

ONLY CONNECT: CONEXIONES ENTRE *HOWARDS END* DE E.M. FORSTER Y *ON BEAUTY* DE ZADIE SMITH

María del Pino Montesdeoca Cubas
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Con su tercera novela titulada *On Beauty* (2003), Zadie Smith se ha consolidado como una de las escritoras de más renombre de la literatura inglesa actual. Parte de su éxito radica en la recreación de ciertos aspectos de *Howards End* (1910), de E.M. Forster. En el presente artículo nos proponemos analizar algunas de las conexiones más destacadas entre ambas obras.

PALABRAS CLAVE: *On Beauty*, Zadie Smith, E.M. Forster, *Howards End*, Interfiguralidad.

ABSTRACT

Zadie Smith's *On Beauty* (2003) has confirmed her reputation as one of the most acclaimed contemporary British novelists. Her success derives partly from her *hommage* to E.M. Forster by means of recreating some of his characters and situations from *Howards End* (1910) in her narrative. The aim of this paper is to offer a review of the main connections between these two novels.

KEY WORDS: *On Beauty*, Zadie Smith, E.M. Forster, *Howards End*, Interfigurality.

Zadie Smith es una de las escritoras más celebradas en el panorama de la literatura inglesa del momento. Su primera novela, *White Teeth* (2000), ambientada en un Londres multirracial actual con tintes dickensianos, obtuvo el año de su publicación prestigiosos galardones como, por ejemplo, el «Guardian First Book Award» y el «Whitbread First Novel Award». Dos años más tarde, se edita *The Autograph Man*, aunque en esta ocasión no obtendría tanto reconocimiento como con su ópera prima. No obstante, con la salida a la luz de *On Beauty* (2005), Smith vuelve a ser objeto de las mejores críticas literarias. Prueba de su impacto es tanto el volumen de ventas obtenido en su país, como el gran número de lenguas al que han sido traducidos sus títulos. En España, sin ir más lejos, disfrutamos de tres traducciones: *Dientes blancos* (2001), *El cazador de autógrafos* (2003) y *Sobre la belleza* (2006). En el presente artículo abordaremos el análisis de las principales influencias que han inspirado a Smith en su creación más reciente¹.

On Beauty narra la historia de dos familias enfrentadas. Por una parte, los Belsey, residentes en la localidad estadounidense de Wellington, en cuya universi-



dad trabaja Howard como profesor en la Facultad de Humanidades. Este personaje pretende publicar un libro sobre Rembrandt que nunca sale a la luz, lo cual parece provocarle cierta frustración, que no hace más que aumentar con sus líos de faldas. Su esposa, Kiki, en su juventud una hermosa mujer negra de Florida, se muestra como una madre liberal que se deshace en esfuerzos por entender a sus tres hijos: Jerome, un joven conservador con gran fervor religioso, Zora, una acérrima feminista estudiante de segundo de carrera, y Levi, un adolescente aficionado al rap y defensor de los derechos humanos, particularmente de la causa haitiana.

Por otra parte, se nos presenta a los Kipps, oriundos de Trinidad y afincados en Inglaterra. El *pater familias*, Monty, es también un profesor universitario experto en Rembrandt. A diferencia de Howard, Kipps sí ha publicado un libro sobre el pintor, es conservador y religioso. Monty vive una relación aparentemente armoniosa con su esposa Carlene y sus hijos: Michael, quien ha heredado los valores paternos, y Victoria, que dista mucho de ser una virtuosa joven cristiana. Los destinos de ambas familias comienzan a cruzarse cuando Jerome pasa una temporada en casa de los Kipps, tiene un esarceo amoroso con Victoria y comunica su intención de casarse con ella. Todo ello, aderezado con tintes cómicos, críticos y analíticos de la sociedad contemporánea configura una trama que, sin embargo, no es del todo original.

