

CYRIL CONNOLLY ENSAYISTA: UNA CRÍTICA DEL GUSTO

Por *Eugenio Conchez Silva*¹

euge_conchez@hotmail.com

Universidad Nacional del La Pampa/ CONICET - Argentina

RESUMEN

La heterogénea producción textual de Cyril Connolly (1903-1974), con su variedad temática, estilística y formal, se concretiza en los modos del ensayo; forma proteica -su misma concepción genérica lo es-, puede considerársela un espacio privilegiado de tensiones. En el ensayo el crítico se confunde con el escritor, y viceversa, y sus relaciones con la lectura -que se vuelve escritura-, la comunicación de un estatuto de verdad, valor y experiencia, se tornan problemáticas, en tanto no accede a los protocolos de la teoría avalada académicamente. Género híbrido, de forma libre y poco restrictiva, se presenta como apto para el despliegue de la escritura en múltiples niveles; así, ejerce su función crítica por vías de la creación, no ya de la aplicación teórica: lenguaje estético, en tanto aspirante a la literatura, y lenguaje de la experiencia, como acentuación de lo parcial, el ensayo es, en la obra de Connolly, un escenario para tramarse como personaje: un hombre de letras y sus gustos.

Palabras clave: Ensayo; Autofiguración; Crítica; Gusto.

CYRIL CONNOLLY ESSAYIST: A CRITIQUE OF TASTE

ABSTRACT

Cyril Connolly's heterogeneous textual production, with its thematic, stylistic and formal variety, is set in the ways of essays; proteic form- its generic conception is- can be considered a privileged space of tensions. In the essay the critic is confused with the writer and vice versa, and his relations with reading- which turns into writing- the communication of a statute of truth, value and experience, turns problematic, as it doesn't agree with the academically supported protocols of theory. Hybrid genre, free way and hardly restrictive, is presented as able for the unfolding writing in multiple levels; thus, applies its critic function by creativity means, no longer of theoretical application: aesthetic language, as long as literature candidate, and language of experience, as emphasis of partial, the essay is, in Connolly's work, a scenery to be weaved as a character: a man of letters and his tastes.

Key words: Essay; Self figuration; Criticism; Taste.

¹ **Eugenio Conchez Silva** es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Pampa. Profesor de Literatura en Lenguas Anglosajonas y Germánicas. Realiza su Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y es becario del CONICET.

LIMINARES SOBRE EL ENSAYO

Si bien el ensayo es reconocido como un género textual, los conocimientos que se le asocian suelen ser difusos; los demás géneros han decantado, en su larga historia, hacia un cúmulo de saberes tranquilizadores sobre su estatuto en la institución literaria, e incluso, en períodos que podríamos llamar clásicos, han contado con su preceptiva. La literatura moderna se practica, en gran medida, como ruptura y transformación de estos moldes aceptados, pero al inscribirse en una serie, no los puede negar como parte de su tradición. El ensayo, sin embargo, se constituye y se instituye en su misma indeterminación, como si se conformara a vuelapluma, cada vez en las decisiones mismas de la escritura (nos bastaría para probarlo antologar las reflexiones del mismo Montaigne sobre su práctica). La humildad de la nómina (intento, prueba, primera experiencia del hacer una cosa, rápido análisis de algo)² remite a la novedad de cada práctica, como si incapacitara al ensayo de tradición a la vez que le otorga la libertad de lo primigenio. Sin embargo, cosas se han dicho y cosas sabemos sobre esta escritura, cada vez más indagada.

Del ensayo como forma. Lo primero que podríamos decir es que se trata de un género donde predominan las estructuras expositivo-argumentativas por sobre las descriptivo-narrativas; algunos tipos de ensayos admiten un equilibrio de estas estructuras, sin embargo, percibimos “cierta novedad” en contraste con lo históricamente dado (Mignolo; 1984: 218). Nacido como una escritura del conocimiento de sí-mismo, su nombre y algunas cualidades de su forma fueron adoptados por disciplinas que se dirigen al conocimiento de los hombres y el mundo y cuyo producto es la verdad: la filosofía, la historia, y otras ciencias. En estos casos, la forma se vuelve más rigurosa. Dado que lo que se pretende es un saber científico de especificidad, la lógica argumentativa se vuelve secuencial, procediendo por subordinación; efectos derivados de la necesidad del método.

