

CHRISTOPHER ISHERWOOD: AÑOS DE FORMACION, AÑOS DE PLENITUD*

por José L. CHAMOSA GONZALEZ

En la vida y producción de Christopher Isherwood —compañero de Auden, amigo íntimo de Upward y Stephen Spender...— hay dos etapas claramente diferenciadas por el hecho del alejamiento de Inglaterra, en vísperas del estallido de la última guerra, con destino a Norteamérica. Estas páginas pretenden pasar revista a la primera de estas dos etapas. El creador de *Goodbye to Berlin* es poco conocido en nuestro país y su figura ha sido, en mi opinión, injustamente preterida. El objetivo de este pequeño trabajo es tratar de paliar —siquiera parcialmente— tal olvido.

Lion Edel, biógrafo de Henry James y autor de obras como *Bloomsbury: A House of Lions*, afirma en *Literary Biography*: «... The writing of a literary life would be nothing but a kind of indecent curiosity and an invasion of privacy, were it not that it seeks always to illuminate the mysterious and magical process of creation»¹. Es difícil negar la importancia que la andadura vital de un autor, de todo autor, tiene en su obra. Más difícil sería hacerlo en el caso concreto que nos ocupa. Christopher Isherwood recrea experiencias personales y forja sus personajes sobre modelos vivos, hombres con nombre y apellidos, con frecuencia fácilmente identificables. Este es un hecho que muchas veces se ha puesto en evidencia y que hay que tener siempre a la vista. Determinar dónde finaliza la autobiografía y dónde comienza la ficción en sus obras es labor de irresoluble cumplimiento. Afirma Finney, biógrafo de nuestro autor, sobre esta cuestión: «For Isherwood, at any rate, the distinction between fiction and autobiography is more a matter of technique, of point of view than of any objective significance»². Una y otra vez asume en sus novelas el papel de biógrafo, de cronista, lo que le permite volver sobre hechos y actitudes y

(*) El texto de este artículo se corresponde, en esencia, con el de una conferencia pronunciada en la Universidad de Oviedo dentro del ciclo organizado por el Departamento de Lengua y Literatura Inglesas, con motivo de la XIII Semana Inglesa, organizada por dicho Departamento en febrero de 1984.

(1) EDEL, Leon, *Literary Biography*, Indiana University Press, 1973, p. 3.

(2) FINNEY, Brian, *Christopher Isherwood: A Critical Biography*, Faber and Faber, 1979, p. 130.

sobre las relaciones consigo mismo y con los demás. Ahí precisamente radica su interés: en el calor humano de los problemas y situaciones que podemos extrapolar de lo particular a lo universal, obteniendo así una perspectiva de la época que va más allá que la historia social y política de guerras y crisis económicas. Estamos ante los problemas vitales de unos seres que vivieron y se desarrollaron en esas condiciones y que a ellas respondieron de una manera determinada. Ellos nos hablan y, creemos, apelan a nuestro juicio con tanta o más validez y, pensamos, con infinita mayor calidez que las crónicas de esos mismos años.

No es Christopher Isherwood un caso aislado, ni mucho menos, pues es el tratamiento del hecho autobiográfico y la experiencia personal una característica del grupo de autores en el que generalmente se le incluye: la llamada «Auden Generation». De ellos dijo Virginia Woolf: «They have been great egotists (...) When everything is rocking round one, the only person who remains comparatively stable is oneself... So they wrote about themselves»³. Tiempos difíciles y difíciles circunstancias aquellas en que les tocó vivir. Nos señala Virginia Woolf un hecho fundamental: «When everything is rocking round one...». Tal es, efectivamente, la situación: para la generación que nace en la primera década del siglo, los cambios que se venían gestando desde finales del siglo XIX y que apuntaban ya a principios del XX, se precipitan después de la cruenta experiencia de la guerra mundial. Las nuevas tecnologías, la relativización y sistemática puesta en duda de los valores tradicionales de la sociedad como los conceptos de familia, religión, patria, etc., ante los avances y difusión de las nuevas teorías en psicología, filosofía y sociología no podían por menos de hacer temblar los cimientos de las ideas que constituían el telón de fondo del sistema y de la tradición literaria en vigor. Desaparecen los valores absolutos y se difumina la frontera entre realidad e ilusión, entre racionalidad e irracionalidad. Una cita de *The Memorial*, en la cual nuestro autor nos habla de un mundo desaparecido para siempre, plasma muy gráficamente todo un cúmulo de sentimientos muy extendidos ante este panorama:

«That summer, in the hot garden, it had been like a world where nothing will ever happen (...) Mamma under the trees, exclaiming as visitors were announced: "The Philistines are upon us!" Papa telling how an Italian coachman had jumped off the box and snapped Papa's walking-stick across his knee in a fit of temper (...) A beautiful, happy world, in which next summer will be the same, and the next, and the next... the old safe, happy, beautiful world»⁴.

¿Era realmente así lo que se perdió? ¿Era esa idílica estampa la que quedó atrás? Por lo menos, así era para Lily y para gran parte de la generación que ella representa. Pero el hecho en sí del cambio es superior a

(3) WOOLF, Virginia, «The Leaning Tower», *The Moment and Other Essays*, Hogarth Press, 1952, p. 120.

