

*Busquemos otros montes
y otros ríos
(De la palabra al silencio)*

Antonio Carreño

*Busquemos otros montes
y otros ríos
(De la palabra al silencio)*

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 2022

Ilustración de cubierta: Ribeira Sacra.
Fotografía de José Luis Cernadas Iglesias

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Antonio Carreño, 2022
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 15.933-2022
ISBN: 978-84-376-4470-7

Printed in Spain

Índice

PRÓLOGO	9
---------------	---

PRIMERA PARTE

METÁFORAS DEL YO NARRATIVO

CAPÍTULO 1. Las «Nuevas Indias»: el <i>Epistolario</i> de Pedro Mártir de Anglería	21
CAPÍTULO 2. <i>Naufragios</i> de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: narración y camino en la crónica colonial	45
CAPÍTULO 3. Paradojas del «Yo autobiográfico»: el <i>Libro de la vida</i> de santa Teresa de Jesús	67
CAPÍTULO 4. «Las voces de mis duelos»: el <i>Libro de Job</i> de fray Luis de León	87

SEGUNDA PARTE

ALTERNANDO ESPACIOS Y GÉNEROS

CAPÍTULO 5. Las «valientes posaderas de Sancho» y «la doncella dolorida»	113
CAPÍTULO 6. Los «concertados disparates» de <i>Don Quijote</i>	133
CAPÍTULO 7. Marinero de la noche en «caravana de fuego»: el mito de Hero y Leandro. De Góngora a Quevedo	155
CAPÍTULO 8. De analogías: Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz	177

CAPÍTULO 9. El silencio que habla: <i>Psalle et Sile</i> de Pedro Calderón de la Barca	203
CAPÍTULO 10. Sobre el cierre (<i>closure</i>) o final de comedia: Calderón de la Barca	221

TERCERA PARTE
DEL CENTRO AL MARGEN

CAPÍTULO 11. La tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Ángel Valente	249
CAPÍTULO 12. De Miguel de Unamuno a Dámaso Alonso: la metáfora de dos ríos	267
CAPÍTULO 13. Las voces de Lázaro en la poesía de José Ángel Valente	285

CUARTA PARTE
ALTERNANDO LOS PRONOMBRES: DEL YO AL TÚ

CAPÍTULO 14. «Viviendo en pronombres»: <i>La voz a ti debida</i> de Pedro Salinas	305
CAPÍTULO 15. Las más/caras de Max Aub: <i>Antología traducida</i>	329
CAPÍTULO 16. Las alternancias del yo —otredad— en la poesía de Octavio Paz	351
CAPÍTULO 17. La escisión del sujeto: <i>A Esmorga (La Parranda)</i> de Eduardo Blanco Amor	367

EPÍLOGO

CAPÍTULO 18. Harold Bloom o los ámbitos del canon literario	387
PROCEDENCIA DE LOS ENSAYOS	405
BIBLIOGRAFÍA	407
ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE MATERIAS	449

Prólogo

La búsqueda física o metafórica de «otros montes y otros ríos», de la mano del famoso verso de Garcilaso de la Vega, como fue *La voz a ti debida* en el memorable libro de Pedro Salinas, o *Con las piedras, con el viento*, de la mano de poeta santanderino José Hierro, articulan el conjunto de los estudios aquí presentes. Los ríos alternan ritmos, sonidos y movimientos, y se acompañan con el espacio estático, pétreo, de montes y piedras. Metáforas que revierten a la tradición literaria establecida como herencia y a la creación de una nueva palabra que se mueve vacilante como las ondas del río siempre en movimiento. El monte asocia el gran misterio de la creación estética, el espacio inaugural de lo sublime, la tradición; el río, como surco en movimiento, el cambio, la ruptura, lo imaginado. En su incansable recorrido, va alternando una gran modalidad de sonidos. Tradición y cultura se amasan, como veremos, a lo largo de estos textos.

