

VÍNCULOS A TRAVÉS DE LA SEPARACIÓN Y DEL EXILIO: JAMES JOYCE Y CHRISTOPHER ISHERWOOD

José Carlos Redondo Olmedilla
Universidad de Almería

RESUMEN

Ciertamente sabemos que hubo un influjo modernista y joyciano en la narrativa de Christopher Isherwood, especialmente en los años veinte con obras como *All the Conspirators* (1928), pero también podemos plantearnos si realmente hubo otro tipo de vínculos o de relaciones entre ambos autores. En el estudio aparece cómo, desde el punto de vista del autor, hay también dos relaciones importantes entre ambos autores que no pueden dejarse de soslayo. La primera es la idea y el sentido de «detachment» —separación o imparcialidad—. En ambos autores «detachment» es una especie de posicionamiento técnico y literario. La segunda es la idea y el sentido de exilio. Es entonces cuando surge la pregunta: ¿hasta qué punto el exilio impregna a ambos escritores de una creatividad especial? El autor de este artículo intenta demostrar en el mismo cómo estas dos direcciones determinan en buen grado los lazos de unión entre James Joyce y Christopher Isherwood.

PALABRAS CLAVE: separación, exilio, Joyce, Isherwood, vínculos.

ABSTRACT

We certainly know that there was a modernist Joycean flow into Isherwood's narrative, especially in the twenties, with works such as *All the Conspirators* (1928), but can we find more decisive connections between both authors? From the author's standpoint there are also two important links between both authors that can't be underestimated. The first one is detachment. In both authors detachment is a kind of literary and technical attitude. The second one is exile. Then the question arises: to what extent does exile permeates a kind of creativeness in both writers? The author of this paper tries to demonstrate how these two directions determine a good deal of the ties between both Joyce and Isherwood.

KEY WORDS: detachment, exile, Joyce, Isherwood, links.

Hablar de los vínculos o de los lazos de unión entre Christopher Isherwood (1904-1986) y James Joyce (1882-1941) es como encontrar lazos consanguíneos entre un héroe y un titán de la literatura de nuestro tiempo; a pesar de ello y de esta dificultad casi genómica, comenzaremos nuestra tarea.

Para la mayoría de los lectores, Isherwood pasa por ser considerado un escritor de dos etapas claramente definidas: la anterior y la posterior a la II Guerra Mun-



dial, también denominadas por muchos etapas europea y americana y que coinciden con los años anteriores y posteriores a su partida a los EE UU. Sin embargo, el elemento definitivo que le otorgó un reconocimiento de escritor de culto fueron sus producciones de los años treinta, como todos sabemos, las famosas *Berlin Stories: Mr. Norris Changes Trains* (1935) y *Goodbye to Berlin* (1939), obras que ascendieron al estrellato global gracias a las versiones teatrales y filmicas *I am a Camera* (1951), llevada al cine 1955, y *Cabaret*, musical en 1966 y filme en 1972¹.

Ya en la primera obra publicada de Isherwood *All the Conspirators* (1928) encontramos las primeras trazas de la influencia del modernismo literario a través de la expresión de la realidad inconsciente del individuo y del interés por las técnicas innovadoras de expresión. Incluso en una novela que Isherwood nunca llegó a acabar *The North-West Passage*, no deja de ser significativo, según reconoce Schwerdt (1989: 19), que a ésta se la haya reconocido: «so overloaded with symbolism» y donde «the interplay of *motifs* was so complex and self-contradictory...», comentarios que nos recuerdan a juicios que cualquier crítico de la época hubiera emitido sobre cualesquiera de las obras de James Joyce.

Desde los inicios Isherwood siguió los pasos de Joyce al remedar los manierismos de Stephen Dedalus, e incluso, en 1938, cuando revisó la obra *Seascape with Figures*, él ya afirmó que era casi imposible adivinar qué personaje era el que estaba verdaderamente hablando (Isherwood, 1935, *Lions and Shadows*: 205).

