



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas
(Inglesas)

The God of Small Things.
Particularidades literarias
y el panorama social de la India
en los años sesenta y noventa

Tesis

que para obtener la Licenciatura en Lengua y Literatura
Modernas (Inglesas) presenta:

Ingrid González Reyes

Asesora:
Mtra. Geraldine Gerling Cepeda

México D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Ofrezco mi más profunda gratitud y afecto a todos aquellos que de una u otra manera dieron forma a esta tesis y me acompañaron en la culminación de este logro que tanto significa para mí y, estoy segura, también para ellos.

A mi familia: por su incondicional presencia a lo largo de mi vida.

A mis padres, que siempre quisieron que pudiera llevar a cabo mis sueños y objetivos.

A mis hermanas, cuyos ejemplos me ayudaron a trazar mi propio camino.

A mis tías, que me dieron ánimos en cada decisión tomada.

A Rafael Villar, por todo el apoyo, motivación, y ánimos brindados a lo largo de la carrera y en la elaboración de esta tesis, por acompañarme a cada paso que doy, por ser el algo más de mi vida.

A la Maestra Geraldine Gerling, quien me asesoró en la elaboración de esta tesis con ejemplar interés y dedicación docentes, procurando así mi desarrollo profesional.

A la Señora Rafaela Villar, cuya presencia constante y apoyo sincero me han ayudado en más de una forma no sólo a elaborar este texto sino también en lo personal.

A mis sinodales: la doctora Ana Elena González, la doctora Claudia Lucotti, la doctora Nair Anaya, y la maestra Lucía Guzmán, por sus grandes conocimientos que hicieron de ésta una mejor tesis, así como de mí una mejor profesionalista.

Gracias a todos ustedes.

*To love. To be loved.
To never forget your own insignificance.
To never get used to the unspeakable violence
and the vulgar disparity of life around you.
To seek joy in the saddest places.
To pursue beauty to its lair.
To never simplify what is complicated
or complicate what is simple.
To respect strength, never power.
Above all, to watch.
To try and understand.
To never look away.
And never, never, to forget.*

Arundhati Roy

- Índice -

<u>Introducción</u>	i	
 <u>Capítulo 1 – La autora y la obra</u>		
❖ La autora	1	
❖ La obra	3	
 <u>Capítulo 2 – Aspectos sociales en <i>The God of Small Things</i></u>		
❖ Contexto histórico y social.....	10	
❖ La situación cultural de la India en los años noventa.....	15	
 <u>Capítulo 3 – Aspectos literarios en <i>The God of Small Things</i></u>		
❖ 3.1 Correspondencias entre literatura y sociedad	26	
❖ 3.2 Aspectos lingüístico-literarios	31	
❖ 3.3 Voz narrativa.....	36	
❖ 3.4 El orden temporal en la novela.....	44	
❖ 3.5 <i>Leitmotifs</i>	53	
 <u>Conclusiones</u>		63
 <u>Bibliografía</u>		70

- Introducción -

En la novela *The God of Small Things* de la escritora hindú¹ Arundhati Roy se advierten dos importantes aspectos a desarrollar, los cuales han atraído la atención de los lectores allegados a la literatura actual de la India; y que le han significado, además, la concesión del reconocido premio Booker en el año 1997, a sólo unos meses de su publicación.

El primer rasgo a destacar está constituido por el conjunto de elementos literarios que conforman la novela. En otras palabras: las diferentes técnicas narrativas que la autora utiliza en su narración, como son el tipo de voz narrativa, las anacronías o saltos en el tiempo narrativo, así como los *leitmotifs*. Su importancia radica, entre otras cosas, en el efecto que dichas técnicas generan en el lector; esto es, el tejido de una red compuesta por la conjunción de las diversas micro-historias y los varios tiempos narrativos, así como la armonía rítmica que se genera a partir de las repeticiones. En general, resulta necesario

¹ Sobre el uso de *hindú* para referirme a los habitantes de la India surge el debate de si debe utilizarse esta voz o si sería mejor decir *indio*. De acuerdo con el *Diccionario panhispánico de dudas*, elaborado por la Asociación de Academias de la Lengua Española y publicado por la Real Academia Española, es aceptable referirnos a estas personas como *hindúes*, y si lo que se quiere es hacer referencia a los seguidores de la religión hindú, el término sería *hinduista*. El criterio para utilizar el término *hindú* como gentilicio está basado en el contexto social en el que este texto fue escrito. En México se designa *indios* a los aborígenes de los diferentes pueblos de este país, ya que en un principio los primeros conquistadores pensaban erróneamente que habían llegado a las Indias. De esta manera, decir *indio* en nuestro país tiene connotaciones diferentes que en otros lugares del mundo, por lo que para evitar confusiones o malos entendidos, utilizaré la voz *hindú* para referirme a todos los habitantes de la India, y a los seguidores de la religión hindú como *hinduistas*. Incluyo a continuación lo que señala el *Diccionario panhispánico de dudas*:

hindú. 1. En sentido estricto significa ‘del hinduismo o que profesa el hinduismo (religión predominante en la India)’: «Paseo la vista por las esculturas de las distintas divinidades del panteón hindú»; «Como los budistas, los hindúes creen también que todos tenemos vidas pasadas». El hecho de que la mayoría de la población de la India profese el hinduismo, junto con el deseo de evitar la ambigüedad del gentilicio *indio* (usado también para designar a los aborígenes del continente americano), explica que prácticamente desde su introducción al español en el último tercio del siglo XIX se haya usado también esta voz para designar a los naturales de la India. Este uso extensivo de *hindú* es admisible en contextos en que no exista riesgo de confusión con su sentido estrictamente religioso: «De origen norteamericano, actualmente tiene nacionalidad hindú». El plural preferido en la lengua culta es *hindúes*.

2. Posteriormente, y debido seguramente a la polisemia del término *hindú*, se creó para los sentidos específicamente religiosos el término *hinduista*: «Otro ejemplo lo ofrece el enfrentamiento entre *tamiles hinduistas* y *cingaleses budistas* en Sri Lanka».

destacar la creatividad y habilidad narrativa de la autora, lo cual se traduce en una obra merecedora del reconocimiento que ha recibido internacionalmente.

Pero además de su valor narrativo, es importante subrayar las observaciones de la sociedad hindú que la autora hace y que plasma en su novela. Me refiero a las situaciones de marginación de ciertos grupos sociales como las minorías, ya sean de tipo social – el sistema de castas principalmente; de tipo religioso; y de género – expresado en una sociedad de opresión patriarcal. Estas minorías son mostradas como el blanco de ataque de los estratos dominantes. Encontramos así cómo la autora cede la palabra a estas personas que han sido siempre relegadas para que sean ellos quienes expresen ahora el descontento que por muchos años han tenido que callar y todo aquello que les ha sido denegado. Y al mismo tiempo, es significativa la forma en que la autora presenta las dos diferentes épocas en que se desarrollan los eventos de la novela, para mostrar de esta manera el proceso que el país fue atravesando poco a poco, y cuyos cambios se pueden observar en las descripciones del entorno.

Por otra parte, es necesario trazar en la novela ciertos puntos de unión entre el aspecto literario y el social, los cuales son, a mi parecer, los dos pilares sobre los que el talento de ésta se sustenta y que la caracterizan e identifican. Y es que, ya que son los eventos de la vida humana los que estimulan y le dan vitalidad a esta narración, resulta difícil desligar la estructura narrativa del panorama social que se filtra en la trama. Basta como nota preliminar una simple enumeración de estos elementos, para más adelante entrar de lleno en ellos. En primer lugar se encuentra la polifonía armonizada a partir de los personajes que a través de la voz narrativa proporcionan información detallada de sus vidas, de lo cual se puede obtener una imagen de la diversidad cultural que predomina en la India. Le siguen los *leitmotifs*, con los cuales se logra un acercamiento a las imposiciones sociales

que rigen las vidas de los hindúes; y de la mano de éstas se encuentran las transgresiones a estas leyes, las que se observan también a nivel narrativo. Por último, es gracias a las descripciones del entorno y de algunas situaciones sociales que se logra transmitir una idea de las condiciones propias de este país.

En fin, estos dos aspectos generales de la novela, así como su interacción, significan un gran aporte a las literaturas de nuestros tiempos. Y es que en nuestros días se necesita una voz competente para hacer frente a los actuales conflictos vividos alrededor del mundo, y eficaz al demostrar la importancia de la simplicidad de la vida, la cual cada vez más pierde terreno ante el consumismo acelerado y el concepto del estilo de vida occidental. Se necesitan también nuevos métodos que logren impulsar la creación de obras innovadoras y originales. En otras palabras, actualizar la literatura a las ideas, sentimientos y padecimientos actuales.

El objetivo de esta tesis es evidenciar dos puntos básicos en *The God of Small Things*: el contexto histórico y social que influye significativamente en la trama, y los atributos literarios que la novela posee. Asimismo, es importante establecer cómo estos componentes se interrelacionan para enriquecer en complejidad a la obra.

Para explorar las cualidades de esta obra y así lograr una comprensión más profunda de éstas, decidí estructurar mi texto de manera que se revelen poco a poco algunos de los rasgos que la caracterizan. De esta manera, y en analogía con la forma en que la autora estructura su novela, comenzaré por los aspectos más generales para concluir con los más particulares. Es así que cobra importancia conocer al individuo creador, por lo que en el primer capítulo expondré los antecedentes y circunstancias que permitan al lector familiarizarse con la autora. Posteriormente, trazaré a grandes rasgos el contenido de la novela, enumerando y anticipando los elementos que analizaré a lo largo de este estudio.

Es claro que en un primer acercamiento a la novela bastaría simplemente la lectura recreativa para admirar sus logros narrativos. Sin embargo, la satisfacción aumenta si se indaga con mayor precisión el contenido expresado en ella, y el porqué se ha estructurado de esa forma. Por ello, resulta indispensable agregar un segundo capítulo dedicado al contexto histórico y social en que se sitúa la novela, es decir, los acontecimientos reales ocurridos durante los años sesenta y noventa en la India, los cuales se vislumbran tanto directa como indirectamente en las descripciones de la narración, y que incluso interfieren en las vidas de los personajes. Para complementar esto, analizaré qué efectos generan en la imaginación del lector las descripciones de ambas épocas en las que se desenvuelven los personajes, más concretamente, el de crear la sensación de un entorno deteriorado.

Una vez ubicado el lector en lo que se refiere a tiempo y lugar de los sucesos, en un tercer capítulo proseguiré con el análisis de las técnicas narrativas que destacan en la obra: la voz narrativa, el orden temporal, y los *leitmotifs*, no sin antes dejar en claro la mutua influencia existente entre los aspectos literarios y los sociales. De esta manera, se habrán explorado algunos resquicios que encierra la novela, se habrá demostrado su gran valor narrativo y cómo éste se acrecienta debido al entorno sociocultural descrito.

CAPÍTULO 1

La autora y la obra

La autora

Suzanna Arundhati Roy nació en Kerala, India en 1961. Desde pequeña le fue inculcado el interés por la escritura – en los cuadernos de composición que su madre le hacía escribir, muy similares a los de Rahel y Estha –, así como el activismo social, dos temas importantes para la creación artística que tiene como objeto representar la vida.

Siendo su madre activista social, Roy ha seguido el mismo camino y se ha interesado por las causas de los marginados. Por su cuenta ha encabezado y conformado movimientos a favor del medio ambiente, así como en apoyo de los desfavorecidos. Ha publicado ensayos defendiendo estas ideas como “The Algebra of Infinite Justice” (2002), “The End of Imagination” (1998), “The Cost of Living” (1999), entre otros más, en los cuales sanciona a los gobiernos imperialistas y a aquellos que defienden los intereses de unos cuantos a costa de naciones enteras.

En su carrera se observa también un interés por la creación artística y la composición. Ha tenido a su cargo guiones cinematográficos como *In Which Annie Gives It Those Ones* (1989) y *Electric Moon* (1992). Estos antecedentes probaron ser fructíferos para su incursión en el mundo literario, el cual debido a su nacionalidad hindú significó para ella un reto por no ser comparada con figuras de la talla de Salman Rushdie, quien viene a la mente del lector a la simple mención de la literatura hindú contemporánea. Y es que, aunque no se puede negar su influencia sobre la obra de Roy, como algunos críticos han observado, en la escritura de ella podemos encontrar un estilo que, más que imitación, apunta hacia una forma de pensar compartida. Por una parte se encuentran aquellos críticos que afirman que existe una influencia de Rushdie sobre el estilo de los escritores hindúes de su época. Tal es el caso de John Mee, quien afirma que “the appearance of a certain postmodern playfulness, the turn to history, a new exuberance of language, the reinvention

La autora

of allegory, the sexual frankness, even the prominent references to Bollywood [in the work of contemporary Indo-Anglian writers] all seem to owe something to Rushdie's novel" (en Mullaney, 2007, 24). Sin embargo, existen quienes más que una influencia, se han dedicado a encontrar correspondencias entre el estilo de cada uno, tal como lo ha hecho Julie Mullaney en *Arundhati Roy's The God of Small Things* (2007), en donde afirma que entre estos escritores existe "a familiar set of concerns. These are notably a focus on the intermingling of public and private histories and the situation of woman at the nexus of a variety of overlapping and sometimes contesting discourses of gender, sexuality, religion, caste, and citizenship" (Mullaney, 2007, 25). Se explica así el mismo interés por denunciar lo corrupto de su sociedad, así como la manera cruda pero sincera de hacerlo. Y es este carácter arrojado el que les ha significado – por lo menos a Roy y a Rushdie – la fama y a la vez el mismo riesgo de censura por parte de la sociedad – para él más severo que para ella. Rushdie tuvo que afrontar el exilio y pedir asilo político en Inglaterra a causa de la pena de muerte que se le impuso en Irán; mientras que por su parte, Roy tuvo que lidiar con un largo juicio a causa de una demanda que la acusaba de corromper la moral pública. Lo que esta información arroja a la luz es que resulta imposible dejar de lado el aspecto social, incluso en las expresiones artísticas; y que toda esa violencia vivida en la realidad se verá expresada en la crudeza con que se narra al llevarla a la ficción, con su respectiva reacción y controversia.

La obra

El reconocimiento literario a *The God of Small Things* se podría ver influenciado por el marcado interés de la escritora en el activismo social, y se le podría señalar como uno más de sus esfuerzos a favor de los menos beneficiados. Pero afirmar esto le restaría a la novela una enorme cantidad de méritos narrativos y la alejaría de su merecido lugar en la apreciación literaria. La misión de la autora parece ser más humilde y humana que la de influenciar las ideas políticas o sociales de los lectores; se trata de narrar la historia de una familia que habita en la India, tanto en sus momentos de prosperidad como durante sus tragedias y conflictos.

Rahel, después de veintitrés años de haber sido separada de su hermano gemelo Esthappen, regresa a su hogar en Ayemenem, lugar en donde su prima perdió la vida en el río y donde Velutha, amigo de los gemelos y amante de su madre, fue asesinado. La protagonista recuerda lo sucedido hace veintitrés años a lo largo de su estancia, y poco a poco, con cada recuerdo, el lector va armando la historia de lo sucedido en el año de 1969. Así también conocemos a algunos personajes que tuvieron su parte en la tragedia, cuyos recuerdos ayudan al lector a reconstruir la historia. Al mismo tiempo, se tiene la descripción del presente y se observa cómo todo a su alrededor ha cambiado en el lapso de los veintitrés años desde la separación de Rahel y Estha. Se observa un contraste entre la época en que la familia Ipe disfrutaba de seguridad económica, y el presente en que todo a su alrededor se encuentra en un estado de descuido.

Pero esta sencillez por parte de la autora no priva a la novela de una complejidad tanto narrativa como estructural y temática. La calidad en el detalle es tal que la novela proyecta un retrato de la India, de sus paisajes y habitantes, así como de la vida íntima de estos últimos. De esta manera, la narración tan realista le permite al lector al final de la

La autora

novela saber de la vida de los personajes, las historias y circunstancias que los llevaron a actuar de esa manera y que ocasionan la separación de la familia. En otras palabras, es una narración sobre lo cotidiano, sobre los detalles que rodean al ser humano, pero que no por ser pequeños son insignificantes, como demuestra la autora. Es una obra dedicada a todo aquello que se ha dejado en segundo plano, en donde lo que se ha considerado intrascendente adquiere ahora el papel principal.

El contenido de la obra raya en el género de la crónica familiar. Es una narración construida con la intención de conservar y hacer prevalecer la memoria y trayectoria de este conjunto de personas. Contiene incluso documentos que le otorgan un mayor grado de fidelidad; como las fotografías de la familia, los diarios de Baby Kochamma, y los cuadernos de ejercicios de los gemelos. Así, algunas veces el lector entra en el papel de historiador que debe armar y reconstruir lo acontecido a los Ipe a lo largo de los años. No hay lugar a interpretaciones o malos entendidos, ya que el narrador, a su vez, se convierte en el guía experto en los sucesos y nos advierte o aclara el verdadero significado de lo que tal o cual hecho implicó para el desenlace de la historia.

