



REVISTA
**ESTUDIOS SOCIALES
CONTEMPORÁNEOS**

ISSN 2451-5965

 **Lectores y escritores.
Algunos ensayos de Martin Amis**

**Readers and Writers. Some Essays by Martin
Amis**

Vera Helena Jacovkis

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
verajota@gmail.com

Enviado: 12/10/2017 - Aceptado: 10/12/2017

“Vera Helena Jacovkis (diciembre 2018) “Lectores y escritores. algunos ensayos de Martin Amis” en Revista de Estudios Sociales Contemporáneos N° 19, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 169-189”

* Este artículo forma parte de la investigación llevada adelante en el marco de la tesis de maestría “De escritores y lectores: Martin Amis y la figura del artista en el Reino Unido desde mediados de 1970 hasta 1990”. Esta tesis fue defendida en julio de 2015 para completar la Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural de la Universidad Nacional de General San Martín.



Resumen

Entre fines de la década de 1970 y principios de los años ochenta, el debate que abren los estudios culturales en torno a la cultura popular y la cultura masiva lleva a formular la pregunta, en el campo literario, de quiénes escriben y para quiénes lo hacen.

El interrogante que guía la presente investigación es entonces: ¿cómo se ubica a sí mismo uno de los escritores más relevantes del período, Martin Amis, en el particular contexto literario de este período? En la construcción de un lugar de enunciación, la operación de Amis es delinear en sus ensayos tres figuras diferentes: la del público lector común, el académico y el crítico-artista. En la nueva distribución que se observa a partir de la expansión de los medios de comunicación y los consiguientes cambios sociales, políticos y culturales, Amis asigna a cada una de estas figuras un rol. Se indaga en este artículo, desde el análisis del discurso, el modo en que Amis configura su ethos (Maingueneau, 2002), es decir, cómo proyecta una imagen de sí como escritor y garante del texto que está en un lugar diferente en relación con las tres figuras señaladas. Se explora así una problemática clave en la época en la que se inscriben los textos de Amis: la representación que los escritores hacen de sus propios lectores y de sí mismos en tanto actores en el campo cultural.

Palabras claves: Representación, lectura crítica, estilo, cliché, Gran Bretaña

Abstract

Between the late seventies and early eighties, the debate that cultural studies open in relation to popular culture and mass culture leads to the question in the literary field of who writes and for whom.

The question guiding this research is: where does one of the most relevant writers of the period, Martin Amis, see himself in the literary context of this period? Amis builds a place of enunciation by outlining three different figures in his essays: the common reader, the academic and the artist-critic. In the new distribution that takes place due to the expansion of mass media and the resulting social, political and cultural changes, Amis assigns each of these figures a role. Using discourse analysis tools, we explore in this article how Amis builds an ethos (Maingueneau, 2002), that is, how he projects an image of himself as a writer and guarantor of the text that is in a different place in relation to the three mentioned figures. This way, we look into a key issue in the period in which Amis produces his texts: the representation that writers do of their readers and of themselves as actors in the cultural field.

Keywords: Representation, critical reading, style, cliché, Great Britain

1. Introducción

En 1964 se crea, en Birmingham, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, en el cual comienza a reflexionarse acerca del término “cultura” y, específicamente, “cultura popular”, de una manera diferente a como venía pensándose en el ámbito de la teoría literaria: se procura explorar este concepto desde una perspectiva que deje de considerarla como privativa de los sectores más elevados de la población para examinar otras prácticas antes dejadas de lado, vinculadas con el universo cotidiano¹. Trabajan, entonces, con una noción más amplia que la de cultura letrada, y tienen como uno de sus ejes fundamentales el vínculo entre lo popular y lo masivo.

Se busca una apertura en términos de los sujetos que se toman en consideración, es decir, se pretende recuperar las voces de los excluidos de la sociedad. Esta emergencia de voces puede relacionarse con el contexto particular que se vive en este período: como señala Graeme Turner (1996), la posguerra en el Reino Unido se percibe como el surgimiento de una “Nueva Gran Bretaña”, en la que las miradas se vuelven sobre la cultura inglesa para intentar comprender los cambios que se están viviendo (38), y la emergencia de los estudios culturales irá a la par de aquella de las corrientes feministas y poscolonialistas. Desde diferentes campos se pone entonces el foco en las voces excluidas de la concepción tradicional del sujeto: mujeres, homosexuales, negros, pero también la gente “común”, quienes viven en el anonimato del día a día. Se busca entender de qué manera funcionan, en la sociedad, estas nuevas formas de vida.

A su vez, el surgimiento de los estudios culturales se liga directamente con el debate acerca de la cultura popular y la cultura de masas, debate que tendrá su punto de inflexión con la eclosión de los medios masivos de comunicación pero que, en la cultura británica en particular, tiene larga data. David Marquand y Anthony Seldon (1996) proponen una constante en la política cultural británica, no solo desde 1945 sino incluso antes: su “exclusividad”, “...la abrumadora inclinación a dar fondos para los placeres de la elite, para Londres y las firmas artísticas tradicionales, y la profunda hostilidad a cualquier forma de democratización”² (196). La cuestión de la democratización de la cultura será, entonces, un eje clave en los debates culturales de la segunda mitad del siglo XX.

Resulta relevante, en este contexto, analizar las representaciones del campo literario, los escritores y los lectores que hacen los autores mismos, es decir, cómo perciben ellos y plasman en sus ensayos los cambios que están ocurriendo en la sociedad. El presente artículo explora la construcción de las figuras del público

¹ En el texto *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* (traducido como *La cultura obrera en la sociedad de masas*), de Richard Hoggart, de 1957, considerado fundador de los estudios culturales, se toma por primera vez como objeto de análisis la cultura de la clase obrera. El foco está puesto entonces en una parte de la cultura propia (y no en la cultura de los otros pueblos, objeto privilegiado hasta entonces por la antropología). Hoggart analiza los cambios en dicha cultura entre los años veinte y la década de 1950, fundamentalmente a partir de su propia experiencia personal, así como de entrevistas realizadas por él mismo.

² La traducción es nuestra.

lector común, del académico, y del crítico-artista que Martin Amis (1949) lleva a cabo en sus textos no ficcionales, poco estudiados por la crítica. Se centra en cuatro ensayos publicados entre 1977 y 1986, y compilados en el conjunto de ensayos *The War Against Cliché*³ (La guerra contra el cliché): la reseña “Abba Abba by Anthony Burgess” (1977), “In Praise of Pritchett” (1980), la reseña “Diversity and Depth in Fiction by Angus Wilson. Edited by Kerry McSweeney” (1984), y el artículo “The War Against Cliché” (1986). El objetivo es relevar cómo Amis construye una imagen de sí mismo como escritor y garante del texto, un ethos, en términos de Dominique Maingueneau (2002), a partir de las tres figuras de lector delineadas.

Como señalan diversos autores (Bradbury, 2001; Childs, 2005; Tew, 2007), hay una emergencia de una nueva ola de escritores en el Reino Unido a partir de la década de 1970. Se trata de una serie de jóvenes autores que, de distintas maneras, buscan romper con la tradición, quebrar las convenciones literarias que predominaban en la época. En esta emergencia de una nueva generación tiene particular relevancia la figura de Martin Amis, quien fue señalado desde el comienzo, junto con Ian McEwan, como un *enfant terrible* por su peculiar tratamiento de temas tabú como la violencia, el sexo y las drogas. Dicha caracterización de Amis se complementa, a su vez, con el tono categórico y, en ocasiones, provocador que adquiere su voz en las reseñas y artículos que publica en los medios. Amis es además hijo del famoso escritor Kingsley Amis, miembro de “The Movement”.

