU. pueden venir del infierno, como el presidente de ahora».

Al final de esta película, Zappa retrataba el ambiente de las «guerras porno». Y lo hacía no con imágenes de la sesión del senado, sino con su comparecencia, un año después (en 1986) en la asamblea estatal de Maryland. A la sesión del senado le siguieron diversos debates legislativos en el ám-

bito de diversos estados para intentar aprobar legislaciones que partían de las propuestas del PMRC, y el estado de Maryland fue uno de ellos. Si bien en su comparecencia en Maryland el músico usó los mismos argumentos que había esgrimido en Washington, en esta ocasión pudo recurrir a un turno de respuestas más directo con los diputados en un formato menos anquilosado y que le permitió ironizar

Las películas de Zappa proponen una apertura de sentidos políticos frente a la homogeneización del consumo rápido y despersonalizado de la industria musical, a través de la MTV y los sectores ultraconservadores, especialmente los que aparecen insertados en el *reaganismo*

con mayor incisión en los aspectos más absurdos de la proposición de ley. En *Video from Hell*, Zappa incluye un montaje realizado a partir de imágenes de esta comparecencia y declaraciones de algunos diputados, en el que el humor potencia el clima siniestro al que conducen las políticas neoconservadoras del momento.

Este uso del humor para desvelar las prácticas políticas del momento es un mecanismo habitual en la obra de Zappa, y le sirve para construir su película *Does Humor Belong in Music?* (Frank Zappa, 1985), elaborada a partir de canciones de un concierto de 1984 y de entrevistas realizadas al músico.

Su objetivo queda claro en el mismo título, tomado de una de estas entrevistas en la que el periodista le pregunta a Zappa precisamente eso, si «*hay sitio para el humor en la música*». El músico responde: «Sí, y en cualquier aspecto de la vida, a no ser que los republicanos nos lo quieran quitar». A partir de ahí, la selección de las canciones refleja las ideas de Zappa, ridiculizando el modelo del *American way of life* (en «Bobby Brown Goes Down»), la manipulación de los medios de comunicación («Trouble Every Day») o directamente las políticas de Ronald Reagan («Hot-Plate Heaven at the Green Hotel»). Por lo tanto, lo que podía parecer un mero vídeo musical de resumen de un concierto pasa a ser

una obra de claro contenido político, que busca la toma de conciencia por parte del espectador.

2. El formato vídeo y la existencia de la obra audiovisual

Esta decisión de intervención del músico supone, además, una intención de visibilidad de su papel como agente social. En el momento de su comparecencia ante el senado, Frank Zappa era un músico que carecía de esa visibilidad de otros artistas debido a que sus discos estaban apartados de los circuitos de distribución mayoritarios. Desde sus inicios en la industria musical, a mediados de los años sesenta, su música no

200 Motels (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971)



aparecía, por ejemplo, en las emisoras de radio (algo de lo que era consciente él mismo, como se ve en ZAPPA y OCCHIOGROSSO, 1989: 226-227).

Las circunstancias de distribución de una obra con un componente político tan marcado obligaron a Zappa a explorar nuevas formas de acceso al público. Por eso sus películas de los años ochenta se orientaron hacia el formato del vídeo, después de las dificultades vividas con sus dos películas estrenadas en la década anterior, *200 Motels* y *Baby Snakes*, para entrar en los circuitos de distribución cinematográficos. El músico ya había usado el vídeo al ser un formato más barato y manejable en la post-producción, como se veía en *200 Motels*, una película pionera al ser rodada en vídeo y posteriormente transferida a 35 mm. para su estreno en salas. Pero sería en los años ochenta cuando la elección del formato del vídeo pasa a ser la única posible.

El vídeo le otorga a Zappa la posibilidad de seguir haciendo películas. Por un lado, supone una restricción en las vías de acceso al público, ya que la distribución parte con muchas más limitaciones de entrada. Pero, por otra parte, la elección del formato comporta la existencia misma de las películas. Así es como sucede con *Uncle Meat* (1987), un proyecto que pudo completar después de varios años. Los primeros bocetos de la película se remontan a los años sesenta, cuando el músico se planteaba hacer una película de ciencia ficción que fuese, además, una crónica de su grupo de rock, The Mothers of Invention. El hecho de que el proyecto nunca acabase de materializarse en aquel momento contribuyó a su posterior modificación, incorpo-



200 Motels (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971)

rando material filmado en los años ochenta.