En segundo plano, y como fondo de lo que acontece a la familia, se encuentra la sociedad. Ésta se puede considerar incluso como un personaje más dentro de la narración, ya que al final de la novela se tiene conocimiento de su trayectoria. Se observan los momentos difíciles que ha atravesado y que le han hecho evolucionar, como son los levantamientos del pueblo inconforme, la reconstrucción de una identidad nacional y la continua lucha interna entre castas. Se observa incluso un proceso histórico paralelo al de los personajes. En el presente de la India se observa una pérdida de interés en las tradiciones regionales. Por ejemplo, los bailes del *kathakali* se han vuelto sólo una fachada del estereotipo hindú; han perdido toda seriedad para ser sólo un espectáculo exótico para

La autora

los turistas. Lo mismo sucede con la familia Ipe, la cual ha perdido todas las riquezas y el renombre que la solía distinguir.

Como ya se mencionó anteriormente, la autora hace énfasis en aquello que se ha relegado. Es así como las minorías forman parte importante en la narración y toman la palabra para informar sobre su vida en la periferia. Velutha, uno de los personajes – y víctimas – principales, forma parte de la casta de los intocables, de modo que no es admitido en la sociedad; sus derechos son nulos y sus oportunidades limitadas. Ammu, la madre de los gemelos, se encuentra en una situación no menos difícil. El simple hecho de ser mujer limita sus decisiones y oportunidades; y aunado a eso, su condición de divorciada la coloca en el lugar de las *veshyas* o prostitutas. Por lo tanto, su regreso a la casa de sus padres le quita toda oportunidad de valerse por sí misma y hacerse cargo del porvenir de sus hijos. Otra figura, ésta de carácter colectivo, alza la voz para ser finalmente escuchada. Se trata de los trabajadores marxistas/comunistas, quienes exigen una mejora en su calidad de vida y en sus condiciones de trabajo, aunque no son ellos quienes expresan su inconformidad, sino Rahel, quien conoce su circunstancia y nos la explica, así como la importancia de estas quejas en el desarrollo de la sociedad hindú.

Resulta indispensable dedicar unas líneas al tema del poscolonialismo, pues aunque no es el objetivo principal de este estudio, es imposible descartarlo al hablar de esta novela, tal como ocurre con la Casa de la Historia, la cual atestigua las tragedias que sufren los Ipe a través de los años, y es la principal metáfora poscolonialista, como lo explica Chacko a los gemelos, pues representa la llegada e imposición de la cultura inglesa, y lo que queda a su partida. A partir de la independencia de la India en 1945, se pensaba que las cosas cambiarían, y que los beneficios responderían a las necesidades de los hindúes, necesidades tanto económicas como sociales. Poco a poco, debido a los conflictos sociales internos y de

La autora

identidad provocados por el proceso de descolonización, los hindúes pasaron por un periodo crítico de inestabilidad. Este proceso no tardó sólo unos pocos años, sino que en cierta manera se volvió parte de la vida habitual de la India. Tan cotidiana se volvió esa mezcla de costumbres nativas y extranjeras que a partir de la segunda mitad del siglo XX se volvió un tema para la creación literaria en aquellas regiones que habían sufrido la conquista británica y la posterior descolonización. La literatura poscolonial ha venido a prestar voz al pueblo hindú para que ahora sean ellos quienes nos cuenten su historia como nación que intenta recobrar sus costumbres de origen. *The God of Small Things* forma parte – aunque de manera un poco tardía – de este movimiento que reproduce las condiciones de vida en una India en donde la mezcla entre lo inglés y lo regional es parte de la realidad que día a día viven los habitantes de este país. El nivel de verosimilitud es tal, que se expresa en la fusión de idiomas con que se narra la historia. La vida hindú independiente comunicada por medio del inglés, el idioma del colonizador y el malayalam, una de las tantas lenguas nativas que la India posee.

A pesar de haber pasado ya cincuenta años desde su independencia, en la India que la autora usa como fondo para su historia aún se encuentran rasgos de este proceso que intenta forjar una identidad propia. El tono burlón y crítico que se observa en la narración refleja la visión que la escritora tiene de esta situación. Y no es solamente a nivel de forma sino que también en el contenido de la obra se encuentran numerosos hechos que demuestran la contrariedad que día a día se tiene que superar en la búsqueda de una identidad que defina a cada uno. Cada personaje que Roy crea advierte una inquietud interna de decidirse por uno u otro camino; el de seguir el estilo de vida que se le impuso por tantos años, o dejar atrás su vida de colonizado(a) y empezar a redefinirse a sí

La autora

mismo(a). Son estos conflictos de identidad algunos de los factores que desencadenan la tragedia que se narra en la novela.

La autora crea dos tipos de personajes en cuanto a la visión que tienen del excolonizador; por un lado está el grupo de quienes ven la cultura inglesa como un ejemplo y un modelo de vida a seguir, y por el otro están aquellos dispuestos a cambiar el rumbo de sus costumbres. Algunos de los personajes han llevado a cabo sus estudios en Inglaterra y son absorbidos por la cultura inglesa aún más, y cuando regresan a su India natal ya no se sienten del todo hindúes, se autodenominan ‘anglófilos’. Chacko, tío de los gemelos, es tratado con gran reverencia por algunos en su comunidad de Ayemenem por el hecho de haber estudiado en Oxford, aunque sin terminar sus estudios, y por su matrimonio con una mujer británica, el cual es visto como algo favorable para el beneficio del linaje familiar, aunque ella pertenezca a la clase media. Pero a la vez, otros piensan que su viaje a Inglaterra sólo lo ha hecho más arrogante, y se observa que son esos personajes – por ejemplo Ammu – los que más sufren en su lucha por romper con la inercia que los mantiene en la misma situación de colonizados; son ellos quienes quieren dejar atrás la vida de sometimiento y reinventarse a sí mismos.

La literatura inglesa está también presente en la novela como parte representante de lo que la conquista británica aportó a la India y es vista como un elemento que da prestigio, aunque no siempre es comprendida ni asimilada del todo. A los gemelos se les han leído obras de Shakespeare, de cuyas escenas han memorizado algunas líneas, y las cuales les gusta representar. El hijo de un líder comunista sabe de memoria el monólogo de Marco Antonio en el funeral de Julio César en la obra del mismo nombre, pero tan sólo tiene seis años, y no entiende nada de lo que recita con tanto gusto. Para algunos personajes, como la sirvienta de la familia que no habla inglés, ese idioma es más un medio por el cual el

La autora

‘enemigo’ los ha sometido y con el cual pueden libremente ser insultados sin que ellos tengan idea de lo que se les dice. Su actitud es defensiva cuando escucha a los niños hablar en otro idioma que no es el malayalam, su lengua nativa¹: “She remained certain that Estha, when he said, “Et tu, Kochu Maria?” was insulting her in English. She thought it meant something like *Kochu Maria, You Ugly Black Dwarf.*” (163). En este sentido, la lengua inglesa se vuelve para los excolonizados un elemento ambivalente. Es algo que les ha resultado benéfico en cuanto a que les ha permitido mejorar su situación económica y les da prestigio. Pero también continúa siendo el agente por el cual se les ha sometido.

A este respecto, la teoría poscolonial afirma que el idioma inglés, después de haber sido el instrumento del ‘enemigo’, cambia de bando para ser ahora la herramienta que el excolonizado utilizará en el proceso de recuperar la identidad que durante la colonización se vio tan violentamente trastornada (Cf. Ashcroft et al., 1989). El idioma adquiere una vez más esa propiedad de lograr grandes cambios, pero esta vez a favor del que una vez fuera la víctima. Ahora los sometidos recuperan su voz y se vuelven hacia los colonizadores para demostrarles, con el idioma que de ellos mismos aprendieron, cómo reconstruyen su conciencia nacional. Se ha vuelto una herramienta de subversión. Se descarta de esta manera lo que por años los colonizadores presentaron como su visión, la visión del vencedor, la verdad absoluta, para ahora darle paso a las versiones que fueron silenciadas y dejadas en la periferia. Hay multiplicidad de historias, de voces y de verdades. Por eso, como epígrafe de la novela, Roy cita la siguiente frase del escritor y crítico de arte John Berger: “Never again will a single story be told as though it is the only one”, para así anticiparle al lector que lo que leerá será una de las muchas historias que la India tiene que

¹ Todas las referencias al texto de Roy serán a la edición de Harper Perennial, Nueva York, 1998. El número de página se dará entre paréntesis después del texto citado.

La autora

contar después de haber recuperado su libertad y la posibilidad de reconstruirse como nación. Así, el colonizado supera el obstáculo idiomático y hasta lo domina, haciéndole las modificaciones necesarias, para comunicar a su antiguo adversario y al mundo entero cómo le va en su vida de colonia liberada; como explica Nair Anaya en su ensayo “Tramas y trampas del poscolonialismo”, “la literatura [poscolonial] debe enfrentar y transmitir las traumáticas experiencias de la colonización – sobre todo en lo que a la esclavitud y a la diáspora se refiere – y [...] la función que debe desempeñar dentro de la sociedad, una función que, ciertamente, no corresponde al paradigma europeo del arte por el arte”. De esta manera, la función del escritor poscolonial será la de retratar su mundo en una literatura novedosa, “ofrecer una dicción y un registro alternativos – la ironía, la parodia, el sentido del humor, la fragmentación y la discontinuidad...” (Anaya, Lucotti, 2008, 21).

En resumen, *The God of Small Things* nos muestra la vida en la India después de medio siglo de haberse independizado de Inglaterra, sus conflictos internos que ni con la partida del colonizador hallan solución, y el humor con el que la población afronta estas situaciones para hacer llevadera su condición. Ciertamente, la novela se enfoca en aquellas ‘pequeñas’ cosas que permiten a los hindúes seguir adelante sin perder la meta; eventos de la vida tales como el amor, la lucha por éste, los recuerdos de la infancia, la vida misma.

CAPÍTULO 2

Aspectos sociales en *The God of Small Things*

Contexto histórico y social

La novela está situada en dos épocas diferentes. La infancia de los gemelos tiene lugar en el año de 1969, momento lleno de actividad social y de conflictos nacionales desatados por la independencia de la India y la demarcación de sus nuevas fronteras. Rahel regresa a Ayemenem en el año de 1992, cuando el país se encuentra en un estado de aparente letargo después de tantos movimientos y conflictos bélicos.

En los años sesenta la vida para las minorías hindúes no era nada fácil. La religión dominante de Kerala es el cristianismo sirio, pero no la única. Existe una gran variedad de credos que compiten por ser los predominantes tanto a nivel social como político. Lo que esta competitividad trae consigo son más conflictos y exclusión, como se observa en la novela. El hecho de no ser cristiano sirio es no seguir a la mayoría. Los adeptos a otras creencias son considerados herejes y tratados como traidores, como Baby Kochamma quien, por convertirse al catolicismo y volverse monja, pierde la posibilidad de casarse y el favor de sus padres.

Otro factor causante de segregación en la India es la casta. Este sistema de jerarquización se remonta al segundo milenio antes de nuestra era, y fue establecido en la colección de himnos titulada *Rigveda* (que significa “Libros de sabiduría”)¹. De acuerdo con estos versos, el ‘Ser Cósmico’ Purusha se sacrificó en la pira fúnebre y de varias partes de su cuerpo surgieron los cuatro *varnas* (que significa *color*) o *castas*²: “From Purusha’s mouth came the Brahman, from Purusha’s arms the Rajanya (later referred to as Kshatriya), from Purusha’s thighs the Vaishya, and from Purusha’s feet the Shudra.”(Wolpert, 2006,

¹ Dos excelentes fuentes sobre el sistema de castas son *Caste in India* de J. H. Hutton, y *Encyclopedia of India*, volumen 1 A-D, de Stanley Wolpert.

² “The word ‘caste’ comes from the Portuguese word *casta* signifying breed, race or kind.” J. H. Hutton, *Caste in India*, p. 47.

223). Cada *varna* tiene una profesión establecida que cumplir: “Brahmans were to study, teach, and perform sacrifices. Kshatriyas were to rule, wage war, sponsor sacrifices, and study. Vaishyas were to farm, breed cattle, trade, lend money, and study. The disadvantaged Shudras were to serve the three higher *varnas*.” (Wolpert, 2006, 282). Los intocables ni siquiera ocupan un lugar en esta división. Y es que, debido a que cada uno de estos *varnas* debe observar ciertas actividades y costumbres que les permitan llevar una vida pura y limpia, ya que eso determinará el *varna* en sus futuras reencarnaciones (a este concepto de buen comportamiento se le conoce como *dharma*), los intocables deben realizar las actividades más contaminantes, tales como la limpieza de letrinas, el entierro de los muertos, la pesca, entre otras; y es esta situación de donde se origina su nombre, ya que personas de *varnas* superiores deben evitar su contacto, o incluso su cercanía para no ser contaminados, lo que puede reducir sus posibilidades de una reencarnación en un *varna* superior. Son muchas y muy estrictas las restricciones establecidas por este sistema, pero basta con decir que la mezcla entre diferentes *varnas* es un acto penado con la expulsión del grupo, lo que los convierte en ‘sin casta’. Es esta rigidez la que podemos observar en la novela, en el disgusto por parte de Baby Kochamma de que Velutha entre a su cocina o que conviva con los gemelos, y aún más, el escándalo que la relación entre Velutha y Ammu provoca en la familia.

El comunismo es otro factor causante de conflictos durante los años cincuenta, sesenta y subsecuentes. Después de que el partido comunista tomó el poder gubernamental en Kerala, la falta de organización provocó “la crisis política más grave de toda la década de los cincuenta”. Lo que significó para la nación un obstáculo más que vencer. Además, las marchas de protesta en contra de los malos funcionamientos políticos y laborales – como la que presencian los Ipe cuando van a Cochín – eran comunes y muy violentas. El

movimiento naxalita fue la mayor muestra de inconformidad por parte del pueblo. El grupo de los naxalitas estaba formado por campesinos e intocables de la población de Naxalbari, al oeste de Bengala, “una remota subdivisión del distrito de Darjeeling situada donde la llanura bengalí cede el lugar a las colinas y a las selvas de las primeras estribaciones himalayas.” (d’Orazi Flavoni, 2003, 106). Poco a poco ganó adeptos en los grupos marginados y en los estudiantes, y los levantamientos se hicieron numerosos y cada vez más violentos. La brutalidad con que se identifica a este grupo de activistas explica porqué Velutha era visto como una amenaza a la familia Ipe cuando se rumora que su desaparición durante cuatro años había sido para unirse a este grupo. En otras palabras, ya que los Ipe representan a los privilegiados económicamente, el enemigo de clase, y Velutha el trabajador inconforme que se levanta para protestar en contra de los pocos beneficios que recibe, era evidente un choque de clases que apuntaba hacia una crisis para ambas partes. Pero equivocadamente, no fue Velutha quien provocó este tipo de conflictos, sino los mismos trabajadores de la fábrica, y a causa de lo cual su quiebra fue inevitable, como ocurrió en muchos casos a lo largo de toda la India.

La represión de la mujer en el orden patriarcal de la sociedad hindú es también uno de los obstáculos que tiene que afrontar la India que nos muestra el narrador, y una de las causas que contribuyen a desencadenar la tragedia de la novela. Pareciera que la mujer no tiene la posibilidad de realizar estudios universitarios, al ser considerados una pérdida de tiempo y dinero, tal como lo expresa el padre de Ammu: “Pappachi insisted that a college education was an unnecessary expense for a girl, so Ammu had no choice...” (38); o que es igual de imposible que desarrolle un talento, como la abuela de los gemelos, quien prometía ser una gran violinista, pero cuya carrera se vio frustrada a causa de los celos de su esposo, quien le prohibió continuar con sus ensayos. Asimismo, en la sociedad que el autor recrea,

es mal visto que una mujer hindú demuestre ideas y convicciones propias: “Displaying a stubborn single-mindedness (which in a young girl in those days was considered as bad as a physical deformity – a harelip perhaps, or a clubfoot), Baby Kochamma defied her father’s wishes and became a Roman Catholic.”(25). Con esta decisión, Baby Kochamma pierde la reputación de hija sumisa y la oportunidad de casarse. Y es que, como está estipulado en las leyes de la India, una mujer es prácticamente posesión de su padre primero, y de su marido después; por lo tanto, al no casarse, una mujer se queda sin un protector y soporte económico. Rahel por su parte, al ser ignorada por sus tíos, corre con la suerte de no tener que verse involucrada en un matrimonio arreglado: “Oddly, neglect seemed to have resulted in an accidental release of the spirit. Rahel grew up without a brief. Without anybody to arrange a marriage for her. Without anybody who would pay her a dowry and therefore without an obligatory husband looming on her horizon. So as long as she wasn’t noisy about it, she remained free...” (18).

