



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“SHAME WALKS THE STREETS OF NIGHT”:
ELEMENTOS GÓTICOS EN *SHAME*, DE SALMAN
RUSHDIE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

PAULINA ODETH FLORES BAÑUELOS

ASESORA:

DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLERA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2019





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.

Para María de los Ángeles Navarro Ortega,
quien también amaba leer.
Más allá del sol, ella tiene un hogar lleno de libros.

¿Quién la quiere?

Pues yo

Gracias a mis sinodales por brindarme su tiempo y sus invaluable consejos. Especialmente, gracias a Aurora y a David por no dejar que abandonara todo mi trabajo durante mis momentos de crisis; a Tony por ser un apasionado del gótico; a Armando y a Irene por ser excelentes maestros. Gracias a todos por moldear esta tesina con su lectura.

Gracias a Karina Flores, quien, además de ser mi amiga y soportar mis momentos de pánico, se encargó de hacer todos mis trámites de titulación. Te rifaste. Gracias por propiciar y acompañarme en las vergüenzas y humillaciones de toda una vida. Ya sabes, hazlo por la anécdota.

Gracias a Francesca Tori, cuya amistad es de las cosas más valiosas que encontré en la carrera y que espero poder conservar toda la vida. Gracias por compartir tu entusiasmo por lo que más te gusta y por siempre escucharme. Todo esto habría sido imposible sin tu inagotable apoyo.

A Ian, por hacerme sentir tan mal por no hacer lo que tenía que hacer que terminé haciéndolo. Gracias por compartir el mismo nivel de entusiasmo, pánico, estrés y nostalgia antes, durante y después de Londres. Por ninguna otra persona habría esperado bajo la lluvia en Berlín.

Dani y Kevin, gracias por compartir sus momentos más felices y por todas las risas, bromas y confusiones compartidas. Esa agua definitivamente tenía algo.

Finalmente, gracias a mi familia.

A mi papá por ser un ejemplo a seguir y por haber criado hijos chingones. La carrera es mía pero el cansancio fue tuyo. Eso jamás podré pagarlo.

A mi mamá por acompañarme desde el primer día, por aguantar tanto mis quejas y decepciones como mis logros y alegrías. No habría elegido este valle de lágrimas, pero tú me has ayudado a soportarlo.

A mis hermanos, Edgar y Ariadna, por abrirme el mundo y haber sido mis maestros en todo. Ustedes dos me han enseñado de qué va la vida.

Índice

Introducción.....	1
i. Realismo mágico y el gótico.....	3
ii. Represión doméstica y política.....	5
iii. Lo siniestro, abyecto y grotesco en <i>Shame</i>	11
Capítulo 1: Espacios arquitectónicos en <i>Shame</i>	17
1.1 El laberinto gótico: la mansión Nishapur.....	18
1.2 Amenazas externas e internas.....	21
1.3 Distorsión de la realidad.....	24
Capítulo 2: La familia como espacio simbólico en <i>Shame</i>	29
2.1 Recurrencia del pasado y las relaciones ambiguas en <i>Shame</i>	30
2.2 Herencias góticas en la familia Hyder.....	36
Capítulo 3: El cuerpo como espacio gótico.....	43
3.1 Objetivación del cuerpo femenino.....	44
3.2 Inanición y canibalismo.....	47
3.3 Aflicciones psicósomáticas.....	49
Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	57

Introducción

La novela *Shame* (1983), de Salman Rushdie, habla sobre los sucesos de la historia de Pakistán, desde su fundación en 1947 hasta los años más cercanos a su publicación. De manera particular, *Shame* se centra en la vergüenza que permea a esta nación, sea en su exceso o total carencia, así como en la violencia que surge del encuentro de estos dos extremos.¹ En palabras del narrador, “[b]etween shame and shamelessness lies the axis upon which we turn; meteorological conditions at both these poles are of the most extreme ferocious type. Shamelessness, shame: the roots of violence” (Rushdie 115-116).² A partir de este postulado, la novela revela, cuestiona y desafía las nociones de clase, de género y de fanatismo religioso en Pakistán que fomentan las reverberaciones negativas de la imposición colonial y de la violenta partición del Sur de Asia, aun décadas después de su independencia del Imperio Británico.

Como tal, *Shame* se considera una obra poscolonial al revelar las irregulares relaciones de poder que surgen de la ambivalencia cultural de los colonizados y de desestabilizar las narraciones históricas promovidas primero por los colonizadores y después por el mismo estado independiente. De esta manera, la novela de Rushdie aborda, entre otras cosas, “[the] engagement with narration, representation, power, gender, sexuality, subalternate, etc. to the question of the Other” que ocupa a los teóricos del poscolonialismo (Khair 11). Según las convenciones de esta corriente, es posible decir que *Shame* es una novela híbrida, cuyo mundo narrado se conforma de elementos de otros modos y géneros literarios pertenecientes a las tradiciones de Oriente y Occidente.

¹ Salman Rushdie menciona que, a diferencia de la importancia del pecado y la redención en la tradición judeocristiana, en las naciones islámicas existen “opposite poles of ‘honour’ and ‘shame’ ... The trouble with honour culture is that ... it is being used immensely to oppress women ... Honour is believed to reside in the male, but shame is brought about by the behaviour of the female. So, in order to prevent the man from being shamed by the behaviour of the female, you have to stop the woman doing more or less anything” “Salman Rushdie - Islamic Societies Are Based on ‘Honour & Shame’ and The Repression of The Female.” 01:45-02:25).

² Todas las citas de Salman Rushdie provienen de *Shame*, excepto cuando se especifique lo contrario.

Por lo tanto, Rushdie se vale de referencias a cuentos, mitos y textos diversos de ambas procedencias para crear y explicar los sucesos dentro de la diégesis. Algunas de estas referencias son a importantes textos góticos como *Dr Jekyll and Mr Hyde*, *Dracula*, *Frankenstein* e incluso *Jane Eyre*, y a personajes monstruosos como la Bestia del cuento popular francés, Medusa y Kali en mitos antiguos, entre otros. Por un lado, la cantidad y el énfasis otorgado a estas referencias nos permite empezar a discernir una subcategoría narrativa en *Shame*, es decir, la del poscolonialismo gótico. Procter y Smith afirman que “[p]ostcolonial Gothic might be said to cite and write back to familiar Gothic texts (including imperial ones) in order to unsettle or in some way disturb their grand narratives of colonial mastery/degeneration, relocating the horror from the locus of the colonised to the violence and abuses perpetrated by empire” (96). Además, Salman Rushdie va un paso más allá y vuelve su atención a los horrores internos dentro de la misma nación independiente pakistaní, tales como los ciclos recurrentes de usurpación política, intrigas, democidios, insurrecciones, etc., poniendo de relieve la siempre presente amenaza gótica del “evil within.”³

Por otro lado, esta combinación de diferentes hilos intertextuales tiene el doble efecto de desdibujar la barrera entre el “Uno” y el “Otro” y de crear la impresión de exceso y transgresión. Esta apariencia desmesurada nos remite a una segunda subcategoría denominada posmodernismo gótico. Maria Beville dice que este género “is saturated with excess and transgression and with the plurality of generic features often affecting the appearance of a baggy monster or mutant creation” (129), como es el caso de ésta y otras de las obras de Rushdie. La relación sincrética entre sus dos componentes sirve para destacar, por un lado, el aspecto sombrío del posmodernismo y, por el otro, para cuestionar el concepto de la realidad como hasta ahora ha sido aceptado (Beville 16). Es decir, al explorar la ruptura de las categorías

³ Para una lista más completa de las referencias intertextuales en *Shame*, véase Hart (17-18).

predefinidas, las ficciones posmodernistas góticas subvierten las nociones preconcebidas de la realidad, revelando de esta manera su naturaleza antinatural y siniestra.

A partir de estas breves consideraciones, podemos concluir que el gótico es un común denominador en ambas corrientes —la poscolonial y la posmodernista— que informan la novela de Rushdie. Así, si bien este autor es asociado a su prominente desarrollo del realismo mágico, técnica narrativa ligada a la experiencia colonial al estar “most visibly operative in cultures situated on the fringes of society” (Slemon en Miller 2), sus obras incluyen también guiños hacia lo gótico, género nacido en el Imperio Británico.⁴ A continuación, comenzaré el análisis demarcando las diferencias que refuerzan la afirmación anterior y que inclinan la balanza a favor del gótico como el género que soporta los cimientos de la construcción narrativa de *Shame*.

i. Realismo mágico y el gótico

Midnight's Children (1981), primera novela con la que Rushdie recibió el reconocimiento crítico anglófono, y *Two Years, Eight Months and Twenty Days* (2015), una de sus obras más recientes, son prueba de la preferencia del autor por la corriente mágico-realista poscolonial. Sin embargo, aunque las narraciones suscritas al realismo mágico presumen de ser mundos donde lo maravilloso es posible y cotidiano, éstas encierran también realidades claustrofóbicas, amenazantes y siniestras para sus habitantes. En este sentido, este tipo de narraciones pueden ser poseídas por lo gótico a través de la integración de tópicos y motivos pertenecientes a este género, tales como “the Gothic obsession with otherness, monstrosity and the non-human, its reproduction *and transgression* of racial binaries,” entre otros (Procter y Smith 97, énfasis en el original).

⁴ Si bien la acuñación del término “realismo mágico” se remonta a movimientos artísticos europeos y, por lo tanto, a un “centro privilegiado” (D’haen 195), en los últimos años se ha usado para referirse a las literaturas de sociedades marginadas. En palabras de Homi Bhabha, el realismo mágico es “the literary language of the emergent poscolonial world” (en Miller 2) y está ligado a una perspectiva “of ‘living on the margins’” (Robert Kroetsch y Linda Kenyon en Miller 2), lo cual explica su incorporación en diferente literaturas poscoloniales, como la latinoamericana, la irlandesa, la caribeña, entre otras.

Lucie Armitt menciona que “[i]n magic realism ghosts are simply ‘there’ . . . [and are] rarely the primary focus of the mystery of the text”, mientras que en el gótico “the phantom is that central source, manifesting a secret that disturbs” (315). *Shame*, en particular, se distingue de su novela antecesora, *Midnight’s Children*, al presentar la alteración de la realidad no de manera orgánica, sino más bien transgresora. Roger Clark presenta ya esta idea al argumentar que “[i]f Rushdie were strictly a magical realist writer, eruptions from some other world would not be as disruptive and problematic as they are” (en Beville 125-126). En cambio, las transformaciones y los fenómenos inexplicables en *Shame* son sucesos que violan los límites de lo racional, provocando temor y repulsión dentro de la diégesis. A su vez, esto suscita la inicial represión del ser monstruoso por los demás miembros de su comunidad —sea está la familia o el estado— y su última y violenta irrupción en un mundo hasta ahora secular.