On Beauty muestra grandes reminiscencias de *Howards End* (1910), de E.M. Forster. De hecho, su autora reconoce en el apartado inicial de los agradecimientos su deuda y admiración hacia su predecesor, y su voluntad de rendirle tributo: «It should be obvious from the first line that this is a novel inspired by a love of E.M. Forster, to whom all my fiction is indebted, one way or the other. This time I wanted to repay the debt with *hommage*» (Smith, 2005: 1). Una breve sinopsis de la citada novela de Forster es suficiente para constatarla como la principal fuente de inspiración de Smith en su tercera publicación.

El argumento de *Howards End* nos sitúa ante dos familias avocadas a una serie de confrontaciones motivadas principalmente por relaciones amorosas. De un lado se encuentran las hermanas Schlegel, de origen alemán y con una educación liberal, que viven con su tía y hermano menor. La más joven, Helen, se enamora repentinamente de Henry Wilcox, y anuncia por carta su compromiso. La mayor y sensata, Margaret, no tardará en poner fin a los devaneos de su hermana. Los Wilcox, adinerados y conservadores, tampoco son partidarios de la relación. A pesar de esta desavenencia, Margaret entablará amistad con la señora Wilcox, quien fallecerá poco después legando a aquélla su casa de Howards End, que da título a la novela. El viudo y herederos ocultarán a la señorita Schlegel la última voluntad de la difunta. Paradójicamente, Margaret se convertirá en esposa de Henry Wilcox, y acabará sus días viviendo en Howards End, junto a su hermana y su sobrino.

Tal y como afirma Smith, la primera frase de *On Beauty*, «One may as well begin with Jerome's e-mails to his father» (Smith, 2005: 3), presenta una clara co-

¹ En próximas publicaciones examinaremos otras fuentes en las que Zadie Smith reconoce haberse basado a la hora de componer *On Beauty*.

respondencia con el comienzo de *Howards End*: «One may as well begin with Helen's letters to her sister» (Forster, 1910: 19). Mediante este recurso se anuncia la presencia de una serie de ecos intertextuales entre ambas novelas. El propio Forster invita a establecer conexiones mediante el famoso epígrafe con el que encabeza su narración: «*only connect*». Partiendo de esta premisa, seguimos la huella intertextual que ha impreso Smith en *On Beauty*, patente principalmente en la construcción de sus personajes.

Las interrelaciones entre personajes de textos distintos, como las que observaremos entre *Howards End*/*On Beauty*, son una de las dimensiones más importantes de la intertextualidad. Así lo expone Müller (1991), quien propone considerar al personaje como un elemento textual estrictamente estructural y funcional, llamándolo figura. Müller advierte la falta de un vocablo crítico con el que designar este aspecto de la intertextualidad, carencia que subsana con el neologismo interfiguralidad. La necesidad de un nuevo término se justifica ya que sin él no se desvelarían importantes aspectos y problemas de la intertextualidad. El desplazamiento de un personaje de ficción a una figura de otro texto, ya sea de forma idéntica o alterada, se estudia pues dentro del marco de las relaciones interfigurales, que cobran vital importancia en el acercamiento a las novelas que nos ocupan.

Las semblanzas entre los personajes *Howards End*/*On Beauty* responden al patrón de lo que Müller denomina «personajes re-utilizados». Mediante esta expresión se indica que si un autor toma un personaje de un texto alógrafo y lo inserta en un trabajo suyo, sitúa a ese personaje dentro de la estructura formal e ideológica de su propio producto, adaptándolo a sus intereses y necesidades, que pueden ir desde la parodia y la sátira hasta una reevaluación fundamental o reexploración del personaje en cuestión. Las figuras reutilizadas presentan características en común con aquellas de las que derivan, lo cual no implica que deban ser una réplica exacta de las mismas: «it is essential to realize that such figures are more than mere duplicates and that they are marked by a characteristic tension between similarity and dissimilarity with their models from the pre-texts» (Müller, 1990: 109).

