

# Malcolm Lowry, lector de Ortega

Introducción de José Lasaga Medina

ORCID: 0000-0001-8825-9874

“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 (...)

### Cómo citar este artículo:

Lasaga Medina, J. (2009). Malcolm Lowry, lector de Ortega. *Revista de Estudios Orteguianos*, (18), 263-279.  
<https://doi.org/10.63487/reo.554>

Revista de  
Estudios Orteguianos  
Nº 18. 2009  
mayo-octubre



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 realizarse<sup>1</sup>.

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 mínimo" 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)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> "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.

<sup>2</sup> 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 Lowry<sup>3</sup>. 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*.

<sup>3</sup> 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 fechas<sup>4</sup>, 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 ínfimos. 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”<sup>5</sup>. 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 cabo<sup>6</sup>. 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

<sup>4</sup> Nunca llegó a publicarla. Apareció póstumamente en *Paris Review*, en 1963.

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

<sup>6</sup> 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 esplendor<sup>7</sup>, 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

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup>.

### 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”.

<sup>8</sup> 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 novelas<sup>9</sup>, 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”<sup>10</sup>, 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”<sup>11</sup>. 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 vida<sup>12</sup>. 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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> *Revista de Occidente*, 96 (mayo 1999), p. 45.

<sup>11</sup> Ob. cit., p.46.

<sup>12</sup> 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

inspirador del viviente es su misteriosa vocación. “Wilderness –escribe Bowke– no era un novelista en el sentido ordinario. Era una especie de hombre subterráneo, el hombre de Ortega y Gasset, que crea su propia vida en el proceso de vivirla y de intentar encontrarse a sí mismo” (*Bio*, p. 566). Uno de los miedos recurrentes de Lowry era que estuviera escribiendo un libro cuya trama contuviera su propia muerte. Su identificación profunda en los últimos años de su vida con el personaje del Cónsul<sup>13</sup> parecía el cumplimiento autoinducido de una profecía: su vida se había convertido en un infierno. Es posible que unir en un continuo ficción y realidad, vida y novela desencadene una maldición sobre la vida: que los demonios pueden circular con mayor libertad de un plano a otro y terminar destruyendo ambas. Los griegos lo llamaron *hibryō*<sup>14</sup>. Lo asombroso es que hacia el final de su vida, Lowry lo llegará a comprender. En una carta a un joven escritor, al que había conocido porque había escrito una tesis sobre su novela, David Markson, le confesó que “a partir de la confusión de los dos mundos, de los dominios del arte y la vida, han surgido todos mis problemas personales...” (*Bio*, p. 663). Cuando escribió esto le quedaban cuatro meses de vida. Murió un 27 de junio de 1957. El certificado de defunción calificó la circunstancia de la muerte de “percance” y un íntimo amigo de “sucio accidente”; la causa material fue una combinación tan fatídica como previsible de barbitúricos y alcohol.

<sup>13</sup> “Él era el Cónsul y le gustaba reconocerlo, y aún se apegaba a la idea de que el alcohol era su fuente de inspiración” (*Bio*, 633).

<sup>14</sup> Miguel de UNAMUNO nos dejó un fascinante experimento de transformación espiritual del autor en personaje y viceversa en *Cómo se escribe una novela* (1925, 1ª. ed. en francés en 1926, y en español en 1927) que confirma la experiencia de “locura” en que incurre el escritor que borra los límites que separan la ficción de la realidad. Pero don Miguel tenía, a diferencia de Lowry, un sólido yo asentado en el centro de su existencia.



---

---

## MALCOLM LOWRY

### *Carta a Downey Kirk*

Dollarton, B. C. (British Columbia)

23 de junio de 1950

Querido Downey:

He querido escribirte desde hace algún tiempo con la esperanza de haber recibido mis prometidos ejemplares de la edición francesa del *Volcán* para enviarte una. Pero hasta el momento he recibido, además del que ya viste, solamente un ejemplar encuadernado en papel de la edición normal (no la del club del libro), y yo quería regalarte un ejemplar bueno en tela de la primera edición, cuya llegada aún estoy esperando, de modo que, por favor, ten un poco más de paciencia conmigo. He recibido también una excelente crítica de la versión francesa publicada en la edición parisina del *New York Herald Tribune* según la cual es mejor que el original (aunque sin haber leído el original), comoquiera que deba yo interpretar eso; y una caricatura del autor (anglo-canadiense) en el periódico francés que confío no sólo sea peor que el original sino nada parecido al original<sup>1</sup>. Tengo también un ejemplar de la traducción noruega para ti, de la cual la única información que tengo hasta el momento es lo que dice en la cubierta, de modo un tanto seco: *En djewelok roman*. Espero que eso signifique diabólica en el mejor sentido de la palabra, más que infernalmente mala. Tuvimos el placer de encontrarnos a Marjorie un día cuando íbamos al cine, y