Más aún, la presencia de lo sobrenatural en la obra está íntimamente relacionada con el horizonte psicológico de los personajes, ligado más al espectro afectivo del gótico — caracterizado por la desesperanza, la corrupción y la depravación— que a la añoranza del pasado precolonial y a la lucha por una identidad poscolonial. Mientras que el realismo mágico representa una expansión imaginativa, el gótico está caracterizado por la retracción de la psique dentro de patologías no resueltas —sean éstas personales, familiares o nacionales—. Por ende, aunque el primero es considerado “a fabulous panorama”, el horizonte narrativo del gótico “is inevitably claustrophobic” (Armitt 308).⁵

Uno de los propósitos de este trabajo académico es poder ampliar el análisis de la obra de Rushdie más allá de los acercamientos que se han hecho desde los lentes del realismo mágico

⁵ Ágnes Györke distingue *Midnight’s Children* de *Shame* en términos similares, notando el aspecto claustrofóbico de esta última novela en los silencios que se producen a lo largo de la narración. De ahí que argumente que “[w]hereas the noise of the children evokes a performative vision of India in [MC], silence in *Shame* speaks about a schizoid subject”. Para Györke, “the ‘magic noise’” en la primera novela mantiene unida a la comunidad, mientras que el efecto cacofónico en la última es incapaz de proveer cualquier tipo de cohesión, “lead[ing] to a final apocalypse (and utter silence)” (185-186). A su vez, el motivo del silencio convierte a *Shame* en una “secretive Gothic narrative” (Procter y Smith 101), como se ahondará más adelante.

y de la literatura poscolonial. Autores como Maria Beville, Procter y Smith, Lucie Armitt y David Punter, entre otros, ya se han encargado de comenzar a explorar esta lectura y las consecuencias de la misma. Sin embargo, en el contexto en que nos encontramos, aún hay un largo camino por recorrer para visibilizar las literaturas de la periferia y analizarlas de manera que nos permita elucidar sus cuestionamientos más subversivos sobre la realidad en la que vivimos y nuestra relación con ésta. Lo que está en juego en estas obras, en particular en *Shame*, no es tanto la aceptación orgánica de una realidad mágica sino más bien la revelación de los horrores detrás de las experiencias cotidianas y las narrativas históricas que vivimos día con día.

ii. Represión doméstica y política

En *Shame*, Salman Rushdie hace referencia a las primeras décadas en la historia de Pakistán, específicamente a los años que sucedieron a la independencia de la India del Imperio Británico y a las subsecuentes crisis políticas en la recién nacida nación islámica. Así, los eventos en la trama encuentran su correlato en la carrera política cada vez más totalitaria de Zulfikar Ali Bhutto —presidente (1971-1973) y primer ministro (1973 to 1977) pakistaní— y su derrocamiento durante el golpe militar del General Zia-ul-Haq en 1979. En su novela, Rushdie resume y consolida las narrativas de secesión, violencia y traición, en una trama anacrónica en la cual representa la separación de Pakistán de la India (1947) y de Bangladesh de Pakistán (1972), entre otros eventos, a través de las narrativas ficcionalizadas de los verdaderos políticos que protagonizaron la historia de la nación pakistaní en la década de los 70s. La aglomeración de estos hechos históricos en una narrativa relativamente corta revela la sensación de enclaustramiento y opresión que dominó a este país durante estos años.

La naturaleza claustrofóbica de la novela aparece desde un inicio en la limitación de los espacios en los que se mueven los personajes —o bien, en los que permanecen inmóviles—, en la reducción de sus relaciones interpersonales y en la limitación de su autonomía a causa de los

cuerpos que habitan —en especial si estos cuerpos son femeninos—. Por ejemplo, la novela comienza y concluye en el mismo espacio arquitectónico, la mansión de la familia Shakil, apodada “Nishapur”. Ésta representa la idea fallida de la nación desde el ideal familiar de las hermanas Shakil, cuyo sacrificio del pasado —simbolizado en las pertenencias de su padre fallecido— por un futuro mítico —proyectado en sus dos hijos— hace que sus habitantes nazcan y mueran perseguidos por la presencia dominante y amenazadora de su pasado. Esto apunta hacia “the disturbing return of past upon presents” (Botting 1) y una visión estéril del futuro compatible al inherente pesimismo gótico.

Las demás mujeres en la novela están atadas también a su pasado, a sus papeles como hijas, esposas y madres o a las demandas de la sociedad sobre sus cuerpos, independientemente de sus estados o posiciones sociales. En su análisis sobre la representación femenina en *Shame*, Aijaz Ahmad describe puntualmente la situación de estos personajes de la siguiente manera:

Bilquis is trapped in her ‘elite actreesy manner’, her sentimentality, her ‘horror of movement’, her desire for sons and yet her lack of sons, as well as the crassness of her husband’s ambitions, pieties and cruelties; Rani is trapped, likewise, in her own husband’s infidelities and the rise and fall of his political career; Sufiya Zinobia – the heroine of the book, ‘Shame’ embodied – is trapped in her brain fever, her humiliation, and her volcanic urge to violence; her younger sister, Good News Hyder, is a much less substantial being, but she too is trapped, first in her superficiality and then, despite the marriage of her choice, in the constant demand on her fertility. The younger sister kills herself, the older kills her tormentors, but the cage is never quite anything other than itself. (140)

Estas represiones físicas y psicológicas, públicas y privadas, de los personajes femeninos giran alrededor del eje de *shame* y *shamelessness* y se ven afectadas por el peso del pasado familiar y nacional sobre el presente.

A partir de lo anterior, el narrador hace mención de las cadenas (Rushdie 173) que atan a las mujeres a lugares y a sistemas familiares tiránicos basados en “diets of honour and shame” (Rushdie 115) y las consecuencias de esto en el resto de la trama. En palabras de Andrew Smith, “[the Gothic] should not be read as a form which passively replicates contemporary cultural debates about politics, philosophy, or gender, but rather reworks, develops, and challenges them” (8). Así, Rushdie hace de las mujeres en la novela, en especial de Sufiya Zinobia, un punto central de convergencia de lo gótico con el fin de reflejar la situación social y política en Pakistán, particularmente la opresión de los grupos marginalizados dentro de sus fronteras.

Por un lado, la trama política en la novela pesa sobre y reprime de forma constante a la narrativa doméstica y, por otro, la coexistencia de ambas refleja las similitudes y la influencia de la esfera nacional en la familiar y viceversa. La inclusión transgresiva de las narrativas de las habitantes reprimidas de estas sociedades es un paralelo más entre la novela y la literatura poscolonial, además de ser un punto de encuentro entre este último con lo gótico, cuya función es la de mostrar la búsqueda individual y cultural por las historias perdidas o silenciadas (Armitt 308).

En el “cuento puramente masculino” que el narrador dice haber pretendido contar en un inicio, la vergüenza se refiere a los actos pasados en la nación que no han sido reconocidos por sus gobernantes —los crímenes contra los civiles, las inmorales vidas privadas de aquellos en el poder y sus consecuencias en el ámbito público, la usurpación ilegítima del control político, entre otros—, pero que aparecen en el presente de manera transgresora. Así, Rushdie traslada los sucesos verídicos a un mundo ficcional en el que “Peccavistan”, nombre que recibe la nación en la novela, “is not Pakistan, or not quite” (Rushdie 29) y en el que los actores y rivales históricos de la escena política de este país, el general Zia ul-Haq y Zulfikar Ali Bhutto, se transforman en los personajes ficcionales Raza Hyder e Iskander Harappa, respectivamente.

Con esto, la novela representa “the grotesqueries” y “the cruel and claustrophobic world of [Pakistan’s] ruling class” con el fin de revelar “[the] very real horrors in our society” (Ahmad 140, 144, 151). Asimismo, Rushdie imagina las vidas personales y familiares de estos individuos paralelas a sus carreras políticas. Rushdie los convierte, por ejemplo, en primos políticos mediante el matrimonio de Rani Humayun, prima materna de Raza Hyder, con su antagonista Iskander Harappa. De tal modo, el narrador alterna su foco narrativo de lo público a lo privado y, consecuentemente, de lo conocido —las partes que hacen referencia a eventos verídicos y de conocimiento público— a lo oculto, es decir, el ámbito de los rumores y de lo censurado, revelado tan sólo a través de la perspectiva doméstica.

Una de las técnicas que Rushdie utiliza para discutir los temas y eventos más controversiales y velados de la historia pakistaní es la de compartir simples rumores a través de intervenciones autoriales. De acuerdo con Eve Kosofsky Sedgwick, “dire knowledge may be shared, but it cannot be acknowledged to be shared, and its therefore ‘shared separately’, as the barrier of unspeakableness separates those who know the same things”, fenómeno que Judie Newman dice estar presente tanto en las narrativas góticas como en las poscoloniales (en Procter y Smith 101). En ciertos momentos, esto se traduce en lo que Beville llama la habilidad del gótico para lidiar con lo tabú (68). Por un lado, confundir las barreras entre la realidad y la ficción —lo que se conoce y lo que no se conoce de manera oficial— desencadena también “the questioning of self, reality, being, and death, ... only achievable through a peculiarly Gothic perspective of vertiginous darkness and violence” (68). Por lo tanto, el silencio como acto impuesto y la revelación de lo que se esconde detrás de éste adquieren connotaciones monstruosas.

Al perpetuar la opresión y la violencia de los colonizadores tanto en el ámbito político como en el doméstico, Iskander Harappa y Raza Hyder se vuelven personificaciones de una historia de traición, división y violencia de la que parece ser imposible escapar. La

inevitabilidad de esta repetición se debe en gran parte al perpetuo silencio en cuanto a la desfavorable realidad de la nación y al acallamiento de las verdaderas víctimas. Por lo tanto, la continuidad de los patrones de violencia que se pretendían superar con la Independencia del Imperio Británico es un ejemplo más de cómo el pasado es “a site of terror, of an injustice that must be resolved, an evil that must be exorcised” (Spooner 18). Asimismo, repitiendo la historia de usurpación política originada en la época colonial, Iskander y Raza se convierten alternativamente en víctimas y en villanos de la misma historia de violencia.

La fluidez entre estos personajes tipo en la novela se refleja también en el borramiento de las fronteras entre lo familiar y lo público. En *Shame*, la trama doméstica está irremediamente atada a los sucesos en la trama política y viceversa. De esta manera, al igual que Sufiya Zinobia es poseída por los actos vergonzosos de su familia —la infidelidad de su madre, los deseos sexuales de su padre y otros más— Peccavistan está plagado de los actos violentos de su pasado reciente. Es decir, la represión que sus padres y su esposo ejercen sobre Sufiya refleja la tiranía en el sistema político de Peccavistan, y, a nivel extradiegético, de Pakistán.