La variedad de los ensayos, algunos más recientes, otros ya lejanos, han sido leídos, revisados, reescritos y actualizados, incorporando nuevas referencias y estudios más recientes. Se extienden desde las primeras letras de la literatura colonial (Pedro Mártir de Anglería y Alvar Núñez Cabeza de Vaca), a una última voz encarnada en el trasterrado Max Aub, que, en su *Antología traducida*, multiplicó su nombre en múltiples voces. Su *Antología* es la más destacada representación de un yo que se oculta y se diluye bajo las voces de sus múltiples otros. Uno de ellos, el apócrifo Max. La falacia autobiográfica —la cara textual— se nombra y a la vez se oculta bajo la cara de sus *alter egos*. *Antología traducida* es un inteligente simulacro de

antología poética, y no menos una arbitraria prosopopeya en su sentido etimológico, del griego (πρόσωπον, «rostro» y ποιέω, «hacer»): dar rostro o cara a los ausentes. O al que se ve como máscara en sus imaginados otros. Max Aub escribe de sí mismo: «Nacido en París, en 1903. Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce». Y concluye: «sus fotografías son evidentes trucos». La definición final nos da la clave de *Antología traducida*: una colección de retazos literarios, de esbozos biográficos, de «trucos» que se asumen como ajenos, y que forman un mágico retablo —a modo de epitafios— de las múltiples más/caras de Max Aub, lector de otros textos, traductor, antólogo, crítico, biógrafo y poeta apócrifo de sí mismo.

Previamente Pedro Salinas en *La voz a ti debida* establece un lazo de comunicación deíctica de la siguiente manera: «la voz que es a ti debida»; es decir, obligada. A partir de tal asunción, Salinas va definiendo las modalidades líricas de esta voz: la morfología y retórica de las enunciaciones elípticas, y la *persona* que figura detrás de la «voz» como sumisa y fiel a su amada. Y fija también la figura de una escucha, ausente. Espacio, tiempo, persona, modalidad narrativa y temporal, voz asumida como ajena (Garcilaso) y como propia (Salinas) —la oral frente a la «textual»— son las formas líricas que describen la morfología de un yo, líricamente como sí mismo (*oneself*) y como la voz atemporal, sumisa: su Otro como amante.

Ya Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, señaló cómo el lenguaje del amor es fruto de una ausencia. El yo se constituye a partir de un tú lejano. La ausencia del ser querido condiciona la tensión discursiva. Da voz a una rica gramática de fórmulas exclamativas. Conformar verso a verso el lenguaje de lo imaginario y de lo utópico. La comunicación asume la asignación del lenguaje como signo múltiple de lo adorable: la voz articulada («debida») que instaure un mito de dolor, de amor y de ausencia. Pedro Salinas en *La voz a ti debida*, y mucho antes Garcilaso en sus *Églogas*, Lope de Vega en *Rimas*, Quevedo en sus versos a «Lisi», Bécquer (*Rimas*) y el más cercano, Pablo Neruda (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*) recrean una vez más el mito pospetrarquista del gran enamorado. Francesco Petrarca en su *Canzoniere* fue el gran eslabón inicial. *La voz a ti debida* viene a ser también la alegoría de un ansiado amor que no se cumple. Y la elegía por un encuentro que relata su misma ausencia: el abrazo de dos pronombres (*yoltú*) que apenas

se logra. El mismo Salinas le propuso a la traductora Eleonor Turnbull, que el título de *La voz a ti debida* debía ser, en la traducción al inglés, *Living in Pronouns* («Viviendo en pronombres»).

Dando un gran salto cronológico, y salvando diferencias, el contexto autobiográfico (la voz oculta) de fray Luis de León en el *Libro de Job*, y el de santa Teresa de Jesús en el *Libro de la vida*, esbozan las primicias del género autobiográfico, si bien truncado en su intento. La refundición del *Libro de Job* del monje salmantino, escrito en tercetos endecasílabos, corre paralela con los comentarios previos en prosa en su *Exposición del Libro de Job*. El trasvase en versión poética del drama bíblico revierte en una velada alegoría de la trayectoria espiritual; también autobiográfica, diluida, del fraile agustino. Encuadra la exégesis bíblica —*Exposición*— con tercetos endecasílabos, con rimas consonantes, con frecuencia entrelazadas, en el *Libro de Job*. La forma métrica, marcada por dáctilos y espondeos, se ajusta como paráfrasis de los comentarios en prosa, y estos del relato bíblico. La paráfrasis lírica asume una serie de acciones alternantes y paralelas: leer, traducir, comentar y, finalmente, verter y amoldar en una nueva forma poética *La exposición del libro de Job*. Tal ejercicio conjuga también textos traducidos y comentados por fray Luis: Salmos y Cantar de los cantares, *Geórgicas* de Virgilio, *Carmina* y *Epístolas* de Horacio, *Epigramas* de Ausonio, *Andrómaca* de Eurípides y hasta *Thyestes* de Séneca. Y el verter, la amargura contenida del encarcelado que se cree inocente, en retazos de una dolorida autobiografía.

