

Recibido: 5 de septiembre de 2013.

Aceptado: 10 de junio de 2014.

EL REALISMO FANTÁSTICO DE R.K. NARAYAN Y SU RECEPCIÓN EN OCCIDENTE

MARÍA PILAR GARCÉS GARCÍA
Universidad de Valladolid

Resumen

La obra de R.K. Narayan ha tenido una tibia recepción en Occidente, no porque su obra carezca de virtudes literarias sino porque no ha sido comprendida en su totalidad. En este momento de auge de escritores indios, que están dando un giro a la literatura en lengua inglesa por su exquisito uso de la lengua inglesa y su calidad literaria, es oportuno reivindicar la literatura escrita por sus antecesores en un momento en que el exotismo del tema oriental estaba en boga en la literatura en lengua inglesa por las descripciones hipnóticas y maravillosas de escritores como Foster, que al igual que Kipling, tamizan la realidad india por el filtro occidental. De la mano de Narayan descubrimos la realidad de un tipo de literatura india que se expresa en inglés y que amalgama el contenido y la forma en un realismo inclusivo que no desprecia lo fantástico y que se expresa en un inglés de estructuras sencillas que canalizan a la perfección el realismo indio de sus novelas.

Palabras clave: Literatura india, inglés, recepción occidental, realismo, fantástico.

R.K. NARAYAN'S FANTASTIC REALISM AND ITS RECEPTION IN THE WEST

Abstract

R.K. Narayan's novels have had a lukewarm reception in the West, not for lack of literary value, but because they have not been fully understood. In the present literary scenario, the upsurge of Indian writers enhances the literature produced in English due to its exquisite use of the English language and its literary quality. It is now, therefore, the right time to revisit the literature written by its predecessors, at a time when the exotism of the Oriental matter was in vogue in English literature through the mesmerizing and marvellous descriptions of writers such as Foster or Kipling, who offered a biased image of the reality of India. Narayan's representation of India in English amalgamates

content and form within a kind of inclusive realism that embraces the fantastic and finds its expression in simple English structures that shape the Indian realism of his novels.

Keywords: Indian literature, English, western reception, realism, fantastic.

1. INTRODUCCIÓN

«*Do take care of yourself, literature demands it.*» (*The Hindu*, 2006) fueron las emotivas y sobrias palabras que Graham Greene le dedicó a R.K. Narayan en su última carta en 1990, tal como nos recuerda N. Ram, redactor jefe de *The Hindu* y co-autor de la biografía de Narayan. El éxito crítico en Occidente de las novelas en lengua inglesa del escritor indio, Rasipuram Krishnaswami Narayan (1907-2001) oriundo de Madrás, alcanza un gran éxito tras la publicación en Londres de *Swami and Friends* (1934), gracias, en parte, a la crítica elogiosa de Graham Greene, su gran amigo por correspondencia, ya que tan sólo se vieron una vez en Londres cuando Narayan hizo escala en su viaje a Nueva York. Intercambiaron cartas durante más de 50 años, hasta la desaparición de Greene en 1991, y fue el propio autor inglés el que le aconsejó abreviar su nombre indio, Rasipuram Krishnaswami Iyer Narayanaswami, como estrategia de marketing para que el público pudiese recordarlo cuando viese su fotografía en los escaparates de las librerías.

Este hijo de maestro se convirtió en periodista tras realizar sus estudios en la Universidad de Mysore. Aunque menos conocida, su labor periodística le llevó a colaborar regularmente con el periódico *The Hindu*, con artículos sobre cuestiones de actualidad que mostraban a un hombre de vasta lectura y comprometido con su tiempo, sin mostrar nunca filiación política alguna. Su obra literaria fue apreciada en el mundo anglófono por escritores famosos como John Updike y Henri Miller, que subrayaban el talento de Narayan como narrador de la India real mucho más accesible al lector occidental gracias a la visión universal de Narayan de la condición humana. En la India su obra ha sido también reconocida, prueba de ello es su novela, *The Guide*, que obtuvo en 1960 el premio Sahitya Akademi —Academia de Letras— y un gran número de universidades indias lo han incluido en su syllabus como parte del canon literario. El éxito de R.K. Narayan es más crítico que comercial ya que, al inicio, la escasa venta de sus primeras obras explica la falta de reediciones por parte de sus editores. Sin embargo, el propio R.K. Narayan fundará en Mysore su propia editorial, «Indian Thought Publication». La crítica, en general, valora su capacidad para crear un tipo de literatura que presenta dualidades complementarias: es universal y particular, inmediatamente accesible y delicadamente arraigada, un rasgo que también presentan escritores a los que Narayan admira como Jane Austen y Anton Chekhov donde la belleza, la melancolía y el discurrir de la vida

se mezclan inexorablemente produciendo un efecto de realidad con la que el lector se identifica cómodamente. El propio Graham Greene describe así las sensaciones que despierta en él la narrativa de este autor indio: «Narayan wakes in me a spring of gratitude, for he has offered me a second home. Without him I could never have known what it is like to be an Indian» (<<http://www.tnr.com/book/review/discovering-narayan>>).

Es cierto que en la obra de R.K. Narayan, el «Otro» resulta alguien próximo por la magia de una escritura fluida, serenamente distanciada, adornada por un pequeño número de términos indios que aparecen en itálica¹ y de referencias extranjeras que lejos de desorientar o confundir al lector, lo acercan sutilmente a un mundo desconocido. Tan sólo los nombres de los personajes producen una impresión diferente que alejan momentáneamente al lector del mundo en el que se va a sumergir, tal y como sugiere el siguiente fragmento:

It was Monday morning. Swaminathan was reluctant to open his eyes. He considered Monday specially unpleasant in the calendar. After the delicious freedom of Saturday and Sunday, it was difficult to get into the Monday mood of work and discipline. He shuddered at the very thought of school: that dismal yellow building; the fired-eyed Vedanayagam, his class-teacher; and the head-master with his thin long cane... (*Swami and Friends*, 1934: 7).

La inmediata familiaridad con que comienza el relato permite al lector identificarse con una acción habitual como es empezar con desgana las clases cada lunes en un colegio situado en un edificio horrible en el que hay sufrir los delirios didácticos y pedagógicos de un profesor insoportable. Esta es la impresión de «second home» a la que se refiere Graham Greene en su definición de la fuerza narrativa de Narayan. Compara a Kipling y a Foster con el escritor indio y no puede sino concluir que los escritores ingleses filtraron la India por el tamiz occidental puesto que Kipling nos muestra una India romántica y Foster una India encantadora, pero Narayan nos muestra la India real. Sin embargo, esta característica de la escritura de R.K. Narayan no es una virtud que se hace explícita al lector, sea este occidental o indio, pues se trata de un rompecabezas desafiante que hay que ir componiendo para desentrañar el verdadero significado de su obra.

