
Malcolm Lowry, lector de Ortega

Introducción de José Lasaga Medina

“Parece que la trama de la novela, que también se mete en todos mis cuentos, me está alcanzando también en lo personal”.

Malcolm Lowry

I

Después de la aparición de *Bajo el volcán* en 1947 y antes de que en junio de 1950 le escribiera a su amigo Downey Kirk la extensa carta que publicamos, Lowry se encontró con la obra de Ortega y quedó deslumbrado por ella. Probablemente, lo primero que le llegó a las manos fue “Pidiendo Goethe desde dentro”, publicado en inglés por la *Partisan Review* de Nueva York en 1949. Ahí leyó la idea, que tanto le iba a interesar, incluso a entusiasmar: la visión de la propia existencia como un drama que vive un yo sin identidad natural previa, que se encuentra *teniendo que hacer su vida* en un mundo ajeno. Ese yo es un “actor” que interpreta a un “personaje”. Sólo que el personaje que el actor ha de interpretar tampoco está descrito o pergeñado en ningún texto previo; es el proyecto que el yo viviente tiene que ejecutar, de acuerdo a una peculiar inspiración, a la que Ortega llama “vocación”. Esa vocación es el destino auténtico del yo, el *ser* que uno *tiene que llegar a ser* por medio de las decisiones que uno va tomando en el entorno, ora hostil ora amistoso, de la circunstancia o mundo:

Este proyecto en que consiste el yo no es una idea o un plan ideado por el hombre y libremente elegido. Es anterior, en el sentido de independiente (...)

a todas las decisiones de su voluntad. Más aun, de ordinario no tenemos de él sino un vago conocimiento. Sin embargo, es nuestro auténtico *ser*, es nuestro destino. (...) Somos indeleblemente ese único personaje programático que necesita realizarse¹.

Más tarde, Lowry se encontró con un desarrollo y profundización de esa idea seminal en el tercer capítulo del curso *Meditación de la técnica* (1933), publicado con el título “Man the Technician”, como tercera parte de la antología *Towards a Philosophy of History* que la editorial Norton de Nueva York publicó en 1941. En este curso dictado en la Universidad de verano de Santander, Ortega lleva a cabo un brillante y novedoso análisis de la técnica, novedoso por dos razones, porque aún no se había convertido en problema filosófico y porque la mirada de Ortega sobre el acto técnico no era condenatorio. Técnica es el esfuerzo que hace el hombre para ahorrarse esfuerzos, no urgido por la necesidad, sino para trascenderla. Lowry leyó que en esa paradójica actividad se ocultaba “el raro misterio del ser del hombre”, un animal que tiene que llevar a cabo una serie de quehaceres para “sostenerse en la naturaleza”. Pero arreglándoselas, observa Ortega, para “reducir al *mínimum*” esta vida animal y montar otra, ésta ya humana, fantástica y libre, en el hueco que la técnica le ha abierto a la mera existencia natural. “Y precisamente a esa vida inventada, inventada como se inventa una novela o una obra de teatro, es a lo que llama el hombre vida humana, bienestar”. Y un poco más abajo, Ortega remachaba la idea, tan novedosa en la literatura filosófica de la época, como fascinante para un escritor de vocación “demoníaca” como era el caso de Malcolm Lowry, preguntándose:

¿Cómo? La vida humana, ¿sería entonces en su dimensión específica... una obra de imaginación? ¿Sería el hombre una especie de novelista de sí mismo que forja la figura fantástica de un personaje con su tipo irreal de ocupaciones...? (V, 567)².

¹ “Pidiendo un Goethe desde dentro”, en *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2006, vol. V, p. 124. Todas las citas de Ortega irán remitidas a esta edición, dando el volumen en números romanos y la página en arábigos.

² Su biógrafo Gordon BOWKER observa, al hilo del texto en que Ortega habla del hombre como novelista de sí mismo, que “este pasaje actuó como catalizador de una serie de ideas que Lowry había estado explorando en *Oscuro como la tumba*”. *Perseguidos por los demonios. Vida de Malcolm Lowry*. México: FCE, 2008, p. 530. Citaremos a continuación del texto por *Bio* seguido del número de página.