(4) ISHERWOOD, Christopher, *The Memorial*, Triad/Granada, 1978, p. 58 (en adelante se cita como *TM*).

los juicios que sobre él puedan hacerse: éste es una realidad y a su ritmo han de amoldarse todos de manera más o menos traumática. Después de una tregua de diez años a partir del fin de la Gran Guerra, la crisis económico-financiera del 29 es el catalizador que vuelve a poner a la sociedad en una situación límite, la cual, sin solución de continuidad, desembocará en los fascismos y en la segunda guerra mundial. Los turbulentos años treinta son hijos de esta crisis. Y son esos años los que ven alcanzar la madurez a Isherwood y a su generación. ¿Qué suponen esas circunstancias en su obra literaria? Es ésta una pregunta que no podemos dejar de plantearnos. Christopher Gillie afirma lo siguiente: «... by the early thirties current events had become so pressing that they demanded attention for their own sake; sides had to be taken and judgements made when it seemed that society might break down internally by its own inadequacies, or be destroyed from without by unprecedented barbarism»⁵. Permanecer al margen, refugiarse en la Torre de Marfil, no era posible cuando una crisis de proporciones nunca antes conocidas amenazaba, rampante, con arrollarlo todo. De este proceso es testigo, protagonista y relator el autor que nos ocupa y por todas esas razones mencionadas vamos a seguir sus pasos hasta la víspera de la segunda guerra, en que corta con el viejo continente, con la experiencia inmediata de Europa, para cambiarla por las coordenadas de los Estados Unidos. Vamos, pues, a empezar por el principio, conociendo quién es Christopher Isherwood, sus antecedentes familiares y formación hasta la publicación de su primera novela, *All the Conspirators*, en mayo de 1928.

Christopher William Badshaw-Isherwood nace el 26 de agosto de 1904, en una de las residencias familiares del condado de Cheshire. Como la mayoría de los escritores británicos que llegan a la madurez en estos años, en el seno de una familia acomodada de la «upper-middle class». La familia de su padre, Frank Isherwood, tiene ilustres antecesores entre los que quizá el más destacado fuera John Bradshaw, famoso por haber firmado la sentencia de muerte del rey Carlos I y emparentado por matrimonio con John Milton. La madre, Kathleen, era, por su parte, hija de un rico comerciante en vinos. De hecho, mucho más pudiente que los Badshaw-Isherwood, la circunstancia de tratarse de un comerciante en ejercicio le relegaba a un plano social inferior al de aquéllos, lo que no dejaría de tener influencia en la manera de enfocar Kathleen sus relaciones con los demás. Durante gran parte de su vida Christopher Isherwood trató más bien de ocultar (mejor diríamos de «devaluar») su origen social o de hacerlo aparecer de la forma más neutra posible: esta especie de «mala conciencia» no le abandonaría hasta la publicación del libro *Kathleen and Frank*, en 1971, en que, con la perspectiva de los años, el tratamiento que da a la figura de sus padres está más libre de subjetivismos e ideas preconcebidas.

Su padre era de profesión militar, aunque se trate de un militar que no cuadra con la figura tópica: muy culto, amante de la música y la pintura,

(5) GILLIE, Christopher, *Movements in English Literature: 1900-1940*, Cambridge University Press, p. 123.

con veleidades teosóficas, inicia a sus hijos en el mundo de las artes desde muy pequeños. La figura paterna, con una temprana muerte en la guerra, se convertirá en parte del mito que este «test» supone para toda la generación. No obstante, parece que en realidad fue una persona bastante más convencional de lo que pudiera desprenderse de las opiniones de su hijo. Así, por lo menos, parece entenderse en estas afirmaciones de Fryer, en su estudio de la figura de Isherwood: «Despite some unconventional interests, Frank was a conscientious soldier... He was made uncomfortable by radical or bohemian attitudes, and by the manners of the working class. It is difficult to imagine him accepting with equanimity Christopher's developments, had he lived to see it»⁶. Es la figura de la madre la que será determinante de prácticamente todas sus grandes decisiones desde muy joven. Ella es la encarnación de todos los valores contra los que el joven Isherwood se rebela. Se esfuerza denodadamente en defender la jerarquización de la sociedad inglesa —representada en su suegro, el «squire», y las personas situadas bajo su influencia— en un momento en que esta división tradicional se está desintegrando aceleradamente. Kathleen era una mujer tozuda en la defensa de sus opiniones y una «snob», por lo que se refiere a la mentalidad que a ella subyace. Christopher batallará incansablemente contra estos aspectos del carácter materno desde posturas que muestran no menos tozudez y «snobismo». Para Finney: «Much of Isherwood's life and writing was determined by a compulsive reaction against selected aspects of his mother's personality»⁷. Pasan sus primeros años en diversos desplazamientos, siguiendo los pasos que imponen los cambios de destino del padre militar. Hasta la edad de once años recibe la educación básica fundamentalmente en casa: las representaciones de obras teatrales adaptadas o escritas por ellos mismos tienen un papel destacadísimo en esa formación. La inclinación natural del joven Isherwood por las tablas y el melodrama no dejan de ser interpretadas por algunos críticos como una evidente tendencia escapista (tal es la opinión de, por ejemplo, Paul Piazza).

El año 1914 representa para Isherwood el primer contacto con el mundo de las «public schools», experiencia que tanto él como sus compañeros no parecen recordar con especial cariño. Recordemos que los preceptos educativos vigentes en esas instituciones eran plenamente victorianos. La estancia en St Edmund's Preparatory School, establecimiento regido por familiares de su madre, es destacable fundamentalmente por dos razones. En primer lugar, porque este período incluye los años de la guerra: el ambiente de enfrentamiento, de patriotismo jingoísta, de preparación constante ante la eventual necesidad de entrar en combate..., y, sobre todo, la muerte de su padre, Frank, en mayo de 1915. La querida figura se ve rápidamente envuelta y absorbida por los valores del «establishment» y por la veneración enfermiza por parte de Kathleen, su madre. Este conflicto de

(6) FRYER, Jonathan, *Isherwood. A Biography of Christopher Isherwood*, New English Library, 1977, p. 17.

