

GIMATE-WELSH, ADRIÁN Y EVODIO ESCALANTE. COORDS. *VARIA POÉTICA MEXICANA*. MEXICO: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA/CASA JUAN PABLOS, 2007. 254. [BIBLIOTECA DE SIGNOS 46]

*V*aria poética mexicana se trata de una compilación realizada por los profesores-investigadores —adscritos al Área de Semiología Literaria en el Departamento de Filosofía de la UAM-Iztapalapa— Adrián Gimete-Welsh y Evodio Escalante, donde ambos también participan con sendos artículos. La estructura del libro se divide en dos partes: *Resonancias en torno a Octavio Paz* y *Caminos de la narrativa*. Utilizando como metáfora la obra de teatro, los coordinadores del volumen proponen los artículos mencionados como una personal *puesta en escena*: "La puesta en escena es desde miradas que pretenden ser distintas a las ya existentes" (7).

"Buenos y malos lectores de Eliot: Tradición en Contemporáneos y otros Contemporáneos" (21-52), de Alejandro Higashi, es un itinerario de los encuentros —o desencuentros— de Enrique Manguía con el grupo de los Contemporáneos. La metáfora para caracterizar al "grupo sin grupo" como movimiento centrífugo, es especialmente atinada para estudiar los acercamientos de Manguía, que, cual planeta, gravitó alrededor del Sol de los Contemporáneos, ya que siempre estuvo sujeto a dos fuerzas: atracción y repulsión, que, al anularse, nunca le permitieron pertenecer a la oficialidad de un grupo que, paradójicamente, resaltaba por sus individualidades. El autor documenta el rechazo intelectual de las diferentes facetas del colaborador Manguía: Owen consideraba que sus poemas eran muy malos; Ortiz de Montellano criticó y postergó la atención de la versión al inglés que hiciera de *Los de abajo* de Azuela; Gorostiza consideró que los sonetos de *Caras en ébano* adolecían de la original cadencia del endecasílabo italiano.

En el artículo se manejan algunas de las razones que pudieran explicar este rechazo: su actividad cultural fuera del país, la parca obra poética de Manguía, su inclinación por el poema extenso, en contra de la temprana predilección de los Contemporáneos por el poema breve, etcétera. El ensayo nos muestra cómo tal

rechazo no era sino un mecanismo de defensa, pues como él mismo menciona "Sin duda, los mayores frutos de cada poeta individual [se refiere a los Contemporáneos], los más difícilmente madurados, fueron estos poemas extensos" (31). Es aquí donde el autor empieza a mostrar, con la ayuda de la teoría de las influencias de Harold Bloom, cómo Manguía y los Contemporáneos tienen un punto de contacto insoslayable: T. S. Eliot y su *The Waste Land*. Con los matices propios de cada personalidad poética, podríamos decir que, mientras Owen, Gorostiza y Montellanos trataron de borrar las huellas de la influencia del padre a través del revisionismo, Manguía "prefirió transfigurarse en cable dúctil y no en efebo" (48).

Cuando el crítico nos propone fingir ignorancia acerca del olvido casi total de Manguía frente al protagonismo literario de los Contemporáneos, lo que empieza como supuesto termina por concretarse. Higashi desempolva y ubica a Manguía junto a sus "hermanos" más afortunados; descubre la raíz común de estos cuatro poetas: Eliot; aventura la posibilidad de una obra mayor que la muerte cortó de forma prematura, pero, sobre todo, revalora la figura de Manguía al grado que al terminar de leer su ensayo ya no nos parece que sea "Otro Contemporáneo" o "contemporáneo periférico" o "compañero de viaje" o "colaborador asiduo", sino simplemente un Contemporáneo más.

"Villaurrutia ante la historia: La ética de un grito" (53-88), de Carl Good, es una muestra fehaciente de una labor crítica que no se limita a hacer más profunda la brecha, tantas veces transitada, entre un autor y su obra. Poco importa que esta brecha haya sido inaugurada o consolidada por críticos de renombre. El autor parte de lo que él llama "la difícil disyunción entre el lenguaje y la historia" (53) en la poesía de Xavier Villaurrutia. Al personificar la poesía de dicho autor, Good propone que ésta se halla al acecho entre las dos posibilidades arriba mencionadas. Ignorar tal cosa es lo que ha motivado que se considere a Villaurrutia, de manera emblemática, junto con los Contemporáneos, como a un poeta solipsista y escapista de la realidad histórico-social de principios del siglo XX. Una opinión que Octavio Paz, entre otros, se encargó de promover, porque consideraba que los Contemporáneos emprendieron un exilio interior hacia los linderos del erotismo, el ensueño y la muerte.