La pregunta que guía la presente investigación es: ¿cómo se ubica Amis a sí mismo en el contexto literario de este período, teniendo en cuenta la particular expansión de los medios de comunicación y las profundas transformaciones sociales y culturales que esto implica? ¿Qué imagen de sí construye y cómo está, esta representación, atravesada por los cambios que se viven en ese momento?

Para responder estos interrogantes, se parte en primer lugar de las consideraciones que Amis realiza en el prólogo de *The War Against Cliché*, escrito en el año 2000, para ver cómo el autor delinea una serie de oposiciones en las que se puede observar la tensión entre la democratización de la literatura como opuesta al talento. En el siguiente apartado, se explora el concepto de estilo a partir de algunas consideraciones de Roland Barthes, para ver la elaboración que hace Amis de la dicotomía forma / contenido en los ensayos señalados. Su propuesta del estilo como la imposición de la forma, la corporalidad del texto, lo lleva a vincularlo con la escritura modernista. En la sección siguiente, “Público lector y academia”, se indaga entonces cómo, a partir del debate acerca de la forma y el contenido, en particular en torno a la figura de James Joyce, Amis dibuja dos figuras de público lector contrapuestas: la del lector común y la del académico. Amis se acerca y se distancia de una y otra figura, y muestra así una construcción de sí mismo que recupera la tradición modernista pero sin olvidar la importancia del público lector. Finalmente, en el apartado “Elitismo y cultura popular”, se completa el gesto con una tercera figura construida por Amis, la del crítico-artista. A partir de estas tres

³ El texto fue publicado originalmente en *The Atlantic Monthly*, en 1986, bajo el nombre “The Teacher’s Pet”, y fue en la compilación posterior que recibió el nombre “The War Against Cliché”.

configuraciones, Amis se sitúa a sí mismo en un campo cultural que vive profundas transformaciones. Los ensayos dan cuenta de las tensiones entre, por un lado, formas de expansión de la literatura que implican la posibilidad de un mayor público lector, y, por el otro lado, el miedo de algunos escritores a estos cambios, miedo expresado en el rescate de formas de elitismo ligadas a la noción de talento.

2. Martin Amis y el prólogo a *The War Against Cliché*

Martin Amis escribió, a lo largo de su vida, numerosos ensayos y reseñas que fueron publicados tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos. Se trata de textos referidos no solo a literatura sino también a los más diversos objetos de la cultura, como el Guinness Book of Records, el ajedrez, el sexo y las armas nucleares. De la década de 1970 son sus reseñas de libros para el Observer. Fue asistente editorial en el Times Literary Supplement (1972-1974) y editor literario de New Statesman (1977-1979). También escribió artículos para, entre otros, el London Review of Books, el Sunday Times y The Independent, y los periódicos americanos New Yorker, New York Times Book Review, The Atlantic, Esquire y Vanity Fair. Se trata, en términos generales, de publicaciones de izquierda o centro-izquierda dirigidas a un público no especializado. Si bien algunas, como el Times Literary Supplement o el New York Book Review, están focalizadas en la literatura y son reconocidas por este motivo a nivel mundial, en la mayoría las reseñas son solo una sección, que coexiste con notas sobre política, economía o moda.

El autor editó cinco compilaciones que reúnen estos textos: *The Moronic Inferno* (1986) tiene como núcleo la cultura de Estados Unidos; *Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions* (1993) y *The War Against Cliché* (2001) reúnen artículos publicados durante las décadas de 1970, 1980 y 1990; *The Second Plane* (2008) compila trabajos más recientes en torno a los atentados ocurridos el 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos; finalmente, *The Rub of Time: Bellow, Nabokov, Hitchens, Travolta, Trump. Essays and Reportage, 1986-2016*, recientemente publicado, contiene ensayos literarios y políticos de las últimas décadas.

Amis es egresado de Literatura Inglesa de la Universidad de Oxford entre los primeros de su promoción; tiene, pues, una sólida base de estudios literarios que se refleja en sus ensayos críticos, en particular por la conciencia que muestra acerca del trabajo que los textos literarios realizan sobre la lengua. Ya el título de la compilación que se estudiará, *The War Against Cliché*, presenta una postura en torno al imperativo que tiene la literatura de luchar contra los lugares comunes, y en esta lucha, como se verá, adquiere un papel central el lenguaje, en tanto constructor o destructor de clichés, de estructuras de la lengua fosilizadas, por su naturaleza reproductora pero también actualizadora y transformadora. En el prólogo de esta compilación, Amis contrapone la descripción del campo de la literatura y la crítica literaria en la época en la que fueron escritos muchos de los textos, los años '70, con la configuración de este campo en el presente de la enunciación, el 2000. A partir de esta oposición, Amis reflexiona acerca del concepto de literatura y los cambios que se produjeron en la crítica literaria desde el momento en el que él comienza a escribir. La imagen que brinda de los años setenta es la de

una época en la que no solo los jóvenes escritores creen en el poder de la literatura, sino que su relevancia es compartida a nivel social, posiblemente debido, en gran parte, a la impronta del Mayo Francés en este período:

La literatura, sentíamos, era la disciplina nuclear; la crítica exploraba y popularizaba el significado de esa centralidad, creando un espacio alrededor de la literatura y, de ese modo, exaltándola aún más. El comienzo de los años setenta, debo agregar, fue testigo de la gran controversia en torno a Dos Culturas: Arte vs Ciencia (o F. R. Leavis vs. C. P. Snow). Quizás lo más fantástico de este momento cultural fue que el Arte parecía estar ganando⁴. (Amis, 2002: xii)

En el recorrido que realiza este prólogo de los cambios históricos ocurridos desde los setenta hasta la actualidad de la escritura se delinea una “democratización” de la literatura, relacionada con el hecho de que en el año 2000 “cualquiera” puede publicar, pues fuera de la universidad, en particular en internet, “todos se han convertido en críticos literarios”⁵ (xiii). Así, si bien el cambio que se produce en el campo literario desde la década de 1970 parece primero atribuirse a la situación económica del país, al aumento del petróleo y la inflación (xii), esta situación se mostraría luego, a la luz del presente de la enunciación, como falsa: en realidad, aquello que “condena” (xii) a la crítica literaria es, más bien, la democratización creciente de la cultura, que permite que “cualquiera” publique e, incluso, critique (xiii). Se tratará, entonces, de una lucha entre la “democratización” y el “talento”. El texto establece una oposición entre estos términos, cada uno de los cuales introduce un campo semántico propio: el talento se vincula a una “estructura de escalones y jerarquías” (xii), a una “élite”, a un “canon” (xii), mientras que la democratización se encuentra ligada a la “igualdad de sentimientos” y el “igualitarismo emocional” (xiii).

De esta forma, en el presente de la enunciación “el nuevo credo” es, como afirma “escépticamente” Gore Vidal, que “los sentimientos de nadie son más auténticos, y por lo tanto más importantes, que los de cualquier otra persona” (citado en Amis, 2002: xiii); el procedimiento por el cual se critica ahora un libro consiste básicamente en que el crítico recibe un libro y de acuerdo a cómo le “caiga”, “bien o mal”, escribe su reseña: “El resultado de este contacto conforma la base de la reseña, sin referencia alguna a la cosa detrás. Y la cosa detrás, me temo, es el talento, el canon, y el cuerpo de conocimiento que llamamos literatura” (xiii). Así, el talento y el canon se asocian finalmente con la literatura para señalar la devaluación de esta última así como de la crítica literaria.