La impregnante tiranía en la novela puede asimilarse a la preocupación del gótico por las relaciones de poder y la violencia inherente en éstas. Como lo menciona Botting, en las narraciones góticas,

illegitimate power and violence is not only put on display but threatens to consume the world of civilised and domestic values. In the skeletons that leap from family closets and the erotic and often incestuous tendencies of Gothic villains, there emerges the awful spectre of complete social disintegration in which virtue cedes to vice, reason to desire, law to tyranny. (3)

Por ende, la confluencia de los crímenes públicos y los actos de vergüenza privados en lo político y lo doméstico resalta la “desintegración social” del mundo diegético en *Shame* y el

mundo extradiegético desde donde y sobre el cual Salman Rushdie pretende hablar de manera crítica. Esto es fuente de terror y horror al descubrir que los supuestos límites entre uno y otro son inútiles frente a la invasión y a la influencia de una sobre la otra.⁶

Por otra parte, al sobreponer las narrativas nacional y familiar de sus personajes y las narrativas internas de cada familia, la novela refleja su naturaleza esquizoide. Siguiendo el argumento de Ágnes Györke, es posible decir que la multiplicidad de personajes e historias que se interrumpen alternativamente crean una narración desordenada y cacofónica. La primera de las cuatro secciones en las que se divide la novela (“Escapes from the Mother Country”) se ocupa de presentar la historia de Omar Khayyam Shakil, hijo comunal de las hermanas Shakil y “héroe periférico” de la novela (Rushdie 30), quien es descrito como “[d]izzy, peripheral. inverted, infatuated, insomniatic, stargazing, fat” (Rushdie 25). Sin embargo, la segunda sección de la novela, en lugar de continuar de manera lineal con el arco de Omar, comienza con la introducción de un arco narrativo diferente: el de Sufiya Zinobia, la heroína de la novela y la vergüenza encarnada.

Acerca de la superposición de ambas narrativas, Györke comenta que “the previous story, however, haunts the new narrative, as if the novel itself became a palimpsest, just like Pakistan ... these two layers of time remain ‘sterile’, suggesting that the very narrative technique of *Shame* produces a split and schizophrenia world” (193). Más aún, las menciones pasajeras de ambos héroes en los arcos opuestos les confiere desde un inicio un tipo de naturaleza liminal al aparecer como presencias espectrales, relegadas a los márgenes de la historia a pesar de su latente influencia en el desarrollo de ésta. Por ejemplo, Sufiya permanece

⁶ Sobre la diferencia entre los conceptos de terror y horror, Fred Botting menciona que “[i]f terror leads to an imaginative expansion of one’s sense of self, horror describes the movement of contraction and recoil” (6). Es decir, el terror, ligado a la imaginación, permite visualizar realidades alternas que llevan a lo sublime, mientras que el horror paraliza las facultades mentales y la agencia de quien lo experimenta, “rendering the mind passive and immobilising the body” (Botting 48). Esta diferencia es importante, pues, al estar entrelazada con la narrativa histórica, la narrativa ficcional en *Shame* lleva hacia el conocimiento de las experiencias silenciadas por los relatos oficiales al mismo tiempo que nos hace encarar la realidad de las auténticas amenazas a la libertad de expresión, creencia y género. Por lo tanto, el gótico no es un mero ornamento en la narración sino un medio de revelar la situación política pública-privada de Pakistán.

durante gran parte de la novela fuera de la narración, llevando al narrador a preguntarse en repetidas ocasiones “[a]nd Sufiya Zinobia?” (Rushdie 210, 212, 231), acentuando su invisibilidad dentro de la trama

Así pues, la historia de Sufiya Zinobia se omite a causa de los eventos bélicos y políticos que tienen lugar en Peccavistan, irrumpiendo de vez en cuando a causa de sus violentas transgresiones. Éstas trazan los efectos negativos de las tradiciones y las creencias misóginas en Pakistán, mostrando así la habilidad del gótico para reflejar las ansiedades y las amenazas del mundo extradiegético a través de “spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats” (Botting 2), entre otros personajes tipos. Por ejemplo, Bilquis Hyder, Rani Harappa y las hermanas Shakil se convierten en espectros dentro de la narrativa mayor, forzando su presencia tan sólo para mortificar a los villanos de la trama y revelarles información sobre ellos mismos que estos ignoran o desconocen. Todo esto para representar la opresión del género femenino y su silenciamiento en seres desprovistos de agencia por una clase dirigente monstruosa, carente de justicia y moralidad. El reconocimiento de esta realidad nos fuerza como lectores a enfrentar las revelaciones siniestras, el lado abyecto y grotesco, de la sociedad sobre la cual estamos leyendo y en la que vivimos.

iii. Lo siniestro, abyecto y grotesco en *Shame*

Según el narrador, “*sharam*” encierra una multitud de matices como “embarrassment, discomfiture, decency, modesty, shyness, the sense of having an ordained place in the world, and other dialectics of emotion for which English has no counterparts” (Rushdie 39). Sin embargo, al querer mantener una imagen de civilidad y orden de acuerdo con las convenciones sociales de honor y vergüenza, este sentimiento es reprimido hasta desencadenar en violencia, sea ésta interna o externa.⁷ El narrador de la novela denuncia que “[s]hameful things are done

⁷ Sobre esta pretensión de civilidad, el narrador describe la sumisión de Bilquis ante el abandono de Raza y dice: “what made her [do] this was not entirely guilt, but also something untranslatable, a law which obliged her to pretend that Raza’s words meant no more than they said. This law is called *takallouf*. To unlock a society, look at its untranslatable words. *Takallouf* is a member of that opaque, world-wide sect of concepts which refuse to travel

. . . and they are done *shamelessly*. Then what happens to all that unfelt shame? . . . into the ether [it] goes . . . [w]hence, I submit, it is siphoned off by the misfortunate few janitors of the unseen” (Rushdie 122). Éste es el caso de Sufiya Zinobia, quien desde su infancia está sensibilizada de manera sobrenatural a la vergüenza a su alrededor hasta que la acumulación de este “unfelt feeling” (Rushdie 122) se libera de manera siniestra. De esta manera, Sufiya es transformada por esta acumulación de vergüenza en “something more like a principle, the embodiment of violence, the pure malevolent strength of the Beast” (Rushdie 242).

En *Das Unheimlich* (1919), Freud describe lo siniestro como el efecto que surge de la revelación de algo que ha sido reprimido: “for this uncanny is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old-established in the mind that has been estranged only by the process of repression” (Freud 13). De igual forma, en la novela de Rushdie, la vergüenza no sentida por los personajes desvergonzados irrumpe una y otra vez en el mundo físico como algo desconocido en tanto que ha sido negado y deformado en una causante de terror u horror —ya sea al permitir atisbar un orden superior o al suspender las facultades de agencia psíquica/corporal, respectivamente—. Las similitudes entre ambos binomios, *shame/shameless* y *heimlich/unheimlich* es una pieza clave para entender el papel del gótico en la novela, relación que Armitt también se encarga de señalar (314-315). Por lo tanto, el mismo proceso de represión-revelación tiene lugar tanto en el ámbito de lo siniestro, como en el eje de vergüenza presentado por Rushdie.

Ahora bien, al presentar “the fears, desires and anxieties that form the dark underbelly of contemporary culture” (Beville 49), *Shame* es una obra que gira alrededor de todo aquello

across linguistic frontiers: it refers to a form of tongue-typing formality, a social restraint so extreme as to make it impossible for the victim to express what he or she really means, a species of compulsory irony which insists, for the sake of good form, on being taken literally. When *takallouf* gets between a husband and a wife, look out” (Rushdie 104). Al representar la represión de la voz femenina dentro del matrimonio, esta ley se convierte también en algo siniestro cuando aquello que ha sido silenciado resurge de manera monstruosa, por ejemplo, en los balbuceos de Bilquis cuando esta pierde la razón, que son descritos como “mumbles . . . full of curtains and oceans and flowers” (Rushdie 208-209) que critican y profetizan las acciones y la caída trágica de Raza Hyder.

que es abyecto. Para Julia Kristeva, lo abyecto es aquello que altera las bases de la identidad y el orden y, asimismo, difumina los límites entre lo racional y lo irracional —o, puesto de otra forma, entre el yo y lo Otro. En lugar de alcanzar una asimilación natural entre ambos órdenes, lo abyecto es “[t]he in-between, the ambiguous, the composite” (Kristeva 4). Sufiya Zinobia, por ejemplo, existe dentro de los límites de dos categorías opuestas: la de pureza (Rushdie 120) y la de maldad (Rushdie 242). De esta manera, se convierte en el reflejo de los actos desvergonzados en el ámbito doméstico y en el político, sin pertenecer a ninguno de los dos.

En palabras de Kristeva,

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects. (2)

Así, Sufiya Sinobia es rechazada a causa de su sexo desde el momento de su nacimiento, por lo que tampoco es asimilada dentro del orden en el que vive. Sin embargo, al continuar en los bordes de la sociedad que la rechaza, Sufiya se convierte en el repositorio de todo lo que es repugnante para ésta pero que no es reconocido.

Al amenazar la reputación de su familia y del orden político que su padre simboliza, la “heroína” de la novela es considerada un ser monstruoso o “[an] Othered bod[y]” (Beville 40), en tanto que representa la degeneración familiar y política que su familia trata de ocultar. Como consecuencia, Sufiya es condenada a una existencia comatosa en el ático de sus padres, alejada de la mirada del resto del mundo, de la misma manera que aquello que es abyecto “lies there, quite close, but it cannot be assimilated” (Kristeva 1).⁸ La Bestia, Sufiya Zinobia transformada

⁸ Aunque es expulsada del plano público a causa del miedo y repulsión que provoca en su familia, Sufiya ejerce también una fuerte atracción, evidenciada en la obsesión voyerista de Omar Khayyam Shakil hacia la prueba de la

en la encarnación de la vergüenza pública y privada, es el objeto abyecto por excelencia en la novela, aunque el encierro perpetuo y la degradación de las hermanas Shakil, los chales monstruosos de Rani Harappa, la burqa de Bilquis Hyder, el alumbramiento en cascada de los hijos de Naveed Hyder y la purga biológica de Arjumand Harappa presentan también cierta abyección que termina por pulverizar sus identidades.

En términos más generales, Peccavistan, o Pakistán, también es una nación abyecta en tanto que representa un espacio fracturado por fuerzas opuestas y la falta de identidad reconocible. Por una parte, la violenta mutación de las fronteras, la imposición tiránica del gobierno y las continuas rebeliones e insurrecciones hacen de este lugar una fuente de lo gótico. Este lugar se constituye de esta manera como un centro de “contemptible actions (such as cowardice), wretched emotional states (such as grief or poverty), and self-abasing attitudes (such as apologies)” (Punter, et al 1). Por otra parte, la novela pone al descubierto cómo en esta nación “the agents of abjection, working under the auspices of a regeneration of stable identity borders, are equally violent” (Punter, et al 2).