El autor del artículo cuestiona esta visión, en principio, porque considera que Paz no parte de la obra misma de los Contemporáneos para emitir su juicio, sino que hace su valoración desde "una ideología de la relación entre poesía e historia, que él extrae de la tradición crítica de la poesía romántica y posromántica" (56). Una visión que constriñe el potencial crítico de la poesía y la desplaza a una

"posición secundaria"; una visión que Good considera más historiográfica que poética.

El autor utiliza dos ejemplos: "Nocturno que nadie escucha" y, principalmente, "Nocturno eterno" para demostrar que la poesía de Villaurrutia, contra todo lo que se ha dicho, tiene un "compromiso ético con la historia y la esfera social". Sin embargo, la ética a la que se refiere no es el edificio filosófico que concibe "un sujeto de conocimiento crítico" (58), sino una ética inconsciente y subjetiva que se amolda mejor al hecho literario, y que desde ahí puede influir en lo social. Good empieza por apoyarse en las opiniones de dos críticos de renombre: Juan García Ponce y Tomas Segovia. Si bien García Ponce comparte en cierta medida la idea del escapismo, celebra esa toma de distancia de la realidad mexicana, intuendo que esta concesión no implica que la poesía de Villaurrutia no tenga un peso histórico. Segovia va más allá e invierte la idea de la sujeción del texto a la historia cuando dice: "lejos de contener a la obra, la época está contenida en ella" (60). Aunque las opiniones de García Ponce y Segovia son la excepción, más que la regla, representan un sólido sustento y una dirección crítica por donde transitará Good.

Al entrar de lleno a la poesía de Villaurrutia, se sugiere que el lector debe evitar la trampa común de sujetar al poeta en los límites biográficos. Las contradicciones retóricas en la obra de Villaurrutia harían imposible este intento. De hecho, el autor, consciente del viaje interior del poeta, va tanteando el terreno por medio de intuiciones. Va por las estrofas de los poemas antes mencionados como quien camina por un puente de madera unido por lianas: calculando cada paso, encontrando en cada eslabón la razón de ser de los anteriores y su posible sentido. Son dos los hallazgos en este tránsito: un "cierto sentido del cuerpo" (68) y la escisión de la voz poética: "El hablante ya no es él mismo ni el ser descarnado de su propia fantasía, aquel que pensó ser a lo largo del poema" (71). Tal vez sería más correcto decir que el hallazgo es uno: la voz poética que habita un cuerpo propio y ajeno a un tiempo: "En otras palabras, el lenguaje provoca literalmente la aparición del otro; el otro aparece como lenguaje" (79). Esta escisión paradójica se va configurando como reflejo de una ruptura real: el aspecto social dislocado del naciente Estado mexicano, la separación del grupo de la realidad nacional, su marginación debido a los cuestionamientos de su sexualidad en un entorno en que la masculinidad era estandarte de las premisas fundamentales del México posrevolucionario. El autor de este artículo recalca que, en la eterna discusión de si el arte debe encarnar la vida o sumirse en una estética egoísta (el arte por el arte), es posible que lo que algunos consideran escapismo, exilio interior, no sea

sino una forma de apropiarse de la realidad para interiorizarla y transfigurarla en una joya de valor estético que al asentarse en la página, paga su imperativo de ser protagonista en el espacio y en el tiempo del poeta.

"Sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz: Los poderes de la metáfora" (89-98), de José Pascual Buxó, pone en consonancia a estos dos grandes ingenios de las letras mexicanas. A propósito de la oración fúnebre que pronunciara Paz el 17 de abril de 1995 —en conmemoración de la muerte de Sor Juana—, Buxó trae a la memoria algunos sucesos infaustos de los últimos años de la monja jerónima: la polémica de la *Carta atenagórica* y sus consecuencias, la reprimenda del obispo de Puebla en 1691, el mandato de abandonar su comunicación intelectual con el mundo exterior, la confesión general; golpes tan fuertes para el ánimo de la monja, cuya vida era la ejercitación del ingenio, que la predispusieron al golpe final a manos de la epidemia que asoló el convento de San Jerónimo.