Pese a que la lectura de Amis parece ser la de que es preciso lamentar el curso de la historia (“Probablemente algunos lectores tengan la impresión de que yo creo que este desarrollo de los acontecimientos debe condenarse”, xiii), se aclara: “No es así. Es el summum de la holgazanería deplorar el presente, deplorar la actualidad. Digan lo que quieran, el presente es inevitable” (xiii). Si bien su postura no es optimista, Amis no promueve la oposición al tiempo presente, pues

⁴ En cursivas en el original. La traducción de las citas de este texto es nuestra.

⁵ En cursivas en el original.

habría una suerte de fuerza de la historia más allá de los hombres que lo vuelve inevitable. Pero este mismo argumento lo llevará a sostener una perspectiva optimista del futuro:

A la larga, sin embargo, la literatura resistirá el proceso de igualación y volverá a la jerarquización. Esta no es la decisión de un snob 'belletrista'. Es la decisión del Juez Tiempo, que constantemente separa aquellos que perduran de aquellos que no lo hacen. (xiv, las cursivas son nuestras)

Es posible ver, pues, una creencia en el talento como aquello sobre lo que se construye la literatura, y la creencia en que es ese talento el que hace perdurar los textos, aquel al que el movimiento del tiempo termina sosteniendo.

Amis termina el prólogo describiendo la crítica literaria y su propia práctica de la siguiente manera:

La cita es la única evidencia concluyente del crítico. O semi-concluyente. (...) Desgraciadamente para los imperialistas de la crítica literaria (especialmente I. A. Richards), no hay manera de distinguir a los excelentes de los menos excelentes. (...) Sin embargo, la cita es todo lo que tenemos. Para idealizar: toda escritura es una campaña contra el cliché. No solo los clichés de la pluma sino los clichés de la mente y los clichés del corazón. Cuando critico, estoy generalmente citando clichés. Cuando elogio, estoy generalmente citando las cualidades opuestas de frescura, energía y reverberación de la voz. (xv)

Esta última parte del texto, que se asocia con el título del libro, pone como elemento común de los textos reunidos en la compilación el formar parte de la lucha contra el lugar común, que será uno de los puntos más criticados por Amis en sus reseñas. Se vinculan, así, el lugar común y las formas relacionadas con la democratización de la literatura. En la crítica de Amis, asume centralidad evitar el anquilosamiento del lenguaje, luchar contra el cliché de modo que aquel se renueve. Hay un doble movimiento temporal, que supone transformación y, al mismo tiempo, perpetuación. Por un lado, el lenguaje debe renovarse; por el otro lado, aquello que hace que una obra perdure en el tiempo es el talento, característica que supone una forma de elevación por sobre los demás. En este sentido, el "estilo", como concepto que nuclea el modo en que Amis concibe la relación de los escritores con el lenguaje, adquiere relevancia en las reseñas que realiza de otros autores, estableciendo una conexión con la tradición del modernismo anglosajón y delineando, como trasfondo de la discusión, la dicotomía cultura de masas / cultura de élite que, tal como indicamos, se vuelve central en la década de 1980. Un autor fundamental para explorar el concepto de estilo en la tradición de la teoría literaria es Roland Barthes, estudioso de la semiología y de la retórica.

3. El estilo

En su investigación de los cambios sufridos por el concepto de "estilo" desde la antigüedad hasta el presente, Roland Barthes (1982) muestra cómo el estilo es un concepto que ha sido objeto de controversias, pues la retórica misma ha sufrido

cambios en su estatus, en tensión entre ser considerada la lógica del discurso, su orden, y ser considerada un simple ornamento, un adorno. Por este motivo, la estilística ha pasado por períodos en los que fue considerada una disciplina central, a momentos en los que se la deja de lado por considerarse que carece de una dimensión reflexiva. A partir del siglo XVII, el estilo irá asociándose poco a poco a la noción de “genio”, vinculado a la expresión de una singularidad.

La idea de la retórica como algo ornamental implica una separación entre forma y contenido, en la medida en que supone la existencia de formas sinónimas para dar cuenta de un mismo contenido, diferentes maneras de decir lo mismo. Esta separación entre forma y contenido (y, por ende, entre pensamiento y lenguaje) resulta difícilmente aceptable, y genera un debate en el siglo XX que lleva a algunos teóricos a buscar un rescate de la noción de estilo a partir de una redefinición, de una propuesta diferente que sortee el problema planteado por estos dualismos. Uno de los movimientos del siglo XX es volver al estudio de la retórica, en particular a partir de la década de 1950, período en el que se publica el Tratado de la argumentación: la nueva retórica, de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989).

Barthes (1978) propone una concepción del estilo basada en su contraposición con la lengua: si esta es aquello dado al autor, un objeto social, un “reflejo sin elección”, el estilo es, por el contrario, la singularidad del escritor, su naturaleza, su cuerpo. El estilo es siempre “ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor” y deja afuera, pues, la relación entre el escritor y la sociedad: “Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad” (Barthes, 1978: 20). Barthes introduce entonces un tercer término, la “escritura”:

Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia. (21s.)

Para Barthes no existe literatura “sin una moral del lenguaje” (15), y la escritura es “la moral de la forma”, “la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje” (23). Uno de los gestos fundamentales de Barthes es el darle una dimensión específicamente histórica al concepto de “escritura”, pues “[b]ajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado” (24), y con esta dimensión histórica introduce también, así, la dimensión ética: “La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura” (85).

En Amis, la noción de “estilo” es central en sus reflexiones críticas acerca de otros autores. Como indicamos, este autor tiene una gran producción de ensayos y contribuciones periodísticas acerca de la literatura y su relación con la sociedad, textos en los que hay una reflexión permanente con respecto al modo en que se debe hacer no solo literatura, sino también crítica. De hecho, resulta llamativo que muchos de sus textos sean, no sobre ficciones, sino sobre otros textos críticos:

prácticamente toda la sección "From the canon", de *The War...*, trabaja no sobre los escritos de autores canónicos (Coleridge, Jane Austen, Milton, Dickens) en sí mismos, sino sobre textos críticos escritos sobre estos autores canónicos. En muchos de sus escritos, la idea del estilo como aquello que da forma al texto se presenta como un eje principal.

En relación con la controversia entre forma y contenido, Amis explicita, en una reseña de 1977 acerca de *Abba Abba*, de Anthony Burgess, su perspectiva de la imposibilidad de separar un aspecto del otro. Amis señala la distinción que hace Burgess entre dos tipos de novelista, el novelista "A" y el novelista "B":

...el novelista A, aparentemente, escribe en lo que comúnmente consideramos comercial [mainstream]. Está interesado en los personajes, los motivos y la moral, y en cómo estos se revelan a través de la acción (sí, oh sí mi querido, la novela A cuenta una historia). El más valiente y subversivo novelista B, en cambio, está bastante interesado en estas cosas pero está al menos tan interesado en otras cosas también: concretamente, el juego autónomo de ingenio, ideas y lenguaje (no, el novelista B no necesariamente cuenta una historia en lo absoluto). Definitivamente, los novelistas ambiciosos tienden a volverse más B y menos A a medida que se desarrollan⁶. (Amis, 2002: 113)

Si Amis acepta esta división entre novelas centradas en el "contenido" y novelas centradas en la "forma", al mismo tiempo aclara: "Personalmente, yo siempre he creído en la indivisibilidad entre forma y contenido, y he suscrito a la perspectiva nabokoviana de que solo hay un tipo de escritura, la del talento; las novelas A bien escritas son siempre también novelas B también" (115). En un punto, entonces, el talento es aquello que permite conjugar forma y contenido. El más claro ejemplo de una novela B es, indica, *Finnegans Wake*: se sitúa ya, entonces, a James Joyce en el centro del debate acerca de la dicotomía forma / contenido y, con él, a los escritores modernistas.