Lo siniestro y lo abyecto están relacionado con lo grotesco en tanto que estos efectos revelan aquello que debería de permanecer tabú o censurado. De acuerdo con algunos críticos, “the grotesque is a protean form that joins tragic, trivial, and serious elements in such a way that it can be monstrous, absurd, humorous, and contradictory” (Punter, et al 307). El tratamiento irónico y satírico por parte del narrador de los eventos más violentos y transgresivos en la novela produce el ambiente propicio para el efecto de lo grotesco al combinar “the gruesome or horrifying content and the comic manner in which it is presented” (Thompson 2).

existencia de la Bestia: “He took to spending hours on end seated in a cane chair in what had once been Sufiya Zinobia’s prison cell, staring out through the window which held, in fantastic outline, the red brick after-image of his departed wife.” (Rushdie 243). Esta yuxtaposición entre la repulsión y la fascinación, revela cómo lo abyecto “beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects . . . simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned. Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself (Kristeva 1).

Al compartir la afinidad de lo grotesco con “the physically abnormal” (Thompson 9), *Shame* pone al descubierto realidades y patologías violentas y traumáticas a través de descripciones monstruosas y risibles de sus personajes, como se explora más adelante.

La novela es, a pesar del foco político masculino, una exploración de los actos de vergüenza públicos y privados que llevan a Sufiya Zinobia hacia su monstruosa transformación. Más allá de esto, *Shame* es una representación ficcional de la opresión de los sistemas políticos y religiosos hacia la mayor parte de la población femenina, representada en otros personajes como las hermanas Shakil, Bilquis Hyder, Rani Harappa y Naveed “Good News” Hyder. Como el narrador lo describe, Pakistán “is a society which is authoritarian in its social and sexual codes, which crushes its women beneath the intolerable burdens of honour and propriety” (Rushdie 173). El peso textual de los conflictos masculinos sobre la situación femenina en Peccavistan expone “the violence and the silencing imposed on their voices by the self-same representation” (Yishai 263). Por lo tanto, al incluir “their tragedies, histories and comedies” (Rushdie 173) la novela logra mostrar “the underside of humanity[,] with all its hate, greed and prejudice laid bare, for the ‘human’ reader who is often unaware of his or her own monstrosity” (Beville 42). Como consecuencia, Rushdie revela la terrible verdad de que “[s]hame, dear reader, is not the exclusive property of the East” (Rushdie 29) y que las amenazas y los males de nuestra sociedad proveniente desde el interior.

A partir de éstas y otras consideraciones que se exploran más adelante, *Shame* puede ser leída desde las convenciones del gótico, en especial en las que se refieren al papel de los personajes femeninos dentro de este género literario. Basándome en la aseveración del narrador sobre cómo las mujeres “marched in from the peripheries of the story to demand the[ir] inclusión” (Rushdie 173) a pesar del carácter político y, por ende, masculino de la novela, esta tesina se enfoca en las transgresiones de los personajes femeninos y su influencia en los sucesos de corte gótico en *Shame*.

Con el fin de demostrar que los sitios habitados por los personajes femeninos son centros de imantación gótica amenazados por la repetición de una historia de violencia, esta tesina analiza la confluencia de dos niveles narrativos, el espacial y el actorial, a partir de tres espacios simbólicos y literales de lo femenino: el hogar, la familia y el cuerpo. Para ello se analiza el hogar, en tanto casa y nación, como un espacio claustrofóbico; la familia como una estructura interpersonal a la que los individuos están encadenados; y el cuerpo como una prisión de la cual es imposible escapar. Con esto, se busca concluir que *Shame* puede ser leída como una novela influenciada en gran medida por las convenciones de miedo y violencia de la literatura gótica, lo cual pone de relieve las ansiedades identitarias y comunitarias de los sujetos marginalizados dentro de las estructuras de “vergüenza” que los oprimen, tanto en el ámbito político como en el doméstico.

Capítulo 1: Espacios arquitectónicos en *Shame*

In the remote border town of Q., which when seen from the air resembles nothing so much as an ill-proportioned dumb-bell, there once lived three lovely, and loving sisters ... The three girls had been kept inside that labyrinthine mansion until [their father's] dying day; virtually uneducated, they were imprisoned in the zenana wing where they amused each other...

Salman Rushdie, *Shame*

Omar Khayyam passed twelve long years ... trapped inside that reclusive mansion ... a world in which he would constantly run into – as well as the mothballed, spider webbed, dust shrouded profusion of crumbling objects - the lingering, fading miasmas of discarded ideas and forgotten dreams.

Salman Rushdie, *Shame*

Los espacios, tanto geográficos como arquitectónicos, en los que se posicionan los personajes en la novela de Rushdie son presentados como componentes que ejercen una influencia sobre, o bien son influenciados por, los eventos de la trama. Esta relación entre las actividades de los personajes y los espacios que habitan es un aspecto esencial de la literatura gótica. Jack Morgan comenta que “bad places ... map not only the despair but the corruption and depravity of their inhabitants” (188). Con esta declaración, Morgan no sólo señala la íntima relación entre las dimensiones actorial y espacial en el género gótico, sino que también apunta hacia los tres estados que definen la experiencia gótica en *Shame*, es decir, la desesperanza, la corrupción y la depravación.⁹

A partir de lo anterior, en este capítulo se analizan los espacios geográficos y arquitectónicos descritos a lo largo de la novela. Para ello, se hace referencia a lo claustrofóbico,

⁹ Estos estados están listados de manera ascendente tomando en cuenta que la corrupción representa un cambio cuya causa se relaciona a la desesperación y cuyo resultado final es una condición corrompida. Los villanos y las víctimas en las ficciones góticas se sitúan en diferentes gradaciones de estos estados, llegándose a difuminar los límites entre estos en maneras que resaltan la fragilidad de la psique de los personajes. Por ejemplo, la transformación monstruosa de Sufiya Zinobia es paralela a la de la criatura de Frankenstein en la novela de Mary Shelley. La depravación y la bestialidad de ambos monstruos literarios surgen a partir de la desesperanza y del rechazo de aquello que debería de mostrarse como un hogar, es decir, que debería de ser un espacio *heimlich*, pero que no lo es. Asimismo, la corrupción física de Sufiya Zinobia es producto de su desintegración mental, causada a su vez por el maltrato de su familia.

lo siniestro, lo decadente y lo secreto como atributos propios de los lugares representativos de este género. Asimismo, se liga la noción del sitio arquitectónico con la crítica más general de la novela hacia el espacio geográfico extradiegético (Pakistán) en el que se basa el universo intradiegético (Peccavistan), para volver así al tema del gótico poscolonial en la última parte de este capítulo. Al finalizar, se concluirá que la relación entre *Shame* y el género gótico comienza en la dimensión espacial de la narración.

1.1 El laberinto gótico: la mansión Nishapur como una personificación de lo siniestro

Los espacios en los que se sitúan las narraciones más representativas del género gótico se han constituido como factores esenciales en la representación de la presencia y el retorno ominoso del pasado y la desintegración del “Uno” a causa de amenazas internas y externas. Los lugares alejados de la sociedad, rodeados de una naturaleza inhóspita y caracterizados por estados de descomposición o abandono han sido prevalentes en este género desde sus inicios. Según Botting, el castillo que predominaba en este tipo de narraciones en un inicio fue sustituido en instancias posteriores por la casona o mansión gótica, la cual, “as a building and family line ... became the site where fears and anxieties returned to the present – political revolution and shifts in sexual and domestic organization” (2). Así, los castillos en *The Castle of Otranto* (1764), *Dracula* (1897) y *Carmilla* (1872), se convirtieron en la propiedad ancestral en *Uncle Silas* (1864), Thornfield Hall en *Jane Eyre*, Bly en *The Turn of the Screw*, entre otras.

“Nishapur”, primer espacio en que se sitúa el foco narrativo en *Shame*, sigue con esta tradición al albergar características, situaciones y habitantes de carácter gótico. Debido a la manera en la que es descrita, diversos críticos han llamado al hogar de las hermanas Shakil “the macabre mansion” (Ray 110), “a silent, schizoid, and entropic world” (Györke 192) y, en rasgos generales, un lugar laberíntico, esquizofrénico y terrible. Siguiendo esta misma línea argumentativa, podemos decir que su rasgo más distintivo es el ser un espacio claustrofóbico. En un nivel estructural, Nishapur aparece de manera prominente tanto en la apertura como en

el cierre de la novela “as if to reinforce the building’s symbolic architecture of containment” (Procter y Smith 101). A nivel temático, este lugar refleja la realidad opresiva y las ansiedades no resueltas del Pakistán extradiegético.

Aunque la primera oración en la novela —“[i]n the remote border town of Q. ... there once lived three, lovely, and loving, sisters” (Rushdie 11)— hace referencia a las distintivas aperturas en cuentos infantiles, la narración se vuelve inmediatamente hacia lo gótico al introducir la presencia imponente de la mansión de la familia Shakil sobre el pueblo de Q. Esta residencia, habitada en un inicio por Mr Shakil y sus tres hijas, es una gran mansión aristocrática distinguida de entre sus alrededores debido a la posición social y supuestamente económica de la familia —aunque más adelante se revela que Mr Shakil estaba sumido en deudas y que las hermanas carecen de cualquier tipo de relación que les ofrezca protección—. Aunque por fuera se considera un lugar de opulencia y grandiosidad a causa de la falsa reputación de su dueño, la mansión se describe en seguida como un lugar casi desierto e infinito. Paradójicamente, esto la convierte, a pesar de sus dimensiones, en un lugar claustrofóbico y opresivo para sus habitantes, quienes no pueden más que vivirla como una prisión, tanto forzada como autoimpuesta.

Al inicio de la novela, la mansión se encuentra completamente cerrada por órdenes de su dueño, Mr Shakil, con el fin de evitar que cualquier tipo de influencia exterior entre a su hogar, en especial, la de los imperialistas británicos viviendo en el hotel de domo dorado opuesto a la mansión. Como parte de este encierro, sus hijas Chhunni, Bunny y Munnee son criadas dentro de la *zenana*, habitación reservada para los miembros femeninos de la familia siguiendo la tradición musulmana. De esta manera, el rencor y el rechazo hacia lo externo, la división y el encierro (auto)impuesto son los primeros elementos que sobresalen en la descripción del hogar familiar.