Como podemos observar, no son pocos los que tienen que llevar una vida en la que no cuentan con derechos o ni siquiera reconocimiento social. Es este descontento el que ha creado la atmósfera de inestabilidad social que se observa en la novela, y con lo cual la autora intenta sancionar la poca atención que se ha destinado a la solución de estos conflictos. Aunados a esto, se encuentran los enfrentamientos bélicos que surgen a partir de la independencia de la India, como la guerra de Partición y la guerra con China, ambas disputas territoriales. Todo esto se ve conjugado en un desequilibrio que inquieta a los habitantes, cuya esperanza era que con la descolonización se abriera el paso a la libertad y a la posibilidad de reconstruir su país conforme a las tradiciones y costumbres de sus antepasados.

Por desgracia, las cosas resultaron un tanto diferentes de como se esperaba. Y es que en el año de 1992 que la escritora nos muestra, los conflictos sociales de años anteriores han dado paso a una nueva problemática, esta vez provocada por el consumismo y los ideales occidentales. Más que la creación de una identidad nacional, en la India que Roy nos muestra se observa un interés por las apariencias, la creación de una fachada exótica que satisfaga los intereses monetarios de muchos al convertirse en el centro turístico de los occidentales. Se observa así un entorno en donde los resultados de todos estos cambios muestran un panorama en donde aún no se ha solucionado gran parte de los conflictos que los hindúes han tenido que afrontar desde la independencia de este país.

La situación cultural de la India en los años noventa

En *The God of Small Things* Roy nos muestra la sociedad hindú de la última década del siglo XX, las condiciones en las que se vive y las injusticias que se cometen día a día. Además, nos muestra el proceso cultural por el que atraviesa el país, cómo se están perdiendo importantes tradiciones locales para ser sustituidas por ideales extranjeros, más específicamente el del estilo de vida occidental.

En la novela encontramos cómo el narrador nos informa no sólo de las dificultades que viven las clases minoritarias y menos favorecidas – como es el caso de Velutha y del camarada Pillai – sino también de los que aparentemente disfrutaban de mayores privilegios. Tal es el caso de los Ipe, quienes pertenecen a una clase socioeconómica alta. Tienen plantaciones de arroz y poseen una fábrica de conservas, lo cual provoca rencor y envidia por parte de la clase obrera y campesina. Esto se observa en detalle cuando la familia va al aeropuerto de Cochín a recoger a Margaret y a Sophie y se quedan embotellados en medio de una marcha de comunistas. En la descripción que el narrador hace de esta situación se nota un marcado contraste; la masa oscura de manifestantes con sus banderines rojos rodeando el automóvil de los Ipe, cuyo color azul cielo hace que resalte aún más entre el grupo de personas que se reúne precisamente para quejarse en contra del grupo social al que pertenecen los Ipe; “Suddenly the skyblue Plymouth looked absurdly opulent in the narrow, pitted road” (63).

En la novela se mencionan también las constantes hambrunas y pobreza por las que ha atravesado el país a lo largo de sus años independientes. Esto asusta a Baby Kochamma, pues piensa que la gente pobre va a ir a su casa a robarle todas sus valiosas pertenencias:

She was frightened by the BBC famines and television wars that she encountered while she channel surfed. Her old fears of the Revolution and the Marxist-Leninist menace had been rekindled by new television worries

La situación cultural de la India en los años noventa

about the growing numbers of desperate and dispossessed people. She viewed ethnic cleansing, famine and genocide as direct threats to her furniture.

(28).

Se observa un gran sentido de materialismo por parte de la tía de los gemelos, lo cual se refuerza con el gran lujo que significa el adquirir una antena parabólica a través de la cual puede ver mundos contrastantes como son los Estados Unidos – con todo su glamour y riqueza, las súper-modelos, los jugadores de basketball – y por otra parte las hambrunas, las guerras, muerte, y en general, la miseria que se vive en la India:

Blondes, wars, famines, football, sex, music, coups d'état – they all arrived on the same train. They unpacked together. They stayed at the same hotel. And in Ayemenem, where once the loudest sound had been a musical bus horn, now whole wars, famines, picturesque massacres and Bill Clinton could be summoned up like servants. And so, while her ornamental garden wilted and died, Baby Kochamma followed American NBA league games, one-day cricket and all the Grand Slam tennis tournaments. On weekdays she watched *The Bold and the Beautiful* and *Santa Barbara*, where brittle blondes with lipstick and hairstyles rigid with spray seduced androids and defended their sexual empires. Baby Kochamma loved their shiny clothes and the smart, bitchy repartee.

(27-28)

Este fragmento contrapone la globalización y los aparentes privilegios que ésta otorga a las dificultades que el país atraviesa; mientras unos celebran la belleza física y las posesiones materiales, otros sufren la guerra y el hambre. Lo natural se sustituye por lo banal y superficial, por la belleza artificial. El jardín que Baby Kochamma tenía a su cargo queda olvidado y descuidado a causa de su nuevo interés por la televisión, por ese mundo glamoroso a su disposición. Así también se observa el caos de identidades que tienen que confrontar los hindúes. Este bombardeo de imágenes que invitan a seguir la costumbre consumista y dejar atrás las tradiciones ancestrales se logra gracias a la forma en que la autora estructura esta descripción que rompe con las expectativas del lector. Después de haber comenzado en el primer capítulo con la descripción de Ayemenem en la época de los

La situación cultural de la India en los años noventa

monzones y la naturaleza, se tiene este otro mundo más complejo y conflictivo, que invita y seduce a los televidentes y que, como a Baby Kochamma, los convence. Es curioso observar cómo Roy vierte precisamente en el personaje de Baby Kochamma aquellos elementos que se consideran más banales en el comportamiento humano. Es una persona materialista, pues sólo se preocupa por sus muebles ante el gran sufrimiento de muchos; es racista y elitista, lo que se demuestra en su comportamiento ante la llegada de Margaret de Londres; y además, son su envidia y amargura lo que la llevan a mentir y permitir el asesinato de Velutha. En pocas palabras, Baby Kochamma es el personaje que ilustra ese nuevo comportamiento y aquellos nuevos ideales que se están difundiendo a través de la cultura hindú.

Otro elemento que la narración sugiere como cotidiano en la sociedad hindú son las agrupaciones formadas por los seguidores de doctrinas políticas y filosóficas tales como el comunismo, el marxismo y el leninismo. La inconformidad por las dificultades económicas que tienen que soportar los trabajadores los ha llevado a poner un alto y comenzar a hacer un cambio. Desgraciadamente, la violencia ha estado de por medio, con lo que sólo se desestabiliza aún más la sociedad. Se observa además cómo se desvirtúan las intenciones por ayudar a la sociedad y se corrompen los valores al punto de abusar del poder, como por ejemplo el tío de los gemelos, Chacko, quien decide ayudar a sus trabajadores en la fábrica de conservas por medio de la creación de un sindicato. Sin embargo, según se explica, esto sólo lo hace para seducir a sus “camaradas” mujeres. Se observa cómo algunas veces, de manera hipócrita, las ventajas sociales y económicas sirven solamente para fines personales y banales: “Ammu said it was all hogwash. Just a case of a spoiled princeling playing *Comrade! Comrade!* An Oxford avatar of the old zamindar mentality – a landlord forcing his attentions on women who depended on him for their livelihood.” (63).

Mostrando la vacuidad de algunas supuestas luchas sociales, el narrador especula sobre el porqué de la popularidad del marxismo en la comunidad de Kerala, y hace una comparación entre los partidos políticos y la religión cristiana siria:

Twenty percent of Kerala's population were Syrian Christians, who believed that they were descendants of the one hundred Brahmins whom St. Thomas the Apostle converted to Christianity when he traveled East after the Resurrection. Structurally – this somewhat rudimentary argument went – Marxism was a simple substitute for Christianity. Replace God with Marx, Satan with the bourgeoisie, Heaven with a classless society, the Church with the Party, and the form and purpose of the journey remained similar. An obstacle race, with a prize at the end.

(64)

De esta manera, religión e ideología política son similares en tanto que sus participantes siguen ciegamente los preceptos que se les imponen, con el fin de hallar una solución a sus problemas.

Vemos cómo el país atraviesa momentos verdaderamente difíciles y la gente pobre lucha para salir de este estado y mejorar su estilo de vida. Aunque se piense que las clases privilegiadas se dedican solamente a explotar a los trabajadores y promover el consumismo, Roy nos muestra que no es así, que el nivel económico no significa que se sea inmune a otro tipo de conflictos y dificultades. Por ejemplo, Ammu tiene que sufrir injusticias y limitaciones, e incluso sus hijos tienen que superar sus propios problemas. Son dos diferentes luchas que cada grupo tiene que vencer. Una a nivel público, con sus crisis y violencia nacional; y la otra más privada, pero no menos brutal. O como dice el narrador, el Dios Grande contra el Dios Pequeño. Cuando Larry, el esposo de Rahel, no puede penetrar en el misterio de su mirada, el narrador señala:

He didn't know that in some places, like the country that Rahel came from, various kinds of despair competed for primacy. And that personal despair could never be desperate enough. That something happened when personal turmoil dropped by at the wayside shrine of the vast, violent, circling, driving, ridiculous, insane, unfeasible, public turmoil of a nation. That Big God howled like a hot wind, and demanded obeisance. Then Small God (cozy and contained, private and limited) came away cauterized, laughing numbly at his own temerity. Inured

La situación cultural de la India en los años noventa

by the confirmation of his own inconsequence, he became resilient and truly indifferent. Nothing mattered much. Nothing much mattered. And the less it mattered, the less it mattered. It was never important enough. Because Worse Things had happened. In the country that she came from, poised forever between the terror of war and the horror of peace, Worse Things kept happening.

(20)

Un aspecto menos violento pero que afecta de igual manera al progreso de la sociedad hindú es la visión que el mundo occidental se ha formado de la India. A lo largo de los años, la imagen más recurrente de la India es aquella que la propone como un caleidoscopio de paisajes, gentes y colores. Se ha convertido en un punto turístico para aquellos interesados en lo exótico, calificativo con el que la mentalidad occidental identifica a este país. La gente suele ir a pasear y visitar los lugares turísticos, pero su interés no va más allá de lo superficial. Y ante esto, los mismos nativos han decidido darles a los turistas lo que buscan, no la complejidad y riqueza de sus costumbres, sino sólo la fachada extravagante que piden. Un ejemplo de esto es el baile *kathakali*, una tradición ancestral. Esta representación dramática surge a mediados del siglo XVII y es muy compleja tanto en vestimenta como en cuanto a gestos. Cada color en el maquillaje, cada forma y cada diseño del atuendo tienen un significado específico. Expresan tanto estrato social como personalidad. Lo mismo sucede con los movimientos, los cuales expresan estados de ánimo y sentimientos como amor, ira, miedo y asombro (Cf. Alex Tickell, 2007, 40). Es un arte cuyo medio son las expresiones corporales, las cuales lo llevan a un nivel casi poético, como muestra este fragmento: “The Kathakali Man is the most beautiful of men. Because his body *is* his soul. His only instrument [...] He has magic in him, this man within the painted mask and swirling skirts” (219). Sus representaciones describen mitos contenidos en los grandes poemas épicos *Mahabharata* y *Ramayana*, y pueden durar noches enteras. Generalmente bailan acompañados de una persona que marca el ritmo con un tambor y sólo los hombres pueden actuar – las partes femeninas las hacen también

hombres. El estado de Kerala se ha convertido en el centro de estas representaciones, las cuales son muy solicitadas por los turistas.

En la novela, sin embargo, notamos cómo nada de esto es apreciado por los visitantes, es sólo un adorno más que ameniza su estancia en el hotel mientras descansan y se broncean; su arte se ha convertido “into just another commodity in the market” (Mullaney, 2007, 61):

In the evenings (for that Regional Flavor) the tourists were treated to truncated kathakali performances (“Small attention spans,” the Hotel People explained to the dancers). So ancient stories were collapsed and amputated. Six-hour classics were slashed to twenty-minute cameos.

The performances were staged by the swimming pool. While the drummers drummed and the dancers danced, hotel guests frolicked with their children in the water. While Kunti revealed her secret to Karna on the riverbank, courting couples rubbed suntan oil on each other. While fathers played sublimated sexual games with their nubile teenaged daughters, Poothana suckled young Krishna at her poisoned breast. Bhima disemboweled Dushasana and bathed Draupadi’s hair in his blood.

(121)

Y para evitar el aburrimiento con su espectáculo, los actores han decidido abreviar la trama de la historia, ‘amputarla’. Este hecho hace que los actores se sientan culpables por deteriorar una tradición tan significativa para su cultura por la necesidad de favorecer las ganancias monetarias. Por esto, después del trabajo van al templo a hacer una representación genuina, para así expiar su culpa en una especie de exorcismo. Resulta contradictoria esta actitud de los artistas del *kathakali*: por una parte llevan a cabo este baile para complacer a los turistas y así obtener ganancias que les permitan sobrevivir, mientras que por otra lo hacen con la intención de conservar su patrimonio cultural que, inquietantemente, se deforma día a día frente a los intereses meramente económicos. Es, como dice Alex Tickell, una cuestión de adaptarse a lo que las necesidades demandan; “And although not a direct repudiation of the exoticizing tendencies of cosmopolitanism, at the very least this striking, performed sub-narrative indicates Roy’s awareness of the

involuntary, assimilative demand which global capital makes in its encounter with local postcolonial cultures.” (Tickell, 2007, 162).

Y es que, como explica Graham Huggan en *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins* (2001), la cultura de la India se ha convertido en un bien consumible que se ha puesto de moda para el turismo occidental a partir del aniversario número cincuenta de su independencia. El mundo occidental, explica Huggan, al interpretar esta cultura “presents an image of India as the object of metropolitan fascination: an India which, while it cannot be fully comprehended, can certainly be consumed” (Huggan, 2001, 63). De esta manera, siempre y cuando los hindúes ofrezcan exotismo, el turismo les dará a su vez reconocimiento, aunque no entera comprensión de su cultura.

Es así como se sugiere una intención por conservar las tradiciones locales. Como mencioné anteriormente, *The God of Small Things* se puede inscribir dentro de lo que se ha llamado literatura poscolonial al mostrar las consecuencias que la presencia y posterior ausencia del imperio británico provocaron en la cultura del país. En su "Minute on Indian Education", Thomas Macaulay expresa en un ya lejano 1835 que para poder transmitir – o más bien imponer – la civilización británica a los recientemente conquistados hindúes, era necesario hacerlo mediante la lengua y la literatura inglesas: “Whether we look at the intrinsic value of our literature, or at the particular situation of this country, we shall see the strongest reason to think that, of all foreign tongues, the English tongue is that which would be the most useful to our native subjects”. Lo que se pretendía con esta imposición era prescindir de las antiguas y tan arraigadas costumbres y tradiciones de los hindúes, las cuales, en efecto, se fueron desvaneciendo poco a poco, y un tanto a la fuerza, hasta que la cultura inglesa llegó a ser considerada como superior y como el ideal a seguir. Se creó, como dice Macaulay: "a class who may be interpreters between us and the millions whom

La situación cultural de la India en los años noventa

we govern; a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect" (en Bill Ashcroft et al, 2006, 374-375). En el proceso de colonización se manipuló la mentalidad de los hindúes a tal punto que creyeran que su cultura era inferior, y que la civilización inglesa era el ejemplo a seguir. Se creó así lo que Janet Thormann enuncia en su artículo "The Ethical Subject of The God of Small Things" como el 'deseo por el Otro'. Este deseo de asimilar una cultura ajena a la suya provocó la enajenación en la identidad colectiva de la India y una significativa pérdida cultural.

En la novela podemos observar aún algunas huellas de este sentimiento de añoranza por el Otro. El ejemplo que más salta a la vista son las numerosas referencias a la cultura occidental, las cuales forman ya parte de la vida cotidiana. Son referencias principalmente a obras literarias como *Julius Caesar* y *The Tempest* de Shakespeare, *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, *The Jungle Book* de Rudyard Kipling, y *Heart of Darkness* de Joseph Conrad; así como cinematográficas: *The Sound of Music* y *Modern Times*; pero también musicales: la canción de los Rolling Stones "Ruby Tuesday" que escucha Ammu, y la melodía que Mammachi toca en su violín. El hecho de que Baby Kochamma obligue a los gemelos a memorizar rimas y canciones infantiles inglesas, así como su recitación de algunas líneas de *The Tempest* frente a Margaret Kochamma y Sophie Moll, sugiere que continúa vigente el estatus que otorga la asimilación e imitación de la cultura inglesa. Y por consiguiente, es notable la ausencia a referencias tradicionales hindúes. La única mención en la novela que alude a la civilización de la India es la tradición del baile del *kathakali* que, como ya se observó, se percibe en un estado de deterioro, lo que nos hace pensar que, sin importar que sean ya más de cincuenta años de independencia, el efecto de suplantación que en el siglo XIX y parte del XX llevó a cabo el imperio británico continúa teniendo efectos que parecieran lamentablemente irreversibles. Ya no se habla de la antiquísima

La situación cultural de la India en los años noventa

literatura hindú, ni siquiera de escritores hindúes contemporáneos, ni de sus costumbres ancestrales; ahora son los norteamericanos y los ingleses quienes dictan las modas, valores, e ideologías a seguir.

