

FIGURAS DE TRAGEDIA GRIEGA EN *THE GOD OF SMALL THINGS* (ARUNDHATI ROY, 1997)

NATALIA PALOMAR
Universitat de Barcelona
npalomar@ub.edu
ORCID: 0000-0002-4901-445X

RESUMEN

Dentro del complejo entramado de esta novela, que nos adentra en la vida de tres generaciones de una familia de Kerala, se percibe una dinámica de tragedia griega. Las conexiones son múltiples: en los gemelos protagonistas reaparecen las vicisitudes de Electra y Orestes. También se reelabora la cuestión de la doble culpa edípica al implicar a Estha y Rahel —como pareja— en la muerte de su prima, un suceso que los marca desde su infancia. Además, la ambigua relación de la madre con su hijo e hija gemelos la hace comparable a Medea. Planeando sobre todo ello, destaca la exótica «mariposa nocturna de Pappachi»: su presencia perturbadora, semejante a la del tábano del mito griego, simboliza la maldición que atormenta a esta estirpe.

PALABRAS CLAVE: absurdo, tragedia, mito griego, transgresión, culpa, símbolo.

FIGURES OF GREEK TRAGEDY IN *THE GOD OF SMALL THINGS* (ARUNDHATI ROY, 1997)

ABSTRACT

Within the complex plot of this novel, which takes us into the life of three generations of a family from Kerala, we can perceive the dynamics of a Greek tragedy. The connections are multiple: the vicissitudes of Electra and Orestes reappear in the novel's twin protagonists. The question of the double oedipal guilt is also reworked by implicating Estha and Rahel —as a couple— in the death of their cousin, an event that will mark them since their childhood. Besides, the ambiguous relationship of the mother with her twin children, son and daughter, makes her comparable to Medea. Above all this, the exotic "Pappachi's moth" stands out: its disturbing presence, similar to the horsefly of the Greek myth, symbolizes the curse that haunts this lineage.

KEYWORDS: absurd, tragedy, Greek myth, transgression, guilt, symbol.

Para Pau, maestro también en el arte de las pequeñas cosas.

The God of Small Things se despliega como una novela exuberante y laberíntica, con un alto poder de seducción.¹ Pero si practicamos una observación atenta podemos captar desde el primer párrafo ciertas pistas sobre su orientación dominante:

Mayo, en Ayemenem, es un mes caluroso, siniestro. Los días son largos y húmedos. El río mengua y cuervos negros se dan atracones de lustrosos mangos sobre árboles inmóviles, de un verde polvoriento. Las bananas rojas maduran. Los frutos de las nanjeas estallan. Moscones despistados zumban sin rumbo fijo en el aire afrutado. Entonces se estrellan contra los cristales y mueren, gordos y desconcertados, al sol. (1. 13)²

En efecto, premonición, destrucción y ausencia de sentido impregnan las evoluciones de una singularísima familia de Kerala en las que Arundathi Roy nos atrapa, conforme va presentando a sus insólitos miembros.³ Y comienza por un regreso a la casa, «que parecía deshabitada» (1. 14), y a este entorno, donde ese río que ya se ha mencionado detendrá una presencia decisiva.⁴ Se trata del regreso a la casa familiar de la última representante de toda una estirpe, Rahel, que de niña vivió allí, junto con su gemelo Estha y su madre Ammu, un cúmulo de experiencias traumáticas.⁵ Ahora ella vuelve porque tiene noticia de que su hermano ha sido *Re-devuelto* (1. 22), es decir, también ha regresado. La novelista empieza a dar idea sobre ello dejando caer referencias enigmáticas: a la muerte de otra niña, a la separación de esta pareja de gemelos, a ciertas tremendas

¹ *The God of Small Things*, editada por primera vez en Gran Bretaña por Flamingo, 1977; cito por la edición de bolsillo de Harper Perennial (2004, 51 reimpressiones), indicando capítulo y página entre paréntesis. *El dios de las pequeñas cosas*, traducción de Cecilia Ceriani y Txaro Santoro, Anagrama, Barcelona 1988; cito por la decimoctava edición en «Compactos» (1916), introduciendo algún ajuste en la primera cita y completando todas las traducciones de *moth* con el adjetivo «nocturna»: mariposa nocturna. Otra opción sería traducir «polilla».

² «May in Ayemen is a hot, brooding month. The days are long and humid. The river shrinks and black crows gorge on bright mangoes in still, dustgreen trees. Red bananas ripen. Jackfruits burst. Dissolute bluebottles hum vacuously in the fruity air. Then they stun themselves against clear windowpanes and die, fatly baffled in the sun» (1. 1).