El crítico recuerda que debemos a Juan Ignacio de Castorena y a Lorenzo González de la Sancha la recopilación de las oraciones fúnebres que los ingenios mexicanos dedicaran a tan irreparable pérdida. Tales testimonios fueron los paradigmas para Paz —mismos que a su vez tenían como ejemplo la cultura greco-latina—, pero Paz no podía repetir, tal cual, dichos modelos. La idea era que un poeta del siglo XX actualizara, de alguna manera, a aquellos poetas del siglo XVII que exaltaron la inmortalidad de Sor Juana; aquellos poetas que celebraron su nacimiento en América como muestra de que el ingenio no era exclusivo del Viejo Mundo, que levantaron el imponente edificio de su fama veleidosa. Paz no era ajeno a este impulso; recordemos que él ya había construido ese monumento que tituló: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Es cierto que no era un monumento fúnebre, pero bien podía tener como colofón o *addenda* este nuevo encargo.

De poeta a poeta, Paz conocía los poderes de la analogía metafórica y nos dice Buxó cómo la utiliza en vez de la alegoría barroca en su oración fúnebre. Paz cuestiona la sujeción del texto a la historia como para disipar esa "eternidad de humo que es la fama". Propone "leerla como ella se merece" (95). Por eso dice el autor que Paz, a pesar de su erudición, propone una lectura que tiene que ver más con el gusto: "está en el origen de sus más personales inferencias críticas: el gusto por la poesía" (94).

Buxó nos muestra con este ensayo que "un poeta verdaderamente grande no sólo expresa a su tiempo, sino que lo sobrepasa" (98). Y, en muchas ocasiones, es necesario que un poeta cante las honras fúnebres del anterior, no con las herramientas de la crítica, sino con la sensibilidad del artista.

"Tradición y modernidad en textos de Octavio Paz" (99-119), de Adrián Gimete-Welsh, hace patente cómo las grandes figuras literarias que dejan huella profunda en su paso por la historia, que marcan un antes y un después, son invariablemente un crisol de pasado y futuro, una mirada arqueológica y futurista a un tiempo.

La metáfora que utiliza el autor para referirse a la obra de Octavio Paz, "el bosque literario paciano" (99), sugiere la profundidad, la exuberancia y la atmósfera vital que representa la obra del autor. Paz, hombre de una cultura vasta al que es preciso abordar con una serie de herramientas propias de cada una de las disciplinas que su ojo crítico atisbó: el arte, la política, la historia, etcétera. "Su itinerario —dice Gimete-Welsh— ha dejado constancia de ese viejo sueño horaciano de la relación de la poética con las demás artes" (99-100).

Las herramientas que utiliza el autor son la teoría literaria, la poética y la semiótica. Con éstas se abrió paso para descubrir en Paz lo que en la perspectiva de Foucault es "tradición en la modernidad, continuidades y rupturas" (101). Para muestra un botón: *Piedra de sol*; "obra contemporánea, obra de crítica política del siglo XX, pero también del XVI y del XVIII" (102). La poética de Paz se inscribe en el presente, rompiendo la flecha del tiempo para acceder al pasado y atisbar el futuro; empieza por ser local para convertirse en global, universal. El poeta ejerce la crítica para terminar siendo un hecho crítico, manantial seguro en donde abrevarán la nuevas generaciones del oficio hermenéutico. Él es la palabra como forma de vida; todavía más: palabra y hombre en relación simbiótica: unicidad. "Uno no existe sin el otro" (106). A través de la palabra, del poema, el hombre se convierte en una entidad autorreferencial, autosuficiente; a través de ésta se apropia del medio ambiente.

El autor nos muestra que en el caso de Paz el poder de la palabra no se reduce a la esfera de la estética: "Octavio Paz, el hombre que retó al sistema, el hombre del sistema, el hombre de la ruptura y la continuidad, poeta y político que buceó en los arrecifes de las aguas más retorcidas del sistema político mexicano" (113-114). Tradición y modernidad, local y universal, etéreo y terrenal; aspectos que a pesar de su apariencia contradictoria, encarnan muy bien la escritura del poeta, tal como lo demuestra el autor, valiéndose de un concepto propio de Paz: "hibridación universal".

