

# UN CANON PARA LA LITERATURA INGLESA COMO MATERIA UNIVERSITARIA EN ESPAÑA

Juan Ignacio Oliva  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Hoy en día asistimos a un proceso de revisión crítica sobre lo que la literatura inglesa debe significar para la universidad española, así como qué criterios deben seguirse cuando se planifica un currículo general para esta disciplina. Se analizan, pues, en el artículo cuestiones básicas para la construcción de dicho canon, tales como qué es literatura, qué se entiende por literatura inglesa (¿británica, del Reino Unido, escrita en lengua inglesa..?), qué es literario o no, qué generos deben estudiarse, así como acercamientos diacrónicos y sincrónicos a la materia.

PALABRAS CLAVE: canon, literatura «inglesa» en España, materia universitaria, actualización.

## ABSTRACT

Nowadays, there is a process of critical revision about what English literature means to the Spanish University system, as well as the criteria that must be employed when planning a curriculum for this subject matter. Basic notions for the construction of the canon are analysed in this essay, taking into account the meaning of literature in general, what to include in English literature in particular (if British, United Kingdom or literature written in English, among other possibilities), what is literary or non-literary, what genres should be studied, and diachronic and synchronic approaches to the matter.

KEY WORDS: Canon, «English» literature in Spain, University Subject, Revision.

Sin ánimo de intentar abarcar algo que podría ser el significado de toda una materia interdisciplinaria —que englobaría la Estética y la Filosofía— parece adecuado detenerse brevemente en ciertos puntos de vista sobre el objeto artístico y el literario que caracterizarían la literatura inglesa como materia universitaria española. Debemos definir, también, a la hora de estructurar el material de estudio, lo que es considerado literario y lo que no lo es. En este sentido, partimos de la base de que literatura es algo que tiene un fin esencialmente estético, en contra de textos científicos, históricos, sociológicos, documentales, o consumistas. Esta definición que parecía fácil en un principio, se muestra dificultosa cuando se acerca uno a una literatura como la del siglo XX, donde la afloración de subgéneros —la novela rosa,





el folletín, la novela de suspense, o el relato pornográfico— transforma la antigua concepción de Literatura (con mayúscula) y produce parodias intertextuales determinadas; o, también, cuando se observan las últimas tendencias artísticas contemporáneas que evidencian productos globales en los que las artes —cine, teatro, lectura, música, elementos audiovisuales— se complementan entre sí. Debe determinarse, asimismo, que para entender la época contemporánea definida como «postmoderlista» se debe prestar la debida atención a estos criterios y a las postulaciones críticas encontradas que se suceden hoy en día, sin perder de vista, no obstante, la utilización mesurada de tales medios.

Convengamos, en primer lugar, que la literatura, *sensu lato*, consiste en el estudio de los textos escritos (lo que proviene de su origen etimológico, de *littera*), pero no de todos ellos, pues no parece lo mismo una novela que un periódico, o una lista de la compra; *sensu strictu*, sin embargo, podemos considerarla como la expresión artística —desde el punto de vista de su rigor epistemológico— que estudia los textos artísticos escritos, como una de las Bellas Artes. No obstante, esta definición parece un tanto peligrosa, puesto que puede llegar a centrarse sólo en el estudio de unas cuantas obras grandes, olvidando otras obras menores, o tachándolas de subliteratura cuando no sigan un canon de belleza adecuado. El término «bellas artes» es engañoso en sí mismo, puesto que la belleza no es sino una de las características de la obra de arte y ha sido cuestionada por vanguardismos y otros movimientos como los de la estética de la fealdad. El sentido etimológico del término, además, olvida que el nacimiento de la literatura fue oral, y que así persiste en algunos pueblos primitivos en la actualidad, de la misma manera que se transmiten los cuentos y las leyendas populares, cuya materia podría ser también considerada literaria, en justa medida. Entre las principales clasificaciones para un concepto como el de literatura figuran, por ejemplo, las de que ésta es un mecanismo de evasión, como una forma de escapar de la realidad hacia mundos de ficción, mundos soñados tanto por el lector como por el propio autor. En segundo lugar, la literatura como un juego: el sentido lúdico de la literatura se ha revitalizado con la novela de los últimos cincuenta años y con críticos como Bajtín y lo carnavalesco. También podemos contar con la literatura como un compromiso con la realidad. El pensador francés Jean Paul Sartre definía a ésta como un mecanismo capaz de promover el cambio social —recuérdese también el propósito de muchos autores románticos de *épater la bourgeoisie*—. Asimismo puede considerarse la literatura como el producto del ansia de inmortalidad del autor, que desea pervivir a través de su obra. Esta característica surge a partir del sentido de la originalidad e individualidad romántica, sobre todo con los criterios modernos de autoría y plagio, que no existían en otras épocas anteriores como la barroca, donde se retomaban los motivos artísticos y el concepto de autor se veía como algo secundario en la propagación de la obra literaria<sup>1</sup>. Por último, el concepto de la literatura como «mímesis» o «imita-

---

<sup>1</sup> Véase nuestro artículo sobre «La música, la literatura, el cine, en la encrucijada antirromántica», *Cuadernos del Ateneo*, La Laguna, 1/1996, pp. 74-77.

ción de la realidad» es quizás uno de los conceptos más antiguos y más vigentes a la vez, para el conocimiento de la literatura, pues ya lo preconizó Aristóteles (en su *Poética*), tratando de deslindar lo que sucedió en realidad de lo que podía haber sucedido (esto último es lo que formaría parte de la poética como ciencia literaria).