³ Ella también de Kerala: nació en Shillong en 1961; sobre el panorama sociológico de esta región, que retrata con marcada intención en esta novela, cf. Roy (2009: 31 ss.); sobre su infancia allí, cf. Nath Prasad (2004: 1-7).

⁴ En el último capítulo, la casa aparece personificada: «Cuando la vieja casa hubo cerrado los ojos somnolientos y se arrellanó en el sueño [...]» (21. 373).

⁵ Gemelos «heterocigóticos»: la voz narradora insiste en esta precisión, desde la segunda página del texto y a lo largo de todo el relato.

palabras de su madre («Yo lo maté», 1. 21) ... y al Terror, que reaparece así, escrito con mayúscula a lo largo de la obra.⁶

Dicho esto, a nadie le extrañará demasiado que los comentarios sobre *El dios de las pequeñas cosas* coincidan en una palabra «tragedia».⁷ Esta constatación sintética es el punto de partida de lo que voy a dedicar a Pau: un intento de identificar con más precisión y con un cierto detalle algunos elementos de tragedia griega que esta novela contiene.⁸

Uno de ellos, que atañe al argumento y a la estructura, ya puede haberse detectado: como en las *Coéforas* de Esquilo, el relato se activa a partir de un regreso a la mansión familiar (Rahel como Orestes), elabora un reencuentro entre hermana y hermano (Orestes y Electra, Rahel y Estha), y se construye en relación con dos tremendas muertes (la de Agamenón y la de Clitemnestra en la trilogía de Esquilo; la de una niña y la de un *paraván*, un intocable, en esta novela).

⁶ Es muy interesante el uso frecuente que hace la novelista de las mayúsculas. En ocasiones produce un efecto de personalización que recuerda la manera de mencionar Hesíodo o Esquilo divinidades con mínimo historial mítico. Podemos relacionar este dato con la figura que da título a la novela, «el Dios de las pequeñas cosas», y otras análogas en el texto: «el Dios Grande» y «el Dios Pequeño» (1. 33-34). Pero hay un eco literario indiscutible: *El libro de la selva* de Rudyard Kipling abunda en este tipo de personificaciones remarcadas por la mayúscula. Resulta revelador que, en la novela, Ammu lea este libro a los gemelos por las noches y ellos hasta repliquen de memoria las palabras de Raksha, la loba madre.

⁷ Antes de encontrarla por escrito se la oí pronunciar a quien me recomendó la novela, mi hija María. Sin darse cuenta, me estaba descubriendo un tema idóneo para esta ocasión.

⁸ Queden para otra ocasión las cuestiones de estilo, que también ofrecen interesantes resonancias con la poesía trágica de los griegos. En cuanto a la identificación de esta obra como tragedia, cf. por ejemplo Moraes (2014), que insiste en denominarla «indian tragedy», notando cierta similitud con *Romeo y Julieta* y que aparece algún verso de *Julio César* en la novela. En su prolijo estudio, el profesor Nath Prasad comenta la dimensión trágica de varios personajes, comparándolos también con los héroes de Shakespeare y mencionando nociones aristotélicas en la conjunción «pity and catharsis», (2004: 149, 157, 189). Por otra parte, para ponderar la obra ensayística de Arundhati Roy (*Field Notes on Democracy: Listening to Grasshoppers*, 2009; *The End of Imagination*, 2016; *My Seditious Heart*, 2019), se suele citar el siguiente apunte de John Berger, precisamente sobre el perfil trágico de esta mujer: «The notion of Democracy and the pleading for human compassion first came together in Sophocles and the Greek tragedies. More than two thousand years later we live under an economic world tyranny of unprecedented brutality, which depends upon the systematic abuse of words like Democracy or Progress. Arundhati Roy, the direct descendant of Antigone, resists and denounces all tyrannies, pleads for their victims, and unflinchingly questions the tragic», disponible en: <www.haymarketbooks.org/books/953-the-end-of-imagination>, por ejemplo.

1. «TRAGEDIA» Y «TRÁGICA»

Como preámbulo, algunas observaciones sobre el uso que hace la propia escritora del término «tragedia». Con esta palabra se refiere un par de veces a la muerte accidental y prematura de algún personaje, desde el punto de vista de la persona más afectada. Así Margaret Kochamma —es decir, tía Margaret—, a la muerte de su compañero Joe (13. 289); y Chacko, su exmarido indio, a la muerte de la hija que había tenido con ella: la niña Sophie Mol (14. 322). Pero también aplica la palabra «tragedia», con su característica ironía narrativa, al describir elípticamente el suceso detonante de ese cúmulo de experiencias traumáticas al que nos hemos referido: la muerte en el río de esa niña llegada de Inglaterra, Sophie Mol, la noche en que sus primos gemelos decidieron escapar de casa en una barca y ella los convenció para que la dejaran ir con ellos:

