

Aproximaciones a la obra de Cyril Connolly

Eugenio Conchez Silva

Facultad de Ciencias Humanas, UNLPam

Resumen

Cyril Connolly (1903-1974) fue, en la primera mitad del siglo pasado, un eslabón importante en la tradición del ensayismo y la crítica literaria ingleses. Sus variados escritos (ensayo, autobiografía, diario personal, artículos, miscelánea), entre los que destacan *Enemigos de la promesa* y *La tumba sin sosiego*, configuran un personaje polifacético siempre entramado en sus reflexiones; se impone así develar y reconstruir a partir de sus textos una figura del crítico, del hombre de letras cuyo estilo y cualificación nos proponen. A través de la autfiguración Connolly delinea en sus escritos un tipo particular de personaje cuyos gustos, armas y credenciales deja a la vista para sustentar sus juicios y apreciaciones.

Desde que en 1571 Montaigne dio el nombre de «ensayos» a sus meditaciones y composiciones dispersas sobre temas variados, el género quedó caracterizado por la nota personal, por la sombra del autor mezclándose con su tema (BIOY CASARES: IX). La tradición inglesa del ensayo ha sido heterogénea y sólida; iniciada por Francis Bacon, pasando por John Dryden, Joseph Addison, Samuel Johnson, William Hazlitt, Oscar Wilde, entre otros, tiene en Cyril Connolly un digno exponente; como en muchos de estos autores, el ensayo de tema literario y la crítica de literatura cobran capital importancia en su producción.

En su carrera escribió, además de una novela fracasada, *The Rock Pool* (1936), dos libros de ensayos concebidos como tales; los demás son recopilaciones. El primero, *Enemies of Promise* (1938), se divide en tres partes: la primera trata del estilo, de la lengua, estableciendo una dicotomía entre escritores 'mandarines' y 'modernos', analiza pros y contras, y sobre el final 'prescribe' qué tomar y qué dejar de cada tendencia; la segunda parte se ocupa de los 'enemigos de la promesa' (familia, periodismo, política, drogas, etc), estableciendo algo así como una *regula* para prevenir a artistas principiantes; y en la tercera aparece su autobiografía de formación. Todo el libro tiene una ambición: durar diez años, y dar la receta para escribir libros que duren por lo menos diez años (no debemos olvidar que se publica en 1938, en la inminencia de la guerra). Connolly vivió obsesionado con las obras maestras, y puso tanto énfasis en establecer las condiciones para crear una que eso tal vez le impidió escribirla; desde ese punto de vista un texto similar podría ser *La preparación de la novela*, de Roland Barthes.

Su otro libro de ensayos, *The Unquiet Grave* (1944), fue reseñado por Cortázar en la revista *Sur*, y luego traducido por Ricardo Baeza para la editorial. Es un libro personalísimo y misceláneo: meditación, reflexión personal, divagación, con un entramado compuesto de memorias, extractos de diarios, citas, pensamientos; podríamos decir que se trata de un texto sinfónico, con movimientos que vuelven y varían: el amor, la literatura, la religión, la muerte.

La obra restante se compone de editoriales para su revista *Horizon* (1940-1949) y de artículos (reseña, crítica, viñetas, etc.) aparecidos en prestigiosos periódicos y revistas británicos; tratan sobre los más variados temas: gastronomía, viajes, casas, lémures, crítica y, principalmente, sobre libros y autores. Todos tienen una particularidad, siempre hay 'alguien' en ellos, alguien que los escribe y elige ser muy visible en sus textos.

Sobre el hombre de letras

A ese 'alguien' que nos acompaña en la lectura, damos en llamarlo un hombre de letras. La construcción, difícil de documentar, proviene del francés *homme de lettres*. En todos los casos que pude consultar, prima la generalidad del concepto: *écrivain, littérateur (Larousse); a learned man, scholar, a literary man, author, littérateur (Webster's)*; el que cultiva la literatura o las ciencias humanas (DRAE). Sobre estos mismos matices abunda T.S. Eliot en su ensayo «Los clásicos y el hombre de letras»; la expresión es «bastante imprecisa», además de una «modesta pretensión» (ELIOT: 193), aclara; las palabras poeta, novelista, autor teatral, sugieren técnicas más específicas y una labor solipsista. Para su tesis le conviene esta expresión, y trata de definirla:

[Hombre de letras] Abarca a hombres de segunda y tercera fila e incluso a los de categorías inferiores, así como a las máximas figuras; porque esos escritores secundarios, colectivamente y en diversos grados individualmente, forman una parte importante del medio ambiente en que se mueve el gran escritor [...] La continuidad de una literatura es esencial para su grandeza; en muy gran medida es función de los escritores secundarios preservar esa continuidad (195).