(7) FINNEY, *op. cit.*, p. 24.

identificación padre - «establishment» lo resolverá con el recurso a la antiheroicidad: para Christopher su padre es una representación del antihéroe, que puede ser admirado sin caer en la anuencia con lo establecido. Años después reconocerá hasta qué punto hizo de Frank una ficción: «Nothing had to be invented. Christopher had only to select certain of Frank's characteristics, doings and sayings (which meant censoring the rest) and make a person out of them, giving it Frank's body and voice»⁸. El segundo hecho destacado que tiene lugar en estos años es el encuentro con W. H. Auden. Aunque tres años menor que Isherwood, el atractivo de su figura es tan grande que pronto se convierte en el centro de todas las miradas y conversaciones; nadie puede permanecer indiferente. Isherwood lo recuerda en *Lions and Shadows*, sus memorias de la época, con estas palabras: «I remember him chiefly for his naughtiness, his insolence, his smirking tantalizing air of knowing disreputable and exciting secrets. With his hinted forbidden knowledge and stocked of mispronounced scientific words, portentously uttered, he enjoyed among us, his semi-savage credulous school fellows, the status of a kind of witch-doctor»⁹.

En enero de 1929 ingresa en Repton, prestigiosa «public school» cercana a Derby. Los cuatro años que pasa allí ven surgir la primera de sus obras en «The Reptonian», la revista del centro. Se trata de una narración corta, de evidente carácter paródico, titulada «The Hang-Yü Mysteries», inspirada en las populares historias del Dr. Fu-Manchú. Desarrolla en esta época una voraz afición al cine, que iniciará una larga relación con este medio, fundamentalmente como guionista. Y será en Repton donde comience su amistad con Edward Upward, el «Chalmers» de *Lions and Shadows*: «No sooner had I come into contact with Chalmers than I determined to get to know him well. Never in my life have I been so strongly and immediately attracted to any personality before or since»¹⁰. Será esta amistad el catalizador de la actitud contestataria de Isherwood, que ve en Upward un ejemplo a imitar y la fortaleza de ánimo que en él falta: «Above all things, Chalmers loathed the school to which he invariably referred as 'Hell'. His natural hatred of all established authority impressed me greatly and I felt that it was a weakness in myself not to share it; to be guilty, indeed, of having sometimes kissed the rod»¹¹. Compañeros inseparables, juntos irán a Cambridge y a Upward dedicará Isherwood su primera novela publicada, *All the Conspirators*, en 1928. El tiempo que media entre el abandono de la escuela secundaria y el ingreso en Cambridge lo dedicará a trabajar en el esbozo de una primera novela que se hubiera llamado *Lions and Shadows*, como de hecho habría de llamarse su primera obra de carácter autobiográfico que ve la luz en 1938.

El paso de Isherwood por Cambridge se caracteriza por el rápido

(8) ISHERWOOD, Christopher, *Kathleen and Frank*, Methuen, 1971, p. 503.

(9) ISHERWOOD, Christopher, *Lions and Shadows*, Methuen, 1979, p. 112 (en adelante se cita como L&S).

(10) L&S, p. 12.

(11) L&S, p. 13.

desinterés en que cae por los estudios de Historia, objeto de su licenciatura, y por una continua convivencia con Upward, con el que forma una sociedad para luchar contra la «poshocracy», que les acosa con sus continuas tentaciones. Para intentar no ceder ante los atractivos de la vida social de Cambridge recurren a la figura de «The Watcher in Spanish», un fantasmagórico ente que se les aparece en cada ocasión en que están a punto de traicionar esa cofradía de dos. Literariamente se trata de años marcados por las lecturas de Baudelaire (del que Isherwood traducirá los *Journaux Intimes*), descubierto por Upward durante una estancia en Francia, y un pequeño grupo de autores privilegiados: Richard Owen, Katherine Mansfield, Emily Bronte y, por mor de las clases de poesía moderna de I. A. Richards, la adhesión incondicional a «The Waste Land». Juntos, Upward e Isherwood crean un mundo fantástico, paralelo al oficial de Cambridge, repleto de figuras amorales y de historias subidas de tono que se sitúan en un lugar imaginario llamado «Mortmere». Los protagonistas, con los que se identifican, reciben el nombre de «Hynd» y «Starn», «The two pornographers», testigos de historias de incubos y súcubos que tienen lugar en la misma vicaría de Mortmere. Dice Christopher en *Lions and Shadows*:

«The Rector, the Reverend Welken, was our first Mortmere character. Tall, very thin, with lank hair parted in the middle, he was once described as resembling a diseased goat. His beliefs were anglican, and very high: he had, in fact, indulged his taste for ritual to a point bordering in magic, and his brain, in consequence, was a little turned. He had been guilty of offences with a choirboy and had later suffered severe pangs of conscience, persuading himself, at length, that, as a punishment for his crime, his dead wife was appearing to him in the form of a succubus»¹².

De la amplia producción sobre el tema «Mortmere» sólo Upward publicará, en 1928, una narración: *The Railway Accident*.

Isherwood nunca acabará sus estudios: incapaz de soportar la vida académica, abandona la universidad en 1925.