R.K. Narayan ha escrito siempre exclusivamente en inglés situando sus novelas en una pequeña ciudad imaginaria, Malgudi, que exhibe unos rasgos

¹ Citemos como ejemplo, *Peepu*, que designa al *Ficus religiosa*, árbol sagrado en toda la India (*Swami and Friends*, pág. 15), *pooja*, del sánscrito, *pūjā*, que es el rito de adoración de los dioses en la religión hindú (ibídem, pág. 57) o el término *lathi*, bastón con el que van armados los policías (ibídem, pág. 83).

reconocibles en cualquier ciudad real de la India. El autor describe a la clase media, la clase de los brahmanes, la mayoría profesores, periodistas, altos funcionarios o que ejercen profesiones liberales, y que han recibido una esmerada educación británica. De esta ciudad imaginaria, la crítica occidental ha acogido con entusiasmo una paradójica agudeza en la descripción de la India real, aún cuando el autor, lejos de abordar, como hace su casi coetáneo, Salman Rushdie², los capítulos dolorosos de una historia de la India, en todo contemporánea, se esfuerza en presentar imágenes más similares a las del genio creador de Tagore (1861-1941)³.

Traducida también al francés y publicada en una colección de bolsillo, la producción narrativa de R.K. Narayan merece, sin duda, ser reexaminada para analizar su recepción en Occidente. ¿En qué consiste el realismo de Narayan? ¿En qué medida se ha construido desde la perspectiva de una mirada occidental selectiva? Apoyándose en la dimensión fantástica de la obra de R.K. Narayan, globalmente eludida o devaluada en Occidente, pero que aparece en las primeras novelas sobre las que reposará esencialmente nuestro análisis, el presente artículo tiene como objetivo interrogarse sobre la naturaleza exacta de una escritura novelada sobre la India, al mismo tiempo que vamos desentrañando las razones por las que la crítica occidental mantiene una postura ambigua en la apreciación de su obra. Para poder interpretar la literatura india en lengua inglesa, hay que conocer ciertas claves sobre la situación literaria en este país que se engloba en el caleidoscópico continente asiático. Son tantas las culturas, tan grande la diversidad de lenguas, que al occidental nos es difícil interpretar su mundo real o de ficción. Tal como comenta el experto crítico literario y poeta, Udaya Narayana Singh, lo fascinante y misterioso de la India, es que los escritores indios en lengua inglesa se expresan en inglés para hablar de la India urbana mientras que sus temas suelen ser la India periférica y vernácula:

It is no coincidence that the celebrity writers in English in India have always addressed themselves to the Urban India, even when the peripheral and vernacular India has been their subject. For them, it is this India that lies at the centre (Prof. Udaya Narayana Singh, *Inaugural Speech Conference on Hindi*, March 2012, University of Valladolid, Spain).

El principal escollo que tienen que sortear los escritores indios en lengua inglesa es saber a qué público se dirigen, ya que una gran parte de la India permanece oculta en la lengua vernácula, o cuando aparece, no es reconocida por el público, ni el occidental porque se sitúa fuera de esa cul-

² Por ejemplo en *Midnight's Children* (1981) o *Shame* (1983).

³ J. Treen (1986).

tura ni del indio que no lee en inglés. Estos escritores permanecen siempre comprendidos a medias, en un limbo literario que la crítica suele desdeñar, no porque no tenga valor, sino porque no se comprende. El mismo Tagore en sus tiempos tuvo que sufrir la incomprensión de los suyos cuando en un período de nacionalismo romántico y exacerbado se quiso destruir todo rastro de la cultura occidental. Tagore defendía el reconocimiento del pasado como el único camino para llegar a un conocimiento interior que luego debía manifestarse en el exterior. No se puede negar o rechazar nada que tenga que ver con uno mismo, ni las raíces ni el pasado inmediato. Así lo expresaba en uno de sus escritos:

When sun shines mercilessly, raising mercury in the world outside, when there is not a drop of rain from the sky, at that time, thanks to our roots, we can draw upon «rasa» from the dark innermost chamber of our past (Prof. Udaya Narayana Singh, *ibidem*).

La cuestión del conocimiento de uno mismo se extiende hasta el uso de la lengua, ya que en la India es fundamental conocer el medio vehicular en el que se va a hablar de una cultura tan rica y diversa, pero, de alguna manera, sometida a un proceso de occidentalización. Para Tagore lo importante es ir más allá de la lengua desde la propia lengua para poder llegar a ser un hombre completo tal y como vemos en la siguiente afirmación:

The essential thing is that truth should be realized within and expressed without, with the sole object of liberating and revealing man's soul. The doctrine of man's revelation must be propagated through our education, and practiced through our action. Only then shall we be honoured by honouring all mankind, and shall overcome the infirmity of age by invoking a new age. He who sees all beings in his own self and his own self in all beings, he does not remain unrevealed (Bhattacharya, 1961: 251).

En este estudio se presenta un análisis de la obra de Narayan que nos permite explicar los elementos más oscuros e incomprensibles para el lector occidental y contribuir a un conocimiento más profundo y completo de un autor indio que escribe y expresa su «inner self» en inglés.

2. LA CUESTIÓN DE LO FANTÁSTICO

Hay que empezar recordando que la novela es en la India una forma literaria importada de origen europeo que enriquece la literatura india antigua, de por sí muy variada y diversa⁴, que se inspira en obras religiosas y epopeyas versificadas, redactadas tanto en inglés como en lenguas vernáculas.

⁴ N. Balbir (1994).