Sin encasillar a Connolly en una segunda fila¹, para lo cual tendríamos que explicitar ciertos patrones, podemos decir que ocupa un lugar en el campo literario que, sin producir literatura de ficción, crea un cuerpo de obra que sirve de eslabón y medida para poder leerla y sopesarla.

Las fuentes citadas, y otras, remiten a un literato que no se confunde con el académico; así, esta figura parece un resabio de los salones del s. XVIII francés o del XIX inglés, anterior a los estudios profesionales sobre literatura, cuya desaparición, decadencia o transformación podría ser tema de otro trabajo. En cierto modo, la crítica literaria que se practica en las universidades es un discurso científico, se apoya en normas y teorías que buscan excluir lo subjetivo para acercarse a la universalidad del conocimiento; analiza la literatura desde una perspectiva y con un lenguaje propio, distinto del literario. Los ensayistas (Eliot, Woolf, Lytton Strachey, W.H. Auden, Connolly, para hablar solamente del s. XX inglés) consideran la crítica como un texto literario, flexible y subjetivo, con voluntad de estilo; y al *men of letters* y su obra como parte del sistema de la literatura creativa. La dicotomía podría ser falsa, hasta podría tratarse de dos prácticas diferentes. Pero el conflicto de discursos existe, y lo atestiguan los ataques cruzados que Connolly en Inglaterra y Edmund Wilson desde Estados Unidos, y en todos lados, mantuvieron con la academia: Frank Kermode censuró en Connolly el amateurismo, el diletantismo de una obra como *The Modern Movement*²; Edmund Wilson calificaba a los académicos de «asesinos de todo lo viviente y real en literatura y en arte clásico, medieval y moderno»³.

Para resumir algunos puntos tratados, veamos la viñeta que hace Andreu Jaume en la «Introducción» a la *Obra selecta* de Connolly:

Una figura muy común en Inglaterra y que en España es más rara, el man of letters, el hombre de letras ajeno a la universidad, que vive de rentas o de una profesión que nada tiene que ver con la literatura o malvive –caso del propio Connolly– de colaboraciones periodísticas, dueño de un gusto muy particularizado, una autoridad cívica, en fin, que representa la cúspide de una sólida clase lectora para la que habla sin sentirse desesperadamente solo (CONNOLLY, 2005: 10).

Hombres de letras en Argentina: quizá Borges (aunque le sobra estatura como autor de ficción), Victoria Ocampo (que intentó visitar a Connolly); el más cercano al prototipo es José Bianco; Pezzoni y Piglia, de otra generación, podrían considerarse como figuras de paso, que ostentan ya la imbricación con el discurso teórico universitario o una doble pertenencia.⁴

Ensayo. El Centauro de los géneros

¿Qué es el ensayo? Si bien la pregunta es lo suficientemente general como para no tener respuesta precisa, resulta aquí útil para proseguir nuestro acercamiento. Tomaremos en este caso dos definiciones; la primera, de Edmund Gosse, citada por Bioy Casares: «El ensayo es un escrito

de moderada extensión, generalmente en prosa, que de un modo subjetivo y fácil trata de un asunto cualquiera» (BIOY CASARES: IX); la otra, que pertenece a Alberto Giordano, se refiere de manera específica al ensayo literario

es, como se sabe, el género de las reflexiones ocasionales y fragmentarias en las que una subjetividad individualizada por sus gustos y sus talentos conjetura, en primera persona, las razones de lo inquietante de un texto (GIORDANO: 262).

Estas definiciones comparten el carácter subjetivo del género y, en consonancia con éste – si lo que Gosse denomina «fácil» podemos equiparlo a las «reflexiones ocasionales y fragmentarias» de Giordano–, cierta ligereza, cierto capricho, que liberan al contenido de «la compulsión al entendimiento, de la exigencia de justificarse por consenso» (254). Porque el ser del lenguaje en este discurso no es comunicar la certeza de un conocimiento, sino establecer un diálogo con los textos y temas, y para hacerlo utiliza su mismo lenguaje, el del estilo. «El ensayo interpela a la literatura según su modo» (223), la prolonga haciéndose eco del deseo de escritura que estuvo en su génesis.

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).