Desde un punto de vista histórico, Wolfgang Kayser indica cómo el objeto de la ciencia de la literatura ha variado desde el siglo XVIII, en el que se hablaba de la «poesía» como la esencia literaria más intrínseca, sobre la que basar el contenido verdaderamente literario del no-literario. Para los románticos alemanes, continúa diciendo, las leyendas y las novelas eran los géneros «poéticos» por excelencia, y un poeta como Shelley proclamaba que «the distinction between poets and prose-writers is a vulgar error<sup>2</sup>». Reproducimos, a continuación, un párrafo un tanto extenso que continúa con esta disquisición:

A partir del Romanticismo, los términos «poesía» (*Dichtung*) y «poeta» (*Dichter*) han sufrido una gran evolución en su significado intrínseco, por un proceso mucho más rápido en las lenguas germánicas que en las románicas. Las obras poéticas en prosa o en verso están muy próximas entre sí, mientras que, para nuestra manera de sentir, se hallan totalmente alejadas de un texto jurídico o científico. Para marcar la línea divisoria no basta que unas obras sean producto de la fantasía y otras no. También el hombre de ciencia necesita fantasía, y ¿quién osará afirmar que la fantasía de un historiador es verdaderamente inferior a la de un poeta que escribió una novela histórica o reelaboró un tema literario ya muchas veces tratado? (16).

El autor continúa preguntándose sobre el significado de literatura y reconviene que debe partirse del siguiente principio: que «todo texto literario (en el sentido más amplio de la palabra) es un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos. Las frases, alineadas unas tras otras en el texto de los ejercicios de una gramática para el estudio de cualquier regla, no forman un conjunto estructurado; por lo tanto, no constituyen un texto literario».

Pero retomemos la noción clásica de la definición de literatura y convengamos en que el objeto de la posible ciencia literaria ha de ser la obra en sí. De este modo, se han generado los estudios que preconizan que lo único realmente susceptible de ser estudiado y que forma parte de lo estrictamente literario ha de ser ésta y sólo ésta, dejando en un estadio secundario al autor, al lector y a la época en que la obra fue concebida. Durante la mayor parte de nuestro siglo XX, y tras la aparición de las nuevas críticas rusas, europeas y americanas, que dieron pie al Estructuralismo, ésta ha sido la tendencia crítica predominante. No obstante, en los últimos quince años se observa una tendencia cada vez mayor hacia los estudios comparados entre la literatura y las otras artes, así como las otras ciencias filosóficas del conocimiento humano, como veremos más adelante.

---

<sup>2</sup> Wolfgang Kayser (1976): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 40 ed. Traducido por María D. Mouton y V. García Yebra.



Ahora bien, si la obra de arte es resultado de algo o alguien, la primera causa sería indiscutiblemente el autor; de ahí surgen las tendencias biografistas, que intentan explicar el producto concreto de un autor entendiendo su psicología, su vida y el proceso de creación de su obra. Sin embargo, desde las nuevas tendencias críticas ya se da por hecho que hay una distinción clara entre la vida y los pensamientos reales del escritor, y los vertidos en su obra, que son producto de una ficción creadora, incluso en los casos en que esta obra misma se proclame como biografía o memoria de su autor. Por lo tanto, no es un dato absolutamente fidedigno el cotejar los documentos —cartas, memorias, diarios— de un autor, los cuales sirven sólo hasta cierto punto, aunque puedan servir de ayuda para la interpretación de la obra, pero no para su valoración estética ni su importancia. En el caso de las tendencias que realizan estudios psicológicos de los escritores, desde las primeras consideraciones griegas o las individualistas románticas, hasta llegar a la crítica psicoanalítica que tanto éxito ha tenido desde Freud, podemos darnos cuenta de que en este caso también estamos utilizando un elemento secundario, puesto que el considerar que el autor es un loco, visionario, neurótico, genio o enfermo no condiciona el producto final, que tiene valor en sí mismo. De este modo también los estudios psicológicos de los personajes hasta cierto punto carecen de interés para la literatura porque no interesa saber si el personaje es posible en la vida real o no, sino si está bien insertado en la obra. Los dos niveles de la realidad y la ficción deben estar perfectamente bien delimitados desde el principio.

Las tendencias biográficas y psicológicas tienen su punto de partida en el estudio del autor; por el contrario, existen otras tendencias paralelas que se basan en el estudio de la época y la sociedad en la que las obras están inmersas, que van desde los estudios de los tipos sociológicos de Escarpit, hasta las más extremas tendencias marxistas, que condicionan absolutamente la obra a sus características materiales, o las últimas corrientes de los *cultural studies* que, en cierta medida, utilizan la obra para valorar la situación social del autor que las escribe o del colectivo que las lee. Escarpit<sup>3</sup>, por ejemplo, definía tres tipos en las obras literarias, a saber, la sociología del escritor —donde se incluiría la base económica de la producción literaria, la procedencia y condición social del autor y su ideología social—, el contenido social de las obras en sí mismas, y la influencia que estas obras tienen en la sociedad que las consume —que estudiaría no sólo el problema de la recepción de la obra, lo que nos llevaría en la actualidad a los estudios de teoría de la recepción, sino también el de la influencia real de la literatura en su contexto—.

Todos estos ámbitos del estudio de la literatura intentan en el fondo el conocimiento de la literatura no únicamente con el criterio tradicional del *dulce et utile* del que hablaba Horacio en su *Epistula ad Pisones* —es decir, el disfrute estético

---

<sup>3</sup> En su libro (de 1971: *Sociología de la literatura*, Oikos-Tau, Barcelona), R. Escarpit relaciona las principales características de la literatura tratada desde aspectos extrínsecos a la obra en sí misma, como son los aspectos de producción, distribución y consumo, basándose en los tres actantes fundamentales, que son su creadores, la obra en sí mismo, y su público o lector.

y la enseñanza moral— sino con el de que la literatura sirve como reflejo de las ideas de su tiempo, y con esto se alejan de la consideración del arte como algo meramente decorativo en el sentido amplio del término. Es decir, que forma parte de lo literario tanto la literatura poética, la bella y la estética —hasta llegar a proclamar el *art for art's sake*—, como la literatura de tesis, la comprometida, la social o la ideológica, y ambas están en pie de igualdad en cuanto a literatura se refiere. Puede afirmarse, incluso, que estas dos tendencias, *grosso modo*, forman parte de los periodos literarios, los cuales se decantan a uno u otro lado del péndulo: la literatura medieval prima la tendencia instructiva, mientras que en el Renacimiento se tiende a los conocimientos humanistas y de síntesis, y en el siglo XIX coexisten la gran literatura de ideas junto con la más esteticista literatura de evasión.