La historia de *Uncle Meat*, una narración de amor entre un músico que aspira a colocar su música en lo más alto de las listas de éxitos y una mujer que le contempla en una sala de edición de vídeo, esconde un subtexto sobre el proceso creativo: la película trata sobre la imposibilidad de hacer cine, sobre las dificultades a las que se ven sometidos los artistas que deciden ejecutar su obra al margen de la industria. De un modo paralelo a la historia de amor que va tomando cuerpo, el espectador asiste a los ensayos del equipo artístico y contempla al mismo director haciendo llamadas de teléfono o planificando secuencias. El cineasta muestra el artificio al tiempo que la narración avanza, lo que supone la exposición de las dificultades a la hora de producir una película. Es por ello que

Uncle Meat es una reflexión sobre su propia creación, una película finalizada unos veinte años después de su primer esbozo.

Algo similar sucede con *The Amazing Mr. Bickford* (Frank Zappa y Bruce Bickford, 1987), una cinta en la que Zappa reúne el trabajo realizado a lo largo de los años por Bruce Bickford, un animador de figuras de plastilina que había trabajado para el músico. Zappa ofrece diversos frescos de la sociedad norteamericana, con escenas de violencia incluidas, en secuencias mudas acompañadas por algunas de sus piezas orquestales. Tanto esta película como *Uncle Meat* resumen años de trabajo y demuestran que la elección del formato no es una cuestión meramente tecnológica, sino que tiene implicaciones directas en la posibilidad de la existencia de la obra y en su generación de sentidos de respuesta al contexto político del *reaganismo*.

3. Las respuestas a la censura industrial y política

Esta orientación al formato vídeo ha contribuido, no obstante, a que las películas de Frank Zappa hayan permanecido fuera de los cauces de distribución mayoritarios. Ello se debe tanto a la supremacía cultural del cine sobre el vídeo como al contexto en que se desarrolló la parte central de su producción cinematográfica, los años ochenta. Fue en esa década cuando se acentuó la escasa consideración hacia las películas rodadas o distribuidas en vídeo. En aquellos años, la industria musical vivió el nacimiento y consolidación de la cadena MTV y su modelo de promoción musical basado en el videoclip, que sentó las bases del marketing audiovisual sobre todo a partir del vídeo de la canción «Thriller» (1983), de Michael Jackson. Desde sus primeras emisiones en 1981, MTV fijó

un discurso dominante que perseguía la generación de estereotipos sociales para modelos de consumo. Una de las consecuencias inmediatas fue la estigmatización de las películas realizadas en vídeo, dado que la percepción de los vídeos musicales derivó en considerar el formato como una herramienta industrial válida únicamente para la venta de discos.

Las películas de Zappa se oponen radicalmente al discurso de la MTV. En *Video from Hell*, incluye su propia propuesta de videoclip, el de su canción «You Are What You Is». En el vídeo, Zappa recibe a un actor caracterizado como Ronald Reagan. Por si hubiera alguna duda, aparece un subtítulo que identifica al personaje: «*President from hell*» [Presidente del infierno]. En un momento dado, el presidente se sienta en una silla eléctrica, y Zappa le propina, accionando una palanca, un par de descargas. Según cuenta el propio músico en una entrevista que aparece en la película *Does Humor Belong in Music?* ese vídeo fue censurado en la MTV. Al rescatarlo en su película, Zappa da cuenta de su proyecto opuesto al de la cadena de televisión: vídeos con contenidos políticos, con representaciones simbólicas que vayan más allá de los mensajes presentados de manera inocua. Una idea que busca una mayor libertad creativa al considerar el músico a la MTV como una entidad censora, tal y como llegó a afirmar (en COURRIER, 2002: 366-367):

«Antes de la MTV, para que tu disco tuviera éxito, había unas 10.000 emisoras en Estados Unidos, de modo que podías dar un pelotazo en un lugar en concreto y que después se expandiera a todo el país [...] Ahora sólo hay una MTV, con una única lista de éxitos, y es por que las compañías de discos se pillan los huevos en su propia trampa. No pueden dar ni un paso sin pedirle permiso a la MTV. Antes de hacer nada, llaman y dicen:

“Vamos a hacer un vídeo con estas imágenes, ¿qué opináis?” Y la MTV es una compañía absolutamente censora que tiene a todas las compañías de discos importantes a sus pies»



200 Motels (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971)

Las críticas a la MTV aparecen en diversos momentos de las películas de Zappa. Una de las canciones que su grupo interpreta en la película *Does Humor Belong in Music?* es el tema «Be in My Video», con una letra que ridiculiza los estereotipos de la estética del videoclip. En la canción, una voz demiúrgica le da instrucciones a una chica para que triunfe en la industria musical, indicándole qué poses debe adoptar cuando actúe en el videoclip promocional que, a su vez, contará con los elementos escénicos, de vestuario y de planificación habituales: efectos de explosiones, la chica que enseña las piernas al subir a una limusina y planos de un músico que finge tocar la guitarra mientras pone cara de asco.