Así comienza Connolly un ensayo sobre T.S. Eliot, citando una carta que escribió a un compañero cuando eran estudiantes en Oxford. Escribe desbordado por «las cosas más maravillosas» que lo requirieron desde ese poema, sin probar nada más que su pasión, y compartiéndola; así, su texto da cuenta de un descubrimiento que se vuelve obsesión, de un seguimiento entusiasta de Eliot, de la frecuentación de la obra y la persona, cita cartas, alude a una fiesta que Connolly dio en honor del poeta. El ensayo se teje con un lenguaje de la experiencia, y es aquí donde el ensayista se vuelve autobiógrafo, «alguien que escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas» (Piglia citado por GIORDANO: 211). Lenguaje de estilo y lenguaje de experiencia, el ensayo produce un saber que «es esencial, pero no generalizable» (240).

Autofiguración ensayística

Si algo llama la atención en los ensayos de Connolly, es la omnipresencia de su figura. Fue la joven promesa de la literatura británica de entreguerras, y una promesa que nunca se cumplió; frustrada la ambición de la obra maestra con su primer novela, decidido a no volver a intentarlo⁵, construye su obra con las ruinas de su talento, donde los personajes principales son el fracasado Connolly y sus libros y sus afectos, en sentido amplio.

Dos años después de *The Rock Pool*, escribe su ensayo de crítica literaria más ambicioso, *Enemies of Promise*, donde da las claves para escribir una obra maestra, y previene contra sus enemigos. Leemos en la primera parte:

Es la sobremesa de un día sofocante. El almuerzo ha consistido en una tortilla, vichy y melocotones. La mesa está a la sombra de un plátano, y un gramófono suena en la habitación contigua. 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 púrpuros del principio hasta el fin de mi prosa (CONNOLLY, 2005: 40).

Y enseguida pasa a comentar que no le es posible escribir de mañana porque se acuesta muy tarde. Comienzo extraño para un libro de crítica literaria, más si tenemos en cuenta que la tercera parte del libro es una autobiografía de formación. ¿Cuál es su función? ¿Qué clase de estructura forman estos textos? Connolly lo comenta así: «Lo cierto es que entre la última sección y las anteriores existe una armonía que si no resulta evidente, es en todo caso intencionada, la misma relación que existe entre un texto y sus ilustraciones» (31-32). Y funciona así en dos sentidos: como ejemplo estilístico de lo prescripto en las dos secciones anteriores; y como «autobiografía de ideas», de donde quedan excluidos todos los episodios que no hayan tenido «intervención directa en la formación de las especulaciones literarias en las que se basa la primera parte» (32). Connolly: el artista fracasado y ocioso que hace gala de tal, pero que, sin embargo, nos dice cómo se debe escribir un libro duradero y, además, nos da una pequeña demostración de que él podría hacerlo, y al mismo tiempo nos cuenta por qué.

The Unquiet Grave es un libro sapiencial, y aún más íntimo. Escrito durante la Segunda Guerra Mundial, y publicado cerca de su fin, da testimonio nostálgico de un mundo que se acaba, y del que Connolly es figura ejemplar: podríamos llamarlo un humanismo europeo, culto y refinado, que profesa el amor de lo bello. Entre los moralistas franceses y los ensayistas ingleses, entre los artistas de uno y otro país (no en vano casi la mitad del texto está escrito en francés), el autor construye un libro fragmentario con citas, reflexiones, entradas de diarios, epigramas, que armonizan para crear la imagen de Connolly como un hombre de letras, y la del artista que quiso ser y con qué materiales pensó construirlo.

A título de ejemplo: «Mis encarnaciones anteriores: un melón, una langosta, un lémur, una botella de vino, Aristipo. Períodos en que viví: la época de Augusto en Roma, más tarde en París y en Londres, de 1660 a 1740, y por último de 1770 a 1850» (CONNOLLY, 1949: 23). Luego de dar un catálogo de las que considera obras maestras (obras de Horacio, Virgilio, Villon, Montaigne, La Rochefoucauld, Rimbaud, Byron) nos dice que un catálogo así revela mucho de su autor. ¿Qué tienen en común?

El amor a la vida y a la naturaleza; la no creencia en la idea de progreso; el interés por la humanidad, mezclado con el desprecio de ella. Todos están lo que han dicho de Palinuro [Connolly] los críticos: «atados a la tierra». Ellos sin embargo son más adultos y menos románticos que Palinuro. Así estas obras maestras (la mayoría de ellas cumbres altas de segunda fila) reflejan, bien lo que él habría querido ser, bien un ser que teme confesar. Le gustaría haber escrito *Les Fleurs du Mal* o *la Saison en Enfer* sin ser Rimbaud ni Baudelaire, esto es, sin su sufrimiento mental y sin haber sido pobre ni enfermo.