De todos modos, se observa en estos momentos post-estructuralistas una vuelta cada vez más creciente hacia los estudios sociológicos de todo tipo, que imbrican la literatura con la cultura y la sociedad de su época; prueba de ello es la preocupación concerniente a qué se incluye en el canon literario. En este sentido destaca el libro *Literature, Culture & Society*, de Andrew Milner, en el que, entre otros asuntos, se intenta ampliar el canon literario hacia las culturas minoritarias y se proclama que los estudios culturales deben suceder a los estrictamente literarios. Tales estudios englobarían otras estrategias de análisis tales como las del materialismo cultural, la sociología de la cultura, las teorías de la ideología, la semiología y la semiótica, la política cultural de la «diferencia», la fuerza de los poderes de masas y la manipulación de las casas editoriales, buscando, en última instancia, no solamente el análisis del texto, sino en mucha mayor medida el del contexto en el que dicho texto se localiza<sup>4</sup>. Parece obvio afirmar, llegado este punto, que el fin último de una materia de este tipo es el dotar al alumno de unos conocimientos que parten de los textos en sí mismos, explicados a través de un método, y no el análisis del método propiamente. Con esto queremos decir que debe evitarse en la medida de lo posible transformar la lección en el desciframiento más o menos natural de metalenguajes críticos determinados. Es por esto por lo que proponemos un enfoque ecléctico de la teoría literaria en aras de un mayor enriquecimiento discente y una mayor objetividad analítica.

Hay escuelas críticas, por otra parte, que han pecado por exceso al intentar construir una *Literaturwissenschaft*, una ciencia de la literatura que transformara el ingenuo o subjetivo enfoque de las primeras críticas hedonistas en pro de una literatura concebida como ciencia epistemológica estructurada. Unido al muy loable hecho de otorgarle un estatus científico se puede caer en el extremo de desmenuzar las palabras, de fabricar un metalenguaje gramatical, de impedir esas otras visiones y juicios de valor estéticos, filosóficos, de grandes líneas<sup>5</sup>. Estas escuelas, desde el estructuralis-

---

<sup>4</sup> Los ejemplos concretos que aparecen son, entre otros, el *Génesis*, *El paraíso perdido*, *Frankenstein*, e incluso la película *Blade Runner*. (Andrew Milner [1996]: *Literature, Culture & Society*, UCL Press, London).

<sup>5</sup> En este sentido, es paradójico el caso del físico estadounidense Alan Sokal que, junto con el belga Jean Bricmont, ha escrito el libro *Impostures intellectuelles* (1997), en el que se discute





mo estilístico de Bally hasta los formalistas rusos o la moderna semiótica, aportan a la Literatura no pocos valores y aciertos, acabando en su momento con tendencias menos globales y, por esto, menos útiles en su aproximación a la disciplina, tales como el idealismo crítico de Croce, las críticas creativas impresionistas —desde Lemaître a Pater— o las críticas de carácter marxista, sociológico o psicoanalítico —Lukács, Goldmann, Mauron o Vossler—, en las que la literatura no es el fin sino el medio de transmisión de las ideas. Herederas de una época —como la actual— más compleja y narcisista, parece, en cambio, que las últimas tendencias críticas centran su punto de vista nuevamente en el autor y el lector, más que en el análisis lingüístico en sí. Tal es el caso de la teoría de la recepción, o de la tan en boga crítica feminista en sus diversas vertientes, que trata de alterar el canon literario en pro de la importancia que algunas mujeres escritoras han tenido, las cuales se han visto relegadas por tal condición en los *curricula* universitarios y en los manuales clásicos de historia literaria. Otras tendencias, como la deconstructiva, intentan situar el texto y su autor en un universo más complejo, y devolver a la literatura su cualidad de espejo, su *mise en abîme*. Esta escuela transforma lo literario en algo que puede observarse desde muy distintos enfoques, y trasciende, así, la inmanencia de las corrientes estructuralistas o del *close reading analysis* de los *new critics* americanos. Es evidente, pues, que nos encontramos en la actualidad en un momento de cambio que hace que no esté tan claro ya el dominio formal que se extendía desde el estructuralismo que partió de Saussure, y prueba de ello es que autores tradicionalmente estructuralistas como Barthes y los teóricos de la *nouvelle critique* hayan entrado en comunicación con este nuevo mundo —el de Derrida, o Kristeva— en el que la ambigüedad y el carácter ficticio de la obra literaria, impiden el desmenuzamiento epistemológico y proclaman a la literatura como metaciencia.

Un panorama como el que acaba de describirse comporta situaciones de ambigüedad teórica que a nuestro parecer enriquecen más que debilitan las posibilidades de acercamiento a los textos, siempre y cuando estas aproximaciones metodológicas se utilicen de forma adecuada, evitando, como se señalaba anteriormente, la preponderancia terminológica sobre la claridad del análisis y colocando en su justa medida al texto sobre el discurso crítico. Una supeditación a unos modelos narratológicos como el de Bajtín o el de Rimmon-Kenan, por citar algunos, que comporta el uso específico de una jerga hermenéutica compleja corre el peligro, a nuestro juicio, de esquivar el que debe ser objeto primero de la crítica: el texto

---

sobre la preponderancia que tiene el lenguaje crítico científico sobre su contenido real. Este autor había enviado anteriormente a una prestigiosa revista de su país un artículo que imitaba la jerga científica de los críticos franceses —como Deleuze, Baudrillard, Derrida o Lacan, los grandes «monstruos» del pensamiento postmoderno—, pero en su interior estaba lleno de despropósitos y vacío totalmente de contenido racional. Y el caso es que éste fue aceptado sin mayores reparos. Es decir, que a veces la crítica puede terminar por convertirse en una disquisición estéril de su propia terminología, sin tener en cuenta las confusiones conceptuales que tal abuso produce en sus lectores, incluso en los más conocedores de lo que se trata. («Posmodernos: ¿unos impostores?», *El País/Babelia*, 28 de marzo de 1998, pp. 6-7).