De todos modos, una de las propuestas más interesantes como contraposición al discurso de la industria *mainstream* llegaría con *The True Story of 200 Motels* (Frank Zappa, 1988). La película es un documental que reflexiona sobre el proceso de creación, rodaje y edición de su primera película, *200 Motels*. En un contexto en el que la MTV se ha erigido en el estándar

para la creación de películas musicales, Zappa reivindica el carácter pionero de su película de 1971. Así, el documental arranca con unos títulos explicativos: «En 1970, Frank Zappa presentó en United Artists un proyecto absurdo titulado 200 Motels. Lo aprobó David Picker. Fue el primer largometraje filmado en vídeo. Se rodó en 7 días, durante 8 horas cada día. Se montó en 10 días, 11 horas al día, sin la ayuda de ordenadores. Costó 679.000 dólares. Fijó las normas de las técnicas de vídeo más avanzadas de su tiempo. Creó el modelo básico que se usa hoy en casi todos los vídeos de rock. Tuvo unas críticas penosas. Esto va de cómo se hizo».

Y el «cómo se hizo» es la constatación de las dificultades con las que se encontró el músico para llevar a cabo su primera película. Se explican todas las dificultades que encontró, especialmente por parte del productor Jerry Good. La narración de estas dificultades se lleva a cabo contraponiendo discursos. Por ejemplo, mientras vemos imágenes de archivo del rodaje en las que Good destaca los «aspectos creativos» de la película, aparece un subtítulo, añadido posteriormente por Zappa, en el que se lee: «Para “cuadrar el presupuesto”, el Sr. Goode ordenó borrar todos los másters y venderlos como “material usado”». El ajuste de cuentas también se centra en el co-director Tony Palmer, procediendo de una manera similar, es decir, con subtítulos que desmienten lo que dicen los propios protagonistas, tratando de mostrar las falacias de los discursos oficiales. Cuando Palmer explica ante la cámara el proceso técnico de transferencia de *200 Motels* (filmada en vídeo y después editada en 35 mm.), vemos de nuevo un subtítulo: «En un momento de la producción, Palmer exigió quitar su nombre de los créditos de *200 Motels*, preocupado por su carrera». En otra secuencia, Palmer ofrece más detalles de



200 Motels (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971)

la creación de la cinta, cuando irrumpe otro subtítulo: «Hacia el final del rodaje, en un arranque de dignidad, el Sr. Palmer amenazó con borrar todos los masters de la película».

Independientemente de las razones internas del enfrentamiento (a este respecto, Palmer nos ofreció su propia versión en la entrevista que se puede leer en este número de *L'Atalante*), Zappa activa en esta película la negación del discurso hegemónico y oficial del modelo MTV. Y lo hace en un terreno, el de los vídeos de *making of* donde niega la bondad y la falta de enfrentamientos que caracterizan este tipo de vídeos. En *The True Story of 200 Motels* se busca romper las expectativas del receptor ya que éste no asiste a un retrato complaciente del proceso creativo de una película, sino a un cuestionamiento de ese discurso oficial. Es por esto que, atacando el modelo y el discurso de la industria cultural, Zappa se posiciona como un artista que cuestiona no sólo estos modelos y discursos, sino también las instancias políticas ya que, como ente censor que es la MTV, se trata de denunciar un modelo social, el de la revolución conservadora, caracterizado por su hipocresía.

Consideraciones finales

La idea del artista rock como un agente social que ha de utilizar los medios a su alcance para responder a la hegemonía de un poder político alineante o totalizador es una de las principales lecciones que se extraen de la obra audiovisual de Frank Zappa. Sus películas cuestionan las políticas del contexto en que se llevan a cabo proponiendo, en última instancia, una toma de posición por parte del espectador, lo que llevaría a una movilización social en contra de estas políticas. Distintos cineastas han seguido el camino emprendido por Zappa en los años ochenta, orientando también su obra a la consecución de una mayor movilización, como es el

caso de Michael Moore, que no duda en interpelar también de un modo constante al receptor, situándose como un cronista y defensor de la mejora del sistema democrático (SPENCE y NAVARRRO, 2010: 370-371).

