

El bricolaje como salvavidas

Le peuple de L'Herbe es un colectivo de Lyon que ha sabido asimilar la música contemporánea de África a ritmos como el jazz, el funk y el hip-hop. Pero ellos son esencialmente raperos y una buena opción frente a la uniformidad de MTV.



La música de Le peuple de L'Herbe es ad hoc para escucharse en el departamento del Infonavit que habito, en un suburbio sureño aparentemente tranquilo y de clase media, pero que, estando en un cuarto piso, desamueblado y frente al Periférico, a todas horas es sacudido por el tonelaje de tráilers que corren como bólidos por la lateral sin respetar los señalamientos que indican la presencia de escuelas, una estación (abandonada) de la Cruz Roja y muchos, muchos peatones. A ello se suman las sirenas de ambulancias y patrullas, aparatosos accidentes de tránsito, atropellamientos, embotellamientos en horas pico, tiroteos que forman parte de las prácticas matutinas de un campamento de marinos, enfrente; gritos destemplados de vecinos y un suave y continuo hedor a colchas, comida recalentada y desempleo que ve pasar las horas frente al televisor o escuchando a todo lo que dan estéreos comprados a plazos, música grupera o pop en español. Demencial, ¿cierto? Pero da la casualidad de que todo ello es una legítima manifestación del

subdesarrollo y ejemplo contundente de lo que se puede hacer mezclando el universo callejero sin ser panfletario ni chillón.

El disco *P.H. Test/Two* (Pias Recordings Supadope, 2003), distribuido en México por Sum Records, es un bricolaje de la energía paranoica que genera la cultura de la pobreza en los países hiperindustrializados. En este caso, Francia. De pronto me remitió al barrio de Clichy en París, por la noche, señoreado por *les pagalleurs* (pandilleros juveniles) y, más al norte, un peligroso suburbio de mayoría árabe y africana. Ahí solía ir a visitar a un amigo mexicano e indocumentado, Víctor, que vendía chácharas de medio uso y organizaba reventones con *performance* en baños públicos de vecindarios habitados por más gente pobre, expatriados en su mayoría, que bebían y fumaban mientras alguien por ahí proyectaba en pantallas de televisión, instaladas en un trampolín o en una banca al pie de la alberca, los acostumbrados videos experimentales llenos de música estruendosa e imágenes absurdas. Todavía me pregunto cómo es que nunca hubo un electrocutado ni una violación, pues los árabes del barrio se asomaban anonadados desde la entrada principal para ver retazos de piernas y bikinis paseando alrededor de la alberca.

De entre los parches que logro arrancar a mi caos apreciativo, me sorprende la capacidad del colectivo de Lyon para asimilar la herencia musical africana contemporánea desde el jazz, el funk industrial a la Herbie Hancock, el house de Chicago, el *drum & bass*, el *dub* y el *raggamuffin*, hasta el caló multirracial que convive promiscua y salvajemente en las ciudades. Al prescindir en todo este proceso de la autoconmiseración y la cursilería, alcanzan una intensidad sonora que refleja, a su vez, los desequilibrios y conflictos que rodean la cotidianidad de los condenados a obsesionarse con la muerte, así sea para sobrevivir. De pronto tengo la impresión de que escucho a unos cruzados contra la uniformación global del hip hop, con posturas radicales e irreversibles, pero no por ello militantes o populacheras. Espero sinceramente que ganen muchas más de sus batallas de todas maneras perdidas.