El tema del aprisionamiento doméstico ha sido una constante en la literatura gótica, habiendo una variedad de ejemplos en cuentos y novelas como *The Monk* (1796), “The Fall of the House of Usher” (1839), *Wuthering Heights* (1847) y la narrativa de confinamiento físico y psicológico en “The Yellow Wallpaper” (1892). En el caso de la novela de Rushdie, los encierros domésticos están ligados a la influencia directa o indirecta de la familia y a la degradación mental que el aprisionamiento dentro del hogar provoca, como se explorará más adelante.

El aislamiento del resto del mundo por parte de la familia se refleja no sólo en sus decisiones de no romper con su reclusión, sino también en el posicionamiento propio de la casa. La mansión “faced inwards to a well-like and lightless compound yard” (Rushdie 12) y se encuentra equidistante a dos espacios socioculturales opuestos, “the bazaar and the Cantt”, habitados por los locales colonizados y por los extranjeros colonizadores, respectivamente. Más aún, la morada de los Shakil es un lugar lúgubre y estático, con muy pocas ventanas mirando hacia fuera. Las únicas vistas al mundo exterior son la del hotel de los imperialistas, “whose great golden dome shone with the pride of its brief doomed glory” (Rushdie 12), y la de los “low, dun-coloured, ‘higgling and pigging’ edifices” de sus connacionales (Rushdie 11).

En palabras del narrador, “Old Shakil loathed both worlds and had for many years remained immured in his high, fortress-like, gigantic residence” (Rushdie 12). Al estar alienada de ambos polos, la mansión se convierte de manera simbólica en “that third world that was neither material nor spiritual, but a sort of concentrated decrepitude made up of the decomposing remnants of those two more familiar types of cosmos” (Rushdie 30). La reclusión misma de la morada gótica es básica para el género, pues es esta característica la que se presta mejor para ocurrencias del tipo grotesco (Morgan 181). En otras palabras, al estar al margen de los espacios poblados y racionales, donde las leyes de todo tipo aplican, la mansión es propensa

a albergar eventos del orden gótico —tales como la subyugación femenina, temas tabúes como incesto y brujería y sesiones ocultistas.

Según Morgan, “the familiar gothic pattern situates an aristocratic dwelling high above the vulgar village, radically exclusive, cut off from scrutiny and normal moral conventions, and immune to the ordinary reach of law” (181). En el caso de *Shame*, por ejemplo, la presentación en sociedad de las hermanas Shakil, su subsecuente embarazo compartido y la fusión de las tres en una sola psique toman lugar dentro de la mansión sin que exista ningún testigo o juez. Más aún, eventos como el supuesto envenenamiento de Mistri Yakoob y el homicidio accidental de Hashmat Bibi se llevan a cabo sin que los perpetradores experimenten las consecuencias negativas de sus actos.¹⁰

Asimismo, el hogar de la familia Shakil causa tanto odio como curiosidad en los ciudadanos de Q., quienes rumorean que las hermanas cometen incesto entre ellas y que llevan a cabo rituales mágicos (Rushdie 13). Esto demuestra cómo este espacio es un centro de origen y de imantación de deseos y ansiedades que provocan atracción y repulsión a lo largo de la trama. Por lo tanto, la mansión de la familia Shakil se convierte en el primer espacio repositivo de los miedos de los foráneos a éste y de eventos de orden paranormal o delirante.

1.2 Amenazas externas e internas

Morgan comenta que el espacio privado puede ser “the uncanny one entered from the comparative sanity of the public realm” o, al contrario, “the benign place threatened by madness from without” (182). Una vez que su padre ha muerto, las hermanas Shakil deciden organizar una fiesta para celebrar su ruina financiera y, presuntamente, para elegir de entre los invitados al padre de su ansiado hijo. Por un lado, la fama de las hermanas como mujeres monstruosas

¹⁰ Por otro lado, al estar separado de sus vecinos, los eventos dentro de la mansión pueden comentar y exponer, “in a displaced form” (Punter y Byron 39) aquello que se encuentra por debajo de ambos mundos; por ejemplo, la represión de los colonizados por aquellos en poder y la repetición de esta represión por parte de los mismos oprimidos hacia clases más bajas. Esto refleja la dualidad y la fluidez entre las categorías de víctima y victimario en la novela en su totalidad.

hacen de la mansión un lugar terrible al cual entrar y al que muy pocos de los locales son invitados, convirtiéndose en un lugar prohibido para la mayoría de ellos. Por otro lado, su preferencia por los imperialistas “fatally infects the guest list” (Rushdie 15), provocando el enojo de los habitantes nativos y la agravación de su rechazo y odio hacia ellas. Durante la fiesta, la división entre ambos grupos, los colonizados y los colonizadores, se pone de manifiesto a través de la ira de los primeros ante el desaire de las hermanas y el pavoneo despreocupado de los segundos. El resto de la velada no hace más que mostrar el esnobismo de las anfitrionas y acrecentar la indignación de los locales. En palabras del narrador:

And then, (the legend goes), the Shakil girls clapped their hands in unison and ordered the musicians to start playing Western-style dance music, minuets, waltzes, fox-trots, polkas, gavottes, music that acquired a fatally demonic quality when forced out of the virtuosi’s outraged instruments. (Rushdie 16)

La traición simbólica hacia el padre —quien odiaba la música de los imperialistas por sobre todas las cosas— y hacia su afiliación nacional se convierte en una esencia demoniaca que termina por ahuyentar a los invitados nativos, “abandoning the sisters to the colonial authorities” (Rushdie 16). Como lo menciona Györke,

The encounter with the colonizers, and the glittering promise of their bright, demonic music signals the sisters’ futile hope of recovering, or rather, *acquiring* subjectivity ... Hoping to attain the legitimizing glance of the colonizers, a glance that would endow them with identity and selfhood, the sisters invite the shining-white master into their silent world. (190)

Por lo tanto, el ambiente que se produce con la entrada del extranjero al hogar familiar es uno ligado al ambiente propio del gótico. En lugar de adquirir subjetividad, las hermanas se convierten en seres más abyectos que antes al revelarse que una de ellas queda embarazada por

uno de los invitados imperialistas, “plac[ing] the newly orphaned girls beyond the pale” (Rushdie 16).

La disparidad entre el exceso y el rencor de los invitados hacia las hermanas y viceversa sale a la superficie a través de “the mountains of uneaten food [that were] thrown to the pie-dogs”, pues las hermanas se rehúsan a alimentar a los pobres con la comida destinada a sus iguales (Rushdie 16). Así, la comida, símbolo de la hospitalidad doméstica, se convierte en símbolo de un rechazo excesivo y repugnante de ambas partes. Como lo menciona Elizabeth Andrews, “[t]he uneaten food, rotting to dust, is also a locus of the Gothic” (101), al ser análogo al tema de la decadencia corporal y espacial que se vive dentro de la mansión. De esta manera, los decadentes preparativos se convierten en una selección ominosa dentro del espacio hasta hacía poco extraño a visitantes externos en tanto que refleja la inhospitalidad del lugar.¹¹

Después de esta invasión de lo extranjero al hogar familiar, las hermanas se preparan para su encierro perpetuo transformando el hogar a través de su única conexión posible entre el exterior y el interior. Como primer paso, las hermanas cierran las puertas de la mansión, “those gates of solitude” (Rushdie 18), con un enorme candado, anunciando el inicio de su existencia anacorética. En su lugar, las hermanas mandan construir un elevador en la fachada de la mansión que les permita intercambiar los bienes propios al hogar por el dinero que pueda asegurar su supervivencia. Este elevador parece estar construido tomando en cuenta los elementos de una fortaleza medieval, sustituyendo así al puente elevadizo de los castillos tradicionales:

¹¹ El motivo de la comida como sinónimo de los eventos vergonzosos cometido dentro de cierto espacio se repite durante la boda de Naveed Hyder, que parece llevarse a cabo “in a palace full of beggars” (Rushdie 169). Debido a los acontecimientos bélicos a nivel nacional y al repentino cambio de novio, “[t]he sweetmeats and delicacies of Bilquis motherly pride languished uneaten on long whiteclothed tables in the bizarre atmosphere of that horrified and dislocated time” (Rushdie 169). El narrador aclara también que, aunque “it was not an exact replica of that longago [*sic*] party” (Rushdie 170), un evento igual de vergonzoso al de las hermanas Shakil tuvo lugar; es decir, Sufiya Zinobia atacando a su nuevo cuñado, Talvar Ulhaq, en uno de sus episodios de sonambulismo.

Hashmat Bibi stressed the importance of constructing the whole contraption in such a way that it could be operated without requiring the mansion's inhabitants to show themselves an any window not so much as a little finger must be capable of being glimpsed. Then she listed the unusual security features which she wished him to install in the bizarre mechanism. 'Put here,' she ordered him, 'a spring release which can be worked from inside the house. When triggered, it should make the whole bottom of the lift fall offjustlikethat [*sic*]. Put there, and there, and there, some secret panels which can shoot out eighteen-inch stiletto blades, sharp sharp. My ladies must be defended against intruders.' The dumb-waiter contained, then, many terrible secrets. (Rushdie 17)

La verdadera naturaleza de los “terribles secretos” en el elevador se descubre tan sólo al final de la novela, cuando las hermanas usan el sistema de protección para asesinar a Raza Hyder, el dictador totalitario de la trama, por haber asesinado a su segundo hijo en una de sus campañas militares. Con esto las hermanas exponen finalmente los secretos que permanecían ocultos en el interior de su hogar. Al contrario de la primera entrada de los extranjeros a su hogar, la llegada de Raza Hyder permite que las hermanas Shakil tengan un último momento de agencia y que, después de esto, deserten su hogar, “crumbling, perhaps, into powder under the rays of the sun, or growing wings and flying off into the Impossible Mountains in the west” (Rushdie 285). Por lo tanto, su último acto de transgresión significa también su descenso o desaparición de la trama, además de insinuar hacia la naturaleza sobrenatural de las hermanas Shakil. Asimismo, el aspecto súbito y ambiguo de estos comentarios narrativos tiene la función de confundir la percepción de la realidad, que se explorará con más detalle a continuación.

1.3 Distorsión de la realidad

Por otro lado, los secretos en el espacio amenazante del elevador reflejan el conocimiento oculto dentro de la mansión. De manera abrupta, el narrador presenta detalles confusos y ambiguos acerca del hogar y de sus habitantes, lo que añade una capa más del sentimiento de lo siniestro

al estar este espacio siempre cubierto por un aura de misterio, ignorancia y constante duda. David Punter afirma que “a common feature of many Gothic castles is that they seem to distort perception, to cause some slippage between what is natural and what is human-made; they act as unreliable lenses through which to view history and from the other side of which may emerge terrors only previously apprehended in dreams” (*The Gothic* 260). Por ejemplo, Nishapur, la mansión macabra que sustituye al castillo tradicional en *Shame*, modifica sus dimensiones y su distribución a lo largo de la trama, cuestionando la veracidad en la percepción de sus habitantes y borrando las barreras entre lo ficticio y lo real o, ya bien, entre lo demencial y lo supernatural.