Escritos en inglés, los relatos de infancia y juventud de R.K. Narayan —de carácter marcadamente autobiográfico—, han sido introducidos en el panorama de la escena literaria internacional como pertenecientes a lo que en el siglo XIX Goethe denominó «Weltliteratur», la circulación y recepción internacional de obras literarias en Europa, incluyendo las obras literarias no occidentales. Es verdad que la elección de la lengua inglesa, aunque fue defendida por Gandhi por su valor vehicular, tendía en cierto modo a situar al autor en el seno de la producción literaria anglófona de la Commonwealth más que de la India multilingüe. Por otro lado, R.K. Narayan conoce bien la literatura inglesa⁵, cuya influencia se refleja en sus obras sin excusas ni artificios, pues él mismo había recibido una formación británica y todo ello forma parte de su yo más auténtico y personal. Efectuó en su juventud un viaje de estudios a Europa en compañía de N.C. Chaudhuri, al igual que él escritor y periodista, pero que muestra una actitud diferente exponiendo al público abiertamente de qué manera experimenta una división interna entre su educación europea y su identidad india (*The Autobiography of an Unknown Indian*, 1951; *A Passage to England*, 1959). Nada parecido encontramos en R.K. Narayan, siempre reticente a hablar de su obra, a situarla con relación a la literatura inglesa, europea o india, o a explicarla: «I wish (scholarians) would leave me and my books alone»⁶. Rápida en celebrar un innegable efecto de realidad en los relatos de R.K. Narayan, su ironía y su gran talento para contar la banalidad de lo cotidiano indio, la crítica occidental se ha preocupado muy poco de analizar, precisamente, los resortes de su escritura⁷. Dicha crítica ha reconducido el postulado de su calificación como escritor realista que nos lleva a leer la India tal y como es, ya que ha abordado el conjunto de su obra desde el ángulo y la perspectiva de la autobiografía —en especial en sus tres primeras novelas—, reunidas en una trilogía calificada de autobiográfica o temática, incluso documental.

Un aspecto de *The English Teacher* (1945), sin embargo, ha sido objeto de una gran incompreensión por parte de la crítica occidental, la cual, rechazando aquí cualquier tipo de connotación autobiográfica, no ha sabido valorar en su justa medida esta novela que hace referencia a la propia expe-

⁵ En *The Bachelor of Arts* toma como referente a *Othello*, que aparece veinte años más tarde en *The Guide*.

⁶ Ved Mehta (1962).

⁷ D. Coussy y E. Labbé así como M. y G. Fabre han citado y analizado brevemente la obra de R.K. Narayan en *Les littératures de langue anglaise depuis 1945*. También aparece analizada en *La littérature indienne de langue anglaise* (1997). En francés R.K. Narayan: *Romancier et témoin* (1992) de M. Pousse, constituye una buena introducción general al autor y a los temas abordados por él en sus novelas, pero este análisis es muy reduccionista y tiende a reducir su obra a un testimonio y a una filosofía.

riencia parapsíquica del autor indio tras la muerte de su esposa. Esta obra es la tercera de la trilogía de R.K. Narayan, la que prolonga y profundiza⁸ en la materia narrativa inventada en *Swami and Friends* (1934) en la que el niño, *Swami*, pasa a ser el adolescente *Chandran* en *The Bachelor of Arts* (1937) y de aquí pasa a *Krishna*, que representa la edad madura del autor en *The English Teacher* (1945). La confusión y la incompreensión de la crítica occidental es en las vidas paralelas de los protagonistas, que parecen como si fueran el mismo viviendo diferentes experiencias paralelas en distintos tiempos. *Krishna* está casado con la joven *Susila*, muchacha de características parecidas a la mujer de *Chandran*. *Krishna* es profesor de inglés, al igual que *Chandran*, prolonga su existencia en el personaje de *Krishna*. Algunas modificaciones esenciales, sin embargo, entorpecen la continuidad. El relato es contado en primera persona por un personaje que ya no es un chico vital, que no se toma la vida en serio como es *Chandran*, un aventurero de la vida cotidiana, sino un hombre al cual la muerte va a separarlo de su compañera dejándolo sólo con su hija pequeña. Sin embargo, y a pesar de estos tiempos paralelos, lo que más nos atrae es que todo gira y se mueve en torno a la experiencia espiritual final. *Krishna*, al inicio del relato, es aún un hombre joven en el que se combinan la autosatisfacción y el no tomarse en serio a sí mismo:

I was the whole very pleased with my day —not many conflicts and worries, above all not too much self-criticism: I had done almost all the things I wanted to do, and as a result I felt heroic and satisfied. The urge had been upon me for some days past to take myself in hand. What was wrong with me? I couldn't say, some sort of vague disaffection, a self-rebellion I might call it. The feeling again and again came upon me as I was nearing thirty I should cease to live like a cow (perhaps, a cow, with justice, might feel hurt at the comparison), eating, working in a manner of speaking, walking, talking, etc. —all done to perfection, I was sure, but always leaving behind a sense of something missing (*The English Teacher*, 1945: 295).

Esa dualidad encarnada en el personaje es una promesa —no olvidemos que en la India, la vaca, montura del dios Shiva, es sagrada— a la que el relato va a responder progresivamente. *Krishna*, joven profesor con ambiciones de poeta, se va a reunir con su mujer y su pequeña Leila. Cuando llegan *Susila* y *Leila*, una vida familiar tranquila es lo que toma protagonismo en la novela, siendo la mujer la que se ocupa del cuidado de la casa minuciosamente. La cuestión de la casa cobra aún más actualidad cuando el padre de *Krishna* les envía dinero con el fin de que compren una casa en *Malgudi*. Los esposos

⁸ Entretanto apareció *The Dark Room*. Pero esta última novela, traducida al francés por A.C. Padoux bajo el título *Dans la chambre obscure*, París, Acropole, 1987, no se inscribe como *The English Teacher* en la continuidad dietética de *The Bachelor of Arts*.

comienzan a visitar casas y en una de ellas *Susila* contrae una enfermedad debido a la suciedad y la falta de higiene de los baños. De regreso a su casa enferma gravemente y muere de fiebres tifoideas.

En el capítulo iv comienza la segunda parte de la novela —que no se fragmenta en partes al igual que las otras novelas que la han precedido, sino que teje, muy al contrario, un flujo narrativo más continuo—, que debe conducir al lector hasta ese otro mundo, en una progresión que es también una regresión hacia la infancia, hacia la feminidad y hacia la India. Krishna, en efecto, recibe una serie de señales de su esposa difunta con la que entra en comunicación por mediación de un hombre que trabaja las tierras cerca de un cementerio de cremaciones. Al mismo tiempo, decide ocuparse de su hijita, lo que le hace vivir en su mundo infantil. Susila, a raíz de una de sus conversaciones, que son simples, banales, y en algunas ocasiones decepcionantes, le induce a inscribir a su hija en una escuela próxima. Será allí donde vaya Leila, ya que Krishna se siente atraído por la personalidad extravagante del pedagogo que sigue una metodología educativa revolucionaria tal como demuestra el siguiente fragmento:

«How did you get this idea of a school for children?», I asked. The memory of my own young days. Most of us forget that grand period. But with me it has always been there. A time at which the colours of things are different, their depths greater, their magnitude greater, a most balanced and joyous condition of life (...) And then our schooling which put blinkers on to us; which persistently ruined this vision of things and made us into adults (...) I'm trying a system of children's education. Just leave them alone and they will be all right. The Leave Alone System, which will make them wholesome human beings, and also helps us, those who work along with them, to work off the curse of adulthood (pág. 436).