El ensayo de Montaigne (o montaigneano, dada la vigencia de su práctica) es una forma proteica e híbrida capaz de abordar una amplia variedad temática sin sujetarse a disciplina alguna, son ensayos “disciplinariamente descentrados” (215). Montaigne sustenta su saber en la supuesta universalidad de la condición humana, como si fuera ésta una esencia compartida; por lo tanto, profundizando en el conocimiento de sí, conoce al Hombre. Sólo debe bastarse con lo que es suyo, con su saber y sus cosas, con lo que ama y odia, y exponerlo a su gusto con “el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho.” (Adorno; 1962: 12) De este tipo de ensayos, podemos decir que basan su libertad expresiva en la negatividad: su no dependencia disciplinaria ni institucional (y en el caso de Montaigne, su no dependencia genealógica). De aquí podemos derivar otro rasgo: su independencia con respecto a un afán de totalidad. Comienza y acaba donde quiere, resalta lo que le interesa (muchas veces los detalles, lo ‘secundario’, lo accidental) sin preocuparse por el agotamiento de su tema, “termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno [...]” (12) Esta autonomía interna, ametódica, le permite operar por adición y coordinación antes que por la subordinación lógica de los argumentos. Y si, por esto mismo, en su carácter subjetivo (personal, casi caprichoso a veces) el ensayo es la afirmación menos la prueba, podremos entender la constante referencia de Montaigne a su sinceridad, sello de un pacto con el lector.

Del ensayo como verdad. El ensayo no se propone como creación *ex nihilo*, sino que trata sobre cosas ya dadas; su esencia no se encuentra así en el tema sino en su tratamiento, en una nueva manera de ordenar. Y el órgano principal de conocimiento es la intuición³; si bien hay estudios que han complejizado en alto grado los términos de esta facultad, nos referimos con ella a la “percepción íntima e instantánea de una idea o una verdad que aparece como evidente a quien la tiene” (DRAE 2001); y aún cuando no sea instantánea, nos referimos a ella como la vida emotiva de ideas que no proceden en su mayor parte de un razonamiento riguroso. Así, podemos decir que en el ensayo siempre se da la aspiración a una verdad, a cierta validez del predicado; sin embargo, priman la experiencia de la forma, los procesos en sí (debemos recordar que el ensayo como tal

² “Essai”: Epreuve, première expérience qu’on fait d’une chose [...], première tentative. Analyse rapide d’un corps, d’un produit.

“Essayer”: Faire l’essai [...]. Tenter, faire effort pour voir si l’on pourra.

“Essayiste”: Auteur d’essais. Littérateur anglais, collaborant surtout aux revues.

Nouveau Petit Larousse Illustré. Paris: Larousse, 1954.

³ “La crítica literaria nada tiene de ciencia y siempre tendrá mucho de intuición personal.” Alfonso Reyes, citado en de Torre, Guillermo *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid: Alianza, 1970. Pág 34. Ver también Lukács; 1970: 15.

carece de conclusiones); más precisamente, lo que alcanza es, más que la verdad, un saber sobre su objeto, “esencial (es un saber que afecta al ser de la literatura) pero no generalizable” (Giordano; 2005: 240), dado que no procede de ni se establece como teoría. Por lo tanto, el ensayo no hace sistema, está antes o después, pero siempre fuera; y fuera de la ciencia, dado que crea sus elementos de juicio para cada caso (y la mayoría de las veces sólo tienen validez interna), afectando a lo particular. El ensayo es, para Adorno, la forma crítica por excelencia, imponiendo la duda sobre el derecho absoluto del método; “es radical en el ‘no radicalismo’, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario.” (1960: 19)⁴

Del ensayista. El ensayo adquiere unidad no sólo por la unidad de su objeto, sino por la omnipresencia de un punto de vista, el del ensayista, y la escritura propia que lo sostiene; y así también manifiesta su saber, su validez. Dado que es una práctica descentrada, se libra de la exigencia de validarse por consenso; su legitimidad última descansa en la experiencia. Al ensayista, en su ejercicio, no se le exige “un rol *social autorizado* por la institución” (Mignolo; 1984: 221); queda avalado por su uso mismo, a través de la escritura, en el tratamiento de la cosa, en tanto partícipe de una cultura; su cometido es hacer “algo propio con lo propio” (Lukács; 1970: 35) Atengámonos a la completa formulación de Adorno:

