

# SOBRE LA REALIZACIÓN DE ZAPPING ZAPPA

Felipe Otondo  
[www.otondo.net](http://www.otondo.net)

## Resumen

El presente texto describe a grandes rasgos las ideas utilizadas para la creación de la obra para cinta *Zapping Zappa*. Esta obra fue realizada a modo de pequeño homenaje al fallecido músico Frank Zappa utilizando como material sonoro, entre otros, diversas grabaciones de su voz y música.

## Introducción

La motivación de este texto ha sido principalmente realizar una descripción de las ideas y procesos involucrados en la realización de la obra *Zapping Zappa*. La obra está compuesta de tres partes que se pueden distinguir por el tipo de enfoque utilizado y las características del material sonoro empleado como base. La obra en sí toma por un lado como inspiración la diversidad de estilos de la música de Frank Zappa y por otro el uso del zapping radial como forma de estructurar un cierto proceso de la escucha. A continuación se describe en forma global el enfoque de estas tres partes.

## Primera parte: zapping, enmascaramiento y fusión

La primera parte de la obra funciona con una sutil introducción a un imaginario zapping radial que introduce poco a poco ciertos elementos a desarrollar en la obra. Tomando como inspiración la forma en que se articulan funcionalmente diversos tipos de sonidos en cortos periodos de tiempo en la radio con fines publicitarios, resultaba interesante en este caso utilizar el ruido como agente en el zapping para en-

mascarar y a la vez fusionar sonidos en continua transformación. Se entiende como enmascaramiento sonoro en este contexto al fenómeno perceptual que ocurre cuando un tipo de sonido enmascara a otro, es decir el primero queda como único sonido existente y el segundo inaudible. Por un lado, se recurrió a esta función enmascaradora del ruido para diferenciar una u otra estación en el dial actuando como un elemento neutro que nos permite fragmentar información dejando que ciertos sonidos se impongan sobre otros. Por otro lado, se utilizó el ruido como herramienta integradora para fusionar múltiples sonidos disímiles que al ser interpretados simultáneamente con este crean la sensación perceptual de fusión en un nuevo sonido irreconocible en sus orígenes. Estas dos características opuestas del ruido se alternaron mediante la manipulación de niveles para producir una textura compuesta de tres pistas de sonido que interactúan durante toda esta primera parte de la obra. Las tres pistas de la textura contenían material sonoro bastante diverso, la primera eran grabaciones de zapping radial entre diversas estaciones de radio, la segunda muestras de ruido y la tercera muestras de sonidos aislados a utilizarse en la obra posteriormente. La figura 1 muestra un esquema con las tres pistas de sonidos utilizadas

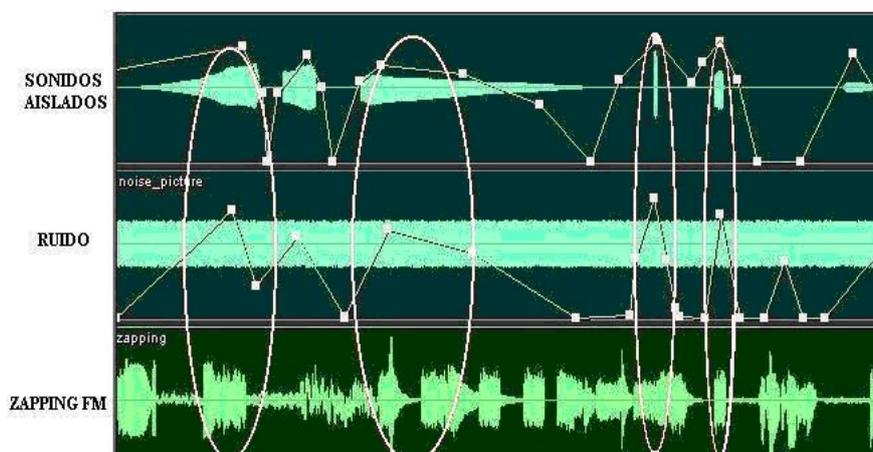


Figura 1. Ejemplo gráfico de las tres pistas de sonido utilizadas para la primera parte de la obra. Se observa en las dos primeras pistas los respectivos cambios de nivel y en los óvalos transversales la integración y enmascaramiento entre sonidos aislados y grabaciones de zapping radial utilizando el ruido como puente.

en la primera parte de la obra utilizando el ruido como eje central para el enmascaramiento y la fusión.