Krishna, subyugado por las ideas y la espiritualidad del director, comparte su secreto: la vida del pedagogo es una pesadilla por culpa de una esposa insoportable y unos hijos a los que considera unos salvajes. Sin embargo esta amistad no le ayuda a superar la falta de su esposa. En un momento determinado el médium que le pone en contacto con el más allá desaparece de escena y ya no puede ayudar a Krishna a comunicarse con su esposa. En ausencia del médium Krishna cae en una depresión. Su trabajo en el colegio no le satisface en absoluto y desea marcharse de allí, pero recibe una carta del médium que le sugiere intentar sesiones «in absentia». Krishna se esfuerza en ello, pero todo es en vano. Es entonces cuando el director de la escuela, su amigo, viene a su encuentro para pedirle que se ocupe de su escuela cuando él no esté, pues un astrólogo le ha anunciado que va a morir en una fecha determinada. Pero llega ese día y no ocurre nada. Esto no supone un gran golpe para el maestro, ya que liberado de las garras de

la muerte decide abandonar a su familia y continuar ejerciendo su labor pedagógica en la escuela.

Krishna va, poco a poco, llegando a un conocimiento interior más profundo que le ayuda a salir de su depresión y a llegar a sentir gozo interior. Permite que *Leila* se vaya a vivir con su abuela, dimite de su puesto y, al regresar a su casa, invoca a *Susila* que viene y permanece cerca de él toda la noche. La novela acaba con un tono muy distinto al del «*incipit*», ya que al comienzo se presenta como un hombre energético, revolucionario, que quiere romper con las normas de una sociedad muy reglamentada socialmente, pero al final acaba aceptando con gozo interior un destino que le une a sus raíces, al mundo al que pertenece:

We stood at the window, gazing on a slender, red streak over the Eastern rim of the earth. A cool breeze lapped our faces. The boundaries of our personalities suddenly dissolved. It was a moment of rare, immutable joy —a moment for which one feels grateful to Life and Death (pág. 474).

A diferencia de sus homólogos occidentales, algunos críticos indios han podido destacar en la evolución del personaje el recorrido de un «yogin»⁹, pero esto no es más que una hipótesis que no se demuestra ya que Narayan no hace ninguna alusión explícita a las tradicionales disciplinas de control del cuerpo y de la mente consciente de que se dirige a un público de lectores anglófonos no exclusivamente indios. En una entrevista que le concedió a Ved Mehta, Narayan, que al igual que su héroe perdió muy joven a su esposa Rajam, a la cual dedicó *The English Teacher*, reivindica el carácter autobiográfico de su novela y rechaza cualquier otra explicación:

(The English Teacher) is all about my life with Rajam. The concluding chapters of the book were concerned with the psychic experiments, and the English critics, predictably, lashed out them. «Of course», Narayan said gleefully, «the reviewers did not realize that the whole story was autobiographical —that I myself had been a witness to the experiment. But, what's the use?» (New Yorker, 1962).

Irónicamente, ahondando en ese rasgo que le hace a R.K. Narayan no tomarse en serio a sí mismo, el autor nos transporta hasta el fondo de la cuestión del malentendido de su recepción en Occidente. Aún cuando no es obligatorio atenerse a las declaraciones del autor para comprender su obra, resulta embarazoso que su recepción elogiosa haya sido malinterpretada: «*When the vein of fantasy predominates, his writing slips into escapism and triviality*»¹⁰,

⁹ Cf. V. Rao (1928).

¹⁰ M.K. Naik (1968).

declara T.D. Brunton, al unísono de numerosos lectores occidentales, molestos por la intrusión de lo metafísico en lo realista y la mezcla del tono irónico con lo fantástico y lo maravilloso, mezcla que caracteriza, sin embargo el estilo de escritura de R.K. Narayan, que, además, está muy en consonancia con la tradición de la literatura india clásica.

Traspasar los límites de la realidad dista de ser propio del estilo empleado en *The English Teacher*. En definitiva, es la definición del realismo en la obra de R.K. Narayan lo que está en juego, porque, precisamente, es ese realismo altivamente atribuido a sus novelas por parte de los críticos occidentales, que olvidan que lo fantástico está en parte unido al realismo, lo que ha vuelto parcialmente inaceptables sus novelas¹¹ y, más aún, lo que les ha llevado a desconocer por completo el sentido general de una obra cuyo autor no sólo se preocupa poco de lo probable y de lo creíble sino que se recrea en esta negligencia o en este juego.

3. EL RECHAZO DEL REALISMO EN LA NOVELA EUROPEA

Para comprender la posición literaria de R.K. Narayan cuando, en los años 1930 se inicia en la escritura y la de sus lectores anglófonos occidentales, a la vez reticentes y seducidos por el arte de su pluma, hay que evocar, sin duda, la presencia y la representación de la India en la literatura de la época. Tras los pioneros bengalíes: Bankim Chandra Chatterjee (1838-1894) y Romesh Chunder Dutt (1848-1909), R.K. Narayan es, junto con Punjabi Mulk Raj Anand (1905-2004) y junto al futuro jefe de Estado de la India independiente, Jawaharlal Nehru (1899-1964), uno de los primeros novelistas indios que se han hecho leer y escuchar escribiendo sobre la India, más allá de la India. Casi contemporáneo de E.M. Forster, el autor indio, procedente del corazón de la India, venía a contar y a transmitirnos la imagen, en un inglés simple y fluido, de una India cotidiana y rutinaria, una India poblada de indios ni ricos ni míseros, cuyas aspiraciones eran muy parecidas a las nuestras.

La India literaria que monopoliza¹² la literatura anglo-india engendrada por el contexto colonial es muy diferente. Lejanos, misteriosos, supersticiosos,

¹¹ *The Dark Room*, que marca una ruptura del tono en medio de la trilogía autobiográfica, ha sido juzgada como una novela simple «un échec», según M. Pousse (1992: 63). Sin embargo dicha novela puede ser juzgada como un relato bisagra especialmente bueno y conseguido.