"El romanticismo en la estética mexicana del siglo XX" (121-164) de Evodio Escalante, hace escala en tres movimientos fundamentales para entender la poética mexicana de este periodo: El Ateneo de la Juventud, Contemporáneos y Taller; movimientos marcados por la influencia del romanticismo que de manera cronológica se van sucediendo uno a otro, y de forma dialéctica se van

integrando. Vasconcelos, Caso y Velarde como representantes de la primera; Ramos, de la segunda, y Paz de la tercera.

La estética romántica —dice Escalante— surge "como un subproducto del cansancio positivista" (122). Esta filosofía que era oficial durante el régimen de Porfirio Díaz y que encuentra en Ricardo Flores Magón un formidable oponente que ondea la bandera del regeneracionismo. El crítico analiza las posibles definiciones que del ritmo hiciera el propio Vasconcelos. Ritmo que es la clave en la transición del fenómeno al *nóumeno*, es decir, el paso de lo empírico a lo trascendental. Esta definición que comparte la idea pitagórica del ritmo sin su posterior desarrollo matemático; definición que conlleva implícitamente la noción de *apocatástasis*: la tesis teológica de que todo el universo tiende a retornar a la fuente original, a las entrañas de Dios.

El autor demuestra que, a pesar de la oposición a la filosofía positivista, Vasconcelos, en su concepto de misticismo objetivo desarrollado en *La raza cósmica*, no puede deshacerse completamente de la influencia de Comte y su ley histórica de los tres estados; a lo más, invierte el orden de éstos. Vasconcelos también toma de Hegel las ideas de éste acerca del devenir histórico. Degeneración de las razas, eugenesia, mestizaje universal; conceptos que apuntalan esa frase que dice: "el mejor indio es el indio muerto" (130). Frase que nos eriza un poco la piel, pero que era compartida de una manera u otra por sus compañeros de generación: Antonio Caso y Alfonso Reyes, entre otros.

Al hablar de la estética realista de Samuel Ramos, Escalante demuestra que tal encasillamiento es un poco engañoso. A pesar del discurso contestatario, del impulso contrapuntístico que opone a la estética romántica en pos de un realismo fenomenológico en el sentido de Husserl, es posible ver que "aquello que se niega aparece afirmado de otro modo en la negación" (143). El autor reprocha a Ramos —e incluso a Reyes— haberse quedado en los prolegómenos, en el mero deslinde, pero nunca haber planteado con rigor la esencia fenomenológica del arte. Del primero dice que no tenía las herramientas ni la audacia, del segundo, que jamás terminó de definir y cuando se dio cuenta de su obnubilación, ya otra sombra opacaba su horizonte: la sombra de la muerte. Ante este vacío, el autor se aventura a decir que *¿Águila o sol?* de Octavio Paz se inscribe mejor dentro del proyecto del realismo fenomenológico. Pero Paz ya pertenece a otra estética: la de la dislocación.

A pesar del carácter ecléctico de la obra de Paz, Evodio Escalante señala en *El arco y la lira* un peculiar rebrote del romanticismo mexicano. Tal es el punto de contacto con Vasconcelos y Ramos. Paz rescata el poder de la palabra

poética como conjuro, magia y revelación "capaz de reintegrar al hombre a su unidad original perdida" (154). También desempolva la noción del ritmo que Vasconcelos toma a su vez de Pitágoras. Pero es, sobre todo, "Los signos en rotación" —epílogo que no aparecía en la edición original— lo que interesa al autor. Epílogo que continua un diálogo con Heidegger y que describe una dislocación entre el poema y la figura del poeta: "El hecho de que no hablamos el lenguaje, sino de que el lenguaje nos habla" (158).

Evodio Escalante hace patente en este ensayo que el criterio generacional no es más que una construcción engañosa; que los muros que levanta la crítica para separar tienen una infinidad de fisuras por donde se comunican las estéticas, los poetas y, en el caso particular de la estética mexicana del siglo XX, el efluvio romántico decimonónico, ya sin la cohesión de un movimiento, sigue impregnando a las nuevas generaciones con la consistencia un poco etérea de una fragancia.