literario desnudo. La Literatura, entendida de esta manera, no es, o no debe ser únicamente, un vehículo de transformación social, o un objeto de disección científica; tampoco ha de ser la muestra de las pasiones de un autor determinado como propugnan las corrientes biografistas, o el producto estadístico de los males de su tiempo, como proclaman los sociólogos de la literatura. Antes al contrario, parece evidente que la meta de la crítica debe ser la aproximación a la obra literaria, como producto que trasciende la mediatez de lo humano porque, además de una estructuración formal que la convierte en un sistema «vivo» e independiente, cuenta con una fascinación heurística que la transforma en un prisma de múltiples y misteriosas caras. La literatura es, si puede explicarse con pocas palabras —lo cual ponemos en duda— un objeto, un ente que sobrepasa, como señalábamos antes, los límites del *dulce et utile* de la preceptiva clásica, y que, al mismo tiempo, participa y disiente de los procesos históricos e individuales del arte, en un continuo movimiento pendular de avances estéticos y crisis formales, de imitación y oposición a su pasado y su presente literarios. Toda esta teorización emprendida sirve ahora, retomando el hilo argumental de la hipótesis, para indicar, ya de forma más concreta, las razones del eclecticismo que propugnamos:

En primer lugar, debe partirse de la base de que cada texto es diferente y por tanto el enfoque crítico debe adaptarse a tal idiosincrasia y no al contrario. Parece obvio que es difícil utilizar un texto del Joyce más radical para análisis estructuralistas racionalistas o de corte sociológico o marxista. En este sentido, han de adecuarse las posiciones estéticas de los escritores y sus obras con el talante de aproximación del crítico, anteponiendo la preponderancia del texto sobre la del sistema de análisis.

En segundo lugar, parece que el mejor medio de aproximación a la materia, o lo que es lo mismo, de realizar una primera estructuración temática, sigue siendo el de la historia literaria, porque además del indispensable cauce de comentarios históricos, sociales y filosóficos en el que la literatura se imbrica, permite todo tipo de análisis dentro de sus divisiones temporales. El principal problema de este tipo de enfoque es, sin embargo, el tener en cuenta que la historia de los periodos la hacen los hombres en cada momento puntual, y que, por tanto, es siempre subjetiva, condicionada a las modas y estilos imperantes y, también, por qué no decirlo, a los avatares del azar. No se debe caer en la embarazosa ingenuidad de pensar que la división en épocas, estilos y movimientos cae dentro del ámbito teórico de los compartimentos estancos, algo que es radicalmente opuesto a la idiosincrasia de la vida y el tiempo. No obstante, a pesar de la subjetividad ya mencionada del canon literario, éste se muestra indispensable como macroestructura y soporte de los contenidos literarios, si se lo utiliza con espíritu crítico y se lo actualiza de forma periódica y sin prejuicios contra los cambios lógicos que coadyuvan a la revisión temporal de la materia. Por último, este tipo de armazón teórico no dificulta la intercalación de otros análisis y enfoques muy diversos en su discurso, facilitando, además, el estudio de los autores más representativos, así como la variedad en la selección anual correspondiente.

Otro de los temas más interesantes para la consecución de un canon literario de esta disciplina universitaria es el de la definición misma de «literatura inglesa», puesto que la polisemia de su contenido implica una serie de planteamientos funda-





mentales: de antemano, convengamos que por «Literatura inglesa» se entienda «Literatura británica» y se restrinja su sentido de la forma en que tradicionalmente se ha venido haciendo, porque consideramos que hay una riquísima tradición literaria, que se remonta al medioevo, en la que se incluye la literatura de las Islas Británicas como parte fundamental e integrante del sistema, en contraposición con otras literaturas orientales o africanas, que centran su cultura en otras civilizaciones. Esta imbricación cultural lleva a proclamar la «Literatura Inglesa» como miembro de una tradición occidental que se desprende de las civilizaciones clásicas grecorromanas a las que tanto debe, y que llega a nuestros días con una unidad que no ha perdido en el transcurso de los siglos. Sin embargo, tal carácter nacional ha producido otras literaturas —en lengua inglesa— que caminan ahora con pie propio y que pueden estudiarse de forma separada sin ningún tipo de obstáculo para ello. En este sentido, debemos distinguir claramente entre las nociones de literatura como producto lingüístico que sobrepasa las fronteras políticas de los estados y las naciones, por un lado, y la identidad nacional que presenta la literatura de cada país, por el otro. Esto es todavía más claro cuando nos referimos a la literatura inglesa, puesto que no se nos escapa que el legado literario del imperio británico está siendo devuelto y revitalizado por una gran cantidad de escritores de orígenes alejados del centro imperial londinense. De ahí surge la pregunta que hoy en día se hacen muchos críticos sobre el concepto de *Englishness*, sobre qué puede considerarse como un autor «inglés». Incluso la propia literatura inglesa comparte su canon literario con otras literaturas como la norteamericana, con identidad y raigambre propias, —la cual se ha desligado hace bastante tiempo de la literatura inglesa—. Los casos de Henry James, Ezra Pound, T.S. Eliot, son muy evidentes, pero también están los de Salman Rushdie, Sylvia Plath, Chinua Achebe, Wole Soyinka y de muchos otros, que habiendo nacido en todos los confines de la *commonwealth*, residen habitualmente en Londres y escriben en inglés. En una reseña que se publicó durante 1995, sobre la creación postcolonial en el Pacífico asiático, hicimos precisamente un comentario sobre esta distinción que ahora nos ocupa, constatando que «la creación inglesa en el Pacífico sur está llena de vitalidad y esencias propias, pero al mismo tiempo recuerda por medio de guiños puntuales la sociedad occidental británica y americana (el sistema de vida exportado por el ‘imperio’ actual)<sup>6</sup>». Más tarde, cuando hablamos del artículo de Shirley Geok-Lin Lim, «Tongue and Root: Language in Exile», dijimos lo siguiente:

