



nen tanto anécdotas y biografías de compositores e intérpretes destacados, como descripciones sucintas de instrumentos, opiniones y notas monográficas sobre determinados géneros, listas de autores y de obras durante periodos específicos, cuadros cronológicos, y una que otra narración perteneciente a la sabrosísima y popularísima tradición del chisme siempre presente en el acontecer musical popular. Aunque un tanto escuetos, estos apéndices complementan el texto de la autora, que suele circunscribirse a ideas un tanto más generales, de vez en cuando salpicadas con referencias muy concretas y chispa de buen humor. Útil también resulta la "Bibliografía mínima" que se adjunta al final del libro, sobre todo para mostrar el tipo de trabajo académico, literario y periodístico que se ha hecho en torno a la música popular mexicana y de otros países del continente.

Sería muy injusto afirmar que la *Historia de la música popular mexicana* que ahora se presenta es la misma que apareció en 1979. La de ahora tiene algunas notables modificaciones además de las ya anotadas. En primer lugar los capítulos se agrupan de manera mucho más coherente y sistemática ya que su fin ya no es el de acompañar a una serie de discos. Sus ocho capítulos se refieren a los ocho sistemas estelares que han formado la gran galaxia de la música popular mexicana del presente siglo: desde la música de la época de don Porfirio hasta el rock, sin olvidar aquellos brillos fugaces como la canción de protesta de principios de los años setenta o los hoyos negros de los posibles plagios de Agustín Lara, durante la llamada "época de oro de la can-

ción mexicana". Aun cuando la temática medular de esta historia se concentra en el siglo XX, las constantes referencias a un pasado un tanto más lejano, aquel de los siglos XVIII y XIX, le rinden tributo generoso a los mencionados porqués y cómo de nuestra música. Si bien la reducción al número de capítulos le ayudó mucho a esta nueva versión, creo que de pronto la reubicación de alguno, particularmente el de la música regional, no resultó del todo afortunada. Después de las páginas dedicadas al corrido y antes de las que se ocupan de los medios masivos de comunicación, la música regional parece sacar al lector de la secuencia temático-cronológica que lleva el libro.

Sin embargo, reunir bajo un solo rubro a la canción romántica —incorporando la trova yucateca, los tríos, Agustín Lara, sus intérpretes y sus contemporáneos— así como incorporar al capítulo de la canción ranchera a los ídolos Pedro Infante, Jorge Negrete y Javier Solís, a José Alfredo Jiménez, a las cantantes bravías, y hasta Rubén Méndez —el autor de "Zacazonapan"— me parecieron dos grandes aciertos que permiten seguir la continuidad de dos vertientes fundamentales de la música popular mexicana. También es valiosa la inclusión de los nuevos textos referentes a los avances o retroceso de los años ochenta, en los que incluso se atisba un optimismo, que muy a pesar de las tendencias homogeneizadoras imperantes en el acontecer de la música popular contemporánea, revelan la fe que la autora y sus colaboradores tienen en los creadores e intérpretes de hoy en día.

Finalmente es importante recalcar que al pasearse por las hojas de este libro el lector no sólo adquiere esa visión general "coherente y continua" de la historia de la música popular mexicana, sino que se convierte en testigo del respeto y sobre todo del gran amor que Yolanda Moreno Rivas, Angélica Tarragó, María de los Ángeles Chapa, Clara Puchet y Alejandro Pérez Sáez, le profesan al pasado y al presente de nuestro acontecer musical. Amor que de haber en abundancia podría transformar el páramo huizachero de la bibliografía musical mexicana contemporánea en un valle fértil capaz de permitir el crecimiento sano de un bosque de frondosos estudios sobre nuestra música. Este amor de Yolanda y su equipo es sin duda el mayor mérito de su *Historia de la música popular mexicana*. ♦

Yolanda Moreno Rivas. *Historia de la música popular mexicana*. México, CONATUR y Alianza Editorial Mexicana, 1989.

Libros

La tragedia de una mujer con lenguaje

Ruxandra Chisalita

Una verdad se intuye mucho antes de comprenderla; sentirla de nuevo, una vez comprendida, corroborándola con la intensidad de la razón, significa quizá lo que Julia Castillo define como reconciliación entre poesía y filosofía en su introducción a *La tumba de Antígona* de María Zambrano. Tal reconciliación tendría caso sólo si nos refiriéramos a la filosofía como aquella poesía que surge tras la comprensión y el razonamiento, y transmite en su lenguaje específico la coherencia profunda de una expresión poética final.