En la famosa entrevista que David G. Geherin (1982: 25) hizo a Isherwood en 1972, este último afirmaba que la obra *All the Conspirators* (1928) estaba «full of little jazzy tricks», resumiendo de alguna manera los malabarismos que estaba intentando realizar con diversas técnicas, considerándose en aquel entonces un narrador experimental. Ciertamente se pueden reconocer toda una serie de trucos en la obra, pero las técnicas que más claramente aparecen son el «flashback» forsteriano y el «thoughtstream» joyceano, este último con mayor presencia y elemento fundamental que contribuye al tono a veces claro, a veces oscuro, pero sin dudas complejo de la obra.

Sorprende también la exposición autobiográfica de los temas principales que aparecen en la obra y cómo éstos no tienen ni la suficiente fuerza dramática ni el suficiente grado de integración como para considerarlos aparentemente convergentes en la obra, justo lo que ocurre con un análisis poco medular de *Ulysses* y que llevó a considerarla como un «perplexing farrago» (Schwerdt, 1989: 31).

La obra *All the Conspirators* es, sin duda, la que aparentemente recibe un mayor influjo joyciano. De hecho los paralelismos con *A Portrait of an Artist as a Young Man* son sorprendentes, aunque no ha faltado quien ha extendido estas características a la gran mayoría de sus obras de los veinte y treinta, ya que compartirán algo más que la influencia de la técnica narrativa, entre ellas:

¹ La obra de teatro *I am a Camera* (1951) de John Van Drutten, producida por British Lion Films en 1955, y el musical *Cabaret* (1966), llevada al cine por Allied Artists en 1972 y dirigida por Bob Fosse.

La inclusión de un protagonista que es como el propio escritor, su «alter ego». Una cierta ambivalencia en lo que respecta a los intereses sexuales. El establecimiento de una identidad a través de un proceso de maduración que se refleja en la obra.

De igual modo, otra obra de Isherwood, *Lions and Shadows: an Education in the Twenties* (1938), comparte algo más que la intención del título con *A Portrait of an Artist as a Young Man*, ya que según Isherwood (4) nos describe en el prefacio a la obra, su intención es «to describe the first stages in a lifelong education - the education of a novelist». El libro nos acerca en lo básico a un joven que vive durante un periodo de tiempo en un país europeo y está sujeto a un medio, a determinados estímulos y a ciertas influencias. Es curioso también que al igual que en *A Portrait* se cubre un periodo de estancia en los «colleges» —Belvedere, University—, en *Lions and Shadows* se cubre un periodo de tiempo desde sus días en la escuela de Repton hasta su tiempo en el Corpus Christi College de la Universidad de Cambridge. Pero lo más interesante es que estamos ante dos obras que retratan la búsqueda de identidad del adolescente y de un artista adolescente.

Llevar a cabo un itinerario por las analogías y parecidos entre ambos escritores resulta sumamente interesante, pero debemos recordar que la evolución de Isherwood en los años de la posguerra siguió caminos que necesitarían de análisis más específicos, de ahí que hagamos un alto y nos concentremos en nuestro cometido.

El exilio y el destierro probablemente se originaron como medidas de castigo. Sabemos que el exilio era practicado por los griegos en casos principalmente de homicidio, si bien el ostracismo era una forma de exilio impuesto por razones políticas. Los romanos, siempre prácticos, la usaron con frecuencia como forma de evitar la pena de muerte, así antes de que se pronunciase una sentencia de muerte un ciudadano romano podía evitar la pena capital mediante el exilio voluntario. Con posterioridad, el concepto de exilio se ha ampliado a diferentes grados de expulsión, tanto si era temporal o permanente o si se perdían ciudadanía y propiedades o no. Quizás en nuestros días el concepto se ajuste más al de separación de la tierra en que se vive atendiendo a diferentes motivos.

El exilio en Joyce es todo un prisma interpretativo. Si atendemos a su propia vida, sabemos que éste comenzaría a tomar forma hacia 1902, movido por su amor a la literatura y por una serie de sentimientos negativos hacia su país, entre los que influirían su desapetencia por un nacionalismo exacerbado y un catolicismo demasiado dogmático. De igual modo, sabemos que en este mismo exilio impuesto de forma libre le llegaría la muerte en 1941.