Bajo la presión del espíritu cientificista y de sus desiderata, omnipresentes y latentes también en el artista, Proust, con una técnica imitada de las ciencias, en una especie de serie experimental, ha intentado salvar o restablecer lo que en los días del individualismo burgués, cuando la conciencia individual aún confiaba en sí misma y no se estrechaba anticipadamente bajo la censura de la organización, valía aún como conocimiento de un hombre experimentado del tipo de aquel desaparecido ‘*homme de lettres*’, tipo que Proust resucita aún como caso supremo de *dilettantismo*. A nadie se le habría ocurrido entonces considerar irrelevantes y rechazar como accidentales e irracionales las comunicaciones de una experiencia, sólo porque son las suyas y porque no son sin más susceptibles de generalización. (Adorno; 1960: 18)

JOYCE. EL MAMUT (1941)

Los tres ensayos de Connolly que comentaremos aparecieron con ocasión de la muerte de los autores tratados. Joyce acaba de morir esa misma semana en un hospital de Zurich y Cyril Connolly, ya un crítico reconocido, se dispone a hacer una semblanza del autor y su obra. Sin embargo, parece desligarse de la responsabilidad de una profunda valoración crítica, alegando que Edmund Wilson ya lo hizo de manera insuperable en cuarenta páginas de su *Axel's Castle* (1931) A pesar de eso, en el mismo párrafo, Connolly profetiza para Joyce el lugar de Precursor de moda para la siguiente generación, haciéndolo suceder nada menos que a Henry James. Luego, introduce uno de esos conceptos suyos tan personales: Joyce fue el último de los mamuts -con la excepción de algunos franceses, entre los que está Gide. Por mamuts me refiero a esos gigantes miembros de las clases medias que creían en vivir por y para el arte, y no les importaba dedicar sesenta o setenta años de energía y paciencia inagotables, todo su tiempo, todo su dinero, todos sus pensamientos a él. (Connolly; 2005: 708)

Las guerras son sucesivas glaciaciones para estos artistas que, disfrazados de burgueses, alimentaban su obra con la “experiencia obtenida a lo largo de toda una vida gracias a una inmensa curiosidad, rentas personales y una profunda sensación de seguridad.” (709) Una constante del humanista oxfordiano Connolly, como hijo de las guerras, es profetizar la decadencia y crearse a su vez como defensor y último ejemplar de una cultura que desaparece: “Ahora la mayor parte de ellos se ha ido, y los hielos vuelven con gran velocidad.” (709)

Uno de los procedimientos críticos preferidos de Connolly es el establecimiento de dicotomías o elementos contradictorios cuya compleja combinación dará lugar a los hechos

⁴ Y va todavía más allá en su crítica, al decir que: “El ensayo no se limita a prescindir de la certeza libre de duda, sino que, además, denuncia su ideal” (24) y “Verdad porque, efectivamente, el ensayo no se cierra ni termina, y su incapacidad para hacerlo vuelve como parodia de su propio a priori; y entonces se le imputa como culpa aquello de que sólo son culpables las formas que borran cuidadosamente la huella de su arbitrariedad” (28)

estéticos de su admiración. *Dublineses* (1914) y *El retrato del artista adolescente* (1916) se presentan así como una elaborada síntesis de las dos venas que dominan a Joyce: el realismo del ‘movimiento moderno’ y un decadente romanticismo celta. ‘Admirable’ es el epíteto para la primera obra, en el caso de la segunda, rozan lo superlativo: extraordinario, maduro, sensible, inquietante. Los conceptos de moderno y romántico, asociados a los de *vernacular* y *mandarin*, son las categorías estéticas utilizadas por Connolly para hacer un balance (y una crítica) de la prosa inglesa en su libro *Enemies of Promise* (1938) En el mismo libro de ensayo, en un capítulo autobiográfico, estas dicotomías harán presa del propio Connolly, configurando su carácter (es decir, su modo de presentárnoslo) y la lucha por su estilo⁵.

