

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— 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.

Dípticos mexicanos  
Gran Hotel Ciudad de México (México DF)/ Av. Francisco Madero (México DF)