No había música de tormenta. Ningún remolino surgió desde las profundidades de tinta del Meenachal. Ningún tiburón supervisó la tragedia. (16. 333)⁹

Más denso es el significado del adjetivo «trágica», cuando la narradora considera la penosa trayectoria de los gemelos a partir de ese suceso (la muerte de su prima ahogada en el río), por su implicación en ese hecho y en los que siguieron, no menos graves.¹⁰ En efecto, tal como por fin se cuenta en los capítulos 18 y 19 (de un total de 21), un hombre inocente, un intocable al que estos niños querían y al que su madre amaba en secreto, murió ignominiosamente porque ellos, los niños, no negaron el falso cargo de que le acusaban: que él los hubiera secuestrado con la barca, la noche en que se ahogó la niña:

Si por lo menos hubieran podido llevar, aunque fuera temporalmente, la trágica capucha de víctimas. (9. 225)¹¹

Pero la novelista deja claro que no pueden, pues esa acción que cometieron de niños (acorralados con perverso cinismo por su tía abuela y un inspector de policía), los identificará en su fuero interno durante el resto de sus días. La escena que corresponde a ese momento es escalofriante: previamente, de madrugada, los niños escondidos habían visto cómo un pelotón de policías (que venía a buscarlos a ellos, los niños desaparecidos) machacaban a este hombre que era su amigo; luego los llevaron a la comisaría; y como los niños dijeron que se habían

⁹ «There was no storm-music. No whirlpool spun up from the inky depths of the Meenachal. No shark supervised the tragedy» (13. 293).

¹⁰ Sophie Mol había llegado pocos días antes a la India con su madre inglesa, tía Margaret para los niños. El recibimiento familiar viajando en coche (y pernoctando) hasta el aeropuerto constituye un filón considerable de la novela.

¹¹ «If only they could have worn, even temporarily, the tragic hood of victimhood» (9. 191).

marchado de casa por voluntad propia, el inspector habló crudamente con la persona que había acusado a Velutha: la tía abuela de los niños, de nombre estrafalario: Bebé Kochamma. Entonces esta mujer aterroriza a las criaturas: si no dicen que ese hombre los raptó, los encarcelarán, a ellos y a su madre, por la muerte de su prima, que se ha ahogado por su culpa. Así que cuando el inspector hace entrar en el calabozo al niño, a Estha, para declarar...

Peces muertos salieron a flote dentro de Estha. Uno de los policías tocó a Velutha con el pie. No hubo respuesta. El inspector Thomas Mathew se puso de rodillas y pasó la llave de su jeep por la planta del pie de Velutha. Los ojos hinchados se abrieron. La mirada deambuló por la habitación hasta que distinguió, por entre la película de sangre que le cubría los ojos, el rostro de un niño amado y quedó clavada en él. Estha se imaginó que algo en él había sonreído. No su boca, sino alguna parte de su cuerpo que no estuviera herida. Su codo, tal vez, o su hombro.

El inspector hizo su pregunta. La boca de Estha dijo "Sí."

La infancia se alejó de puntillas.

El silencio se deslizó dentro de él, como un rayo. (19. 362)¹²

Sobre lo que representó ese momento para los gemelos, la narradora formula una pregunta y responde con una sentencia paradójica y desoladora: «¿Quién fue en su busca? La Muerte no. Sólo el fin de la vida» (p. 363). Y se refiere tanto a ellos como a su madre, pues esta mujer también sabe que ha sido su amor por ese intocable, por Velutha, lo que ha determinado su muerte brutal.

Hay que advertir que esta conciencia de culpa consta borrosamente desde el primer capítulo, en que el lector se está apenas asomando a esta complicada historia: Ammu lo declara ante un personaje tan neutro como es el cobrador del autobús cuando ella vuelve con sus gemelos de la comisaría:

—Está muerto —murmuró Ammu dirigiéndose a él—. Yo lo maté. (1. 21)¹³

2. CULPA Y TRANSGRESIÓN

En efecto, culpa y transgresión son dos temas centrales en que esta novela se encuentra de lleno con la tragedia griega. En el caso de esta pareja de gemelos, la

¹² «Dead fishes floated up in Estha. One of the policemen prodded Velutha with his foot. There was no response. Inspector Thomas Mathew squatted on his haunches and raked his Jeep key across the sole of Velutha's foot. Swollen eyes opened. Wandered. Then focused through a film of blood on a beloved child. Estha imagined that something in him smiled. Not his mouth, but some other unhurt part of him. His elbow perhaps. Or shoulder.

The inspector asked his question. Estha's mouth said Yes.

Childhood tiptoed out.

Silence slid in like a bolt» (19. 320).