Leyó *Ulises* (1922) con pasión mientras se convertía en una obra de culto; y pasa a comentar: “es en gran medida un libro para jóvenes, lleno del derrotismo y la culpa de la juventud, con su soledad, cinismo, pedantería y estallidos de obscena actividad anarquista” (todos elementos que, a lo largo su obra, Connolly dice detestar en sí mismo, y, sin embargo, siempre se encarga de resaltar); “era, y siempre será, algo totalmente diferente a lo que uno ha leído antes.” (710)

Este libro consagró a Joyce y le permitió llevar la vida que deseaba, la de sumo sacerdote del arte, en un lujoso departamento parisino: “Allí es donde yo le solía visitar”, nos dice Connolly, “cuando me encontraba escribiendo un artículo sobre *Ulysses* y *Work in Progress*” (710). A partir de aquí el ensayo fluirá entre los recuerdos y la caracterización; intimidad con la obra e intimidad con el autor ya son una y la misma cosa. La anécdota superflua, chistosa, se vuelve disimulada crítica: Connolly acude a Joyce porque necesita que le explique algunos pasajes del *Finnegan’s*; Joyce lo obliga a interpretar, pero luego, ante la inmensa vergüenza de un Connolly desacertado, suelta la interpretación verdadera, indescifrable, extravagante y, quizá, algo ridícula. “No era tanto como estar en el colegio, sino como desayunar, acabadas las clases, con tu profesor. En teoría era un adulto; en la práctica, no.” (711)

Sobre ese Joyce, tan irlandés, snob, borracho, amante de la comida, “la ópera, y el orden, y el dinero” (711), sobre ese Joyce, cuya espléndida voz oyó acompañar el piano, que parecía ser dos personas: el legendario Joyce, ciego, frío, distante y por debajo el simpático y descarado dublinés, Connolly concluye: “Nunca tendremos en nuestras vidas el tiempo, la seguridad o la paciencia para escribir como él. Sus armas, “el silencio, el exilio y la astucia”, no son las nuestras. Sólo espero tener tiempo de leerle penetrando en su escritura y poder hacer un día un estudio de este anti-Pope literario [...]”(712)

HEMINGWAY. EL TITÁN (1961)

Si con la muerte de Joyce se perdía a uno de los últimos mamuts, con Hemingway se fue un Titán. Aproximación conceptual: “Poseía la energía, la resistencia, la grandeza personal de la categoría de los Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoi. No creo que fuera un gran novelista, pero estaba hecho del material del que se hacen los grandes novelistas, un Titán que todavía podía convertirse en un dios.” (732)

El hecho, sin embargo, no puede apuntarse en su debe: “Hasta tal punto eligió representar a su época que nunca pudo escapar a sus limitaciones” (732). Otra vez la introducción de conceptos tan caprichosos como originales, que tratan de fijar al autor y a su época, a la vez que denotan una manera de enjuiciar el arte muy propia de Connolly. Lo que parece reducción y arbitrariedad, es en realidad principio de lectura productiva e imagen cierta, si no verdadera.

“Lo que le preocupaba [a Hemingway] era captar la esencia poética de su propia experiencia, no la construcción de una novela como una obra de arte que le impusiera sus propias

⁵ Siempre procuro escribir por la tarde, pues corre suficiente sangre irlandesa por mis venas para que tema el temperamento irlandés. La forma literaria que éste adopta, conocida como el “crepúsculo celta”, consiste en una adicción a la melancolía y un uso exagerado de palabras, y los buenos escritores irlandeses exorcizan al demonio disciplinándose en una cultura extranjera y más rigurosa. Yeats traducía del griego, mientras que Joyce, Synge y George Moore huyeron a París. En cuanto a mí, el latín de Augusto y el inglés neoclásico me parecen los mejores correctivos, pero no siempre dan el resultado apetecido y, si escribo cuando oscurece, las sombras del crepúsculo esparcen sus tonos purpúreos del principio hasta el fin de mi prosa. (Connolly; 2005: 40)

normas.” (732) La lectura del error, lo que acusa la falla, es a la vez el elemento particularizador y atrayente (Grüner; 1996: 14); como en el caso que mencionamos anteriormente, Connolly vuelve a leer su propio error, a denunciar su práctica ensayística y sus obsesiones; tal vez la única diferencia sea la magnitud del fracaso. Así, el núcleo de la genialidad de Hemingway es para Connolly “su posición como poeta romántico en el siglo XX”⁶ (Connolly; 2005: 733); la experiencia que quería comunicar -fatalmente su experiencia- podía entrar en distintos modelos: poema en prosa, libros de viajes, periodismo, ensayo; pero por encima de todo, encontró su medio en el relato. (Connolly prefiere “Las nieves del Kilimanjaro”, relato autobiográfico tan profundo y complejo como una novela, que, ante la muerte de Hemingway, tiene una tristeza profética) (733) Connolly se perfila, a su través, como el practicante que, igualmente dotado, no pudo -por pereza, por un error de carácter- hallar su forma en un arte mayor.