Que Lowry se sintió fascinado por esta idea, lo sabemos porque citó por extenso a su amigo Downey el párrafo que la contiene. Aunque, como veremos más adelante, de su lectura de Ortega extrajo otros asuntos sobre los que también habla a su corresponsal, queremos insistir en que fue esta tesis del yo como novelista de sí mismo lo que se incorpora al proyecto creativo de Lowry y lo que justifica que nos hagamos eco, rescatando esta carta, de la influencia ocasional pero profunda que tuvo la lectura de Ortega sobre la obra de Lowry³. Curiosamente, nunca llegó a publicar el ambicioso ciclo de novelas centrado en un personaje concebido como un novelista que escribe la novela de la creación de una novela, complejo proyecto del que sólo nos ha quedado un vasto naufragio de fragmentos.

El ciclo novelístico se llamaría *The Voyage that Never Ends* y su protagonista, un escritor llamado Sigbjørn Wilderness, era un claro trasunto autobiográfico del propio Lowry. El núcleo del ciclo novelístico sería *Bajo el volcán*, no sólo porque era la “gran obra” terminada, sino porque el hilo unificador de las novelas proyectadas consistía en describir el viaje espiritual que había hecho el escritor en el proceso de creación de su personaje central, el Cónsul. Las novelas en las que trabajó, después de concluido *Bajo el volcán*, eran el “antes” biográfico (*Lunar caustic*) y el “después” reflexivo en el que se proponía desentrañar los mecanismos ocultos de la escritura creativa de ficción. Este último aspecto estaba proyectado en la redacción de *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*.

³ Y esto lo hacemos con un gran sentimiento de humildad y como pidiendo permiso a nuestro brillante intelectual, guionista y escritor de novelas, memorialista y no sé cuantas cosas más, Jorge SEMPRÚN, quien en el prólogo a una edición en castellano de dos cartas de Lowry se ve en la obligación de avisar al distraído lector de que el hecho de que el gran Malcolm Lowry se haya podido interesar por el lamentable José Ortega, es un error, fruto de un malogrado azar. Como Semprún no puede descalificar a Lowry, hasta ahí podíamos llegar —cómo se iban a poner sus amigos intelectuales de la *Rive gauche*, que adoraban al escritor inglés— recurre a un expediente de impecable lógica cultural. Lowry quedó fascinado por Ortega porque lo leyó en inglés. De haberlo hecho en castellano, hubiera advertido el ridículo estilo de su admirado filósofo y despreciado a continuación. Y concluye reconociendo lisa y llanamente que la larga tirada contra Ortega que se ha permitido no tiene otro origen que “la irritación que me produce las cartas de Lowry referentes a Ortega” y termina con el sarcasmo de recomendar que para terminar con este asunto (queda oscuro de qué asunto se trata; colijo que se trata de su odio a Ortega, comparable, por lo demás, con el del padre Ramírez) “las obras de Ortega sean retiradas de la circulación en castellano y que se encargue a un buen equipo de traductores una nueva versión de los principales ensayos de nuestro filósofo a partir del texto inglés o alemán...”, etcétera. “Prólogo” a *El volcán, el mezcal, los comisarios*. Barcelona: Anagrama, 1984, pp. 15-16. Alguien día quizá merezca la pena hacer una historia con las finezas críticas que muchos de nuestros santos culturales de la democracia se han permitido con Ortega.

Pero el proyecto era más antiguo y acompañó a Lowry durante toda su corta vida de creador de ficciones. Ya en 1940-1941 había concebido una trilogía con el mismo nombre, *El viaje que nunca termina*. La primera parte habría de ser *Bajo el volcán*, una descripción del infierno; la segunda, el purgatorio, *Lunar caustic*, cuya revisión acababa de terminar por esas fechas⁴, y la tercera, que también tenía muy avanzada, pero que había perdido en un incendio a los que tan proclive fue la vida de Lowry, se había de llamar *En lastre hacia el mar Blanco* y narraba el paraíso, la salvación después del descenso a los ínferos. Es interesante advertir que por las fechas en que leyó a Ortega, Lowry ya había modificado el plan, introduciendo como parte final de la trilogía el asunto de la novela sobre la escritura de una novela, centrado en un personaje que no podía ser otro que un escritor en trance de reflexionar sobre el proceso de creación: ficción dentro de la ficción. Aquel primer proyecto se refería, según palabras del propio Lowry, “a la lucha que adopta el espíritu humano (indudablemente por la facilidad de engañarse a sí mismo) en su ascenso hacia un fin verdadero”⁵. Semejante descripción apenas si oculta el componente autobiográfico del proyecto y el problema a la vez creativo y vital que tenía Lowry: el genio para la escritura y la maldición de no sentirse seguro con nada de lo que hacía.