Veamos en primer lugar cómo Smith reutiliza diversas situaciones y personajes de Forster fácilmente identificables, para examinar con posterioridad su intencionalidad autorial a este respecto. Así, por ejemplo, el pasajero enamoramiento entre Jerome y Victoria evoca el que tuvieron Helen Schlegel y Paul Wilcox. El desenlace en ambos casos es también similar. En *Howards End* vemos cómo la tía Juley se había marchado al encuentro de Helen para disuadirla de su compromiso, justo antes de que llegara una carta en la que la joven explicaba que todo había sido un error (Forster, 1910: 27). En *On Beauty*, Jerome le había enviado un correo electrónico a su padre pidiéndole que lo olvidara todo. Sin embargo, Howard había partido rumbo a Inglaterra para deshacer el entuerto sin leer el correo (Smith, 2005: 26).

Otra de las concomitancias argumentales entre ambas novelas es la celebración de un concierto de música clásica en cada una de ellas: los Schlegel escuchan a Beethoven (Forster, 1910: 44-45), los Belsey a Mozart (Smith, 2005: 69). Al salir del recital, Helen se lleva por equivocación el paraguas de Leonard Bast (Forster, 1910: 48), quien entablará amistad con las Schlegel. Por su parte, Zora confunde su reproductor musical con el de Carl (Smith, 2005: 74), un joven de quien se hará





amigo su hermano Levi. Todas estas coincidencias derivarán en otra relación interfigural entre las dos novelas: Leonard Bast y Carl. Ambos desean escalar puestos en las sociedades en las que se desenvuelven y tendrán relaciones con las jóvenes de cada familia. Por una parte, Leonard Bast será el padre del hijo de Helen, fruto de una esporádica relación. Por otra, Carl conquistará el corazón de Zora, aunque no habrá entre ellos relación íntima, al contrario de lo que sucederá entre él y Victoria Kipps.

Todos los paralelismos hasta ahora detallados ejemplifican una tipología de relación interfigural que Müller denomina agrupamiento de personajes, o configuración. Por medio de este recurso, personajes de distintas obras literarias pueden ser reunidos en un contexto fictivo nuevo, o una configuración de uno o más textos puede cambiarse o incluso invertirse en el texto posterior. La configuración puede estar sujeta a varios tipos de inversión: de género, cambio del protagonista por su personaje antagonico, y la superposición o contaminación de distintas constelaciones de personajes.

A los casos señalados hasta ahora hemos de sumar la correspondencia interfigural más destacada en las obras que nos ocupan: la amistad entre Margaret Schlegel/ Ruth Wilcox y paralelamente la que surge entre Kiki Belsey/Carlene Kipps, observándose muy pocas inversiones entre estos personajes femeninos. Así, por ejemplo, Margaret y Ruth van juntas de compras en fechas navideñas (Forster, 1910: 89), lo mismo que hicieran Kiki y Carlene (Smith, 2005: 265). Además, Ruth invita inesperadamente a Margaret a visitar *Howards End* (93), pero justo cuando se disponían a partir, aparece el resto de la familia Wilcox (Forster, 1910: 96-97), circunstancia que también vemos extrapolada en *On Beauty* (Smith, 2005: 270-71).

La estrecha relación interfigural entre estas protagonistas deriva en la muerte de Ruth Wilcox y, por lo tanto, de Carlene Kipps. Cada una de ellas legó a su amiga algo inesperado: Margaret debía recibir nada menos que la casa, *Howards End* (Forster, 1910: 104-5), mientras que Kiki sería destinataria de un valioso cuadro (Smith, 2005: 277-78). Ambas herederas potenciales ignoraban la intención de sus benefactoras, ni Margaret (Forster, 1910: 110), ni Kiki (Smith, 2005:280), fueron informadas por las familias de las últimas voluntades de las difuntas.