Del mismo modo, salvando también marcadas diferencias, el *Libro de la vida* de santa Teresa de Jesús. Su composición, estructura y discurso narrativo como autobiografía están determinados, en sus primeros capítulos, desde el afuera del texto: las lectoras a quienes se dirige y los previos —sus confesores— que lo leen y enmiendan. El acto de suprimir, alterar, ocultar al personaje que el narrador pone en evidencia —el autor— funciona a modo de huida del propio «yo». Tal hecho, y dejando a un lado las posibles implicaciones psicológicas, aminora la ligazón de identidad entre el autor y el narrador; entre este —el narrador— y su personaje. De ahí la paradoja. Y de ahí también que la historia espiritual —la *Vita*— de quien escribe raye las fronteras de la ficción. Ambos se ajustan a los dictados de la Autoridad y a la Ideología de los lectores que lo examinan antes de salir a la luz.

Un núcleo central de ensayos median entre la función de la palabra —de la analogía y de la parodia, en Góngora, Quevedo, sor

Juana Inés de la Cruz— a la función simbólica del silencio. El extenso poema de Calderón, *Psalle et Sile*, realza canto y silencio. En silencio tiene lugar el tránsito místico. Agudiza la percepción del misterio divino y agrava la conciencia lírica de lo sublime. De ahí que tan justa y extensamente se haya escrito sobre la retórica y la poética del silencio. Se establece como norma de conducta y de comportamiento social que, de acuerdo con Baltasar Castiglione en *Il Corteggiano*, define la anatomía social del caballero y del cortesano. El dolor silenciado, expresado en lágrimas, secreto asolado por la distancia y el desdén, lo imponen también las leyes del amor —*leys d'amours*— de los trovadores y el código del amor cortés.

El amante es prisionero de la palabra silenciada: su alegórica «cárcel de amor». Ya Garcilaso de la Vega equiparó el silencio con la soledad. Así en la Égloga I: «Por ti el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento, / del solitario monte m'agradaba». El silencio lo impone la estupefacción o confusión del paraje contemplado, imposible de trasladar en palabras, en versos de Luis de Góngora: «Muda la admiración habla callando, / y ciega un río sigue, que, luciente / de aquellos montes hijo, / con torcido discurso, aunque prolijo, / tiraniza los campos útilmente: orladas sus orillas de frutales [...]» (*Soledad primera*, vv. 197-201). El oxímoron asienta la disparidad compleja e hiperbólica de quien contempla, asombrado, en silencio bajo un nuevo juego retórico. Y la noche es el tiempo privilegiado donde se instaura el silencio como contemplación: «Ven-ce la noche al fin, y triunfa mudo / el silencio, aunque breve, del ruido». El silencio es, pues, el instante previo a la voz del poeta, del místico, del caminante, del peregrino o del lector en busca de la música silenciada. O del silencio que, en brillante pleonasma, triunfa siendo mudo.