En un inicio, la mansión que heredan las hermanas Shakil de su padre es “unmanageably infinite[,] stuffed from floor to ceiling with possessions and haunted by the few servants who refused to leave, less out of loyalty than from that terror of the life-prisoner for the outside world” (Rushdie 14). Por el contrario, al final de la novela, sus tres madres le revelan a Omar que “the house was no longer as big as it had once been. ‘We keep on losing rooms ... soon the whole house will be smaller than a matchbox and we will be out in the street ... in that sunlight, without walls, ... we will not be able to survive. We will turn to dust and be blown away by the wind” (Rushdie 275). Este acontecimiento puede explicarse a partir de la simbiosis entre el espacio y los personajes. La mutación de la casa está ligada de esta manera a las hermanas Shakil y a la división de su psique comunal. Después de la muerte de su segundo hijo, Babar Shakil, “Chhunni, Munnee and Bunny began to crumble inside, becoming mere façades, beings as insubstantial as the sloughed-off corpse of their son” (Rushdie 132). Por lo tanto, la presentación de “images expressive of the dissolution of architecture infrastructure, and spatial ordering” y la simultaneidad del declive de las habitantes de la casa “touches upon a fundamental element of horror – degeneration” (Morgan 184).¹²

¹² El concepto de degeneración se refiere a una desviación de lo que es aceptado como normal. Según Tess Maandag, “[t]he literary representations of the degenerate vary from an indefinable hideousness to distinct malformations and bestial characteristics”, que son resultado de un proceso de deterioro y retroceso físico y mental hacia estados inferiores (14). La degeneración es un elemento propiamente gótico al implicar la transformación de algo familiar, conocido y

Por otro lado, el constante cambio en la materialidad del hogar refleja los cambios políticos en Peccavistan en un nivel nacional. Así como Nishapur parece perder habitaciones, Peccavistan/Pakistán pierde también su territorio al este. Por lo tanto, el asesinato de Raza Hyder por parte de las hermanas Shakil en su elevador de trampas y horrores representa la fantasía de derrocar a los dictadores a través de una perspectiva gótica de violencia. Con ello, es posible notar un vínculo más entre lo doméstico —la tragedia familiar de las Shakil— y lo nacional —la secesión del Este de Pakistán.

Continuando con el tema de la distorsión de la realidad, es necesario tomar en cuenta la experiencia del hijo comunal de Chhunni, Munnee y Bunny. Omar Khayyam Shakil, “a peripheral man”, es, a pesar de su nacimiento y crianza dentro de Nishapur, un ser extraño a la casa al ser al mismo tiempo producto de la herencia familiar y un extranjero que nace y crece encerrado en este lugar inhóspito. En lugar de ser una casa para él, la mansión se convierte en una prisión y en su asimilación total y claustrofóbica del mundo. Así, a la ignorancia de lo que pasa dentro de la mansión, se le añade también el sentimiento de extrañamiento por parte de Omar Khayyam hacia su hogar maternal. Para él, la mansión no es un sitio familiar, sino más bien un lugar de aprisionamiento cuyos límites se vuelven, de manera paradójica y siniestra a la vez, infinitos. El narrador describe cómo, durante sus exploraciones nocturnas, Omar

plunged deeper and deeper into the seemingly bottomless depths of that decaying realm ... he stumbled down corridors so long untrodden that his sandaled feet sank into the dust right up to his ankles; that he discovered ruined staircases made impassable by longago [*sic*] earthquakes which had caused them to heave up into tooth-sharp mountains and also to fall away to reveal dark abysses of fear ... in the silence of the

aceptado como normal en algo extraño y aberrante. Más aún, el reconocimiento de que “the decayed buildings in the city mirror the decaying nature of the inhabitants” (Maandag 52) es fuente de terror al percibir la influencia sobrenatural entre uno y otro —que puede en una primera instancia causar maravilla—, y de horror al percibir de manera tangible la disolución de la normalidad y las amenazas del exterior —lo que provoca conmoción, confusión y malestar físico, además de anihilar la razón y la resolución del espectador.

night and the first sounds of dawn he explored beyond history into what seemed the positively archaeological antiquity of 'Nishapur'. (Rushdie 31)

Así, a pesar de que la casona se convierte en un lugar antiquísimo, inexplorado y aparentemente ilimitado, el crecimiento del espacio se torna siniestro al no poseer una salida y al dirigirse tan sólo hacia las profundidades del hogar, las cuales son “dark abysses of fear” (Rushdie 31). De esta manera, la declaración de Rosemary Marangoly George sobre que “homes are not about inclusions and wide-open arms as much as they are about places carved out of closed doors, closed borders and screening apparatuses” (en Yaqin 63) se relaciona con este espacio en la novela de Rushdie, cuyas narraciones tratan sobre “those *unheimlich* ‘at home’ places” (Yaqin 63).

Por otro lado, la crianza recluida de Omar Khayyam dentro del hogar maternal refleja un tipo de experiencia migrante al no pertenecer al mundo exterior ni al “campo infértil” del interior —experiencia que se asemeja a lo que el narrador metaficcional en *Shame* llama no tener raíces (Rushdie 86-88)—. Algunos críticos han identificado a las hermanas Shakil con la triada de India, Pakistán e Inglaterra, lo cual hace de Omar Khayyam simultáneamente heredero de estas tres tradiciones y un personaje desplazado de las mismas al no poder pertenecer al mundo interno de sus tres-madres-en-una.

Por último, es necesario mencionar que cada versión de un hogar en la novela de *Shame* representa diferentes aspectos del país que los alberga en su totalidad. Así, las traiciones y las infidelidades que se llevan a cabo en Nishapur, Mohenjo, la villa de Bariamma o la residencia de los Hyder son sintomáticas de los problemas nacionales. De esta manera, Peccavistan se convierte en un sitio fértil para las ocurrencias monstruosas de Sufiya Zinobia, quien encarna ya no sólo la vergüenza de su familia, sino también de la nación en su totalidad. “Shame,” el narrador nos dice, “walks the streets of nights” (Rushdie 219), atacando a vagabundos y personas indefensas, es decir, personas fuera de la protección del gobierno. Al crecer el poder

de la Bestia, las historias de sus actos comienzan a llegar de todo el país, el cual se revela finalmente como “a land of wilderness and marshy deltas strudded with mangrove trees and mountain fastnesses and voids” (Rushdie 253). La correlación entre ambos apunta hacia un nivel aún más siniestro de ciclos de los que es imposible escapar.

Nishapur, la mansión gótica de la familia Shakil, representa una clase de Otredad que surge a partir de su distanciamiento con el mundo “racional” de los alrededores. Al estar separada de sus vecinos, este hogar se convierte en un repositorio de fantasías terroríficas en la imaginación de los habitantes de Q., y de sucesos grotescos y siniestros para los residentes mismos de la mansión. Tras décadas de encierro, la mansión alberga los espectros de los crímenes y los actos vergonzosos de la familia, los cuales son “heredados” en una reproducción del pasado de generación en generación. La repetición de estos ciclos crea en sus habitantes estados de corrupción, depravación y desesperanza que los convierten en personajes góticos típicos.

Al formar una identidad comunitaria entre ellas, las hermanas establecen también una íntima relación con su hogar. Éste comienza a “descomponerse” al unísono con el decaimiento de las hermanas, cuyas esperanzas fallidas en su primogénito y la muerte de su segundo hijo causan su desinterés por el mundo exterior. Los ejemplos anteriores demuestran que, en palabras de Jack Morgan, “the architectural object, the house, is part of an organic continuum with its human inhabitants and shares their fates” (188). Por lo tanto, en *Shame* se representa una influencia sobrenatural entre los espacios materiales y los sujetos degenerados que los habitan, en especial en lo que se refiere a los estados de corrupción, ruina y desolación. El papel propio de la familia y la influencia de ésta sobre sus miembros se analizará en el siguiente capítulo, siguiendo el supuesto de que estas relaciones representan también espacios que reprimen con igual solidez a sus habitantes.

Capítulo 2: La familia como espacio simbólico en *Shame*

He was not free. His roving freedom-of the-house was only the pseudo-liberty of a zoo animal; and his mothers were his loving, caring keepers. His three mothers: who else implanted in his heart the conviction of being a sidelined personality, a watcher from the wings of his own life? He watched them for a dozen years, and, yes, it must be said, he hated them for their closeness...

Salman Rushdie, *Shame*

The family had to be told; nobody's hands were clean. They were all accomplices in the matter of Sufiya Zinobia; and the secret was kept. The 'wrong miracle'... she disappeared from sight. Poof! Like so.

Salman Rushdie, *Shame*

La presencia ominosa de las genealogías familiares en las ficciones góticas es un motivo recurrente en este género literario. Desde la familia ancestral en *The Castle of Otranto* y pasando por la recreación triádica en *Interview with the Vampire*, la familia se ha constituido como un espacio plagado de secretos, crímenes y resentimientos pasados que se transmiten de una generación a otra. Tomando en cuenta la sensibilidad histórica entre el gótico y el poscolonialismo, Julie Hakim Azzam comenta que “in both, the family is the foundational structure by which that historical sensibility manifests itself. For both, the family and familial relationships are the places in which political, historical, and social conflicts are staged and resolved” (7). *Shame* comparte este rasgo con los géneros ya mencionados en este párrafo al estar nutrida de conflictos familiares que influyen los eventos ominosos y siniestros que afectan a los individuos, a la comunidad y a la nación a lo largo de la trama.

En este capítulo se analizan las diferentes relaciones familiares en la novela a partir del supuesto de que la familia es un espacio simbólico igualmente opresivo e inescapable que el espacio físico que los personajes habitan. Para ello, se presta especial atención a las figuras

maternales y a su siempre presente influencia en las vidas de los protagonistas Omar Khayyam Shakil y Sufiya Zinobia. Con esto se pretende demostrar que la cultura de vergüenza que estas familias interiorizan y perpetúan afecta de manera particular a sus miembros femeninos, llevando a estas mujeres del silencio a la locura y a la violencia de forma propiamente gótica. En primer lugar, se analizará la inescapable repetición intergeneracional del pasado para, por último, hondar en el inevitable descenso a la locura o monstruosidad materna.

2.1 Recurrencia del pasado y las relaciones ambiguas en *Shame*

En *Shame* las relaciones domésticas son también relaciones de importancia y consecuencia política. La limitación de la clase gobernante dentro en una sola familia tiene como función aumentar la sensación de encierro y estancamiento dentro del ámbito político. Asimismo, el uso de los personajes femeninos como puentes para asegurar lazos familiares y alianzas políticas prueba el segundo plano que tienen sus deseos, sueños e intereses sobre la trama, y cómo, una vez dentro del hogar y bajo el dominio familiar, éstas son reprimidas y abusadas física o psicológicamente.