## Segunda parte: humor al estilo Zappa y “recortes” sonoros

La segunda parte y central de la obra se puede

cambiantes texturas rítmicas interrumpidas por exabruptos de sonidos de zapping o citas musicales a modo de puentes entre cuadros. La discontinuidad y fragmentación de las grandes cantidades de información a las cuales nos vemos expuestos a diario me sugirió la idea de llevar un poco al extremo la fragmentación de la escucha creando cuadros musicales sucesivos, explosivos y con-

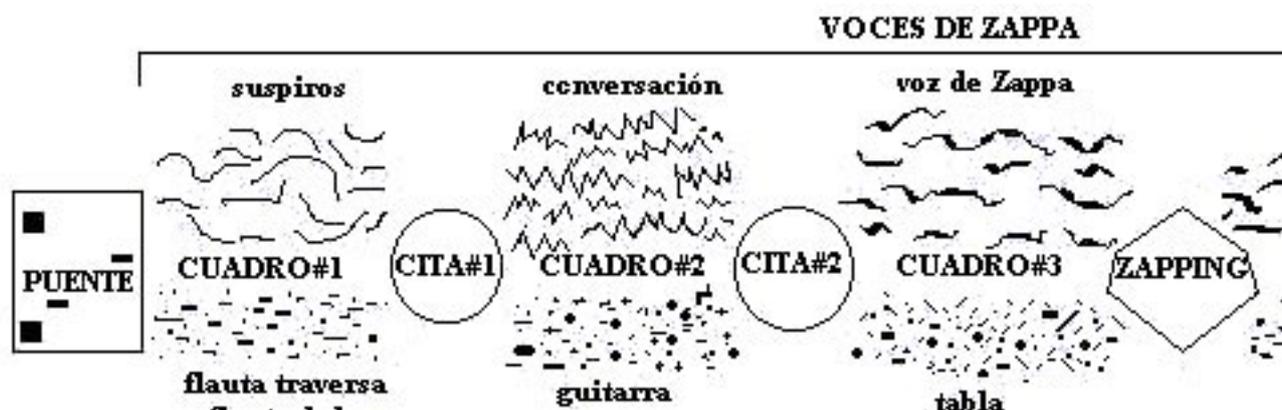


Figura 2. Esquema global de la evolución de la parte central de la obra con los distintos cuadros musicales entre citas y sonidos de zapping. En la parte superior de la figura se observan las diversas formas del uso de voces utilizadas en los distintos cuadros musicales y en la parte inferior las tramas rítmicas con sus respectivos componentes.

ver como una profundización en la idea de zapping donde la estructura deriva principalmente de la idea de un diambular imaginario y humorístico entre cinco cuadros sonoros. La idea está inspirada en el enfoque de Zappa del recurrente uso del humor en la música como forma de desprenderle seriedad a esta y sacar al auditor de una cierta pasividad de la escucha en la obra. Es sabido que Frank Zappa tuvo un acercamiento hacia la música electrónica muy cargado al humor ya que esta le permitía trabajar de una forma poco-conventional con el sonido expandiendo las posibilidades del estudio de grabación al máximo. Este tipo de obras, o mini-obras electrónicas, que aparecen en sus diversos trabajos, generalmente se intercalaban con piezas de rock creando suertes de discontinuidades que descolocan al auditor y le daban una heterogeneidad y viveza al todo muy singular. Inspirado en estas ideas de Zappa recurrí en esta parte del obra a una técnica un tanto kitsch para mezclar los sonidos y a una espacialización a momentos un tanto grotesca, tratando de romper con un cierto tono solemne que impregna a menudo a la música electroacústica.