Por lo tanto, es obvia la presencia de relaciones interfigurales entre ambas novelas. Resta ahora examinar las razones que han llevado a Zadie Smith a escribir su novela teniendo como modelo precisamente a Forster. Si bien la autora expone inicialmente que se trata de un homenaje, existen además intenciones autoriales que comparte con su antecesor. En su artículo «Love, Actually» (2003), Smith indica que los personajes forsterianos no presentan características modélicas como estabilidad o rectitud, sino que son «chaotic, irrational human beings» (Smith, 2003b: 3). La joven Helen Schlegel sería una muestra de esos personajes que no tienen un objetivo claro en la vida o no saben cómo lograr sus metas en caso de tenerlas. La conducta errática de los personajes de Forster responde, afirma Smith, a su voluntad de llevar a cabo «a study of the emotional, erratic and unreasonable in human life» (Smith, 2003b 3). Al trasladar a su ficción figuras que presentan esta tipología, la propia Smith crea personajes de esta índole: Howard, Victoria Kipps y Carl son claros ejemplos de ello.

Smith se interesa además por esa misma falta de orden y claridad en la estructura narrativa de las novelas de Forster, por ese «muddle», esa confusión, que caracteriza tanto a sus personajes como a su narración. Esta tendencia viene motivada por su convencimiento de que un estilo de escritura donde predomine un patrón fijo, ordenado y claro conlleva un problema ético: «we lose a vital dimension when we embrace the esprit des sérieux [...] we become existentially flat when we grow morally inflexible, consistent» (Smith, 2003b: 5). Por lo tanto, ni el orden ni la claridad pueden garantizar una relación armónica con el entorno, de ahí que Forster cree personajes que carecen de una «meaningful relationship with the world» (Smith, 2003b: 5), ya que los considera moralmente más valiosos. Esta capacidad forsteriana de retratar personajes a los que les cuesta relacionarse con los demás ha sido comentada por la crítica. Tal es el caso de Lionel Trilling, quien en su estudio *E.M. Forster* (1962) subraya esta característica: «Forster is wonderfully accurate in his perception of the failures in human relationships and he accurately names causes» (Trilling, 1962: 99).

Smith sostiene además que la preferencia de Forster por personajes confusos, *muddled*, se debe a que los considera más tolerantes, al no estar obsesionados por valores inflexibles como la rectitud o la perfección. La apuesta del escritor por esta tipología de personajes es para Smith toda una innovación: «he allowed the English comic novel the possibility of a spiritual and bodily life, not simply to exist as an exquisitely worked game of social ethics but as a messy human concoction» (Smith, 2003b: 8). Esta inclinación de Forster se debe según Alexandra Yarrow (2002) a su capacidad de ponerse en el lugar del otro y de aprehender la esencia de un espacio determinado. Este es el concepto de «sympathy» que la investigadora advierte en las novelas de Forster, especialmente desarrollado en el entorno de los Schlegel en *Howards End*, y en el personaje de Margaret en particular (Yarrow, 2002: 6).

No obstante, la tipología de personajes forsterianos alabada e imitada por Smith tiene sus detractores. Trilling aduce en este sentido: «In none of his novels does Forster give us a mature hero» (101). Zadie Smith emula en este particular a su antecesor, puesto que *On Beauty* tampoco nos ofrece un héroe maduro, sino más bien un antihéroe, Howard Belsey, quien al final de la novela no ha tenido éxito ni en su carrera profesional, ni en sus relaciones con las mujeres, ni tampoco con sus hijos.

La tendencia que advertimos en ambos escritores a realzar el aspecto emocional en sus personajes puede estar relacionada con sus experiencias personales. Forster sufría las consecuencias de una cierta inadaptación social, al no poder manifestar en público su homosexualidad. Por su parte, Zadie Smith, al igual que Forster, nació en Londres, aunque ella lo hizo en el seno de una familia de clase trabajadora al norte de la ciudad. La zona donde creció, Willesden Green, es multirracial, como lo son también sus raíces, ya que es hija de padre blanco y madre jamaicana. Vivió durante mucho tiempo en un piso de alquiler, consiguió abrirse camino hasta llegar a cursar estudios en King's College, Cambridge, donde también lo hiciera Forster. Por lo tanto, ambos han atravesado circunstancias difíciles que pueden haberles inspirado en la creación de personajes que vivan situaciones similares.