Andeweg y Zlosnik afirman que “[i]n Gothic fiction, the family is not the safe refuge of the ideological construct of the private sphere but the site of threat, particularly, as many critics have noted, for its female members” (“Introduction”). Asimismo, estos autores dicen que “Gothic fiction revels in family secrets, incestuous bonds and bastard children” (Andeweg y Zlosnik “Introduction”), características que se encuentran en la novela de Salman Rushdie en diferentes grados de apropiación. La influencia de la presencia familiar en *Shame* se pone en evidencia desde el árbol genealógico incluido como paratexto en las primeras páginas del libro (*Fig. I*). Este registro funciona desde el inicio como exposición de los personajes que aparecerán a lo largo de la novela y, después, como una herramienta de referencia para entender el laberinto familiar de la trama.

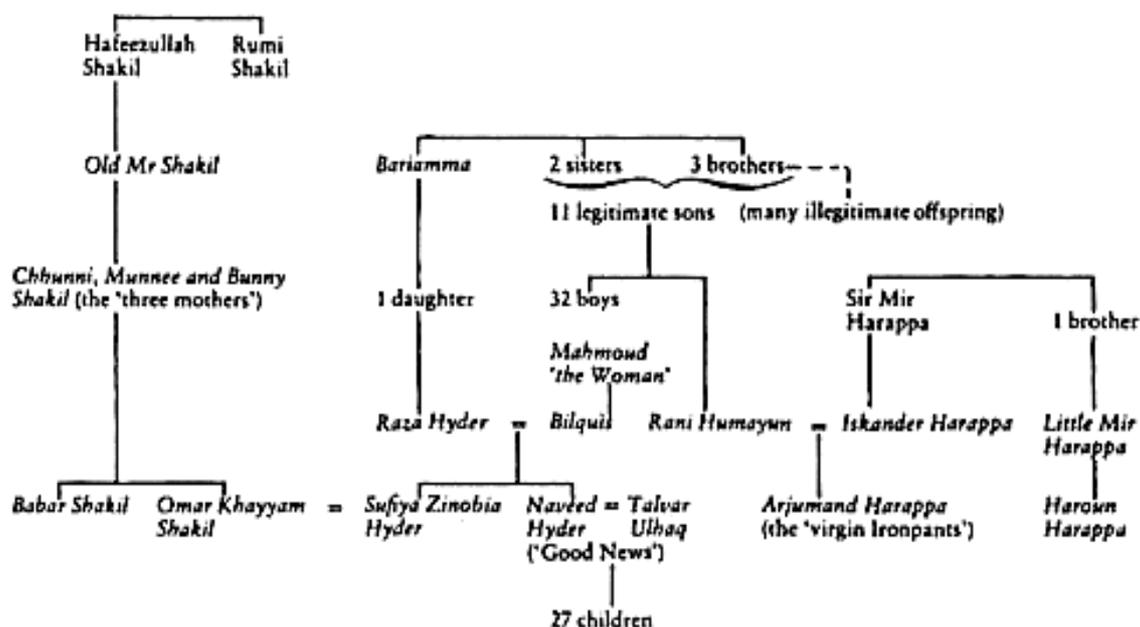


Fig. 1

Al igual que la descripción inicial de la mansión Shakil prefigura el conflicto geográfico-nacional del resto de la trama, la introducción de los miembros que habitan este macabro hogar presagia los vínculos políticos que se van a formar a partir de las uniones familiares que se llevan a cabo a lo largo de la novela. El arco narrativo de Omar Khayyam comienza y termina con revelaciones acerca de su pasado familiar y de la siniestra recurrencia de éste que él encarna. La recurrencia del pasado como algo inevitable e inescapable es uno de los temas mejor tratados del gótico, a través del que la familia se constituye en una esfera asfixiante, potencialmente mortal o demencial. La última interacción entre Omar Khayyam y sus madres genera una de las últimas ambigüedades entre lo inexplicablemente sobrenatural o meramente demencial que es característica del género. La revelación de las hermanas Shakil acerca de la recurrencia de la traición fraternal en la familia puede ser comparada también con la trama de traición política que Raza Hyder e Iskander Harappa encarnan.

Por otro lado, la relación entre Omar Khayyam y sus tres madres se vuelve gótica al existir una especie de deseo sexual por parte de éste hacia ellas. Como lo señala Yaqin, Omar está atrapado en una “oedipal relationship” (64), que se manifiesta través del impulso de represión y demonización de la figura maternal. A causa del exceso de la figura maternal al poseer tres

madres y ningún padre, Omar comienza a acumular una serie de resentimientos hacia sus progenitoras y a envidiar la íntima relación entre éstas. El narrador comenta que:

[Omar] hated them for their closeness, for the way they sat with arms entwined on their swinging, creaking seat, for their tendency to lapse giggling into the private languages of their girlhood, for their way of hugging each other, of putting their three heads together and whispering about whoknowswhat [*sic*], of finishing one another's sentences. (Rushdie 35)

De esta manera, la unión de las hermanas significa para Omar la exclusión de su grupo y, por ende, la imposibilidad de su deseo de integración con ellas.

Asimismo, el encierro que las madres se autoimponen al vivir perpetuamente dentro de la mansión paterna se convierte en un aprisionamiento para su hijo, cuyo rol dentro y fuera del hogar es negado por la autoridad maternal: "Omar Khayyam, walled up in 'Nishapur' had been excluded from human society by his mothers' strange resolve; and this, his mothers' three-in-oneness, redoubled that sense of exclusion, of being, in the midst of objects, out of things" (Rushdie 35). Su exclusión de ambas esferas, la familiar y la social, termina convirtiéndose en un propósito para escapar de la influencia de sus madres y para incursionar en el mundo exterior.

Después de abandonar Nishapur para ir a estudiar lejos, el narrador compara el afecto negativo de Omar hacia sus madres con el que un amante siente por el objeto amado:

Only [Omar] remembered with hatred instead of love; not with flames, but icily, icily. The other Omar wrote great things out of love; our hero's story is poorer, no doubt because it was marinated in bile. And it would be easy to argue that he developed pronounced misogynist tendencies at an early age. That all his subsequent dealings with women were acts of revenge against the memory of his mothers. (Rushdie 40)

Sus relaciones con el sexo opuesto, como se da a entender en distintos momentos de la narración, son actos sexuales de degradación, e incluso, mutilación hacia un sinnúmero de

mujeres, empezando por la violación y el abandono de Farah Zoroaster y terminando con el encierro de Sufiya Zinobia en el ático, el personaje de Omar Khayyam puede ser asociado al del villano gótico de la novela.

Su primer encuentro con el mundo exterior termina fatalmente para Farah Zoroaster, a quien Omar hipnotiza y viola después de haber sido rechazado por ella. Este crimen es justificado por el protagonista bajo el supuesto de que no es posible obligar al sujeto en trance a hacer algo que no haría estando consciente (Rushdie 52). El hipnotismo es importante en su subsecuente historia, ya que es la única “herencia” masculina que posee por parte de su abuelo, de cuyos libros místicos y de ocultismo Omar Khayyam aprende este arte de la mente.¹³ El diccionario de literatura gótica de William Hughes lista el hipnotismo como una de las constantes en este género. Hughes menciona que “at the heart of its appeal lies the notion of the abnegated will, the secession of power from an individual’s own consciousness to that of a more powerful—an implicitly somewhat sinister—controlling Other” (137). Esta problemática ocupa un lugar central en la trama, empezando por las luchas de poder y el autoritarismo latente en la familia Shakil, el abuso del género masculino sobre el femenino o del gobierno sobre la población, etc. Así, por ejemplo, la atracción de Omar por Sufiya Zinobia es sintomática del deseo de controlar la energía femenina dominante, vista por la sociedad como transgresiva y abnormal.

La misoginia prevaleciente en la caracterización de Omar, originaria en la figura materna e impuesta en sus relaciones sexuales posteriores, es otro de los muchos temas que se repiten en la novela en múltiples ocasiones. Según Meyer, “the Gothic tradition helps us to understand that, while female fear is a logical, even necessary effect of misogyny, male fear mobilizes misogynist violence against women” (en Punter 2016 449). Por lo tanto, el rencor

¹³ Estos restos materiales de su abuelo que encuentra escondidos en Nishapur son también prueba de la influencia del pasado, conservado entrópicamente en un lugar donde nada nuevo puede crecer. Así, aunque sus madres tratan de eliminar cualquier tipo de influencia masculina de la vida de su hijo, las posesiones ocultas de Mr Shakil reaparecen de manera siniestra —pues revelan una cara desconocida de un lugar hasta ahora familiar—, logrando ejercer una terrible influencia sobre el resto de la trama.

que Omar siente hacia sus madres, comparado en intensidad al fervor de un amante, parte del terror de ser rechazado por ellas, y termina por convertirse en actos de violencia sexual y psicológica —por medio del hipnotismo— hacia múltiples mujeres. Esta venganza dirigida hacia el género femenino, originada en el temor de y el deseo por la figura materna, refuerza la idea del complejo de Edipo y del incesto como temas góticos en la novela.

Después de la revelación de su supuesto origen demoniaco, Omar percibe finalmente el odio de sus madres hacia él: “it became obvious to him that his mothers hated him, and to his surprise he found the idea of that hatred too terrible to be borne” (Rushdie 278). En una inversión del complejo de Edipo, representado como el odio que desplaza la articulación directa del deseo sexual, el odio de las madres hacia Omar representa una correspondencia inversa al acto de consumación amorosa. En el caso de la ambigua relación entre Omar Khayyam y sus madres, la reciprocidad y consumación de afectos negativos se convierten en algo monstruoso para el personaje masculino una vez que se han llevado a cabo. El regreso de Omar a su “Nishapur, the mother-country, home” (Rushdie 269) no marca un feliz regreso a sus orígenes, sino más bien la deseada venganza de sus madres hacia Raza Hyder, el hombre que asesinó a su segundo hijo, Babba Shakil, y hacia Omar mismo, quien prefirió sus lazos políticos por sobre su verdadera familia.

A través de diferentes viñetas, los últimos días de Raza y Bilquès Hyder, junto con Omar Khayyam, se convierten en un último juego con lo gótico gracias a la aparición y desaparición espectral de las hermanas, la enfermedad corporal y mental, y el aprisionamiento de los extranjeros dentro de la mansión previamente cerrada a toda influencia externa. Más aún, el origen de los sueños delirantes y proféticos de Raza Hyder y Omar Khayyam se vuelve confuso al no estar claro si son producto de una enfermedad o de la influencia macabra de la mansión y de sus habitantes femeninas. El asesinato de Bilquès, Raza y, al dejarlo indefenso a las

multitudes, de Omar Khayyam, por parte de las hermanas Shakil, son ejemplos de la revelación de la figura de la mujer monstruosa.