Después de su partida de Cambridge, conoce a una peculiar familia de músicos, los Mangeot, de los que se convierte en asiduo acompañante y, ahora, prácticamente un año después de que hubiera desechado definitivamente el iniciado proyecto de una novela de nombre *Christopher Garland* (a la que el mismo autor calificaría como «... a curious by-product of Romer Wilson's *The Death of Society* stiffened with undigested chunks of Henry James») comienza una nueva obra, *The Summer in the House*, cuyo destino sería no pasar nunca del sexto capítulo. Esta vez estamos ante un giro copernicano en la concepción de su producción: unas vacaciones en las islas Scilly en Pascua de 1926 le llevan, de la mano de Upward, al descubrimiento de la obra de Forster. Tanto Isherwood en *Lions and Shadows* como Upward en su obra autobiográfica que abarca todo este período, «*No Home*

(12) L&S, p. 63.

but the *Struggle*», recogen la importancia de este descubrimiento. De este último son las siguientes palabras:

«The whole of Forster's technique is based on the tea-table: instead of trying to screw all his scenes up to the highest possible pitch, he tones them down until they sound like mothers'-meeting gossip... In fact, there's actually less emphasis laid on the big scenes than on the unimportant ones: that's what's so utterly terrific»¹³.

Isherwood aprendería bien la lección y así para críticos como Finney: «Forster was to remain the most influential figure in Isherwood's literary life»¹⁴. Resultado directo de esta nueva orientación será *Seascape with Figures*, que, en una versión definitiva del verano de 1927, verá la luz bajo el nombre de *All the Conspirators*, su primera novela publicada. Estos últimos años de residencia continua en Inglaterra —los que van de su abandono de Cambridge hasta su partida para Alemania, en 1929— son también los del reencuentro con W. H. Auden. A fines de 1925, un amigo común les brinda la ocasión de recomenzar una amistad que había tenido su origen en St Edmund's. Los próximos veinte años serán el marco de una estrecha colaboración literaria que daría origen, entre otras, a tres obras de teatro y un libro de viajes y a una íntima convivencia, circunstancia que ocasiona que la simple mención de uno de los nombres evoque automáticamente el del otro miembro del tándem. Isherwood nos recuerda hasta qué punto su opinión era influyente en la conformación de la obra del Auden de estos años:

«I was touched and flattered to discover, bit by bit, that he admired me; looked up to me, indeed, as a sort of literary elder brother (...). If I wanted an adjective altered, it was altered then and there. But if I suggested that a passage should be rewritten, Weston would say: "Much better scrap the whole thing", and throw the poem, without a murmur into the waste-paper basket»¹⁵.

Afirmación que corrobora Stephen Spender en *World within World*, aunque bien es verdad que poniendo las cosas más en su justo término. Después de la publicación de *All the Conspirators* se pone a trabajar en una nueva obra de carácter mucho más ambicioso, de título *The North-West Passage*. Una novela en la que estaban destinados a aparecer todos sus amigos —Upward y Auden, entre ellos—, cuyo objetivo era «... nothing less ambitious than a survey of the post-war generation», proyecto que abandonaría. En 1928 Isherwood toma la decisión de matricularse en el King's College para estudiar medicina. Decisión precipitada y motivada más por el atractivo romántico de la profesión que por una vocación

(13) L&S, p. 107.

(14) UPWARD, Edward, «No Home but the Struggle», *The Spiral Ascent*, Heineman, 1977, p. 661.

(15) L&S, p. 118.

profunda, desemboca en el abandono de la misma a los pocos meses de comenzada. Ello supuso un duro golpe a las aspiraciones maternas para su futuro y un nuevo motivo de tensión entre madre e hijo: Christopher, que contaba con una pequeña renta que le daba una cierta independencia, decide, finalmente, poner tierra por medio. Aprovechando la invitación de un medio pariente, cónsul a la sazón de Inglaterra en Bremen, parte para Alemania, en la primavera de 1929. Con él viaja el borrador de *The Memorial*, su segunda novela. Antes de seguir los pasos de nuestro autor en Alemania vamos a detenernos para comentar brevemente sus primeras producciones.

En el prefacio de 1957 a la reedición de *All the Conspirators* Isherwood afirma el carácter fundamental de guerra entre generaciones que esta obra plantea y el principio rector que seguía en ese momento: «His motto is: My Generation - right or wrong!». El argumento en síntesis es el siguiente: Philip Lindsay, persiguiendo una supuesta vocación de artista se ha marchado a las islas Scilly junto con su amigo Allen Chalmers (allí coinciden con un antiguo compañero de colegio, Victor Page) para poner en orden sus pensamientos y para esperar que su madre, la dominante Dorothy Lindsay, asuma la situación. A su regreso a casa ésta consigue su vuelta al trabajo. Philip y su hermana Joan acaban vencidos por «the Old Generation» con un segundo intento fallido de escape por parte de Philip —que acaba en una enfermedad crónica— y con la boda de Joan con Victor Page, que la atará a un hombre que ha interiorizado los valores de la vieja generación.