Esta distinción entre novelistas A y novelistas B se yuxtapone entonces, hasta cierto punto, con la diferencia que Amis apunta entre escritores "impositores" o "que se imponen" ("imposers") y escritores "masoquistas" ("masochists") en su ensayo de 1980 acerca de los textos críticos de V. S. Pritchett, en la medida en que ambas caracterizaciones tendrán como figura central a los escritores modernistas anglosajones.

En este artículo, Amis retoma una oposición que es, en realidad, establecida por Pritchett mismo en un texto acerca de Henry Green:

Algunos excelentes artistas se imponen, pero Henry Green perteneció a aquellos que, de forma masoquista, buscan dejar que sus personajes hablen a través de ellos. Así, pueden llegar a exponer más de lo que saben: ¿pero no sentimos todos tercamente (...) que somos más que lo que sabemos? (66s.)

A partir de esta cita tomada de Pritchett, Amis señala cómo, por el modo en que

⁶ En cursivas en el original.

Pritchett arma la frase, se identifica con el primer tipo de escritor, el “masoquista”:

Resulta claro, por la construcción de la primera oración, que Pritchett se alinea él mismo con el segundo tipo de escritor, con el masoquista más que con el que se impone. No continúa para agregar (...) que los modernistas son todos impositores, mientras que los masoquistas pertenecen a una tradición más tranquila e irregular. Uno está tentado de hacer una tercera distinción aquí, que va a volverse relevante más adelante. Los escritores varones tienden a imponerse, las mujeres tienden a ser masoquistas. ¿No es notable que solo haya una mujer modernista, Virginia Woolf? Con razón le tenemos tanto miedo. (67)

En este sentido, es posible hacerle la misma observación a Amis: por la forma de estructurar su crítica, y por el modo en que él se presenta como escritor, Amis claramente se alinea en el primer grupo, en el grupo de aquellos que “se imponen”. No solo eso: la asociación entre el escritor “masoquista” y una escritura “femenina”, por un lado, y el escritor “que se impone” y una escritura “masculina”, por el otro, es propia de Amis, no de Pritchett, al igual que la asociación entre esa escritura “masculina” y los modernistas, también de su autoría⁷. La cuestión de la masculinidad es eje de muchas reflexiones de Amis; constituye la primera de las secciones de la compilación (“Sobre la masculinidad y otras cuestiones relacionadas”). Es aquí Amis, por ende, quien está explorando este concepto, no Pritchett⁸.

Amis indica que la escritura de Pritchett se corresponde, en cierto modo, con su manera de ver la realidad: el estilo no es entonces la expresión de un pensamiento, sino más bien un modo de representar la realidad. En referencia a la musicalidad del texto, señala oraciones que “tintinean” como “un tren antiguo y oxidado” (69), que concuerdan con la manera en la que Pritchett presenta la cotidianidad:

La vida, de hecho, rima: rima todo el tiempo. (...) La capacidad de respuesta de Pritchett a lo cotidiano es una de las razones por las cuales sus historias parecen informes [formless]; no son cómicas, trágicas, románticas, farsescas, o nada parecido que tenga una forma. Pritchett está encerrado entre los vicios y los ritmos de lo que en algún otro lugar él llama el “ennui nativo”. (69)

Este estilo particular es llamado por Amis “un estilo femenino de aprehensión” e implica una representación de la vida corriente, un modo de ver lo cotidiano en el que los personajes hablan precisamente desde su falta de singularidad, pero es

⁷ De hecho, se considera a Green un escritor modernista, es decir que Pritchett está en realidad indicando lo contrario al asociar a Green con los escritores “masoquistas”.

⁸ La relación entre Amis y el feminismo resulta bastante controversial. Si bien en general en entrevistas y ensayos sostiene una postura feminista, sus textos ficcionales han sido acusados de misoginia por varias críticas feministas (cfr. Doan, 1990), y la conceptualización de una “escritura femenina” en los términos en los que la plantea Amis en el ensayo estudiado resulta también difícil de aceptar desde una perspectiva feminista.

justamente esta convencionalidad lo que los destaca: “[s]i algo subyace a su trabajo es la proposición constantemente representada de que la gente común es en verdad extraordinariamente extraña” (71).

Amis construye así un eje de oposiciones que asocia el estilo “masoquista”, “femenino”, al ritmo de la vida corriente, del *ennui*; la escritura femenina, con su rima, presenta un ritmo pausado, ininterrumpido, homogéneo, común y corriente. Frente a este discursar de la vida se impone lo masculino como un estilo que irrumpe, que quiebra esta homogeneidad, cuyos mayores exponentes son los modernistas. Si la prosa de Pritchett es informe, aquello que marca la prosa “que se impone” es, justamente, la forma. Esa “estructura carnal” que señalaba Barthes en relación con el estilo se presenta entonces en esa presencia del escritor; el escritor masculino es aquel que pone su cuerpo en el texto, aquel a quien la vida no traspasa, sino que es él quien le da forma. Pero si, como señalaba Barthes, el estilo deja afuera la relación entre el escritor y la sociedad, el peligro de la imposición total, de la novela de la forma, es precisamente el perder ese vínculo, perder la relación con el público lector. En este sentido, resulta particularmente significativo el hecho de que el ensayo sobre Joyce, el modernista por excelencia, sea el que le da el título a la colección en tanto “guerra contra el cliché”, pues allí Amis traza los rasgos de este escritor como aquel que lleva al límite esta lucha, pero hay en este extremismo un punto en el que Joyce se vuelve un escritor ilegible.

4. Público lector y academia

Amis comienza el artículo preguntándose a quién puede interesarle la nueva edición corregida del *Ulises*, para llegar a la pregunta de quién lee efectivamente este texto:

Si, como yo, han intentado el *Ulises* antes, y llegaron hasta la mitad (el destino común para el lector común), entonces el texto renovado simplemente provee de otra excusa para intentarlo de nuevo. Créanme: no van a notar la diferencia.

¿Quiénes forman parte, hoy en día, del público del *Ulises*? ¿Quién lo lee? (...) Es estudiado en detalle, es exhaustivamente descosido y desarmado, es permanentemente deconstruido. Pero ¿quién lee el *Ulises* por el placer de hacerlo? (441)

Joyce, afirma Amis, no es “amigable” para los lectores sino, por cierto, bastante hostil; porque él no escribe para un público, sino más bien para los escritores; o, incluso se podría decir, para un escritor, para él mismo: es “auto-amigable” (“auto-friendly”) (442). No obstante, por las mismas razones por las que es hostil al lector común, es un “genio” (442).

El *Ulises* se presenta como una épica moderna, degradada, y si bien la fuerza que preside el libro es Molly, el verdadero motor de esta épica es la prosa, ese “increíble instrumento”, “mitad varita mágica, mitad arma”:

De hecho, la prosa y la heroína tienen mucho en común, igualmente caprichosas, obstinadas y egoístas. En un momento ella está lista para la cita, arreglada y emperifollada, pura cadencia y coquetería (...); al momento siguiente está inmersa en una amarga e impenetrable hosquedad. Solo sabemos esto: se saldrá con la suya. (443)

De nuevo esta característica de la prosa que se impone: testaruda, fuerte, casi letal, como un arma⁹.