¹³ «"He's dead", Ammu whispered to him. "I've killed him"» (1. 8).

culpa, aunque sea cuestionable (los niños no tenían intención de que su prima muriera, no tenían recursos para afrontar el chantaje de su tía), no permite escapatoria. La novelista le da una consistencia material a la vez concreta e imprecisa, que nos recuerda a las representaciones del miasma y de la mano ensangrentada, tan recurrentes en las tragedias griegas:

[...] no tenían ningún rostro que colocarle a aquella Otra Cosa que sostenían, como una naranja imaginaria, entre sus Otras Manos pegajosas. No tenían ningún sitio donde dejarla. Y no podían regalarla, porque no era suya. Tenían que llevarla consigo. Con cuidado y para siempre. (9. 225)¹⁴

Así en las *Coéforas*, por ejemplo, las Erinias espetan a Orestes:

Reciente la sangre aún para tus manos,
de ahí la perturbación que penetra tu mente.¹⁵

Y notemos que se está presentando una noción de culpa recibida, muy similar a la de culpa heredada que se transmite de generación en generación en la estirpe de los Atridas o en la de los Labdácidas. Notemos también el ingrediente de la fatalidad, análoga a la que se impone en la tragedia griega, que en la novela asoma de diversas formas: por ejemplo, en la mentalidad de un personaje cuya historia tiene tramos realmente cómicos, Bebé Kochamma, «ex monja y tía abuela en ejercicio»:

Del mismo modo que, en algunas ocasiones, a los desventurados les disgustan los demás desventurados, a Bebé Kochamma le disgustaban los gemelos porque los consideraba niños abandonados, sin padre, predestinados a la destrucción. (2. 62)¹⁶

Ella también dice una vez sobre Velutha: «Este hombre va a ser nuestra Némesis» (8. 217). Esta referencia (chocante, en labios de este personaje) es quizá la más explícita de la novelista por lo que hace a su manera de enfocar el caso narrado con una mentalidad *griega*: la diosa Némesis, hija de la Noche, justiciera implacable, personifica el castigo merecido, pero sus actuaciones desbordan la lógica humana.

¹⁴ «[...] there was no face to put on this Other Thing that they held in their sticky Other Hands, like an imaginary orange. There was nowhere to lay it down. It wasn't theirs to give away. It would have to be held. Carefully and for ever» (9. 191).

¹⁵ A. Ch. 1055-1056: ποταίνιον γὰρ αἷμα σοι χερσῶν ἔτι / ἐκ τῶνδ' ἐπιταραγμὸς ἐς φρένας πίτνει. Las traducciones del griego son mías.

¹⁶ «In the way that the unfortunate sometimes dislike the counfortunate, Baby Kochamma disliked the twins, for she considered them doomed, fatherless waifs» (2. 45).

La fatalidad se incorpora incluso como personaje, concretamente, en la figura mítica de las diosas del destino:

Aquella tarde (mientras en el cuarto de baño las Parcas conspiraban para alterar de forma horrible el curso del camino de su misteriosa madre, mientras una barca les esperaba en el patio trasero de Velutha y mientras un murciélago bebé esperaba el momento de nacer en una iglesia amarilla), en el dormitorio de su madre, Estha hacía el pino sobre el trasero de Rahel. (11. 261)¹⁷

Pasemos a los efectos de la culpa sobre quien reconoce que su acción ha precipitado la calamidad. Como los protagonistas de la tragedia griega, estos personajes, pero ya en su condición de niños, experimentan un profundo vuelco. Estha enmudece. No de manera súbita, sino progresiva. Él, que pronunció esa única palabra de falso testimonio, va dejando de hablar y luego mantendrá durante años un mutismo total. Es más:

La cabeza de Estha había estado en silencio hasta la llegada de Rahel. Pero ella trajo consigo el ruido de trenes que pasan y las luces y sombras que se proyectan sobre uno si se está sentado junto a la ventanilla. El mundo al que Estha había cerrado su cabeza durante tantos años, lo inundó de repente, y ya no podía escucharse a sí mismo debido al ruido. (1. 28)¹⁸

Así como Edipo se ciega al saberse culpable, Estha enmudece al sentirse culpable de la muerte de Velutha (y de su prima), con la misma intención de encerrarse que manifiesta Edipo:

Y si aún pudiera trabar el oyente manantial
a través de mis orejas, no me contendría:
por no cerrar mi penoso cuerpo,
para ser ciego y sin oír nada.¹⁹

A esto se añade, como en el caso de Edipo (y de Orestes), un exilio, pues el niño es separado de los suyos: lo envían a casa de su padre —para él, un

¹⁷ «That afternoon – while in the bathroom the fates conspired to alter horribly the course of her mysterious mother’s road, while in Velutha’s backyard an old boat waited for them, while in a yellow church a young bat waited to be worn – in their mother’s bedroom, Estha stood on his head on Rahel’s bum» (11. 224).