Lo peor de la experiencia humana también se funda en



extraños lazos de identidad, a través de la experiencia de unas vivencias colectivas que se vuelven solidarias en el momento en que los involucrados se dan cuenta de que no hay posibilidad de vencer. La rabia también alimenta la creatividad. Creo que una de las contradicciones más estimulantes de la tecnología es cuando ésta, en su avasalladora e incontrolable marcha hacia la uniformación cultural, engendra lógicas divergentes y, por lo tanto, subversivas, pues han encontrado en el interior del monstruo sofisticadas herramientas y lenguaje para mantenerlo en un perpetuo estado de crisis. El *sampleo*, el *scratching* y los *loops* de los *dj's*, las percusiones minimalistas y la repetición programada de ritmos e invectivas se aproximan, en muchos sentidos, a los registros de un esquizofrénico. Los precursores directos e inspiracionales de una banda como Le peuple de L'Herbe serían el sudafricano Hugh Masakela y el colectivo The Art Ensemble of Chicago, el cual, ya en 1960, proponía registros multimedia de sus ancestrales identidades tribales, colmando sus presentaciones en vivo con toda clase de instrumentos de jazz tradicional y música folclórica. Los músicos pintaban sus rostros según los ceremoniales africanos, vestían coloridos batones y contrastaban su llamativa indumentaria con alusiones a los yugos del industrialismo: cascos y botas de obrero. Su presencia y sonido daban una aparente sensación de caos, aunque en realidad fuera una expresión posmoderna de conciencia tribal que infectó paulatinamente el jazz, el funk y el hip hop de vanguardia de “El pueblo de la hierba”.

El rap se ha convertido en el eje del resurgimiento del funk en la era digital. Retomando pistas originales para “desmontarlas” hasta volverlas irreconocibles, los raperos se han encontrado a sí mismos hurgando en el estilo y filosofía sensuales e integradoras del funk, mientras reproducen su desparpajo sonoro. Esto es una convergencia lógica, pues el funk, y su sedicioso hijo el rap, nacen del mismo grupo demográfico: la juventud

negra de las barriadas urbanas angloparlantes, estadounidenses, básicamente.

El fraseo de los oradores de Le peuple de L'Herbe, animosos y cachondos, es el de una clase de *rapsodas* que saben ponerse a tono con los contratiempos, síncopas y ritmos abastecidos por sujetos intoxicados de ansiedad y amplios conocimientos musicales. Han buscado en la resonancia hasta llegar a sus antepasados The Last Poets, Yellow Man, Gil Scott-Heron y sobre todo, el padrino del rap Afrika Bambaataa: *dj* militante que en los años sesenta, durante el auge del movimiento Black Panther, sacudió el Bronx organizando en las calles *break dance*, a grafiteros, *dj's* y *mc's* (maestros de ceremonias a ritmo de rap y de la música del momento). Su influencia expansiva ha llegado hasta la música disco electrónica de Chicago conocida como *house*.

Semejante descarga de adrenalina en los genes musicales de Le peuple de L'Herbe es apropiada para contar algunas de las historias de los “náufragos del subdesarrollo”, como diría Serge Latouche sobre los marginados urbanos. Si así lo desea el lector, compare esta desafiante banda de negros y mestizos con la blandengue uniformidad del elenco MTV, cuyas propuestas, chatas y plañideras casi sin excepción, se cansan entre algodones, sin vitalidad, sin deseos, sin vida. Es como si nunca se hubieran visto en la disyuntiva entre pegarse un tiro o desahogar su desesperación haciendo música. Mejor hacerse famoso dándole vuelta al cilindro y que los monos muevan sus traseros: es más sencillo y menos riesgoso.

Le peuple de L'Herbe en algún momento tomó la disyuntiva, quizás guiado por los humosos efectos que provoca uno de los demonios de la Policía Moral Mundial y que sugiere de dónde les viene el nombre. Al elegir semejante camino, el resultado no podía ser más oportuno para flotar en ese infierno habitado por millones de náufragos sin salvavidas a la vista. —

— J. M. SERVÍN

Mijaíl Glinka, padre del nacionalismo musical ruso

Admirado por Chaikovsky, Liszt y Stravinsky, el compositor ruso Mijaíl Glinka es hoy una figura semiolvidada. En el bicentenario de su nacimiento, Letras Libres contribuye a reparar ese olvido.

Al igual que muchos héroes de la novela rusa, el huérfano Mijaíl Ivánovich Glinka fue criado por su abuela en la finca de la familia, en donde los lujos y una vida ciertamente fácil lo convirtieron en un muchacho semiinválido. Glinka nació en Novospaskói, Smolensk, el 1º de junio de 1804, y murió en Berlín el 15 de febrero de 1857. La tutela de una abuela dominante y manipuladora no pudo evitar que Mijaíl se relacionara con los siervos que habitaban sus tierras, pero los viajes constantes del compositor destruyeron el sabor ruso de sus composiciones.

