

El pentagrama de Edward Morgan Forster

Osvaldo Gallone

Al comienzo de una serie de conferencias dictadas en la primavera de 1927 en el Trinity College, de Cambridge, y luego agrupadas y publicadas bajo el título *Aspects of the Novel* (hay edición española: *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 1983), Edward Morgan Forster (1879-1970) se pregunta qué es una novela e imagina tres voces dando sendas respuestas más o menos tentativas. Una arriesga: «Es una especie de historia, ¿no?». Otra asevera: «Pues una historia, desde luego. No sirve de nada si no cuenta una historia, ¿no?». La última vacila y resignadamente acepta: «Sí..., sí, señor ...; la novela cuenta una historia.» Forster confiesa su plena identificación con la tercera voz y agrega: «Sí, señor, sí... la novela cuenta una historia. (...). Mas desearíamos que no fuera así, que fuera algo distinto: melodía o percepción de la verdad, no este elemento vulgar y atávico.» A lo largo de *Aspectos de la novela*, un ensayo deliberadamente atípico y alejado de cualquier canon académico (siguiendo la mejor tradición de los grandes ensayistas ingleses), Forster va a poner el acento en la vibración musical de la letra apelando a «cualquiera que tenga un oído musical»; postulando que «lo que cuenta es el acento de su voz [a propósito del Demetrio Karamazov, de Dostoievsky], la canción»; concluyendo que «Nada se puede afirmar sobre *Moby Dick*, salvo que es una lucha. El resto es música»; poniendo de relieve que *Cumbres borrascosas* está cargada «de sonidos –tempestades y vientos impetuosos–, un sonido más importante que las palabras y los pensamientos»; aventurando que lo «más importante desde el punto de vista de la unidad es la «pequeña frase» musical de Vinteuil» en el marco de una obra que considera caótica; agregando que lo realmente admirable en Proust «es su empleo del ritmo en la literatura y su utilización de un elemento afin por naturaleza al efecto que ha de producir, a saber: una frase musical.»

En un período de diecinueve años (1905-1924), Forster publica una obra novelística que no se compadece con el impulso épico de Conrad ni sigue las huellas experimentales de Joyce o Henry James (cuyas últi-

mas tres novelas son una minuciosa y compleja labor de ingeniería), sino que más bien se asimila –para emplear una comparación que no le hubiera desagradado– a una envolvente música de cámara donde cada tono le otorga a la trama un aire a la vez íntimo y suficientemente paradigmático como para que la resonancia alcance a un tiempo al individuo y a la especie.

Where Angels Fear to Tread (literalmente: *Donde los ángeles no se atreven*; *Encuentro en Monteriano*, en la feliz traducción de Rolando Costa Picazo) revela, en principio, el deslumbramiento anglosajón por la Italia meridional, sensual y alegre del arquetipo consagrado; un *pathos* devastadoramente latino que le cambia la vida a la voluble Lilia Theobald primero y a la entera familia Herriton después. La construcción de Italia es, huelga decirlo, uno de los temas –en el sentido estrictamente musical del término– de la novela, y Forster la aprehende en el detalle marginal y en el plano panorámico: «Hay algo majestuoso en el mal gusto italiano. No es el mal gusto de un país que ignora lo que es buen gusto: no tiene la nerviosa vulgaridad inglesa, ni la ciega vulgaridad alemana. Observa la belleza, y decide pasarla por alto, pero alcanza a tener la seguridad que otorga la belleza»; es una observación de exquisita capacidad perceptiva digna de un Walter Pater distendido o de la irreverente iracundia pasoliniana. *Encuentro en Monteriano* comporta la estructura y las características de una comedia de equivocaciones cruzada por esa clase de destiempos triviales y cotidianos, pero absolutamente irremediables, que la convierten en un drama de proporciones imprevisibles. Pero aun en la plena consumación del drama –donde se narra nada menos que la muerte de un bebé–, la delicada digitación de Forster releva al lector del cargante matiz sensible-ro o el estridor de la nota falsa; se narra en un medio tono, en sordina, lo cual, por sustracción, no hace más que multiplicar el efecto trágico con mucha más eficacia que si se apelara al más craso impresionismo realista. Si el tono es tributario de la comedia es porque el estilo escrupulosamente cuidado de Forster se asienta, entre otras cosas, es estilezcos de humor inglés del mejor cuño: la parodia hagiográfica de la vida de santa Deodata, por ejemplo, es antológica, una pequeña obra maestra de la sátira; del mismo modo en que utiliza un impecable recurso –también asentado en el humor– que se hamaca entre una ilusoria impersonalidad («uno») y la exhortación (dirigida a un «alguien») no menos impersonal y que deriva en un imaginario y cómico remedo de diálogo). Por otra parte, no será la última vez que Forster escoja a