En punto a sentimiento, estas obras maestras contienen el máximo de emoción compatible con un sentido clásico de la forma (13).

Estas formas de «autofiguración»⁶, de representarse literariamente ante sus pares, serán constantes a través de todos sus escritos, y tal vez la creación de ese personaje sea su obra más lograda. Cyril Connolly: perezoso, erudito, talentoso, francófilo, gastrónomo, bibliófilo, dandy, viajero, amante de los lémures.

Posición del crítico en el campo restringido de producción literaria

En el s. XV en Florencia comienza a darse la constitución de un campo artístico relativamente autónomo, donde los artistas abogan por el derecho de legislar en su propio orden. Con la revolución industrial se da una ampliación de este campo, como consecuencia de la generalización de la enseñanza elemental y de una intensa relación entre la literatura y la prensa cotidiana, con el subsecuente acceso de nuevas clases al consumo simbólico (BOURDIEU: 87). Ante esta nueva realidad de «doble faz» de los bienes simbólicos (como mercancía y como significaciones), los productores afianzan un proceso de diferenciación para establecer una jerarquía ante la diversidad de los públicos; dan como resultado lo que Bourdieu llama el *campo de producción restringida* (de productores para productores) y el *campo de la gran producción simbólica* (de productores para no-productores) (90). Este ensimismamiento –donde los

productores compiten por el reconocimiento propiamente cultural de los pares— hace que el campo se especialice en lo que tiene de más propio: el estilo. El dominio de los principios técnicos y estilísticos se torna habilidad privilegiada en la oposición entre productores; el ‘arte puro’, ‘el arte por el arte’, donde prima la forma sobre la función, la manera de decir sobre la cosa dicha (69) es parte de un proceso de distinción, en el que quedan relegados todos lo que no alcancen un nivel de recepción acorde al nivel de emisión cada vez más codificado y hermético (76).

Cyril Connolly, como crítico literario, ocupa una posición ambivalente en el campo literario inglés, haciendo equilibrio entre el campo de la gran producción y el campo restringido. Por un lado, se ve en la obligación de escribir en la prensa para un público lego, situación que siempre le merece desprecio:

¿Qué consejo puedo, entonces, dar a alguien que se ve forzado —porque nadie puede hacerlo voluntariamente— a convertirse en crítico? (CONNOLLY, 2005: 618)

Escribir crítica es un empleo a tiempo completo con un sueldo de media jornada, un oficio en el cual nuestro mejor trabajo siempre está sometido a la crítica de algún otro, en el que los triunfos son efímeros y sólo la esclavitud de la tarea es permanente, y en el que el futuro no ofrece nada seguro, excepto la certeza de acabar convertido en un gacettillero (622).

Podríamos concluir mencionando la bovina indiferencia del público lector, incapaz de desarrollar siquiera la actividad discriminatoria de rumiar (622).

El ‘reseñismo’ no pertenece a los géneros jerarquizados, y no contribuye a ubicar al autor en una posición privilegiada del campo. Por otro lado, consciente de la encrucijada en que se encuentra, Connolly busca en lo posible transformar el valor de su trabajo: «Al hacer la crítica de un libro que te gusta, escribe para el autor; al hacer la crítica de cualquier otro, escribe para el público» (618), «Nunca escriba una crítica que no pueda ser reimpressa, es decir, que no tenga cierta longitud y trate un tema de valor permanente» (160). Escribir, en fin, para el reconocimiento de los productores, dentro del campo literario.

La creciente autonomía del campo restringido, nos dice Bourdieu, se pone de manifiesto en una tendencia de la crítica no ya a ocuparse de producir instrumentos de apropiación de las obras —cada vez más alejadas del público— sino a «aportar una interpretación ‘creadora’ para el uso de los ‘creadores’» (91). Dada esta solidaridad entre críticos y artistas, los únicos críticos reconocidos son los que han sido iniciados en los misterios del arte y, por lo tanto, pasan a formar parte del campo restringido.

Cyril Connolly, como nativo de la cultura erudita, podemos decir que se encuentra ‘familiarizado’ con el arte: no sólo por la adquisición de los saberes que acompañan la frecuentación prolongada con las obras, que permiten la interiorización inconsciente de las reglas de producción, sino por un sentimiento de familiaridad que nace del olvido mismo de ese proceso, considerando así natural una manera de percibir que no es sino una entre otras. La experiencia de la obra de arte y el juicio espontáneo sustituyen así «la conciencia teórica de la verdad objetiva de la competencia» (80-81); es por esto que los criterios utilizados para dirimir en cuestiones estilísticas y de gusto, permanecen la mayoría de las veces en estado implícito. Lejos de cualquier objetividad, el gusto esgrimido en materia de arte tiene un sentido histórico y social:

Contra la ideología carismática que considera los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales [...] y las preferencias correspondientes [...] están estrechamente ligadas al nivel de instrucción [...] y, en segundo lugar, al origen social (231).