Esta influencia se manifiesta no solo en lo que respecta a las respuestas de la industria cultural, sino incluso a las actuaciones del poder político. El gobierno de la Checoslovaquia postcomunista de Václav Havel pidió el asesoramiento de Zappa para inversiones y políticas culturales en el país. De hecho, el gobierno de Havel contaba entonces con una importante representación de músicos, *disc-jockeys* y escritores de rock, como Pavel Kantor (responsable de protocolo) y Michal Kocáb (miembro del parlamento) (RAMET, 1994: 55). La figura del músico de rock, del cineasta, como asesor político no nos parece hoy en día extraña: ejemplos tan mediáticos como el de Bono o George Clooney en la agenda política internacional son paradigmáticos respecto a esta integración del mundo de la música popular en la escena política.

Fallecido en 1993 debido a un cáncer de próstata, la obra de Frank Zappa en los años ochenta queda como su momento de mayor implicación política, sentando las bases en el discurso cultural norteamericano opuesto al neoliberalismo con las siguientes características: 1) refuerzo de la tradición cultural de reivindicación de la libertad de expresión; 2) cuestionamiento de las argumentaciones establecidas como axiomas por el pensamiento de derechas; y 3) explotación de los canales de acceso al

El músico y cineasta Frank Zappa representa el vínculo que se produce entre la cultura disidente de los años sesenta y setenta con los nuevos movimientos de oposición al neoliberalismo del siglo XXI, como la oposición cultural manifestada durante los gobiernos de George Bush

público (conciertos, discos y películas) y exploración de nuevos formatos con una mayor voluntad de movilización, potenciando el carácter activo del receptor.

De este modo, el músico y cineasta Frank Zappa representa el vínculo que se produce entre la cultura disidente de los años sesenta y setenta con los nuevos movimientos de oposición al neoliberalismo del siglo XXI, como la oposición cultural manifestada durante los gobiernos de George Bush. Una tradición liberal que persigue la mejora del sistema democrático, en contraposición con otros movimientos culturales (como el punk) que apuestan por el derribo de ese mismo sistema. La pervivencia de las actuaciones de esa cultura disidente en diversas expresiones culturales en la actualidad da buena cuenta de la vigencia de este legado. ■

Notas

* Agradecemos a Tony Palmer la cesión de los derechos para la reproducción de los fotogramas de la película *200 Motels* que ilustran este artículo.

¹ Los largometrajes dirigidos por Zappa son: *200 Motels* (co-dirección de Tony Palmer, 1971), *Baby Snakes* (1979), *The Dub Room Special!* (1982), *Does Humor Belong in Music?* (1985), *Video from Hell* (1987), *Uncle Meat* (1987), *The Amazing Mr. Bickford* (co-dirección de Bruce Bickford, 1987) y *The True Story of 200 Motels* (1988).

Bibliografía

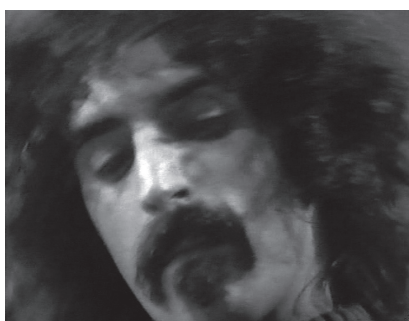
COURRIER, Kevin (2002). *Dangerous Kitchen. The Subversive World of Zappa*. Toronto: ECW Press.

DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2006). *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*. Madrid: Biblioteca Nueva.

HUMPHRIES, Reynold (2009). *Las listas negras de Hollywood. Una historia política y cultural*. Barcelona: Península.

MARTEL, Frédéric (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.

NYBERG, Amy K. (1998). *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.



200 Motels (Frank Zappa y Tony Palmer, 1971)

RAMET, Sabrina Petra (1994). *Rocking the State. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder / Oxford: Westview Press.

ROCA, J.M. (2009). *La reacción conservadora. Los "neocons" y el capitalismo salvaje*. Madrid: La Linterna Sorda.

SPENCE, Louise y NAVARRO, Vinicius (2010). Working-Class Hero: Michael Moore's Authorial Voice and Persona. *The Journal of Popular Culture*, 43 (2), 368-380.

ZAPPA, Frank y OCCHIOGROSSO, Peter (1989). *The Real Frank Zappa Book*. New York: Poseidon Press.

Manuel de la Fuente (Valencia, 1976), doctor en Comunicación Audiovisual, es profesor contratado doctor en Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Su principal línea de investigación se centra en el análisis discursivo de las distintas manifestaciones de la cultura popular, especialmente la música rock y el cine. Ha publicado el libro *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (Biblioteca Nueva, 2006).