¹⁸ «It has been quiet in Estha’s head until Rahel came. But with her she had brought the sound passing trains, and the 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» (1. 15).

¹⁹ S. O. T. 1386-1389:

[...] ἀλλ’ εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ’ ἦν
πηγῆς δι’ ὠτων φραγμός, οὐκ ἂν ἐσχόμεν
τὸ μὴ ἀποκλῆσαι τοῦμόν ἄθλιον δέμας
ἴν’ ἦ τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν·

desconocido. La novelista presenta cómo vivió el niño la separación física de su madre, a partir de la impresión que produce a Estha (ahora ya con treinta y un años) el parecido de la boca de su hermana y la de su madre:²⁰

La preciosa boca de su madre, pensó Estha. La boca de Ammu.
Que le había besado la mano entre los barrotes de la ventanilla del tren. Primera clase, tren correo a Madrás, rumbo a Madrás.
¡Adiós, Estha, que Dios te bendiga!, había dicho la boca de Ammu. La boca de Ammu tratando de no llorar.
La última vez que la había visto. (17. 341)²¹

En cuanto a Rahel, la culpa se imprime en forma de vacío (1. 34) y de aislamiento; un vacío que exaspera al hombre con el que se casa —por poco tiempo.²²

Y en cierto modo, ella también vive un exilio: primero en casa propia, ignorada por los mayores, sin su gemelo y sin su madre; y luego en una deriva centrífuga que la lleva desde los colegios de monjas de los que va siendo expulsada, hasta Delhi y hasta Nueva York.

En el caso de Ammu, la madre, el vuelco trágico se plasma al principio en una especie de bloqueo:

Su rostro estaba como petrificado, pero tenía los ojos llenos de lágrimas que rodaban por sus rígidas mejillas. Aquello hizo que a los gemelos les entrara un miedo horrible. Las lágrimas de Ammu convirtieron en real todo lo que hasta entonces había parecido irreal. (1. 21)²³

²⁰ Previamente, hemos leído la siguiente descripción de Estha ante su hermana, que se desliza hacia la representación que él se hace de ella: «Se puso aún más erguido. Todavía podía ver a su hermana. Había crecido dentro de la piel de su madre. El brillo líquido de sus ojos en la oscuridad. Su naricilla recta. Su boca de labios carnosos. Un algo que le daba aspecto de estar herida» (17. 340).

²¹ «The beautiful mother's mouth, Estha thought. Ammu's mouth. That kissed his hand through the barred train window. First class, on the Madras Mail to Madras. 'Bye, Estha. Godbless, Ammu's mouth had said. Ammu's trying-not-to-cry mouth. The last time he had seen her» (17. 300).

²² La novelista enfoca el hecho con una de sus sorprendentes comparaciones: «Rahel se dirigió hacia el matrimonio como un pasajero se dirige hacia un asiento vacío en la sala de espera de un aeropuerto» (1. 33).

«Rahel drifted into marriage like a passenger drifts towards an unoccupied chair in an airport lounge» (1. 18).

²³ «Her face was set like Stone, but the tears welled up in her eyes and ran down her rigid cheeks. It made the twins sick with fear. Ammu's tears made everything that had so far seem unreal, real» (1. 8).

Luego derivará en una progresiva degeneración, también en el exilio, pues la echan de casa por su relación con el intocable y por la desgracia que provocó la escapada de sus hijos. De hecho, ella motivó esta escapada, pues cuando su madre, Mammachi, se entera de sus amores con el *paraván* y la encierra en su cuarto, Ammu acusa fieramente a los niños desconcertados:

—¡Por vuestra culpa! —había contestado gritando—. ¡Si no fuera por vosotros, no estaría aquí! ¡Nada de esto habría ocurrido! ¡No estaría aquí! ¡Sería libre! ¡Tendría que haberos llevado a un orfanato el día en que nacisteis! ¡Sois una piedra atada a mi cuello! (13. 292)²⁴

Y ellos deciden escapar en la barca esa misma noche.

Total: en el momento en que la novelista considera idóneo, se nos cuenta cómo luego Ammu intentó en vano ganarse la vida para volver a atender a los gemelos y cómo murió, absolutamente sola, a los treinta y un años, tan deteriorada física y mentalmente que su hija llega a sentir frialdad por ella y hasta a odiarla.