---

<sup>1</sup> Esta crítica aparecía en el número de junio de 1950 del *New York Herald Tribune*, es la titulada "Browning's góndola".

dijo que andabas un poco malucho pero espero que estés bien ya. Íbamos a ver *The Naked Ape*<sup>2</sup> que me habían dicho que estaba bien<sup>3</sup>; pero es *ðjevelak* en el peor sentido de la palabra, aunque el suspense aumentó sutilmente con el accidente de un fallo eléctrico de una hora, a media película. La gente tiene un aspecto muy siniestro y muy extraño mientras espera por el vestíbulo del cine cuando hay apagón, y tomé nota de que tengo que utilizarlo en un libro. Y entonces me acordé de que ya lo había utilizado en *Bajo el volcán*.

Vino alguien de fuera y cortó un arce enorme (no lejos del camino) que posiblemente te habría gustado tanto como a nosotros, dejando el tronco atravesado en el paso, sin pensar un momento en los pájaros que anidaban en él, y todo para sacar un pedazo diminuto de madera con el que hacer un violín. Pensé en escribir con tiza en el tronco: “¿Te gustaría que te pasara esto a ti, so bárbaro? Cuando oigas tu birria de violín va a sonar como una matanza de pájaros”. Pero decidí que no iba a solucionar nada perturbando a sus habitantes añadiendo mi aportación de gran guiñol a algo que ya era suficientemente *ðjevekak* —lo mismo, por cierto, que el trabajo de los escandinavos— a menos que pudiera haberlo hecho en escandinavo.

Tenía intención de decirte anteriormente que he estado leyendo al filósofo español José Ortega y Gasset; no sé cuántos libros ha escrito o cuántas obras ha creado, pero en el frontispicio se enumeran *Towards a Philosophy of History*<sup>4</sup>, *Invertebrate Spain (España invertebrada)*, *The Revolt of the Masses (La rebelión de las masas)* y *The Modern Theme (El tema de nuestro tiempo)*, presumiblemente porque se pueden adquirir en traducción. Poseo además una magnífica conferencia suya sobre Goethe, pronunciada primeramente en Alemania en 1932, pero reeditada en el *Partisan Review* a finales del año pasado<sup>5</sup>. Es el único artículo que he leído en mi vida en que se critica a Goethe por su polifacetismo, su lado

<sup>2</sup> Está película basada en la obra de O'Neill de *Hairy Ape* (el mono peludo), se tituló en español *Pasión salvaje*. (N. de T.)

<sup>3</sup> *El mono peludo*, una obra de Eugene O'Neill de 1922, fue una de las predilectas de Lowry desde muy pronto; Alfred Santell dirigió la versión cinematográfica en 1944, en la que William Bendix hacía el papel de Yank.

<sup>4</sup> En *Towards a Philosophy of History* se reunieron varios ensayos de Ortega: “El origen deportivo del Estado” (“The Sportive Origin of the State”), “Prólogo para franceses” de *La rebelión de las masas* (“Unity and Diversity of Europe”), “Meditación de la técnica” (“Man the Technician”), *Historia como sistema (History as a System)*, “El hombre a la defensiva” (“The Argentine State and the Argentinean”). (N. de T.)

<sup>5</sup> Lowry descubrió la obra de José Ortega y Gasset por esta época y se convirtió en una influyente fuente de ideas. En sus obras de ficción hay frecuentes referencias a Ortega a partir de este momento, así como en sus planes para *The Voyage that Never Ends*. El ensayo “Pidiendo un Goethe desde dentro: carta a un alemán” se publicó por primera vez en *Die Neue Rundschau* en 1932; en *Partisan Review*, 16.12 (1949), pp. 1163-1188, se publicó una traducción al inglés, la cual se encuentra en la biblioteca de Lowry. Véase también la carta de Lowry del 24 de marzo de 1952 (512) a Albert Erskine.