Pero el exilio tiene más formas en Joyce, dándonos a veces la impresión de ser toda una cosmovisión, así por ejemplo nos encontramos con:

El exilio clásico del héroe clásico: pues a pesar de las divergencias de *Ulises* con la *Odissea*, ambas coinciden en lo esencial: en el drama y exilio del héroe (Odiseo o Leopold Bloom).

El de Leopold Bloom en *Ulysses*: Mulligan llama a Bloom «the wandering jew» e incluso le dice «I fear thee, ancient mariner» (*Ulysses*: 209). Pero lo impor-



tante es que su héroe es un tipo metropolitano, un residente de una gran urbe, un peregrino de una tribu dispersa que puede sentirse bien y mal en cualquier ciudad del mundo y Bloom es un desterrado en Dublín.

El de Joyce: Joyce vagó por siete ciudades y pasó gran parte de su vida en la Europa continental. La propia actitud de Joyce fue la de un continuo exilio. A pesar de la revolución que supuso *Ulysses* y de la cambiante Europa de entreguerras, Joyce siguió presentando una tremenda incapacidad para conectar con la realidad y con todo aquello que no fuese arte o formas de expresividad de los nuevos estilos artísticos. Joyce fue siempre, como recoge la traducción de Antonio Castro Leal del libro de Harry Levin —in partibus infidelium—, «un ave migratoria, un irlandés en el destierro» (Levin, 1959: 22).

El de la propia obra: sobre todo *Ulysses* y *Finnegans Wake* y que menciona Francisco García Tortosa cuando muestra el ejemplo de que «de *Ulises* se conoce su autor, hasta se ha podido leer su biografía, es más se compra el volumen, se coloca en la estantería, lo abrimos con frecuencia para que no se diga que estamos al día e incluso llegamos al final del primer capítulo. Pero poco a poco, y según pasa el tiempo, la novela se va convirtiendo en un libro mal-dito» (García Tortosa, 1995: 22); es decir, la condenamos al exilio.

Podríamos incluso recordar la obra *Exiles* (1918) o cómo la elección de un judío como protagonista de *Ulysses* tampoco es casual. Sabemos que los judíos son el pueblo del éxodo y James Joyce quiere trascender la epopeya griega y transgredir el tiempo. Para Joyce el rey de Itaca es una síntesis del hombre que ahora asume una experiencia milenaria. Es el griego hecho judío. No deja de ser curioso que mientras Joyce escribía *Ulysses* en Zurich durante la guerra, Ezra Pound procuraba notoriedad para *A Portrait of an Artist* (1916) y que el tema favorito era la similitud entre los judíos y los irlandeses.

Así pues, la propia categoría del exilio en Joyce es plural y unitaria al mismo tiempo. La imagen y significación del exilio tiene varias dimensiones.

La diferencia entre destierro y emigración es una línea difusa. Así ocurre con frecuencia que un expatriado es tal porque desea vivir alejado de su país para sentirse más libre o para poder tener acceso a elementos a los que en su país no puede acceder. También parece ser condición frecuentemente inherente a la de exiliado la del interés por la tierra que le vio nacer pero desde la distancia.

Tanto Joyce como Isherwood —especialmente el de los años treinta, pues como sabemos el Isherwood de la etapa americana pertenece a otra categoría de exilio— son exiliados que eligen un lugar entre extraños para sentirse libres para hacer y pensar lo que realmente les apetece. Es cierto que en ambos el exilio ya no es desierto o la «terra incognita» adonde iban los desterrados en la antigüedad. Ahora los lugares preferidos para el exilio son las grandes ciudades, lugares donde los exiliados pueden sentir libertades que no sienten en sus países de origen. La gran ciudad aporta al forastero que se instala en ella una nueva y vivificante energía que le permite ver y sentir la realidad de modo diferente. Pero, curiosamente, el escritor celebra las nuevas libertades que le confiere el lugar del exilio para referirse al lugar donde tal puesta en práctica es imposible. Por poner algún ejemplo, William



Burroughs nos describe sus delirios sexuales americanos desde la habitación de un hotel en Tánger, Salman Rushdie escribe desde Londres sobre sus fantasías de Bombay. Esto mismo ocurrirá a Isherwood² y Joyce. Isherwood crearía sus primeras novelas, las del periodo inglés en Berlín y Joyce escribiría sobre Dublín desde Trieste, París y Zurich.