¹² Aún en la actualidad la literatura novelada india, escrita en inglés o en lenguas vernáculas, posee una historia limitada y permanece relativamente descuidada —es digno de resaltar a este respecto que la mayor parte de los autores indios reconocidos forman parte de la «diáspora», tales como Naipaul, originario de las Antillas británicas, o S. Rushdie, nacido en Bombay, que emigró muy joven a Gran Bretaña.

bárbaros, «los indios» no son ni más ni menos que un mito alimentando el imaginario de la novela europea y más especial y particularmente inglesa: desde el texto fundador de Kipling, *Kim*, hasta los de Forster o los de Orwell, estas novelas aparecen, a través del empleo de la ironía, la elipsis o los giros lingüísticos, fundamentalmente extranjeras, irreductibles, en una alteridad constante e inenarrable, hasta tal punto que la ficción anglo-india tiende a convertirse en un género en el que la India representa el desafío poético de lo incontable o inenarrable¹³.

En oposición a algunos modelos de la India profunda que sólo narran aspectos negativos¹⁴, pongamos como ejemplo las grutas de Marabar en *A Passage to India*, la India de R.K. Narayan que encontramos narrada, contada y relatada en *The English Teacher*, se parece mucho a esa India real que buscaba y deseaba encontrar la joven heroína de E.M. Forster: una India extraordinariamente grande, narrable para ser contada, inagotable materia de expresión novelesca. De la misma manera que *Krishna* al final de la novela se ve obligado a hacer frente a sus obligaciones como padre y esposo, Narayan nos habla en sus novelas de la mujer, el niño, lo cotidiano, la casa, el presupuesto del mes, los cuidados domésticos menores —el café que se enfría, los buñuelos un poco pasados, las disputas incesantes con los compradores— asumiendo esa imagen de la India¹⁵, país sometido a todo tipo de leyes y prescripciones, cuyas mujeres, a menudo se hacen guardianas intransigentes.

En este contexto se comprende mejor que los lectores anglófonos, proclives al realismo insólito de estas «comedies of sadness»¹⁶, hayan sido menos sensibles a una contestación discreta pero constante y estructural del realismo de la novela europea, que parece haber sido asimilado a contra tiempo por un público iniciado. En consecuencia, esta contestación, que pasa por la exclusión maliciosa de la historia contemporánea y, desde un punto de vista formal, por el rechazo del modelo de novela de aprendizaje, marca ya el tono de la primera novela de Narayan, *Swami and Friends*, cuyos capítulos narran las aventuras, un poco burlescas, del hijo de un magistrado de *Malgudi* en los años treinta. Estas se cruzan a menudo con la historia, y es entonces cuando el escritor parece recrearse en no mostrar de ella más que una realidad parcelaria y trivial. Es lo que ocurre ya, por ejemplo, en el capítulo primero, cuando el discurso antihindú del profesor de la escuela

¹³ Baneth-Nouailhetas (1999).

¹⁴ Cf. J.-M. Moura (1998: 140-152).

¹⁵ India esencialmente Hindú. La región de Mysori en la que se inspira R.K. Narayan jamás ha sido islamizada como el Norte de la India.

¹⁶ La expresión es de G. Greene, en el prefacio que redactó para *The Bachelor of Arts*.

cristiana —tanto a principios de siglo como hoy, las instituciones escolares cristianas aseguran en la India lo esencial de la enseñanza privada— ofende al niño, que se queja a su padre. Este redacta enseguida una carta de protesta en la que denuncia estas prácticas «unchristian». El afectado declara: «“I am sorry”, said the headmaster, “that you should have been so foolish as to go to your father about this simple matter. I shall look into it. Take this letter to your father”.» Y el capítulo se cierra con la siguiente frase: «Swaminathan took the letter and shot out of the room with great relief» (pág. 18).

El mismo fenómeno se reproduce a mitad de la novela en el capítulo 12. Con el enunciado de una fecha y de un acontecimiento, que se hace sentir como un segundo *incipit*, el autor parece, en efecto, reconquistar su relato y darle, finalmente, una dimensión histórica: «On the 15th of August 1930, about two thousands citizens of Malgudi assembled on the right bank of Sarayu to protest again the arrest of Gauri Sankar, a prominent political worker of Bombay» (pág. 86).

Un orador vestido con traje de algodón artesanal, conforme a las exhortaciones de Gandi, expone una arenga ante la multitud en la que se encuentra *Swaminathan*:

«We are slaves today» (...) Let us remember our heritage. Have we forgotten the glorious periods of Ramyana and Mahabharata? This is the country that has given the world a Kalidasa, a Buddha, a Sankara. Our ships sailed the high seas and we had reached the height of civilization when the Englishmen ate raw flesh and wandered in the jungles, nude (...) (pág. 87).

A la ignorancia fantasiosa del orador se añade, a menudo, una forma de inadvertencia inspirada: «He paused and said on the inspiration of the moment, without troubling to verify the meaning: We are slaves of slaves» (ibídem).

En cuanto al fondo del discurso, escapa completamente al héroe: «To Swaminatham, this part of the speech was incomprehensible» (pág. 88). Sólo retendrá del día histórico el permiso de prender fuego a su sombrero y demás tocados de pretendido tisú importado, perder un día de clase y poder criticar el edificio de la escuela. Los cristales rotos anunciados por el título del capítulo «Broken Panes», conducen el relato de los acontecimientos a las modestas proporciones de un pandemonio de niños oportunistas que suscitan la cólera de un padre-magistrado, sensible, sin embargo, según podemos adivinar, a las tesis nacionalistas pero preocupado, ante todo, por los estudios de su hijo y los gastos de la casa. Así, jugando con las expectativas del lector, que crea y decepciona en un mismo movimiento, Narayan, sin ignorar el periodo de la historia que sacude a la India en el momento en el que escribe, no deja de conducir su relato a las dimensiones ordinarias,

heroico-cómicas, como es natural, en la vida de un niño cuyas principales ocupaciones y perturbaciones son sus «amigos y compañeros» —de ahí el título del libro—, el nacimiento de un hermanito, el paso a una clase superior y el equipo de cricket que sufre un revés y que constituye una ocasión oportuna para un nuevo guiño por parte del autor: «He had a momentary sympathy for Gandhi; no wonder he was dead against the Government» (pág. 91). No podemos afirmar, sin embargo, que tomando así partido por marginar la singularidad histórica y cultural de su relato, Narayan haya buscado servir a una manera de hacer novelas universal, que se alimenta de constantes de la naturaleza humana.