A partir de sus experiencias personales como ciudadana malaya de ascendencia china, educada en el idioma inglés por religiosas irlandesas —ellas mismas miembros de una cultura históricamente postcolonial, como muy claramente explica— y profesora universitaria en Estados Unidos, la escritora reflexiona sobre la naturaleza del lenguaje que uno posee, utiliza y ama. Aunque domina tres idiomas por naci-

---

<sup>6</sup> Juan Ignacio Oliva, 1995, «La creación postcolonial en el Pacífico asiático», *RCEI*, 30-31, pp. 255-56.



miento, el inglés se revela para ella como el lenguaje más cercano a su sensibilidad creadora, pues no en vano fue enseñada a amarlo y a leer a sus poetas, como a Tennyson. Su necesidad de abandonar Malasia —a partir de los problemas lingüísticos y los ataques al inglés como la lengua colonizadora, que tienen lugar tras la independencia de esta región asiática en 1957— se interpreta como un exilio voluntario, pero necesario a un tiempo. Parodiando a un escritor filipino que analizaba las razones por las que seguía utilizando el inglés tras la descolonización, la autora coincide en que «uno no escoge el idioma, es el idioma el que escoge a sus usuarios». El planteamiento que se hace sobre la necesidad de mantener la realidad lingüística de un país, y no intentar anular la lengua colonizadora, puesto que efectivamente se habla, se vive y se siente a pesar de todo, se muestra como un planteamiento universal que se puede extender a otras minorías y culturas en otros países y ámbitos. Las medidas ultranacionalistas impuestas por el gobierno malayo desde entonces, son consideradas por esta escritora como autoritarias y el ataque al inglés como una verdadera *vendetta*, no sólo contra la figura del imperio, algo que es una reacción lógica al pasado opresor, sino contra los propios habitantes multilingüísticos que han sufrido la época colonial. En sus palabras «este control social lleva a la paranoia cultural y el autoritarismo, destruyendo lo que debería ser muy apreciado tanto por las naciones jóvenes como por las comunidades antiguas: las voces líricas de sus hombres y mujeres libres celebrando su pasado e inventado su futuro». Ha de tenerse en cuenta, además, que el inglés es también la *lingua franca* universal en estos momentos, y una postura contraria al inglés no haría más que reducir las posibilidades comunicativas de sus propios ciudadanos.

De todas formas, Geok-Lin Lim no preconiza el inglés como la única lengua posible, sino que al contrario aboga por la posibilidad de la convivencia enriquecedora, el multiculturalismo y la no-hegemonía como algo cotidiano, necesario y habitual en muchas zonas del mundo. El inglés sería, por tanto, una lengua más en este espectro de lo real, y dejaría de ser la lengua colonizadora, para convertirse, como ya lo ha hecho, no en el dominio único y exclusivo de una reducida isla europea, sino en la poderosa fuerza multiétnica e híbrida que conforman sus hablantes.

La cita, aunque extensa, explica con claridad la situación actual de muchos escritores que escriben en inglés. Pero hasta este término resulta dudoso, puesto que difieren mucho dialectalmente autores como Narayan, Faulkner, Gordimer o Rushdie, y sus mundos creados se acercan más a otras realidades que a la británica. Es precisamente esta distinción la que nos impele a discutir que la literatura inglesa, que hemos denominado como británica a priori, en el apartado anterior, sea realmente acotada de este modo. Tradicionalmente, todas estas literaturas —como todas las literaturas coloniales, por otra parte— parten del tronco común de la historia británica y viven, y se desarrollan, paralelamente o contrapuestas a éste. El sentimiento nacionalista, además, surge de la propia realidad que componen las islas Británicas, puesto que conviven en ella al menos cuatro grandes ramas de la literatura inglesa, a saber, la literatura galesa, la escocesa, la irlandesa y la inglesa, con todos los puntos de conexión y todas las grandes divergencias político-literarias que representan. Pudiera decirse, también, que no es descabellado suponer que hay a veces más relación entre alguna de las ramas coloniales de la literatura inglesa con la literatura de esos países, que con la realidad de la literatura nacionalista de Escocia, por poner un ejemplo.





Recordemos asimismo que coexisten en las islas británicas varias lenguas diversas, que producen una gran presión sobre el inglés que cohabita con ellas, lo que no se produce en algunos de los casos coloniales; puede suponerse, pues, que la realidad de los dialectos criollos que han surgido de la lejanía y de la mezcla de las lenguas indígenas con el inglés puede estar tan alejada del centro lingüístico como lo está en los escritores radicales galeses que escriban en inglés. Se produce, de este modo, una compleja red de determinantes que se unen al hecho de que el inglés es la *lingua franca* actual y que, como tal, está siendo usada —y debilitada muchas veces— por millones de hablantes que la han aprendido como segunda lengua, provenientes de todas las partes del mundo. Por consiguiente, ¿qué es literatura inglesa? ¿la literatura escrita en Gran Bretaña por cualquier tipo de residentes —que sean incluso de nacionalidad extranjera y hablantes no nativos, pero que escojan escribir en inglés—, lo sería sólo en el caso de que esta literatura fuera de calidad, o se viera reconocida por algún premio literario (como sucede muchas veces, véase el caso de Michael Ondaatje o Rohinton Mistry, en Canadá<sup>7</sup>), es decir, influye el éxito en la incorporación de un escritor a un país? ¿Formarían parte de la literatura inglesa los escritores que, habiendo nacido en Gran Bretaña, hayan escogido escribir en otros países del mundo, como sucede con James Joyce o con W.H. Auden, o en sentido inverso, con Sylvia Plath? ¿Dónde colocamos a escritores como Hanif Kureishi que, siendo británico de segunda generación, aparece al mismo tiempo como autor que forma parte de la literatura pakistaní escrita en inglés, o a Salman Rushdie, nacido en La India de padres musulmanes, nacionalizado británico y escondido en no se sabe dónde, por culpa de la *fatwa* iraní? La mayoría de estas preguntas no tiene, hoy por hoy, respuesta.

