

Malcolm Lowry en su obra

Por Juan GARCÍA PONCE

¿De dónde salen las grandes obras de arte? ¿Hasta qué punto son autobiográficas, transmiten una experiencia personal y directa, son antes que nada un testimonio? Hace algunos años, hasta lo que podríamos considerar el principio de nuestro siglo, de nuestra época, los métodos y sobre todo las fuentes del artista permanecían ocultas, secretas. La obra era un objeto acabado y completo que se cerraba en sí mismo. Hoy, sabemos que Tolstoi utilizó en gran parte los anales de su familia para escribir *La guerra y la paz*; pero cuando su novela fue publicada originalmente nadie se preocupó de averiguar qué tanto había sido fiel a ellos y quiénes eran en la vida real sus personajes. Y lo mismo ocurría con Dickens, Balzac o Dostoyevski. Los primeros intentos de penetrar en el mundo privado de los grandes artistas fueron recibidos con franco repudio por una gran parte de la crítica y los mismos lectores que los admiraban. Sin embargo, en el siglo pasado Ralph Waldo Emerson había escrito ya: "Muy pronto, el lugar de las novelas será ocupado por diarios y autobiografías, libros cautivadores con tal que el hombre sepa escoger, entre lo que llama sus experiencias, la que sea realmente su experiencia, y sepa también consignar la verdad con toda veracidad." Aunque esta afirmación no ha llegado a ser absoluta, y a pesar de todas las declaraciones sobre su estado de crisis y su próximo final, la novela como forma sigue existiendo y permanece viva, es indudable que su natural tendencia hacia la épica como marco indispensable de su tratamiento, con todas las exigencias de objetividad que ésta trae consigo, ha sido minada por el acrecentamiento de una tendencia subjetiva que coloca al propio autor en el centro de la acción y le permite determinarla, juzgarla y aun deformarla. Esta tendencia ha acercado a la novela al terreno de la confesión, pero sería falso exagerar su importancia en relación con el grado de elementos autobiográficos que siempre han existido en ella. Alfred Perles dice que, con excepción de las catedrales, que eran creaciones colectivas, quizás haya que considerar a todas las obras de arte documentos autobiográficos y dentro de la amplitud en que esta frase se sitúa, hay que considerarla verdadera. El artista ha estado siempre en sus obras. La experiencia convertida en expresión es su manera de comunicarse con el mundo. Pero si ahora queremos saber más del artista como individuo, como persona, no es sólo porque el mundo de la novela se haya hecho más subjetivo y cerrado, sino también porque nuestro propio mundo, demasiado abierto y colectivo, precisa de su ejemplo para afirmarse a sí mismo, necesita más que nunca modelos representativos. Quizás esta circunstancia podría contribuir a explicar el fenómeno de la biografía como género de moda; pero, por esto mismo, no siempre es favorable para el arte mismo. Difícilmente podemos relacionar con la calidad de la novela todas las investigaciones encaminadas a descubrir los modelos que dieron lugar a los personajes de *En busca del tiempo perdido*, y cuando André Gide publicó su historia sobre la realización de *Los monederos falsos* o Thomas Mann la de *Doctor Faustus* atentaron antes que nada contra la esencia misma de la novela, arriesgando su inocencia como género al revelar sus andamiajes secretos. Y sin embargo, nadie tiene por qué avergonzarse de su natural deseo de penetrar en los secretos más íntimos de las obras que ama. Los libros y los autores que están más cerca de nosotros permanecen vivos siempre y siempre deseamos adentrarnos lo más posible en ellos, poseerlos de la manera más completa posible, sin ponerle ningún límite a nuestra curiosidad.

En el caso de *Bajo el volcán*, la indiscutible obra maestra de Malcolm Lowry, esta necesidad se hace mayor aún por la misma naturaleza excepcionalmente entrañable de la obra, por la sensación de vida encarnada de una manera casi directa, de desgarramiento personal, sufrido por el autor mismo durante su redacción, que nos comunica. Sin duda, *Bajo el volcán* es una de esas novelas estrictamente personales, que nos llevan a su creador de una manera inevitable. Hoy que la literatura sobre Malcolm Lowry es casi tan abundante como la que existe sobre la obra misma, nos dirigimos a ella buscando el innegable y legítimo placer de encontrar paralelismos, coordinadas, que acerquen más aún al autor a su obra y lo sitúen dentro de ella misma. Lowry mismo menciona en una de sus cartas que tal vez una de las limitaciones de la novela sea su cerrada subjetividad, que en algunas ocasiones hace que

el tratamiento del material corresponda más al poema que a la literatura narrativa. Ante la perfección con que se nos entrega ahora la obra resulta difícil juzgar si tenía razón. *Bajo el volcán* se basta a sí misma, crea su propia forma como lo hacen todas las grandes obras de arte. Pero lo que sí podemos ver es que si bien Malcolm Lowry y su obra están unidos de una manera indisoluble, no lo están por el mayor o menor grado de elementos autobiográficos que aparezcan en ella, sino porque el autor es ya la obra, ésta lo representa y es la única que puede conducirnos en verdad a él.