El silencio está también presente en los dramas más representativos de Calderón. Los espacios dramáticos del silencio denotan ante la audiencia un inquietante *impasse* pendiente de resolver. El inicio de la primera escena y su cierre rotundo en la última aseguran, en la mente de la audiencia, ya alejada de las tablas del corral, la memoria del drama representado. Principio y fin, prólogo y epílogo, *beginning* y *closure*, forman parte de la estructura de toda pieza literaria. Vienen a ser las columnas centrales que sustentan su andamiaje. Se puede hablar de un comienzo coherente o disparatado, de un endeble final, sin que el uno ni el otro afecten radicalmente el desarrollo de la obra en cuestión. Aunque tanto un mal inicio como un pésimo cierre socaban la definitiva arquitectura del texto. El espacio

escénico inicial, como el final, el deletreo rítmico de los primeros versos como la rotunda vocalización de los últimos, captan, mantienen en vilo y establecen una expectativa de actos y acciones entre espectador y actor; entre el espacio de la representación, dentro del escenario, y la mente del espectador. La apertura, loa o prólogo, como el cierre o epílogo, mediatizan ese espacio neutro que media entre quien actúa y quien sigue la representación: del decir actuando a la reflexión de quien va reteniendo e interiorizando lo leído o representado. Se puede escribir así de un comienzo coherente y de un cierre incoherente. Tanto el *opening* —inicio— como el *closure* —cierre— rayan en el margen del silencio: desde el antes de la primera escena a lo que no será cuando se pronuncie el último verso.

Mueve la lírica de Unamuno más el «pensar» o el «intenso sentir» que el vuelo imaginativo del adorno al escribir. Y forja a contrapelo, y frente a su coetáneo —Antonio Machado, por ejemplo, o el mismo Juan Ramón Jiménez—, una «ego-manía que, como vivencia, es obsesiva. Unamuno es un poeta de sustancias, usando el término aristotélico, más que de circunstancias; más denso que extenso y, sobre todo, más lógico y filosófico que cósmico o social. Es reflexivo pero a la vez obsesivo, humano pero religiosamente trágico. Su realidad en torno —familia, espacio físico, personas amigas— se examina *sub specie aeternitatis*. Los espacios, ciudad, catedral, plaza, cementerio, río, monte, funcionan a modo de emblemas estáticos que exteriorizan, una y otra vez, el sentir asociado con un entorno común, bien de carácter religioso —muerte, piedad, fortaleza, ateísmo, esperanza, sueño, creencia, ilusión de ser—, bien filosófico y moral. Pensemos en poemas como «La vida es limosna», «La elegía eterna», «La vida de la muerte», «El fin de la vida», «Ni mártir ni verdugo», «La oración del ateo», «Incredulidad y fe», «Ir muriendo», «Ateísmo», «Razón y fe» de 1911. Y los más tardíos de 1923, como «Nubes de ocaso» y «Aldebarán».

Así, y al hilo de los títulos, observamos como la palabra poética viene a ser en Unamuno una extensa alegoría vivencial: un sistema de trabadas relaciones que remiten a un sujeto (el «yo») como objeto poético. Tal doblamiento es múltiple y se formula a base de formas deícticas («yo», «tú», «él»), de antítesis, «Razón-Fe», «cielo-tierra», «vivir-morir»; de enunciaciones paradójicas, «La vida de la muerte»; de personificaciones, «Ojos del anochecer», «Canta noche». Se contraponen un «yo» frente a un «tú» que ilativamente se revierte en un magno Ego. Este se configura como una entidad total en un ansia, que revierte en ausencia y duda. Tal es la función que Unamuno

adscribe al «lector», y que se ejemplifica en la humillante petición que le dirige en el poema «Para después de mi muerte», que incluye en *Poesías* (1907): «Sí, lector solitario / que así atiendes / la voz de un muerto, / tuyas serán estas palabras mías / que sonarán acaso / desde otra boca, / sobre mi polvo / sin que las oiga yo que soy su fuente». La enunciación oral —«habla la voz de un muerto»— se convierte en la mejor aliada contra la disolución de quien la fija como escritura y se recita «desde otra boca»: su lector.

En el poema de juventud «Al Nervión», el río que atraviesa su ciudad natal, incide Unamuno en esa angustiada obsesión, metafórica y ontológica: el ser como una continua presencia, en el tiempo y en la historia, frente a su frágil existir. El extenso poema, veinticinco estrofas que combinan endecasílabos, heptasílabos y un pentasílabo que las cierra, se inicia con un preámbulo, una evocación melancólica y una exaltación heroica del Nervión, figura antropomórfica de un pasado forjado con hitos de quienes poblaron sus orillas. El inquieto y mortal vate se contempla en el fluir de sus aguas y se ve a sí mismo en ellas reflejado.