Lo que estos argumentos parecen señalar es que tal vez exista una intención más profunda, y un tanto irónica, al contrastar estas representaciones culturales. Se llega a pensar si quizá lo que se pretende con estas oposiciones es poner en tela de juicio el afirmar la superioridad de una civilización sobre otra, en otras palabras, cuestionar el paradigma hegemónico del canon occidental. Es necesario replantearse la validez y vigencia que tiene en nuestros días el someter a una nación mediante estrategias de desvalorización y enajenación, y una posterior imposición de la civilización considerada superior. Y más que validez, es necesario preguntarse si es justo que se mutile una civilización tan antigua y rica como la de la India a causa de intereses económicos, territoriales, y de la búsqueda del poder. Es gracias a los juicios que emite la voz narrativa a lo largo de la novela que uno se plantea estos cuestionamientos, lo cual aumenta y profundiza el propósito de esta obra, proponiendo así que la literatura, además de su valor estético, tiene a su cargo involucrar de manera más crítica al lector.

Después de todos estos aspectos, el lector advierte múltiples signos de deterioro en la novela, tales como las descripciones de Ayemenem, de los objetos y del entorno en que se desarrollan los sucesos. Por ejemplo, el partido comunista es representado por su bandera, en la cual “the red had bled away” (15), lo cual denota la fragmentación del mismo, o el jardín de Baby Kochamma, al que ha descuidado a causa de su nuevo interés por la televisión. Y la casa misma: “The old house on the hill wore its steep, gabled roof pulled over its ears like a low hat. The walls, streaked with moss, had grown soft, and

La situación cultural de la India en los años noventa

bulged a little with dampness that seeped up from the ground. The wild, overgrown garden was full of the whisper and scurry of small lives” (4).

La narración de los dos diferentes momentos de la novela, la infancia de los gemelos y el regreso de Rahel a Ayemenem contribuye para contrastar un pasado más o menos resplandeciente con un presente que ha perdido su brillo previo. Incluso el río, el cual alguna vez impetuoso, estuvo lleno de peces y vida, ahora es una lastimera cinta de agua que apesta a deshechos: “Despite the fact that it was June, and raining, the river was no more than a swollen drain now. A thin ribbon of thick water that lapped wearily at the mud banks on either side, sequined with the occasional silver slant of a dead fish. It was choked with a succulent weed, whose furred brown roots waved like thin tentacles underwater. Bronze-winged lily-trotters walked across it. Splay-footed, cautious.” (118).

El río Menacal ocupa un lugar importante en la tragedia que ocurre a la familia. En algunos casos se convierte también en un lugar para abluciones, y que permite a algunos personajes, como Estha, limpiar sus culpas: “He knew that if Ammu found out about what he had done with the Orangedrink Lemondrink Man, she’d love him less as well. Very much less. He felt the shaming churning heaving turning sickness in his stomach. He longed for the river. Because water always helps.” (108). En otras ocasiones, se le otorgan cualidades míticas y es comparado con un dios que acepta un sacrificio, como el de Sophie Mol:

They ran along the bank calling out to her. But she was gone. Carried away on the muffled highway. Graygreen. With fish in it. With the sky and trees in it. And at night the broken yellow moon in it.

There was no storm-music. No whirlpool spun up from the inky depths of the Meenachal. No shark supervised the tragedy.

Just a quiet handing-over ceremony. A boat spilling its cargo. A river accepting the offering. One small life. A brief sunbeam. With a silver thimble clenched for luck in its little fist.

(277).

La situación cultural de la India en los años noventa

En general, el Menacal es el marcador que indica el paso del tiempo y las transformaciones que los Ipe sufrieron en esos veintitrés años desde la llegada de Sophie Mol a Ayemenem, al mismo tiempo que indica las alteraciones que la sociedad ha padecido, lo cual se refleja en su estado de putrefacción y desintegración: “Once it had had the power to evoke fear. To change lives. But now its teeth were drawn, its spirit spent. It was just a slow, sludging green ribbon lawn that ferried fetid garbage to the sea.” (119). También, el Menacal es una representación de las transgresiones que los Ipe llevan a cabo; “Where the novel’s buildings contain distinct stories of multiple borders, the Meenachal River meanders in between them as a figural representation of the dangers and allure of fluidity, of transition and transgression. It is the river that gets crossed and recrossed on the days leading up to the day of everyone’s doom, the day that changes life forever.” (Friedman, 2006, 201). Es el medio por el cual la autora demarca aquellas situaciones cuyos límites son ignorados y quebrantados por los personajes, lo que a su vez deteriora y mengua la magnitud de éste con sus desastrosas consecuencias y lo convierte en un riachuelo casi seco, con el espíritu agotado.

Tenemos así un panorama más amplio y un mayor entendimiento de todos los cambios y pérdidas que ha sufrido la cultura hindú a través de los años, y cómo pareciera que la gente está entrando en una nueva etapa por redefinir su identidad, con la innegable interferencia de la cultura occidental y su influencia que parece predominar día con día en el mundo entero.

CAPÍTULO 3

Aspectos literarios en
The God of Small Things

3.1 – Correspondencias entre literatura y sociedad -

Antes de proseguir con el análisis narrativo de la novela, me detendré un momento para explorar, como mencioné en la introducción, los elementos que en esta obra logran vincular a la literatura con la sociedad.

La primera correspondencia la encontramos en la polifonía creada a través de las diferentes ideologías y modos de vida de los distintos personajes que intervienen en la novela; esto se observa como un reflejo de la diversidad cultural que caracteriza a ese país. Lo que se logra con las múltiples micro-historias, así como con las diferentes explicaciones que se le dan a un mismo hecho, es transmitir ese sentimiento de pluralidad, de abundancia, de las muchas vidas que quieren contarnos su historia particular, pero también de la gran desigualdad y de los conflictos colectivos que atraviesa el país.

Encontramos como ejemplo de esto las diferentes religiones que los personajes profesan, los estratos sociales que ocupan, y el ya mencionado sistema de castas. El cristianismo sirio y el hinduismo conviven y compiten por la primacía en la comunidad de Kerala, y en la novela observamos los prejuicios que se tienen entre estas dos creencias. El hecho de que Ammu se haya casado con un hinduista es visto por la familia como una deshonra, pues ellos son cristianos sirios y su intención es conservar una línea de descendencia que pertenezca enteramente a esta religión. Lo mismo ocurre con las castas; se pretende que no haya mezclas entre los diferentes tipos que existen; por eso la relación entre Ammu y Velutha es tan lamentable para la familia Ipe y para ellos mismos. En cuanto a los diferentes estratos sociales, encontramos por un lado a la familia Ipe, quienes disfrutaban de un nivel económico desahogado; tienen plantaciones de arroz y trabajadores a su cargo en la fábrica de encurtidos y conservas, lo que los coloca en la categoría de terratenientes. Por otro lado está el camarada Pillai, líder del partido comunista que lleva una vida de

pocos lujos, pero de grandes ambiciones, las cuales hereda a su hijo Lenin, tal como se observa cuando lo obliga a recitar el discurso que Marco Antonio pronuncia en la obra de teatro *Julio César* de Shakespeare. Este encuentro de niveles económicos y de ideologías religiosas y políticas hace algunas veces difícil la convivencia entre los habitantes, como la marcha que los Ipe atestiguan en su viaje a Cochín; o la discriminación que los gemelos sufren por parte de Baby Kochamma por ser hijos de un hinduista.

Una segunda correspondencia la encontramos en las restricciones que limitan la convivencia de los hindúes, y que determinan las posibilidades individuales, lo que se representa a nivel narrativo con los *leitmotifs*, los cuales elaboraré en la sección dedicada específicamente a su análisis. Basta decir aquí que la frase sobre las leyes del amor, “The laws that lay down who should be loved, and how. And how much” (33), que se repite una y otra vez a lo largo de la narración, tiene como principal fundamento el sistema de castas que prevalece hasta nuestros días en la sociedad hindú. Los personajes ven sus vidas dominadas por disposiciones ajenas a ellos – como son la religión, el nivel económico y la casta – y es ese sentimiento de impotencia el que los impulsa a tomar sus propias decisiones basadas en sus deseos y no en lo que las autoridades establecen. Ocurre así la transgresión de estas leyes: el incesto cometido por los gemelos y la relación de Ammu y Velutha. Dicho quebrantamiento de lo establecido socialmente se puede encontrar también en el discurso narrativo. Por ejemplo los párrafos formados por apenas dos palabras, las oraciones enteras capitalizadas; y más importante, la secuencia no lineal que sigue la narración, ese ir y venir entre las dos historias dando siempre un poco más de información, y manteniendo al lector en una intriga constante. De esta manera, se rompe con los estándares narrativos y se incurre en formas nuevas y originales de contar una historia. Y asimismo, una manera singular de finalizarla.

‘Fin’, es la fórmula con la que la mayoría de las novelas o narraciones en general terminan el relato. Se han introducido los hechos y se ha narrado su conclusión. Es el término de un ciclo, de un trayecto en el que los personajes han sufrido cambios y han evolucionado o se han degenerado y en el que, a la vez, el lector ha acompañado este proceso que en él mismo ha dejado una experiencia nueva. Al leer ‘fin’ en un texto, el lector sabe que ya no hay más qué leer, que la historia ha llegado a su desenlace.

La estructura cíclica de *The God of Small Things* evade esta formalidad concluyente y la sustituye con un prometedor *naaley* (que significa mañana en malayalam). Corroborando así el diseño en espiral que se le atribuye a la estructura de esta novela, el cual se conforma a partir de las repeticiones de ciertos momentos clave y se amplía a medida que se puntualizan los detalles de los hechos. Cada interrupción en la narración principal es una digresión sobre las causas del pasado cuyos resultados se observan en el presente de los gemelos adultos. Y es que, como dice el narrador “It is after all so easy to shatter a story. To break a chain of thought. To ruin a fragment of a dream being carried around carefully like a piece of porcelain.” (181). De manera constante surgen detalles de las vidas de los personajes que ameritan la interrupción del hilo principal para ampliar en la mente del lector la imagen totalizante de lo que fue la vida de los Ipe y el entorno en que habitaron.

La novela tiene dos finales, que pertenecen a los dos planos temporales. El final del primero, y de la historia en general, en donde los gemelos son adultos, tiene lugar en un apartado anterior al capítulo final. Es ese momento catártico en que los gemelos, al cometer incesto, se despojan de los recuerdos que los han atormentado por veintitrés años, rompiendo de esta manera con las Leyes del Amor. Pero éste no es el final definitivo de la novela, no es el que ocupa la última página en el libro. El narrador regresa al momento en

que Ammu va al río en donde se encuentra con Velutha e inician la relación que durará trece días, los cuales concluyen en la muerte de Velutha y Sophie. En este final también se rompen las Leyes del Amor al transgredirse siglos de restricciones sociales. Es la decisión de Ammu la que desencadena el Terror que terminará por desintegrar a la familia. En efecto, la novela finaliza en el punto decisivo cuyas consecuencias se describen al principio de ésta: el funeral de Sophie; completando así el último ciclo que la narración dará y que conforma la saga familiar.

El cierre de la novela con la palabra *naaley*, además de romper con las convenciones del género, tiene como finalidad transmitir al lector un poco de esperanza, de tranquilizarlo después de todos los sucesos tristes y desmoralizantes que se narran. Aunque en el fondo se sepa todo el sufrimiento y violencia que estos actos conllevan, la estructuración de la novela logra que, por unos momentos, se olviden todos los conflictos y la desdicha se reemplace por la satisfacción de que Ammu y Velutha lograron vencer los obstáculos impuestos por su sociedad. De esta manera, *The God of Small Things*, como explica el crítico Aijaz Ahmad, cumple con los dos finales esperados en una novela, el trágico y el triunfalista:

Novels of this kind come to an end in one of two ways. The more pervasive in modern fiction is the characteristically 20th century, optimistic and ideologically permissive Conclusion in which the lovers walk away into the sunset, or at least find in each other the solace that the external world of social relations denies them. Cinema, from Hollywood to Bombay, is full of such endings, in which love conquers all and easy personal solutions are offered for intractable social conflicts. But fictions of transgression, especially sexual transgression, also end in another way, very familiar since the 19th-century novel, in which the wages of sin are death and the individual is helpless against the overwhelming weight of social hypocrisy. *Anna Karenina* is the classic of this genre but much Victorian fiction ends this way, and the convention survives to this day. The same story can be told, in other words, in either the triumphalist or the tragic mode. Part of the reason why critics and readers who are steeped in conventions of modern fiction find *The God of Small Things* so very satisfying is that Arundhati Roy provides both of these possible endings, in ways at once compact and emphatic.

(en Tickell, 2007, 114)

Por último, un tercer elemento de unión entre las técnicas narrativas que la autora utiliza y la temática social son las descripciones. Es gracias a la exposición que la autora hace del entorno en que se desarrollan los hechos y a la creación tan completa de los personajes que, incluso los lectores que no somos parte de esa cultura, logramos hacernos una sencilla idea de lo que se vivía en la India en esas dos épocas. De igual forma, con los dos planos temporales se pueden recrear algunos de los hechos que definieron a la India en la época de los sesenta, y cuyas consecuencias se pueden observar veintitrés años después. Por ejemplo, el narrador nos ilustra sobre el desarrollo del partido comunista, y la influencia que éste tuvo en las mentalidades de algunos pobladores en los años sesenta, para después describirnos de manera simbólica cómo el partido ha perdido la reputación y autoridad de que gozaba y ha abandonado sus antiguas actividades. Otra aportación que las descripciones le dan a la interpretación del ámbito social son los contrastes que se observan entre la cultura hindú y la cultura británica que, como ya mencioné anteriormente, sirven para cuestionar las jerarquías establecidas y de esta manera revalorizar la cultura local sobre las culturas inglesa y norteamericana.

3.2 - Aspectos lingüístico-literarios -

En cuanto a los rasgos literarios y lingüísticos que caracterizan la novela, *The God of Small Things* merece ser analizada hasta en el más mínimo detalle, puesto que la lectura está llena de guiños al lector y de pequeñas semillas que a lo largo de la narración se convierten en elementos llenos de significado. La crítica Julie Mullaney enumera de manera detallada estos logros distintivos del trabajo de Roy:

She constantly breaks the conventional rules of grammar and syntax, abandons standard punctuation, reworks capitals, coins neologisms, imports typographical devices, litters her text with anagrams, puns, acrostics, and palindromes. In rendering Estha and Rahel's attempt to understand and assert their place in the world through language, she has telescoped words together, exchanged syllables between them, read words backwards, split them apart and coined in the process new words.

(Mullaney, 2007, 64)

De esta manera, se encuentran cientos de ejemplos a lo largo de la narración que ilustran la vasta originalidad de la autora y su espectacular habilidad creativa para manipular lúdicamente las palabras. Como la mención del hombre de la naranjada y la limonada – the Orangedrink Lemondrink man –, frase que al principio de la novela no tiene ningún significado concreto, pero al avanzar la trama descubrimos todo el horror contenido en ella. Asimismo, encontramos la referencia de un olor muy peculiar: “Sicksweet. Like old roses on a breeze.” (8), que representa la muerte de Velutha, pero que cuando se lee por primera vez el lector aún no lo sabe, ni conoce la manera tan brutal en que ha muerto.

Es importante también enfatizar la forma en que la escritora ameniza la lectura por medio de la estructura del discurso. A lo largo de la novela encontramos frases capitalizadas como si fueran sentencias de suma importancia “She used her windows for specific purposes. For a Breath of Fresh Air. To Pay for the Milk. To Let Out a Trapped Wasp” (29). O para nombrar eventos y darles una mayor relevancia, como la semana

dedicada a Sophie Mol: “It had been the *What Will Sophie Mol Think?* week.” (36). Otra técnica es la de incorporar en una sola varias palabras para darles un significado exclusivo en esa situación específica. Por ejemplo, cuando durante el funeral de Sophie Mol cae un murciélago bebé en el sari de Baby Kochamma, el cual causa pánico en ella y sorpresa en los demás concurrentes, y hace que la ceremonia se detenga: “The singing stopped for a *Whatisit? Whathappened?*” and for a *Furrywhirring* and a *Sariflapping* (8)(las cursivas son mías). Algunas veces le otorga prioridad al aspecto oral del idioma, como cuando Estha piensa que al hacer una reverencia se debe decir también la palabra para que el acto valga; ““Bow”, he said, and smiled, because when he was younger he had been under the impression that you had to say “Bow” when you bowed. That you had to say it to do it. “Bow, Estha” they’d say. And he’d bow and say, “Bow”, and they’d look at each other and laugh, and he’d worry” (93).