Si el lenguaje de Pritchett se sumerge en la vida, es traspasado por esta, el lenguaje de Joyce, en cambio, construye un camino que se aleja de ella, y hace esto a partir del movimiento, de nunca quedarse quieto en el mismo lugar. Sin embargo, a pesar de que el Ulises se presenta como la consumación perfecta del alejamiento de la existencia, su adiós a ella, Joyce, dice Amis, quiere más: quiere "el mundo soñado", "el mundo de la palabra", que cristaliza en *Finnegans Wake* (444), aquella que había sido denominada la novela "B" por excelencia. Amis lee en Joyce una progresión cuyo punto culminante de hostilidad hacia el público lector es, entonces, *Finnegans Wake*, donde cada palabra es un "juego de palabras multilingüe":

El genio ejemplar; es también el moderno ejemplar, fanáticamente prolífico, innovador y recóndito, y libre de cualquier obligación de complacer al público lector (...). Irrefrenable, imposible de encasillar, se elevó para cumplir el destino de su genio; o, si lo prefieren, escribía para complacerse a sí mismo. Todos los escritores lo hacen, o quieren hacerlo, o lo harían si se atrevieran. Solo Joyce lo hizo con tal delirante magnificencia. (442)

No obstante, si ese desborde se concreta en este último texto, el peligro de que esto ocurra se encuentra ya, en realidad, en el Ulises, cuya prosa se desliza por el borde, con el constante peligro de caer, de pasar el límite de la experimentación y volverse ilegible. Esta doble vertiente, esta idea de la ambigüedad, del deslizamiento por el límite, está presente en la lectura que Amis hace del lenguaje en Joyce. En la prosa de este, dice Amis, están los extremos: tanto la prosa hermosa como aquella "horrorosa", tanto el "cliché estructural", el "aburrimiento bíblico", como la fuerza de la frescura y la vitalidad (444). Así, en el centro del texto de Joyce están las metáforas fosilizadas, el cliché, las formulaciones heredadas y los prejuicios, también clichés pues son "odios de segunda mano" (444)¹⁰.

La concepción del cliché como lenguaje cristalizado, como fórmula repetida, emerge en el siglo XIX ligada al desarrollo de la noción de estilo que señalamos

⁹ Resulta curioso el hecho de que en este caso la asociación es con el personaje femenino, Molly, que es la que tiene ese rol en el Ulises. ¿Podría pensarse, quizás, como un modo más de "romper con el cliché"?

¹⁰ Amis se acerca en este punto a la crítica que George Orwell (1969) realiza de Joyce en un ensayo en realidad dedicado a Henry Miller, "Inside the whale", en el que señala cómo la excepcionalidad del Ulises reside en que revela no lo extraño, sino lo familiar, los lugares comunes, aquello que está en realidad a la vista de todos.

(Amossy y Herschberg Pierrot, 2001), cuando a la tradición retórica y a la convención los románticos oponen la originalidad como criterio estético. A partir del siglo XIX, el término “cliché” y aquellos relacionados, como “lugar común”, pasarán a ser objeto de crítica. En parte debido al miedo a las “masas incultas”, se genera una postura elitista que implica que muchos escritores adopten entonces la opinión de que “criticar la palabra común y pública es afirmar la especificidad de la literatura como valor estético” (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001: 17). La revisión del concepto “cliché” y, junto con él, del “lugar común” y el “estereotipo” como nociones emparentadas llega recién en el siglo XX, cuando los sociólogos interesados en la opinión de las mayorías, así como los lingüistas que trabajan sobre formas de la argumentación, plantean la importancia de estas representaciones comunes, compartidas: se trata de observar cómo las representaciones sociales toman cuerpo en la ficción. Michael Riffaterre es el primer teórico que propone un enfoque no normativo del cliché, que lo piensa en términos de efectos literarios. Así, en el siglo XX, la estilística comienza a pensar el cliché desde una perspectiva que contempla las operaciones realizadas a partir de esta figura (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001). En este sentido, a través de la lectura del modo en que Joyce trabaja con el cliché, Amis realiza su propio gesto como crítico, reconoce la posibilidad de operar de forma creativa con el lenguaje fosilizado. Pero al mismo tiempo, la propuesta de luchar contra el cliché desde la literatura se encuentra asociada, en un punto, a las concepciones elitistas decimonónicas ya señaladas.

Amis insta una ambigüedad estructural en sus razonamientos, como un modo de dejar abierto el problema, de no caer en el cliché: las mayores alabanzas que recibe Joyce son, al mismo tiempo, sus mayores reproches; las mismas características que podrían haberlo convertido en el “chico popular de la escuela” son las que lo convierten en “el preferido del maestro”¹¹:

Bueno, nos dio el Ulises, la obra maestra del modernismo sin lugar a dudas; es imposible concebir una novela futura que pueda darle una sacudida tan violenta y evolutiva a la forma. Sin embargo, uno no puede evitar preguntarse: Joyce podría haber sido el chico más popular de la escuela, el más gracioso, el más inteligente, el más amable; terminó con una distinción mucho más ambigua: se volvió el preferido del maestro. (Amis, 2002: 446)

Por un lado, el cliché se asocia con el tedio, con el “aburrimiento estructural”; por el otro lado, sin embargo, el peligro de tratar de romper con la fórmula establecida es el de perder la función comunicativa del lenguaje. Si el cliché es el lugar común, es también la base compartida para la comunicación, el lugar donde uno se encuentra con el otro. En este sentido, el extremo de la experimentación convierte al texto en material para académicos y académicas, pero a partir de la pérdida del público lector común. Si el modo en que Amis plantea el estilo permite relacionarlo con la concepción barthiana, al poner todo el cuerpo, la individualidad del artista, Joyce sobrepasa el límite. Ese no escribir para nadie implica perder de vista al

¹¹ Como ya indicamos, este era, de hecho, el título original de este artículo, “The Teacher’s Pet”.

público lector, olvidar esa base compartida, volverse ilegible:

Este escritor tiene el poder de llevarte a cualquier lado (nada está fuera de su alcance); pero te lleva una y otra vez adonde no querés ir.

La academia nos ha asegurado que el Ulises, como *Finnegans Wake*, “funciona”. Es bueno saberlo. Nos gustan los libros difíciles, dijo Lionel Trilling, y el comentario se convirtió en uno de los eslóganes del modernismo. Pero, ¿quién es, exactamente, ese nosotros? A la academia y a los comentaristas [explicators] les gustan los libros difíciles, y Joyce ayudó a crear la industria para la que ellos trabajan; con genios modernos, es necesario tener intermediarios. El lector, sostengo yo, permanece inconulto. (445)

Amis se pregunta quién lee el Ulises: la respuesta que él da supone una división entre académicos/as y lectores/as comunes que implica su inclusión en el segundo grupo. Los investigadores, dice Amis, “nos” aseguran que el Ulises “funciona”; ese “nosotros”, en el que está incluido él mismo, se contraponen a la academia para constituir el público lector común. La frase siguiente introduce un “nosotros” diferente, formulado por Trilling, que engloba a académicos/as y modernistas en el gusto por “los textos difíciles”, y nuevamente él se ubica fuera de este grupo. Amis se sitúa, así, en un lugar ambivalente en relación con la crítica literaria y con la importancia del experimentalismo en la literatura: la academia ensalza autores/as “difíciles” para perpetrarse a sí misma, para crear la necesidad de un “intermediario”. Al mismo tiempo, no obstante, él no puede dejar de expresar una increíble admiración por Joyce: el objetivo de contar un sueño que Joyce pone en práctica en *Finnegans Wake* demuestra, por parte de Joyce, un “coraje fantástico” (446), aunque este coraje se realiza en detrimento del público lector común. Así, él puede admirar la prosa de Joyce, reconocer su capacidad innovadora, tal como haría una lectura académica, y al mismo tiempo ponerse en el lugar del público lector común para criticar el exceso de experimentalismo.