Dos años más tarde, en *The Bachelor of Arts*, la elección narrativa adoptada por R.K. Narayan incide incluso en los propios cimientos del discurso sobre la novela. El protagonista ya no es un niño, que era anteriormente el pretexto para todas las incidencias humorísticas, sino que encontramos a un hombre joven, Chandran, imitador de todo lo inglés hasta el extremo. Es un «Swaminathan» de cierta edad, de nuevo hijo de un magistrado, que se encuentra continuamente confrontado con las sucesivas experiencias de un viaje, del amor y de la sociedad. Una especie de novela iniciática se bosqueja ahora, y se hace hincapié en la organización del relato en cuatro partes; si bien, aunque ni estas ni los diferentes capítulos llevan títulos, se pueden distinguir, en efecto, cuatro estadios que se corresponden a cuatro partes diferenciadas. Pero estos cuatro estadios no son exactamente los de un aprendizaje a la europea. Chandran sólo es, en principio, un joven estudiante de historia, pendiente de sus amigos y dedicado a la preparación de su licenciatura, un Swaminathan que ha crecido un poco escarmentado: el tono es muy próximo al de la novela precedente, pero la materia narrativa, sin amistades apasionadas ni «disturbios» nacionalistas, parece, por contraste, un poco insípida (Part One). Después, al declinar la idea de proseguir enseñando estudios en Madrás o en Londres, Chandran se enamora de Malathi. La banalidad domina siempre, el relato, que toma, por momentos, aires de cuento en el que las cosas ocurren y donde no hay nada que explicar: «No one can explain the attraction between two human beings. It happens» (Part Two, pág. 196). El encuentro amoroso podría dar lugar a un desarrollo típicamente novelesco: amor frustrado por la sociedad, diferencia de suertes, de lugares, de medios —las castas en el contexto indio—, oposición de las familias y de los padres ante los futuros esposos. La perspectiva es abordada no sin la ligera distancia que permite el estilo indirecto libre, que le deja al personaje la responsabilidad de su entusiasmo y de su espíritu de rebelión, completamente occidental y conforme a los cánones de la novela occidental:

He put away the book and sat staring the wall. He presently realized that darkness would be more soothing. He blew out the lamp and sat in his chair. Sup-

pose, though unmarried, she belonged to some other caste? A marriage would not be tolerated even between sub-sects of the same caste. If India was to attain salvation these water-tight divisions must go-Community, Caste, Sects, Sub-sects, and still further divisions. He felt very indignant. He would set an example himself by marrying this girl whatever her caste or sect might be (pág. 197).

Pero esto no supone nada, la esperada historia se desarticula rápido:

Through Mohan's cooperation Chandran learnt that his sweetheart's name was Malathi, that she was unmarried, and that she was the daughter of Mr D.W. Krishna Iyer, Head Clerk in the Executive Engineer's Office. The suffix to the name of the girl was a comforting indication that she was of the same caste and sub-caste as Chandran (pág. 206).

Es importante resaltar la hazaña del autor que, contrariamente a la mayor parte de la ficción india contemporánea, en inglés o en lenguas vernáculas, no explota de ninguna manera la realidad social de su país, profundamente desigual, elude el beneficio dramático que se podría obtener de ello y se concentra en desmontar las evidencias de la realidad, hasta el punto en que se puede llegar a pensar que es, en efecto, el funcionamiento de la novela «realista» lo que se está revisando. Es evidente que hay que insistir en ello: el obstáculo entre los dos jóvenes tomará la forma de dos horóscopos mal clasificados. Pero este criterio tradicional, tomado en consideración para el arreglo de los matrimonios en la India, no recibe en modo alguno un lugar destacado en la novela; arbitrario y, sin embargo, aceptado sin oposición, está sometido a una irónica interpretación: «“Which almanac do you follow?” asked Srourthigal, with a fiery look. “The Vakya”, said Krishna Iyer. “There you are”, said Srourthigal, “Why don't you base your calculations on the Drig almanac?”» (pág. 223).

El final de la segunda parte suena, pues, al toque final de la historia de amor, apenas bosquejada. Cada parte parece así autodestruirse. La continuación de la novela prolonga esta impresión, puesto que Chandran se va a Madras y se convierte en *sanyasi* por el espacio de una muy breve tercera parte, antes de regresar a Malgudi a casa de sus padres. Renuncia nuevamente a irse a Inglaterra, se va a trabajar con su tío a Madrás y después regresa a Malgudi como responsable de la difusión del periódico *Daily Messenger*. Vuelve a ver a sus amigos y profesores y acepta el matrimonio arreglado por sus padres y los de su futura esposa, Susila. La novela finaliza bruscamente. Inquieto por el silencio de esta joven novia, Chandran acepta su destino a su lado y su actitud pasiva decepciona a su amigo poeta Mohan, que desaprueba este comportamiento sumiso de Chandran, que acepta este matrimonio concertado, aun cuando en su fuero interno esta no sería su elección personal:

Chandran scorned (his) question: jumped on his cycle without a Word, and pedalled away. Mohan stood looking after the cycle for some time, and turned in, throwing up his arms in despair. But then, it's a poet's business only to ask questions; he cannot always expect an answer (pág. 290).

Una moral desprovista de ilusiones pero, igualmente, de cinismo y de desesperación se dibuja para finalizar. Chandran, al final del relato, nos proporciona más información, sólo ha sido iniciado en el azar —se juega su matrimonio a cara o cruz—, y en vivir lo cotidiano. El amor, sin duda, no es más que un espejismo, piensa él, pero he aquí que también está a punto de enamorarse de la mujer que le ha sido impuesta y elegida. Se hace portador, así, de la sabiduría india tradicional¹⁷. La novela se transforma en un cuento filosófico en su aspecto formal, en el cual el humor y la ironía son las claves, pero también se trata de un cuento oral tradicional de la India¹⁸. Relatos que confunden el curso de la historia y que no vehiculan ningún mensaje excepto el de la relatividad de las cosas. Las novelas de R.K. Narayana, entre cuento y «anti-novela», subvierten el realismo de la historia por el de lo cotidiano, y el de lo cotidiano por el de lo arbitrario que se reivindica en el relato a través de una ironía dulce.