En el prefacio anteriormente mencionado habla Isherwood de los ecos de E. M. Forster, Virginia Woolf y James Joyce que pueden encontrarse en la novela. Como ya señalamos, la deuda para con Forster es grande y duradera. El uso del sobreentendido determina el carácter de la obra y el «tea-tabling» devalúa los momentos que la novela tradicional hubiera considerado más destacados para centrarse en las reacciones y sentimientos que emanan de esas situaciones. Decimos que «devalúa» los momentos cumbre y esta técnica tiene así un alcance moral al desplazar a un segundo o tercer plano las convenciones representativas de las más puras tradiciones moralizantes de las que la vieja generación es defensora. El uso del «stream of consciounes» es lección que aprende tanto de Joyce como de Virginia Woolf: se señalan las influencias de *Jacob's room* o la de la relación Mr. Ramsay-Cam-James de *To the Lighthouse* en las del grupo formado por Mrs. Lindsay-Philip-Joan. Es cierto que el uso de técnicas de vanguardia hace algunos pasajes de la obra difícilmente inteligibles, como señala el autor de la reseña que marca su aparición en el *Times Literary Supplement*: «It is a first sketch of a novel than the complete and rounded novel itself. Mr. Isherwood has collected various parts of a machine but he has not succeeded in putting them together»¹⁶. A pesar de ser una obra sorprendentemente madura, sufre un relativo olvido y sus ventas no pasan

(16) *Times Literary Supplement*, 14-6-28, p. 452.

de los trescientos ejemplares. Lo que no obsta para que, según señala Fryer, personas como Hugh Walpole la consideraran una de las siete novelas más injustamente preteridas de la postguerra¹⁷. La mayoría de los personajes se inspiran muy directamente en destacadas figuras de la vida de Isherwood, pero lo que sobresale es, ante todo, la figura materna —la omnipresente y freudiana figura materna— que está detrás de cada decisión y es la causante de la destrucción final de las posibilidades de desarrollo de sus hijos como individuos. Alan Wilde, en su estudio crítico sobre la obra de nuestro autor, describe así a Dorothy Lindsay: «Marking her strength under the appearance of weakness, using tears and sighs as her primary weapons, she is in everything slippery and oblique; a master in the art of inspiring not fear but guilt»¹⁸. Todos son culpables, jóvenes y viejos, de una situación esterilizante que rebela hasta qué punto están implicados, unos y otros, en perpetuar los valores que, eso sí, unos admiran y otros desprecian. El deseo de independencia de Philip —o su pretendida voluntad artística— no van más allá de representar una actitud personal de oposición a la voluntad materna. Aprecia demasiado las seguridades que esa sociedad que él critica le ofrece como para decidirse finalmente a arriesgarlas y su derrota es que Mrs. Lindsay lo sabe. En resumen, y según palabras de Claude Summers, «*All the Conspirators* devastatingly indicts the corrosive influence of the family and the inability of the young to escape the domination of the old»¹⁹.

The Memorial, publicado cuatro años después, supone la profundización en los temas planteados en *All the Conspirators*, desde el dominio de la técnica narrativa y el enfrentamiento con el gran mito de toda esta generación: la guerra.

«By 1918 everyone under forty was in a bad temper with his elders, and the mood of antimilitarism which followed naturally upon the fighting was extended into a general revolt against orthodoxy and authority (...). At that time there was, among the young, a curious cult of hatred of "old men". The dominance of "old men" was held to be responsible for every evil known to humanity»²⁰.

Rotundas palabras de Orwell que pintan muy adecuadamente el estado de cosas. *The Memorial* va aún más allá. Enfrenta al lector a la imagen de una sociedad que vive instalada en una crisis permanente. Summers afirma: «The subject of the book is the continuing effects of the Great War on English Society, and it examines these effects through a complex portrait of a single family»²¹. La novela, dividida en cuatro grandes actos separados cronológicamente entre sí (1928-1920-1925-1929), nos ofrece cuatro instantáneas de la familia Vernon polarizadas en torno a dos figuras femeninas: Lily Vernon y Mary Scriven. Ambas son viudas de guerra, pero han

(17) FRYER, Jonathan, *op. cit.*, p. 107.

(18) WILDE, Alan, *Christopher Isherwood*, Twayne Publishers Inc., 1971, p. 27.

(19) SUMMERS, Claude, *Christopher Isherwood*, Ungar Publishing Co., 1980, p. 48.

(20) ORWELL, G., *The Road to Wigan Pier*, Penguin, 1982, p. 121.

(21) SUMMERS, Claude, *op. cit.*, p. 53.

adoptado dos posturas totalmente opuestas: vivir mirando al pasado la primera, vivir en el presente, la segunda. El acontecimiento central de la obra es la inauguración de un monumento a los caídos en Francia, en torno al cual se agrupan tres generaciones de la familia. El viejo «squire», simbólicamente senil y semiparalizado, Lily y Mary, como representantes de los actores directos de la tragedia, y sus respectivos hijos, Eric y Maurice, que cargan —como toda la nueva generación— con los estigmas del «Test». Isherwood, nuevamente, se vale del material autobiográfico para modelar figuras como las del «squire» (sobre la de su propio abuelo), el gran ausente, Richard Vernon —marido de Lily— (sobre la de su propio padre) y, fundamentalmente, la de Lily Vernon (sobre la de su madre). Lily es la viuda eternamente doliente para la que la vida se ha acabado al perder todo sentido con la muerte de su esposo. Es, en gran manera, la contrafigura de la Mrs. Wilcox de *Howards End*. Quizá dos citas de estas obras puedan ayudarnos a comprender mejor el cambio del mundo eduardiano al de la postguerra. En la primera aparece por primera vez Mrs. Wilcox:

«They were all silent. It was Mrs. Wilcox. She approached just a Helen's letter had described her, trailing noiselessly over the lawn, and there was actually a wisp of hay in her hands. She seemed to belong not to the young people and their motor, but to the house, and to the tree that overshadowed it. One knew that she worshipped the past, and that the instinctive wisdom that the past can alone bestow had descended upon her»²².