Pero al mismo tiempo el exilio aporta un sentido de separación, de apartamiento, de disociación, o si se quiere, de alejamiento e incluso de independencia. Ya en el XIX Baudelaire veía al escritor como un ser aislado, anónimo, aristocrático y melancólico. Para Joyce, como para Isherwood, el aislamiento y la separación son premisas «sine qua non» para la creación. La receta de Stephen Dedalus era «silence, exile and cunning» (*A Portrait of the Artist as a Young Man*: 268), y la famosa frase de Isherwood en el inicio de *Goodbye to Berlin* (11) «I am a camera with its shutter open, quite passive, recording not thinking» intenta, desde el comienzo, ser un principio de separación e imparcialidad.

El hecho importante del exilio es que éste no es tanto una categoría física como metafísica, es una forma de vida. El exilio de Isherwood y su vida como expatriado no se remite sólo a sus experiencias germanas, sino a todo el exilio a lo largo de su vida por su condición de homosexual en un mundo de heterosexuales.

Pero el exilio no significa una renuncia ni un rechazo definitivo al lugar de origen. Isherwood continuamente se refería en sus *Berlin Stories* a expatriados británicos —Sally Bowles, William, el propio Chris...— y a elementos culturales de Gran Bretaña —el clima de libertades, determinadas actitudes...—. De igual modo, en el extranjero Joyce buscaba a sus compatriotas, se suscribía a los periódicos deportivos de Dublín y traducía a W. B. Yeats (1865-1939) y a J.M. Synge (1871-1909) al italiano. Vemos pues cómo tanto Joyce como Isherwood, como cualquier exiliado, absorben reservas de vitalidad del suelo patrio, pero lo hacen precisamente porque están alejados de él. Es como si el exilio aportase un posicionamiento de «detachment» —separación— que realmente no es tal, más bien es «involvement» —implicación— o subjetivamente «half-involvement» —implicación a medias—. Otros como Buruma (2001: 4) han hablado de términos como «offshore kind of engagement» —compromiso a cierta distancia— o «detached involvement» —implicación desvinculada—.

Richard Poirier recordaba cómo Henry James hacia 1876, al marcharse hacia los centros culturales europeos más bullentes en aquel entonces, echaba en falta el ambiente cultural de su propio país. A pesar de ello, él era capaz de evocar ingeniosa y perfectamente esos ambientes mediante la lectura introspectiva de Hawthorne. Así lo afirmaba «Introspection, thanks to the want of other entertainment, played the part of a social resource» (Poirier, 1985: ix). Esa lectura vívida se había convertido en

² En el caso de las *Berlin Stories*, éstas, si atendemos a John Lehmann, se elaborarían a partir de sus diarios berlineses y se realizarían o reconfecionarían en distintos lugares: Copenhage, Bruselas, Sintra, Las Palmas, Amsterdam, Londres. En todo caso sería el exilio el que le proveería con el caudal creativo necesario (LEHMANN, 1988: 20-24).



el sustituto de las «mondanities» de Europa. Este ejemplo nos lleva a ver cómo tanto Joyce como Isherwood tuvieron el claro deseo de hablar de Dublín y Berlín respectivamente, pero en la lejanía física. Lejanía que puede ser un escollo en la superficialidad del recuerdo inmediato, pero que mediante la evocación fomenta la introspección psicológica y aporta una mayor profundidad en la narrativa. En este sentido recordaba Ian Buruma (2001: 2) cómo el exilio provee una distancia pero ésta «is not so much metaphorical as metaphysical; it gives meaning to a way of life».