Todos los relatos de Hemingway, nos dice, se basan en la relación del hombre con la muerte: las guerras; los toros, la pesca y la caza mayor, los gánsters en tiempos de paz; pero no hay mención del tenis, que a Hemingway le gustaba mucho, porque no encierra ningún peligro (734); Connolly detecta una “imaginación irresistiblemente atraída por lo macabro, una característica común entre los genios.” (735)

En una estructura libre, que semeja pero no repite la utilizada con Joyce, pasa cuenta a su vida y sus libros, a las hazañas de guerra, a los bellos atributos físicos de Hemingway (“Hasta entonces nadie tan musculoso y atlético había llegado a sentarse a los pies de Flaubert, Joyce, Pound o Gertrude Stein” (736)); pero lo que más le interesa destacar -debida la obsesión de ambos con el estilo- son sus aportes al arte de escribir: “un perverso don satírico y un sentido lírico de las palabras, de su ubicación y su tempo”; “sus diálogos, que son fluidos, naturales e inevitables, fueron una aportación propia” (736); para concluir: “Nadie ha escrito con más conocimiento sobre la muerte repentina, ni con más poesía sobre los placeres físicos y la alegría de vivir, nadie ha trabajado tan duro para dar a su prosa una nueva dimensión, una prosa que él creía que nunca se podría escribir, ‘sin trucos y sin hacer trampa. Con nada que se pueda pudrir más tarde’.” (739)⁷

Por último, le gustaría a Connolly darnos una antología ilustrativa; a falta de espacio, nos presenta la lista de sus contenidos; a falta de espacio, también, no la reproducimos, pero damos cuenta de algunos de sus particulares criterios: tal página, porque la reescribió muchas veces; un capítulo, porque es un inventario de la amada España; dos capítulos suprimidos, para que los podamos leer; digresiones sobre París; “muchos, muchos relatos” y su “extraordinaria entrevista en el *Paris Review* entera.” (739) La lista, procedimiento del que Connolly es obsesivo confeso, se presenta así como último grado del gusto, la preferencia casi en estado puro; la radiografía, por coordinación, del lector. El mismo Connolly lo supo, y en vez de ocultarse, nos dice al final del prólogo de su ‘lista’ *Cien libros clave del movimiento moderno* (1965): “Aunque intentásemos ser objetivos, una lista semejante (¿una exhibición de pedantería compulsiva o una deuda de gratitud?) es tan personal como un electrocardiograma.” (Connolly; 1993: 17) Además, una poética de su labor.

ELIOT. LA LITERATURA (1965)

Esta vez no nos enfrentamos a un concepto animal o mitológico, sino a una carta del propio Connolly a un compañero de Oxford, fechada cuarenta años antes: “Pase lo que pase, lee *The Waste Land*, de T.S. Eliot, pero léelo dos veces. Es muy corto y contiene las cosas más maravillosas -aunque el mensaje es casi ininteligible y es un poema muy alejandrino- la esterilidad disimulada por un extraordinario uso de las citas y un oscuro simbolismo -totalmente- decadente. Arruinará tu estilo...” (Connolly; 2005, 719)

⁶ Para las relaciones de Connolly con el romanticismo véase MURAT, Jean-Christophe. “The Cost of Myth: Cyril Connolly and Romanticism” en *The Space Between: Literature and Culture, 1914-1945* Volume 4: 1, 2008. 101-122.

⁷ Apreciación coincidente con la de Borges: “Hemingway, como Kipling, se veía a sí mismo como un craftsman, un escrupuloso artesano. Lo fundamental, para él, era justificarse ante la muerte con una tarea bien hecha.” Borges, Jorge Luis, en colaboración con Zemborian de Torres Duggan, Esther. *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Emecé, 1997. Pág:83.