Leonardo da Vinci. La tesis de Ortega viene a ser aproximadamente que tendría que haberse limitado a ser poeta y no haber falseado su vocación creyendo necesario ser presidente de la República de Weimar, dirigir un teatro, crear teorías sobre el color, hacerse patriota profesional y todo lo demás. Esta versatilidad suele considerarse una virtud superior, de modo que resulta interesante encontrar a alguien que adopta la opinión contraria. La idea parece ser que Goethe podría haber adquirido conocimiento imaginativo de esta índole de cosas y utilizado ese conocimiento para sostener la subestructura de su obra –igual que Strindberg llegó a ser prácticamente historiador profesional para escribir sus dramas históricos– pero en la medida en que se convirtió en su exponente profesional, *no* era Goethe, y esto podría considerarse, filosóficamente hablando, una calamidad y un desperdicio, y una calamidad para el mundo, porque “la vida es apresuramiento”. Ésta es la clase de filosofía que a mí me parece particularmente útil en una biblioteca pública cuando te enfrentas a miles de libros que no hay tiempo posible para leer, por lo que piensas: Ah, si tuviera más tiempo, qué no leería yo; ¡es imposible del todo! Porque lo cierto es, según esta perspectiva, que incluso el pensamiento deviene en pérdida de tiempo si la vida es cuestión de arrancar todo lo que no es esencial del núcleo central de nuestro ser que es, de hecho, nuestra vocación misma. Así, la vida resulta algo parecido a la ficción y en efecto Ortega dice en un momento de *Towards a Philosophy of History*, que era lo que estaba leyendo:

Zoológicamente, vida significa todo lo que hay que hacer para sostenerse en la naturaleza. Pero el hombre se las arregla para reducir al mínimum esa vida, para no tener que hacer lo que tiene que hacer el animal. En el hueco que la superación de su vida animal deja, vaca el hombre a una serie de quehaceres no biológicos, que no le son impuestos por la naturaleza, que él se inventa a sí mismo. Y precisamente a esa vida inventada, inventada como se inventa una novela o una obra de teatro, es a lo que el hombre llama vida humana, bienestar. La vida humana, pues, trasciende de la realidad natural, no le es dada como le es dado a la piedra caer y al animal el repertorio rígido de sus actos orgánicos –comer, huir, nidificar, etcétera –, sino que se la hace él, y este hacérsela comienza por ser la invención de ella. ¿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 y que para conseguir realizarlo hace todo lo que hace, es decir, es técnico?<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ortega elaboró esta idea en *Towards a Philosophy of History* (Nueva York: W. W. Norton, 1941); véase p. 108.

En español esta cita se encuentra en “Meditación de la técnica”, *Obras completas*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2006, V, 567. (N. de T).

Probablemente esto me parece encomiable en parte porque si es cierto, y 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, etc.; pues esto –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– sería el verdadero drama. (Lo cual no sería muy diferente a Pirandello, que –cito de un artículo de *Partisan Review*– “invierte la convención del realismo moderno: en lugar de pretender que el escenario no es realmente un escenario, sino una salita familiar, pretende que la salita no es real como una fotografía, *sino un escenario* que contiene muchas «realidades»”<sup>7</sup>. Esto es lenguaje shakesperiano hecho realidad. Mi impresión es que Pirandello quizá no apreciara plenamente hasta qué punto podía estar cerca de la verdad esta visión de la vida humana, a consecuencia de lo cual las “realidades” de “Seis personajes en busca de autor”, digamos, no están a la altura de la profundidad de la visión, aunque no le he estudiado suficientemente, y la opinión crítica más aceptada de Pirandello es al parecer errónea). Yo espero acabar algo de este tipo algún día. Pero Ortega no se ocupa, aquí, en cualquier caso, de la ficción: ésta es la tesis en que basa su valoración de la historia. El hombre es “lo que le ha pasado”. Esto también es interesante porque es una filosofía que empieza con la propia existencia, enlaza con Heidegger y Kierkegaard [sic], etc. y de ahí con el existencialismo. Éste último se ha convertido ya en Francia en una broma de teatro de variedades pero nada hay de esa desesperanza en Ortega. Uno supone que el existencialismo de Sartre (que, en la medida en que yo lo entiendo, no tiene nada de nuevo) es meramente una especie de filosofía heredada o de segunda mano, dramáticamente modificada para adaptarla a la angustia de los franceses en medio de todas sus ocupaciones, penas, valentías, resistencias, duplicidades y traiciones, y con ello darle un cierto aire de significado; aun así, 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. ¿Quién quiere leer 3000 páginas que demuestren irrefutablemente que no existimos? ¿Aunque fuera verdad? Pero creo que lo que te resultaría interesante de Ortega es su aproximación muchas veces filológica a la dilucidación de los problemas, y el gran valor que otorga a la filología misma. La palabra snob, me dice, proviene de *sine nobilitate*, y es una frase cuyo origen, incidentalmente, está en la uni-