La concepción del talento como aquello que, señalará posteriormente en el prólogo de la compilación, perdura en el tiempo y permite distinguir a los buenos de los que no lo son, en contraposición a las “fuerzas democratizadoras” que imperan en el campo cultural, es al mismo tiempo contrarrestada por la crítica que realiza Amis a la academia, a Joyce como aquel que pierde de vista al público lector común para convertirse en el material con el que se regodean los/as estudiosos/as. Hay, entonces, una tensión entre una postura elitista y una postura más bien democratizadora, que tenga en cuenta a lectores y lectoras corrientes, tensión que se liga directamente con el contexto de fines de la década de 1970 y comienzos de los años ochenta.

5. Elitismo y cultura popular

Un aspecto central en relación con la emergencia de los medios masivos de comunicación es el vínculo que establece Gran Bretaña con la cultura específicamente estadounidense, por un lado, y con la cultura de Europa continental, por el otro. La preocupación por su posición respecto de estas dos regiones es por cierto

anterior a la década de 1980. Tanto desde un punto de vista económico y político como desde una perspectiva cultural, Gran Bretaña postuló siempre una separación del resto de Europa por su situación de isla y, a su vez, un acercamiento a Estados Unidos por su pasado colonial y afinidades lingüísticas y culturales. Asimismo, luego de la Segunda Guerra Mundial, profundizará su acercamiento a la política de su antigua colonia en detrimento de las relaciones con el resto de Europa¹².

Respecto de Estados Unidos, Marquand y Seldon (1996) señalan en el ambiente cultural británico, aun antes de la década de 1980, la conjunción de un deseo de expandir la cultura junto con un miedo a los medios masivos y a la cultura americana en particular, que se ve como corruptora. Se trata, indican los autores, de actitudes en las que subyace una concepción de la cultura como opción diferente a la vida diaria, no como una parte de ella (1996: 199ss.). La influencia de la cultura americana se exacerba además a partir de la política exterior implementada por Margaret Thatcher, profundizándose el conflicto entre el vínculo con Estados Unidos y aquel con Europa continental: la preeminencia de Norteamérica en el mundo lleva a Thatcher a buscar la alianza con Reagan en desmedro del continente, cuyas políticas de integración Thatcher rechaza, pero también en el consumo hay una invasión de productos provenientes de Estados Unidos que lleva a los participantes del campo cultural a preguntarse qué postura tomar ante esto.

Si en los comienzos de los estudios culturales los medios masivos todavía se ven como una amenaza para la cultura popular¹³, en la época en la que Raymond Williams publica *Marxismo y literatura* y Hall asume la dirección del Centro de Estudios (de 1968 a 1979), la relación entre lo masivo y lo popular se ve desde otra perspectiva, porque de hecho tanto Williams como Hall postulan la imposibilidad de concebir una cultura homogénea, que no se caracterice por los cruces y las contradicciones. La emergencia de los estudios culturales conlleva entonces una serie de planteos relacionados con la noción de "identidad" y los diferentes modos en los que las culturas pueden pensarse, trazarse, definirse; y así como en el ambiente académico surge la cuestión de las diferentes razas e identidades, desde el punto de vista del campo literario emergerán, de hecho, "caras nuevas": Philip Tew (2007) indica que la ficción no solo se vuelve más "multicultural" (con autores como Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Zadie Smith), sino que además emerge una literatura orientada a la clase obrera en Escocia luego de los ochenta a raíz de un fortalecimiento de las editoriales locales (15). Hay entonces una apertura del campo a otras voces que se relaciona con una puesta en crisis de la idea

¹² Si bien en este período resulta también central para el Reino Unido el nexo con las otras antiguas colonias, pues es el momento del surgimiento de las corrientes poscolonialistas a partir de los procesos de independencia, dejaremos de lado este eje de debate pues no forma parte de los aspectos principales relevados en los textos de Amis.

¹³ El texto *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, de Richard Hoggart, considerado iniciador de los estudios culturales, se focaliza, como indicamos, en la cultura obrera, tomándola como objeto de estudio, pero alerta que las "actitudes viejas", aquellas que corresponden "propriadamente" a la cultura obrera, están siendo alteradas por la "cultura de masas", cambio que él critica. De ahí la crítica que le realizan en diversas ocasiones de tener una mirada romántica, nostálgica (Turner, 1996: 45).

de la “identidad británica”. Esta noción de “Britishness” genera rechazo por la tradición elitista a la que responde e implica la pregunta por el estatuto de los países de Gales, Escocia e Irlanda del Norte.

El problema se planteará, pues, en términos no solo de quién es el público, cómo se configuran los lectores y lectoras de la época, sino también de quién es el/la escritor/a, qué caras emergen en el campo cultural del momento. Malcolm Bradbury (2001) indica que, a pesar de ser la época en la que la cultura se encuentra altamente comercializada y las expresiones culturales vinculadas a los medios masivos de comunicación tienen un lugar central en la sociedad, la ficción vive un período de considerable revitalización, compitiendo en el mercado con la literatura “descaradamente comercial” (403).

Una de las tendencias contra las cuales reaccionan los pioneros de los estudios culturales, en su intento de ampliar la noción de “cultura”, es el movimiento que se genera en el período de entreguerras con la creación de la revista *Scrutiny*, que critica tanto la cultura masiva como ciertas formas de lo popular en una reacción a la industrialización y los cambios tecnológicos ocurridos durante la primera mitad de siglo XX.

Leavis, figura central de la revista *Scrutiny*, plantea parámetros estrictos para evaluar la buena cultura, criterios elitistas cuya influencia perdura en la academia por largo tiempo. Leavis tuvo, entonces, un papel central en el campo cultural británico durante el siglo XX por la influencia que ejerció en la crítica literaria anglosajona y las discusiones que sus posturas generaron. Hunter Hayes (2006), en su artículo “A Reluctant Leavisite: Martin Amis’s ‘Higher Journalism’”, hace un análisis de los textos de Amis en relación con la figura de Leavis, e indica que, si bien el primero critica al segundo explícitamente en diversos artículos, adopta en sus escritos muchas de las estrategias críticas de este autor. Hayes cita una anécdota de Amis en la que este formula, en una mesa de discusión, que, si se planteara la necesidad de elegir entre Bloomsbury y Leavis, él elegiría a este último porque Bloomsbury desestimaría a Joyce por su clase social.

El ejemplo resulta significativo porque, si bien Amis indica que no es la clase social del autor el parámetro para medir la buena literatura, al mismo tiempo formula una disyuntiva entre dos formas de elitismo. Desde la perspectiva de Hayes, a pesar de la aversión de Amis por lo que él ve como la “ideología de Leavis”, de la cual busca separarse, hay en su escritura un “núcleo duro leavisiano” (200). Hayes identifica estrategias retóricas compartidas por ambos escritores, que lo llevan a llamar a Amis “un leavisiano recalcitrante”, y uno de los puntos en común entre ambos será, precisamente, el vigor con el que ambos condenan el cliché, así como el valor moral de la literatura. El estilo, dice Amis, es moral.