Y había más. Hijo de su tiempo, creía firmemente que una obra de arte debía aspirar a ser por sí misma algo valioso y trascendente, y no un adorno, un entretenimiento o un juego. De ahí que concibiera *Bajo el volcán* como “una empresa espiritual” y que, el resto de su vida, siguiera embarcado en un proyecto tan intelectual y estéticamente ambicioso que nunca pudo llevarlo a cabo⁶. La doctrina orteguiana del yo viviente como un novelista que se sirve de su imaginación para ir construyendo, poco a poco, el personaje que quiere llegar a

⁴ Nunca llegó a publicarla. Apareció póstumamente en *Paris Review*, en 1963.

⁵ Carta a Jonathan Cape del 2 de enero de 1946, en *El volcán, el mezcal, los comisarios*. Barcelona: Anagrama, 1984, p. 31.

⁶ Respecto de la ambición que el autor había puesto en su obra, ilustra la carta que Lowry dirigió a su futuro editor, Jonathan Cape, para defender su obra de la injerencia de un lector de la editorial que quería hacer cortes. Se suele decir que es la mejor introducción a la lectura de *Bajo el volcán* y seguramente es cierto. Contiene una descripción insuperable de la novela en los siguientes términos: “La novela puede sencillamente leerse como una historia que ofrece más cosas si uno desea profundizar en ella. Puede ser considerada como una especie de sinfonía, o en otro caso, como una especie de ópera, y hasta como una novela del Oeste. Es música bailable, poema, canción, tragedia, comedia, farsa, etcétera. Es superficial, profunda, entretenida, aburrida, a gusto del lector. Es una profecía, una advertencia política, un criptograma, un filme absurdo, un letrero en el muro”. Y añadía unas líneas después: “...después de todo no tiene más intención que la de ser, aunque sea yo quien tenga que decirlo, una novela profundamente seria” (ob. cit., pp 35-36). Hoy en día, muy pocos dudan de que este diagnóstico sea acertado.

ser, le confirmaba en su representación del novelista como de una especie de taumaturgo del siglo que podía arrancar su secreto a la época. Y poco a poco el “personaje” fue adueñándose de su vida reduciéndola a la tarea de servir de sostén a la obra que había que escribir: *El viaje a ninguna parte*, título que bien pudiera haber sido sugerido por un inconsciente burlón que sabía de antemano que el viaje que nunca terminaría iba a ser el de llevar a buen puerto la trilogía de novelas.

II

Pero no fue éste el único asunto que halló Lowry en su lectura de Ortega. Hay, al menos, otros tres que le interesaron igualmente y que delatan una notable perspicacia filosófica para un lector aficionado, como presumo debía ser nuestro novelista. En efecto, Lowry se hace eco de lo novedoso del método etimológico que propone Ortega como instrumento de la razón histórica, de las diferencias entre la filosofía de la vida de Ortega y el existencialismo de Sartre, que por entonces alcanzaba en Francia su momento de esplendor⁷, apostando por el orteguiano sentido de la vida: “es refrescante leer una filosofía que concede valor al drama de la vida misma, el valor dramático de tu propia vida en el momento mismo en que lees”. El otro gran asunto de la carta es su perspicaz lectura de *La rebelión de las masas*, libro que interpreta como una genuina y original defensa del liberalismo tradicional, no corrompido por la democracia de masas ni negado por los totalitarismos triunfantes en el siglo XX. Lowry captó el doble registro del libro, el que diagnostica el perfil psicológico y moral del “hombre nuevo”, al que bautiza como “hombre-masa”, y el que remite al problema político que provoca su intervención en la vida pública en su condición de tal. El hombre masa es el snob, el individuo sin vocación que vive a la deriva y no sabe qué hacer con su libertad. De ahí la observación, a medias irónica, a medias seria, de que Ortega habría encontrado “uno de los argumentos más convincentes contra el comunismo que había leído en un espacio tan breve”. El comunismo podía aprovechar la idea de que la vida es vocación para “vestir con algo de dignidad y dramatismo esas vocaciones que de otro modo destruyen el alma”. Piensa en la “vocación” del obrero que ha de encarar en su vida el trabajo rutinario, físicamente agotador y carente de atractivo. Esto es lo serio. Y lo irónico estaba en la realidad política y cotidiana del

⁷ Sartre había dictado la conferencia “El existencialismo no es un humanismo” en 1946. Lowry, quien había leído a Heidegger, juzga con dureza el existencialismo de Sartre, que no aportaría nada nuevo, “una especie de filosofía de segunda mano, adaptada al gusto de los franceses”.

