

**Arte y simbolismo en la novela
corta de E. M. Forster.**

Francisco Fernández.

In no book have I got down more than the people I like, the person who I think I am, and the people who irritate me. This puts me among the large number of authors who are not really novelists, and have to get as best they can with these three categories.

E. M. FORSTER, "*The Art of Fiction*". FURBANK & HASKELL, en *The Paris Review*, I (1953), pg. 37.

Si eso es cierto de sus novelas, es aún mucho más cierto de sus "cuentos". Forster los llama *fantasías* (1): "I like that idea of fantasy —escribe—, of muddling up the actual and the impossible until the reader isn't sure which is which" (2). Y en otro lugar: "The young writer usually begins with fantasy, doesn't he?" (3). Y la pregunta, aunque retórica, parece estar exigiendo nuestra respuesta afirmativa. Ese *muddling up*, ese confusionismo, esa "fantasía" pueden ser un juego, una técnica; o bien un escape psicológico, un recurso para expresar lo que el artista no se atreve a decir directamente.

Esto segundo es lo que parece sugerir Forster al alabar el libro del Obispo Jebb:

(1) *The Collected Tales of E. M. Forster*, "Introduction", pág. V.

(2) Cfr. *Two Cheers for Democracy*, pág. 222.

(3) Citado en W. STONE: *The Cave and the Mountain: A Study of E. M. Forster*, Standford University Press, California, 1969, pág. 123.

"His spirit... saves me from scandal: we both tend to be non-imitative on the subjects of letters and life, and to saddle Seneca or Ibsen with anything which we do not quite want to say" (4).

Wilfred STONE dedica mucho de su libro a un estudio psicológico de ese *escándalo* del que le salva su fantasía (5): el escándalo de su escepticismo, de sus conflictos internos, de su rebelión contra los convencionalismos de su época victoriana: contra la iglesia, contra la escuela, contra el paternalismo intolerable de sus allegados o tutores.

Y aquellas palabras de Leonard WOOLF, en defensa propia y de sus compañeros de Bloomsbury, parecen confirmárnoslo:

"People of the younger generation who from birth have enjoyed the results of this struggle for social and intellectual emancipation cannot realize the stuffy intellectual and moral suffocation which a young man felt weighing down upon him in Church and State, in the "rules of conventions" of the last days of Victorian civilization" (6).

Ciertamente la fantasía es un fenómeno psicológico, es un medio de lograr, mediante el sueño, la imaginación o la creencia en sus deseos lo que no se puede conseguir en la realidad. Como fenómeno artístico es la expresión de esa actitud psicológica, ornamentada en el mejor modo posible para poder presentarse decentemente en público (7).

Freud nos dice que tiene su origen en la frustración:

"We may lay it down that a happy person never fantasies, only an unsatisfied one. The motive forces of fantasies are unsatisfied wishes, and every single

(4) Cfr. *Two Cheers for Democracy*, pág. 191.

(5) Las novelas de Forster no son "sino pasos dramáticos en la historia de su propia lucha para obtener su autenticidad" (W. STONE: ob. cit., pág. 19).

(6) L. WOOLF: *Sowing: An Autobiography of the Years 1911 to 1918*. London (Hogarth), New York (Harcourt), 1960, pág. 152.

(7) Cfr. S. FREUD: *Desilusion and Dream*, citado en "Modern Continental Literary Criticism", editado por O. B. Hardison, New York, 1962.

fantasy is the fulfillment of a wish, a correction of unsatisfied reality" (8).

Forster nos confirma en esta idea, cuando cita con tanto agrado a Keats:

"You know with what people we are obliged in the course of childhood to associate, whose conduct forces us into duplicity and falsehood to them" (9).

Y cuando Rickie (en *The Longest Journey*) consigue la felicidad, y los fantasmas de su niñez desaparecen como por encanto, nos dice:

"When real things are so wonderful, what is the point of pretending?" (10).

Pero la fantasía puede entenderse también como la expresión moderna de un impulso épico o trágico. Quizá sea tan sólo "an epic of worry rather than a high tragedy", como el mismo Forster decía de *Il Leopardo* de Lampedusa (11); pero la fantasía, a su modo —al igual que la épica auténtica—, trata de las relaciones de lo humano y lo divino, de lo natural y lo sobrenatural, de lo "real y lo imposible", en palabras del propio Forster.

Y esto es lo que lo distingue esencialmente del auténtico "novelista". "La novela y la épica son justamente lo contrario", nos dice Ortega (12). En efecto: el tema de la épica es el pasado como tal pasado: un mundo que fue y concluyó, una edad mítica... Nuestro pasado no repugna que lo consideremos como habiendo sido presente alguna vez. Mas el pasado épico huye de de todo presente; no es el pasado del recuerdo, sino un pasado ideal. Y el tema de la novela es la actualidad como tal actualidad. Si las figuras son inventadas, si son naturalezas "heroicas", seres únicos e incomparables que por sí mismos tienen valor

(8) *Ibid.*, pág. 243.

(9) *Abinger Harvest*, "Mr. and Mrs. Abbey's Difficulties", pág. 266.

(10) *The Longest Journey*, Penguin Books, 1960, pág. 66.

(11) Cfr. "The Prince's Tale", en *The Spectator*, vol. 204 (1960), pág. 702.

(12) ORTEGA Y GASSET: *Meditaciones sobre el Quijote*, Espasa-Calpe, página 107.

poético, los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos. No se toman del mito que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector (13).

Y Ortega continúa: "La perspectiva épica que consiste, según hemos visto, en mirar los sucesos del mundo desde ciertos mitos cardinales, como desde cimas supremas, no muere en Grecia. Llega hasta nosotros. No morirá nunca. Cuando las gentes dejan de creer en la realidad cosmogónica e histórica de sus naciones ha pasado, es cierto, el buen tiempo de la raza helénica. Mas descargados los motivos épicos, las simientes míticas de todo valor dogmático, no sólo perduran como espléndidos fantasmas insustituibles, sino que ganan en agilidad y poder plástico. Hacinados en la memoria literaria, escondidos en el subsuelo de la reminiscencia popular, constituyen una levadura poética de incalculable energía"...

"A ese género pertenece toda la literatura de imaginación, todo eso que se llama cuento, balada, leyenda o libros de caballerías. Siempre se trata de un cierto material histórico que el mito ha dislocado y reabsorbido".

"Esta literatura de imaginación prolongará sobre la humanidad hasta el fin de los tiempos el influjo bienhechor de la épica, que fue su madre. Ella duplicará el universo, ella nos traerá a menudo nuevas de un orbe deleitable, donde, si no continúan habitando los dioses de Homero, gobiernan sus legítimos sucesores. Los dioses significan una dinastía bajo la cual lo imposible es posible" (14).

Pero esta literatura decae al final del Renacimiento. Por eso Forster trata de conectar con esos tiempos pesados, e incluir en su ficción "all beings who inhabit the lower air, the shallow water, and the smaller hills, all Fanes and Dryads and slips of the memory, all verbal coincidences, Pans and puns, all that is mediaeval this side of the grave" (15).

La novela, realista y social por definición (16) comenzó a arrinconar la fantasía épica. Sólo algunas excepciones mantie-

(13) Ibid., págs. 107-116.

(14) Ibid., pág. 118.

(16) Cfr. L. TRILLING: *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York, 1950, pág. 212.

nen la tradición. Cervantes es el más significativo, según Ortega. Esa parece ser también la opinión de Forster, cuando dice:

"The traditional novel is an exercise in classical realism, and contains all that has characterized English Fiction, for good and evil, during the last two hundred years: faith in personal relations, recourse to humorous side-shows, insistence on petty social differences" (17).

Y parece hacerse cada vez más manifiesta la tendencia de los críticos a aceptar y admitir la literatura de imaginación, sólo si se subordina a los requisitos del "realismo". Melville, las Hermanas Brontë, García Lorca, Unamuno en alguna de sus novelas ("*Nivola*", por ejemplo), el mismo Cervantes en su tiempo, no tuvieron eso en cuenta, y pagaron su osadía con una general incompreensión. Esta misma incompreensión es la que se ha dado en la crítica de la ficción de E. M. Forster.

Quizá debiéramos profundizar nuestro concepto de la realidad. Normalmente llamamos "real" a lo sensible, a lo que podemos tocar, ver u oír...; es decir: a las "apariencias". Pero para la tradición épica, la realidad es todo lo contrario: *real* es lo esencial, lo profundo, lo "artístico", "lo que se conforma perfectamente a las leyes de su naturaleza" (18).

"Si apretamos un poco nuestra noción vulgar de la realidad, tal vez halláramos que no consideramos real lo que efectivamente acaece, sino una cierta manera de acaecer las cosas que nos es familiar. En este vago sentido es, pues, real, no tanto lo visto como lo previsto; no tanto lo que vemos como lo que sabemos. Y si una serie de acontecimientos toma un giro imprevisto, decimos que nos parece mentira. Por eso nuestros antepasados llamaban al cuento aventurero una patraña.

La aventura quiebra como un cristal la opresora, insistente realidad. Es lo imprevisto, lo impensa-

(17) *Two Cheers for Democracy*, Harcourt, New York, 1951, pág. 246.

(18) *Aspects of the Novel*, Harcourt, New York, 1927, pág. 87.

do, lo nuevo. Cada aventura es un nuevo nacer del mundo, un proceso único" (19).

La gran dificultad por lo que respecta a la ficción de Forster, radica en que combina la *forma épica* con elementos importantes de la *novela*. Lo típico de la *épica* es el arquetipo de un mundo original e intacto, una edad dorada en la que un héroe y una heroína idealizados experimentan aventuras maravillosas en un país extraño y hermoso. Es un mundo de inocencia, de sencillez, de vitalidad, de "naturalidad". El mal entra en este mundo en forma de monstruos, de ogros, de personajes malvados, de tierras estériles... En la obra de Forster se aprecia claramente esa visión de inocencia, propia de la forma *épica*; pero su visión del mal parece continuar la tradición, parece ser exclusivamente social. Sin embargo, si analizamos detenidamente sus obras, veremos que hay dos tipos de *mal* en su ficción. Uno es *social* y radica en sus personajes concretos; el otro es *transcendente* y, aunque a veces se expresa a través de un personaje, existe separado de ellos, existe en sí mismo; es algo abominable en sí, que nos presenta un mundo horrendo y tenebroso: la crueldad desnaturalizada Harcourt Woters (en *Other Kingdom*), el horror tras la fingida honradez de Michael (en *The Point of It*), el horror que nos producen los tentáculos del "mending Apparatus" (en *The Machine Stops*), la maldad hipócrita del sacerdote, empujando a la mujer de Giuseppe y arrojándola al mar (en *The Story of a Siren*), los terribles "ecos" que afectan toda nuestra vida (en *The Passage to India*), etc....

Estas personificaciones del mal transcendente son muy similares a las personificaciones del mal en la forma *épica*. Pero no juegan un papel importante, como en ésta; sólo aparecen momentáneamente, y no llegan a darnos un sentido de horror. Los personajes malos de Forster son quizá demasiado torpes, demasiado "inconscientes" y ni siquiera pueden darse cuenta de que el mal existe. (Y sus personajes "buenos", frecuentemente son también irresponsables moralmente).

Al presentárnoslos, Forster intentaba quizá darnos un retrato del *inglés medio*, que es incapaz de una maldad totalmente deliberada, incapaz del mal por el mal, incapaz de adorar al demonio:

(19) ORTEGA Y GASSET: ob. cit., págs. 121-122.

"His character, which prevents his rising to certain heights, also prevents him from sinking to these depths. Because he doesn't produce villains wither... His badness is the result of muddle and negation, a kind of moral assumption such as overtakes Jane Austen's Mr. and Mrs. Dashwood during their prolonged deliberation about the appropriate sum to be settled on Mr. Dashwood's sister" (20).

Se nos hacen detestables porque su poder destructor crea una ilusión de naturalidad; su ignorancia, su torpeza, su hipocresía farisaica, su altruismo egoísta..., parecen como una especie de inocencia desnaturalizada. En la tradición épica, los personajes que encarnan la maldad, son conscientes, y por tanto "responsables" de su propio destino y del mal que acarrearán a los demás. En Forster, aunque sean causa de cierto mal y sean condenados por ello, no son conscientes; y por eso parece que el autor no les atribuye culpabilidad ni responsabilidad. Sin embargo, son espiritualmente negativos; y "though they do not generate evil, they do like blocked gutters, receive, store and exhale it" (21). De echo toda su ficción, y sobre todos sus cuentos, "se basan en la aguda oposición de las fuerzas del bien y del mal"..., de la vida y de la muerte (22). Oposición que es esencial a toda la literatura de imaginación.

El quejarse de que es injusto con los Anglo-indios o con los Wilcox sería, pues, condenar una característica esencial a la tradición épica y olvidar el que los convencionalismos, tomados de la ficción realista, se usan para fines muy distintos. De Forster podríamos decir lo que Ortega afirma de Cervantes: que integra la realidad en su arte "sólo para elevar a una potencia estética más alta la aventura..., para dar cabida al continente imaginario y servirle de soporte" (23).

Forster escogió la forma épica porque se acoplaba mejor a sus predisposiciones didácticas. Pero si preguntamos el *porqué* de esas inclinaciones didácticas, tendríamos que hacer un estudio de sus experiencias e intereses; y esto nos llevaría demasiado

(20) *Abinger Harvest*, Harcourt, New York, 1936, págs. 21-22.

(21) E. BOWEN: *Collected Impressions*, New York, 1950, pág. 125.

(22) A. WILDE: *Art and Order*, New York University Press, 1964, pág. 63.

(23) O. Y GASSET: ob. cit., pág. 127.

lejos. Indicaremos tan sólo que su experiencia era *extática* y de pretender describirla directamente, hubiera perdido su calidad transcendente. Por eso tenía que ser simbolizada. Y con la mayor libertad posible en la selección de las imágenes que transmitieran su contenido. La fantasía épica que tiene a su disposición un universo de imágenes subjetivas le proporcionaba una gran libertad de elección y le permitía expresar lo inexpresable.

Los intereses psicológicos de Forster, por otra parte, encajaban magníficamente en esta forma literaria. A Forster le interesaba el drama psicológico del conflicto interno; pero le interesaba sobre todo exteriorizar ese conflicto psicológico (24), hacerlo dramático, expresando las fuerzas de la vida y de la muerte en personajes y símbolos separados. Hasta la pretendida falta de responsabilidad es sólo un recurso del narrador, que le ayuda en su proceso de simbolización.