Si nos cuestionásemos en algún momento si los personajes forsterianos son modelados a imagen o semejanza de algún referente real o autobiográfico, el propio



autor nos respondería afirmativamente. En una entrevista concedida a *The Paris Review* (1953), el escritor reconoce:

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. This puts me among the large body of authors who are not really novelists and have to get on as best they can with these three categories. We have not the power of observing the variety of life and describing it dispassionately. There are few who have done this. (Furbank, 1953: 12).

Esta confesión demuestra cómo Forster pone en práctica su lema «only connect» en la construcción de sus personajes. El acto de enhebrar en el texto personalidades de referentes reales que le agradan, rasgos que cree advertir en su persona y aspectos que rechaza en otros, es en sí mismo un ejercicio de conexiones. De no ser así, su narrativa actuaría en contra de los principios que defiende en *Howards End*. Es más, esta sería la génesis de la que parten la gran mayoría de novelistas, quienes no pueden mantenerse ajenos a observar la realidad que les rodea, sin insertarla en sus novelas. Mantener esa distancia es para Forster imposible, ya que apenas hay escritores que puedan actuar «dispassionately».

Zadie Smith va más allá que Forster, al opinar que los escritores no sólo impregnan sus obras de la cotidianidad que les circunda, sino que además imprimen en cada uno de sus personajes trazos de sus propias vidas: «That is the biggest treat of fiction that nobody ever really admits to – that every character is just a little bit of you» (Frey, 2005: 3). La pleitesía que Smith rinde a Forster en *On Beauty* transgrede por lo tanto los límites de los elementos argumentales e intertextuales. La novelista se muestra contagiada por el «only connect», conectando premisas de su antecesor y haciéndolas propias.

BIBLIOGRAFÍA

- FORSTER, E.M. 1973 (1910): *Howards End*, Londres: Penguin.
- 1974 (1927): *Aspects of the Novel*, Harmondsworth: Penguin.
- FREY, Jennifer (2005): «Putting herself into her Work», *Washingtonpost.com*, http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2005/11/13/AR2005111301299_2.html?referrer=emailarticle.
- FURBANK, P.N. y F.J.H. HASKELL (1953): «The Art of Fiction. E.M. Forster». *The Paris Review*, <http://www.theparisreview.com/viewinterview.php/prmMID/5219>.
- MÜLLER, Wolfgang G. (1991): «Interfiguralidad. A Study on the Interdependence of Literary Figures». *Intertextuality*, Ed. Heinrich F. Plett, Berlín: Walter de Gruyter. 101-21.
- SMITH, Zadie (2000): *White Teeth*, Londres: Hamish Hamilton.
- (2001): *Dientes Blancos*, Trad. Ana María de la Fuente, Barcelona: Salamandra.
- (2002): *The Autograph Man*, Londres: Hamish Hamilton.
- (2003a): *El cazador de autógrafos*, Trad. Ana María de la Fuente, Barcelona: Salamandra.
- (2003b): «Love, Actually». *The Guardian Digital Edition*, <http://books.guardian.co.uk/review/story/0,12084,1074217,00.html>.

- (2005): *On Beauty*, Londres: Hamish Hamilton.
- (2006): *Sobre la belleza*, Trad. Ana María de la Fuente, Barcelona: Salamandra.
- TRILLING, Lionel (1962): *E.M. Forster. A Study*, Londres: The Hogarth Press.
- YARROW, Alexandra (2002): «Sympathy in the Novels of E.M. Forster». *Aspects of E.M. Forster*, Ed. Heiko Zimmerman, <http://emforster.de/pdf/yarrow.pdf>.