4. UN REALISMO INDIO

The English Teacher, que es la primera novela donde el realismo abre la puerta a lo maravilloso, más que a lo fantástico, reposa precisamente sobre un realismo escrupuloso algo trastocado en su esencia —es también la primera novela plenamente lograda en la que rompe con el modelo realista europeo, lo supera y lo integra en el seno de un realismo sincrético. El relato de Narayan renuncia completamente a la utilización de las técnicas de la novela tradicional que le habían servido a sus propósitos anteriormente, como es la confrontación del individuo con la sociedad y ya no aparece el tema del matrimonio concertado. *The English Teacher* debuta con un Krishna ya casado según la costumbre india, sin que ello dé lugar al menor desarrollo. Las imposiciones sociales son aceptadas o combatidas, el matrimonio arreglado se expone ya sea desde la vertiente armoniosa y feliz —por ejemplo el

¹⁷ La progresión de las cuatro partes evoca la concepción hindú de los diferentes estadios de la vida de un hombre que se sucederían en los siguientes: estudiante brahmánico, dueño de su casa, ermitaño y Renunciante (sanyasi), pero el desorden en el que aparecen estos cuatro estadios hace que pierdan todo el sentido.

¹⁸ La inverosimilitud de las intrigas ideadas por Narayan ha sido objeto, como hemos podido ver, de bastantes y numerosas críticas occidentales, que sólo se han centrado en este aspecto sin tener en cuenta que tanto este aspecto como la linealidad del relato o el pequeño número de personajes que aparecen en escena participan de la economía narrativa del cuento oral.

de Krishna y Susila—, ya sea desde su faz discordante —el del maestro de escuela y su esposa—, pero no constituye la preocupación principal de un relato que se sitúa tras la primera juventud en la que se hacen las elecciones profesionales y amorosas, y que supone un tiempo de formación en la novela clásica, como hace el mismo R.K. Narayana en su obra *The Bachelor of Arts*. Mucho más allá de esta concepción, *The English Teacher*, se reencuentra con el cuento en el cual reaparecen las figuras de los personajes intercesores —el amigo, la esposa— y otro orden de realidades. Desarrolla un prototipo general, el de la pérdida necesaria¹⁹, arquetipo universal al mismo tiempo eminentemente indio. Se renueva paralelamente con un fondo mítico que cuenta «viajes al otro mundo», travesías en una negación de la muerte y de la irreversibilidad del tiempo humano. Hay que destacar a este respecto el papel que desempeña la selva de *Mempi*, donde se pierde el joven *Swami* y le invade el pánico en *Swami and Friends*. Este espacio es a la vez real y ficticio, banal e iniciático. «There» y «here» aparecen en repetidas ocasiones en la historia que cuenta Headmaster a sus pequeños alumnos, en una especie de puesta en escena del cuento:

They sat around their master. When they subsided into silence he opened the large album and said looking at it: «This is the story of a tiger and his friend the jungle buffalo, called Bison. It happened in Mempi Forest. Who can tell me where Mempi Forest is?» There followed a discussion among the children and one girl said pointing at the doorway: «There, near the mountains, am I right?». «Right, right», he said. «There are a lot of jungles there. See here» (*The English Teacher*, pág. 425).

La historia de *Krishna* es, en efecto, una historia de separaciones y de pérdidas que gradualmente el autor pone en escena en forma de una especie de desprendimiento tanto de sus ambiciones sociales, como de su hija, que deja que parta con su madre, de la vida, en cierto modo, cuando pasa al otro mundo, a imagen de su amigo, el maestro de escuela que comienza a vivir como quiere cuando se libera de estas cargas familiares y de la predicción de su muerte. La iniciación a la renuncia encuentra así el saber secreto de los cuentos, que nos enseñan que es necesario perder para ganar; partir para volver; y morir para vivir, enseñanza que Krishna comprende tras la marcha de Leila:

The house seemed unbearably dull. But I bore it. «There is no escape from loneliness and separation...» I told myself often. Wife, child, brothers,

¹⁹ Belmont (1999: 213). Es importante precisar que Narayan, paralelamente a su obra como novelista ha actuado difundiendo en lengua inglesa toda la tradición india: epopeyas sánscritas de *Mahâbhârata* y de *Râmâyana*, cuentos populares del Sur de la India de donde él procede. Los dos aspectos tienden a confundirse en las siguientes obras: *Under the Banyan Tree and Others Stories* (1985) y *The Grandmother's Tale: Three Novellas* (1993).

parents, friends... We come together only to go apart again. It is one continuous movement. They move away from us as we move away from them. The law of life can't be avoided (pág. 465).

Desapego también de la literatura y de la cultura inglesas, pues tales actitudes y tales formulaciones son también propias del pensamiento indio, cuyo protagonista respeta, esta vez, la adquisición de conocimientos y experiencias de manera progresiva; así, en un orden de sucesión de los acontecimientos: estudiante, maestro de escuela, y retirado del mundo como un ermitaño, Krishna efectúa un recorrido ejemplar. La descolonización mental y literaria es, por otro lado, explícita como muestran los principios educativos del maestro de escuela, Headmaster. Es así como desea que le llamen y su «Leave Alone system» se muestra como el lienzo, soporte educativo del movimiento «Quit India?». Krishna, que se transforma de alguna manera en su discípulo, obtiene una conclusión explícita en el último capítulo, mientras se dispone a redactar con premura su carta de dimisión:

In it I was going to attack a whole century of false education. I was going to explain why I could no longer stuff Shakespeare and Elizabethan metre and Romantic poetry for the hundredth time into young minds and feed them on the dead mutton of literary analysis and theories and histories, while what they needed was lessons in the fullest use on the mind. This education had reduced us to a nation of morons; we were strangers to our own culture and camp followers of another culture, feeding on leavings and garbage (pág. 467).

Pasamos del arma verbal contra el «ocupante», a la figura hablante y poética de sí mismo, del yo, en un proceso de liberación interior. Pero antes de esta toma de consciencia de la necesidad de «descolonizar» la enseñanza, nos va mostrando pequeñas claves que nos llevan hacia la separación de la literatura y de la cultura inglesas. La ironía en *The English Teacher* no es más que un estilo menor que, lejos de ocupar todo el terreno narrativo, permite ir más allá y dar un salto adelante hacia esta profundidad que Krishna cree que escapa a su expresión: «This is not what I want to say (...) There is something far deeper that I wish to say» (pág. 468), se queja insatisfecho con la carta de dimisión que él mismo ha escrito y que ha encontrado precisamente su expresión en la novela. Pues en esta retirada simultánea del atacado y del atacante, se impone, como habrá podido constatarse, una presencia omnipresente, la de una India de la infancia, de las mujeres, de los fantasmas familiares que parece evocar una India precolonial y anunciar un futuro postcolonial, dirigido hacia este horizonte oriental «the Eastern rim of Herat», resplandeciente, quizás, flamígero, en el que finaliza la novela. Es por este motivo por el que se puede pensar que la abstracción del cuento —que contribuye, sin lugar a dudas, a favorecer una recepción universal—, lejos de reducir la indignidad a un decoro, contribuye a darle