La fantasía es subjetiva y alegórica en el sentido de que separa y exterioriza en imágenes o símbolos los varios elementos que integran nuestra vida interior, o los varios análogos que integran nuestra experiencia estética. Nuestro trabajo tratará de sintetizarlos, de coordinarlos, para que nos den una visión total de la naturaleza humana.

Los cuentos de Forster, nos dice él mismo, tratan de romper con "the demons of Realism and Literal Ilusion" (25), revelándonos con ello lo más esencial de su esquema épico.

Todos fueron escritos en un período de unos diez años: 1902-1912 (26). En carta a Edward Garnett, Forster mismo nos dice su opinión sobre los mismos: "I think them better than my long books, the only point of criticism on which I have ever di-

(24) W. STONE nos lo demuestra ampliamente en su libro *The Cave & The Mountain...*

(25) Cfr. "Amis et Amiles at Weybridge", en *Athenaeum*, 25 julio 1919, pág. 662. La frase está usada alabando el éxito de una obra de teatro, representada por colegiales "which was deeply emotional, because it did not mimic emotion. Cfr. también "Break Up Day New Style", en *Manchester Guardian*, 8-XII-1920, pág. 8, y "The White Devil at Cambridge", en *New Statesman*, 20-III-1920, págs. 708-709, donde Forster muestra su desagrado ante todo intento de lograr una ilusión de realismo. Tal ilusión hace imposible la comunicación directa de cualquier realidad más profunda que pueda tener la obra. Esta actitud ante el "realismo" en el teatro es muy significativa, al momento de enjuiciar su rechazo del realismo en la ficción.

(26) Ver la cronología de sus obras en B. J. KIRKPATRICK: *A Bibliography of E. M. Forster*, Londres, Hart-Davis, 1965.

sagreed with you" (27). La verdad es que toda la crítica parece estar del lado de E. Garnett. Por eso nos sorprende la afirmación de Forster. La razón quizá esté en que muchos de los críticos han pretendido enjuiciarlo con esquemas distintos de los de la fantasía épica. Forster se define a sí mismo como *artist of vision*. Y según su propia descripción, tales artistas tienen una característica fundamental:

"Everything comes to them in a rush, their arms are filled at once with material for a life's work, and their task is to sort and resort what they have rather than to seek fresh experiences. As the artist of vision does not..., like Shakespeare or Goethe, pick up some and then something more. He does not care for fresh people or problems... He is always harking back to some lonely garden or sombre grove, to some deserted house whose entrance is indeed narrow but whose passages stretch to infinity... It should be noted that sometimes the vision only yields its inmost meaning to the touch of memory... It reveals significant depths only after years of sorting and resorting" (28).

Forster está hablando de Forrest Reid; pero se está definiendo también a sí mismo. Está aludiendo al *momento eterno*, al *stasis* o epifanía de nuestro placer estético, en que captamos la belleza genuina de un mundo auténtico, y nos salvamos (29). Está refiriéndose a *The Story of a Panic* que "rushed into my mind as if it had waited for me up there" (en Ravello); a *The Road from Colonus*, que "hung ready for me in a hallow tree near Olympia"; o al incendio de los Figsbury Rings, cuando repentinamente nació al mundo de su ficción Stephen Wonham y prácticamente toda su *The Longest Journey* (30). Está indicándonos lo más auténtico de su esquema épico; y está mostrándonos dónde

(27) Cfr. C. G. HEILBRUM: *The Garnett Family*, London, 1961, páginas 139-140.

(28) Cfr. *Abinger Harvest*, págs. 96-98.

(29) "I used to be very keen on this" (= la salvación, el momento eterno). Pero a medida que su producción avanza, Forster nos presenta ese momento eterno en forma más difusa y simbólica.

(30) Cfr. *The Collected Tales of E. M. Forster*, A. Knopf, New York, 1948, págs. V-VI, y *The Longest Journey*, ed. "World Classics", págs. X-XI.

podemos encontrar su más genuina y más sencilla expresión. Y esta concepción del arte continuará, con muy ligeras variantes, en toda su carrera literaria.

Elizabeth Bowen resume admirablemente la continuidad de la perspectiva de Forster y el "desarrollo" de su arte en esta línea:

"With some artist the attempt of self-discovery is, itself, the art. But Mr. Forster, though his first novels were published when he was in the twenties, seems to have been adult when he began to write. Then he took up without hesitation, in fact with evident certainty, the position with regard to life that he has occupied since... At all events he went with that first book direct to his personal maturity —and in an artist that is more than a private matter. The thirty-three years since "Where Angels Fear to Tread" have given him further data, but have not changed his conclusions... His "development" has been a matter of equipping himself more fully, and with wider reference, to express what he has, from the first felt" (31).

Forster escribía porque gozaba en ello (32); y gozaba escribiendo porque tenía algo (una "visión", una "experiencia") que comunicar. Le gustaban en especial aquellas obras que parecían expresar más claramente lo que merecía la pena decirse. Por eso es por lo que consideraba sus cuentos como mejores que sus novelas; por eso pudo decir en 1960 a propósito de *The Longest Journey* que era "the least popular of my five novels, but the one I am most glad to have written" (33).

(31) W. STONE, en su obra *The Cave and the Mountain*, indica que Forster sigue un proceso de desarrollo lento y penoso que alcanza su madurez en *A Passage to India*. Esta opinión lleva consigo una baja estima de sus primeras novelas, incluso de *Howards End*. Muchos otros escritores y críticos que tienen en alto aprecio estas obras, encontrarán insostenible esta posición de STONE. Sin embargo, en otras ocasiones, W. Stone concuerda con nuestro enfoque; por ejemplo cuando afirma: "Forster, like Lawrence, is primarily interested in the mythic and the unconscious" (Cfr. pág. 382).

(32) Cfr. FURBANK and HASKELL: *Writers at Work*, *Paris Review*, I (1953), pág. 35.

(33) Cfr. Edición "World Classics", Introduction, pág. IX.

Aunque la forma épica esté más clara y más definida en los cuentos, también se puede encontrar, esencialmente, en sus novelas. En realidad los "cuentos" son sólo las primeras afirmaciones de la visión permanente de Forster, y medios admirables de ajustar nuestra perspectiva para apreciar la auténtica naturaleza de su ficción. Si hubiéramos de clasificarlos de algún modo, habríamos de referirnos a lo que el mismo autor nos dice: "As a rule, I am set going by my own arguments or memories, or by the motion of my pen" (34); o a aquellas otras palabras que encabezaban este artículo: "In no book have I got down more than the people I like, the person I think I am, and the people who irritate me" (35).

Podríamos, pues, decir que el primer grupo de cuentos es el fruto de sus *memorias* ("The person I think I am"); el segundo grupo, el de sus *argumentos* ("the people who irritate me"); y en el tercero vemos al Forster plenamente artista, escribiendo al *movimiento espontáneo* de su pluma (presentándonos "the people I like").

THE ETERNAL MOMENT es el cuento más popular y el más generalmente citado en las antologías. Y es que se parece más a sus novelas que a los demás cuentos. Y quizá porque sigue un esquema similar al de la novela tradicional realista; quizá lo más similar que haya escrito Forster. Así opina A. WILDE:

"There are no heavenly agents here to bring the great moment about, no miraculous shells or bequests to provide an easy transition from the life in time to the life by values, no fantastic other kingdoms to provide a permanent refuge from the inadequacies of personal relations or from the encroachments of old age. The two worlds of the other stories appear now not as discrete and polar entities but as different, though coexistent, levels of the mind. Consequently, Miss Raby is more fully realized than any of her fellow protagonists, while the narrator, for once, is less

(34) Cfr. *The Collected Tales...* Introduction, pág. VII.

(35) Cfr. "The Art of Fiction", en: *The Paris Review*, I, 1953, pág. 37.

concerned with pointing facile morals than with probing psychological and moral complexities" (36).

Mis Raby es una famosa novelista que ha hecho igualmente famosa a Vorta, una pequeña aldea de montaña. Al cabo de muchos años regresa a Vorta a ver lo que el turismo ha hecho de la pequeña aldea. En realidad, el pueblecito le atrae, porque en una de estas colinas, hace ya veinte años, un joven italiano (a veces haciendo de guía, otras veces de simple "maletero") le confesó el amor apasionado que sentía hacia ella. Aunque ella le rechazase violentamente, este momento ha permanecido como el más hermoso y real de toda su vida:

"For she realized... that the incident upon the mountain had been one of the great moments of her life —perhaps the greatest, certainly the most enduring: that she had drawn unacknowledged power and inspiration from it, just as trees draw vigour from a subterranean spring... There was more reality in it than in all the years of success and varied achievement which had followed, and which it had rendered possible. For all her correct behaviour and lady-like display, she had been in love with Feo, and she had never loved so greatly again. A presumptuous boy had taken her to the gates of heaven; and, though she would not enter with him, the eternal remembrance of the vision had made life seem endurable and good" (37).

Este *momento eterno* es una especie de visión, de "experiencia" que dirigirá inconscientemente toda la vida de Miss Raby. El momento eterno nos ofrece un modo de imaginar la conexión entre lo temporal y el mundo del valor transcendente. Y no pretendemos hacerlo exclusivo de Forster. Virginia Woolf, por ejemplo, escribía en 1928:

"The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom, I mean to eliminate

(36) A. WILDE: ob. cit., pág. 92-93.

(37) Cfr. *The Collected Tales...*, pág. 300-301.

all waste, deadness, superfluity; to give the moment whole; whatever it includes" (38).

Y Walter Pater:

"Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us, for that moment only. Not the fruit of experience itself is the end... To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy is success in life" (39).

Este momento, aunque Forster no lo dramatice, como él mismo señala que hace Marcel Proust, es de suprema importancia; es como "el tiempo real" de que nos habla Bergson, que "cuando lo intuimos mediante la sensibilidad, nos pone en contacto con la realidad última". Esa es la idea del libro de Miss Raby, "written round the idea that man does not live by time alone, and that an evening gone may become like a thousand ages in the court of heaven—the idea that was after—wards expanded more philosophically by Maeterlinck" (40). Esta es la esencia de su experiencia de amor: amor aternizado, exento de los estragos del tiempo, libre de toda envoltura humana o de las incertidumbres de lo histórico.

Cuando Miss Raby regresa al pueblecito, lo encuentra rodeado de lujosos hoteles; y en uno de los más selectos, está como conserje Feo, su antiguo enamorado. *Flowers and Elephants*, para el que Forster escribió una introducción en 1927, nos da un magnífico retrato de Miss Raby:

"I do want, while I travel, to write of the unforgettable little spaces of time that come when imagination is merged into living in a special way, and the

(38) Cfr. *A Writer's Diary*, ed. por L. WOOLF, New York, 1954, pág. 136.

(39) Conclusión a *The Renaissance*; cit. por R. C. CHILD, "Aesthetics of W. Pater", New York, 1940, pág. 102.

(40) Cfr. *Abinger Harvest & Two Cheers for Democracy*, Harcourt, 1951, pág. 83.

thing seen becomes like a work of art, intense, significant, separate. They come suddenly, these perfect moments of perfect life, and they remain with me forever" (41).

A medida que se profundiza su encanto "all things become symbolic" (42).

En *The Eternal Moment* el simbolismo más claro será el pueblo mismo, con su mezcla de lo teutón y de lo latino; con su contraste entre la moderna civilización y los vestigios de una comunidad más primitiva y viril. Vorta simboliza la ambivalencia interna de Miss Raby, su éxito literario y su frustración amorosa, su "clasismo" y su deseo de unir las clases sociales (adoptando al hijo de Feo). Y el hecho de que el campanile —lo único hermoso que ha producido su éxito mundano— esté a punto de derrumbarse, simboliza quizá que es imposible toda conexión con el mundo de la acción y el cambio.

Este sería, quizá, el momento de preguntarnos con McDowell, al hablar del poder moral ejercido por el "momento simbólico": "Does (the story or Miss Raby's life) illustrate... the disastrous effects which follow its denial?" (43). Forster no nos da ninguna respuesta. Y es que no trata de dictaminar, sino de explorar las complicadas relaciones entre la vida y el arte. "The Eternal Moment is Forster's closest approach to a Jeycean Portrait of the Artist, a description of how and why the artist is different from his fellow men. Consequently there is no discontinuity in Miss Raby's personality before and after her revelation" (44).

Su gran descubrimiento no es de su auténtico amor a Feo, sino el descubrimiento de sí misma, el del arte como justificación de una vida:

"In that moment of final failure, there had been vouchsafed to her a vision of herself, and she saw that she had lived worthily. She was conscious of a triumph over experience and earthly facts, a triumph

(41) Cfr. C. SITWELL: *Flowers and Elephants*, London, 1927, pág. 23.

(42) *Ibid.*, pág. 33.

(43) Cfr. F. P. W. McDOWELL: "Forster's Natural Supernaturalism", en *Modern Fiction Studies*, vol. 7, otoño 1961, pág. 274.

(44) A. WILDE: ob. cit., pág. 94.

magnificent, cold, hardly human, whose existence no one but herself would ever surmise" (45).

El cuento podría representar también la justificación de la propia vida y vocación artística de Forster. De hecho hay notables semejanzas entre Miss Raby y su creador. Al escribir el cuento Forster estaba empezando su carrera artística y había entrado en aquel período de cinco años en que se sentía cada vez más viejo (46). Vorta, Feo, el Campanile... son obra del tiempo, y son, por tanto, menos permanentes que los valores que han informado los escritos de Miss Raby y que han dado a su vida algo de la estabilidad de la obra de arte. Por eso al mirar "the persistent and perishable beauty of the valley" que le parecen infinitamente distantes (47), acepta su vida, su vejez... y hasta se resuelve a su conflicto interno.

Miss Raby abandonando la habitación sin que nadie lo note, mientras sus compañeros quedan allí para "salvar las apariencias", es también simbólico: un símbolo más adecuado que el de Miss Haddon invitando a sus antiguas alumnas a visitarla en la playa. Quizá Forster esté simbolizando, en ella, sus preocupaciones más íntimas; el problema del artista en sus relaciones con los varios aspectos de la vida; su propia retirada (o la de cualquier artista); una mezcla de triunfo y de fracaso.