Se observa en otras ocasiones cómo la escritora demuestra la medida en que el lenguaje puede llegar a ser tan flexible sin perder su función comunicativa, y a veces también deja al descubierto las peculiaridades de éste. Como cuando los gemelos leen al revés:

“ehT serutnevda fo eisuS lerriuuqS.
enO gnirps gninrom eisuS lerriuuqS ekow pu.”
(58)

o le muestran a su maestra su interés por los palíndromos; “They showed Miss Mitten how it was possible to read both *Malayalam* and *Madam I’m Adam* backwards as well as forwards.” (58). Incluso algunos críticos, como Anna Clarke, destacan los rasgos poéticos de la prosa de Roy:

The wealth of stylistic devices: unusual capitalization of words, similes, metaphors, personification, and imagery ('Edges . . . like a team of trolls', 'Gentle half-moons'), the typography, internal rhyme (viable, die-able), repetition and the

fragmentation of semantic unity and syntax so that single phrases or compounds are offered as complete grammatical structures (e.g., 'Not young. '), are all features of language which one would more often expect to encounter in a poem, rather than a passage of prose. Prose, obviously, does use many poetic devices, but it is their intensification and recurrence in the novel which is unusual.

(en Tickell, 2007, 135).

Esta manera en que la autora manipula y juega con el discurso ha sido identificada por la teoría poscolonial como una estrategia de apropiación del lenguaje, es decir, la manera en que después de haber asimilado este nuevo idioma, se ha puesto a la disposición de los hindúes para ser moldeado a sus propias experiencias y formas de ver el mundo. Una técnica que se observa en la narración de Roy es la que se ha denominado como fidelidad léxica, la cual permite transmitir la diferencia cultural que se percibe entre el idioma del excolonizador y el idioma ya asimilado (Cf. Ashcroft et al., 1989, 64). La encontramos ejemplificada en las frases o vocablos en malayalam, y de los cuales no se nos proporciona una traducción: "Rahel and Estha couldn't call him Chachen because when they did, he called them Chetan and Cheduthi. If they called him Ammaven, he called them Appoi and Ammai. If they called him Uncle, he called them Aunty, which was embarrassing in Public. So they called him Chacko." (37). Con esta técnica se refuerza la idea de la Otredad, del constante encuentro entre la cultura inglesa y la hindú; "the use here of untranslated words is a clear signifier of the fact that the language which actually informs the novel is an/Other language." (Ashcroft et al., 1989, 64). Algunos críticos atribuyen dicha situación al hecho de que, de esta manera, se involucra más activamente al lector, el cual se ve obligado a esforzarse más para comprender el texto, como explica Mullaney: "Roy's dispersal of Malayalam words [... has]an important function in inscribing locality and difference [so] that the non-Malayalam or non-Indian reader be forced into what Ashcroft et al. term 'an

active engagement with the horizons of the culture in which these terms have meaning”’.
(Mullaney, 2007, 64).

Otra técnica que demuestra la adaptación del inglés a la cultura hindú es la de las transcripciones de formas dialécticas, esto es, la dicción como los hindúes pronuncian el inglés: “His [Estha] favorite Elvis song was “Party.” “Some people like to rock, some people like to roll,” he would croon, when nobody was watching, strumming a badminton racquet, curling his lip like Elvis. “Bat moonin’ an’ a groonin’ gonna satisfy mah soul, less have a pardy...” (37) ““No thank you,’ Elvis said politely. ‘My family will be expecting me. And I’ve finished my pocket money.’ ‘*Porketmunny?*’ The Orangedrink Lemondrink Man said with his teeth still watching. ‘First English songs, and now *Porketmunny!* Where d’you live? On the moon?’” (97-98).

Rahel es el personaje que muestra una mayor apreciación hacia el idioma inglés, y quien reflexiona sobre el sonido y las formas en que éste se estructura: “Rahel thought that *boot* was a lovely word. A much better word, at any rate, than *sturdy*. *Sturdy* was a terrible word. Like a dwarf’s name. *Sturdy Kosby Oommen* – a pleasant, middle-class, God-fearing dwarf with low knees and a side parting.” (45). Así, también se sorprende y maravilla ante la lógica de este idioma “When the twins asked what cuff-links were for–“To link cuffs together,” Ammu told them– they were thrilled by this morsel of logic in what had so far seemed an illogical language. *Cuff* + *link* = *cuff-link*. This, to them, rivaled the precision and logic of mathematics. Cuff-links gave them an inordinate (if exaggerated) satisfaction, and a real affection for the English language.” (50). Y es tal su admiración hacia el idioma, que los gemelos literalmente diseccionan cada palabra que llega a ellos:

Rahel returned to contemplating toads.
Fat. Yellow. From stone to scummy stone. She touched one gently. It
moved its eyelids upwards. Funnily self-assured.

Nictitating membrane, she remembered she and Estha once spent a whole day saying. She and Estha and Sophie Mol.

Nictitating

ictitating

ctitating

itating

tating

ating

ting

ing

(180)

Así, el idioma inglés ha dejado de ser un reto y un elemento de dominación para convertirse en una herramienta de creación que les permite a sus usuarios expresar las estructuras y las formas de explicar el mundo, la mayoría de las veces desde la perspectiva de los gemelos.

3.3 - Voz narrativa -

Toda narración está guiada por una entidad o narrador que nos cuenta una historia, y existen varios criterios que clasifican los diversos tipos de narradores que hay. Existen narradores que, a la vez que narran la historia, son actores en ésta, como lo es el narrador homodiegético. Pero el tipo de narrador que se observa en *The God of Small Things* es aquél que no forma parte del mundo narrado, no es un personaje, sino que es una especie de Dios, ya que lo sabe todo y sin embargo no está presente. A este tipo de narrador se le conoce como narrador heterodiegético, porque se encuentra fuera del mundo narrado o diégesis¹.

La identificación de este tipo de narrador es posible gracias a ciertas marcas dentro del discurso. Por ejemplo, a lo largo de la novela se puede observar que el narrador tiene acceso a los pensamientos de varios personajes, no sólo a los de Rahel, aunque sean éstos los que predominen en la novela. Si se tratara a Rahel como narradora homodiegética, tendríamos acceso sólo a su mente y a lo que ella sabe; a menos que intentara adivinar lo que los otros personajes piensan, y de ser así, el lector perdería la confianza en lo que se narra. Pero cuando encontramos en el discurso pensamientos e incluso recuerdos de otros personajes, el lector infiere que se trata de un narrador que tiene acceso completo a las mentes de todos los personajes. Disfruta del ‘privilegio cognitivo’, como lo llama Dorrit Cohn en su estudio de los modos de presentación de la conciencia en la ficción, “this cognitive privilege enables him [el narrador] to manifest dimensions of a fictional character that the latter is unwilling or unable to betray.”(Cohn, 1983, 29) Aunque el lector ‘escucha’ los pensamientos de Rahel principalmente, “Now, these years later, Rahel has a memory of

¹ Para una definición más amplia de los tipos de narrador en la ficción, véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 142.

waking up one night giggling at Estha's funny dream" (5), también lo hace del resto de los personajes como Estha, Ammu y Baby Kochamma, entre otros. Otra clave que ayuda a identificar el tipo de narrador es que éste sabe toda la historia, e incluso hasta el pasado – algunas veces lejano – de los personajes. Esto le permite anticipar sucesos ocasionados a partir de lo que está narrando. Si fuera Rahel el narrador, sería improbable que supiera el pasado de su familia, como la época en que Baby Kochamma estuvo en el convento, e incluso cosas íntimas, como cuando estuvo enamorada del padre Mulligan. O le sería imposible describir el encuentro sexual entre Ammu y Velutha, ya que ni estuvo presente ni podría saber de ninguna manera lo que ambos sintieron y pensaron.

En el hecho de que el narrador incluya más los pensamientos de Rahel y de Estha que del resto de los personajes se puede identificar una intención de añadir un tono infantil en el que la inocencia dé acceso a una visión libre de prejuicios y corrupciones. El que la mayoría de los sucesos sean presentados a través de los ojos de los gemelos ayuda algunas veces a difuminar la violencia de los hechos, y en otras la intensifica aún más, como el asesinato de Velutha. Éste, después de haber sido detallado en toda su brutalidad a través de la perspectiva de los gemelos, se convierte sólo en un olor, el olor a rosas marchitas: "Sicksweet. Like old roses on a breeze". Así también se observa la mirada inocente con que los gemelos ven el mundo que los rodea en la explicación que le dan a ciertos sucesos, o las interpretaciones que hacen para simplificar lo que no conocen. Por ejemplo, cuando Chacko les habla de su condición de *anglófilos* y de la Casa de la Historia de la cual han sido excluidos, los gemelos piensan que su tío habla de la casa abandonada que se encuentra al otro lado del río porque no saben que su tío se está refiriendo a ésta sólo como una metáfora. Los gemelos traducen lo que no entienden a las cosas del mundo que sí conocen. Y es esta asociación que los gemelos hacen la que más adelante usa el narrador para aplicar

la misma metáfora al poscolonialismo. Se observa entonces una intención más compleja, el que los niños hayan interpretado las cosas de esa manera no es gratuito; está ahí para que el cambio que sufre la casa a través de los años se pueda aplicar también a su sociedad. Se entiende así porqué el narrador eligió a los gemelos, para que a través de su visión inocente se pueda hablar de temas con gran peso en la sociedad hindú. Como menciona Anuradha Dingwaney Needham en “‘The Small Voice of History’ in Arundhati Roy’s *The God of Small Things*” (2005), la perspectiva de Rahel permite crear un sentimiento de simpatía hacia las transgresiones que se llevan a cabo en la novela:

In this brief, but carefully crafted portrait of a child [...] Roy is representing, I think, a consciousness relatively unhampered by (dominant) society’s ideological determinants. It is a consciousness, the novel seems to suggest, that can plausibly give its readers sympathetic and non-discriminatory access to an untouchable, to, in fact, a view of society in which the taboo against untouchability is not even recognized [...] (Arguably, through Rahel, Roy might well be specifying the *only* kind of consciousness that is likely to have relatively open access to, and sympathetic identification with, the subaltern whom dominant society excludes in the interests of its own self-definition and ideological ascendancy.)

(Dingwaney Needham, 2005, 381)

Es así como el lector observa a Rahel y Estha convivir abiertamente con Velutha, sin tomar en cuenta los regaños y prohibiciones de los adultos. Para ellos es una persona como cualquier otra. Pero así como se observa en ocasiones esta falta de prejuicios, se observa también la semilla de lo que se podría convertir en el tabú en cuanto a la diferencia de géneros. Me refiero a la ocasión en que los gemelos y Sophie Mol enumeran a las personas a quienes más aman en el mundo y Rahel hace su lista:

“First Ammu and Chacko,” Rahel said. “Then Mammachi-”
“Our grandmother,” Estha clarified.
“More than your brother?” Sophie Mol asked.
“We don’t count,” Rahel said. “And anyway he might change. Ammu says.”
“How d’you mean? Change into what?” Sophie Mol asked.

“Into a Male Chauvinist Pig,” Rahel said.
“Very unlikely,” Estha said.
“Anyway, after Mammachi, Velutha, and then—”
“Who’s Velutha?” Sophie Mol wanted to know.
“A man we love,” Rahel said. “And after Velutha, you,” Rahel said “Me? What d’you love me for?” Sophie Mol said.
“Because we’re firstcousins. So I have to,” Rahel said piously. “But you don’t even know me,” Sophie Mol said. “And anyway, I don’t love you.”
“But you will, when you come to know me,” Rahel said confidently.
“I doubt it,” Estha said.
“Why not?” Sophie Mol said.
“Because,” Estha said. “And anyway she’s most probably going to be a dwarf.”
As though loving a dwarf was completely out of the question.

(144)

En este fragmento observamos cómo en los gemelos aún no existe la idea de diferencias de clases o casta, pero sí tienen presente que por el hecho de ser hombre y mujer hay una disparidad desfavorecedora. Pero aun así, los gemelos siguen viendo el mundo con cierta inocencia, y mezclan prejuicios de la vida real con fantasía; para ellos no hay diferencia entre el hecho de que Rahel se pueda convertir en un enano y que Estha se vuelva un ‘cerdo chovinista’.

En cuanto a la voz narrativa, existen textos en los que el narrador es también el personaje principal de la historia; esto es, lo que leemos es lo que este personaje/narrador ha visto. En estos casos, el discurso puede carecer un poco de la confianza del lector ya que la subjetividad de quien nos da la información puede predominar en la narración. En el caso de *The God of Small Things*, el narrador propicia la confianza del lector al presentarnos lo que cada personaje piensa, aunque no siempre las opiniones de éstos coincidan; y es en esta objetividad en cuanto a la diversidad de voces y opiniones, que se crea la confiabilidad en la voz narrativa. Muy pocas veces, si es que alguna, el narrador nos da su opinión; en la mayor parte de la narración se dedica a mostrarnos la perspectiva de los personajes: “A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor ‘ausencia’, mayor será la ilusión de ‘objetividad’ y por lo tanto de confiabilidad.” (Pimentel, 1998,

Voz narrativa

142-43). Otro aspecto que gana la confianza del lector es, como ya lo mencioné, el hecho de que el narrador demuestre saber toda la historia,

En narraciones en tercera persona, en las que domina un solo narrador, la ilusión también es de que el narrador conoce la historia en su totalidad, o bien que es él quien la ha inventado. No se nos ocurre preguntar cómo supo lo que nos relata porque se da como presupuesto que el narrador conoce la historia, y que su propósito es dárnosla a conocer.

(Pimentel, 1998, 144).

Es importante resaltar otro término significativo en esta narración: la perspectiva. Ésta se distingue del tipo de narrador ya que “no es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra” (Pimentel, 1998, 95). Con base en los argumentos de estudiosos en la teoría narrativa como Gérard Genette, Pimentel ha podido concluir lo siguiente en cuanto a la perspectiva: “En un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la *calidad* de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete. En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista” (Pimentel, 1998, 95). De acuerdo con el tipo de perspectiva que el narrador asuma, será la focalización del discurso. La focalización “es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (Pimentel, 1998, 98). Existen varios tipos de focalización, pero con el fin de explicar lo que sucede en la novela en términos de narrativa, vale mencionar solamente el tipo de focalización cero, el cual asume el narrador de *The God of Small Things*. Este tipo de focalización es el más privilegiado, ya que tiene acceso a todo el mundo diegético, tanto en el tiempo como en el espacio:

Un relato en focalización cero ofrece toda clase de antecedentes; el narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre y cierra el ángulo que permite pasar información sobre lugares de los que incluso pueden estar ausentes los personajes [...] La perspectiva del narrador es autónoma y

claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que *él* considere pertinente, en el momento que *él* juzgue adecuado.

(Pimentel, 1998, 98).

Tenemos así que en *The God of Small Things* esta focalización que el narrador asume le permite narrar el pasado lejano de personajes como Baby Kochamma o incluso de los abuelos de los gemelos; o también anticipar el futuro de los gemelos o de su madre. Y es así también como podemos ver lo que varios personajes ven, y no solamente las experiencias de uno solo. Por eso, en ocasiones observamos el mundo narrado desde la mirada inocente de los gemelos, la cual predomina, como ya se mencionó, al narrar los sucesos brutales como la muerte de Sophie y de Velutha; y a veces desde la mirada ya un poco corrompida de Baby Kochamma o del policía Thomas Mathew y otros personajes. Esta variedad de perspectivas le permite al lector apreciar un contraste en las opiniones o ideas de los personajes. Por ejemplo, por una parte tenemos la idea de Baby Kochamma en cuanto al sistema de castas, para quien es una cosa común la discriminación de personas tan sólo por su religión o por las tradiciones de sus antecesores; y por otra tenemos las situaciones que tiene que vivir un intocable, las limitaciones y dificultades a causa de su segregación de la sociedad. De esta manera, se nos muestra un mundo más amplio, no se limita a las opiniones de unos cuantos o incluso a la subjetividad del narrador, sino que nos muestra todas las diferentes perspectivas de los personajes. Esta profundización en la historia es destacada por Anna Clarke como un aspecto que permite crear la polifonía tan característica de la novela, la cual, a su vez, impide que la novela tenga un final trágico, y en su lugar infunde la esperanza de un futuro en que la relación amorosa de Ammu y Velutha podrá llevarse a cabo:

Voz narrativa

This insistence on multiple perspectives in the novel's structure, or perspectivalism, is closely related to Bakhtin's view that just as no single viewpoint can be adequate in the comprehension of an object, no single voice can create a multiplicity of voices, or polyphony. The creative orchestration of voices in the novel allows for an ending that defies the tragic conclusion to the narrative events. Holding out a promise that gestures towards the future, the novel's orchestration of voices lets the sound in Ammu's "Naaley." Tomorrow' reverberate in our ears (Ch. 21, p. 340).