Tan bien pareció intuirlo Connolly que, fracasada su tentativa de posicionarse en el campo a través de la novela, escribió un libro de ensayos (*Enemies of Promise*) donde demostraba poseer la capacidad del discernimiento en materia de estilo (lo que el arte de la literatura tiene de

más propio) y además nos cuenta cómo la adquirió: a través de un origen familiar cultivado y de la mejor educación de Inglaterra (o la de más peso simbólico), en Eton y Oxford. Esas son sus credenciales, esa su legitimidad.

Las preferencias de un hombre cultivado. A modo de conclusión

El perezoso Connolly, de altas ambiciones artísticas y dotado de los signos culturalmente válidos, fracasó en el arte de la ficción; contra toda resignación, se posicionó en el campo restringido de los productores, tal vez en un lugar marginal y extravagante, a través de una obra compuesta de ensayos y misceláneas. Una obra a favor del estilo y la experiencia del arte que, trate de lo que trate, construye mediante la autofiguración un personaje, un hombre de letras que lee, gusta y escribe; el hombre que Connolly quiso recomponer para sus pares. Por nacimiento y educación posee los códigos –desigualmente distribuidos– que permiten descifrar las obras de arte ‘puro’; desde ese lugar ejerce su labor crítica. La primera vez que le dieron a reseñar una novela, entre otras reglas, le confiaron: «Nunca usar la primera persona del singular»; con años de oficio encima, Connolly rebate: «Un mero veto a un pronombre personal no impide a un crítico hablar de sí mismo, y ya que la reseña de novelas es a tal punto un asunto de preferencias personales, parece absurdo negar este hecho» (624).

El trabajo se propuso como un acercamiento a la obra de este ensayista británico, destacando ciertos interrogantes y sus posibles vías de estudio. Cada apartado merece un análisis mucho más profundo y abarcativo tanto de la obra de Connolly como de la problemática con la cual se la relaciona. Será tarea de próximos escritos.

También es cierto que se han dejado sin mencionar, de momento, muchas otras cuestiones, entre las cuales ahora puedo mencionar: la relación con el trabajo ensayístico de algunos contemporáneos (Edmund Wilson, T.S. Eliot, W.H. Auden), así como con la tradición ensayística europea, poniendo especial atención en la forma e importancia dada a la autofiguración en estos textos; abordar las nociones de gusto vinculadas a la crítica desde perspectivas no sociológicas; el valor de su obra en la configuración del canon modernista.

Bibliografía

- ~AMÍCOLA, José, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.
- ~BIOY CASARES, Adolfo, «Estudio preliminar», en A.A.V.V., *Ensayistas ingleses*, selección y notas de Ricardo Baeza, estudio preliminar Adolfo Bioy Casares, México, Clásicos Jackson, 1948.
- ~BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. Alicia B. Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- ~CONNOLLY, Cyril, *Obra selecta*, trad. Miguel Aguilar, Barcelona, Lumen, 2005.
- *La tumba sin sosiego*, trad. Ricardo Baeza, Buenos Aires, Sur, 1949.
- ~ELIOT, Thomas Stearns, «Los clásicos y el hombre de letras», en *Criticar al crítico*, trad. de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967.
- ~GIORDANO, Alberto, *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

Notas

¹ Cyril Connolly afirmó alguna vez que «tan sólo sería recordado por haber ido al colegio con George Orwell y a la universidad con Evelyn Waugh». (CONNOLLY, 2005: 9) citado por Andreu Jaume.

² DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, «El maestro», *Letras libres* (abril de 2006), p. 79.

³ BERLIN, Isaiah, «Wilson en Oxford», *Vuelta* n.º 135 (1988), p. 18.

⁴ Ver GIORDANO: 283.

⁵ «Muchos años después, Connolly justificaría su incapacidad para la ficción alegando que no tenía ningún aprecio por el género humano y que cada vez que intentaba narrar algo con seriedad se le escapaba la risa» (Andreu Jaume en CONNOLLY, 2005: 13)

⁶ Usamos este término en el sentido que lo utiliza José Amícola. «Se denominará ‘autofiguración’ [...] a aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o

recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse.» (AMÍCOLA: 14).