Sin embargo, pese a la opinión de varios críticos (48), nos parece que Forster se está ocupando demasiado de sí mismo; que no hay verdadera oposición entre las fuerzas del bien y del mal; que —al renunciar a su esquema épico— Forster ha sacrificado también sus efectos dramáticos y satíricos; parte de su elegancia y profundidad característicos de sus mejores cuentos; que hay poca profundidad simbólica en sus personajes y escenas. El cuento, pues, no es de lo más característico del arte de Forster.

En otros tres de sus cuentos (*Mr. Andrews*, *Co-ordination* y *The Curate's Friend*) el problema no es la ausencia del esquema épico, sino una deficiente presentación del mismo. De re-

(45) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 307.

(46) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 307.

(47) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 307.

(48) Cfr. por ejemplo las obras de L. TRILLING: *E. M. Forster*, Norfolk, Conn, 1943; de SHUSTERMAN: *The Quest for certitude in E. M. Forster's Fiction*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1965; etc...

sultas estos tres cuentos serán también de poco valor. Y quizá "Forster hubiera hecho mejor en no publicarlos" (49).

MR. ANDREWS es una alegoría similar, en parte, a *The Machine Stops*. Parece una sátira contra el antropomorfismo. El protagonista del cuento llega al cielo y encuentra toda una serie de dioses, que son meras proyecciones de los hombres que los imaginan. Los dioses cambian a medida que cambian las esperanzas, los deseos o las creencias de los hombres. Si hay un mensaje implícito en la sátira, acaso sea —como en *The Machine Stops*— que "el hombre es la medida de todas las cosas", que en "la compañía de los dioses se logra sólo desilusión y frustración".

El "cielo" de Mr. Andrews parece una parodia de la sociedad humana, con sus sectas, sus tertulias, sus pandillas. Allí se da cuenta de la insensatez de desear reproducir su "glorious individual life on earth in an individual life to come" (50).

El sentido de aislamiento y soledad que experimenta en el cielo se contrapone al *momento eterno*, al momento de desinterés, de amor y comunicación perfectos que experimentara con su amigo, a la entrada del cielo, cuando cada uno rogaba que el otro fuese admitido. Y así, los dos deciden abandonar ese lugar para retornar a la naturaleza y unirse con "el alma universal".

En cierto modo Mr. Andrews y el turco sufren una segunda muerte, en parte similar a la de Michael en *The Point of It*. Sólo que en Michael se tratará de un movimiento de lógica consumación, un alejarse del destierro y del cautiverio. Su plenitud, su gozo y su perfección radicarán en su completa identificación con la "totalidad" del alma universal.

Nos queda un sentido de vacío, que era el que el propio Forster experimentaba en los años anteriores a la publicación de *Howards End*. El mismo Forster nos lo explica:

(49) Cfr. D. SHUSTERMAN: ob. cit., pág. 57.

(50) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 225. El cielo satisface, en cierto modo, las esperanzas de Mr. Andrews; pero no sus deseos y aspiraciones infinitas que no podemos imaginar (Cfr. pág. 231) de no ser en sueños (Cfr., pág. 232).

"I had got my antithesis all right, the antithesis between the civilized man... and the heroic man... But I had not settled what is going to happen" (51).

Nos da la impresión de que se esfuma la personalidad de Mr. Andrews y del turco. Al final, ninguno de los dos existe; sólo queda una especie de humanidad general, mística, universal; una negación o quizá una equiparación de lo malo y lo bueno, y de todo cuanto existe en el mundo; una abstracción del Forster individual.

Y lo mismo podríamos decir de *CO-ORDINATION*. A primera vista nos parece similar a *The Celestial Omnibus*, debido a su fondo, su temática y ambientación extra-terrena. El contraste entre la educación mecánicamente "coordinada" que ha establecido la Directora (para impresionar al Ministerio) y la "coordinación" "through the central sources of Melody and Victory" (52), que se obtiene sólo cuando los personajes van más allá de lo superficial y convencional de la vida escolar, podría simbolizar la oposición entre la letra y el espíritu, que propondrá Dante.

También aquí hay un gran momento de verdad, de comunión entre Miss Haddon (la anciana profesora de música) y la Directora del colegio. Y como veremos en varios otros cuentos (*The Story of a Panic*, por ejemplo) este momento surge de un contacto redentor con la naturaleza. Al retirar la concha de su oído, las dos mujeres experimentan su *momento eterno*, de contacto con las fuerzas de la naturaleza y el alma universal. Pero su visión no es total; al menos no parece ser lo suficientemente transformadora. A Miss Haddon le falta valor para determinarse a "morir luchando", como hará Mr. Lucas, por ejemplo (53). En ella no encontramos plenamente definidas ni las fuerzas del bien, ni las del mal. Aunque Forster deja claro que ella recordará su experiencia para siempre, no logra mejor forma de simbolizar su vida futura que enviarla a un melancólico aislamiento.

(51) Cfr. FURBANK and HASKELL: ob. cit., pág. 30.

(52) Cfr. *The Collected Tales...*, pág. 244.

(53) *Ibid.*, pág. 128.

to, lejos del colegio, lejos de las chicas entusiastas, lejos de su breve comunión con la Directora.

Da la impresión de que Forster representa su propia indecisión, su propio fracaso ante el mundo, su propia retirada futura "cuando ya no sea capaz de hacer ficción" (54). La solución que nos ofrece es también incompleta. El resultado de los decretos de Napoleón y Beethoven no soluciona nada: la destrucción de lo ficticio y convencional no es suficiente para establecer lo auténtico, lo natural, la comprensión y comunión verdaderas. La música del regimiento de caballería que "parece enloquecer de alegría a las chicas", y el "desorden total de su juego" en plena naturaleza, son símbolos de un desorden quizá tan estéril como el sistema de coordinación, y no garantizan en modo alguno el que las chicas capten el auténtico espíritu que inspiraba a Beethoven o a Napoleón, ni el que se identifiquen con las fuentes genuinas de la Melodía y la Victoria.

Forster dice en *Aspects of the Novel* que "Dickens causes his characters to vibrate a little, so that they borrow his life and appear to lead one of their own. It is a conjuring trick" (55). Y estas mismas palabras podrían ser una descripción de lo que él mismo está tratando de hacer en *Coordination*. Los personajes ríen, reaccionan, hablan, se mueven de un lado para otro...; pero en realidad parecen marionetas manipuladas con discreta habilidad a fin de lograr demostrar la propia idea del autor. Y en consecuencia la estructura del cuento dista mucho de ser perfecta. Forster mismo se da cuenta de que no satisface, de que no sabe qué hacer con Miss Haddon, de que el efecto de la Melodía y la Victoria sobre las chicas es muy dudoso...; y como intento de solución, evoca al arcángel Rafael y a Mefistófeles para lograr, con ayuda extraterrestre, lo que debiera haberse logrado en el drama humano.

THE CURATE'S FRIEND es un caso extraño entre los cuentos de Forster: en sus personajes, en su temática, en sus soluciones. El cuento trata de un "fauno" descubierto en Wiltshire. Harry, el sacerdote que narra la experiencia, es el único que ha conseguido verlo. Harry es, para Forster, uno de esos contados "clásicos" simbólicos que pueden *ver* porque poseen "cer-

(54) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 239.

(55) Cfr. *Aspects of the Novel*, pág. 67.

tain quality, for which truthfulness is too cold a name and animal spirits too coarse a one" (56). Estas son, precisamente, las cualidades carismáticas que Forster señala en las personas de "corazón desarrollado" (57).

El sacerdote nos cuenta cómo ha cambiado su vida a raíz de su amistad con el fauno. De convencionalista, abnegado, altruista, hombre de sociedad..., se convierte en el hombre "natural", "who swears when he is cross and laughs when he is happy" (58); que evita hablar de demonios, renunciaciones, abnegación, etc.

El fauno puede muy bien ser símbolo de lo que significa verdad y espontaneidad, en contraste con la insinceridad y falta de naturalidad del sacerdote. Para ganar su amistad y su confianza, el fauno accede a hacer feliz a Emily, la prometida de Harry. El fauno la toca, y ella "logra encontrarse a sí misma" y encontrar al hombre que la hará feliz, en cuyos brazos se abandona (59). La actitud del sacerdote, presenciando la escena, nos recuerda a Philip observando a Gino y Caroline; a Rickie espionando a Agnes y Gerald; o a Charlotte presenciando el primer beso de George y Lucy. Como ellos, Harry reacciona ante la escena; pero está desprendido de ella física y psicológicamente; está experimentando una secreta alegría en lo más íntimo de su ser (60). Como a Cecil Vyse, le parecerá que "he is better detached".

A medida que acepta la amistad con el fauno, va experimentando un gran cambio en todo su ser: se da cuenta de que la naturaleza está viva, de que siente, habla... (oye que las colinas se hablan y cantan unas a otras durante la noche, por ejemplo) (61). Pero Harry no huye de nuestro mundo ordinario y vulgar. Al contrario: se afianza en él, avanza materialmente, continúa triunfando, ayudando a los demás, comunicando su alegría...

Podríamos ver en el fauno la proyección de los deseos más fundamentales de Harry; y considerar su encuentro no como el

(56) Cfr. *Collected Tales*, pág. 113.

(57) Cfr. "Notes on the English Character", en *Abinger Harvest*, páginas 11-24.

(58) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 122.

(59) *Ibid.*, pág. 121.

(60) *Ibid.*, pág. 122.

(61) *Ibid.*, pág. 123.

hallazgo de algo o alguien, sino como el descubrimiento de su propio ser. En Emily y su nuevo prometido, la "imagen del hombre y la mujer eternos" (62). Y en Harry, uno de los mejores retratos de Forster. También él es el ministro de una nueva religión: la religión del arte; también él ha captado la presencia de los faunos, Pans, Driades, etc... Pero no se atreve a contarlos detalladamente su experiencia: "I can tell no one exactly how it came to me. For if I breathed one word of that, my present life, so agreeable and profitable, would come to an end" (63). Y por eso nos confiesa que se ha visto forzado a usar "the unworthy medium of a narrative, and to delude (us)" (64). También él tendrá éxito en nuestro mundo hecho de convencionalismos, y tan diferente de su ideal; también él seguirá ayudando a los demás, transmitiéndoles "el evangelio" de su Arte.

Estos tres cuentos, pues, nos revelan al Forster, en sus varios aspectos; pero no encontramos en ellos un verdadero contraste u oposición entre las fuerzas del bien y del mal, entre los mundos de la inocencia y la experiencia. Al faltarles lo más auténtico del esquema épico y mítico, no descubrimos en ellos verdadero simbolismo, ni revelación de una realidad esencial. *The Other side of the Hedge* y *The Machine Stops*, aunque no lleguen a expresar de forma perfecta esa oposición del esquema épico, logran, sin embargo, crear mundos distintos y opuestos que simbolizan la inocencia y la experiencia. En ellos, el mundo sencilla y profundamente humano, se opone al mundo del progreso y la deshumanización.

En *THE OTHER SIDE OF THE HEDGE*, este nuestro mundo polvoriento y crepitante se opone al mundo del otro lado de la cerca, al mundo del jardín paradisíaco, donde todo es sencillo y donde cada actividad se justifica a sí misma, donde existe una libertad total, excepto la libertad de elegir la desdicha y la desventura, donde no hay progreso ni "mecanización".

La alegoría del camino que nadie sabe a dónde conduce, pero que engendra cansancio y es la causa de la deserción del

(62) Ibid., pág. 121.

(63) Ibid., pág. 124.

(64) Ibid., pág. 124.

(65) Ibid., pág. 39.

hermano "who had wasted his breath on singing and his strength on helping others" (65), podría ser el símbolo general.

La alegoría del jardín está magníficamente lograda. El paisaje y las actividades sencillas que allí se desarrollan (66) tienen un encanto y un poder evocativo maravillosos. Sus dos puertas sugieren el jardín mitológico. La puerta de marfil —de los falsos sueños— da al camino; y por ella salió la humanidad "countless ages ago, when it was first seized with the desire to walk" (67); la otra —la de los sueños verídicos— da al jardín. Y aquí el protagonista abandonará definitivamente su antiguo ser, aquella su vida "with its struggles and victories, with its failures and hatreds, with its deep moral meaning and its unknown goal" (68).

El protagonista, que tiene veinticinco años cuando llega al camino, simboliza los veinticinco siglos de progreso tortuoso y polvoriento, de egolatría y esfuerzo consciente del hombre civilizado, en su viaje desde la antigua Atenas al moderno Londres (69).

El jardín parece haber estado ahí como la realidad intemporal más profunda de la mente subconsciente-supraconsciente. Es como la representación épica del *absoluto* de McTaggart, o de la *unidad orgánica* de Moore. Todo el cuento —a excepción de la primera página— sucede en su interior. El protagonista cruza la cerca arrastrándose con gran dificultad; se cae de repente en el estanque de agua fresca; y al salir se encuentra en un mundo totalmente distinto. Las aguas del estanque simbolizan el bautismo y la regeneración, el rito de entrada en el otro mundo, en el lugar "that means nothing but itself" (70); en el lugar mítico de la eterna juventud: "A man of fifty or sixty... but there was no anxiety in his manner, and his voice was that of a boy of eighteen" (71). Simbolizan también la visión del hombre perfecto, de la sociedad ideal. El protagonista ha renacido en esas "aguas bautismales". Y pronto se dará cuenta de que el rena-

(66) *Ibid.*, pág. 43.

(67) *Ibid.*, pág. 45.

(68) *Ibid.*, pág. 47.

(69) Cfr. W. LYNSEY: *Reading Modern Fiction: 29 Stories with Story Aids*, New York, 1957, pág. 208.

(70) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 44.

(71) *Ibid.*, pág. 41.

cimiento no admite grados. La cerca es ahora como una barrera infranqueable. O se está en un lado o en el otro.

El interés dramático se centra en dos puntos: el momento del *renacimiento* y el del *contraste* absoluto entre el antiguo y el nuevo mundo del héroe. Forster mantiene su originalidad. Así, a pesar de lo admirable de la imagen del renacimiento, Forster supone que su héroe sólo ha comenzado a renacer. Y el cuento se centrará en la lucha interna del protagonista para comprender los valores del jardín. Y, al usar la primera persona en toda la narración, Forster trata de dar un mayor dramatismo al conflicto entre estos dos mundos.

La certeza del anciano que hace de guía contrasta admirablemente con la necedad e insensatez del protagonista, que seguirá enjuiciando las delicias del jardín con los standards del mundo del progreso, de la velocidad, de la mecanización... que acaba de dejar.