uno de los personajes más aparentemente débiles de la trama –Caroline Abbott, en este caso– para que plantee, desarrolle y ponga en discusión el imperativo moral que se expone en el argumento.

Resulta, al menos, plausible leer *Una habitación con vistas* (1908) con un ojo puesto en *Encuentro en Monteriano*, que la precede en tres años. El marco que opera como eje de la historia sigue siendo Italia, pero a diferencia de Lilia Theobald, Lucy Honeychurch, la protagonista de *Una habitación...*, visita Italia, se deslumbra, retorna transformada, pero puede refundar su lugar de pertenencia (Lilia, en cambio, se disuelve en el deslumbramiento y ni siquiera puede rescatar un resto de identidad que la mantenga ligada a su propia e intransferible tradición). Si retrospectivamente puede leerse remitiéndola a *Middllemarch*, ese monumental fresco de provincias debido a George Eliot (con la perspectiva de un futuro marido muy semejante al señor Casaubon, Lucy Honeychurch, a diferencia de Dorothea Brooke, la desdichada heroína de *Middlemarch*, se salva: rompe el compromiso), no puede menos que considerarse también que algunos aspectos sustantivos –ya que no estructurales– de *Las alas de la paloma* (1902), de Henry James, han incidido sobre esta novela de Forster. No sería gratuito, por ejemplo, ensayar un fundado paralelismo entre Susan Stringham, la dama de compañía de Milly Theale en *Las alas...*, y la señorita Charlotte Bartlett, la acompañante de Lucy en *Una habitación...* La simpatía del lector, sin duda, se inclinará por el personaje de James; la señorita Bartlett resulta molesta e irritante, o como dice el propio narrador de modo impecable: «Uno puede esperar una recompensa en el cielo, pero nadie en esta tierra se enriquece con la señorita Bartlett»; Susan Stringham, en cambio, es todo lo contrario, pero la diferencia de caracteres responde a los disímiles registros que ambos libros proponen: mientras *Las alas de la paloma* es una tragedia (asediada por el aliento de la muerte), *Una habitación con vistas* recorre los tonos del costumbrismo y la parodia. No resulta un detalle menor de la trama –sino, más bien, una piedra de toque sobre la que se puede adivinar una cosmovisión– que lo que precipita la verdad sea la lectura aleatoria de un libro de ficción, de una novela. También aquí, como en *Encuentro en Monteriano*, una de las claves sobre la que reposa el humor zumbón que campea a lo largo del libro es una sabia mixtura estilística que caracteriza la escritura de Forster: la narración del accidente crasamente profano (una basurita en el ojo, un problema digestivo) tramada en el telar de un estilo soberbio, lo que no hace más que exasperar el paso grotesco de comedia.