<sup>7</sup> Lowry está citando del artículo de Francis FERGUSSON “The Theatricality of Shaw and Pirandello” publicado en *Partisan Review* 16.6 (1949), p. 598.

versidad de Cambridge<sup>8</sup>. En las listas de estudiantes de Cambridge se indicaba, según parece, en tiempos, la profesión y rango de la persona junto a su nombre. Al lado de los plebeyos aparecía la abreviatura: “s. nob.”: *sine nobilitate*, y de ahí la palabra “snob”. Lo cual significa que si no eras el duque de Bugnasty, como yo por ejemplo, eras técnicamente, en aquella época, un snob, de lo cual no tenía yo desde luego noticia. De hecho, uno pensaba que había llegado a significar exactamente lo contrario: tendemos a creer que el duque de Bugnasty sería, *ex officio*, un snob, o si no se comporta como tal le consideraríamos un hombre extraordinario. Ortega no explica cómo llegó a corromperse la frase, pero resulta –según una nota a pie de página– ser todo ello parte de su tesis general y no tiene nada que ver con el duque de Bugnasty ni nada que se le parezca, excepto que el duque, o lo que fuera, tuvo en un tiempo, además de derechos, obligaciones. El verdadero snob es aquel que imagina que sólo tiene derechos. Todo lo cual viene a resumirse en el asunto de la vocación. Haber encontrado la propia vocación, sea cuál sea, es entender que existimos en este mundo “para hacer algo determinado e incanjeable”. “Este universal snobismo”, dice, “que tan claramente aparece, por ejemplo, en el obrero actual, ha cegado las almas para comprender que, si bien toda estructura dada de la vida continental tiene que ser trascendida, ha de hacerse esto sin pérdida grave de su interior pluralidad. Como el snob está vacío de destino propio, como no siente que exista sobre el planeta para hacer algo determinado e incanjeable, es incapaz de entender que hay misiones particulares y especiales mensajes. Por esta razón es hostil al liberalismo, con una hostilidad que se parece a la del sordo hacia las palabras. La libertad ha significado siempre en Europa franquía para ser el que auténticamente somos. Se comprende que aspire a prescindir de ella quienes saben que no tienen auténtico quehacer”<sup>9</sup>.

Esto a primera vista me pareció, entre otras cosas, uno de los argumentos más convincentes contra el comunismo que había leído en un espacio tan breve; pero en realidad es solamente una declaración en defensa de la vieja escuela de liberalismo que tan de moda está denunciar, y sin la posibilidad de libre debate de los principios revolucionarios –como los que contiene el comunismo por cierto, y hasta la derecha ha absorbido en la práctica aquellos principios revolucionarios que parecen deseables– dicha escuela no podría existir. Yo supongo que esta idea es preeminentemente europea, y basada (como dice Ortega más adelante) en la observación de Guizot de que en Europa ningún grupo o clase de ideas y creencias ha triunfado jamás de forma absoluta (debido al

<sup>8</sup> Ortega define la palabra “snob” en *Towards a Philosophy of History*, ob. cit., p. 56.

En español esta cita se encuentra en *La rebelión de las masas*, “Prólogo para franceses”, *Obras completas*, IV, 357. (N. de T).

<sup>9</sup> En español la cita se encuentra en “Prólogo para franceses”, ob. cit., IV, 357. (N. de T).