Los métodos de composición de Lowry, de acuerdo con lo que hoy sabemos sobre la procedencia de su material, se acercan mucho a la transposición directa. Lo que es más, algunos sucesos adquieren en él un carácter obsesivo y reaparecen una y otra vez, como si el autor no considerara que había llegado a su significado último y tuviera que retomarlos para volver a empezar. Algunos de ellos, como el incendio de la cabaña que él mismo construyó y en la que vivía en Dollar-ton, son utilizados en poemas y relatos y en cada obra adquieren un sentido distinto. El viaje que Lowry realizó como marinerito en un barco mercante antes de entrar a estudiar en Cambridge fue empleado para la realización de su primera novela, *Ultramarine*, y reaparece después adjudicado a Hugh, el hermano menor del Cónsul, en *Bajo el volcán*. La posible naturaleza autobiográfica de la novela y de todos los demás relatos e inclusive los poemas, adquiere así un sentido muy especial, que se intensifica cuando empezamos a conocer los retratos y testimonios que nos han dejado sus amigos, y los que Lowry mismo entrega a través de sus cartas. Confieso que cada vez que leo los testimonios de Max Brod acerca de su amigo íntimo Franz Kafka y lo veo convertirse en un alegre y jovial muchacho judío de Praga, me quedo con la sensación de que ése es el Kafka de Brod, pero no el mío, el que he llegado a conocer en sus obras. Lo mismo me ocurre con los innumerables retratos de Proust. Los testimonios sobre Lowry y sus propias cartas, especialmente, son en muchas ocasiones documentos terribles y conmovedores, que ninguno de sus lectores quisiera dejar de conocer, pero difícilmente le agregan algo a las obras. Él mismo, con ese espléndido sentido del humor, que en parte le ha transmitido al Cónsul en *Bajo el volcán* y que hace tan alegre y conmovedor el capítulo que recoge la conversación con su vecino en el jardín de su casa, confiesa que en algunas ocasiones dio pistas que podrían ser falsas sobre la novela, revelándonos un aspecto muy significativo de su temperamento artístico: la tendencia hacia el juego y el engaño, la burla de su propia importancia que sólo tienen los verdaderamente grandes. Sabemos, por otra parte, que se ha intentado localizar cada uno de los lugares reales donde se desarrolla la novela y la tarea parece fascinante. Quizás sería posible también trazar ahora una guía de los personajes y los modelos que los inspiraron. Todo satisfaría nuestra curiosidad y tendría un indudable interés; pero no tocaría su esencia. Lowry dice en un poema que ha intentado "urdir una temerosa visión de sí mismo." Éste es uno de los planos en que puede intentarse leer su obra. Como muy pocas entre las creaciones contemporáneas, es evidente que la unidad de ella la da el propio autor, que es el lazo entre logros, intentos, fracasos, proyectos. De ahí viene también el interés con que pueden seguirse todos sus bocetos, sus trabajos inconclusos. De una manera u otra, enriquecen la perspectiva, le agregan nuevas formas de acercamiento a *Bajo el volcán* que, aunque no fuera la intención de Lowry, pues él la consideraba parte de un grupo general de seis o siete novelas que no llegó a realizar, es ahora el núcleo central de su literatura. Y en el conjunto como totalidad, lo que emerge al final es la propia figura de Lowry, el testimonio de esa lucha gigantesca por realizarse a sí mismo como artista, convertir todas las heridas, toda su propia negación en una última afirmación irrefutable, mediante la expresión. Alfred Kazin habla, con respecto a *Bajo el volcán*, del impulso que provoca de rendir homenaje a su autor por la clara evidencia esparcida a lo largo del libro de la voluntad de llegar a un absoluto dominio y control de sí mismo. Éste es uno de los grandes triunfos de Lowry y sólo en este plano es en el que puede hablarse por completo de autorrealización. Por esto su figura resulta tan trágica y fascinante al mismo tiempo. Es en su