Ammu, esta mujer hermosa y de carácter fuerte, es la gran transgresora. En principio, por haber amado a un intocable, a un empleado de la empresa familiar que además es activista, comunista. Pero este hecho tan concreto encaja en un tema más complejo, que ya se destapa al principio, cuando Rahel (aludiendo de paso a la fábrica de conservas de frutas que había sido el negocio familiar) considera:

Tal vez Ammu, Estha y ella fueron los peores transgresores. Pero no los únicos. Los otros no se quedaron cortos. Todos infringieron las normas. Todos entraron en territorio prohibido. Todos alteraron las leyes que establecían a quién debía quererse y cómo. Y cuánto. Las leyes que convertían a las abuelas en abuelas, a los tíos en tíos, a las madres en madres, a los primos en primos, a la mermelada en mermelada y a la jalea en jalea. (1. 47)²⁵

Y es que esta tendencia a la trasgresión se combina con una especie de enfermedad familiar o presencia maligna: la locura. Ammu la nota la tarde de esa noche en que todos ellos escapan: los niños hacia la *otra* orilla, ella hacia los brazos de ese hombre *otro*, que es el «Dios de las Pequeñas Cosas»:²⁶

²⁴ «“Because of you!” Ammu has screamed. “If it wasn’t for you I wouldn’t be here! None of this would had happened! I wouldn’t be here! I would have been free! I should have dumped you in an orphanage the day you were born! *You’re* the millstones round my neek!”» (13. 253).

²⁵ «Perhaps, Ammu, Estha and she were the worsts transgressors. But it wasn’t just them. It was others too. They all broke the rulers. They all cross into forbidden territory. They all tempered with the laws that lay down who should be loved and how. And how much. The laws that made grandmothers grandmothers, uncles uncles, mothers mothers, cousins cousins, jam jam, and jelly jelly» (1. 31).

²⁶ Sobre la noción de ‘pequeño’, cf. Poyner (2018: 58, 60-61).

Le pareció percibir que un indicio de locura se había escapado de su botella y daba brincos triunfales alrededor del cuarto de baño.

A Ammu le preocupaba la locura.

Mammachi decía que corría por las venas de la familia. Que atacaba a sus miembros de repente y los cogía desprevenidos. (11. 261)²⁷

Pero no es la única ocasión:

A veces, cuando Ammu oía por la radio canciones que le gustaban, algo se agitaba en su interior. Un dolor líquido se extendía por debajo de su piel y huía del mundo como una bruja, rumbo a un lugar mejor y más feliz. En los días en que se sentía así había algo inquieto e indómito en ella. (2. 61)²⁸

De hecho, esta mujer resulta ser una especie de *Medea*, la tremenda heroína de Eurípides: ella precipita a sus niños a la perdición en ese momento de ira en que los rechaza con violencia.²⁹ Esta consideración se corresponde con una pieza clave del puzle que vamos componiendo al leer la novela: Ammu había contado a sus hijos la historia de Julio César y los niños jugaban a representar su muerte según la célebre escena de Shakespeare.³⁰ Estha hacía variaciones graciosas con los nombres de los protagonistas y se desplomaba sobre la cama diciendo, por ejemplo, el nombre de la cocinera: «*Et tu, Kochu Maria?* Entonces, ¡muere, Estha!» (2. 105). Con los años, cuando Rahel ve a su madre muerta, esa es la frase que le viene a la mente, en mudo reproche por aquella traición: «*Et tu Ammu!*» (7. 192). Notemos que esta pieza del puzle también encaja en la situación que antes hemos mostrado: Velutha, el amigo moribundo, reconociendo a Estha en el momento de la traición, como César a Bruto. En el caso del niño, la relación cuasi filial es similar; en el caso de Rahel, se trata de su madre, pero es la niña quien siente que la están matando a traición.

²⁷ «She saw a wisp of madness escape from its bottle and caper triumphantly around the bathroom.

Ammu worried about madness.

Mammachi said it ran in their family. That it came on people suddenly and caught them unawares» (11. 223).

²⁸ «Occasionally, when Ammu listened to songs that she loved on the radio, something stirred inside her. A liquid ache spread under her skin, and she walked out of the world like a witch, to a better, happier place. On days like this, there was something restless and untamed about her» (2. 44).

²⁹ Si no ejecuta la muerte física de los niños, como hace Medea, la actuación de Ammu sí determina que sobrevenga a sus hijos eso que la novelista denomina «el fin de la vida», cf. p. 5.

³⁰ Tanto por esta afición a la literatura como por otros rasgos y tensiones, en el personaje de Ammu se aprecian coincidencias con lo que Arundhati Roy comenta a propósito de su propia madre, una mujer en absoluto convencional; cf. Roy (2009: 32-35).