Al contrario de «Al Nervión» de Unamuno, el continuo fluir del «Charles River», que separa la ciudad de Boston del Cambridge universitario, sereno, moroso, inmutable, se asocia con el estado anímico de quien lo contempla y del fluir del inquietante poema. Sentado en su orilla, la voz lírica de poeta —Dámaso Alonso— indaga sobre el misterio de la vida, del río que pasa, de los días, de las aguas idénticas e inmutables, con una clara conciencia existencial. Discurre sobre la vida como proyecto, sobre la conciencia temporal y sobre el nombre como signo de identidad. Lo es el nombre del río: «Quería preguntarte, mi alma quería preguntarte / por qué anhelas, hacia qué resbalas, para qué vives. / Dímelo, río, / y dime, di, / por qué te llaman Carlos». El estatismo de quien observa y pregunta en versos extensos, inquisitivos, y a la vez sugestivamente cortados, semejan el recitado a modo de salmodia bíblica, introspectiva y radical: el dinámico moverse de las aguas ante la quietud de quien las contempla y ante la inquisitiva voz que quisiera resolver el enigma de su nombre —«Carlos o Dámaso»— y de su existencia. Todo fluye. «El río Carlos es una tristeza gris, mas no sé quién la llora». Las aguas de un río, con nombre propio, revierten a otro, que es el mismo que las contempla. Se incide obsesivamente en la vieja herida de lo fatal: el destino impuesto a modo de férrea coraza existencial.

La escisión del sujeto (narrativo, dramático, lírico) se plasma de forma magistral en la novela *A Esmorga* de Eduardo Blanco Amor,

un hito en la narrativa gallega contemporánea. Es la extensa declaración/confesión de un «esmorguista» (un parrandista), Cibrán, sometido a un intenso interrogatorio en cinco sesiones, que son cinco capítulos. Confiesa los delitos cometidos por sus dos compañeros a quienes acompaña en un largo fin de semana, de juerga y de borrachera. Es a la vez *A Esmorga* la versión jurídica cuya escritura se va fijando al ritmo de entrecortadas respuestas. La cara oblicua del inquisidor se oculta tras un guion —la pregunta— configurando tan solo un lenguaje que, paradójicamente, es silenciado. Por la respuesta adivina el lector la pregunta, quién interroga, su intención y hasta su talante moral. A partir del mismo título se delata la metáfora de toda una transgresión, lúdica, social, trágica: los *esmorguistas* o *esmorgantes* (parranderos) comen, beben, se emborrachan, asaltan un pazo, profanan un lugar sagrado, violan a una retardada mental y mueren. Tal sentido de transgresión, de alocada danza carnavalesca, configura varias de las estructuras arquetípicas que sirven de ejes narrativos y moldean este clásico relato.

Tal crónica (*A Esmorga*) se sitúa entre historia y fábula; entre textos que se superponen y se anulan como versiones variadas de lo ocurrido. Se escribe a los cuarenta años de ser documentados los hechos y a los noventa de lo ocurrido. Si para el autor —transcriptor—, la historia es sospechosa, lo mismo lo es para Cibrán, quien, como en *La vida de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, es narrador, protagonista y «autor» oral del relato, mediatizado por la transcripción que vierte la versión oral del gallego al castellano para comprensión del juez que no lo entiende. La ambigüedad de tales fuentes está asentada como viejo tópico en la versión de las memorias que, a modo de confesión pública, deja el Pascual Duarte de Camilo José Cela. O los pergaminos escritos en sánscrito, el idioma materno del gitano Melquiades, que dan origen a *Cien años de soledad* de García Márquez. Sin olvidar las múltiples técnicas narrativas de Jorge Luis Borges en sus *Ficciones*.