(Tickell, 2007, 141)

Aunque el lector ya tiene conocimiento de la serie de tragedias que este 'mañana' conlleva, por medio del arreglo en que se proporcionan los hechos, el cual desarrollaré en la siguiente sección, se logra una especie de atenuante que lo deja tranquilo al saber que por lo menos los personajes sí tuvieron un momento de serenidad juntos. Como la misma autora menciona en una entrevista realizada el 15 de junio de 1997: "Though you know that what tomorrow brings is terrible it is saying that the fact that this [relationship between Ammu and Velutha] happened at all is wonderful." (en Mullaney, 2007, 56).

En general, la voz narrativa de la novela presta mayor atención a lo que sucede a los gemelos, haciendo que sean ellos los personajes principales, y de quienes se muestre mayor cantidad de pensamientos y sentimientos. Aunque también le cede el foco de atención al resto de los personajes para hablarnos de sus vidas y de los antecedentes que los llevan hasta el punto en que se desarrolla la historia, para así comprender sus actitudes y sus formas de pensar. La elección de este tipo de narrador y de la focalización cero permite al lector entrar y conocer en mayor detalle el mundo diegético, incluso los momentos más íntimos de los personajes. Se trata, como mencioné en la introducción, de una especie de crónica familiar, en la que el narrador, con cada detalle tan exacto de cada personaje y las descripciones del mundo que los rodea, le otorga al lector la oportunidad de penetrar en el amplio panorama del 'Terror' que tuvo lugar en el año de 1969, y del reencuentro de dos de

las víctimas veintitrés años después. El crítico Aijaz Ahmad subraya este aspecto tan realista en la ficción de Roy: “She knows what Realist fiction always knows: love, grief, remembrance, the absolute indispensability of verisimilitude in depiction of time, place and character, so exact that we who know it to be fiction can nevertheless read it as the closest possible kin of fact. She succeeds so long as she is telling the tale of private life in the form of what is basically a miniaturised family saga.” (en Tickell, 2007, 112). Así, el narrador de *The God of Small Things* se convierte en el cronista de las anécdotas de la familia Ipe.

3.4 – El orden temporal en la novela –

Un relato es un texto en el que alguien cuenta algo. Ese algo generalmente tiene una introducción de la situación y de los personajes, un desarrollo de la situación y un desenlace. En una novela la trama generalmente es de mayor complejidad que en un cuento, además de que se observa un mayor desarrollo y evolución de los personajes. En *The God of Small Things*, por ejemplo, el narrador abarca un espacio considerable para presentarnos a los personajes, hablarnos de sus vidas, de sus antecedentes; en general, mostrarnos cómo son y qué hacen. La historia que nos cuenta es sobre la familia Ipe y la serie de acontecimientos que la condujo a la desintegración. Existe, por lo tanto, un orden cronológico, un acontecimiento ocurrió antes que otro, y la sucesión de éstos lleva a su desenlace. El tiempo en una narración es un elemento muy importante, pues del arreglo de éste dependerá en parte el éxito y la originalidad del relato.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* “un texto narrativo se funda en una dualidad temporal”. Los dos factores temporales que interactúan en el relato son el tiempo diegético o tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Esto es, el tiempo diegético es el mencionado antes, la sucesión de eventos que toman lugar en la historia, uno después de otro, y que siguen un orden cronológico, mientras que el tiempo del discurso es la sucesión de los eventos organizada por el narrador. En esta modalidad no siempre los eventos siguen el orden cronológico en el que sucedieron. En ocasiones estos dos tiempos pueden coincidir, presentándose así una relación de concordancia. Por su parte, las relaciones de discordancia “son, de hecho, las que dibujan las ‘figuras’ temporales más interesantes [...] De este modo, dos líneas temporales atraviesan el texto narrativo y conforman el *orden* de los acontecimientos: por su disposición en el texto y por su cronología diegética.” (Pimentel, 1998, 42). Por ejemplo, al final de *The God of Small*

Things el lector puede organizar la historia cronológicamente, aun cuando en el texto los hechos no se hayan presentado en dicho orden.

El efecto de esta distribución del orden temporal es que capta la atención del lector, ya que al leer cada pasaje se involucra con la historia al tener que organizarla en su correcto orden cronológico e interpretarla de acuerdo con experiencias propias. Por otra parte, también se crea la intriga en el relato; por ejemplo, al saber que Sophie Mol ha muerto, el lector se interesa por saber cómo y por qué ha sucedido esto.

Como explica Pimentel, “por sencillo que en apariencia sea un relato, es inevitable recurrir a rupturas temporales ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes, o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado.” (Pimentel, 1998, 44). Efectivamente, la novela de Roy recuerda su propio pasado al punto de que ésta se divide en dos planos temporales perfectamente demarcados. El primero es cuando Rahel regresa a Ayemenem en el año de 1992 y se reencuentra con su hermano gemelo Esthappen. Este relato en curso, de acuerdo a la teoría de Pimentel se denomina relato temporalmente primero (Pimentel, 1998, 45). Éste tiene un orden lineal, está desplegado en su correcto orden cronológico y no hay saltos temporales entre cada momento que lo conforma. Después, con los recuerdos que cada personaje proporciona a través del narrador heterodiegético, se tienen las rupturas del relato en curso o anacronías, que dan cuenta de la infancia y separación de los gemelos – cuya anhelada reunión se observa en el relato temporalmente primero – y de la muerte de Sophie Mol y de Velutha. Estas anacronías constituyen una suerte de retrospectiva o segundo plano temporal – aunque más adelante se discutirá con más detalle esta situación. Este segundo plano temporal comienza *in medias res*, o a la mitad de la historia, con el funeral de Sophie Mol, y no sigue un orden lineal, sino que cada fragmento analéptico se presenta fuera del

orden cronológico en que sucedió. Su inserción en la historia está determinada por el relato en curso, por los recuerdos que surgen de cada personaje. La crítica literaria Émilienne Baneth-Nouailhetas dedica un estudio a las estructuras de la memoria en *The God of Small Things*, en el cual analiza la relación entre la memoria y la estructura cíclica de la novela: “Memory is a relationship to the past, imitated in the novel’s structure which reproduces the piecemeal, tentative process of remembrance, by relying on mnemonic triggers, objects, places, (‘small’ things); but it is also fragile and easily interrupted. The retrospective narration is not linear, but circular, constructing meaning by going over and over the same field, collecting different elements and points of view at each revolution.” (en Tickell, 2007, 143). De esta manera, es gracias a la estructura evocativa de la novela, la cual interrumpe una y otra vez el relato en curso, que se tiene conocimiento de los hechos. Asimismo, este ir y venir constante entre presente y pasado le otorga al relato la estructura de una suerte de espiral, lo que significa un mayor compromiso por parte del lector al serle necesaria una mayor atención a los hechos presentados.

Estos cambios en el orden temporal son parte de la tradición literaria, su función es la de hacer más ameno el relato y reciben el nombre de anacronías. Para Gérard Genette, las anacronías son “las rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia.” (Pimentel, 1998, 44). Es así que esta técnica amplía la elaboración y complejidad de los personajes, proporcionándoles un mayor campo de acción.

Las anacronías se dividen en dos tipos principales: analepsis y prolepsis. La analepsis consiste en la interrupción del relato en curso “para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el

discurso narrativo”. Con la prolepsis “se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto” (Pimentel, 1998, 44). En *The God of Small Things* podríamos decir que la narración secundaria es una gran analepsis, pues proporciona información que complementa y explica lo que sucede en la narración principal. Para hacer los cambios de tiempo, el narrador utiliza marcadores en el discurso que nos indican cuándo nos va a narrar otros momentos de la historia; por ejemplo, refiriéndose al pasado: “In *those* early amorphous years” (4), o “...it was a skyblue day in *December sixty-nine* (the nineteen silent)” (35) (las cursivas son mías). Y de la misma manera, cuando regresa de hacer un comentario sobre el pasado, introduce un marcador para anunciar que va a continuar con el presente de la historia; “*Now*, these years later” (5), o “And *now*, twenty-three years later, their father had re-Returned Estha” (11) (las cursivas son mías). También hace este tipo de acotaciones cuando ha hecho una digresión más allá del tiempo en que ocurre el plano temporalmente primero o la historia de cuando los gemelos eran niños, para así regresar al lector a la escena que estaba describiendo previamente; por ejemplo, después de haber narrado sobre la creación de la fábrica de conservas, regresa a la descripción del viaje de la familia a Cochín para recibir a Margaret y Sophie Mol: “*Now*, on the way to Cochin” (56).

De esta manera, el narrador, por medio de las analepsis, se puede dar el lujo de moverse en el tiempo a placer, toda vez que quiera hacernos notar el presente como consecuencia de algo; o en forma más general, para ampliar el conocimiento sobre algún personaje o situación. Por ejemplo, en algún momento hace una analepsis para explicar la procedencia del carro en que van a Cochín a recoger a Margaret y Sophie: “He [Pappachi, el abuelo de los gemelos] bought the skyblue Plymouth from an old Englishman in Munnar. He became a familiar sight in Ayemenem, coasting importantly down the narrow road in

his wide car looking outwardly elegant but sweating freely inside his woolen suits. He wouldn't allow Mammachi or anyone else in the family to use it, or even to sit in it. The Plymouth was Pappachi's revenge." (47).

Como anticipé anteriormente, en cuanto a las recurrencias analépticas podría argumentarse que de hecho son éstas más importantes, o por lo menos más sustanciales que el que se denomina relato temporalmente primero, ya que éstas nos dan la mayor cantidad de información sobre los personajes, convirtiendo así a éste en una especie de epílogo en el que se proporciona el desenlace de la historia. Este fenómeno es anticipado por Genette; "... *an anachrony can assume the role of first narrative with respect to another that it carries*; and more generally, with respect to an anachrony the totality of the context can be taken as first narrative." (Genette, 1993, 49) (las cursivas son mías). Por lo tanto, es admisible que las secuencias analépticas de la infancia de los gemelos se consideren, más que una gran analepsis, la 'narración principal', puesto que asumen una mayor importancia que el relato en curso.

Otra función importante que Genette le otorga a las analepsis es la de esclarecer con nuevos significados situaciones ya narradas:

This return retroactively confers on the past episode a meaning that in its own time it did not yet have. Indeed, this is the most persistent function of recalls [...] to modify the meaning of past occurrences after the event, either by making significant what was not so originally or by refuting a first interpretation and replacing it with a new one. (Genette, 1993, 56).

Un ejemplo de esta función es el olor a sangre que los gemelos describen como "Sicksweet. Like old roses on a breeze." Esta frase es mencionada desde el primer capítulo como un recuerdo de algo desagradable que los niños presenciaron: "By then Esthappen and Rahel had learned that the world had other ways of breaking men. They were already familiar with the smell. Sicksweet. Like old roses on a breeze." (8). Pero ya casi al final de la

El orden temporal en la novela

novela, su mención dentro de la descripción de cómo Velutha es asesinado adquiere un significado aún más terrible y brutal:

They heard the thud of wood on flesh. Boot on bone. On teeth. The muffled grunt when a stomach is kicked in. The muted crunch of skull on cement. The gurgle of blood on a man's breath when his lung is torn by the jagged end of a broken rib [...] In the back verandah of the History House, as the man they loved was smashed and broken, Mrs. Eapen and Mrs. Rajagopalan, Twin Ambassadors of God-knows-what, learned two new lessons.

Lesson Number One:

Blood barely shows on a Black Man. (Dum dum)

And

Lesson Number Two:

It smells though.

Sicksweet.

Like old roses on a breeze. (Dum dum)

(293).

De esta manera, el lector comprende todo el horror que encierran esta frase y ese olor.

En cuanto a las prolepsis, éstas se podrían identificar dependiendo del momento narrativo que se tome en cuenta. Dentro del relato temporalmente primero, esto es, cuando Rahel regresa después de veintitrés años de separación de Estha, no hay datos que indiquen el futuro de los personajes a partir de este momento, solamente analepsis que explican las circunstancias de la separación de los gemelos. Pero si se toma en cuenta la historia de cómo murieron Sophie y Velutha como presente, entonces sí hay prolepsis; el narrador hace referencias a las consecuencias que los actos que nos está narrando trajeron a las vidas de los personajes. Por ejemplo sabemos por medio de estas 'prolepsis' que la madre de los gemelos murió sola y pobre a causa de problemas respiratorios, y que Chacko se fue a vivir a Canadá después de haber perdido a su hija. Estos datos no se nos detallan en la narración principal; por lo que sí quedan como prolepsis en el momento en que se narran. O por ejemplo, cuando Baby Kochamma hace el comentario de que Velutha traerá la ruina a la

familia, desde el punto temporal en que se encuentran los personajes sí es una prolepsis, ya que aún no ha sucedido la serie de tragedias que, de hecho, arruinan y desintegran a los Ipe:

“That man will be our Nemesis,” Baby Kochamma said. Not because she was clairvoyant and had had a sudden flash of prophetic vision. Just to get him into trouble. Nobody paid her any attention.
“Mark my words,” she said bitterly.

(175).

Irónicamente, nadie escucha lo que dice Baby Kochamma, y esta falta de atención a sus palabras le costará caro a los Ipe, como después lo descubrirá el lector.

Baneth-Nouailhetas nombra a estas prolepsis ‘prophetic hints’, o pistas proféticas, las cuales nos informan de hechos que aún no suceden. Esta situación, dice ella, coloca al lector en una situación de “technical amnesia, as the focalizer embarks on the recollection of a fact that the narrative has not yet revealed” (en Tickell, 2007, 144). Y tomando en cuenta la teoría de Genette, Baneth-Nouailhetas identifica en la novela lo que Genette denomina ‘analepsis proléptica’, o “the result of a narrative anchored in two time levels, and in which coexist a retrospective vision, and an announcement concerning the story to come” (en Tickell, 2007, 150). Un ejemplo de esta situación lo encontramos cuando el narrador hace referencia al ‘Terror’ y a lo que los policías le harán a Velutha, aun antes de llegar a ese momento de la historia, y la descripción se interrumpe en suspenso antes de que la violencia comience:

Three days before the Terror, he had let them paint his nails with red Cutex that Ammu had discarded. That’s the way he was the day History visited them in the back verandah. A carpenter with gaudy nails. The posse of Touchable Policemen had looked at them and laughed.
“What’s this?” one had said. “AC-DC?”
Another lifted his boot with a millipede curled into the ridges of its sole. Deep rust-brown. A million legs.

(181).

De esta manera, los dos planos temporales se encuentran y comparten datos significativos que para uno son remembranzas, mientras que para el otro son anticipaciones de los hechos por venir. Y es esta convergencia la que advierte la importancia que tal suceso tiene en la historia que se nos narra.

Como podemos observar, es gracias a la elección del orden elegido por el narrador para contar lo acontecido con los Ipe que el lector se involucra en la historia. Y es que desde el primer capítulo ya sabemos lo que sucedió; Sophie y Velutha mueren y Rahel y Estha son separados durante veintitrés años hasta que finalmente vuelven a estar juntos. Ya con esto se ha dado la trama de la historia, se dijo lo importante. Pero el lector curioso que haya disfrutado el discurso del narrador y el ritmo calmado y detallado de la narración se sentirá atraído por la lectura y querrá saber las causas y razones de que esos eventos ocurrieran, y será gratificado al final de la novela al descubrir todas las causas de éstos y todos los factores que los rodean. Se trata de una Gran Historia, como lo explica el narrador en un fragmento un tanto metaficcional cuando habla del baile del *kathakali*:

It didn't matter that the story had begun, because kathakali discovered long ago that the secret of the Great Stories is that they have no secrets. The Great Stories are the ones you have heard and want to hear again. The ones you can enter anywhere and inhabit comfortably. They don't deceive you with thrills and trick endings. They don't surprise you with the unforeseen. They are as familiar as the house you live in. Or the smell of your lover's skin. You know how they end, yet you listen as though you don't. In the way that although you know that one day you will die, you live as though you won't. In the Great Stories you know who lives, who dies, who finds love, who doesn't. And yet you want to know again.
That is their mystery and their magic.

(218).

El orden temporal en la novela

Así, el narrador, nos demuestran que no importa si el relato sigue o no el orden correcto²; aunque el lector sabe quién vive, quién muere y quién encuentra el amor aun desde el principio de la narración; éste querrá seguir leyendo una y otra vez – en las diversas repeticiones – cómo sucedió cada hecho.

² Incluso el orden establecido afecta la experiencia del lector, ya que para que podamos ir hacia adelante en la historia, los personajes tienen que retroceder en sus recuerdos.