Asistimos a la impresión inmediata que el poema de Eliot causó en el lector; asistimos - mediante esta intrusión discursiva- al desborde inaugural, a la vez que Connolly se habilita como el-que-estuvo-ahí, desde siempre, y la escritura se vuelve sucedánea de la lectura apasionada. “Y es que ¿cómo expresar el auténtico lavado de cerebro, la fascinación absoluta, el estado de alucinación y la obsesión que este nuevo poeta provocó en algunos de nosotros?” (719) Y no, esa lectura, esa pasión, no puede ser expresada en sí; el ensayo se vuelve así la alfombra roja que lleva hasta el placer del texto; puede dar testimonio de la experiencia, con la ilusión de atracción y contagio; puede bordearla, sin nunca reemplazar a la experiencia misma. Aquí es donde el ensayo se vuelve autobiografía, en tanto recuerdo de la fruición de la lectura primera, y no como protocolo de lectura; el ensayista como quien gustó y lo relata.

El texto nos presenta a dos Eliot: el de los primeros poemas, el de *The Waste Land* (1922), que Connolly lleva hasta la nacionalización británica y conversión religiosa (1927). “el apuesto pagano de Harvard con su atractivo arlequinesco, su expresión luminosamente luciferina, de quien nadie podía averiguar nada excepto que era pobre e infeliz, que había trabajado en un banco y a veces se quedaba en el vecino Garsington.” (720)

Sus poetas favoritos ya eran Dante y los isabelinos menores; por entonces nadie sabía cuánto le debía a Laforgue. Connolly, invirtiendo el lugar común de la crítica, destaca la deuda que Pound, el del “Homage to Sextus Propertius” y “Maunderley”, tiene con Eliot. “Siempre acabo por volver al primer Eliot y su poesía”, confiesa; al que, junto a Pound, produjo la revolución poética, incorporando a la poesía la vida urbana y su habla, “para luego mirar atrás, por encima de los cadáveres aniquilados de los georgianos, a su propia visión del pasado tradicional [...]” (722)

El otro Eliot es el de las obras teatrales, el que compuso “dos obras maestras ‘Ash Wednesday’ y *Four Quartets*” (723) (“el poema unitario más importante de la primera mitad del siglo XX”) (724), el que reinó como crítico, si bien Connolly opina que en esta época “la prosa de Eliot perdió esa calidad centellante, cáustica, que fácilmente pasaba a ser árida y en ocasiones a pontificar, aplastada por los honores y la autoridad *ex cathedra* que la sociedad le había concedido.” (724) Este Eliot, el sacristán adicto a los gatos y catador de quesos, se podría decir que encarna la Literatura, sus tradiciones y saberes⁸:

A menudo me ha reconfortado la mera idea de que él estaba por aquí [Londres], como se sienten los súbditos leales cuando ven que el pabellón real ondea sobre palacio.” (721)[...] Durante la guerra de pronto descubrió que se le consideraba una de las cosas por las que luchábamos, como las cuatro libertades o el Big Ben. (724)

Finaliza Connolly como había comenzado, con la nota personal. Esta vez, Eliot le escribe para agradecerle el comentario de una antología; Connolly es llamado “el primer lector y crítico comprensivo que se fijó en el hecho inusual de que al fin había escrito un poema de amor y de felicidad.” (726) Y dice el ensayista haber llegado a su momento cumbre al dar una fiesta para Eliot, con ocasión de su Premio Nobel; leyeron poemas juntos. Ahora, ante su muerte, sólo dice esperar que se publiquen sus cartas, para llegar a conocer mejor a este “mártir y confesor del deseo de perfección.” (726)

AUTOFIGURACIÓN

Los ensayos de Connolly que comentamos se delinean como retratos literarios que, a la manera de los de su admirado Sainte-Beuve, mezclan las anécdotas con la reflexión, construyendo una imagen de los autores a partir de la familiaridad con su obra. Esa vida recreada ante nosotros tiene el sabor de la vida literaria; Connolly despliega estas vidas de sus maestros contemporáneos, ya vistas como destino, puntuando en ellas las huellas del arte, errores y aciertos que particularizan lo que ya para él no son libros si no obras. Y es que Connolly se piensa, y se escribe, en su potencial de autor más que de crítico; la fijación de Connolly como escritor son las

⁸ Figura que para Pound encarnaba Henry James, para Valéry, Mallarmé y para Piglia, José Bianco.