Reescribir el epílogo de una tragedia griega es en sí una tarea ardua y soberbia; ¿de qué manera añadirse nada menos que a Sófocles y a un saber legado por tantos siglos de relecturas? Como si se tratara de una reincidencia inevitable, Zambrano demuestra que esto debe suceder con simplicidad: ¿acaso sería posible creer que el hombre se ha desentendido, aunque fuera por un instante, de los sucesos míticos que conformaron su individualidad? ¿No se habrá vivido una misma tragedia con nombres diferentes para unos mismos personajes, antes y después de *Antígona*? Se puede afirmar entonces que el potencial mítico no se ha agotado nunca y que por lo mismo, los destinos míticos repetidos han generado formas diferentes de conciencia.

El mito de la individualidad —y todos los mitos lo son— es la incursión del hombre en la atemporalidad subyacente al tiempo y el aprendizaje fundamental que ésta implica; la conciencia que genera esta nueva condición incita de manera natural a la confrontación con las leyes, memoria rígida de la especie, que motiva al rebelde a desenmascarar su caducidad. En *La tumba de Antígona*, la memoria íntima se manifiesta en la veneración del *dios desconocido*, culto dionisiaco de origen bárbaro a la vida continua e inmutable, opuesta a la historia que, ella sí, desgasta, corroe el tiempo al inscribir en él la acción histórica de los hombres. El tiempo se renueva mientras que la historia sucede, se

precipita y se compone de una secuencia de accidentes; el mito indica el retorno de la especie al tiempo primigenio anchuroso, que comienza cuando en su más acá se han agotado los estruendos de la historia, la sangre ha corrido y se ha petrificado. Es entonces cuando intervienen las Antígonas. La mujer-tiempo de María Zambrano limpia la sangre tras los cataclismos históricos. Su energía es la de una temporalidad cósmica tesonera que repudia la historia, este tiempo que estalla en nuevos accidentes —el tiempo masculino— cada vez que la casta guerrera registra los agujoneos del orgullo y responde a cualquier cuestionamiento con la agresión.

Sólo una nueva ley podría ordenar este tiempo angustioso, en permanente derumbe, al decretar la nueva fraternidad de los sexos que imagina Antígona. Liberarse de la historia significaría liberarse a un tiempo de la tragedia y permitir que el mito sea el vehículo que transmita el significado de una existencia sin destino, repetible y apaciguada. La ley de la Ciudad ideal a la que aspiran Antígona y Polínices estriba en la hermandad absoluta, sin padres ni hijos, en una igualdad asexualada que se desdice de funciones y jerarquías. Mediante una ley que desconoce la violencia, se recobra una existencia luminosa, aligerada del peso de la fatalidad, existencia similar a un estado místico compartido en que "el amor no hay que hacerlo, porque se vive en él."

Ciertamente, esta nueva elaboración de la tragedia de Antígona circunscribe el sentido trágico apoyándose en una visión cristiana que extiende el concepto del amor fraternal de los evangelios; la visión de la utopía fraternal de Antígona reinventa el pasado de la hermandad de los apóstoles con la rectificación de que ubica en ella a la mujer. La redención que significa la ley fraternal anula el sentir trágico y destaca a la vez una añoranza originaria: el deseo de todo ser humano de compartir el peso simbólico cifrado en la existencia que, después de haber sido codificado por el pensamiento mítico, culmina en la pasión y el sacrificio cristiano. Zambrano afirma en su prólogo que Antígona es "una conciencia en estado naciente que se desprende del sacrificio de un alma, de un ser más bien en su integridad. Una conciencia que más tarde en la filosofía aparece como nacida de un *sujeto restringido*, de un yo que por ella cobra existencia."

El sujeto restringido de la filosofía, a diferencia del sujeto en expansión —aunque penitente— de la poesía, es el ser que encarna Antígona: no es ya sujeto de la acción his-

tórica, sino de su epílogo; ni menos aun sujeto de una interlocución, sino el de un monólogo obsesivo e irredento: el sujeto absoluto de la soledad y del abandono, víctima de la historia que se lanza a la conquista de la continuidad primigenia. El sujeto restringido es la *muchacha*, este ser obstinadamente joven y estéril que ha cumplido fielmente las funciones que le fueron atribuidas. Su rebeldía está precisamente en la exactitud con que las ha llevado a término, consiguiendo disminuir cada vez más su propia existencia. Conduce a su padre ciego a Colonna y entierra al hermano, amén de las leyes de su ciudad, pero por una suerte de agotamiento que le impide culminar otra función más que no es herencia de su sangre, la de esposa, se rehúsa inconscientemente a Hemón. Todas ellas no harían sino someterla fatalmente al tiempo histórico. De ahí que Antígona eligiera el vínculo más libre, el de los hermanos, una vez que ha sido resuelta la contradicción.