En la segunda, de *The Memorial*, Lily espera el momento de dirigirse al nuevo monumento por las víctimas de la guerra:

«Somebody, or several people, had told her to be brave. Be brave, she repeated to herself. But now that word had no meaning (...) Why should I be brave? (...) While the War was still on, it had been different. She could be brave then (...) There was patriotism and hatred (...) But they no longer counted. No, we're done with now, she thought. There's another generation already. She was living on in a new, changed world, unwanted, among enemies. She was old, finished with»²³.

El equilibrio se ha roto. Los valores han cambiado y Lily Vernon ha escogido vivir de espaldas al presente. Lo grave de su decisión es que, sobre esta base, ha determinado la vida de Eric, su hijo. Y Eric, que no ha participado en la guerra de manera activa, que no ha sido agente de ese pasado, vive condenado —como toda su generación— a padecer sus efectos y, sobre todo, a buscar un «test» al que someterse, con el que ocultar o saldar la deuda que la educación para la guerra, el heroísmo y los valores tradicionales ha dejado en ellos. En palabras de Hynes: «This sense of the opportunity lost, of the test that one had failed without even having taken it, is expressed in many memoirs of the time, and is, I think, an important

(22) FORSTER, E. M., *Howards End*, Penguin, p. 22.

(23) *TM*, p. 45.

factor in the collective consciousness of the whole generation of young men who came of age between the wars»²⁴. Eric (que ha abandonado Cambridge y una promisorio carrera para participar en la huelga general del 26 y luego militar en el partido comunista... para acabar encontrando en la conversión al catolicismo un tipo de relación que ha rechazado con respecto a su madre) es la personificación del «Truly Weak Man». Edward Blake, compañero de Richard Vernon, que luchó en la guerra y tuvo sólo un momento de flaqueza dentro de una trayectoria heroica, vive torturado, neurotizado por el recuerdo, que le lleva a un intento de suicidio. Es otra personificación del «Truly Weak Man». Isherwood ha teorizado con claridad sobre esta cuestión en *Lions and Shadows*; la guerra se ha mitificado hasta hablarse de una gran prueba o «Test» con mayúsculas y frente a él caben dos actitudes:

«... the test exists only for the Truly Weak Man: no matter whether he passes it or whether he fails, he cannot alter his essential nature. The Truly Strong Man travels straight across the broad America of normal life, taking always the direct, reasonable route. But "America" is just what the truly weak man, the neurotic hero, dreads»²⁵.

The Memorial no ofrece opciones ni soluciones. Todos los personajes están más o menos comprometidos con lo negativo, con la frustración. Viven aislados en sí mismos, padeciendo sus neurosis, incapaces totalmente de cambiar el rumbo que otros trazaron por ellos y que siguen de manera fatalista.

All the Conspirators y *The Memorial* forman una unidad: la denuncia, respectivamente, de la sociedad eduardiana y de la sociedad británica en general, a través, en ambos casos, de las vivencias personales del autor. Sus próximas producciones vendrán determinadas por nuevas realidades. Es precisamente por las obras de este período por las que es más conocido, pero, ¿por qué elige Alemania? En las últimas páginas de *Lions and Shadows* justifica su decisión por el deseo de conocer personalmente a John Layard, discípulo del psicólogo americano Homer Lane, de quien Auden le había hablado entusiásticamente. Así resume su teoría de equilibrio: «Every disease, Lane had taught, is in itself a cure —if we know how to take it. There is only one sin: disobedience to the inner law of our own nature»²⁶. Pero no es ésta la verdad o, por lo menos, toda la verdad. Casi cuarenta años más tarde, Isherwood afirma en *Christopher and his kind* lo siguiente sobre su decisión: «He did look forward to meeting Layard, but that wasn't why he was in such a hurry to make this journey. It was Berlin itself he was hungry to meet; the Berlin Wistan had promised him. To Christopher Berlin meant boys»²⁷. Es ésta la primera declaración abierta en su obra de su

(24) HYNES, Samuel, *The Auden Generation*, The Bodley Head, 1976, p. 21.

(25) L&S, p. 128.

(26) L&S, p. 184.

(27) ISHERWOOD, Christopher, *Christopher and His Kind*, Methuen, 1978, p. 10 (en adelante se cita C&K).