Debido a todas estas razones, entendemos que sería mucho más enriquecedor para nuestro cometido el considerar «literatura inglesa» a «toda la literatura escrita en lengua inglesa, independientemente del país donde se haya escrito», puesto que cada vez estamos más inmersos en la inmediatez de la cultura, y vivimos bajo el efecto de la *global village* —como acuñara Marshall McLuhan hace ya un par de décadas, así como que estamos en medio de un proceso de apropiación de las diferencias y asimilación de nuestras propias identidades—. Ahora bien, distingamos claramente cuál ha de ser el objetivo docente de una materia denominada como «literatura inglesa» en el marco de la Universidad española. En primer lugar, debe mantenerse la literatura británica como un todo unitario vigente desde sus orígenes. Su denominación tradicional es la de «literatura inglesa», pero ya hemos discutido sus ámbitos muy divergentes y la ambigüedad que implica tal denominación. En segundo lugar, para la Universidad española el concepto de «Literatura inglesa» no

---

<sup>7</sup> Estos escritores no eran reconocidos como escritores canadienses al principio. Con respecto a Ondaatje, durante la década de los setenta se le consideraba más un escritor de Sri-Lanka que había emigrado a Canadá que un escritor canadiense; hoy en día está considerado uno de los escritores de este país de mayor prestigio. Rohinton Mistry es otro caso interesante: escribe en Canadá sobre temas políticos y literarios que transcurren exclusivamente en La India, pero ha sido valorado actualmente debido al éxito de *A Fine Balance*, que ganó el *Commonwealth Writers Prize* en 1996, y quedó finalista del *Booker Prize* ese mismo año.



es el de «literatura norteamericana», puesto que ésta, debido a su fuerza nacionalista y sus más de doscientos años de historia, se escindió como materia independiente. Por «literatura norteamericana», además, se entiende arbitrariamente la literatura exclusivamente producida en los Estados Unidos de América, y no en los otros países del subcontinente. Es decir, la literatura del imperio, el «primer mundo», en contraposición con otros países también norteamericanos y de ámbito inglés, como Canadá, así como de otras ex-colonias inglesas que no tienen esta carga imperialista y autónoma como posee la estadounidense en la actualidad: Australia, Nueva Zelanda, el Caribe, o el Indostán, por ejemplo. Otro tercer factor que debe tenerse en cuenta es el de que qué sucede con estas «otras literaturas en lengua inglesa», que no son norteamericanas ni británicas, pero que cada vez más tienen una independencia y una solidez académica comprobada. Hasta hace unas décadas, la mayoría de ellas formaba parte de la materia denominada como «literatura inglesa» (escindida la «norteamericana»), puesto que la gran mayoría no se había emancipado políticamente de la metrópolis. La literatura canadiense, en estos momentos, es quizás la más independiente, pero le siguen, además, la australiana y la neozelandesa, la angloindia y la caribeña, entre otras. La respuesta no es fácil, pero en un plan de estudios como el que ha estado vigente hasta hace poco, tales materias simplemente no se daban o se incluían en la «literatura inglesa», convirtiéndola efectivamente en «literatura en lengua inglesa». Hoy en día, con la reforma de los planes de estudios de las Universidades españolas, se acepta que, poco a poco, todas estas literaturas se independicen en asignaturas denominadas «literatura de la *commonwealth*», «otras literaturas de habla inglesa», «literaturas postcoloniales inglesas», etc. Todos estos términos no son ni demasiado precisos ni satisfactorios; quizás en el futuro cada literatura se llegue a denominar por su nombre real —como puede suceder con la «literatura canadiense» en la reforma de los nuevos planes de estudios de La Laguna— adquiriendo así la independencia que tienen las otras dos grandes literaturas dominantes.

Otro problema que surge en la consideración de la «literatura inglesa» es el alcance que ha de tener en una programación de la disciplina la teoría literaria. Por una parte, no debe evitarse la información al alumno de la existencia de los movimientos críticos, que transcurren paralelos a la producción literaria, pero, al mismo tiempo, no podemos pormenorizar en ellos si queremos analizar los textos en sí mismos y todos sus condicionamientos intrínsecos<sup>8</sup>. De acuerdo con esto, creemos

---

<sup>8</sup> Muchas veces esto ocurre en detrimento de la calidad de la enseñanza de las obras en sí mismas, como bien señala George Steiner, en su artículo de 1979, «Critic/Reader», que aparecía en *New Literary History*, 10. Citamos, a continuación, un breve extracto que habla de los peligros de la teorización excesiva en el estudio de la literatura:

The current scene is little short of ludicrous. In the academy and the media, the critic has a prepotent, monumentalized station. Critical methodologies, with spurious claims to theoretical profundity and performative rigor, are multiplied and offered to secondary and tertiary investigation (there are critics of criticism, journals of «dia»- and «meta»- criticism in which critics dispute the merits of each other's jargon; there are university qualifications in criticism).