Gavin Keulks (2003) analiza las relaciones entre Kingsley y Martin Amis, padre e hijo, y propone la noción de “disenso generacional”, que implica un enfrentamiento tanto desde el punto de vista familiar como, en un sentido más amplio, un debate o una oposición en términos de generación literaria. Él indica el modo en que Kingsley y Martin construyen sus respectivas genealogías literarias, y una diferencia fundamental que destaca es la inclusión de autores estadounidenses

entre las grandes influencias de Martin Amis, a diferencia de la genealogía configurada por su padre, que prácticamente se limita a autores ingleses. Entre los escritores estadounidenses destacados por Keulks se encuentra la figura de Vladimir Nabokov, central por su concepción del lenguaje y el estilo¹⁴.

Si Kingsley y otros autores de "The Movement" reaccionan contra el modernismo y lo que ellos ven como un regodeo en la irracionalidad, en la experimentación con el lenguaje, en detrimento del equilibrio, el orden y la lógica (Keulks, 2003: 40), para Martín, por el contrario, el acercamiento a la literatura a partir de la experimentación, y en particular a partir del juego con lectores y lectoras, resulta fundamental. Desde su perspectiva, en *Lolita*

...Nabokov logra una victoria de control artístico, asumiendo la posición del controlador oculto, del astuto jugador literario (...). Por supuesto, Nabokov espera que el lector caiga en su trampa narrativa, que confunda la separación entre creador y creado. (43)

Se busca engañar a lectores y lectoras. En su visión de la literatura, estos y estas tienen un papel central, y se pretende, en un punto, jugar con el público, de modo que sientan las emociones del autor: no se trata de que se identifiquen con los personajes, o que "aprendan a vivir", sino de que puedan compartir con el autor "las alegrías y las dificultades de la creación" (43).

Hay, entonces, un intento de recuperar el placer de la persona que lee, una búsqueda de sensaciones. Se presenta, así, una tensión entre esa perspectiva modernista que pone el énfasis en la forma al punto de olvidar al público, y la experimentación que implica un juego con el/la lector/a y, por lo tanto, lo/a ubica en el centro de la escena.

Al público lector común y a la academia él agrega, entonces, un tercer tipo de lector, el "crítico artista", en su reseña de 1984 acerca la compilación de ensayos escritos por Angus Wilson *Diversity and Depth in Fiction*, reseña en la que Amis analiza la labor de Wilson como crítico. Es en relación con estas tres figuras como finalmente se ubicará él mismo como crítico.

El crítico-artista se opone rápidamente al académico por el modo en que toma la literatura como objeto, el placer desde el que la experimenta, a diferencia, dice Amis, de la rigidez que habían impuesto los "gurus" del estructuralismo (76). Se trata de una lectura "inocente" en tanto previa a la caída del Edén, de ahí el carácter "deliciosamente personal", "impresionantemente amateur", "apasionantemente asistemático" que tiene la lectura de Wilson (Amis, 2002: 76): "Wilson no está hecho para la teoría e instintivamente la desobedece a cada paso" (77). Por este motivo comete todas las "Falacias" que un crítico "objetivo" no puede cometer: "Falacia Biográfica" (relacionar la obra con la vida del autor), la "Falacia de la Intencionalidad" (invocar la intención del autor en la crítica de un texto) y la

¹⁴ Incluimos a Nabokov entre los autores "estadounidenses" pues así es como lo clasifica este crítico, aunque podría considerarse un autor de doble pertenencia, rusa y norteamericana. De hecho, en *The War...* Amis no lo incluye en la sección titulada "Some American Prose", sino que le dedica una sección aparte llamada "Vladimir Nabokov", gesto que repite con John Updike y Philip Larkin.

“Falacia de la Subjetividad Afectiva” (involucrar sus propios sentimientos en la crítica),

...porque sabe (como Nabokov) que el único objetivo del arte es el “gozo estético” [“aesthetic bliss”], y que la médula espinal del crítico es tan vital como un diapasón. Wilson también sabe esto por experiencia. De hecho, todos lo sabemos. Es lo que estamos pensando y sintiendo cuando leemos. (77)

Si el objetivo del arte es el “gozo estético”, como dice Nabokov (1991), se trata de experimentar el arte desde el lugar de los pensamientos pero también de las sensaciones, de los sentimientos, que es aquello que les faltaría a los críticos académicos, cuya sensibilidad sería tan baja como la de un “diapasón”. Se presenta en la última frase un “nosotros” que incluye a “todos”: todo/a lector/a común siente eso al leer un libro. Así, el crítico artista se acerca a los/as lectores/as comunes, distanciándose de la lectura académica, y Amis se ubicará en este grupo.

Wilson, indica Amis, tuvo dos grandes influencias contra las que luchar y a las que resistirse: Bloomsbury y F. R. Leavis. Por un lado, la “Policía del Pensamiento” del “Dr. Leavis”, de una fuerza imponente en esa época, que reducía la literatura a una “auditoría moral” (77). Ante esta postura, Wilson, que era un “hedonista literario”, opone su principio del placer (78). Por otro lado, Bloomsbury, cuya figura central, Virginia Woolf, tuvo una marcada influencia en la escritura de Wilson, no solo por su concepción de la necesidad de combinar realismo y experimentación, sino también por cierta noción del “gusto” como criterio de evaluación de las obras, “con su connotación decimonónica de rectitud bien educada, de pensamiento patricio de bien” (79):

Cuando la crítica literaria comienza a ser sistematizada (y por ende democratizada) en los años cincuenta, el juicio de valor fue la primera friolidad en ser proscrita; y la tendencia no muestra signos de revertirse, con los estructuralistas igualmente felices fileteando obras menores o mayores. Si alguna vez hubo un término medio – un punto fijo en algún lugar entre lo sobreestético, la moral irritante y lo pseudo-científico – Wilson nunca lo buscó. Él tenía la certidumbre del artista y confiaba en ella. (80)

Por un lado, Amis se acerca, con el “nosotros”, al lector-artista y al lector común, que experimentan el arte desde los pensamientos y sensaciones. Por otro lado, al mismo tiempo Amis se distancia en parte de la lectura ingenua de Wilson. Por el modo en que señala el trabajo del estructuralismo, resulta claro que no está alineándose con esta escuela; sin embargo, parece haber un “punto intermedio” del que Wilson no se percató. Es posible ver nuevamente el gesto de tensión que acompañaba la crítica de Joyce, el hecho de que el mismo elemento que implica la alabanza es también aquello que se critica, pues hay un punto en el que ese lenguaje tan extremadamente intuitivo que Wilson usa falla: “[e]l amateurismo no es una virtud pura, y es necesario decir que el brío aficionado de la prosa de Wilson es una distracción constante. Tiene una especie de anti-talento para la rima, la repetición, el trabalenguas...” (80).

Además de la crítica al lenguaje de Wilson, en esta “inocencia” también habría una apelación, por parte de este autor, a un “consenso perdido”, una “unanimitad” pasada que ya no existiría (80). Si, como dice Amis, la literatura es un “curso de talento” (78) y cada escritor/a debe encontrar su propia gran tradición personal, la genealogía que construye Wilson está vista a través de una mirada nostálgica, fosilizada (80).