condición de homosexual. El Berlín de la época era una ciudad sorprendentemente liberal en este aspecto; todo lo contrario de Londres, inmerso todavía en la tradición puritana del reinado de Victoria. Pero, sin duda, hay que tomar con precaución la afirmación de Isherwood y seguir más bien la reflexión que sobre este particular hace Hynes: «... Berlin offered more than sexual freedom: to be intimate with Germans was to cast off the emotions and rhetoric of the First World War, and so to reject childhood and become free and adult»²⁸. Berlín representaba toda la variedad de alternativas y atractivos y, sobre todo, la emoción del «test», del encuentro con el mito de la guerra y el desafío a la madre. En palabras de Finney: «How better to repudiate his mother than to emigrate to the capital of the country which had deprived her of her husband and her happiness?»²⁹. Alemania vive entonces los turbulentos años de la república de Weimar. La situación social y económica está en constante ebullición. El precario equilibrio logrado tras la hiperinflación se ha roto después del «Martes negro», de Wall Street. Inmerso en esas circunstancias pasa cuatro años, para abandonar el país ya con Hitler en la Cancillería del Reich. De esa experiencia surgirán sus dos novelas más conocidas: *Mr. Norris Changes Trains* y *Goodbye to Berlin*. En Berlín se alojó en casa de una tal Fraulein Thureau —modelo de la entrañable Fraulein Schroeder—, y allí conoce a Jean Ross, la base del personaje de Sally Bowles, y a Gerald Hamilton, Mr. Norris. Se trata de personas que la perspectiva del tiempo, de la obra literaria, el teatro en producciones como *I am a Camera* o el cine en la película *Cabaret* han mitificado, desfigurando los contornos y confundiendo realidad y ficción. Bien a las claras lo demuestra esta reflexión del autor en *Christopher and his kind*: «I wish I could remember what impression Jean Ross —the real life original of Sally Bowles in *Goodbye to Berlin*— made on Christopher when they first met. But I can't. Art has transfigured life and other people's art has transfigured Christopher's art»³⁰. La llegada de Hitler al poder en Alemania hace de este país un sitio poco agradable para vivir por lo que regresa a Inglaterra en 1933 y allí, por medio de Jean Ross, entra un contacto con Berthold Viertel, un director de origen judío-alemán que se encontraba filmando una serie de tres películas contratado por la Gaumont British. De él recibe el encargo de escribir su primer guión cinematográfico. Acabado este compromiso, vuelve al encuentro de su amante alemán que vivía en Holanda para establecer a continuación su residencia en Dinamarca. Allí finalizará su primera obra en colaboración con Auden. Su título, *The Dog Beneath the Skin*. Basada en una obra previa de Auden, es una sátira política bastante irregular, con influencias de Brecht. En 1936 escribirán *The Ascent of F6*, construida sobre todas las obsesiones del tándem Auden-Isherwood de la época. Para finalizar la serie, aparece dos años después *On the Frontier* que, por los evidentes paralelismos que presenta con la situación política del momento, pronto adquirió un carácter

(28) HYNES, Samuel, *op. cit.*, p. 177.

(29) FINNEY, Brian, *op. cit.*, p. 68.

(30) C&K, p. 51.

anacrónico, por lo que en general se la tiene por la menos notable de las tres.

Pero volvamos a las «Berlin Stories». En *Mr. Norris Changes Trains* una figura, Mr. Norris, es el eje de la narración. ¿Quién es Mr. Norris? Nadie realmente lo sabe, sus negocios son misteriosos, sus fuentes de ingresos lo son aún más. Vive en un ambiente de aparentes lujos y tiene una vida privada de carácter más bien inconfesable, manteniendo perversas relaciones con diferentes señoritas. Se confiesa abiertamente comunista y habla en reuniones organizadas por este partido, pero sus simpatías son más estéticas que morales y en el fondo late el conflicto ético de la incongruencia de sus palabras con sus acciones. Norris es un redomado pillo, atrayente, cautivador, al que siempre se le acaba creyendo una justificación de última hora que restaura momentáneamente su crédito. Piazza lo define así: «... from beginning to end, resourceful, shiftless, impossible Arthur Norris, in or out of action, is the unmistakable center of action»³¹. Pero el comportamiento ambiguo y el amor apasionado que manifiesta alternativamente hacia causas opuestas no reflejan sino su profunda insinceridad. Una insinceridad que, a escala de la sociedad alemana de la época, es síntoma de la preocupante y progresiva incompatibilidad entre los valores de la moral privada y los de la pública. Norris acaba traicionando la causa de los trabajadores y del partido comunista, en cuyo favor decía trabajar, y ve cómo tanto su vida como las de los que lo rodean se ven desbordadas por los acontecimientos y circunstancias de la vida pública. A medida que la obra avanza, la escena se va ensanchando para dar entrada a la realidad social. Cuando, prácticamente al comienzo de la acción, el narrador visita a Norris advierte que, junto a la puerta de entrada al domicilio particular de éste hay otra con una placa que reza «Arthur Norris. Export and Import». pero, «... as I noticed immediately I was inside, the Private side of the entrance hall was divided from the Export side only by a thick hanging curtain»³². Isherwood se encarga de ir descorriendo esa cortina a lo largo de la novela. En palabras de Hynes: «... that private world is gradully invaded by the public world (...) The inevitability of this invasion is the central theme of the novel»³³.

Entre 1935 y 1939 irán apareciendo las diferentes partes de *Goodbye to Berlin* como entidades en sí. El primer «Berlin Diary», «The Nowaks» y «The Landauers» habían visto la luz en *New Writing*, publicación editada por John Lehman, y *Sally Bowles* en la Hogarth Press en forma de novela breve. El carácter peculiar —episódico— hizo poner en tela de juicio a algún crítico la unidad integral de la obra. Isherwood había tenido «in mente» escribir una gran novela, *The Lost*, que habría incluido todo el material recogido durante su estancia en Alemania, pero una posterior

(31) PIAZZA, Paul, *Christopher Isherwood: Myth and Antimyth*, Columbia University Press, 1978, p. 118.

(32) ISHERWOOD, Christopher, *Mr. Norris Changes Trains*, Triad/Panther, 1979, p. 19.

(33) HYNES, Samuel, *op. cit.*, p. 179.

reflexión le hizo cambiar de opinión. Según confiesa en una entrevista de agosto de 1975

«*The Lost* would have been like Balzac's *Splendeurs et Misères des Courtisans* —very complicated, all sorts of absurd contrivances to bring it all together, hundreds of characters... And then I fell upon the understanding that as far as I was concerned you can get just the same effect by little broken bits of something (...). And so what I did was I took up all the broken bits and put them into *Goodbye to Berlin* just as slivers of something. And you got just the same effect, that you've met a whole world»³⁴.