posibilidades de construcción de la obra, los materiales, vitales y estilísticos, necesarios en un arte de escribir. Tal vez, si no hubiese estado obligado a ganarse la vida en el oficio de reseñista, Connolly hubiera cumplido (tras algunos fracasos luminosos) el ideal del escritor que no escribe, paralizado por la lucidez, fascinado por la escritura. Así lo expresa Harold Bloom a propósito de Ruskin: “La reverencia, la sensibilidad, la precisión... tomadas en conjunto, son las virtudes teologales del crítico, pero su combinación puede truncar la creatividad.” (2010: 202)

Con todo lo reductor que puede parecernos, crearse una figura literaria es también asumir un estereotipo; los que Connolly eligió para sí son un buen tamiz para leer sus ensayos: Connolly representa al crítico en cuanto escritor fracasado, el hombre de letras que estaba hecho con los materiales con que se hacen los grandes escritores pero no pudo serlo, la eterna promesa, de quien se esperaba la obra maestra de su generación; sus ensayos pueden leerse como la búsqueda de esa falla, y como una expiación. Lo que parecen meras anécdotas, son escenarios donde se despliega la vida del artista, hábitos, decisiones y estilos que hacen posible la obra; Connolly establece incansablemente las condiciones de posibilidad de la escritura para leerse en su falla. El relieve de lo superficial se manifiesta en la imbricación ejemplar de estas vidas escritas en la creación de la obra; la tan mentada relación vida-escritura es tratada como un vaivén donde una es la posibilidad de la otra, el escritor en cuanto cuerpo para la obra.

El romanticismo celta que amenaza a Joyce, con su juvenilismo, pedantería, culpa y derrotismo; la no-sujeción de Hemingway a las exigencias normativas del arte de novelar a favor de una recreación lírica de la experiencia, son errores que Connolly lee en sí mismo en otros ensayos y que ahora se proyectan: el romanticismo juvenil de su exclusivísima educación, que lo dejó anclado en aquella edad, y en sus vicios; la pereza proverbial que le niega las posibilidades del arte mayor (como el estudio que promete aquí sobre Joyce, otro sobre Flaubert del que se gastó los anticipos, la continuación de su autobiografía). Este proceso de autofiguración de Connolly, entre errores y aciertos proyectados, entre anécdotas y juicios, es el despliegue de los materiales y técnicas con que pensó construir su obra, y que al fin son la obra misma; nunca mejor aplicada la afirmación de Piglia: “La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas.” (Piglia; 2005: 141)

EXPERIENCIA Y ESCRITURA

Una ‘deformación profesional’ nos podría hacer sentir que Connolly dice bastante poco del *Ulises* o que es injusto y parcial; y que la antología de Hemingway es bastante caprichosa, si no coincide con nuestra lectura del autor, o con las valoraciones más corrientes y fundadas. Pero el ensayo en Connolly es siempre experiencia, y exaltación de la experiencia de un sujeto que no se pretende ausente del texto, sino todo lo contrario, su autofiguración se hace posible en los libros que no pudo escribir, como si escribiera una autobiografía indirecta, y una obra, a través de los libros ajenos, de la afirmación de una vida solamente literaria, de un puro deseo de literatura. Fiel a cierta tradición del ensayismo inglés (Johnson, Hazlitt, Pater, Wilde), nada es más ajeno al proyecto de Connolly que pretender la reducción del yo en la crítica literaria; su poética podría ajustarse a las “verdades impopulares respecto a la naturaleza de un estilo de crítica verdaderamente literario” que formula Harold Bloom: “Este debe basarse en la experiencia, debe ser -al menos en parte- empírico o pragmático y debe informarse mediante el amor al sujeto; sobre todo, no debe ajustarse a ningún método salvo a la personalidad del propio crítico.” (128)

A esta práctica del ensayo como lenguaje de experiencia, debemos sumarle en Connolly la afirmación del estilo. Si el estilo es la fatalidad de lo particular, en Connolly se traduce como el cuidado de sí a través de la escritura. Su temperamento perfeccionista se refleja en el pulido del fragmento; el indagar constante en la escritura como arte, su escribir sobre la escritura, sugieren un conocimiento de primera mano de la excitación y las dificultades que ésta requiere, a la manera de un artesano miniaturista. Connolly se piensa a sí mismo, hasta en las reseñas que tanto cuida y repudia, como un practicante de las bellas letras, un defensor de la buena escritura; este cuidado, tal vez la mera preocupación de la escritura como arte, hacen que hasta los escritos más ‘efímeros’ de Connolly aspiren a la condición de literatura -la única que en definitiva le interesaba- aún consciente de la marginalidad de su práctica: “Nunca escriba una crítica que no pueda ser

reimpresión, es decir, que no tenga cierta longitud y trate un tema de valor permanente” (Connolly; 2005: 160), aconsejaba a un aspirante a crítico.