El narrador observa esa barrera infranqueable, "and in a moment lost all pleasure in the grass, the sky, the trees, the happy men and women"... "and realize that the place was but a prison, for all its beauty and extent" (72). "Behind the hedge—escribe Virginia Woolf—he always hears the motor horn and the suffling feet of tired wayfarers" (73). Y hasta trata de convencer a su guía:

"Now, we of the road... we are always learning, expanding, developing"...

"Science and the spirit of emulation... these are the forces that have made us what we are".

I must get back somehow to the road, and have my pedometer mended" (74).

Sólo en los últimos párrafos nos damos cuenta de que la visión se ha transformado y que ha *entrado* totalmente en la vida del jardín. Pero nos queda una curiosa impresión: Forster se ha plegado al esquema tradicional de dejar al lector en suspenso, sin que pueda descubrir el final; pero en este cuento,

(72) *Ibid.*, pág. 42.

(73) Cfr. V. WOOLF: *The Novels of E. M. Forster*, pág. 109 (en *Atlantic Monthly*, vol. 115, Nov. 1927, págs. 642-648).

(74) Cfr. *Collected Tales...*, págs. 42, 43, 44.

este recurso tradicional parece casi sugerirnos que está negando el poder de la visión transformadora. Nos parece que el *momento eterno* habría de ser el renacimiento por el agua, y que éste habría de dar una dirección a toda su vida. Sin embargo, el autor nos esboza la *gran transformación* sólo en dos párrafos pequeñísimos, al final del encuentro; y con expresiones muy vagas: "as in dream"... "seemed to"... (75).

Pero el cuento es interesante. Forster ha creado imágenes que simbolizan adecuadamente algunas realidades importantes de la vida interior. Incluso el "sueño" en que cae tras beber su cerveza, es simbólico, indicando —a la manera de Dickens— el paso de un estado a otro; la plena aceptación de su nueva mansión; su total paso a otro tipo de vida:

"Though my senses were sinking into oblivion... they perceived the magic song... and stars piercing the fading sky" (76).

W. Stone afirmará que "fainting... plus expansion plus music is a fairly normal formula for salvation in Forster" (77).

THE MACHINE STOPS contrasta en varios aspectos con el cuento anterior. Y es que parece subrayar las imágenes de la experiencia y la civilización deshumanizada, más que las de la inocencia y la naturalidad.

Forster nos dice que es una reacción, una réplica a *The Time Machine* de H. G. Wells (78). El objeto principal del cuento es el monótono proceso de la civilización progresista. De hecho el progreso ha llegado a su extremo. El mundo es ahora como una colmena gigante, como un laberinto subterráneo. Y los hombres viven cada uno en su celdilla:

"Imagine, if you can, a small room, hexagonal in shape like the cell of a bee. It is lighted neither by window nor by lamp, yet it is filled with soft radiance. There are no apertures for ventilation, yet the

(75) *Ibid.*, pág. 48.

(76) *Ibid.*, pág. 48.

(77) Cfr. W. STONE: *ob. cit.*, pág. 148.

(78) Cfr. *Collected Tales...*, págs. VII-VIII.

air is fresh. There are no musical instruments, and yet, at the moment my meditation opens, this room is throbbing with melodious sounds. An arm-chair is in the centre, by its side a reading-desk —that is all the furniture. And in the armchair there sits a swaddled lump of flesh —a woman, about five feet high, with a face as white as fungus. It is to her that the little room belongs” (79).

Forster nos presenta el conflicto clásico del esquema épico, entre esta mujer, *Washti*, y su hijo, *Kuno*. Para la madre esta sociedad —donde la máquina lo hace todo— es la sociedad ideal. Su evangelio es “the Book of the Machine” (80). Al principio todavía se hablaban los unos a los otros, hacían ciertos ejercicios físicos, hasta hacían incursiones a la superficie. Pero ahora el deseo de tocar, de relacionarse, de hablar o mirar a otro ser humano, se considera como vulgar y repulsivo, como “no-mecánico”; ahora toda comunicación se hace por teléfono-televisión. Al principio, la civilización de la máquina no tenía nada que ver con la religión; pero ahora ésta exige que sus moradores la adoren:

“The second great development was the re-establishment of religion... the machine is omnipotent, eternal; blessed is the machine...” (81).

Kuno es un hereje: hace ejercicio físico, repite a menudo que “el hombre es la medida de todas las cosas” (82), y trata de huir a la superficie.

La imagen de la vida guiada por la máquina se opone a la imagen de la vida entre los ocultos habitantes de la tierra que pueden experimentar el poder incalculable de la naturaleza y contemplar la gloria de las estrellas. La máquina es el símbolo central del mundo supermecanizado, pero inferior; las estrellas, el símbolo central del mundo natural, sencillo, superior. Las es-

(79) *Ibid.*, pág. 144.

(80) *Ibid.*, págs. 166, 185 y *passim*.

(81) *Ibid.*, págs. 184-185.

(82) *Collected Tales...*, pág. 196.

trellas siempre han simbolizado lo eterno, "harmony and salvation", en palabras del propio Forster (83).

Puesto que los habitantes de la tierra permanecen en muy segundo plano, el cuento requiere un gran símbolo para el hombre, "the flower of all flesh, the noblest of all creatures visible, the man who had once made God in his image, and had mirrored his strength on the constelations" (84). Y este símbolo son las estrellas, la constelación de *Orión* (el símbolo de su fuerza y de su naturaleza heroica) (85). Kuno está suspendido entre este mundo inferior y superior, entre la máquina y Orión (86). Pero contrariamente a otros protagonistas de Forster, Kuno no experimenta conflicto interno alguno. Desde el principio está del lado de la tierra y las estrellas. Su lucha consiste sólo en huir de la máquina y en desarrollar su humanismo básico.

La huida de Kuno es un símbolo del rechazo de la vida estéril y absurda de su mundo super-automatizado, y de la mujer que lo representa. Kuno quiere unirse a la humanidad que se relaciona directamente, con sus cuerpos y sus corazones, y no mediante la máquina:

"I felt that humanity existed without clothes... it was naked, humanity seemed naked, and all these tubes and buttons and machineries neither came into the world with us, nor will they follow us out, nor do they matter supremely while we are here. Had I been strong, I would have torn off every garment I had, and gone out into the outer air swaddled. But this is not for me, nor perhaps for my generation. I climbed with my respirator and my hygienic clothes and my dietic tabloids. Better than not at all" (87).

"Isolation —ha escrito Forster recientemente— means death. And isolation sometimes masks itself behind bustle or wordly success or what passes for civilization" (88).

(83) Cfr. "Dante", en *The Working Men's College Journal*, abril 1908, pág. 301.

(84) *Ibid.*, pág. 196.

(85) *Ibid.*, págs. 147-148, 179, etc...

(86) *Ibid.*, pág. 178.

(87) *Ibid.*, págs. 170-171.

(88) Introducción a *The Warm Country* (de D. WINDHAM), N. York, pág. 9.

Tras encaramarse por los ocultos y tenebrosos conductos que le llevan a la superficie (donde terminará su soledad), Kuno logra abrir uno de los automatismos que les protegen del aire exterior. Y muy pronto se encuentra "on de boundary between two atmospheres" (89), tratando de adaptarse al aire puro de la naturaleza. Pero los tentáculos del *Mending Apparatus* entran en acción. Un gran gusano blanco le persigue, comienza a enroscarse primero a su tobillo y luego a todo su cuerpo, obligándole a pedir auxilio. "That part —dice su madre— is too awful. It belongs to the part you will never know" (90). Los tentáculos agarran todo lo que está a su alcance. Y así arrastran a ese mundo inferior, junto con Kuno, algo del césped y helechos de la campiña de Wessex y hasta a un habitante de la tierra: una muchacha que, al venir en su auxilio, resultó alcanzada por el tentáculo del *Apparatus* que atravesó su garganta.

El simbolismo parece claro. La sociedad estéril trata siempre de castrar al héroe ["Kuno had lately asked to be a father, and his request had been refused by the Committee" (91)], y de violar a la heroína. El incidente es además una buena imagen de la lucha desigual del individuo contra la terrible crueldad de la máquina y del progreso destructor.

La madre predice el castigo a la apostasía de Kuno. Pero éste triunfará en última instancia. La máquina será la víctima de su propia decadencia. Se acumulan las averías que nadie puede reparar: "Humanity, in its desire for comfort, had overreached itself" (92). Kuno morirá con todos los demás de su civilización; pero antes logrará llegar hasta su madre, abrazarla y besarla, relacionarse directamente con ella, dejando de lado todo convencionalismo, toda religión. Y el espíritu de ésta logrará, al fin, escapar de su prisión y compartir con Kuno —ya "extáticamente feliz"— su visión de una nueva humanidad:

"They wept for humanity, those two, not for themselves. They could not bear that this should be the end. Ere silence was completed, their hearts were opened, and they knew that had been important on

(89) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 173.

(90) *Ibid.*, pág. 79.

(91) *Ibid.*, pág. 169.

(92) *Ibid.*, pág. 186.

the earth... The sin against the body... it was for that they wept in chief; the centuries of wrong against the muscles and the nerves, and those five portals by which we can alone apprehend... glozing it over with talk of evolution, until the body was white pap, the home of ideas as colourless last sloshy stirrings of a spirit that had grasped the stars" (93).

Forster ha puesto en acción una inventiva admirable en este cuento. Pero su imagen central sigue siendo un problema. Es demasiado dominante en la narración, demasiado general e ineludible. Un símbolo tradicional del estado, de la civilización, de la vida, suele ser un "barco en alta mar". Según el esquema épico, la imagen del *barco* es muy adecuada; y es que siempre está rodeado por el mal, por el peligro y la inseguridad que lo limitan en todo momento. Pero la imagen de esta otra civilización ("la máquina") es distinta y nos deja perplejos; parece como si primero fuera un *todo* en sí; y secundariamente un símbolo. Se ha llegado a señalar que es impropia de sus extraordinarias posibilidades de artista; que el mundo de la máquina sólo se parece a las demás sociedades perversas que nos presenta, en el hecho de ser moralmente irresponsable; pero que es demasiado monstruoso y demasiado inhumano para ser artístico. Virginia Woolf señalaba que, en realidad, no hay éxito final alguno; sólo es una imaginación de Kuno (ya que éste no deja herederos; y hasta parece contento de que todo termine en ese modo). Pero, pese a la perplejidad de su símbolo central, el esquema épico está palmario; y el triunfo de las fuerzas del bien está claro en las últimas frases:

"Humanity has learnt its lesson".

"For the moment they saw the nations of the dead, and, before they joined them, scraps of the untainted sky" (94).

THE POINT OF IT es un cuento que no gustó a sus amigos de Bloomsbury, porque no vefan "the point of it" (95). Si

(93) Ibid., págs. 195-196.

(94) Ibid., pág. 197.

(95) Ibid., introduction, pág. VIII.

lo hubieran comparado con *The Longest Journey*, donde ya había tratado el mismo tema, no habrían encontrado tal dificultad. Cerca de Cambridge, Rickie había encontrado "a secluded dell, paved with grass and planted with fir-trees. It could not have been worth a visit twenty years ago, for then it was only a scar of chalk, and it isn't worth a visit at the present day, for the trees have grown too thick and choked it. But when Rickie was up, it chanced to be the brief season of its romance, a season as brief for a chalk-pit as a man —its divine interval between the bareness of boyhood and the stuffiness of age" (96).

Los árboles de hoja perenne y la pureza de la roca dan a ese vallecito una permanencia y una belleza que apenas ha sido afectada por el paso de las estaciones. Por supuesto que este lugar perderá un día su encanto. Pero, para Rickie, significa la gloria imprecadera de sus años de Cambridge, el cénit de su juventud y de su vida. Y aunque a veces parece olvidarlo, siempre será el lugar de retorno y renovación.

En el cuento que nos ocupa encontramos el mismo tema. La primera parte no habla de un supremo momento de esfuerzo juvenil. Micky cruza el estuario en el bote de su amigo Harold, que —a pesar de estar convaleciente— responde a las órdenes triunfantes de Micky y fuerza hasta el último de sus músculos en un éxtasis de esfuerzo físico que culmina en la muerte. La segunda parte describe la vida de Michael, sus éxitos, sus convencionalismos, su olvido de esta experiencia juvenil, a medida que se acerca a la vejez, el doloroso rechazo de sus hijos, y su muerte en un acceso de cinismo e ironía. La tercera parte es una alegoría, en que se narra el mismo cuento, pero a la inversa. El ovillo de la experiencia enredado en su vida, parece sólo desenredarse en la otra vida. El primer acontecimiento es ahora el último. Harold y Micky cruzan de nuevo el estuario, dirigiéndose hacia el esplendor de la alquería, cuyas ventanas —al ponerse el sol— brillan "full to the brim with fire" (97). La finalidad de esta repetición —"the point of it"— no es el persuadirnos de que la vida futura explica toda la problemática de nuestra existencia presente, sino el de revelarnos cuán peligroso es olvidar nuestra experiencia juvenil, y el *momento eterno* en que hemos captado el auténtico y genuino sentido del ser.

(96) Cfr. *The Longest Journey*, pág. 23.

(97) Cfr. *Collected Tales...*, págs. 198 y 124.

Para Forster el deseo de recordar la realidad de nuestra juventud es suficiente para la salvación; porque el deseo llevará a la memoria; y la memoria no cesará hasta que nuestra visión y nuestra vida se armonicen. La cita del *Ulisses* de Tennyson al comienzo del cuento parece confirmárnoslo: el hombre puede envejecer, pero el espíritu de la juventud y del esfuerzo heroico no muere. La juventud y la vejez no son tan sólo algo cronológicamente inevitable; son fuerzas opuestas que se disputan el alma del hombre. Jung lo explica muy bien en su analogía entre la vida del hombre y el paso del sol (98).

La presentación original y paradójica que Forster nos ofrece de este tema se refleja en el modo de referirse al protagonista. En la primera parte lo llama Micky; en la segunda, al principio Michael y luego Sir Michael. Y acostumbrados ya a este nombre, nos sorprende que comience la tercera parte con "Micky was still in bed" (99). Micky-Michael es el protagonista-antagonista. Las dos funciones están patentes en la primera y segunda parte. En la tercera parte, Michael se convierte definitivamente en Micky. Forster parece haber considerado cuidadosamente esta doble función. Así, en el examen de la vida de Sir Michael, se diría que no están presentes las fuerzas del mal:

"He cared for the universe, for the tiny tangle in it that we call civilization, for his fellow-men who had made the tangle and who transcend it. Love, the love of humanity, warmed him" (100).