3.5 - *Leitmotifs* -

Un *leitmotiv* es, de acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la repetición de un motivo. Un motivo, a su vez, lo describe como el sema predicativo que da cuenta de los estados o procesos de los actantes. En otras palabras, se trata de aquellas frases que se repiten a lo largo de la narración, y que expresan alguna característica de los personajes o del entorno que los rodea. Este término se retoma de la música, más específicamente de la técnica que desarrolló el compositor y teórico musical alemán del siglo XIX, Richard Wagner. En este procedimiento “bits of melody or harmony associated with a character, emotion, object, or event become structural elements that take on a life of their own as they are repeated and varied throughout his [Wagner] musical dramas” (Linda y Michael Hutcheon, 2006, 443)³.

La repetición de estos motivos le otorga a la narración el carácter melódico al cual debe su procedencia, de modo que el lector se familiariza con dichas frases al punto en que puede predecir su aparición; como el coro en una canción. Su mención se convierte, como dice el narrador en ese fragmento metaficcional ya mencionado “as familiar as the house you live in. Or the smell of your lover’s skin” (218). Julie Mullaney cita a otra crítica quien compara estos leitmotifs con la estructuración musical llamada fuga: “For Cynthia Vanden Dreisen the novel is composed of “Fugues” in which ‘one movement is counterpointed against another [with] motifs, phrases, images flowing across, counterpointing, refracting, intertwining, with each other’” (Mullaney, 2007, 61). Dichos movimientos de contrapunto se ven traducidos en los diferentes saltos entre uno y otro plano temporal, y en las diferentes frases o imágenes que las conectan.

³ “Narrativizing the End: Death and Opera” en *A Companion to Narrative Theory*. Edited by James Phelan & Peter J. Rabinowitz.

Esta musicalidad de la narración se convierte a veces en un arrullo, como el producido por las canciones de cuna, cuyo efecto explica Roy misma: “They help take away the shock of the plot – death, lives destroyed or the horror of the settings – a crazy, chaotic, emotional house, the sinister movie theater” (Mullaney, 2007, 60). Se observa una vez más esta estrategia de atenuar los eventos trágicos de la novela, como mencioné anteriormente al comentar sobre el uso predominante de la perspectiva de los gemelos. En este caso no es la visión de la inocencia lo que se utiliza como recurso mitigante, sino el ánimo que la rodea. El narrador, como Ammu al leer a los gemelos *The Jungle Book* antes de dormir, procura, mediante frases melódicas y cadenciosas, un ambiente apacible y agradable que disipe en el lector los recuerdos de los momentos trágicos, o por lo menos que reduzca la violencia y brutalidad de éstos. Se observa así que el tema de la inocencia se incorpora entonces en una serie de *leitmotifs*, cuya función es la de apaciguar la violencia contenida en la historia. Por ejemplo, cuando Ammu regaña a los gemelos al no comportarse durante la bienvenida de Sophie y Margaret, Rahel y Estha convierten las amenazas de Ammu en un juego de palabras:

“If you ever”, Ammu said, “and I mean this, EVER, ever again disobey me in Public, I will see to it that you are sent away to somewhere where you will jolly well learn to behave. Is that clear?”

When Ammu was really angry, she said Jolly Well. Jolly Well was a deeply well with larfing dead people in it. [...]

“Where do you think people are sent to Jolly Well Behave?” Estha asked Rahel in a whisper.

“To the government,” Rahel whispered back, because she knew.

(141-43)

‘Public’ se convierte en el lugar en donde los gemelos no pueden comportarse como normalmente lo hacen, es un lugar especial; así como el lugar a donde se envían a los que no se comportan como deben, al pozo ‘Jolly’ (*well*, en inglés, funciona como sustantivo que significa *pozo* y como adverbio que significa *bien*).

Además de identificar esta estructuración con la música, en el caso de *The God of Small Things* puede atribuírsele crédito también al hecho de que la autora estudió la carrera de arquitectura, cuyos rastros se observan en el orden y la distribución característicos de la novela. Son así los *leitmotifs* los que unen y dan significación a la novela como eslabones en una cadena, además de que señalan el tono de ésta, a veces con ironía, y otras para resaltar o difuminar el efecto angustiante de los eventos. Es posible clasificar esta diversidad de *leitmotifs* en cuatro categorías: situaciones que se identifican con una frase, frases con las que se describe la apariencia de los personajes, la percepción de olores, y frases que dan un tono de ironía a la narración.

La primera categoría comprende las frases relacionadas tanto con transgresiones a las leyes de castas y las que rigen las relaciones interpersonales, como con la situación social a nivel nacional de la India, las cuales se repiten una y otra vez junto con la mención del suceso en sí. La más importante es aquella que marca uno de los elementos temáticos de toda la novela: la que habla del sistema de castas. En *The God of Small Things*, el sistema de castas es uno de los pilares sobre los que se desarrolla la trama, y el detonante del ‘Terror’ que destruye la vida de los personajes. Con el concepto de las ‘Leyes del Amor’, “the Love Laws. The laws that lay down who should be loved and how. And how much.” (33), la escritora condena las diferentes formas en que la sociedad hindú es oprimida y obligada a seguir una estricta serie de comportamientos y actos, tanto a nivel de convivencia en la sociedad, como en un nivel más íntimo. Los dos principales ámbitos en donde se aplican estos límites son la religión y la casta. En la novela se menciona el hecho de que la religión predominante en Kerala es la cristiana siria, dejando así a los hinduistas en la periferia y, por lo tanto, convirtiendo sus creencias en una desventaja. El padre de los gemelos pertenece a esta última, mientras que los Ipe son influyentes dentro de la

comunidad cristiana siria; este hecho coloca a los gemelos en la situación de hibridez y desprecio por parte de sus propios familiares. La casta, por su parte, es el margen más estricto que divide a la sociedad. Los intocables se encuentran en el nivel más bajo y excluyente de todos, al cual pertenece Velutha. Tienen prohibido establecer contacto con personas de estratos superiores, y sólo pueden ejecutar las labores más pesadas. Se establece así a quién debe amarse – no a Velutha ni a los gemelos, sino a los tocables y cristiano sirios – y cómo – tratando con desprecio a los *dalits*⁴ y con reverencia a los tocables, especialmente si están casados con mujeres inglesas, como Chacko – y cuánto – idolatrando las madres a sus hijos por defenderlas de los golpes de sus maridos, y no como Ammu y los gemelos amaron a Velutha: “all three of them bonded by the certain, separate knowledge that they had loved a man to death” (307). La serie de transgresiones que se genera a partir de la imposición de estas barreras llega a lo más íntimo de las relaciones interpersonales, hasta el grado mismo del incesto: “There is very little that anyone could say to clarify what happened next. Nothing that (in Mammachi’s book) would separate Sex from Love. Or Needs from Feelings [...] Only that once again they broke the Love Laws. That lay down who should be loved. And how. And how much.” (311). Observamos así cómo los gemelos, su madre y Velutha rompen con las Leyes del Amor, y vemos también las consecuencias que estos actos acarrearán; y es que, como dice Baby Kochamma, “Some things come with their own punishments” (109).

Aunado a estos conflictos privados, la autora refleja también los problemas que la India ha enfrentado como nación, e intenta encontrar un equilibrio entre las repercusiones

⁴ Nombre por el que los mismos intocables prefieren ser llamados, como registra Anuradha Dingwaney Needham: “It means “ground down, broken to pieces” and was adopted by untouchables in an attempt to subvert the stigma associated with untouchability, referring instead to a long story of oppression and violence that had given them a militant and separate identity”. Anuradha Dingwaney Needham, “‘The Small Voice of History’ in Arundhati Roy’s *The God of Small Things*”, p. 376.

públicas y las privadas. Con otro *leitmotiv* de la primera categoría, la autora dirige la atención también a lo general, a la nación, cuyas decisiones afectan a todos los estratos, sin distinción de género, religión o casta: “It was never important enough. Because Worse Things had happened. In the country that she came from, poised forever between the terror of war and the horror of peace, Worse Things kept happening” (20). De esta manera, el lector se da cuenta de esta ambivalencia de lo grande y lo pequeño, de su significación en la historia como los dos extremos de la balanza, los cuales pretenden dar una idea completa de lo que se vive en la India.

En cuanto a la segunda categoría, la que está integrada por frases que describen la apariencia de los personajes, es común identificar esta práctica en algunas obras de la literatura clásica occidental, en donde se confieren rasgos que distinguen a los personajes principales del resto. El ejemplo que mejor ilustra esta situación lo encontramos en la *Ilíada* de Homero, en donde cada mención del gran héroe Aquiles está acompañada del calificativo ‘el de los pies ligeros’. Antiguamente estas frases eran utilizadas como recursos mnemotécnicos, esto es, para facilitar su memorización, ya que estos poemas épicos eran narrados oralmente y su transmisión fidedigna dependía de la habilidad de memorizar del narrador. En *The God of Small Things* sucede lo mismo con la mención de los personajes. Al final de la novela el lector puede identificar a cada personaje, o a la mayoría de ellos, con una imagen o símbolo específicos. Como afirma Baneth-Nouailhetas, es gracias a la repetición de estos rasgos que se conforman los personajes: “Repetition is also the mode through which the characters are constructed in the novel, each one being associated with a cluster of words or phrases, which the narrator summons to accompany their presence” (en Tickell, 2007, 134-35).

Por ejemplo, cada gemelo posee un conjunto de rasgos propios. A Estha lo conforman su autodependencia, “Estha Alone”, ya que es él quien se encarga de los asuntos prácticos y de conservar los registros de la familia: “He was the Keeper of Records. The natural custodian of bus tickets, bank receipts, cash memos, checkbook stubs. Little Man. He lived in a Cara-van. Dum dum.” (156). Físicamente es recordado con sus zapatos puntiagudos “from where the angry feelings rose”, y su copete como el de Elvis, su “Elvis puff. His special Outing Puff”. Además, es el Embajador “E(lvis). Pelvis” que representa a su país en la bienvenida de Sophie Mol. Psicológicamente lo distingue la naranja que lleva en la mano después de lo que le hizo el hombre de la naranjada y la limonada.

Rahel, por su parte, es identificada por su peinado “a fountain in a Love-in-Tokyo”, sus lentes de sol de color rojo, los cuales hacen que el mundo le parezca de un color “angry red”, y su reloj con la hora pintada: diez para las dos. Tiene su traje de Hada del Aeropuerto, y es la Embajadora “S(tick). Insect”. Ella también tiene una carga psicológica, aunque tal vez no tan traumática como la de Estha, y es representada por la mariposa nocturna que lleva metafóricamente en su pecho y que mueve sus extremidades cada vez que algo desagradable le ocurre, como que su madre la ame un poco menos: “A cold moth with unusually dense dorsal tufts landed lightly on Rahel’s heart. Where its icy legs touched her, she got goosebumps. Six goosebumps on her careless heart. A little less her Ammu loved her.” (107).

Velutha también es investido de atributos para que el lector tenga una imagen suya. Como la mancha de nacimiento con forma de hoja en su espalda que da suerte y hace que los monzones lleguen a tiempo. Pero sobre todo, es el Dios de las Pequeñas Cosas. Ammu ha soñado con él:

Who was he?

Who could he have been?
The God of Loss.
The God of Small Things.
The God of Goosebumps and Sudden Smiles.

(312).

Ya que siendo *dalit* se le ha negado toda posibilidad de desarrollarse social y económicamente, sólo le queda depender de las oportunidades que los Ipe le den. Y en los trece días que pasa con Ammu en el río, al serles negado un futuro y una posibilidad de estar juntos, se aferran a lo que los rodea en esos momentos: “Even later, on the thirteen nights that followed this one, instinctively they stuck to the Small Things. The Big Things ever lurked inside. They knew that there was nowhere for them to go. They had nothing. No future. So they stuck to the small things.” (320). Con este párrafo se marca el tono optimista de la novela, de aprovechar lo que esté al alcance para sobrevivir. Las grandes cosas, como las guerras, los conflictos sociales, el menosprecio y exclusión de ciertos grupos de la vida política y social, quedan minimizadas ante los breves momentos que Ammu y Velutha pasan juntos. Ante los ojos de la sociedad que los rodea, han cometido un acto de subversión, han logrado burlar las barreras impuestas por la Historia; “Centuries telescoped into one evanescent moment. History was wrong-footed, caught off guard. Sloughed off like an old snakeskin. Its marks, its scars, its wounds from old wars and the walking-backwards days all fell away.” (167-68). Pasan por alto años de restricciones que los antepasados de Ammu impusieron y que los de Velutha tuvieron que padecer.

Julie Mullaney encuentra una similitud entre la arquitectura dramática del baile del kathakali y la manera en que Roy confiere atributos y características particulares a los personajes:

Just as the characters of kathakali are identifiable to the audience through their codified make-up and elaborate clothing, in emulating the structures of kathakali in the design of her novel, Roy establishes and identifies her

characters to her readers through the deployment of a series of codified images, tropes, and symbols.

(Mullaney, 2007, 58)

De esta manera, cada vez que se narra algún evento desagradable para los gemelos, el aleteo de la mariposa nocturna de Rahel o la ira que sube desde los zapatos puntiagudos de Estha aparecen como símbolos que marcan el tono agobiante de la situación.

Así como la autora presta especial atención a los detalles visibles, como la apariencia de los personajes y las descripciones de los lugares, le brinda trascendencia también a las percepciones olfatorias, las cuales corresponden a la tercera categoría de *leitmotifs*. Para Rahel, el olfato está fuertemente ligado a la memoria; es, como afirma Baneth-Nouailhetas, un “mnemonic vehicle”. Es por medio de los olores que se puede conservar un registro de sucesos para la posteridad, como su visita al cine: “A magical, *Sound of Music* smell that Rahel remembered and treasured. Smells, like music, hold memories. She breathed deep, and bottled it up for posterity.” (94). A lo largo de la novela observamos cómo los gemelos atesoran los momentos felices de convivencia con su familia: “Moments like these the twins treasured and threaded like precious beads, on a (somewhat scanty) necklace.” (60). Pero también hay recuerdos que pesan en la memoria, sucesos que no se pueden olvidar y que atormentan a sus poseedores. Estha es quien sufre más y a quien perturba más la memoria de su infancia, al grado tal que deja de hablar. Constantemente lo martirizan la serie de recuerdos que tuvieron lugar durante el ‘Terror’, entre ellos el olor a sangre de Velutha: “He had terrible pictures in his head. Rain. Rushing, inky water. And a smell. Sicksweet. Like old roses on a breeze.” (32). Y este olor aparece una y otra vez marcando el sentido de culpa que Estha siente por haber atestiguado en contra de Velutha con la intención de salvar a su madre. Baneth-Nouailhetas explica esta mención del olor como un anuncio de la tragedia: “The recurring smell, therefore, is plainly

pointed out to the reader both as a clue to a material, key event, and as a symbol through which wider paradigms are outlined [...] the characters' olfactory memory in the story becomes a signal of doom, of foreboding, in the narrative.” (en Tickell, 2007, 147- 48). La infancia de Estha muere en el momento que ve a Velutha agonizando y aun así tiene que confirmar la mentira de que este último abusó de Ammu. Se convierte en un pequeño hombrecito que trata de convencerse de que hizo lo mejor para su familia; “Little Man. He lived in a cara-van. Dum dum.” (303).

En la inserción del estribillo de la canción de la caricatura “Popeye el marino” en los momentos difíciles que Estha tiene que atravesar, se puede advertir la cuarta categoría de *leitmotifs*, la ironía de que la inocencia de los gemelos está en juego. Encontramos este “Dum dum” cada vez que Estha tiene que tomar una decisión que lo marcará de por vida. En su encuentro con el Hombre de la Naranjada y la Limonada; “Little Man’s first encounter with Fear. Dum dum” (113). Cuando le afirma a su hermana que irán a la cárcel por la muerte de su prima Sophie Mol: “He Jolly Well Knew. Little Man. He lived in a Cara-van. Dum dum” (278). Y finalmente, cuando es llevado a ver a Velutha para hacer su declaración.

Este patrón temático de un niño que vive una serie de acontecimientos que lo marcan y lo llevan a seguir un proceso de maduración es común en la literatura y es conocido como *Bildungsroman* o novela de crecimiento. En *The God of Small Things* se observa un proceso singular, y es que los gemelos no maduran con lo vivido cuando niños, sino que veintitrés años después observamos que sufrieron una impresión tal que es como si hubieran quedado suspendidos en la mentalidad que tenían a los siete años. Julie Mullaney argumenta esta situación como un anti-*Bildungsroman*:

Roy's novel does not follow the characteristic trajectory of the *bildungsroman*, or novel of childhood which tends to trace the formative conflicts which lead to the flight of the individual from the confines of family, community, and nation [...] It is rather an "anti-*bildungsroman*". Frozen in the past, Rahel and Estha have never really grown up. So by contrast, it opens not with the developments that inaugurate a leavetaking but the return to the moment of suspension.