CRÍTICA DEL GUSTO

De los ensayos de Connolly podría decirse que en ellos siempre hay ‘alguien’, alguien que lee y escribe y nos acompaña por los textos mientras se va creando; alguien que no escatima el uso de la primera persona porque cree que la crítica, después de todo, es una cuestión de preferencias; nada más ajeno a Connolly que borrarse de sus lecturas, si justamente lo que pretendía era encontrarse y configurarse a través de ellas. En su obra se pone de manifiesto una afirmación de las potencias del individuo y la escritura, un quehacer ajeno a lo sistemático, a la aplicación teórica; la práctica crítica como la postulación de una lectura a través de las figuraciones de un hombre que lee. Como afirma Nora Catelli: “el yo de Connolly existe porque ha leído” (2011). Lo que podemos llamar su gusto se forma en la prolongada frecuentación de la literatura clásica y moderna, que desde temprano le fue accesible por privilegios de nacimiento y educación⁹, en la constante agonía de la escritura y sus exigentes, hasta casi el silencio, deseos de la obra.

Sabemos que el gusto no es un instrumento universal de juicio, si los hay, y también sabemos que el ensayo no se los propone; el gusto se conforma de “ciertos valores que un escritor afirma sobre la literatura desde su propia literatura” (Lopérgolo; 2001: 78), o desde lo que desearía que ésta fuese, y no fuese. Si tomamos como valores cardinales de la crítica lo exhaustivo, lo profundo, lo objetivo, los escritos de Connolly se nos presentan como las notas marginales de un diletaante caprichoso; si nos abrimos a otros disfrutes, los escritos de Connolly recuperan la elegancia y ligereza del ensayismo inglés (tan caro a cierta tradición del ensayismo argentino) haciendo que esta escritura, tal vez, “sea el único medio idóneo para imaginar un espacio de discusión del gusto, más allá de la publicidad o la academia”, como afirma Catelli (2011) El ensayo es, en la obra de Cyril Connolly, el escenario de autfiguración de un hombre de letras, de una vida vivida a través de lo leído y lo escrito, su relato de amor, y aparente fracaso, con la literatura; una manera de conversar sobre libros.

⁹ Desde ángulos quizá opuestos, estos son elementos esenciales para la formación del gusto en autores como Hume y Bourdieu.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, "El ensayo como forma" en *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel. 1962.

Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo. 2007.

Bloom, Harold. *Ensayistas y profetas. El canon del ensayo*. Trad. Amelia Pérez de Villar. Madrid: Páginas de espuma. 2010.

Catelli, Nora. "Un mandarín, sin duda" en *El País* 31/12/2005. Consultado en: [\(25/09/11\)](http://www.elpais.com/articulo/semana/mandarin/duda/elpeputec/20051231elpbabese_12/Tes)

Connolly, Cyril. *Obra selecta*. Trad. Miguel Aguilar, Mauricio Bach y Jordi Fibla. Barcelona: Lumen. 2005.

Cien libros clave del movimiento moderno. 1880-1950. Trad. Aurelio Major. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.

Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2005.

Grüner, Eduardo. *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Rosario: Homo Sapiens. 1996.

Hume, David. *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*. Trad. Macarena Marey. Buenos Aires: Biblos. 2003.

Lopérgolo, Julieta. "Los ensayos de José Bianco: entre la crítica y la literatura" en *Boletín 9* del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria, diciembre de 2001, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario. Págs: 77-89.

Lukács, Georg. "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)" en *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo. 1970.

Mignolo, Walter. "Discurso ensayístico y tipología textual" en *Textos, modelos y metáforas*. Veracruz: Universidad Veracruzana. 1984.

Murat, Jean-Christophe. "The Cost of Myth: Cyril Connolly and Romanticism" en *The Space Between: Literature and Culture, 1914-1945* Volume 4: 1, 2008. 101-122.

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Anagrama. 2005.