Amis se distancia tanto de los/as académico/as, que olvida las condiciones de producción la obra y, sobre todo, el trabajo que implica la escritura, como de la lectura ingenua. Si bien él admira de Wilson el hecho de que sabe qué es lo que implica escribir, y de esto deriva su amor por la literatura, Amis no tiene esa lectura “inocente”. Es entonces en relación con estas tres figuras, la del académico, el lector común y el crítico-artista, como se configura él mismo como crítico, y la forma del ensayo es aquello que le permite jugar en este espacio intermedio.

6. Conclusiones

Walter Benjamin (1996) distingue una crítica romántica del arte, “positiva”, que se considera como parte misma de la obra, sin distancia entre ambas, y una crítica “negativa”, aquella académica, que busca el efecto opuesto al objeto y, por ende, no puede de ningún modo ser considerada artística. La oposición que establece Amis entre la academia y Wilson se acerca a esta distinción. El lenguaje de Wilson es “pre-teórico”, responde a la misma lógica que su literatura, mientras que el/la académico/a se aleja tanto del objeto de estudio que pierde toda conexión con él, toda sensibilidad artística. Amis, en cambio, sería quien puede conjugar ambas cualidades: un lenguaje teórico brindado por su formación académica con una emotividad artística. La conjunción de ambas características se lleva a cabo en la forma del ensayo.

Ya desde Montaigne, el ensayo ha dado lugar a diversos debates respecto de su inclusión entre los géneros literarios. Se puede pensar, pues, como situado en un espacio intermedio, entre la ciencia y el arte, en el cual se imprime la subjetividad del ensayista. Como señala Lucas Margarit (2008), “[t]oda obra ensayística recubre una zona de subjetividad que la caracteriza, es decir, el sujeto de enunciación se presenta como observador de una experiencia personal con respecto a su objeto de reflexión” (31). Margarit indica una preeminencia de la “imaginación” y la “duda” en la ensayística, que se presenta así como un objeto asistemático e inacabado (32). Esta naturaleza exploratoria, es también la que releva Miguel Vedda (2009):

...el proceder ensayístico privilegia un desarrollo vacilante y digresivo que, como ha escrito Adorno, elige pagar “su afinidad con la experiencia espiritual abierta con la falta de seguridad; falta a la que la norma del pensamiento establecido le teme como a la muerte”. (14)

En la medida en que el ensayo se sitúa en un espacio entre el arte y la academia, es aquello que le permite a Amis plantear interrogantes, dudas, a partir de esa ambigüedad estructural que se instaura, como vimos, en sus textos. Esas preguntas hablan tanto entonces del objeto de análisis como de Amis mismo, pues es

allí, en esas ambivalencias, donde Amis imprime su subjetividad, y es en ese punto donde el crítico se vuelve espejo del escritor. Como indica Margarit (2008):

...el desarrollo del cultivo de la perspectiva subjetiva se va realizando mientras se escribe. (...) La escritura del ensayista muestra, con respecto a su propia obra, otro proceso, un monstruo que hay que depurar, *una masa que hay que darle forma*¹⁵. (35)

En el proceso de dar forma, entonces, el ensayo se muestra como un género privilegiado pues es donde la “estructura carnal” ya mencionada mejor puede expresarse; esa imposición del escritor que Amis encuentra en el estilo modernista lo liga, en la teoría, a la ensayística, espacio privilegiado de exploración de la subjetividad, a partir de la burla, la ironía y la contradicción. La forma se impone, entonces, en el género de la teoría que más difícil de definir resulta, precisamente porque es el que más espacio al propio cuerpo, en términos de Barthes, deja.

Amis presenta una imagen de sí mismo como escritor y crítico en una posición que oscila entre las tres figuras construidas en el texto, y da cuenta así de un contexto literario que está transformándose, en el que tanto el público como los escritores y escritoras están cambiando.

La genealogía que configura Amis muestra una tensión constante entre una inclinación a formas del elitismo y aspectos de defensa de la democratización, cifra de la tensión vivida en el campo cultural de la época. Si el modernismo ocupa un rol central en su perspectiva crítica, al mismo tiempo él se hace cargo, en un punto, de la crítica a la “torre de marfil”. El criterio del gusto, que Amis destaca como elemento decimonónico, es reemplazado en su teoría por la noción de talento, que implica también una separación del proceso de democratización que él percibe. A su vez, la relevancia dada al artista en el proceso de creación, la importancia de “compartir con el autor las emociones de la creación” (Amis, 2002: 43), supone la creencia en una sensibilidad artística que el autor debe transmitir en sus textos. Amis se muestra a sí mismo como un escritor que puede leer y criticar desde un lugar privilegiado.

Hay entonces una tensión entre ciertas formas de democratización a partir de la importancia brindada al público lector común pero también un rechazo de ciertas características democratizadoras implicadas en los cambios históricos¹⁶. El desarrollo de los medios implica una posibilidad de expandir su propio público lector, pero también pone en peligro su lugar de voz autorizada, por la posibilidad que brinda de difundir voces de gente anónima.

¹⁵ Las cursivas son nuestras.

¹⁶ De hecho, la amplia variedad de textos con los que trabaja Amis, que, como ya se indicó, va desde novelas canónicas del siglo XIX hasta el Guinness Book of Records o la antología *The Best of Modern Humor*, da cuenta de una inclusión de formas de cultura popular puestas al mismo nivel que obras de ficción canónicas; sin embargo, la crítica que le hace al estructuralismo en relación con el modo de “filetear por igual textos mayores y menores” implica una creencia en la existencia de textos “mayores” que otros.

Bibliografía

- AMIS, M. (2002). *The War Against Cliché. Essays and Reviews. 1971-2000*. Londres: Vintage.
- AMOSSY, R., y HERSCHBERG PIERROT, A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: EUDEBA.
- BARTHES, R. (1978). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1982). *La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- BENJAMIN, W. (1996). "The Concept of Criticism in German Romanticism". En: *Selected Writings. Volume 1 (1913-1926)*. Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- BRADBURY, M. (2001). *The Modern British Novel: 1878-2001*. Harmondsworth: Penguin Books.
- DOAN, L. (1990). "'Sexy Greedy Is the Late Eighties': Power Systems in Amis's Money and Churchill's Serious Money". En: *Minnesota Review* (34/35), 69-80.
- HAYES, H. (2006). "A Reluctant Leavisite: Martin Amis's 'Higher Journalism'". En G. KEULKS, *Martin Amis: Postmodernism and Beyond* (págs. 197-210). Londres: Palgrave Macmillan.
- KEULKS, G. (2003). *Father and Son. Kingsley Amis, Martin Amis and the British Novel since 1950*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- MAINGUENEAU, D. (2002). "Problèmes d'éthos". En *Pratiques* (113/114), 55-67.
- MARGARIT, L. (2008). "El ensayo como arte poética. La obra ensayística de Samuel Beckett". En: *Revista Beckettiana* (10), 27-40.
- MARQUAND, D., y SELDON, A. (1996). *The Ideas that Shaped Post-war Britain*. Londres: Harper Collins.
- NABOKOV, V. (1991). *The Annotated Lolita*. Nueva York: Vintage.
- ORWELL, G. (1969). *Inside the Whale and Other Essays*. Londres: Penguin.
- PERELMAN, C., y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989). *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Madrid: Gredos .
- TEW, P. (2004). *The Contemporary British Novel*. Londres: Continuum.
- TURNER, G. (1996). *British Cultural Studies. An Introduction*. Londres: Routledge.
- VEDDA, M. (2009). "Introducción". En: H. HEINE, *Ludwig Börne. Un obituario*. Buenos Aires: Gorla.