que tales planteamientos deben integrarse en otra disciplina denominada a tales efectos «teoría y crítica literarias inglesas» o «textos críticos anglonorteamericanos», pero que también formaría parte de un currículo de «literatura inglesa». Un aspecto que es también polémico, dentro de la diacronía de la historia de la literatura inglesa, es el que se refiere a si debemos incluir en «literatura inglesa» a aquellas otras lenguas que forman parte de su historia, como son el francés o el latín (durante la Edad Media), o la literatura anglosajona primitiva, que se encuentra más cerca de la literatura escandinava y germánica que del inglés tal como lo conocemos en la actualidad. En este sentido, compartimos la idea de los estudiosos que han decidido que son más los lugares comunes entre estas lenguas, en su paso por la historia literaria inglesa, que las diferencias. En el último caso, el de la literatura del *Old English*, parece absurdo que no se estudiara tal materia<sup>9</sup>, pues sería como menospreciar los primeros frutos de una tradición literaria que, bajo otras formas, seguirá subsistiendo hasta nuestros días y que ha marcado a muchos grandes genios de la literatura escrita en inglés. Pensemos, por ejemplo, en la vigencia de la tradición aliterativa, típicamente germánica, en toda la tradición medieval no chauceriana, que se prolonga hasta nuestros días, con Spenser, Shakespeare, Dryden, Hopkins, etc. También parece poco sensato obviar la importancia que tuvo el francés medieval (tanto en la recopilación de la «materia de Bretaña» y las leyendas artúricas, como en la transformación de los géneros medievales con los *lais* de Marie de France), como, por supuesto, el latín, que fue la lengua de la prosa erudita y las crónicas históricas, a través de la tradición de los monasterios (¿cómo evitar hablar, pues, de la *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, de Beda, o de la biografía de Asser sobre el Rey Alfredo?). Por último, y aun cuando se ha comentado brevemente con anterioridad, queremos debatir puntualmente sobre la idea de lo que debe, o no debe, incluirse en el canon literario de la materia de «literatura inglesa» que nos ocupa. Parece más enriquecedor, a priori, tener un criterio amplio y abierto de la oferta que los alumnos puedan escoger<sup>10</sup>. No obstante, nos gustaría matizar lo siguiente:

Se debe optar por incluir aquellos libros de historia, escritos religiosos, proverbios y refranes, ensayos científicos, obras filosóficas y de otros tipos, en aquellos periodos que, como en la literatura medieval o en el Renacimiento, no se entiende su estudio por separado por las razones expuestas ya anteriormente. Aunque todos estos géneros no se incluyen en las *belles lettres* ni tienen una finalidad eminentemente estética, parecen cruciales para la época en la que fueron escritos y corren paralelos al pensamiento de su tiempo. Parece imposible prescindir de obras como las traducciones de la Biblia del Renacimiento, los tratados filosóficos y de poética,

---

<sup>9</sup> Cf. la polémica establecida por Valentine Cunningham hace unos años en el *TLS* (número 4.613, 30 de agosto de 1991), cuando proclamaba que el *Old English* no debería estudiarse dentro de la literatura inglesa, puesto que esta civilización estaba muy alejada de ella tanto en lo lingüístico como en lo cultural.

<sup>10</sup> «We teach and criticize literature, but we are not able to say precisely what «literature» is and where its boundaries lie» (William E. Cain, 1984: *The Crisis in Criticism. Theory, Literature and Reform in English Studies*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London).

el desarrollo de la prosa no-literaria del siglo XVII, o las producciones críticas del círculo del Dr. Johnson en la segunda mitad del siglo XVIII, por citar algunos ejemplos. Y se podría añadir otras razones de tipo histórico concernientes a la huella literaria que tales productos no-literarios dejaron en su propia época y en las posteriores. Como se expresa Scholes, en referencia a esta cuestión,

The «great books» are not all belletristic, and if belletrism falls, then any text may be studied in an English Course. And who is to say that Locke or Gibbon is less valuable than Dryden or Gray? The literature/non literature distinction cannot survive a critique that succeeds in separating literariness from value, yet that is precisely what all the formal and structural studies of the past decades have enabled us to do<sup>11</sup>.

No obstante lo dicho, deberían primarse por supuesto los criterios estéticos, puesto que la razón última de la literatura inglesa es el estudio de los productos artísticos denominados como «literarios», y su avance estilístico en el tiempo. La importancia curricular de todas estas obras filosóficas o históricas será relativa en los programas, y aparecerán, por tanto, de forma secundaria a las obras estrictamente literarias. Aunque la inclusión de textos no-literarios, como los relativos a la publicidad, el cine, el lenguaje periodístico y de los otros medios de comunicación, etc., es cada vez más frecuente en los *curricula* universitarios, debido a la influencia ejercida por la teoría contemporánea —partidaria de un enfoque global, interdisciplinario y conjunto de todo lo textual, como mejor sistema para la práctica de la crítica— parece que estos medios deben utilizarse con prudencia y deben colocarse en su justo lugar. Es decir, que son medios adecuados y valorables —muy útiles para la formación cultural y crítica de los alumnos— pero para algunas asignaturas, como las de comentario de textos literarios ingleses, o en las monografías y optativas bien delimitadas. Sin embargo, no parece aconsejable, dadas las limitaciones temporales y la importancia de los contenidos de los programas, su utilización en las asignaturas obligatorias generales o los *survey courses*. Una razón de peso para esto se puede encontrar en el hecho de que (no debemos olvidar) para el estudiante español de Filología Inglesa esta es la primera vez que se estudia la literatura de este país, y los contenidos, a pesar de los conocimientos generales que se puedan tener, son novedosos para todos. Finalmente, y a tenor de lo que nos ocupa, recordemos —como hemos comentado hace unas líneas— que sobre todo en el siglo XX se ha producido una renovación grande del canon literario, y hoy en día parece imposible no citar —e incluir en muchos casos— la mal llamada subliteratura: el *thriller*, la novela de *suspense*, la ciencia-ficción, la literatura fantástica, la novela «rosa», la novela erótica. Muchos autores que escriben novela «seria» (si podemos seguir haciendo estas distinciones «políticamente incorrectas») utilizan estos géneros y los subvierten o simplemente los mejoran: ¿dónde dejaríamos, si no, la serie *Canopus in Argos* de Doris Lessing, *Mantissa* o *A Maggot* de John Fowles (paro-

---

<sup>11</sup> Robert Scholes (1985): *Textual Power, Literary Theory and the Teaching of English*, Yale University Press, New Haven & London, p. 8.

días de la novela erótica y de juicios, respectivamente), toda la producción detectivesca de P.D. James o de Ruth Rendell (o Barbara Vine), o *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess?