carácter progresivo en constante crecimiento del liberalismo en cuestión)<sup>10</sup>. La idea sobre la que un comunista marxista saltaría de inmediato –o debería saltar de inmediato– que se desprende de los comentarios de Ortega es que Rusia es el único sitio donde se ha realizado un esfuerzo verdaderamente serio a gran escala tanto para descubrir la particular vocación para la que el individuo está psicológicamente mejor dotado como para vestir con algo de dignidad y dramatismo esas vocaciones que de otro modo destruyen el alma (como, por ejemplo, apretar la misma tuerca todos los días en una fábrica de producción en masa). Creo que ahí es donde reside el problema, en (como siempre) la técnica, o donde al menos podría comenzar la argumentación. La mecanización –sugiere uno pedantemente– es hija de una creativa facultad tecnológica del hombre que ha empezado ya a escamotearse a sí misma. Pero los rusos –que nunca han tenido realmente un sistema capitalista– no parecen entender esto, porque han prohibido expresarse a las personas mismas equipadas para decírselo. Porque en Rusia, en efecto, el mecánico es exaltado por encima de todos los demás. Privado de sentido espiritual en su vida, privado incluso del lujo de la desesperación cósmica, pero alentado (lo cual parece ser un avance frente a la fábrica Ford) a encontrar sentido en lo que hace, pues no lo hace ya por sus hijos, encuentra y es animado a encontrar ese sentido en el servicio al Estado. Esto acaso resuelva muy bien esa particular índole de problema del mecánico-robot, porque puede sentirse generoso, y probablemente le haga sentirse así, y menos como un robot, pero desafortunadamente todos los demás tienen que seguir la misma línea: se supone que el escritor, por ejemplo, debe ser un noble trabajador para el Estado, y también el filólogo; (veo, por cierto, que los filólogos en Rusia se acaban de meter en un buen lío). Con los compositores pasa lo mismo, la máxima retribución no compensa al artista creativo de la falta de libertad de expresión (no hablamos de libertad individual en la orquesta; también podría divertirnos imaginar a Shostakovitch componiendo una decadente parte “burguesa” para trombón en una pieza “patriótica”) y Rusia paga el precio con el arte más pobre, la música más pobre y la literatura más pobre del mundo. Los profesores tienen por fuerza que enseñar falsedades: y todo por el Estado. Parece todo tan absurdo si te fijas; porque la libertad de expresión, como la religiosa, lejos de producir la destrucción del comunismo, probablemente le ganaría una multitud de adeptos. Es verdad que la libertad de expresión acabaría destruyendo el Estado policial, y aboliendo a los confidentes, pero sin duda la preservación de estos servicios no era el objetivo del comunismo, o habría encontrado mayoritariamente a sus adeptos entre los policías y los confidentes. Y así vamos, al corro del higo chumbo<sup>11</sup>, mientras el sentido común encuentra una desafortunada explicación a la conducta en apariencia demencial de Rusia

<sup>10</sup> Lowry está citando el comentario de Ortega sobre Guizot en “Prólogo para franceses”, IV, 357-358. (N. de T).

<sup>11</sup> Lowry repite aquí un verso de la parte 5 del poema de T. S. Eliot “The Hollow Men”: *Here we go round the prickly pear.*

en el hecho de que se ha estado preparando para la guerra durante los últimos 20 años o más, y por ello vive en un estado de constante “esfuerzo bélico”, con sus concomitantes estrecheces y su patriotismo fofo: pero yo creo que, siendo las necesidades básicas de la gente realmente muy simples, hay más esperanza y más vida en Europa de lo que parece, y que su tradición liberal –que se extiende hasta allí– finalmente salvará la situación. Esto es algo diferente a decir que la democracia o la coca-cola o el socialismo británico salvarán la situación pero sin duda para la gran mayoría de la gente en todos sitios significa lo mismo esa parte que solía llamarse: alma. El resto es simplemente repetición de los editoriales. Y puesto que me puse a escribir esta carta con objeto de paliar tu colitis, si subsiste, y no para, hablando de purgas, producirte un cólera asiático, será mejor que te diga que me siento optimista.

Quiero otra vez agradecerte profundamente que fueras tan amable de traducirnos esos artículos: ese trabajo está ya terminado, y la corrección de la traducción sin duda habrá intensificado el efecto que, hasta el momento, ha sido intenso en algunos círculos: pero seguimos con los dedos cruzados, de modo que no diré nada más por el momento, por razón de cierta superstición.

Vimos *Un tranvía llamado deseo* y *Muerte de un viajante*: de ambas escribiré más adelante. También vimos *El tercer hombre*, y *Alemania año cero*. Son películas esencialmente flojas aunque por razones complicadas, creo, pese a que probablemente merezca realmente la pena ver ambas.

Tenemos muchas ganas de veros a Marjorie y a ti otra vez pronto, y te deseamos una pronta recuperación. Por favor, saluda a Dunc. de mi parte. Y nuestros mejores deseos para los dos y para Dorothy.

Afectuosamente,  
Malcolm

Traducción de Eva Rodríguez

Reproducido de  
*Sursum corda! The collected letters of Malcolm Lowry.*  
Vol. II: 1946-1957.  
Edited by Sherill E. Grace.  
Toronto, Buffalo: University of Toronto Press

---

“Al corro del higo chumbo” es la traducción que hizo José María VALVERDE (T. S. ELIOT, *Poetas reunidas*. Madrid: Alianza Tres, 1984) de este verso del poema de Eliot, *Los hombres buecos*. Aquí el poeta parafrasea una canción infantil (*Here we go round the mulberry bush*) con tono sombrío, ligándola a otro verso del mismo poema: “ésta es la tierra de cactus”. En todo caso aquí parecería que a lo que alude Lowry es a que se estaba evitando este asunto “espinoso”. (N. de T).