Estado que se autodenominaba de “los consejos obreros” (*soviets*). Lowry ya había leído a Orwell por estas fechas. Lo irónico era que detrás de la retórica obrera no había nada excepto represión policial y nacionalismo ruso. Estamos en 1950, cuando Stalin mantiene aún su inmenso poder sobre la Unión Soviética y media Europa, y en los Estados Unidos triunfa el maccartismo y se hace sentir el clima opresivo de la guerra fría. De ahí que termine con una nota de optimismo que también había anotado Ortega unos años antes: “que su tradición liberal salvará la situación”, lo que, apostilla, es diferente a decir que “la democracia o la coca-cola salvarán la situación”⁸.

III

En 1947, con *Bajo el volcán* ya publicado y bien recibido por la crítica, especialmente en USA y Francia, trabaja ferozmente –solía escribir, cuando lo hacía, en tiradas de dieciséis horas– en la tercera parte de la trilogía, que ya se llama *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*. Su protagonista es el novelista Wilderness, su *alter ego* de papel. Lowry cuenta a un amigo que en *Oscuro* “recapitulaba un pasado doloroso y revivía la escritura de su libro, preocupado por no quedar enterrado bajo la mampostería un tanto pirandelliana” (*Bio*, p. 472). Esta alusión es importante porque en la carta que editamos Lowry asocia la tesis orteguiana del yo novelista de sí mismo con la obra de Pirandello, pero sugiere que el dramaturgo no ha comprendido la profundidad de la tesis filosófica implicada en su obra, mientras que Ortega ha dado en el clavo. Si “el hombre es en efecto una especie de novelista de sí mismo, veo algo filosóficamente valioso en el intento de establecer lo que *realmente* ocurre en la mente del *novelista* cuando concibe lo que él cree ser la figura imaginaria de un personaje, etcétera”. En realidad, Lowry había hallado en el “Pidiendo un Goethe desde dentro” (1932) –por cierto, escrito por Ortega en una circunstancia biográfica muy especial, cuando salía de una experiencia política, con una inequívoca conciencia de fracaso, y recuperaba la actividad filosófica con la impresión de que ella era, y había de ser en el futuro, la verdad de su propia existencia–, decía que Lowry había encontrado en el *Goethe* la confirmación teórica de que su proyecto novelístico estaba justificado al tratar de escribir “la parte que nunca se escribe, junto a la que se incluyen los verdaderos impulsos que le hicieron novelista o dramaturgo para empezar, y las modificaciones de la vida que le rodea a través de sus propios ojos a medida que se hacen realidad esos impulsos”. Y, concluye: ése sería “el verdadero drama”.

⁸ Me refiero a las palabras finales del ensayo “En cuanto al pacifismo” (1937), incorporado a *La rebelión de las masas*, IV, 528.

El “drama auténtico” no sería ya la tentación romántica de la vida como obra de arte, sino la novela de la vida idéntica en su sustancia de palabras a la trama de situaciones, decisiones, emociones e impulsos que viene a ser una humana vida real. Pero como eso no sólo es imposible sino que carece de sentido, Lowry pretendía escribir la novela subterránea de una novela convencional, la novela de la vida del novelista en el proceso sufriente de escribir su novela; en suma, una autobiografía transfigurada en novela. En una carta de 1953 a su agente literario, una más de las que enviaba para re-actualizar su vasto y a estas alturas inabarcable plan de novelas⁹, que seguía llamándose *El viaje a ninguna parte*, Lowry escribe: “Wilderness es como el personaje de Ortega, construyendo su vida a medida que avanza, y tratando de encontrar su vocación”. Carmen Virgili, que cita estas líneas como inicio de su artículo “Malcolm Lowry y Ortega: el hombre como novelista de sí mismo”¹⁰, confirma que, en efecto, la teoría orteguiana de que “la vida en su dimensión más humana es como una obra de ficción, debió impresionar vivamente a Lowry, sin duda uno de los escritores que más lejos han llevado la identificación entre vida y obra y no precisamente de un modo voluntario, sino compulsivo”¹¹. Es ese matiz de que Lowry fuera llevado compulsivamente a la tarea de escribir-se la vida y vivir la escritura, lo que le indujo a ignorar el “como” irónico y distanciador que está en la raíz de la teoría de la vida humana como realidad radical y del yo *como* un personaje que hace su vida *como* un novelista escribe su novela. Ortega situaba el arte en un “mundo interior” exento y apartado del núcleo de la vida¹². El arte es a donde el hombre se retira a descansar del inexorable sufrimiento y cansancio que acompaña al vivir. El arte tiene que ser siempre ficción y no puede aspirar a suplantar lo real.