Su preparación musical en piano, violín y voz fue muy pobre y apenas logró ser un *amateur* mediocre. A los diez años escribió: “La música representa la totalidad de mi alma.” A los veinticuatro fue enviado a Italia por motivos de salud, pues sufría trastornos nerviosos, y mejoró cuando pudo ampliar su preparación en composición. Anteriormente aprendía las obras básicas memorizándolas, pero en aquel entonces no consideraba una carrera musical. De 1824 a 1828 trabajó en el Ministerio de Comunicaciones. En 1830 llegó a la decisión de convertirse en compositor. Por tres años vivió “en el Continente”, estudiando con Francesco Basili, y absorbió las tradiciones de la ópera italiana. Hizo amistad con Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, y por un tiempo se vio transportado emocionalmente por la ópera italiana. En 1833 se convirtió en alumno de Siegfried Dehn en Berlín, para estudiar composición.

Después, en un estado más sobrio, reflexionó que esa música era demasiado suave y sensual para servirle de modelo. En búsqueda de mayores conocimientos, viajó a Viena y a Berlín antes de regresar a San Petersburgo, en donde contrajo matrimonio en 1835 con María Petrovna Ivánovna. Fue una unión infeliz desde el principio. María era una arpía y una descocada que le hizo la vida miserable. Pero ni esto lo tuvo alejado de la composición. En 1836 se estrenó su obra maestra, la primera gran ópera rusa *La vida por el Zar* (o *Iván Susanin*). Un público integrado por grandes caballeros y damas de la corte imperial dijo que era “la música de un cochero”, a lo que Glinka replicó: “¿Qué más da?, ya que los hombres son superiores a sus patrones.” Debido a que la ópera tenía un héroe típico ruso, un contenido rico en sentimientos patrióticos y música fresca y espontánea, tenía que alcanzar el éxito. De hecho, marcó un sano nacimiento de la genuina escuela de música rusa. Como recompensa

oficial, se le nombró director del coro de la Capilla Imperial.

Su segunda ópera, *Ruslán y Ludmila*, se basó en textos del poeta ruso más grande de aquellos tiempos, Alexandr Pushkin. ¿Qué habría sido de la ópera rusa sin Pushkin? Fue concebida durante un estado intenso de depresión, después de la separación de su esposa, y recibida con indiferencia. El compositor estaba absolutamente molesto y buscó distraerse en otras tierras. En París, Héctor Berlioz hizo buenas críticas de sus obras, y Glinka correspondió difundiendo la música del compositor francés en Rusia.

De cada país asimiló lo más que pudo, sin sacrificar su individualidad, y retornaba regularmente a San Petersburgo para renovar su inspiración nacional. Su legado no es grande, pero es significativo e incluye canciones, piezas para piano, música de cámara, obras orquestales muy atractivas y las dos óperas. En los años finales de su vida Glinka viajó incansablemente y en 1845 llegó a España para una larga estancia. Produjo dos tributos al idioma musical español: su *Jota aragonesa* y *Una noche en Madrid*, ambas deliciosas miniaturas orquestales. Estando de visita en Berlín en 1856, para estudiar música eclesiástica, contrajo un mal que lo llevó a la muerte. Meses después sus restos fueron llevados al cementerio del Monasterio Alexandr Nevsky, en San Petersburgo.

El sello especial de sabor ruso contribuyó a que el resto de Europa tomara nota de su genio. Franz Liszt lo llamó “el profeta patriota de la música rusa”.

Durante la etapa de la Rusia Soviética, Glinka se volvió muy popular por su forma de describir los derechos y la felicidad de los siervos y campesinos. Sin embargo, se utilizó el título de *Iván Susanin* para sustituir el de *La vida por el Zar*, borrando toda mención del soberano en el texto. ¿No es un tanto estúpido?

Chaikovsky lo llamó “el archipatriarca de la música Rusa”, Rimsky-Korsakov dijo: “Mi máxima admiración fue reservada para Glinka”, y Stravinsky llegó a amar tanto la música de Glinka que lo conducía a la distracción en sus años mozos. No hay compositor ruso posterior a Glinka que no haya recibido de él alguna influencia, y su manejo de la orquestación es digno de un Rimsky-Korsakov, en donde una enorme paleta musical pinta los colores más intensos y los detalles más finos. —

— RICARDO RONDÓN