"Poética de la voz: Las Casas y su *Brevísima relación de la destrucción de las indias*" (167-200), de Gustavo Illades, nos muestra los afanes del fraile dominico Las Casas por dotar a su obra de una fuerza oral capaz de producir "una manera de extasi y suspensión de ánimos" (174) en su principal destinatario: el príncipe Felipe, más tarde Felipe II. La intercesión de éste con el emperador Carlos V, para que se prohibieran las conquistas, era el objetivo primordial de Las Casas. Tomando como base los estudios que del padre dominico hiciera Marcel Bataillon, se va perfilando la personalidad conflictiva de Las Casas: converso que ante la desigualdad de la casta buscaba destacarse individualmente; encarnación mesiánica capaz de enfrentar a los cristianoviejos, identificándolos con el demonio por las barbaridades cometidas en contra de los indios; profeta que fustiga a los pecadores y advierte a los reyes, "precursor de los derechos universales del hombre" (173), etcétera.

Dice Illades: "La obra de fray Bartolomé se entiende mal sin la persona" (167). Quizá porque era el único capaz de desplegar todo el artificio retórico —combinación de la retórica clásica y el *ars praedicandi*— sin el cual la *Brevísima relación* se convierte en una partitura mal ejecutada. El carácter oral de la obra de fray Bartolomé tampoco permite su asimilación historiográfica; un punto más de incompreensión documentado en el presente artículo. En la lucha contra el tiempo que enfrentó Las Casas —las conquistas tan atroces parecían destinadas a terminar con todo y todos— uno de sus principales recursos fue recurrir a la hipérbole. Puesto que: "Al intensificar el significado de las palabras, la hipérbole expande las cosas y abrevia la narración" (177). Un recurso que se hace evidente desde el título de la obra: *Brevísima relación de la destrucción de las indias*.

El artículo de Illades documenta con inteligencia y erudición la importancia fundamental de la oralidad en la obra de Las Casas. Una importancia que se teje desde la formación —humanística y religiosa—, desde la época en que le tocó vivir —una cultura oral por excelencia—, pero, sobre todo, desde la labor épica de abrazar una causa universal —la de los indios— que fray Bartolomé de Las Casas defendió aun atacando a los cristianoviejos y amonestando al Rey.

"Heterogeneidad cultural y retos de lectura (*Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos)" (201-225), de Aralia López González, es congruente con dos elementos paradigmáticos del comentario crítico: proponer acercamientos novedosos o poco estudiados de la obra de un autor y documentar ampliamente todos aquellos aspectos laterales, pero no irrelevantes que coadyuvan a un conocimiento más profundo de éste. Muestra de lo primero es considerar la obra de Castellanos como innovadora de la corriente indigenista al demostrar cómo supera la perspectiva puramente social del problema para adentrarse en la existencial. En el segundo punto debemos agradecer a la autora la enumeración exhaustiva de la obra de Castellanos y de los premios que recibió. Aralia López también nos muestra la faceta fundacional de Castellanos: primera mujer mexicana que se profesionalizó en el ejercicio de la escritura, pionera en la reflexión crítica feminista, instrumentadora de la técnica de extrañamiento brechtiana en el campo narrativo, etcétera.

El tema principal que la autora destaca en *Oficio de tinieblas* es la problemática comunicación lingüística y cultural de la población nativa con los conquistadores y colonizadores españoles. Tal incomunicación sienta las bases de lo que vendría a ser la nación mexicana. Estamos hablando del choque entre la oralidad de los nativos contra la escritura de los conquistadores. Por supuesto que ésta se impone a aquélla con la fuerza de las armas, pero la autora muestra cómo el producto del choque no es la homogeneidad cultural deseable, sino la heterogeneidad que hasta la fecha se ha querido ignorar. Tal heterogeneidad es trasladada a la literatura por medio de un concepto que Ángel Rama bautizó como "transculturación narrativa", es decir, la interacción bicultural o multicultural de un pueblo, trasladada a la literatura. Un proceso que nos lleva a entender el por qué del anacronismo del hombre latinoamericano que ya había notado Alejo Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*.¹

¹ Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*. La Habana: Pueblo, 1949.

La autora nos muestra, una vez más, la estrecha relación entre literatura y vida, puesto que *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos es novedosa por su técnica narrativa de extrañamiento y por mostrar una realidad nacional vigente: la heterogeneidad cultural que nos hace dudar del discurso oficial que quiere integrar a la nación mexicana a una modernidad artificiosa puesto que ignora el carácter heterogéneo de la Nación.