Joseph Brodsky, como James Joyce, pensaba que el exilio era bueno para el escritor, pues era un punto de encuentro del autor con su propio lenguaje. Russell Sebold (2002: 67) recordaba cómo los escritores republicanos españoles exiliados «disponían de una provincia ideal de la patria real» y el propio Joyce afirmaba que Irlanda era una realidad demasiado vigorosa para considerarla a través de las nieblas del crepúsculo céltico (Levin, 1959: 20), de ahí que decidiera hacerla desde el exilio.

Para nosotros ambos autores, Isherwood y Joyce, confluyen gracias a esa actitud metafísica de exiliados y lo hacen a través de un posicionamiento narrativo y psicológico similar o cercano a una especie de «half-involvement» o implicación a medias. Es cierto que alguien pudiera argumentar que, en el caso de Isherwood, estamos ante una recepción de la moda realista que partió del «Neue Sachlichkeit» germano y que se vivificó con el realismo anglosajón de los treinta, pero esto, a nuestro parecer, es una afirmación incompleta.

Ya Charles Madge (1937: 3) en un artículo publicado en *Left Review* afirmaba que la función del artista era la de ser un fiel registro de las condiciones que le rodean y a través de él llegar a una especie de autorrealización multitudinaria. Richard Johnstone (1982: 108) hablaba de que Christopher Isherwood practicaba una especie de «realismo selectivo» a caballo entre la representación de la realidad y su interpretación. En las *Berlin Stories* y en *Ulysses* encontramos a narradores que se sitúan en un mundo que parecen habitar sólo a medias, como si sintiesen una constante amenaza de retirada. Ambos quieren y de hecho retratan la realidad, pero no quieren quedar presos de ella. Es así como hábilmente el arte subjetivo se crea mediante la manipulación del arte objetivo.

La diferencia entre ambos quizás resida en que, como afirma Schwerdt (1989: 97), «Isherwood's tacit equation of the artist as God is certainly more sympathetic and involved than James Joyce's view of the artist as a God indifferently paring his nails». A pesar de ello, en nuestra opinión, donde ambos autores, Christopher Isherwood y James Joyce, coinciden y establecen los vínculos es en el uso parcial de la subjetividad como pilar de la creación de paradigmas universales en literatura.



BIBLIOGRAFÍA

- BURUMA, Ian (2001): «The Romance of Exile», *The New Republic*, en <http://www.thenewrepublic.com/021201/3buruma021201.html>.
- GARCÍA TORTOSA, Francisco (1995): «Ulises: un clásico contemporáneo», en *1 Jornadas de Estudios Ingleses*, Publicaciones de la Universidad de Jaén, 23.
- GEHERIN, David J. (1982): «An Interview with Christopher Isherwood», *Journal of Narrative Technique*, September, 25.
- ISHERWOOD, Christopher (1939) (1981): *Goodbye to Berlin*, London: Triad/ Granada (1st ed. London, The Hogarth Press, 1939; 1.ª ed. en español en 1967, Barcelona, Seix Barral, trad. por Jaime Gil de Biedma).
- ISHERWOOD, Christopher (1935): *Lions and Shadows. An Education in the Twenties*, London, Hogarth.
- JOYCE, James (1916) (1984): *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Panther Books & Granada Publishing Ltd.
- JOYCE, James (1922) (1998): *Ulysses*, Oxford, Oxford University Press (Johnson, Jeri, ed.)
- LEHMANN, John (1988): *Christopher Isherwood: A Personal Memoir*, New York, Henry Holt and Company, 20-24.
- LEVIN, Harry (1941): *James Joyce, a Critical Introduction*, Norfolk, New Direction Books, 22 (en español: *James Joyce: introducción crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959).
- MADGE, Charles (1937): «Magic and Materialism», *Left Review* 3, February.
- POIRIER, Richard (1985): *A World Elsewhere. The Place of Style in American Literature*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, ix.
- SCHWERDT, Liza M. (1989): *Isherwood's Fiction. The Self and Technique*, London, Macmillan Press, 19.
- SEBOLD, Russel P. (2002): «Nació a los quince años», *ABC*, 27-3-2002, 67.