Malcolm Lowry — "había llegado a parecer un peregrino"

sentido más puro la figura del artista que sólo se encuentra a sí mismo en el arte. Fuera de él quizás la descripción más acertada de su personalidad, la que se hace más fácilmente comprensible al lector de sus obras, es la que su esposa Margerie Lowry ha inscrito en el reverso de una de sus fotografías: "le producía una gran satisfacción pensar que había llegado a parecer un peregrino." No es difícil pensar en Lowry así: un peregrino. Peregrino por la vida, por sus profundidades más siniestras, por sus posibilidades de exaltación, testigo de la oscuridad y deseoso de la luz. Tanto *Bajo el volcán* como *Ultramarine* y la mayor parte de sus demás relatos están marcados por ese sello del peregrinaje. Más aún: en la novela principal casi todos los personajes —el Cónsul, Hugh, Yvonne, Jacques Laruelle— nos comunican con dolorosa intensidad esa sensación de destierro inevitable, de viaje sin fin, que tan unida está a la concepción del mundo de Lowry. A través de ella es fácil también descubrir las pasiones por otras obras literarias que la marcan de una manera extraña, original, muy sugestiva. Su admiración por Conrad Aiken, por Eugene O'Neill subsiste como una especie de trasfondo aun cuando éstos han desaparecido como influjos directos. Y de este conjunto de circunstancias brota su fisonomía cautivadora y extraordinaria. Aunque las gentes cercanas a él lo aseguran y sus apuntes y algunos de sus relatos (en especial el titulado *The Forest Path to the Spring*) permiten suponerlo, no comparte la opinión que suscribe que la obra de Lowry estaba encaminada a una última afirmación y debía concluir en ella. En el desarrollo de un artista como él, lo no realizado adquiere sentido también; obedece demasiado a un orden inevitable, contenido en la obra misma. Su morbosidad, su sentimiento del destino trágico, que nos hace pensar en algunos dramaturgos isabelinos, en Ford especialmente, es demasiado agudo inclusive en los relatos más supuestamente luminosos. Y es este carácter mórbido y trágico el que hace que la lectura de sus obras sea tan dolorosa y apasionante. Muy pocos libros dentro de la literatura contemporánea pueden ser tan deprimentes como *Bajo el volcán*; pero muy pocos pueden también provocar la legítima exaltación ante la dignidad oculta de la tragedia que él produce. Y esta sensación nos regresa a la imagen del peregrino. En *Bajo el volcán* junto a ese sentimiento de destierro inevitable, de eterno peregrinar por un mundo muerto, el mundo del que hablan

las campanas: ¡dolente... dolente!, nos encontramos con la más exaltada vivencia del paisaje, de la naturaleza, como algo entrañablemente vivo, abierto, dispuesto siempre a recibirnos. Octavio Paz ha señalado que el verdadero tema de la novela es la expulsión del paraíso y en uno de los capítulos el Cónsul se refiere al mundo que lo rodea como ese paraíso, al que ya no podemos reconocer. Novela de la caída, lo es también por esto mismo de la nostalgia. Nostalgia de esa unidad perdida, de esa posibilidad de trascendencia a la que de una manera oscura el Cónsul quiere llegar por medio de la bebida; pero que permanece como aspiración inalcanzable y se resuelve en la muerte. En las últimas páginas, la vida que se le escapa al Cónsul por la herida se "esparce sobre la ternura de la hierba", es recibida por ella en una imagen breve, difícil de advertir, que luego es devorada por el apocalipsis del delirio y cuyo carácter ligeramente mórbido una vez más es subrayado por la indicación de la suave llovizna que cubre en ese momento al paisaje. Con la muerte, el peregrinaje termina. Pero curiosamente no hay condena. El descendimiento del Cónsul nos deja con una sensación de liberación. Su espíritu, su alma, se ha quedado en el libro.

No es posible identificar por completo la figura del Cónsul con la de su creador, quizás precisamente por ese absoluto dominio y control de sí mismo (la palabra inglesa *self-mastery* lo expresa mucho mejor) de que habla Kazin. Como ya he dicho, tanto *Bajo el volcán* como el resto de la obra de Lowry se desenvuelve y realiza en planos demasiado diversos para permitir esta simplificación. Hugh, el Sigbjorn Wilderness que aparece a lo largo de *Hear us O Lord from heaven thy dwelling place* y hasta el escritor que se confiesa en innumerables poemas nos dan otras facetas de él mismo; pero sí se puede afirmar que el Cónsul es una especie de catalizador que los encierra. En más de un sentido su experiencia nos entrega la experiencia última y definitiva de Lowry, su testimonio más profundo. Él mismo reconoce en una de sus cartas que le era imposible apartar la figura del Cónsul de la suya y que en cierta forma se había adueñado de su vida. Y, sin embargo... Lowry se aparta del Cónsul, lo trasciende en ese otro aspecto definitivo: logró transformar su experiencia por medio del arte. Y es el arte el que le otorga su más auténtico sentido. En él permanece. La tragedia se hace ejemplar y se convierte en mito.