La estructura de esta segunda parte está constituida por un desarrollo de cuadros musicales con

trastantes en carácter y sonoridad. Esta idea está también inspirada en la técnica de recortes o trinchados tipo cut-ups desarrollada entre otros por los escritores Brion Gysin y William Burroughs (Sylvèreg), al igual que el proyecto de estridentes collages visuales Quebrantahuesos realizado por los escritores chilenos Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jorodovski en los años cincuenta (Morales). La figura 2 muestra un esquema global de la estructura de la segunda parte de la obra donde se aprecian los cinco cuadros musicales con los respectivos quiebres temporales a modo de cambio de estación radial o “incrustación” de citas musicales de diversos trabajos de Zappa.

Como se puede apreciar en la figura 2 hay dos ejes musicales que funcionan paralelamente y en contraposición en esta parte de la obra. En la parte inferior se aprecia el primer eje, el evoluciona a partir de tramas de secuencias rítmicas de diversos timbres que aparecen transformadas en cada uno de los cuadros musicales. Estas secuencias se crearon sintetizando gráficamente muestras de diversos sonidos impulsivos de instrumentos musicales con un espectro de voz alargado en el tiempo resultando en sonidos altamente ricos en alturas y dinámicas. De esta manera en las distin-

tos cuadros musicales encontramos texturas timbrísticas compuestas por la superposición y desfase de las secuencias rítmicas de diversas sonoridades. Es importante notar que como base para la síntesis gráfica de los sonidos creados se utilizó siempre la misma secuencia rítmica del espectro de voz ensanchado en el tiempo. Esto permitió crear un cierto factor de consistencia global en la percepción de ritmo y timbre, a pesar de que las secuencias resultantes fueran superpuestas en las tramas en forma desfasada e inconexa desde el punto de vista métrico.

En la parte superior de la figura 2 se aprecia el segundo eje musical de la segunda parte de la obra compuesto por distintos tipos de mezclas, utilizando material sonoro proveniente de la voz de Zappa y grabaciones vocales provenientes de sus trabajos. La voz en este caso fue utilizada como un ente flexible e integrador entre cuadros, funcionando a distintos niveles en forma de susurros, conversación, risas e impostación teatral. Para cada cuadro se utilizaron distintas técnicas de ensamble y transformación de la voz de modo de crear mixturas vocales que funcionaran con distintos niveles de expresividad, tratando siempre de mantener una cierta continuidad global entre las partes.

### Tercera parte: racconto y coda

La tercera parte de la obra fue creada como una suerte de racconto de las dos partes anteriores utilizando como elemento de continuidad el sonido del tambor en sus distintas facetas. La idea fue aprovechar las características impulsivas y continuas que puede tener el tambor dependiendo de su interpretación y ajuste, de modo de utilizar su timbre como eje de integración con sonidos previos de la obra. Siguiendo una idea similar a la de la función integradora del ruido de la primera parte, en este caso se utilizaron sonidos del tambor impulsivos y semi-continuos con un enfoque rítmico y dinámico creando matices entre lo impulsivo y continuo. Los sonidos puntuales creados se utilizaron como una prolongación de las tramas rítmicas de la sección anterior y funcionaron como una suerte de continuidad de la evolución rítmica de la parte central de la obra. Aquellos sonidos más continuos del tambor se utilizaron de una forma similar a aquel del ruido del zapping de la primera parte de la obra y a medida que la coda

avanza se comienzan a entremezclar en una suerte de racconto de citas de la obra descontextualizadas y en alternancia con citas de Zappa. La brecha entre lo continuo y puntual de los sonidos del tambor evoluciona de una forma circular donde los límites entre ambos tipos de sonidos quedan poco claros y las sonoridades emergente de voces, zapping y otros aportan imágenes sonoras anteriores de la obra en un contexto modificado. Las características continuas del tambor como ruido de un amplio espectro se imponen a medida que avanza la coda, amoldándose a un rol similar al del ruido blanco en el zapping de la primera parte disgregando e integrando sonidos. A medida que la coda avanza el tambor continuo y un emergente ruido de zapping se fusionan gradualmente para finalmente quedar poco claro cual es ruido artificial y ruido proveniente del instrumento musical.

---

### Referencias

- Morales, L. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Editorial Universitaria, Santiago, 1990, p.94.
- Sylvèreg, L. (editor). *Burroughs live – The collected interviews of William S. Burroughs*, Semiotext(e), Los Angeles, 2001, p.177.