En la últimas páginas de *A Esmorga*, el «transcriptor» que, objetivamente presenta la documentación judicial sobre los hechos, se entromete dentro del texto ya como doble narrador —recordemos *Niebla* de Unamuno— al confirmar la muerte de Cibrán, quien se suicida o tal vez muere a manos de sus verdugos con el cráneo deshecho. Tal doblamiento es múltiple a través de los varios narradores y de los tres personajes que originan y recorren la historia. Tales máscaras, una persona que tiene otros nombres, o una versión que se desliza hacia otra diferente, sospechosa y cargada de enmiendas,

hace compleja y ambigua la enunciación narrativa de *A Esmorga*. Si los hechos son problemáticos tanto en su inicio como en su final, también lo es la versión oficial que escrita en *castrapo* («castellano») le leen al interrogado, afirmando «que os papeis teñen conta do que lles poñen enriba, anque non foi moito o que entendín» [«que los papeles aguantan lo que se les pone encima, aunque no fue mucho lo que entendí»].

Sobre las complejas estructuras del texto literario viene al caso, y como epílogo, el complejo estudio de Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, cuya traducción al español ya cojea en su enunciado: *El canon occidental. Las escuelas y libros de todas las épocas*. El traductor invierte el orden. Los libros fundan las escuelas —o corrientes críticas—, pero no de forma inversa. La selección, observa Bloom, es «representativa», e indica cómo los cánones nacionales quedan representados por figuras representativas. William Shakespeare es para Bloom el canon *par excellence*. Lo define su gran capacidad de representar la personalidad humana y sus trágicas mudanzas. Ya el doctor Samuel Johnson, en su prefacio a la edición anotada de las comedias de Shakespeare (*The Plays of William Shakespeare*), observó como sostienen ante sus lectores un fiel espejo de sus costumbres y de sus vidas. Posteriormente Hegel describe a sus personajes como «libres artistas de sí mismos». Es decir, como oyentes casuales de sus propios monólogos, sopesando sus reflexiones en un fluido cambio a su Otro. Bloom sitúa al *El Rey Lear* en el centro de la obra canónica de Shakespeare. Y es cierto que como ilusión teatral y literaria, como efecto del lenguaje metafórico, esta capacidad de Shakespeare no tiene parangón, confirma acertadamente Harold Bloom.

Confiere Bloom un excesivo énfasis a los viejos valores románticos asociados con la inefabilidad del texto literario. Y lo define exclusivamente por su valor estético. Avisa Bloom de que su selección no es arbitraria. Cuestiona de paso las nuevas aproximaciones críticas: el materialismo cultural (neomarxismo), el neohistoricismo de Michel Foucault, y el feminismo abanderado por Julia Kristeva. Y observa el relevo de las energías estéticas por las de carácter social. Desliza aceradas críticas contra las universidades y facultades que abandonan los criterios intelectuales y estéticos a favor de la armonía social (*social harmony*). Y en contra de aquellos departamentos que institucionalizan remedios contra la injusticia histórica (*remedy to historical injustice*). No incluyen en sus programas a los mejores escritores, independientemente de que sean mujeres, africanos, his-

panos o asiáticos, sino a quienes abanderan un tipo de resentimiento que han cultivado como parte de su identidad. Forman parte de lo que Bloom denomina *The School of Resentment* (la escuela del resentimiento).

El canon no tiene ni voces ni ámbitos fijos, estáticos. No hay una Cultura, sino culturas; una lengua, sino lenguas. Representan el saber colectivo de una comunidad, de un pueblo, de un hombre que se hace, acomoda e identifica su identidad. La lengua es la vida y da forma a toda individualidad. Confiere un gran poder creativo y la posibilidad de toda comunicación. El canon establece jerarquías, diferencias, dominios; privilegia lecturas, ordena valores y culturas; impone, estratifica y conjura lo malo frente a lo bueno. El canon de Occidente de Bloom es centralización, eurocentrismo. Frente a este, la gran metáfora de la biblioteca que propone Foucault, que disuelve jerarquías, estamentos y órdenes. No hay un canon, sino múltiples textos que dentro de la peculiaridad de cada cultura, de cada lengua, adquieren vigencia. Hombre, lengua y cultura son consustanciales. Toda escritura literaria funda y establece un espacio de identidad, social y ontológica. La palabra crea una representación simbólica de la realidad y una objetivación de sí misma. La palabra es la única fundadora de culturas textuales. Cada una se define a través de su canon: expresión de un pasado y del ideal comunitario que constituye la expresión lingüística de una cultura.