La única libertad verdadera de Antígona está en el uso de la palabra; es la suya la voz de una Atenea terrenal nacida del pensamiento de su padre Edipo, voz de un pensamiento que la ha vuelto despiadada desde niña. A diferencia de los dos hermanos, ejerce una intolerancia sin violencia: la falta de piedad inherente al pensador. Su intolerancia es el latido diurno del insomnio, esta inmersión repetida en el infierno de la conciencia que rastrea una y otra vez los orígenes de la desdicha. A la manera de Macbeth, Antígona registra los pasos menudos del tiempo con que se mide el insomnio, es decir, el pensamiento.

En la construcción monológica de Antígona intervienen las voces y figuras de Edipo, de la nana, la sombra de la madre muda y oscura, una arpía, los hermanos, el novio, Creón y dos desconocidos. Sus voces retoman las latencias de la tragedia que ha perdido ya el tono agudo y fluye en tono de letanía. En las confrontaciones finales —testamentos dirigidos a cada uno de los fantasmas—, Antígona niega la femineidad indeterminada, percibida como "inmensa sombra materna", como ha sido determinada por leyes masculinas que subordinan, desdoblan, fragmentan y distribuyen. La nueva ley fraternal se podría concebir entonces como reconquista de la Yocasta luminosa, la madre con voz propia, redimida del horror al que ha sido relegada.

Según el juicio de la arpía, la tragedia de Antígona es consecuencia de un lenguaje que ha desconsiderado los límites de lo que —como mujer— le corresponde. En su poder hubiera estado suplicar a Creón, callando

oportunamente o acaso lloriqueando sabiamente, usando registros permitidos a la mujer. Pero Antígona no se conforma con el llanto defensivo en busca de redención. El suyo es un discurso que enjuicia y hiere con fuerza de lanza o de flecha, armas que no concibe trocar con algo similar a un escudo. Su lenguaje revela el pensamiento y no retrocede ni se rebaja para defender su vida, en sí sólo *estado agónico*, vivir sin vida y morir sin muerte. Pareciera entonces la de Antígona la tragedia de una mujer empeñada en existir mediante el lenguaje, pero por lo mismo estrechamente vinculada a la muerte de Yocasta y su tragedia de mujer muda y oscura.

El discurso de Antígona niega las predestinaciones atribuidas a la mujer. Entre la vida y la muerte, su voz articula la ley rebelde. Para serle fiel, Antígona está dispuesta al sacrificio: no es su vida lo que da por la verdad y la justicia, sino su lado más vulnerable, su amor. Mediante este sacrificio *femenino*, equiparable al sacrificio del místico, se despoja de su vulnerabilidad para hacer posible el amor absoluto, *entre iguales*, que ya no queda segmentado ni graduado según el parentesco, sino es el amor total que sustenta la fe fundadora de las nuevas ciudades. De la insubordinación instaurada con fuerza de ley ha de nacer una nueva Tebas, como objetivación de su pasión.

En cuanto obra dramática de un filósofo, *La tumba de Antígona* exploya el dramatismo del pensamiento femenino, tras haberse liberado de las funciones de la mujer. Zambrano retoma el aliento clásico de la tragedia para esta obra-epílogo; la acusación y el lamento desapasionado de la historia cumplida se resuelven en la utopía de la nueva Tebas. La tragedia natural de Antígona es un suceso de la razón que le ha hecho penar desde siempre "más que todo lo que (te) pasaba, que lo que (te) pasa", porque prefigura su mente los hechos; los pondera antes de suceder y contempla, desengañada, la semilla de la fatalidad en lo ya existente. Es por esto que Antígona exige para la pensadora una función que, al quedar abolida la división del ser femenino en *afectos y funciones, dependencias y lealtades* lo mismo que en *sumisiones*, sea la de la visionaria y legisladora, para asegurar la fundamentación equitativa de la hermandad con el hombre. ♦

María Zambrano. *La tumba de Antígona*. España, Ed. Mondari S. A. 1989.

Introducción: Julia Castillo. Prólogo: María Zambrano.