Y bajo la influencia de su mujer, se dedicará a ayudar y hacer el bien: "he desired to help others" (101). Pero es que —caso de captarlas fácilmente destruiría el agudo contraste entre la segunda y la tercera parte, entre los convencionalismos de nuestra "sloppy civilization" (102) y la realidad de la auténtica *visión*. Sin embargo, ciertas alusiones esporádicas nos sugieren ya la presencia de esas fuerzas del mal, en la misma persona del

(98) Cfr. C. G. JUNG: *Collected Works*, vol. 5 ("Symbols of Transformation"), New York, 1956 (traducción de R. F. C. Hull), págs. 355-357.

(99) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 203.

(100) *Ibid.*, pág. 204.

(101) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 204.

(102) *Ibid.*, pág. 204.

protagonista: "He (Sir Michael) began a career that was rather notable" (103); su matrimonio es "sufficiently happy" (104); y su carácter "grew sweeter every day" (105). Cada vez se nos va haciendo más evidente que su tolerancia y su simpatía son más "defecto" que auténtica virtud; y que su éxito es el resultado de su mediocridad.

Lo más interesante del cuento es la tercera parte, la lucha interna de Michael Micky. Aquí Forster despliega un auténtico complejo de símbolos que exteriorizan y dramatizan la vida íntima. Forster usa los dos nombres, con sus correspondientes significados: *Micky* significa la inocencia, la juventud y la imaginación, y la realidad inmediata de las fuerzas de la vida y de la muerte. *Michael* significa el doblegarse ante los convencionalismos y el mundo de la "experiencia", el ser reducidos en última instancia a la ineficacia y al cinismo. En la tercera parte, el mundo de Michael se representa simbólicamente. Es el "universo de la vejez", "dark with a dirtiness... more ancient than the hues of day and night" (106); es un desierto interminable en el que se mueven columnas de arena a la deriva. A medida que se hacen viejos, los hombres se convierten en columnas del pasado, y —"if they grow soft", como Michael— serán columnas de arena que al menor tocamiento "fall with a slight hiss" (107). Y este infierno será nuestro común destino: "the fault was his, but the fate humanity's" (108). En realidad hay dos infiernos: "The hell of the hard... (for) the reformers and ascetics and all sword-like souls"... y "the hell of the soft... (for) the sentimentalists, the conciliators, the peace-makers, the humanists, and all who trusted the warmer vision" (109).

Pero también aquí aparecen las estrellas —*Orión y Géminis*— para recordarnos la aventura y la juventud, el amor de los dos hermanos gemelos, el uno divino y el otro humano. Cástor muere, como Michael; y Pólux, como Harold, que en un senti-

(103) *Ibid.*, pág. 204.

(104) *Ibid.*, pág. 205.

(105) *Ibid.*, pág. 205.

(106) *Ibid.*, pág. 214.

(107) *Ibid.*, pág. 214.

(108) *Ibid.*, pág. 219.

(109) *Ibid.*, pág. 218.

do espiritual es eterno, "went down to Hell that he might be with him" (110).

Harold-Pólux, como representación de la Juventud eterna y Universal, es una imagen plena de luz y de poesía. Michael es el símbolo de toda nuestra civilización fácil y confortable, convencionalista e irresponsable:

"He had mistaken self-criticism for self-discipline, he had muffled in himself and others the heroic edge. Yet the luxury of repentance was denied him. The fault was his, but the fate humanity's, for everyone grows hard or soft as he grows old" (111).

Harold es el símbolo de toda la juventud y de la visión intemporal ("anterior a la división del amor y la verdad"). Su *momento eterno* es el de su esfuerzo final al cruzar el estuario remando: "He was approaching the mystic state...: he was beginning to be" (112). Su *ser* se consumará con la muerte.

Michael recordará su última actitud "one hand grasping his own; the other plugged deep into the sea" (113), simbolizando la perfecta hermandad de Harold; y el paso al otro mundo, al otro lado de la cerca, sólo a través de las *aguas redentoras*. Y sus últimas palabras: "Don't you see the point of it? Well, you will some day (114), que Michael jamás ha comprendido. Más aún: Michael ha olvidado este momento eterno, y ha ido a parar al infierno. Pero su deseo final de recordarlo, cuando un compañero de penas le habla del gran río y oye las palabras del canto: "I was before choice. Y was before hardness and softness were divided... I have been all men, but all men have forgotten me... The years that I dwelt with you seemed short, but they were magical, and they outrun time... Who desires to remember? Desire is enough" (115)..., bastará para salvarle.

"Then Micky died a second death. This time he dissolved through terrible pain, scorched by the glare,

(110) Ibid., pág. 217.

(111) Ibid., pág. 219.

(112) Ibid., pág. 200.

(113) Ibid., pág. 202.

(114) Ibid., pág. 202.

(115) Ibid., págs. 221, 222, etc...

pierced by the voice. But as he died he said: "I do desire"" (116).

Micky tropieza en un trozo de madera, y al levantarse se encuentra en un bote que le aleja de la orilla:

"Hell made her last effort, and all that is evil in creation, all the distortions of love and truth by which we are vexed, came surging down the estuary, and the boat hung motionless. Micky heard the pant of breath through the roaring, the crack of angelic muscles; then he heard a voice say, "the point of it"... and a weight fell off his body and he crossed mid-stream.

It was a glorious evening. The boat had sped without prelude into sunshine... on the bank in front was a farm, full to the brim with fire" (117).

Varias interpretaciones del cuento nos señalan que la justaposición de sus tres bloques distintos contribuye a la ironía y dramatismo; que la línea narrativa es viva y continua; etc... Pero hemos de resaltar ante todo que el efecto general es totalmente alegórico y simbólico. Recordemos que la alegoría es quizá la forma temática más característica de la épica (118). Pero el cuento peca quizá de excesivo *moralismo*. Quizá sea un intento que hace Forster de argumentar, de polemizar, de desprenderse (un desprendimiento sólo parcial) del esquema básico que caracteriza sus mejores cuentos, aquellos en los que nos habla espontáneamente, presentándonos a los personajes que más le atraen.

Este esquema puede verse en *The Celestial Omnibus*, *Albergo Empedocle*, *The Story of a Panic*, *The Road from Colonus* y *Other Kingdom*. En todos observaremos una pintura viva y satírica de la sociedad que ha de juzgarse a la luz de la visión, del *eternal moment* del protagonista.

THE CELESTIAL OMNIBUS es quizá el menos didáctico de sus cuentos, el más fantástico y quizá también el más opuesto

(116) *Ibid.*, pág. 223.

(117) *Ibid.*, págs. 223-224.

(118) Cfr. ORTEGA Y GASSET: *ob. cit.*

a la alegoría moral que acabamos de señalar en *The Point of It*.

The Celestial Omnibus es posiblemente el más admirado y discutido de sus cuentos. Y es que la imaginación poética se expresa admirablemente en la fantasía épica; y —como Mr. Bons— todos creemos en la “verdad esencial” de la poesía. Además una primera lectura nos asegura que es imposible confundir esta fantasía con un cuento realista. Aquí apreciamos el tipo especial de experiencia que nos ofrece la literatura de imaginación:

“experience liberated, experience disengaged, disembodied, disencumbered, exempt from the conditions that we usually know to attach to it” (119).

El esquema épico se aprecia ya desde el principio en el conflicto simbólico entre los dos mundos completamente distintos que se oponen dramáticamente: el del niño, cuya inocencia, ingenuidad, ignorancia e imaginación, le ganan una entusiasta recepción en el “cielo ideal” del cuento; y el de Mr. Bons, cuya sabiduría, petulancia (120), materialismo y “experiencia”, le llevarán a un rechazo total de la vida del espíritu y a una condena irremisible:

“The boy who resided at Agathox Lodge, 28, Buckingham Park Road, Surbiton, has often been puzzled by the old sign-post that stood almost opposite... it pointed up a blank alley, and... had painted on it in faded characters, the words “To Heaven”” (121).

El cuento invoca todo un panteón literario: Homero, Dante, Sir Thomas Browne, Jane Austen, Keats, Aquiles, la Duquesa

(119) Cfr. H. JAMBÉ, cit. por R. P. BLACKMUR: *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York, 1935, pág. 33.

(120) H. J. OLIVER: *The Art of E. M. Forster*, Melbourne Univ. Press, 1960, señala que el mismo nombre es en sí simbólico. BONS es, en realidad, SNOB escrito al revés.

(121) En *The Longest Journey*, encontramos una descripción similar: el rincón maravilloso que ha encontrado Rickie, cerca de Madingley (Cfr. pág. 23). La referencia al niño “sin nombre” es un bonito contraste con la exactitud en su dirección. Pero la dirección es la de sus padres, que —al igual que Mr. Bons— pertenecen al mundo de la letra (con sus números, sus medidas, sus limitaciones); mientras que el niño pertenece al mudo opuesto, al mundo del espíritu.

de Malfi, Tom Jones, Mrs. Gamp, y algunas de las creaciones de Tennyson y Wagner. Pero Shelley y su espíritu son los que animan toda la obra. La señal indicadora que intriga al niño era "a joke of a person named Shelley" (122); y Mr. Bons declara con orgullo: "I believe we haven seven Shelleys" (123). Shelley —el "legislador desconocido" (124), el "guía espiritual"— es el que inspira la rebelión y la huida del muchacho hacia la libertad del otro mundo. Shelley ofrece al niño lo que ya ofreciera a G. Lowes Dickinson, y al propio Forster:

"What he wanted was a song which would transport him out of the world in the right direction, wings that would carry him out of the body into the region where good and evil are more clearly opposed than on earth, and where good triumphs everlasting. Sincere, enthusiastic, and fired with the same social hopes, Shelley provided him with exactly the right pair of wings. It was possible, in that enchanting company, to shake off the flesh. It was possible to shake it off in the company of many other poets, but Shelley remained unique because, however high he soared, he never rejected humanity" (125).

El núcleo del cuento es la huida, el vuelo shelleyano hacia el reino de la poesía. Al salir el sol, el muchacho entra en la callejuela, y descubre allí un autobús. El chófer es Sir Thomas Browne. Después de un viaje tranquilo entre las nubes, llegan a un gran golfo: un arco-iris parece hacer de puente entre las dos costas. El autobús entra en este puente, pasa por encima del río sempiterno, y llega hasta el mismo cielo.

De regreso a Agathox Lodge, cuando comunica el muchacho su descubrimiento, se le encierra en su habitación y se le castiga (haciéndole aprender un poema de memoria). No obstante, añade Forster: "it was the greatest day of his life, in spite of the caning and the poetry and the end of it" (126). Sólo Mr.

(122) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 50.

(123) *Ibid.*, págs. 50, 51.

(124) Cfr. *Two Cheers for Democracy*, pág. 94.

(125) Cfr. *Glodsworthy Lowes Dickinson*, Arnold & Co., London, 1934, pág. 37.

(126) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 62.

Bons, halagado en su vanidad por las palabras inocentes del muchacho "I told about you, and how clever you were, and how many books you had, and they said "Mr. Bons will certainly disbelieve you"" (127), decide curarle, yendo con él a la callejuela a la puesta del sol. El chófer es esta vez Dante. Encima de la puerta del autobús, Mr. Bons ve un letrero: "Lasciate ogni baldanza voi che entrate" (128) y se apresura a indicar que hay una equivocación: debiera decir "*speranza*" y no *baldanza*. Es que no imagina que éste es un viaje hacia la morada de los inocentes, no a la morada de los pecadores. Abandonad toda autosuficiencia, vosotros los que entráis, porque sólo los sencillos y limpios de corazón verán a Dios. Sólo los artistas que son puros de corazón, que no ponen barreras a la imaginación, pueden vivir en el cielo de Forster. Mr. Bons (el presidente de la Sociedad Literaria, "the wisest person alive" (129) quizá) no podrá resistir la contemplación del esplendor de la poesía: "I beg you not to disgrace me when we arrive" (130). El ha acumulado libros sobre "literatura", conoce y cita a profusión obras literarias, diríamos que posee la poesía; pero no está poseído por ella. Por eso le entra un miedo horrible y ruega a Dante que le devuelva al mundo de Surbiton: "I had honoured you. I have quoted you. I have bound you in vellum. Take me back to my world". Pero Dante le responderá: "I am the means and not the end. I am the food and not the life. Stand by yourself, as that boy has stood. I cannot save you. For poetry is a spirit; and they that would worship it must worship in spirit and in truth" (131). Al tratar de escapar se precipita en el vacío y desaparece a los ojos del muchacho, gritando "I see London" (132).

Su caída es el resultado de su *snobismo* (término mundado para designar el "orgullo"). Los periódicos darán al día siguiente la noticia del descubrimiento de su cuerpo extrañamente mutilado.

La justicia poética es total y absoluta. El niño (y todo su mundo *real* de la imaginación poética y creadora) permanecerá

(127) *Ibid.*, pág. 65.

(128) *Ibid.*, pág. 67.

(129) *Ibid.*, pág. 50.

(130) *Ibid.*, pág. 69.

(131) *Ibid.*, pág. 73.

(132) *Ibid.*, pág. 73. London es siempre, para Forster, la encarnación de todo el materialismo terrestre (Cfr. por ejemplo: *Where Angels Fear to Tread; The Longest Journey; etc.*...).

en el cielo —“for you cannot come back if you lose your ticket” (133)— y al final será coronado con hojas de laurel, como los vencedores clásicos; mientras que Mr. Bons (y todo lo que él representa) aboca al fracaso total.

Precisamente el núcleo del cuento y su efectividad dependen sobre todo de la belleza imaginativa y sentimiento lírico de las escenas celestes, enriquecidas con un magnífico lujo de detalles alegóricos que Forster manipula con una precisión magistral (134).

Por otra parte, el hecho de que el muchacho descansa sobre el escudo de Aquiles que tiene grabada toda la imagen del universo físico (135) nos hace patente que la imaginación creadora no implica una huida de nuestro mundo, sino una intuición y una visión que abarque su unidad y su significado.

El gran golfo que hay que cruzar —apoyados en ese gigantesco arco-iris— simboliza la separación absoluta, el gran contraste entre estos dos mundos.