## REFERENCIAS

- AUERBACH, Erich (1987): *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- BAKHTIN, Mikhail (1973): *Problems of Dostoevski's Poetics*, Manchester University Press.
- BAKHTIN, Mikhail (1982): *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin.
- BAL, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid.
- BHABHA, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, Routledge, London & New York.
- BLOOM, Harold (1973): *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press.
- BOND, D.S. (1993): *Living Myth*, Heinemann, London.
- BOOTH, Wayne C. (1975): *A Rhetoric of Irony*, Chicago University Press.
- BROGAN, T.V.F., ed. (1994): *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*, Princeton University Press, New Jersey.
- CAIN, William E. (1984): *The Crisis in Criticism, Theory, Literature, and Reform in English Studies*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- CUDDEN, J.A. (1992): *Dictionary of Literary Terms and Literary History*, Penguin, Harmondsworth, 3rd ed.
- CULLER, Jonathan (1975): *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, London.
- CULLER, Jonathan (1983): *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Routledge, London.
- CULLER, Jonathan (1981): *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Cornell University Press & Routledge & Kegan Paul, Ithaca & London.
- CVETKOVICH, Ann & DOUGLAS Kellner, eds. (1997): *Articulating the Global and the Local*, Westview Press, Boulder, Colorado & London.
- DALLMAYR, Fred (1996): *Beyond Orientalism. Essays on Cross-Cultural Encounter*, State University of New York Press, Albany.
- DE LA CALLE, Román (1981): *En torno al hecho artístico*, F.Torres, Valencia.
- DOCHERTY, Thomas (1990): *After Theory*, Routledge, London.
- DOCHERTY, Thomas, ed. (1993): *Postmodernism: a Reader*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire.
- EAGLETON, Terry (1983): *Literary Theory: An Introduction*, Blackwell, Oxford.
- ECO, Umberto (1984): *Obra abierta*, Planeta, Barcelona.



- ERLICH, Víctor (1974): *El formalismo ruso*, Seix-Barral, Barcelona.
- ESCARPIT, Ramón (1971): *Sociología de la literatura*, Oikos-Tau, Barcelona.
- FOLEY, B. (1986): *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- GILBERT, Sandra & Susan GUBAR (1979): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven.
- GILBERT, Sandra & Susan GUBAR (1988): *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven.
- GRAY, Martin (1992): *A Dictionary of Literary Terms*, Longman & York Press, London & Beirut, 2nd ed.
- GRODEN, Michael & Martin KREISWIRTH, eds. (1994): *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.
- GUNN, Daniel (1990): *Psychoanalysis and Fiction*, Cambridge University Press.
- HARASYM, Sarah, ed. (1990): *Gayatri Chakravorty Spivak. The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York & London.
- HARLAND, R. (1987): *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, Methuen, London.
- HAWTHORN, Jeremy (1992): *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, Arnold, London.
- ISER, Wolfgang (1978): *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- KAYSER, Wolfgang (1976): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
- KERNAN, Alvin (1990): *The Death of Literature*, Yale University Press, New Haven & London.
- MCÉWEN, Christian & Sue O'SULLIVAN (1989): *Out the Other Side. Contemporary Lesbian Writing*, The Crossing Press, Freedom, California.
- MARSHALL, Brenda K. (1992): *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*, Routledge, New York & London.
- MILNER, Andrew (1996): *Literature, Culture & Society*, UCL Press, London.
- MONGIA, Padmini, ed. (1996): *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader*, Arnold, London.
- MORRIS, Pam, ed. (1996): *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*, Arnold, London.
- NORRIS, Christopher (1996): *Deconstruction. Theory and Practice*, Routledge, London & New York, rev. ed.
- ONEGA, Susana & José Ángel GARCÍA LANDA, eds. (1996): *Narratology*, Longman, London & New York.
- RAJAN, Rajeswari Sunder (1993): *Real & Imagined Women. Gender, Culture and Postcolonialism*, Routledge, London.
- RICE, Philip & Patricia WAUGH (1992): *Modern Literary Theory*, Arnold, London, 2nd ed.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983): *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Methuen, London & New York.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M<sup>a</sup> & M<sup>a</sup> Carmen África VIDAL (1998): *Y después del postmodernismo ¿qué?*, Anthropos, Generalitat Valenciana, Barcelona.
- SAID, Edward W. (1995): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Penguin, Harmondsworth, repr.



- SAID, Edward W. (1983): *The World, The Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- SAID, Edward W. (1994): *Culture and Imperialism*, Vintage, London.
- SAN JUAN, E., Jr. (1995): *Hegemony and Strategies of Transgression. Essays in Cultural Studies and Comparative Literature*, State University of New York Press, Albany.
- SARTRE, Jean Paul (1957): *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires.
- SARUP, Madan (1993): *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire.
- SARUP, Madan (1996): *Identity, Culture and the Postmodern World*, Edinburgh University Press.
- SCHOLES, Robert (1985): *Textual Power. Literary Theory and the Teaching of English*, Yale University Press, New Haven & London.
- SELDEN, Raman; Peter WIDDOWSON & Peter BROOKER (1997): *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 4th ed.
- SMITH, Anna (1996): *Julia Kristeva. Readings of Exile and Strangement*, Macmillan, London.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1987): *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, London.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York & London.
- SPRINKLER, Michael, ed. (1992): *Edward Said. A Critical Reader*, Blackwell, Oxford & Cambridge, Mass.
- STANZEL, Franz (1984): *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press.
- TODOROV, Szvetan (1970): *Teoría actual de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires.
- ULLMANN, S. (1968): *Language and Style*, Blackwell, London.
- WAUGH, Patricia (1992): *Postmodernism. A Reader*, Arnold, London.
- WAUGH, Patricia (1992): *Practising Postmodernism, Reading Modernism*, Arnold, London.
- WELLEK, R. & A. WARREN (1973): *Theory of Literature*, Penguin, Harmondsworth.
- WILLIAMS, Patrick & Laura CHRISMAN, eds. (1993): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire.