"La frontera norte en «Malintzin de las maquilas» de Carlos Fuentes y *A barlovento* de Ricardo Aguilar Melantzón" (227-249), de Maarten van Delden, explora el acercamiento crítico y literario a esta región problemática, punto de contacto entre dos naciones tan dispares: México y Estados Unidos —David y Goliat en palabras del autor—. El estudio observa la ambivalencia entre dos estudiosos de la frontera norte: García Canclini y Oscar Martínez. Este último pasa de considerar la frontera como una zona conflictiva al destacar su fuerte interacción transnacional; aquél empieza por considerar la frontera como territorio donde se gesta la desterritorialización para terminar considerándola, también, como una región de reterritorialización. Tal ambivalencia —propone el autor— es compartida por Carlos Fuentes y Ricardo Aguilar en los dos textos que toma como ejemplo.

En el caso de Carlos Fuentes, van Delden no deja de señalar el peso político de éste y su entusiasta labor de cabildeo para conminar a ambas naciones —México y E.U.— para aprobar el Tratado de Libre Comercio (TLC). Un tratado que por sí mismo es cifra de la idea de abrir las fronteras en un mundo interdependiente.

Ya en el terreno literario, el autor muestra cómo en *La frontera de cristal* (1995), Fuentes explora el tema del *otro*. Ese *otro* que aparece en un mundo transnacional y que también puede fortalecer el sentimiento de identidad nacional. Este sentimiento está presente en el personaje principal de "Malintzin de las maquilas" (cuento de Fuentes): Marina, un personaje que a pesar de su contacto con el *otro* nunca pierde el compromiso con su propia identidad cultural.

Debemos decir que van Delden engarza muy bien a los dos autores, puesto que muestra cómo Ricardo Aguilar sirvió de modelo para un personaje de otro cuento de Carlos Fuentes: "Río grande, río bravo" en *La frontera de cristal*. En cuanto a Ricardo Aguilar, el autor destaca en *A barlovento*, en primera instancia, el carácter autobiográfico de la novela, para terminar centrándose en la cuarta parte de ésta, la más orientada en la experiencia de la frontera. Aquí el narrador hace comparaciones entre los dos países con una actitud típica de no soy de aquí ni soy de allá. Como dice el autor: "No todos los lectores simpatizarán con los constantes insultos a gabachos y a chilangos" (245-246). A pesar de esto el narrador de la novela terminará mostrando su cercanía con el idioma español y

su desprecio por el inglés. En el imaginario del narrador, ambos países son antitéticos espacialmente: México representa un espacio lleno, mientras que Estados Unidos, es un espacio vacío. De esta manera van Delden concluye que la inicial ambivalencia en la visión de la frontera, termina inclinándose hacia la idea de un lugar en que las diferencias culturales, más que desaparecer, se fortalecen; tanto en la visión del sociólogo como del literato.

El libro que coordinan Adrián Gimete-Welsh y Evodio Escalante hace honor a su título: *Varia poética mexicana*. Pero esta variedad está muy lejos de ser un puñado de obras y autores de México tomados al azar. Los ensayos quedan engarzados por dos criterios iniciales: primero, un autor: "Resonancias en torno a Octavio Paz", y, después, un género: "Caminos de la narrativa". Desde mi punto de vista, *Varia poética mexicana* es un itinerario que toca puntos neurálgicos de la literatura mexicana desde sus primeros balbuceos (*Brevisima...*), pasando por el fénix mexicano (Sor Juana) y el "grupo sin grupo" que significó un parteaguas en la literatura mexicana (Contemporáneos), con una parada en nuestro gran poeta (Octavio Paz), para terminar con uno de los autores vivos más positivos de las letras mexicanas (Carlos Fuentes). *Varia poética mexicana* también tiene como elemento de cohesión el carácter novedoso de cada uno de sus artículos. No hay uno solo que no proponga un acercamiento inusual, una perspectiva poco explorada o, hasta el ensayo de nuevos caminos que sólo la crítica posterior tendrá la posibilidad de vislumbrar y consolidar. En este sentido, me parece que el libro cumple con el objetivo primordial de su génesis: mostrar una mirada distinta a las ya existentes.

*Emilio E. Navarro Hernández**
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

D. R. © Emilio E. Navarro Hernández, México, D. F., enero–junio, 2008.

* Estudiante de licenciatura en Letras Hispánicas; emi150@hotmail.com