El hecho de que sea precisamente Dante —el poeta alegórico por excelencia— quien muestre a Mr. Bons el verdadero camino, es también muy significativo. Rose Macaulay nos asegura que, hacia finales de 1907, cuando terminaba *A Room with a View* y escribía *The Celestial Omnibus*, Forster dio unas conferencias sobre Dante, de las que se colige una gran simpatía hacia el poeta florentino (136). Si a esto añadimos algunas otras alusiones, donde considera a Dante como la gran autoridad (137)..., a la *Divina Comedia* como uno de “los tres grandes libros” de toda la historia de la Literatura (138), y sobre todo el paralelismo temático e incluso “ideológico” entre ambos (139)..., podríamos colegir el poder simbólico que Forster encierra en este chófer.

(133) *Collected Tales...*, pág. 65.

(134) Cfr. S. C. WILCOX: *The Allegory of Forster's "The Celestial Omnibus"*, en *Modern Fiction Studies*, vol. II (1956-57), págs. 191-196.

(135) “He crouched on the wonderful shield, on heroes and burning cities, on vineyards graven in gold, on every dear passion, every joy, on the entire image of the Mountain that he had discovered, encircled, like it, with an everlasting stream” (*Collected Tales...*, págs. 72-73).

(136) Cfr. R. MACAULAY: *The Writings of E. M. Forster*, London, Hogarth, New York, Harcourt-Brace, 1938.

(137) Cfr. *Two Cheers for Democracy*, págs. 68, 69.

(138) *Ibid.*, pág. 219.

(139) Cfr. el paralelismo que establece R. Macaulay en su obra.

También Forster, como Dante, está tratando de buscar su camino a través de los oscuros bosques del error, de encontrar la luz de la verdad, de descubrir la unidad, el orden, que iluminarán su vereda. Como él tratará de buscar lo permanente que se oculta tras lo ilusorio de la vida (140). Como él está tratando de guiar a la humanidad perpleja o extraviada entre las preocupaciones e inquietudes de nuestro mundo, ofreciéndoles el evangelio de su arte. Un evangelio distinto, sin embargo, ya que Dante tenía la *fe* necesaria para que pueda sostenerse el optimismo; “But I —dice Forster— am a child of unbelief, lacking the faith that is needed for optimism; my view, therefore, must of necessity be pessimistic” (141).

En su cuento, Forster parece estar diciéndonos: “¿Creáis que el mundo de Agathox Lodge era real? ¿Cómo podría convencerlos de lo contrario sino aprovechando de vuestras ilusiones, y llevándoos así a otro mundo distinto? Desde este mundo celeste de la imaginación poética, podéis observar ahora la realidad prosaica y las absurdas preocupaciones de Agathox Lodge. Eráis como Mr. Bons; si ahora os parecéis al niño, entonces también vosotros habéis tenido vuestra *visión*”. Y con su epílogo parece insistirnos: “los acontecimientos del mundo real, que aparecen en nuestra prensa diaria, son más extraños e improbables que este cuento. Si lográis advertir lo irreales y cómicos que son, entonces estáis ya viendo con ojos nuevos; soís como el niño del cuento”. De ese modo Forster concentra toda nuestra atención en el protagonista y personaje central de su cuento, el *Beatrice* del ateo o del humanista.

De hecho, no es poca cosa ser como el niño. El divino niño en su carroza alada, y su viaje mítico al empíreo, simbolizan para el hombre la promesa de una realización heroica en el futuro. El muchacho prefigura a Aquiles; y Aquiles participa de todo lo que hace inmortales a los “dioses”: “their radiant visible beauty, their wonderful adventures, their capacity for happiness and laughter” (142). El niño, al participar de estos atributos inmortales, se une a Aquiles y a los dioses.

(140) Cfr. *Pessimism in Literature*, en *The Working Men's College Journal*, 1907.

(141) Cfr. *Two Cheers for Democracy*. El capítulo dedicado a DANTE.

(142) Cfr. *Abinger Harvest*, pág. 218.

ALBERGO EMPEDOCLE es el primer cuento que publicó Forster. Apareció en la revista *Temple Bar*. El autor no lo consideró lo suficientemente maduro para reeditarlo en sus colecciones posteriores. De hecho algunos críticos le han atribuido ciertos defectos narrativos (como por ejemplo, la excesiva "intimidad" entre el narrador y el protagonista); cierta inmadurez de conjunto que lo hace obra de un *amateur*; cierta debilidad estructural; y, en particular, cierto desequilibrio entre "visión y "anti-visión". Pero es un cuento que ha tenido mayor éxito que muchos de los reeditados en *The Collected Tales of E. M. Forster*.

Se trata de dos prometidos, Harold y Mildred, que están pasando sus vacaciones en Sicilia, en compañía de los padres de ésta, y de algunos otros parientes y amigos. Se alojan en la Pensión Empédocles. El nombre nos sugiere ya todo un ambiente del antiguo mundo griego, que por cierto servirá de encuadre espiritual a toda la acción. Empédocles creía en la transmigración de las almas, y será un buen símbolo de lo que va a ocurrir a Harold: la re-encarnación de su imaginación, de su vitalidad, de su sentimiento; su retorno a la vida y espíritu griegos.

Harold es inocente, espontáneo, instintivo, atlético, *natural*. Ya los familiares de Mildred han sentenciado que Harold es el elemento físico del grupo, mientras que Mildred es el elemento intelectual, el gran devoto de la imaginación.

Sin embargo será Harold el que va a tener el gran momento de visión. Los dos se han acostado sobre la hierba, entre dos columnas de las ruinas de un templo griego; y se han quedado dormidos. Al despertar, Harold tiene la sensación de que él ya ha vivido allí alguna vez, en *la otra vida*. Mildred se emociona ante esta idea tan romántica, y finge haber vivido también allí, en otra época, con él. Pero la respuesta tranquila de Harold "no, Mildred, darling, you have not", pondrá fin a sus relaciones amorosas. Mildred se pone del lado de los otros, que le consideran como loco.

El tema fundamental del cuento es, precisamente, el que Harold penetre en su subconsciente. "Remembering has made me so strong. I see myself to the bottom now" (143). Y Harold, al adentrarse totalmente en el pasado universal del hombre, que es también su propio pasado, ha surgido con una consciencia

(143) Cfr. *Temple Bar*, vol. 128 (1903), págs. 677 y 674.

de un yo más inclusivo y total. Pero este su nuevo yo, difícilmente puede habérselas con nuestra existencia compleja. Y así parece haber perdido contacto con nuestro idioma y nuestra forma de vida. El menor contratiempo dará al traste con su frágil existencia, y le hundirá en la misteriosa oscuridad del *pasado mejor*, del inconsciente del que ha provenido. Y el resultado es la locura. Sus compañeros le encierran en un manicomio; pero su amigo, el narrador del cuento, concluye:

“But I firmly believe that he has been a Greek, nay, that he is a Greek... for the greater has replaced the less, and he is living the life he knew to be greater than the life he lived with us” (144).

Forster, ciertamente, no logra aquí una descripción muy acertada de la visión inicial, ni de la vida interior del hombre; pero describe maravillosamente el aspecto social; y el comienzo del cuento —el preludio de la visión de Harold— es magnífico. La imagen del lecho de tierra entre las dos columnas del antiguo templo griego, es un símbolo admirable. La imagen sugiere a la vez el féretro y el tálamo nupcial. Al sugerir la muerte, predice también el renacimiento; y al sugerir el matrimonio, está aludiendo a una unidad mayor que la que puede darse en este mundo materializado. Unidad que está ya simbolizada en la armonía y belleza de toda la escena. Aquí radica el auténtico momento de la visión, y el auténtico poder simbólico del cuento. Pero el mundo (ni siquiera los intelectuales, como Mildred) no ha captado el valor de su experiencia estética; es más: le aísla y le pone fuera de toda posible comunicación. Por eso Forster, decididamente del lado de su héroe, concluye: “if things had happened otherwise, he might be living that greater life among us, instead of among friends of two thousand years ago, whose names we have never heard” (145).

THE STORY OF A PANIC es el primer cuento de su colección, titulada *The Collected Tales of E. M. Forster*. El cuento es un perfecto ejemplo de esa inspiración instantánea y de ese correr espontáneo de su pluma. En mayo de 1902, cuando via-

(144) *Ibid.*, pág. 684.

(145) *Ibid.*, pág. 684.

jaba por Italia, fue un día de paseo a Vallone Fontana Caroso, cerca de Ravello, "and suddenly, the first chapter rushed into my mind as if it had waited for me up there" (146).

"The valley ended in a vast hollow, shaped like a cup, into which radiated ravines from the precipitous hills around. Both the valley and the ravines and the ribs of hill that divided the ravines were covered with leafy chestnut, so that the general appearance was that of the many-fingered green hand, palm upwards, which was clutching convulsively to keep us in its grasp" (147).

Este rincón fantástico será el símbolo principal del cuento. Y además es un perfecto símbolo del elemento femenino de nuestra conciencia.

Sería interesante señalar, de paso, que Forster describe con muchísima frecuencia la naturaleza, el paisaje, la vegetación; pero casi nunca describe animales. Y recordamos cómo Freud señala también la *flora* (y nunca la fauna) en su lista de símbolos sexuales femeninos: paisajes (en especial: depresiones, cañadas, vaguadas, todo tipo de cuevas y valles...), bosques, matorrales, etc... (148). Este simbolismo femenino es característico en la obra de Forster.

La imagen de la mano crispada que parece querer cerrarse y aprisionarnos (que usa en la cita precedente) es una de las imágenes favoritas de Forster. La encontramos, por ejemplo, en *The Longest Journey*: "Fingers burst up through the sand-black fingers of sea devils"; y en *A Passage to India*: "Fists and fingers thrust above the advancing soil" (149).

El motivo principal del cuento es la aparición del gran dios *Pan* a Eustace, el pequeño héroe de catorce años (150).

(146) Cfr. *Collected Tales...*, pág. V-VI ("Introduction").

(147) *Ibid.*, págs. 5-6.

(148) Cfr. S. FREUD: *A General Introduction to Psychoanalysis*, New York, 1935, pág. 139.

(149) Cfr. *Longest Journey*, pág. 66, y *Passage to India*, pág. 131.

(150) W. STONE se fija en la frase del primer párrafo: "I have decided to give an unbiassed account of the extraordinary events of eight years ago" (pág. 3). Y concluye que se trata de los sucesos ocurridos en 1894, cuando Forster tenía catorce o quince años. En este caso Forster sería el Eustace

Esta epifanía ocurre en una excursión de Eustace y un grupo de turistas ingleses al valle cercano a Ravello. A todos les impresiona la belleza del paisaje, excepto a Leyland, el pseudo-artista, que comenta: "It would make a very poor picture". Mr. Sandbach narra el cuento de Plutarco acerca de la muerte de Pan; y al momento de repetir con Leyland el lamento de los marinos: "El gran dios Pan ha muerto" (151), todos advierten un fenómeno extraño: un viento prodigioso avanza desde la cumbre de la montaña, transformando en verde oscuro el verde claro del paisaje, e invadiendo la atmósfera con un silencio de muerte. Y todos huyen, presa del terror y pánico:

"It was not the spiritual fear that one has known at other times, but brutal, overmastering, physical fear, stopping up the ears, and dropping clouds before the eyes, and filling the mouth with foul tastes" (152).

Pero Eustace no experimenta pánico ni terror alguno; por eso no huye. Los demás le encontrarán luego, tendido en el suelo, entre el césped, con una sonrisa angélica y una expresión de gozo en todo su ser. Y a su alrededor se pueden observar pisadas como de cabra.

El cuento sigue mostrándonos la transformación de ese muchacho díscolo y nimado, debido a la experiencia del extraordinario y gozoso poder de la naturaleza, simbolizado por *Pan*. De regreso al hotel "he stepped out manfully, for the first time in his life" (153); corre delante de los demás "como un cabrito"; besa a una de las tres campesinas, en la que quizá reconoce a Clotho, que rige los destinos del nacimiento y de la nueva vida (154); se arroja en brazos de Gennaro —el ignorante bo-

de catorce años; y el narrador, el Forster joven, recién graduado en Cambridge. Y entonces algunos de los párrafos serían de una gran ironía. Por ejemplo: "I would not have minded so much if he had been a real studious boy, but he neither played hard nor worked hard. His favourite occupations were lounging on the terrace in an easy chair and loafing along the high road... Naturally enough, his features were pale, his chest contracted, and his muscles undeveloped. His aunts thought him delicate; what he really needed was a discipline" (págs. 4-5).

(151) Cfr. *Collected Tales...*, págs. 6 y 9.

(152) *Ibid.*, pág. 12.

(153) *Ibid.*, pág. 18.

(154) *Ibid.*, págs. 20 y 21.

tones— que es el único que se da cuenta de lo que le ha ocurrido a Eustace (porque entre los que conocen a Pan, hay una misteriosa afinidad): “Ho capito”, le dice Gennaro, aunque aquél no le haya dicho nada (155); esa noche los otros turistas le encuentran corriendo por el jardín del hotel y subiéndose a los árboles, “saluting, praising, and blessing the great forces and manifestations of nature” (156). Finalmente los adultos logran capturarlo y lo confinan en su habitación. Y el cuento acaba con la huida de Eustace, internándose en la “infinitud” de la naturaleza; y con la muerte de Gennaro.

El conflicto entre las fuerzas del bien y del mal está manifiesto en los contrastes que Forster nos presenta: contraste entre lo limitado de la habitación y lo infinito de la naturaleza; entre el espíritu de Inglaterra y el de Italia; entre el mero espectador y el participante en la experiencia de Pan; entre el mundo del adulto y el del adolescente.

Ya señalábamos el simbolismo del paisaje; pero el dios Pan encierra también un gran simbolismo. Frecuentemente se le describe como una especie de Cristo pagano; un Cristo más lobo que cordero; un Cristo que castiga a los que se le resisten y que recompensa a los que acogen su espíritu; el prototipo del poder y vida divinos, y de la perfecta encarnación humana de esa vida de la que “todos” podemos participar:

“The power is in himself and can be gained by men intelligent enough to ignore brain and to follow instead the promptings of blood, muscle, viscera, and glands. But, still fearsome, Pan can also be a punisher and a destroyer, an embodiment even of the diabolic. Many, however, see in him benevolence and protection, not only of flocks and the creatures of the forest but of sorrowing humanity as well” (157).