Comienza el relato con el primer «Berlin Diary», situándonos en la vida de la ciudad, a través de su propia vida en ella. Los detalles cotidianos conforman el telón de fondo en el que tienen lugar las cuatro historias siguientes: el mundo de Sally Bowles, buscando constantemente el éxito en el ambiente del espectáculo, enamorándose y desenamorándose una y otra vez para desaparecer de repente, engullida por el tráfigo de la preguerra. El de «Reugen Island» del neurótico Peter Wilkinson, que abandona el país cuando llega el hastío tras agotar las posibilidades de novedad que éste ofrece. El de la familia Nowak, sobreviviendo día a día en medio de las condiciones infrahumanas que reinan entre los más humildes. El de los Landauer, judíos de buena posición que se verán arrastrados en la vorágine del acontecer político... para acabar con el segundo «Berlin Diary», cerrando la circularidad con el adiós a una ciudad paralizada, sin fuerzas para reaccionar a las imposiciones del totalitarismo. El narrador, de nombre Christopher Isherwood, pasa su mirada por todo ello captando los hechos y detalles que conforman la atmósfera opresiva para concluir con esta sincera afirmación: «No. Even now I can't altogether believe that any of this has really happened...»³⁵. Y no podemos por menos de señalar la importancia esencial que esta figura del narrador tiene. El personaje, frío, objetivo, imparcial, que se limita a registrar lo que ve y que recibe el nombre de «William Bradshaw» en *Mr. Norris Changes Trains* y de «Christopher Isherwood» en *Goodbye to Berlin*, el que afirma «I am a camera with its shutter open»... ¿es un «alter ego» del autor, un mero recurso literario?... Se ha polemizado hasta el cansancio sobre la importancia de este «ventriloquist dummy», en expresión de Carolyn Heilbrun, que pugna por salir al primer plano de nuestra atención en las «Berlin Stories». Habría que considerar la posibilidad de ver en él la manifestación de la permanente presencia del elemento autobiográfico en su obra (en la línea en que Piazza afirma que: «Isherwood's books are mirrors with which he paints self-portraits»³⁶). La manifestación del impulso que le lleva a buscar nuevos horizontes para volver a mirar una y otra vez hacia atrás —a pesar de

(34) FINNEY, Brian, «Christopher Isherwood: A Profile», *New Review*, vol. 2, agosto 1975, p. 17.

(35) ISHERWOOD, Christopher, *Goodbye to Berlin*, Triad/Granada, 1981, p. 206.

(36) PIAZZA, Paul, *op. cit.*, p. 18.

afirmaciones como las que hace en el prefacio de 1957 a *All the Conspirators*: «I am not by temperament a backward-looker, and the business of being my present self-day demands all my attention»³⁷—. La manifestación del impulso que le lleva a buscar nuevos horizontes para buscar y retomar y analizar su propio pasado, trascendiendo lo anecdótico para ahondar en los problemas vitales de su tiempo: la relación familiar, la actitud ante la guerra, la convivencia con la crisis, la fidelidad y sinceridad consigo mismo y con sus contemporáneos. Pero, y esto es muy importante, desde la subjetividad que implica el uso de un narrador en primer persona (y aquí encontramos la razón última de la unidad de su obra). No hallaremos más hechos ni veremos más imágenes que las que el objetivo de la cámara, es decir, la conciencia del narrador, tiene a bien presentarnos. Lo que vendría también a explicar el porqué de la aparición y creciente importancia de los acontecimientos de tipo político hacia el final del período de tiempo cubierto por la novela, hecho que estaría determinado por el despertar personal del autor mismo ante la situación vivida en ésos, sus últimos años de residencia en Berlín.

Para finalizar ya este breve, y forzosamente parcial, recorrido por los años de formación y plenitud de este hombre reflexivo, testigo de momentos decisivos, vamos a apelar, una vez más, al juicio de uno de sus críticos más sagaces, Alan Wilde.

«For a reader of today, armed with the wisdom of hindsight, *Goodbye to Berlin* is also the final stage of Isherwood's early work. Before the appearance of his next novel, Isherwood had left England, settled in America and made his conversion to Vedanta (...). *Goodbye to Berlin* is goodbye to the 1930 as well»³⁸.

En enero de 1939 Isherwood parte, junto con Auden, rumbo a Norteamérica. Atrás quedan la familia, el recuerdo de la Gran Guerra, Berlín y un largo rosario de crisis... y todo un continente en vísperas de embarcarse en una nueva aventura bélica.

(37) ISHERWOOD, Christopher, *All the Conspirators*, Methuen, 1980, p. 7.

(38) WILDE, Alan, *op. cit.*, p. 77.

...the first of these is the fact that the ...
 ...the second is the fact that the ...
 ...the third is the fact that the ...
 ...the fourth is the fact that the ...
 ...the fifth is the fact that the ...
 ...the sixth is the fact that the ...
 ...the seventh is the fact that the ...
 ...the eighth is the fact that the ...
 ...the ninth is the fact that the ...
 ...the tenth is the fact that the ...

...the first of these is the fact that the ...
 ...the second is the fact that the ...
 ...the third is the fact that the ...
 ...the fourth is the fact that the ...
 ...the fifth is the fact that the ...
 ...the sixth is the fact that the ...
 ...the seventh is the fact that the ...
 ...the eighth is the fact that the ...
 ...the ninth is the fact that the ...
 ...the tenth is the fact that the ...