los medios para desplegarse en lo maravilloso. En cierto modo, Narayan no cuenta ninguna otra cosa que lo incontable de la literatura anglo-india, pero lo cuenta. Más allá de la ironía crítica toman cuerpo los personajes de los sabios sin pretensiones, de las mujeres poco educadas e incluso sombrías. Todo se convierte en un tema que puede contarse, bien sea la mujer, el más allá o la India-literaria. El gran éxito de Narayan consiste, sin lugar a dudas, en el establecimiento, la puesta en escena de una realidad llena de profundidades y de pliegues que se escapa, que no excluye nada, ni siquiera lo improbable. Es la creación de un espacio narrativo propio, abierto a todas las Indias posibles, reales o ficticias. La India de R.K. Narayan es, ante todo, una obra de arte. La intrusión de lo fantástico es un ejemplo de esta manera de crear una novela, una técnica innovadora elaborada por nuestro autor, quien, abarcando y abordando la India en su totalidad, sus miserias materiales y morales, no llega al límite o al extremo del desencanto²⁰ y conserva todos los modos de la narrativa: el realismo, el realismo irónico, lo maravilloso, lo fantástico, al mismo tiempo que lo sugestivo de la impostura.

Tras la simplicidad de los relatos de Narayan se podría esconder un verdadero juego de pliegues y de planos infinitos en los que la realidad se muestra como relativa, la desaparición se hace raramente definitiva y la impostura es susceptible de conducirnos a su contrario. Toda la abundante producción literaria de Narayan desde *The English Teacher* en adelante se desarrolla y gira así, en torno a esta estructura.

¿Qué es verdaderamente indio? ¿Qué no lo es a ojos de Occidente? El exotismo es siempre una fuente de malentendidos pero en el caso de Narayan parece que la recepción que se ha hecho en Occidente de su obra literaria haya sido un poco truncada y aproximativa, como si la India literaria india sólo pudiera ser realista, abandonando a una India literaria occidental los imperios del sueño y de la ilusión. Hemos insistido en la extraña familiaridad que emana de los relatos de R.K. Narayan, en la relatividad o relativización que se manifiesta en los mismos, en su realismo, que rompe con esas Indias fantasmáticas que aparecen en la literatura anglo-india. Hemos visto una concepción completamente india de la realidad entendida como ilusión, que el autor manipula sin atribuirse, sin embargo, el papel o la posición del ilusionista o la vanidad del dominio. Probablemente se ha evaluado mal la búsqueda propia e individual en el estilo de hacer novelas, los rasgos de identidad, precisamente fugaces y huidizos, del escritor. En definitiva,

²⁰ A este respecto sería muy interesante poner en relación el realismo de la novela india, tal y como se desarrolla en la obra de R.K. Narayan y el pensamiento filosófico indio que integra —junto a la renuncia— la crítica y la relativización, es decir, la negación de la vida social en el seno mismo de esta vida social (Bhatnaga, 2008).

de novela en novela, podemos afirmar que Narayan ha profundizado en lo que podríamos denominar una descolonización literaria del fondo, cierto, pero más aún y muy discretamente también de la forma: inventándose una novela india fundamental libre de las limitaciones y las fronteras del realismo, ofrece una India no tanto desde la perspectiva de un «second home», retomando la expresión de Graham Greene sino como el vértigo familiar o la familiaridad del vértigo de la realidad. Novelista indio en lengua inglesa pero novelista, sobre todo, Narayan puede también ser celebrado tanto como un modesto narrador de la India meridional, como un original representante del Nouveau Roman²¹ de las letras de todo el mundo que surge de los espacios antiguamente colonizados.

BIBLIOGRAFÍA

- BALBIR, N. (1994): *Genres littéraires en Inde*. Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle.
- BANETH-NOUAILHETAS, E.L. (1999): *Le Roman anglo-indien, de Kipling à Paul Scott*. Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle.
- BEHR, A. (ed.) (1986): «The Master of Malgudi». *Newsweek*, 10 de febrero de 1986.
- BELMONT, N. (1999): *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris, Gallimard.
- BHATNAGAR, M.K. (ed.) (2008 [2002]): *New Insights into the Novels of R.K. Narayan*. New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors.
- BHATTACHARYA, B. (ed.) (1961): *Towards Universal Man*. Bombay, Asia Publishing House.
- CHAUDHURI, N.C. (1969 [1951]): *The Autobiography of an Unknown Indian*. California, California University Press.
- (1959): *A Passage to England*. London, Chatton & Windus.
- COUSSY D. (ed.) (1988): *Les littératures de langue anglaise depuis 1945*. Paris, Nathan.
- (1981): *Discovering Narayan. The book. An On-line Review at the New Republic*. April 24 (<<http://www.tnr.com/book/review/discovering-narayan>>).
- FOSTER, E.M. (1924): *A Passage to India*. London, Edward Arnold.
- MOURA, J.M. (1998): *L'Empire littéraire et ailleurs*. París, PUF.
- NAIK, M.K. et al. (eds.) (1968): «India in Fiction». *Critical Essays on Indian Writing in English*. Dharwar, Karnatak University.
- NARAYAN, R.K. (1934): *Swami and Friends*. London, Hamish Hamilton.
- (1938): *The Dark Room*. London, Macmillan and Co.
- (1945): *The English Teacher*. London, Heinemann.
- (1955): *Waiting for the Mahatma*. London, Methuen and Co.

²¹ Expresión tomada de J.-M. Moura., *op. cit.*, pág. 173.

- (1958): *The Guide*. New York, The Viking Press.
- (1937): *The Bachelor of Arts*. London, Nelson and Sons.
- PADOUX, A.C. (1987): *Dans la chambre obscure*. Paris, Acropole.
- POUSSE, M. (1992): *R.K. Narayan. Romancier et témoin*. L'Harmattan, Université de la Réunion.
- RAM, N. (2006): *The Hindu, India National Newspaper*, Oct. 12.
- RAO, V. (1968): «The Art of R.K. Narayan». *The Journal of Commonwealth Literature*, 5, July, págs. 30-42.
- RENOUARD, M. (1997): *La littérature indienne de langue anglaise*. Paris, Presses Universitaires de France.
- RUSHDIE, S. (1981): *Midnight's Children*. London, Jonathan Cape.
- (1983): *Shame*. London, Jonathan Cape.
- VED, M. (1962): «The Train Has Just Arrived at Malgudi Station...». *New Yorker*, xxxviii, 30, 15 September.