(155) *Ibid.*, pág. 22.

(156) *Ibid.*, pág. 28.

(157) Cfr. W. R. IRWIN: *The Survival of Pan*, en *Publ. of the Modern Lang. Associat. of America*, vol. 76 (1961), pág. 160. Con su cuento, Forster estaba, quizá, pagando tributo a la corriente de finales del s. XIX y comienzos del s. XX. El tema de PAN era, en efecto, muy de la época: “Of Pan and the elemental forces —nos dice en *Howards End*— the public has heard a little too much... they seem Victorian” (pág. 114).

Con la ayuda de su Cristo pagano, Eustace está creando una religión suya, distinta de los arquetipos tradicionales, pero esencialmente idéntica a la primitiva ortodoxia mítica. La esencia de esta religión es la expansión, la libertad, lo "infinito", el rechazo de toda coacción de los sentidos..., que son, en realidad, los ideales artísticos de Forster.

La huida de Eustace, desde la diminuta habitación a la infinitud de la naturaleza, es también simbólica; es una de las formas de traducir el rechazo de la opresión y los desórdenes de la vida moderna (con su industrialización, su urbanización, su dinero, su prestigio social, su neurótica supercivilización...) y la aceptación de la vida primitiva, sencilla, *natural*, del otro lado de la cerca. Eustace huye de todo: de su amor culpable hacia Gennaro (el narrador encuentra "this promiscuous intimacy..., was perfectly intolerable" (158); de sus amigos y familiares, de su identidad humana..., para lanzarse a lo desconocido: "He has understood and he is saved... Now, instead of dying he will live" (159).

Pero quizá sea Gennaro el personaje más interesante y más simbólico del cuento. Gennaro no pertenece por entero a ninguno de los dos mundos; está como oscilando entre los dos: es ya parte del mundo de los adultos, pero no totalmente; ha pasado la edad mágica de Eustace (160); pero no ha abandonado su espíritu. Es Jesús y Judas a la vez: primero traiciona a su amigo Eustace por un puñado de liras, entregándole a sus *verdugos*, que pueden así capturarlo, "enviándole a la muerte" (161); pero luego le salvará, muriendo para que Eustace viva (como hará Rickie —en *The Longest Journey*— para que viva Stephen) (161).

El triunfo de Eustace —similar al del muchacho de *The Celestial Omnibus* o al de Evelyn, en *The Other Kingdom*—, parece un tanto aminorado por la huida menos fantástica de Gennaro: huida hacia la muerte, huida de la tragedia inevitable de convertirse en *adulto* y en parte de su mundo. Al final del cuento se oyen "the shouts and the laughter of the escaping boy"

(158) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 22.

(159) *Ibid.*, pág. 38.

(160) *Ibid.*, pág. 36.

(161) *Ibid.*, págs. 35 y 38.

(162); pero el cuerpo de Gennaro permanece en el hotel, y con él una insatisfacción en torno a la fácil huida de Eustace.

THE ROAD FROM COLONUS es otro magnífico ejemplo de composición rápida, dejando que la pluma simbolice sencillamente la visión del autor: "*The Road from Colonus hung ready for me in a hollow tree near Oliympia*" (163).

Es la historia del héroe más anciano y más hastiado del mundo que nos presenta Forster. Pero un anciano que recupera la visión de su juventud. Mr. Lucas se encuentra visitando Grecia; éste ha sido el sueño de toda su vida. Pero se da cuenta de que, también aquí, todo es banal e insulso:

"It made no difference whether that man looked at the Thames or the Eurotas"...

"...His phrases and gestures had become stiff and set... There was nothing and no one to blame: he was simply growing old" (164).

En una excursión a caballo, Mr. Lucas se adelanta a todos y llega a un bosquecillo de sicómoros, cuyo verdor y lozanía contrastan con lo mustio del paisaje. Le atrae en especial la música de un riachuelo cristalino que brota de las raíces de un gran árbol hueco, del que los nativos han hecho una especie de capilla. Se adentra en este santuario natural, y allí tiene su revelación, su gran momento:

"His eyes closed, and he had the strange feeling of one who is moving, yet at peace —the feeling of the swimmer, who, after long struggling with chopping seas, finds that after all the tide will sweep him to his goal. So he lay motionless, Conscious only of the stream below his feet, and that all things were a stream, in which he was moving. Something unimagined, indefinable, had passed over all things, and made them intelligible and good" (165).

(162) *Ibid.*, pág. 38.

(163) *Ibid.*, pág. VI ("Introduction").

(164) *Ibid.*, pág. 127.

(165) *Ibid.*, pág. 130. Cfr. también J. O. HAGOPIAN: *Eternal Moments in the*

Ahora todo tiene sentido y finalidad; hasta lo más ordinario en su derredor adquiere un significado simbólico: es que Mr. Lucas ha muerto para el mundo ordinario; ha renacido, ha recobrado su juventud, ha encontrado el gozo auténtico (166); por eso "to Mr. Lucas, who, in a brief space of time, had discovered not only Greece, but England and all the world and life, there seemed nothing ludicrous in the desire to hang within the tree another votive offering — a little model of an entire man" (167).

"The moment was so tremendous that he abandoned words and arguments as useless, and rested on the strength of his mighty unrevealed allies: silent men, murmuring water, and whispering" (168).

Esto es lo más interesante del cuento. Su visión de sencillez y armonía queda reforzada por una serie de símbolos: las aguas purificadoras y redentoras, brotando de la raíz del árbol de la vida; el santuario natural, lleno de exvotos, y en especial el exvoto que dejará Mr. Lucas, como símbolo del gozo, de la belleza y bondad esenciales de su nueva vida; la pensión, como lugar de reposo y refuerzo para continuar por el camino de la vida (169); los habitantes de la posada, como realización palpable de su nuevo ideal, que parecen "apoyarle", con sus menores movimientos simbólicos, y hasta con su intervención decidida; la actuación de Mr. Lucas como un Edipo moderno y la de su hija Ethel, cual otra Antígona (170)...

Y como contraposición, la falsa visión de los demás turistas, su fariseísmo, su ironía, su incompreensión, su verborrea superficial, su "brutalidad" (Ethel rogando a Mr. Graham que use

Short Fiction of E. M. Forster, en *College English*, vol. 27 (1965), págs. 209-214, y W. HAVIGHURST: *Instructor's Manual for Masters of the Modern Short Story*, New York, Harcourt-Brace, 1955, págs. 9-10.

(166) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 137.

(167) *Ibid.*, pág. 130.

(168) *Ibid.*, pág. 137.

(169) "He no longer trusted himself to journey through the world... To sleep in the Khan... one night would place him beyond relapse, and confirm him for ever in the kingdom he had regained" (pág. 132).

(170) Cfr. F. McDOWELL: *Forster's Natural Supernaturalism*, en *Modern Fiction Studies*, vol. VII (1961), págs. 271-283.

su fuerza bruta y aleje a Mr. Lucas de la escena de la revelación).

Pero no acaba aquí el cuento. Una vez en Londres, descubrirán que aquella misma noche el sicómoro se derrumbó estrepitosamente a causa de una violenta tormenta, y mató a todos los que residían en la posada. Y aquí está el venturoso destino, a lo Edipo, del que se ha visto privado Mr. Lucas. El está ahora en Inglaterra, donde pasa los días de su temblorosa ancianidad, molesto por el ruido que hacen sus vecinos, e incapaz de conciliar el sueño, a causa del ruido del agua de las tuberías. Ahora es, como indica Ethel, "his old self again" (171). Pero su actitud parece indicarnos que hubiera preferido morir en la posada; su cuerpo parece sin espíritu; su vida, sin significado. Ha caído en el abismo que tanto temía cuando se encontraba en la cumbre de su "visión"; es un muerto ambulante.

En los cuentos de Forster, una forma de simbolizar la completa división entre la *inocencia* y la *experiencia*, es el marco geográfico de dos reinos. Hemos encontrado este esquema en *The Other Side of the Hedge*, *The Machine Stops*, y *The Celestial Omnibus*. *The Story of a Panic* y *The Road from Colonus* crean aproximadamente el mismo efecto. En *The Story of a Panic*, los turistas son unos intrusos en el reino de Pan, y han de huir de ese lugar sagrado. Luego, Eustace tendrá que huir de la posada y del jardín —el mundo de los turistas— hacia la naturaleza, hacia el reino de Pan. En *The Road from Colonus*, Mr. Lucas está sólo en el bosquecillo en el momento de su visión. Los demás son unos intrusos. La importancia de este reino está bien simbolizada cuando, una hora después de salir del lugar de su epifanía, lo observa de nuevo desde la estribación de la montaña. Y de nuevo atrae poderosamente a Mr. Lucas; pero Ethel interviene y Mr. Lucas regresa a su vida monótona y prosaica en Inglaterra.

En *OTHER KINGDOM* el sentido de un lugar aparte es aún más manifiesto. El cuento parece una presentación moderna del *Daphne y Apollo* de Ovidio. El narrador es Mr. Inskip, el preceptor de Evelyn Beaumont —una joven irlandesa, sencilla y llena de vitalidad, y ahora la prometida de Mr. Worters— y del joven Ford, protegido de Mr. Worters. Es quizá uno de los

(171) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 139.

mejores narradores de Forster. Inskip is leal a Mr. Worters porque de él recibe su salario; y además porque comparte algunas de sus actitudes. Pero, por otra parte, comprende —aunque no siempre las apoye— las críticas de Ford a su protector. Inskip expresa admirablemente las fuerzas que se contraponen y caracterizan el reino de los Worters. Pero es incapaz de comprender del todo a Miss Beaumont. Forster no permite que su narrador mundano y corrompido llegue a penetrar en el mundo de su gloriosa inocencia y su poder mítico.

Una situación muy sencilla nos revela a todos los personajes. Mr. Worters compra "Other Kingdom", un pequeño bosque, lindando con su propiedad, al otro lado del río, y lo regala a Evelyn. Evelyn está enamorada de su propiedad, hasta que descubre que Harcourt Worters pretende construir una gran valla a su alrededor, y construir luego un camino y un puente, para que los dos puedan llegar a este bosque con más comodidad, desde su casa. La noticia la llena de tristeza, pero llega a acceder a estos planes. Sin embargo, en una segunda visita a su *reino*, logrará huir de la vida monótona de los Worters para desaparecer en su bosquecillo de hayas, transformándose en árbol, cual otra Daphne.

Esta transformación está magníficamente preparada ya en la primera visita. Evelyn, vestida de verde, dirige el grupo; todos van en fila, como en una procesión; y Evelyn baila, imitando el movimiento de los árboles. Al entrar en el bosque les hace cantar, como si fuera una letanía, un verso que ella y Ford han traducido de los clásicos: "Ah you silly ass, gods live in woods". Ya dentro del bosque, Evelyn les da la bienvenida y todos se inclinan ante ella, como ante una diosa. Luego ella dispone el lugar en que se ha de sentar cada uno, teniendo buen cuidado de que Ford quede de pie en un sitio que impida su visión de la casa de los Worters (172). Evelyn va aún más lejos:

"Just pull back your soft hat, Mr. Ford. Like a halo. Now you hide even the smoke from the chimneys. And it makes you look beautiful" (173).

(172) Que el narrador describe ahora cínicamente, como "looking like a cottage with the dropsy" (pág. 90).

(173) *Collected Tales...*, pág. 88.

De modo que "the silent chivalrous figure of Ford" (174) parece presidir como un dios sobre todo el grupo. A Mr. Worters no le agrada la idea, y cuando Evelyn insiste en ocultar la casa, "he runs his hand up around the boys ankle" (175), y le arroja al suelo. El grito de dolor de Ford se toma a jueriga; pero Evelyn descubrirá más tarde *la sangre* en la mano de su prometido (176).

Mr. Worters está acostumbrado a imponer su voluntad sobre los demás de un modo frío y sádico. Esta escena podría ser un símbolo físico de su sadismo. El sabe que Ford es su enemigo; su forma de agarrarle es como un gesto de castración, similar al de *The Machine Stops*; sólo que, en este caso, encierra otra afirmación simbólica: Ford ha hecho un sacrificio de sangre al cumplimiento del ritual de Evelyn; y al mismo tiempo, ha sellado con sangre su amor y su entrega incondicional. Inmediatamente antes de su metamorfosis, Evelyn nos lo confirmará:

"Oh Ford! Oh Ford, among all these Worters, I am coming through you to my kingdom. Oh Ford, my lover while I was a woman, I will never forget you, never, as long as I have branches to shade you from the sun" (177).

Forster nos va revelando, con mano maestra, a sus varios personajes. Harcourt Worters ha comprado *Other Kingdom* aprovechándose de una viuda (178); "he radiates energy and wealth, like a terrestrial sun" (179), y parece convertir en oro todo lo que toca. Es como otro Midas. Ford había contado a Evelyn la historia de Midas:

"He just comes, he touches you, and you pay him several thousand per cent, at once. You're gold—a young golden lady—if he touches you" (180).

(174) Ibid., pág. 90.

(175) Ibid., pág. 91.

(176) Ibid., pág. 97.

(177) Ibid., pág. 109.

(178) Ibid., pág. 83.

(179) Ibid., pág. 100.

(180) Ibid., pág. 77.

Y Mr. Worters había dicho en una ocasión a su madre: "In time Evelyn will repay me a thousandfold" (181).

En Ford, sin embargo, se nos revela una naturaleza heroica. Baste con su silencio y su presencia en la primera visita a "Other Kingdom". En su papel de *dios* y devoto amante, pertenece a los arquetipos primitivos de Forster, con Gennaro (*The Story of a Panic*), Gino (*Where Angels Fear to Tread*) y Stephen (*The Longest Journey*). Tiene el instinto y el sentido común que caracteriza a éstos. Pero se distingue de ellos en que es culto, inteligente, un crítico mordaz e ingenioso. Es quizá uno de los personajes más logrados de Forster. Hasta tiene una virilidad manifiesta, no muy común en sus personajes masculinos.