La publicación de *Howards End* (1910, traducida al español bajo el título *La mansión*) le valió a Forster un éxito resonante y una profunda –y harto justificable– perturbación, que es uno de los precios que el éxito suele acarrear consigo. Uno de los componentes más angustiosos de la tal perturbación era el convencimiento de Forster de que jamás volvería a escribir; los intentos inmediatos en ese sentido tendían a demostrar que semejante temor revestía una entidad más sustancial que el de la mera superstición: comenzó una novela –*Arctic Summer*– que abandonó a los pocos meses; visitó la India en 1912, a su regreso inició una nueva novela intentando narrar la experiencia, pero tampoco pudo arribar a buen puerto y desistió. En septiembre de 1913 fue a visitar a Edward Carpenter, a la sazón profeta de la vida sencilla y orgulloso de su homosexualidad, y a George Merrill, el amigo de Carpenter; de modo inesperado, esta visita puso fin a la angustia de la improductividad, el mismo Forster lo contó de modo pormenorizado: «... él [Edward Carpenter] y su camarada George Merrill se las arreglaron para causarme una profunda impresión y para despertar en mí una fibra creadora. George Merrill también tocó mi cadera con ademán educado. Creo que lo hacía con la mayoría de la gente. La sensación fue insólita, y aún lo recuerdo, como recuerdo la posición de un diente perdido hace mucho tiempo. Fue algo tanto psicológico como físico. Pareció ascender a lo largo de mi espalda hasta mis ideas, sin afectar mis pensamientos.» Semejante estremecimiento dio lugar a la escritura de *Maurice*, cuyo epígrafe, escrito por el propio Forster, reza: *Comenzada en 1917. Terminada en 1974. Dedicada a tiempos mejores*. La novela tardó en publicarse exactamente cincuenta y siete años (de hecho, apareció un año después de la muerte del autor), Forster trabajó arduamente para su publicación póstuma, pero la duda lo acicateó hasta el final; sobre la cubierta del original definitivo de 1960 se podía leer de su puño y letra: «Publicable... ¿pero merece la pena?»

Maurice es la historia del descubrimiento de Maurice Hall de su homosexualidad, su relación tortuosamente platónica con Clive Durham, uno de sus compañeros de Cambridge, y su encuentro felizmente consumado con Alec Scudder, un criado de Durham. Reticente integrante del célebre círculo de Bloomsbury, Forster se inspiró en Lytton Strachey para delinear a Risley, un inteligente estudiante del Trinity College que tiene una participación importante en la primera parte de la novela. Leída a tantos años vista y con tanta agua corrida bajo los

puentes de la sexualidad, *Maurice* tiene algunos momentos del mejor Forster —ciertas caracterizaciones que dan en el centro del blanco, definen de un trazo a un personaje y permanecen indelebles en la memoria del lector: «Está muy cansado, dijo la señora Hall; era su explicación para todo»: es un clisé que cuadra a la perfección con la Lilia Theobald de *Encuentro en Monteriano*, por ejemplo—, y sin duda, para la época en que fue concebida es mucho más audaz (por lo pudoroso, por lo reticente, por lo sugerido) que el deliberadamente provocativo *Diario* de Joe Orton, por poner un ejemplo que se ubique en las antípodas de Forster. Concede, como resulta previsible, algunas cosas a la moral imperante en los comienzos del siglo veinte; la más importante acaso sea la que torna inverosímil un fragmento sustantivo de la trama: el súbito cambio en la inclinación sexual de Durham luego de un desmayo y una convalecencia que lo emparentan con las heroínas de algunos folletines del siglo diecinueve. De todos modos, la interrogación que formulara Forster sobre la cubierta del original definitivo de 1960 bien merece una respuesta afirmativa.

Si al viaje a la India de 1912 fue estéril en cuanto a creación artística se refiere, el que Forster realiza en 1922 va a ser fecundo en consecuencias y lo reivindicará de la frustración sufrida una década antes. Luego de este segundo viaje, Forster escribirá *A Passage to India* (1924; en la edición de Sur, Buenos Aires, 1955, J.R. Wilcock lo traducirá como *El paso a la India*, un título mucho más pertinente y poético que el tradicional *Pasaje a la India*, un hallazgo de Wilcock de similar entidad al de José Bianco traduciendo *The Turn of the Screw* como *Otra vuelta de tuerca*), la mejor y más popular de sus novelas. Si sus anteriores libros se compadecen con la intimidad que dimana de la música de cámara, *El paso a la India*, tanto en su concepción como en su resultado final, reconoce un aliento de orden sinfónico: aquí se dilucidan aspectos de una civilización, la profundidad y el alcance de costumbres y religiones, la esencia sutil y contradictoria del alma india en el personaje de Aziz, la no menos sutil e inevitable transformación de Fielding (el colonizador inglés que intenta comprender los repliegues del territorio conquistado). Aquí también es una mujer —y también, como siempre, la que parece menos indicada, más endeble para ella— la que resignifica y resuelve en buena medida la trama: Adela Quested juega el mismo papel que Caroline Abbott en *Encuentro en Monteriano* y Lucy Honeychurch en *Una habitación con vistas*. El modo y el *tempo* para abordar el conflicto que informa la trama (el proceso a Aziz