Lowry había comprendido en su lectura de Ortega el vínculo que une la defensa del liberalismo político de *La rebelión de las masas* y la doctrina metafísica de la vida humana como cumplimiento de la vocación de un yo. Es la libertad para poder “llegar a ser el que eres”. Y fue, la libertad, la rosa y la cruz de su existencia. La doctrina orteguiana de la vida humana convierte la propia existencia en un horizonte de aparición y de realidad únicos. El hombre que llega a asumir esta tesis descubre una nueva dimensión de libertad y poder, inseparable

⁹ En 1951 escribía a un amigo: “Estoy convencido que *The Voyage that Never Ends* será un gran libro si merezco la gracia de terminarlo”. Aunque más que un libro iba camino de convertirse en un “sistema” de libros, pues la lista de obras que componía *El viaje* era, a estas alturas, de diez, incluyendo colecciones de cuentos y poemas. Véase *Bio*, pp 551-552.

¹⁰ *Revista de Occidente*, 96 (mayo 1999), p. 45.

¹¹ Ob. cit., p.46.

¹² Para la doctrina de los mundos interiores, véase “Ideas y creencias” (1940), especialmente su cap. II, en V, 672 y ss.

de un gran peso: uno es responsable de todas las acciones —es más, cada uno de nosotros no tiene más identidad o consistencia que la que le confiere su propia actuación en el mundo. No hay ahora ni naturaleza ni Dios a los que reclamar por las cosas malas. Aunque reconociendo que la dimensión de destino es sustancial e inseparable de la libertad, el yo viviente se convertía, además del protagonista del propio drama, en su juez, reo y verdugo.

La filosofía de Ortega fue para Lowry, como todas las cosas grandes que incorporó a su vida, una bendición y una condena. Lo primero es fácil de explicar: como tantos poetas y novelistas del siglo XX que se movieron en la estela de un romanticismo profundamente transformado por los acontecimientos, pero que conservaba intactas su voluntad de absoluto y su desesperación, Lowry estaba ansioso de profundidad y quería que su trabajo no sólo pasara a la historia de la literatura por su originalidad y vigor narrativo, sino porque esperaba que sus novelas ayudaran a salvar el mundo o al menos a acompañar a los hombres en su dolor. La filosofía de la razón histórica le descubría esa relación con la realidad histórica, que, por lo demás, él ya había intuido en la descripción del personal descenso a los infiernos de su héroe, en *Bajo el volcán*, el Cónsul. La técnica del novelista sirve a la vida porque permite al yo buscar el sentido de las propias acciones con ayuda de la imaginación, donde habita el “fondo insobornable” de cada cual. Allí está escondida la verdad de la propia existencia, el principio al que uno tiene que obedecer si quiere ser realmente él mismo. La vida de Malcolm Lowry fue un vasto, grandioso, encarnizado combate por cumplir su vocación de escritor original y único.

Pero esa misma exigencia de autenticidad fue su cruz.

Sus biógrafos describen a Lowry como una personalidad compleja y atormentada hasta el desequilibrio, perseguido por lo que él mismo llamaba sus furias o sus demonios, cuyo centro siempre tenía que ver con el proceso de creación. El miedo al plagio, la inseguridad permanente de no estar a la altura, que le convirtió muy pronto en un bebedor compulsivo y finalmente en un alcohólico, la dependencia de una figura paterna y de las mujeres de las que se enamoraba, la impresión de no ser lo bastante bueno o trabajar lo suficiente, son rasgos de su carácter, pero puede que también marcas de la tensión que la vocación introduce en la vida de aquel que decide vivir bajo su imperativo. Por eso, el tema de fondo de su gran ciclo novelístico no podía ser otro que el de reflexionar sobre los desastres que pueden sobrevenirle al artista por el mal uso de su talento..., “perder su alma” y tener que luchar por recuperarla... “Su secuencia de novelas, escribe su biógrafo, no versaba sobre un hombre o sobre un escritor, sino más bien sobre el inconsciente de un hombre” (*Bio*, 566). A lo que habría que añadir, sobre un inconsciente estructurado orteguianamente: lo que lucha por acceder al campo de la conciencia y convertirse en el centro