Evelyn también está magníficamente descrita. El simbolismo de la ondulación de su vestido verde, de su baile a imitación del balanceo de los árboles, de la procesión ritual hacia el bosque, y de la merienda que preside Ford, está anticipándonos su transformación. Y la preparación se continúa en la imagen de la gran rama desgarrada del bosque y arrastrada por el viento hasta la misma puerta de la casa de los Worters, simbolizando a Evelyn separada a la fuerza de su *reino*. Y finalmente, su transformación está ya reflejada en la magnífica descripción de su huida a Other Kingdom:

"Se danced away from our society and our life, back through the centuries till houses and fences fell and the earth lay wild to the sun. Her garment was a foliage upon her, the strength of her limbs as boughs, her throat the smooth upper branch that salutes the morning or glistens to the rain" (182).

Se ha identificado con su reino; ahora; ahora es la Madre-Naturaleza. Y cuando los demás se afanan en buscarla, el narrador nos asegura:

"We searched... with a feeling that Miss Beaumont was close by, that the delicate limbs were just behind this bole, the hair and drapery quivering among those leaves. She was beside us, above us; here was her

(181) Ibid., pág. 87.

(182) Ibid., pág. 108.

footstep on the purple-brown earth —her bosom, her neck— she was everywhere and nowhere” (183).

El bosque y el árbol de la vida son símbolos tradicionales de la madre. La mitología del cuento nos confirma que *Other Kingdom* pertenece a esta tradición. Chicos y Chicas han grabado siempre sus iniciales en la corteza de los árboles:

“It’s called the Fourth Time Asking... They cut their names and go away, and when the first child is born, they come again and deepen the cuts. So for each child. That’s how you know: the initials that go right through to the wood are the fathers and mothers of large families, and the scratches in the bark that soon closes up are boys and girls who were never married at all” (184).

Estas son las palabras de Evelyn, seguidas de su ruego de que no la encierre, poniendo una valla a su “reino”:

“I must be on the outside, I must be where anyone can reach me. Year by year —while the initials deepen— the only thing worth feeling —and at last they close up— but one has felt them” (185).

Suponemos que Harcourt Woters comprenderá, al final, que la tierra nuestra madre, y todo lo hermoso y feliz que ella encierra, no puede compararse, ni mantenerse en los reducidos límites de una cerca. Evelyn se le ha evadido “absolutely, for ever and ever, as long as there are branches to shade men from the sun” (186). Y ahora ella abraza a Ford para siempre, con su sombra; nadie podrá separarlos, porque Ford es a la vez el hijo divino y el amante mortal de la Naturaleza.

La visión central de éste, como de los mejores cuentos, es la experiencia extática de unidad con la naturaleza y el ideal del pasado. El pasado es un mundo sencillo, que goza de los pode-

(183) Ibid., pág. 110.

(184) Ibid., págs. 95-96.

(185) Ibid., pág. 111.

(186) Ibid., pág. 112.

res de la Naturaleza y no conoce límites ni vallas; es una civilización eternamente joven, en la que incluso el anciano o el ciego pueden recuperar su juventud y su visión; y sobre todo es el mundo de nuestros mayores, que se continúa en nuestro mundo, informándolo, dándole sentido, sugiriéndonos un ideal a seguir: "There is no such a thing as the solitude of nature, for the sorrows and the joys of humanity (have) passed even into the bosom of a tree" (187). Y el silencio que tan a menudo anuncia la revelación espiritual, "is the voice of the earth and of the generations who are gone" (188).

En todos sus símbolos este sentido del pasado parece profundizar nuestra experiencia, nuestra identificación con la naturaleza, nuestra integración, en la mente consciente, de los elementos ancestrales enraizados en el subconciente.

Estos símbolos pueden ser *personajes*, implícitos o presentes en la narración: Aquiles, Pan, Edipo moribundo (Mr. Lucas), Cástor y Pólux, Orión (el cazador, muerto por Artemis)... Pueden ser también *objetos del mundo natural*: la constelación de Orión, el escudo de Aquiles (con su mapa del mundo), el río sempiterno, el arco iris maravilloso que sirve de puente entre las dos costas del gran golfo, el valle que semeja una gran mano verde, el bosque de hayas en Other Kingdom, el bosquecillo de sicómoros, con sus tres objetos igualmente simbólicos: la posada, el manantial purificador y el árbol de la vida, el foso de agua cristalina que separa del camino, o la campiña ilimitada de *The Other Side of the Hedge*... A veces el símbolo es un *acontecimiento* y representa directamente el renacimiento del individuo a un ser mayor y más perfecto. Por ejemplo el renacimiento por el agua a la vida del jardín (al otro lado de la cerca); el remar de Harold que incluye el estado místico del ser puro; los saltos del niño sobre el Olimpo (en el escudo de Aquiles); el ritual religioso de "Other Kingdom", etc...

Todos éstos son símbolos míticos tradicionales o claras adaptaciones de símbolos tradicionales. Mediante ellos, los héroes de Forster entran en una experiencia que podríamos muy bien describir como *Visionaria* o *extática*. Y como resultado de ella experimentan un sentido de fuerza, de renovación, de renacimiento, de perfección. Tal sentimiento surge invariablemente de

(187) *Ibid.*, pág. 129.

(188) *Ibid.*, pág. 194.

su identidad con la naturaleza. Esta unión con la naturaleza les revela el poder y gozo primitivos que se enraízan en lo profundo de nuestro ser; pero al mismo tiempo los aísla de la humanidad: Gennaro muere para que Eustace viva; Eustace sólo podrá vivir *aislándose*, huyendo de la sociedad; Kuno sufre el aislamiento y la muerte; Harold entra en el aislamiento total de la locura; el niño de *The Celestial Omnibus* y Evelyn entran en un lugar apartado: han logrado evadirse del mundo egocéntrico y falto de imaginación, que parecía querer englobarles...

THE STORY OF THE SIREN nos parece aún de un simbolismo mucho más profundo; pero creemos que se aprecia un notable cambio de perspectiva en el autor. No olvidemos que el autor lleva prácticamente diez años en que no ha publicado nada, y que acaso ha estado meditando sobre el valor o la fiabilidad de sus *absolutos*, sobre sus *eternal moments*, sobre la *salvación*, etc... (189).

The Story of the Siren es el último de sus cuentos, y una verdadera obra maestra de la novela corta (190). El cuento comienza con un grupo de turistas ingleses en Sicilia. Entre ellos está el narrador que está terminando su tesis doctoral sobre la controversia deista (191). Tras la candidez y sencillez del guía, se oculta la sociedad de la ciudad corrompida por el mercantilismo; y tras ésta, se oculta aún la sociedad verdaderamente pernicioso: la de la Iglesia y sus sacerdotes, vestidos siempre de negro.

La Sirena nunca sale del mar, porque los sacerdotes han bendecido la tierra y el aire. Sin embargo, por razones que los sacerdotes no pueden entender, la Sirena sigue revelándose; pero sólo a la gente buena. Cuando Giuseppe se sumerge en el mar sin santiguarse y ve la Sirena, su vida cambia por completo. Pero su visión no le llena de gozo, como a los demás héroes; al contrario le colma de un inmenso temor:

(189) Cfr. "Presidential Address to the Cambridge Humanists", 1959, en *University Humanist Federation Bulletin*, 1963, págs. 4, 7, 8..., en que expone su punto de vista sobre estos temas.

(190) En esto parecen coincidir la mayoría de los críticos: V. Woolf, R. Macaulay, L. Trilling, I. Richards, McConkey, G. H. Thomson, A. Wilde, F. McDowell, D. Shusterman, M. Rose, etc...

(191) Cfr. C. CONNOLLY: *The Condemned Playground*, New York, 1946, págs. 255-256.

"(He seemed) Unhappy, unhappy because de knew everything. Every living thing made him unhappy, because he knew it would die" (192).

Cuando descubre que una chica, *María Ragusa*, ha visto también a la Sirena, la busca, la trae consigo y se casa con ella. Pero el "amor" no consigue hacerle olvidar su *visión* y su "conocimiento" de la muerte que le hacen tan desgraciado:

"They loved each other, but love is not happiness. we can all get love. Love is nothing" (193).

Luego los sacerdotes inducen al pueblo contra ellos, extendiendo el rumor de que su hijo será el Anticristo. Los dueños de los hoteles deciden pagar para enviarlos al interior de la isla, para que no comprometan la temporada turística; y la noche antes de marchar, en plena tormenta, María va a contemplar el mar, quizá por última vez en mucho tiempo. Uno de los sacerdotes la empuja al agua y se ahoga. Giuseppe abandona entonces la aldea y va errante por el mundo, buscando hasta su muerte a alguien —sobre a una mujer— que haya visto a la Sirena.

El cuento es eminentemente simbólico:

—La continua imagen del mar, "tan grande, y con sus aguas siempre en perpetuo cambio" (194), nos habla quizá de la nueva perspectiva de Forster, de una perspectiva existencialista: de un mundo sin *forma*, sin valor intrínseco, sin significado auténtico, sin valor mítico, sin el espíritu de nuestros antepasados; un mundo que abocará necesariamente en el fracaso, en el absurdo, en la muerte.

—El deseo pasajero del narrador, de "ayudar a los demás... el mayor de los deseos quizá, pero también el más estéril" (195), es quizá un símbolo de la respuesta, siempre inadecuada, de la humanidad a la salvación, a la verdad, al mensaje del Salvador, a la única esperanza para el futuro. Esta única esperanza y salvación se nos presenta en términos religiosos: como el hijo de José y María. El será el *salvador* de la humanidad de Forster,

(192) Cfr. *Collected Tales...*, pág. 252.

(193) *Ibid.*, pág. 253.

(194) *Ibid.*, pág. 249.

(195) *Ibid.*, pág. 254.

él será el que "sacará a la Sirena del mar, y destruirá el silencio, y salvará al mundo" (196).

Pero pese a la fe del guía: "silence and loneliness cannot last for ever. It may be a hundred or a thousand years, but the sea lasts longer, and she shall come out of it and sing" (197), el oscurecimiento que invade la ruta, al final del cuento, al regresar la lancha con los turistas, es tremendamente simbólico de la victoria de las fuerzas del mundo, del convencionalismo, de ese mundo que nunca permitirá, quizá, el nacimiento del Salvador deseado.

Pero, ¿qué representa la Sirena?... Las Sirenas de Homero cantaban: "for lo, we know all things... yea, we know all that shall hereafter be upon the fruitful earth" (198). Y Forster escribía en 1962, comparando su Sirena con la de Lampedusa:

"Mine was cosmic, and was to stay hidden until ritually summoned, when she would rise to the surface, sing, destroy silence, primness, and cruelty, and save the world. His Siren is not cosmic; she is personal" (199).

No sé hasta qué punto podríamos apreciar ese contraste. Pero lo que sí observamos es que la sirena de Forster es una visión de juventud, de la corriente elemental e inconsciente de la vida. En ella se encuentran ciertamente todas las muertes. Pero es también la fuente permanente y eterna de la vida. Y aun que los hombres —por ignorancia o superstición— la han confinado a las profundidades, la visión de Forster parece sugerirnos que algún día será llamada a la luz. Cuando Giuseppe ve la sirena, ve la *vida* y la *muerte*; y se dará cuenta de que la muerte predomina sobre nuestro mundo, mientras que las fuerzas de la vida parecen aletargadas, inactivas o quizá alejadas de nosotros. Pero de la visión del mundo sujeto a la muerte y la infinita tristeza, surge la consciencia de una necesidad de renacimiento y

(196) *Ibid.*, pág. 258. Para A. WILDE, el libro sobre la "controversia deista" que se cae al agua, podría significar la desaparición simbólica de toda religión, en el sentido tradicional (Cfr. ob. cit., pág. 98).

(197) *Ibid.*, pág. 258.

(198) Cfr. G. "(LAMPEDUSA: *Two Stories and a Memory*, traducido por A. COLQUHOUN, "Introduction", por E. M. FORSTER, New York, 1962, pág. 15.

(199) *Ibid.*, pág. 15.

renovación. Y de la criatura fruto de esa tristeza, provendrá la alegría verdadera. Así lo profetiza la hechicera:

"The child would always be speaking and laughing and perverting, and last of all, he would go into the sea and fetch up the Siren into the air and all the world would see her and hear her sing. As soon as she sang, the Seven Vials would be open and the Pope would die and Mongibello flame, and the veil of Santa Agata would be burned. Then the boy and the Siren would marry, and together they would rule the world for ever and ever" (200).

Ese niño supondrá el fin del silencio y la soledad.

Desde su primer cuento hasta su última novela, Forster usa con frecuencia el silencio y la soledad. Sólo varía su perspectiva. A veces supondrán la revelación de un poder espiritual (por ejemplo en *The Story of a Panic*); otras veces irán asociados con la negación de todo poder espiritual: en *Passage to India*, por ejemplo, el silencio que sigue al último eco, simboliza la ausencia del espíritu; y la cueva es el símbolo del aislamiento narcisista, del espíritu del hombre que retorna sobre sí mismo en perfecta soledad. La Sirena vendrá a destruir, precisamente, este silencio y esta soledad. Surgirá del mar eterno y vivificante cuando el hombre, fruto del conocimiento de que todas las cosas han de morir, reconozca la muerte como garantía de la suprema realidad, una realidad sitinta y superior: una visión de gozo, de alegría, de amor; una visión que constituya la más perfecta realización del espíritu del hombre. Cuando se oiga el canto de la sirena, se derrumbará la babilonia de la maligna superstición. Y cuando la Sirena contraiga matrimonio con el joven —nacido de ese conocimiento de la muerte—, entonces tendremos el signo de que el espíritu del hombre reinará por los siglos de los siglos (201).

Expresiones como *eterno, por los siglos de los siglos, etc...* que Forster usa con frecuencia, no son "restos de su religio-

(200) *Collected Tales...*, pág. 255.

(201) Cfr. F. BARRIERE: *Forster et ses morts*, en *Révue des Langues Modernes*, vol. I, París, 1968, págs. 79-86.

dad, como parece querer indicar Pellow (202); sino una forma de expresar la naturaleza profundamente arquetípica de su *visión*. Aunque toda la sociedad no le diga nada, un solo hombre puede servir a Forster para expresar el vigor, la belleza, la sabiduría o el destino del espíritu humano. Ese hombre será un *héroe*; el que define —en todos sus cuentos— el carácter esencial del espíritu humano, el estado activo y gozoso de la eterna juventud, o la poderosa afirmación del amor y el gozo que reinan sobre la muerte. En este sentido, sus héroes son eternos, viven por los siglos de los siglos.

(202) Cfr. J. D. PELLOW: *The Beliefs of E. M. Forster*, en *Theology*, volumen 40, págs. 278-285.