(Mullaney, 2007, 45).

El contraste entre las frases infantiles – dum dum – y las situaciones tan brutales sirven como indicadores del trauma que sufren los gemelos, lo cual nos ayuda a entender la fase de silencio que atraviesa Estha como un método de defensa al sustraerse del mundo exterior. El regreso de Rahel es acompañado por la llegada del monzón, y todos los recuerdos vuelven a torturar a Estha tan abrumadoramente como la lluvia:

It had been quiet in Estha's head until Rahel came. But with her she had brought the sound of passing trains, and the light and shade and light and shade that falls on you if you have a window seat. The world, locked out for years, suddenly flooded in, and now Estha couldn't hear himself for the noise. Trains. Traffic. Music. The stock market. A dam had burst and savage waters swept everything up in a swirling. Comets, violins, parades, loneliness, clouds, beards, bigots, lists, flags, earthquakes, despair were all swept up in a scrambled swirling.

(16)

Todos estos sonidos, frases, olores e imágenes inundan la mente de Estha, pero finalmente son silenciados y puestos en el olvido definitivamente. Son exorcizados con el acto de Estha y Rahel, ese que rompe las Leyes del Amor, las que dictan "Who should be loved. And how. And how much".

- Conclusiones -

En un mundo en donde constantemente se rompen los estándares establecidos, ya sea a causa de la conquista, reconstruyendo la identidad que esa conquista dañó, o en la lucha por la vida misma, la creatividad es una más de las características que identifican a la literatura producida en ese entorno. En *The God of Small Things* entramos en contacto con un mundo en donde la homogeneidad ya no es posible, y en donde lo mejor es aceptar las diferencias para promover un ambiente menos conflictivo. Observamos cómo por una parte están los personajes que atraviesan un proceso de aceptación de sí mismos, de aquello que verdaderamente los defina, y no de aquello con lo que el exterior los obliga a adaptarse; mientras que por otra parte están aquellos para quienes el adoptar la conciencia inglesa y norteamericana es el modelo a seguir. En una cultura en donde las tradiciones ancestrales locales se encuentran en una batalla constante con las influencias extranjeras, y en donde vemos cómo éstas primeras se tambalean y pareciera que cada vez se debilitan más y más, aparece *The God of Small Things* en un intento por revalorar aquello que por muchas décadas se señaló como lo inferior, lo no civilizado. Se cuestionan los estereotipos y se miran las situaciones desde una nueva perspectiva. Los personajes, en un conflicto interno, intentan descubrir sus verdaderas pertenencias, y no lo que el Otro les ha hecho añorar e imitar. Se advierte un proceso de reidentificación, el cual ha abarcado el aceptar – a la fuerza – la cultura impuesta por el colonizador, para luego asimilarla, y que ahora se ha adaptado a las exigencias locales. Como expresa Roy en su ensayo “The End of Imagination” (1998), se debe aceptar el pasado para poder continuar con una reconstrucción efectiva que permita una mejora a las secuelas que ese encuentro de culturas ocasionó, así como valorar aquello que las ha enriquecido a ambas: “Railing against the past will not heal us. History has happened. It's over and done with. All we can do is to change its course by encouraging

what we love instead of destroying what we don't. There is beauty yet in this brutal, damaged world of ours. Hidden, fierce, immense. Beauty that is uniquely ours and beauty that we have received with grace from others, enhanced, re-invented and made our own. We have to seek it out, nurture it, love it.”

Esta obra, escrita en inglés y adornada con pinceladas del idioma local – el malayalam –, representa este mundo híbrido en el que no son pocas las convergencias que entre los habitantes existen. Una de ellas es el idioma inglés en sí, el cual es manipulado a través de la narración para representar de esta forma el estado de pluralidad que existe, y la singularidad con la que los hindúes hacen uso de este legado que desde hace más de dos siglos ha formado parte de su cultura. En otras palabras, lo que destaca en esta novela es el hecho de que se vuelcan las estructuras predominantes por años para crear nuevas formas de representación de lo que es ser hindú, y de otras pertenencias más específicas que involucran religión, nivel socioeconómico, género y casta; al mismo tiempo, a nivel narrativo, se reconfigura la disposición de las diferentes técnicas narrativas que dotan a la obra de la singularidad que tanta fama y reconocimiento le han traído.

En esta novela, Roy ha concedido a las palabras un peso y un poder muy significativos. Para Estha, dicho poder reside en la oralidad de la palabra, tiene que pronunciarla en voz alta para que la acción que ésta representa tenga efecto. Pero una vez pasado el Terror, es tal la impresión que los eventos dejan en él que incluso deja de hablar, entra en una fase de total mutismo en la que todos sus pensamientos son desmantelados y puestos en suspenso:

Once the quietness arrived, it stayed and spread in Estha. It reached out of his head and enfolded him in its swampy arms. It rocked him to the rhythm of an ancient, fetal heartbeat. It sent its stealthy, suckered tentacles inching along the insides of his skull, hovering the knolls and dells of his memory, dislodging old sentences, whisking them off the tip of his tongue. It

stripped his thoughts of the words that described them and left them pared and naked. Unspeakable. Numb.

(13)

El discurso pierde la batalla ante los sucesos terribles que los gemelos tuvieron que afrontar; el silencio se convierte en un pulpo que envuelve los pensamientos de Estha y les impide salir, atormentándolo interna y silenciosamente. Por su parte, Rahel es seducida por la estructura de las palabras. Así como Estha es el guardián de los boletos y demás registros materiales, Rahel se encarga de llevar un inventario del lenguaje. Para ella las palabras están ahí para enriquecer el significado dentro de las frases: “*Humbling* was a nice word, Rahel thought. *Humbling along without a care in the world.*” (53). O simplemente para ser apreciadas por su aspecto: “What a funny word *old* was on its own, Rahel thought, and said it to herself: *Old.*” (88).

En términos más generales, el idioma inglés es un factor importante, ya que al ser impuesto por el imperio británico se convierte en el idioma del ‘Otro’, lo que hace precisa su adaptación a las experiencias propias de los hindúes. A lo largo de los años ha penetrado la vida de los excolonizados y con el paso del tiempo se ha convertido para las nuevas generaciones – la de los gemelos e incluso la de su madre – en la segunda lengua materna. Como explican los teóricos, el inglés se ha convertido en la herramienta por medio de la cual “a ‘world’ can be textually constructed.” Con esto, la autora comprueba el proceso que los teóricos definen como apropiación del lenguaje: “Appropriation is the process by which the language is taken and made to ‘bear the burden’ of one’s own cultural experience, or, as Raja Rao puts it, to ‘convey in a language that is not one’s own the spirit that is one’s own. (Rao 1938: vii)”. (Bill Ashcroft et al., 1989, 38).

Es el manejo creativo del idioma, como hemos podido observar a lo largo de este texto, uno de los aspectos más sobresalientes en la novela de Roy. Y es por medio de éste que se logra retratar a su vez la sociedad en que se le ha adaptado. Se advierte la convivencia de malayalam e inglés⁵ en el habla de los personajes, el idioma nativo y el ‘importado’⁶, como una alegoría del encuentro de la cultura inglesa y la hindú, así como de la diferente valoración que se les otorga. En el estrato privilegiado al que pertenecen los Ipe, el inglés es uno de los rasgos que los caracterizan. Por eso, Baby Kochamma obliga a los gemelos a hablar en inglés durante la visita de su tía y de su prima que vienen de Londres, y ella misma comienza a hablar con un acento británico y menciona a Shakespeare. Hace esto para demostrar que no es inferior a Margaret, que también ella pertenece a una clase de élite: “All this was of course primarily to announce her credentials to Margaret Kochamma. To set herself apart from the Sweeper Class.” (138). Para ella, el idioma es un marcador de estatus y privilegio.

Aunque el inglés es el segundo idioma más hablado en la India, después del hindi, en la época que Roy describe se demuestra cómo su uso aún despierta cierta animosidad en algunos personajes. Puede incluso ser un modo de desafiar a su adversario. Como el camarada Pillai, miembro del partido comunista y contrario a la burguesía, quien vive de manera sencilla y utiliza esta sencillez para confrontar a Chacko: “Comrade Pillai knew that his straitened circumstances (his small, hot house, his grunting mother, his obvious proximity to the toiling masses) gave him a power over Chacko that in those revolutionary times no amount of Oxford education could match. He held his poverty like a gun to Chacko’s head.” (261). En su encuentro, al principio habla en inglés, cuando tratan temas

⁵ Para mayor referencia sobre la diferencia entre inglés como idioma del colonizado e inglés como el idioma del imperio, véase Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, 1989, p.8.

⁶ *Ibid.*

superficiales como el *jet lag* de Margaret y Sophie; pero cuando entran en temas más serios, como es la situación de Velutha, utiliza el malayalam. Y así como Kochu Maria, la sirvienta de la familia, quien se ofende por lo que los gemelos le dicen aunque no lo comprenda, el camarada Pillai es demasiado sensible ante la forma en que se dirigen a él: “Comrade Pillai disliked being addressed as My Dear Fellow. It sounded to him like an insult couched in Good English, which, of course, made it a double-insult – the insult itself, and the fact that Chacko thought he wouldn’t understand it.” (264). El idioma puede ocasionar, como en el caso del camarada Pillai, una postura defensiva y hostil.

Se advierte entonces el uso del malayalam para ocasiones más íntimas y privadas, mientras que al inglés se le trata con más apertura. Representando así la dualidad entre lo público y lo privado. Comprendemos la intención de mostrar los diversos aspectos que rodean a la forma de vida en la India y cómo éstos integran la imagen multifacética que se percibe del país, como explica Julie Mullaney:

Her project is one of disturbance, movement, unearthing, dusting down, and reassembly of the fixed and received narrative of public or national events (“History”) to bring to light the hidden or eclipsed histories therein. What Roy mounts then is no less than an excavation of “History” through the mobilization of “histories”; opening her narrative up to a plurality of voices, the many over the one, the small things (the bat baby, Kochu Thomban, the dead swallow in the skyblue Plymouth); what their place is and what they represent in the wider order.

(Mullaney, 2007, 41).

En esta búsqueda de conciliar la variedad de formas e historias, Arundhati Roy se vale del lenguaje para expresar su entorno heterogéneo y mostrar las diferentes verdades de los sucesos, y no sólo la oficial. Y es en este encuentro de verdades y mentiras que se observa en ocasiones un tono de ironía y sarcasmo hacia la forma en que se manipula la información. Por eso, en forma de protesta, la autora se apropia del lenguaje y subvierte las normas establecidas, proporcionando así un texto con una originalidad y una riqueza extraordinarias.

Así como Ammu decide ir al río en donde sabe que la espera Velutha para ese encuentro prohibido que les costará la vida, Arundhati Roy acepta el riesgo de manipular la lengua escrita para proporcionarnos una obra en la que, como ha dicho en su conferencia “Come September” (2002), no hay una sola historia, sino diferentes formas de ver: “There can never be a single story. There are only ways of seeing. So when I tell a story I tell it [...] as a story-teller who wants to share her way of seeing”.⁷ Y es en *The God of Small Things* que asume este papel de narrador y nos comparte su manera de ver los conflictos que enfrenta su país y la vida cotidiana en la India, a la vez que la embellece en esa estructura literaria que combina diferentes idiomas, épocas, personajes, perspectivas y, sobre todo, diferentes formas de disponer del lenguaje para crear frases que llegan a tener un tono poético: “It was a little cold. A little wet. A little quiet. The air.”; cumpliendo así con la función del escritor poscolonial, expresar de manera novedosa su mundo descolonizado. Y así, la novela termina con un mañana que sabemos llega, y sabemos la violencia con que lo hace, pero cuya violencia dejamos a un lado por unos momentos para saborear el lirismo cautivador que las frases provocan en el lector.

No podemos terminar este texto sin dedicar unas palabras al hecho mismo de preservar la historia, lo cual logra Roy a través de su narración. Ya sea personal o colectiva, la historia es trascendental para los individuos pues es un testimonio de aquellas decisiones que se tomaron y cuyas consecuencias son parte del presente, y que nos permite además saber hacia dónde retomar los pasos y cómo corregir los errores que se cometieron. Por eso es importante que se la resguarde, para que el pasado no se desvanezca en el olvido, y poder reconocer el valor justo o, por qué no, incluso el deshonor de las acciones de quienes nos

⁷ “Come September”, en el Lensic Performing Arts Center de Santa Fe, Nuevo México, 18 de septiembre de 2002.

precedieron. La autora eligió inmortalizar esta historia con la ayuda de la palabra escrita y de las diversas peculiaridades que la narrativa puede ofrecer, para que generaciones futuras tengan la oportunidad de acercarse vez tras vez a la idiosincrasia y forma de vida de su cultura. Para de nuevo poder evocar aquellas situaciones en donde unas personas jugaron el papel de víctimas y otras de victimarios. Para que las grandes y las pequeñas cosas, las verdades y las supuestas verdades no se confundan unas con otras a través del paso de los años. Por eso es necesario mantener vivo el recuerdo, ya sea de lo bueno o de lo malo, de lo alegre y de lo desafortunado, y como dice Roy en “The End of Imagination”: “To never look away, and never, never, to forget”.

Para finalizar, me gustaría insertar la letra de la canción que impulsa a Ammu a tomar la decisión que cambiará la vida de los personajes, que la obliga a no perder un momento más para aprovechar la última y única oportunidad que tendrá de ser feliz, sin importar el precio que por ello pagarán ella y toda su familia.

“Ruby Tuesday”

Mick Jagger y Keith Richards (1967)

She would never say where she came from
Yesterday don't matter if it's gone
While the sun is bright
Or in the darkest night
No one knows
She comes and goes

Goodbye, Ruby Tuesday
Who could hang a name on you?
When you change with every new day
Still I'm gonna miss you...

Don't question why she needs to be so free
She'll tell you it's the only way to be
She just can't be chained
To a life where nothing's gained
And nothing's lost
At such a cost

Goodbye, Ruby Tuesday
Who could hang a name on you?
When you change with every new day
Still I'm gonna miss you...

There's no time to lose, I heard her say
Catch your dreams before they slip away
Dying all the time
Lose your dreams
And you may lose your mind.
Ain't life unkind?

Goodbye, Ruby Tuesday
Who could hang a name on you?
When you change with every new day
Still I'm gonna miss you...

Bibliografía**Obras citadas**

Anaya Ferreira, Nair María; Lucotti Alexander, Claudia (eds). *Ensayos sobre poscolonialismo y literatura*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2008.

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, Routledge, Londres, 1989.

----- *The Post-colonial Studies Reader*.
Routledge, Londres, 2006.

Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1983.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1983.

Dingwaney Needham, Anuradha. “‘The Small Voice of History’ in Arundhati Roy’s *The God of Small Things*” en *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*. Vol. 7(3), Taylor & Francis Group, Routledge, Londres, 2005.

Friedman, Susan Stanford, “Spatial Poetics and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*”, en Phelan, James; Rabinowitz, Peter. *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Cornwall, 2006 [2005].

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell University Press, Nueva York, 1980 [1972].

Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. Routledge, Cornwall, 2001.

Hutton, J. H. *Caste in India*, Oxford University Press, Bombay, 1961.

Linda Hutcheon et al., “Narrativizing the End: Death and Opera”, en Phelan, James; Rabinowitz, Peter. *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Cornwall, 2006 [2005].

Macaulay, Thomas. “Minute on Indian Education” en Ashcroft, Bill et al. *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, Londres, 2006.

Mullaney, Julie. *Arundhati Roy’s The God of Small Things. A Reader’s Guide*, Continuum, Nueva York, 2007.

d’Orazi Flavoni, Francesco. *Historia de la India. De la independencia de 1947 a nuestros días*. Traducción de Miguel Hernández. Océano, México, 2003.

Phelan, James; Rabinowitz, Peter. *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Cornwall, 2006 [2005].

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998.

Roy, Arundhati. "Come September", en el Lentic Performing Arts Center de Santa Fe, Nuevo México, 18 de septiembre de 2002.

----- *The God of Small Things*, Harper Perennial, Nueva York, 1998.

----- "The End of Imagination", publicado en Outlook India el 3 de agosto de 1998. Versión electrónica: <http://www.outlookindia.com/article.aspx?205932-1> (verificada el 28 de agosto de 2010).

Tickell, Alex. *Arundhati Roy's The God of Small Things*, Routledge, New York, 2007.

[libro electrónico, adquirido el 28 de septiembre de 2008 en la página http://www.ebooks.com/ebooks/book_display.asp?IID=308526].

Wolpert, Stanley. *Encyclopedia of India*, Charles Scribner's Sons. Thomson Gale, Michigan, 2006.

Obras secundarias

Rhode, Teresa. *La India literaria*. Porrúa, México, 1992.