por supuesto intento de violación a Adela Quested en las Cuevas de Marabar) es ejemplar para comprender de qué modo se edifica una estructura novelística dotada de una tensión que nada tiene que envidiarle al género policial clásico. Los rasgos estilísticos de novelas anteriores están pulidos en *El paso...* hasta acceder a la excelencia; clara prueba de ello es la pericia de Forster en los diálogos, utilizados como eximio recurso de economía narrativa: la diferencia entre los indios y los ingleses en el puro plano de la praxis, el diferimiento como característica del temperamento indio y las diferencias primordiales entre el pensamiento occidental y el oriental son temas que están comprendidos en ocho líneas de diálogo en el capítulo 2 de la Primera Parte de la novela; un alarde de condensación y recursos narrativos. Si en *Encuentro en Monteriano*, Forster intentaba paliar el desasosiego esencial de todo escritor: la infabilidad del lenguaje, sus inexorables límites («La barrera del idioma es a veces una barrera bendita»), en *El paso a la India* lo asume como destino inevitable: «Decir, decir, decir —exclama uno de los personajes, la señora Moore—. Como si algo pudiera decirse.» La señora Moore es también quien sufre, en la progresión de la trama, una experiencia que Forster define con irreemplazable concepto: «el crepúsculo de la doble vista», ese momento exacto en que el horror del universo y el de la propia pequeñez son visibles simultáneamente. Es con *El paso a la India*, su novela más lograda, con la que Forster paradójicamente —¿paradójicamente o provisto de una lógica de hierro?— abandona el género de manera definitiva; en adelante se limitará a publicar libros de viaje (*Alejandro*), ensayos (*Aspectos de la novela, Dos vivas por la democracia*), biografías (*Virginia Woolf*) y hasta un libreto de ópera, *Billy Budd*, en colaboración con Eric Crozier basado en el relato de Melville.

A partir de la suntuosa riqueza visual que transmite la prosa de Forster, no es de extrañar que casi todas sus novelas hayan sido adaptadas para cine. En este sentido, uno de sus más consecuentes seguidores ha resultado ser James Ivory (Estados Unidos, 1928), que trasladó a la pantalla grande *Una habitación con vistas* (1985), *Maurice* (1987, en la cual Ivory logró que Hugh Grant se acercara a una performance decorosa, lo que no es un mérito menor) y *Howards End* (1992, con notables actuaciones de Emma Thompson, Helena Bonham Carter y Anthony Hopkins). *El paso a la India* fue filmada en 1984 por David Lean (Inglaterra, 1908-1991).

En *Aspectos de la novela*, tal y como si se estuviera dirigiendo a los integrantes de un taller literario, Forster no deja de prevenir: «A veces

el argumento triunfa demasiado». Es un exceso al que no hay que temer en las novelas de Forster, lo que allí triunfa es la impecable artesanía del estilo, la música de la lengua. En su ya célebre prólogo a *El gatopardo*, fechado en septiembre de 1958, Giorgio Bassani vincula al exquisito Giuseppe Tomasi, duque de Palma y príncipe de Lampedusa, «a algunos grandes escritores ingleses de esta primera mitad del siglo (por ejemplo, Forster) ..., poetas líricos y ensayistas más que narradores “de raza”». Es la definición que le conviene a Forster (y también, qué duda cabe, al propio Bassani: basta leer esa notable elegía en prosa que es *El jardín de los Finzi-Contini*): un poeta lírico; alguien para quien la música es, por lo menos, tan importante como la letra, alguien para quien la inflexión de un tono vale tanto o más que la peripecia de un argumento.