3. LA MARIPOSA NOCTURNA DE PAPPACHI

También revolotea por la novela un personaje no humano que nos evoca el tábano, símbolo del tormento en las tragedias griegas.³¹ El tábano que persigue a Ío en *Prometeo encadenado*, o el que ataca a *Fedra* en Hipólito, o los que entrevemos en *Edipo rey* cuando el coro representa al incógnito criminal de Layo como un toro acosado por *algo* que vuela:

solo, miserable, con pie miserable,
por apartar los oráculos del ombligo del mundo:
pero ellos entorno
siempre vivos vuelan³²

Aquí se trata de una mariposa, la mariposa nocturna de Pappachi, el abuelo de los niños, que había sido Entomólogo Imperial (2. 66).³³ Cierta noche, una extraña mariposa nocturna cayó en su vaso; Pappachi la estudió y estaba convencido de haber descubierto una especie desconocida, pero los círculos especializados de Delhi frustraron su ilusión. Y lo que es peor, al cabo de doce años, al reorganizar la taxonomía, reconocen el descubrimiento, pero Pappachi ya está jubilado y ponen a la mariposa nocturna el nombre de un joven funcionario:

[...] a partir de entonces, cada vez que se ponía de mal genio o le entraban repentinos ataques de furia se le echaba la culpa a la mariposa nocturna de Pappachi. Su maléfico fantasma gris, afelpado y con una pelambre dorsal de una densidad inusual, se coló en todas las casas en las que vivió y los atormentó a él, a sus hijos y a los hijos de sus hijos. (2. 67)³⁴

³¹ Nath destaca así este elemento: «The book, if minutely observed, also shows two powerful images – moth and history, which are not simply symbols but also structural unifier, making the book coherent and highly poetic. [...] the book is abundant with the imagery of ‘moth’ that suggest unusual, idiosyncratic mind, sudden bouts of psychological experiences, etc.» (2004: 229-230).

³² A. Pr. 566-682; Eu. Hip. 1300-1303; S. O. T. 479-482:

μέλεος μελέω ποδὶ χηρέων,
τὰ μεσόμφαλα γὰς ἀπονοσφίζων
μαντεῖα· τὰ δ' αἰεὶ
ζῶντα περιποτᾶται.

³³ Hijo del reverendo Ipe, el «Pequeño Bendecido», a su vez hijo de un cristiano sirio de Kerala. Hasta ahí se remontan las noticias sobre esta estirpe.

³⁴ «[...] in the years to come, even though he had been ill-humored long before he discovered the moth, Pappachi's Moth was held responsible for his black moods and sudden bouts of temper. Its pernicious ghost –grey, furry and with unusually dense dorsal tufts– haunted

En la novela, a partir de esta mención, cada vez que se trata de experiencias perturbadoras de la infancia de Rahel, la mariposa hace acto de presencia. Cuando su madre la trata con dureza, leemos entre paréntesis «(¡Como corría subrepticamente la mariposa de Pappachi, igual que un rumor, por las venas de sus hijos!)» (2. 92); cuando se asusta porque su madre le dice que acaba de ofenderla («Una mariposa con pelambre dorsal de una densidad inusual se posó ligera sobre el corazón de Rahel», 4. 137, 138, 139); cuando es castigada por ello (4. 142: «su fría mariposa volvió a despegar las alas»; 144: una fría mariposa levantó una fría patita»); cuando nota que «su madre la quería un poco menos» (6. 164: «La mariposa que estaba sobre el corazón de Rahel alzó una patita velluda y luego la volvió a posar. La patita estaba fría»); cuando ve venir un castigo por no haberse comportado en el aeropuerto a la llegada de su prima, escondiéndose en una cortina: «todo estaba lleno de mariposas nocturnas peludas; y de mariposas heladas» (6. 174); cuando su gemelo le comunica que va a ir a la Casa de la Historia, ese lugar prohibido que está a la otra orilla del río: «Rahel se detuvo y se volvió, y sobre su corazón una mariposa nocturna con una pelambre dorsal inusualmente densa desplegó sus alas de rapiña» (10. 233). Y por supuesto, cuando vuelca la barca, ella logra salir del río, llama a su prima y «se encontró con el silencio por respuesta»:

Sobre el corazón de Rahel la mariposa nocturna de Pappachi extendió de pronto sus alas sombrías.
 Para afuera.
 Para adentro.
 Y alzó sus patitas.
 Para arriba.
 Para abajo. (16. 333)³⁵

Y, cómo no, cuando en la comisaría los gemelos son llevados ante su tía abuela: «la mariposa nocturna con una pelambre dorsal inusualmente densa

every house that he ever lived in. It tormented him and his children and his children's children» (2. 49).

³⁵ «Nothing.

On Rahel's hearth Pappachi's moth snapped open its sombre wings.

Out.

In.

And lifted its legs.

Up.

Down» (16. 293).

desplegó las alas sobre sus corazoncitos [...]. Dentro de la oficina del inspector, la mariposa de Pappachi iba de acá para allá» (19. 358).³⁶

4. EPÍLOGO SOBRE FINALES Y LA ÚLTIMA IRONÍA

Para acabar, tendríamos que ver cómo estos gemelos son llevados por la novelista hasta otro motivo emblemático de la tragedia griega: el incesto.³⁷ Así como el Edipo y la Yocasta de Sófocles se unen ignorantes de su vínculo de sangre, Estha y Raquel lo hacen al cabo de veintitrés años vividos en la más absoluta distancia, con la desafección que esa circunstancia comporta. En efecto, en el curso de un encuentro que no acaba de producirse, en ese lugar que marcó el brutal término de su infancia, y con el silencio de Estha más acentuado que nunca, eso es lo que se va aproximando:

Rahel miraba a Estha con la curiosidad de una madre que mira a su hijo mojado. Una hermana a su hermano. Un gemelo a otro gemelo. (3. 116)³⁸

Como apunta el narrador cuando decide contar (a diecisiete capítulos de distancia) «lo que sucedió a continuación»:

Pero ¿qué puede decirse?

Sólo que hubo lágrimas. Sólo que el Silencio y el Vacío encajaron como una cuchara sobre la otra. [...] Sólo que siguieron abrazados el uno al otro mucho tiempo después de que aquello acabara. Sólo que lo que compartieron aquella noche no fue felicidad, sino un terrible dolor. (20. 370)³⁹

Ahora bien, esta escena, que pudiera haber constituido el clímax de la obra y el eslabón último de un argumento trágico no es la que la autora reserva para el final. En el último capítulo, titulado «El precio de la vida», se nos lleva a la noche en que por vez primera y con simétrico magnetismo ciego Ammu y Velutha van a encontrarse en el río. Al juntarse sus cuerpos (el erotismo de la escena es bordado a lo largo de tres páginas), estos personajes realizan un amor

³⁶ «The moth with unusually dense dorsal tufts spread its wings over their hearts. [...] Inside the Inspector's room, Pappachi's moth was on the move» (19. 315, 316).

³⁷ También en el *Edipo dei Mille* de Munaro el espectador-Edipo, ya con los ojos destapados, era provocado para que se asomara a donde se representaba el incesto. Cf. Palomar (2014: 201).

³⁸ «Rahel watched Estha with the curiosity of a mother watching her wet child. A sister a brother. A woman a man. A twin a twin» (3. 93).

³⁹ «But what was there to say?

Only that there were tears. Only that Quietness and Emptyness fitted together like stacked spoons. [...] Only that they held each other close, long after it was over. Only that what they shared this night was not happiness, but hideous grief» (20. 328).

que viven como máxima plenitud, pero detentando una implacable lucidez sobre lo que ha de venir: «perderlo todo» (21. 377), esa Pérdida (también con mayúsculas) que el lector ha ido localizando con todos sus pormenores en los veinte capítulos precedentes.⁴⁰ Y la novela se cierra con un gesto que bien podríamos considerar de ironía trágica, al hacer sonar en la despedida de los amantes una sola palabra que es la cifra de su esperanza infundada: mañana.

Ella le besó los ojos cerrados y se puso de pie. Velutha, con la espalda apoyada en el mangostán, la miró marcharse.

Llevaba una rosa seca en el pelo.

Se volvió para decir de nuevo *Naaley*.

Mañana.⁴¹ (21. 382)

BIBLIOGRAFÍA

- MORAES, E. C., *In Praise of Arundhati Roy's The God of Small Things* [en línea], www.acasadevidrio.com, 25/5/2014 [Consulta: 23 enero 2019]. Disponible en <<https://awestruckwanderer.wordpress.com/2014/05/14/in-praise-of-arundhati-roys-the-god-of-small-things-by-eduardo-carli-de-moraes/>>.
- NATH PRASAD, A. (2004), *Arundhati Roy's The God of Small Things: A Critical Appraisal*, New Delhi, Sarup & Sons.
- PALOMAR, N. (2014), «L'Edipo dei Mille (M. Munaro): atreverte a una iniciación misterica», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 30, 195-221.
- POYNER, J. (2018), «Subalternity and Scale in Arundhati Roy's *The God of Small Things*», *Mosaic: an interdisciplinary critical journal*, 51(3), 53-69. Disponible en <<https://muse-jhu-edu.sire.ub.edu/article/703312>>.
- ROY, A. (2009), *Conversations with Arundhati Roy. The Shape of the Beast*, London, Penguin.

⁴⁰ «El Dios de la Pérdida» es el otro epíteto de Velutha, «el Dios de las Pequeñas Cosas» (11. 253; 13. 305; 15. 330; 20. 372).

⁴¹ «She kissed his closed eyes and stood up. Velutha with his back against the mangosteen tree watched her walk away.

She had a dry rose in her hair.

She turned to say it once again: "Naaley."

Tomorrow» (21. 339).