El arco narrativo de Omar Khayyam puede explicarse desde la teoría de la mirada maternal (“maternal gaze”). En primer lugar, Sara Williams comenta que el espacio doméstico se alinea con “the mother’s genitals and what they conceal” (17). Además, el hogar es el sitio “where the maternal gaze [is] all-consuming, and for the subject to enter the home is to re-enter this scopic field and relinquish autonomy, to become the object” (17), situación que se recrea en la infancia y en la adultez de Omar Khayyam en relación con sus tres madres. El intento de las hermanas Shakil de eliminar la presencia paterna de la crianza de su hijo se vuelve un motivo de terror al crear un exceso de maternidad, cuya vigilancia continua fractura su identidad, volviéndolo “dizzy, peripheral, inverted, infatuated, insomniatic, stargazing, fat: what manner of a hero is this?” (Rushdie 25). Esta descripción y el cuestionamiento del narrador sobre la naturaleza de su carácter personifica a Omar como un ser grotesco, el cual, por un lado, disloca los límites entre la fantasía y la realidad implícitos en su concepción y desarrollo, y, por el otro, refleja su corrupción mental a través de su exceso corporal y depravación —“the physically abnormal” de Thompson (9).

La última escena con sus madres resulta aterradora, pues la fantasía Edípica de Omar Khayyam de volver a la seguridad de la *madre patria* que ellas representan se convierte en una trampa que resulta en la muerte de todos. Como ya se ha comentado, la presencia de sus madres en el lecho de muerte aterra a Omar, pues en ese momento:

The mother’s look evokes a time prior to language when the child’s needs were communicated without words. That look conveys a superiority, a moment in which the child is reminded of its own ineffectuality as a human being in the face of one who remembers his inarticulate primitivism and that in itself is enough to render the child mute. (Luna 18)

De esta manera, las hermanas Shakil adquieren “[t]he image of the devouring mother . . . in whom aspects of the beginning and the end reside, both birth and death, one who nurtures but also destroys” (Luna 20). Por lo tanto, Omar continua su vida atormentado por la influencia de sus madres, a su vez que el rencor que siente por ellas informa sus subsecuentes relaciones sexuales, cargadas de misoginia y violencia.

2.2. Herencias góticas en la familia Hyder

Como ya se ha mencionado, las relaciones familiares en *Shame* aparentan ser laberínticas en sus diferentes interconexiones. Bilquís Hyder descubre el árbol genealógico de la familia de su esposo, la cual es descrita como un “forest of new relatives” y “the blood-jungle of the matriarcal home” (Rushdie 74). Al hacer referencia a estos dos lugares espaciales, Rushdie explota uno de los aspectos más importantes del gótico, que es el uso de lugares naturales y claustrofóbicos en las narraciones de esta índole. En la novela de Rushdie, el centro de lo extraño y lo despersonalizado de estos lugares se desplaza desde lo salvaje y lo externo a la civilización y a las mismas relaciones familiares de los personajes.

Al igual que la familia de Omar Khayyam, la historia de la familia de Raza Hyder contiene elementos de lo gótico, especialmente en la abundancia de secretos y crímenes reprimidos. Al ser las depositarias de la vergüenza de sus familias y de la sociedad, las mujeres también funcionan en la novela como centros de imantación de sus deseos y los miedos reprimidos. El narrador en *Shame* focaliza su narración a través de sus personajes femeninos, los cuales huyen de estados previos de opresión o se encuentran oprimidas de una u otra manera en sus propios hogares. Las relaciones entre madres e hijas se convierten en factores prominentes que afectan y surgen de manera siniestra en el mundo de la esfera masculina, en especial en el arco narrativo de la familia Hyder.

Raza Hyder conoce a Bilquís en un campo de refugiados después de que una explosión durante la Partición de la India destruyera su hogar y matara a su padre. Esta misma explosión

quema sus ropas dejándola desnuda excepto por la *dupatta* de “honor femenino” que cuelga todavía de su cuello al momento de entrar en la Fortaleza Roja. Al conocerse, el control que Raza ejerce sobre ella está implícito desde los primeros episodios de su vida marital, de acuerdo con las convenciones sociales que dictan sus comportamientos. Después de encontrarla en su evidente estado de vulnerabilidad, él se encarga de vestirla en un supuesto acto honorable y romántico: “I must dress you, top to toe, as befits a blushing wife” (Rushdie 65). Estas prendas originan una coerción que Bilquís es incapaz de rechazar: “saturation bombing techniques are designed to force an early surrender” (Rushdie 66), técnica que consiste en regalarle una multitud de vestimentas robadas de “the looted naked bodies” (Rushdie 67) de otras mujeres refugiadas, hecho que Bilquís pretende ignorar y reprimir con el fin de no poner en riesgo su oportunidad matrimonial con Raza Hyder. Como se analiza en este y el siguiente capítulos, lejos de ser simplemente una historia de amor, la relación entre Bilquís y Raza es una acumulación de secretos cuya fuerza siniestra se deposita finalmente en la psique de su hija Sufiya Zinobia.

A pesar de que parece haber mejorado su estado inicial por medio de su matrimonio, su esposo abandona a Bilquís casi inmediatamente a causa de distintos asuntos militares. Durante estos periodos de abandono, Bilquís da a luz a sus dos hijas, Sufiya Zinobia Hyder, la primogénita y por lo mismo el “milagro equivocado”, y Naveed “Good News” Hyder, producto de la infidelidad de Bilquís con otro hombre. Lo que destaca en su relación maternal con sus hijas es el hecho de que cada una de ellas representan una parte del pasado de Bilquís que ha sido reprimido. Sufiya Zinobia, quien nunca ha recibido una palabra de cariño (Rushdie 121), es rechazada por su madre desde su nacimiento hasta el punto de provocarle una discapacidad mental que la margina para siempre de la sociedad.¹⁴ Sin embargo, los repetitivos golpes en la

¹⁴ La causa de su enfermedad es descrita de la siguiente manera por el narrador: “[Sufiya] caught brain-fever and turned into a sort of idiot. Why did I do that to her? Or maybe the fever was a lie, a figment of Bilquis Hyder's imagination, intended to cover up the damage done by repeated blows to the head: hate can turn a miracle-gone-wrong into a basket case” (Rushdie 116). La disparidad entre madre e hija se encuentra presente incluso en sus

cabeza a su hija son reprimidos públicamente a favor de una narrativa diferente que no muestre su papel culpable en la enfermedad de Sufiya. Asimismo, la infidelidad de Bilquis con Sindbad Mengal es descrita por el narrador como un espectro que la persigue a ella y a su esposo en diferentes momentos de crisis familiar y cuya consecuencia final es la reversión de la esterilidad de Bilquis en la fertilidad monstruosa de Naveed.¹⁵

El desenlace ominoso de Bilquis puede verse desde la mención de la dupatta como “the blackened remnants of the garment of womanly honour” (64), los que vuelven a aparecer, de manera simbólica, en la burqa, vestimenta igualmente oscura, que separa a Bilquis del resto de la sociedad. Raza mismo articula esta relación cuando el narrador dice que “he remembered all at once how he had first come upon her . . . how she had been naked then as she was clothed now . . . a slow retreat from that early nudity into the secrecy of the veil” (Rushdie 228). Después de esto, Raza decide encerrarla dentro de su propia casa con el propósito de evitar que su crítica femenina sobrepase su control masculino en la familia: “In the following years he persuaded himself that by locking up his wife, by veiling her in walls and shuttered windows, he could save his family from its passions and its torments (for if Sufiya Zinobia soul was in agony, she was also the child of a frenzied woman, and that, too, may be an explanation of a kind)” (Rushdie 199). El encierro de Raza sirve, no sólo como un intento no sólo de reprimir a su esposa, sino también de reprimir la violencia transgresiva de Sufiya Zinobia. De esta manera,

respectivas excentricidades; por un lado, Bilquis le teme al viento llamado Loo y se obsesiona con mantener todo en un completo estado de enclaustramiento e inmovilidad, mientras que la obsesión de Sufiya yace en mover muebles y diferentes objetos de un lugar a otro.

¹⁵ Por ejemplo, al enterarse de la infidelidad de su esposa, Raza Hyder mata y descuartiza el cuerpo de Sindbad Mengal, sin mencionarlo ni una sola vez delante de su esposa. A pesar de que ambos nunca discuten este hecho, el recuerdo de Sindbad resurge durante “the wedding scandal” de Naveed Hyder y, una vez más, en un sueño de Raza Hyder mientras se encuentra enfermo en la mansión de las hermanas Shakil. Según el narrador “Raza Hyder awoke from a sick dream in which the several pieces of the late Sindbad Mengal had appeared to him, all joined up in the wrong way, so that the dead man’s head was in the middle of his stomach and his feet stuck out, soles upward, like asses’ ears from his neck. Mengal had not recriminated at all, but had warned Raza that the way things were going the General sahib would be sliced up himself in a few days” (Rushdie 272-273). Este último hecho se refiere al asesinato de Raza Hyder por las hermanas Shakil: “the eighteen-inch stiletto blades of death drove into Raza’s body, cutting him to pieces” (Rushdie 282).

la locura es vista como algo peligroso, cuya vía de contagio es la maternal. Esta relación entre la degradación mental y lo femenino es otro de los motivos góticos en la novela.

A causa de la continua vergüenza que está obligada a sentir, en primer lugar, por haber nacido mujer y, después, por sufrir retraso mental, Sufiya exhibe en tres distintas ocasiones estados de trance, durante los que comete actos de extrema fuerza y violencia: “The dead turkeys of Pinkie Aurangzeb, ‘Good News’ Hyder’s wedding-day fiasco and the stiff neck of Talvar Ulhaq, theories about the dead boys in the slums” (Rushdie 261). Este último episodio tiene la peculiaridad de haberse llevado a cabo bajo la imitación de la figura materna cuando Sufiya usa la burqa de su madre para paralizar, abusar y decapitar a cuatro jóvenes de los distritos pobres. Bilquis había empezado a usar esta vestimenta asociada con la represión femenina dentro de su propio hogar, llevándola a convertirse en tan sólo una sombra del reino que tanto había deseado en su juventud: “A shadow hunting the corridors for something it had lost, the body, perhaps, from which it had come unstuck . . . the mistress of the C-in-C’s residence became less than a character, a mirage, almost, a mumble in the corners of the palace, a rumour in a veil” (Rushdie 209). Con esta descripción, Rushdie literaliza el carácter espectral de la figura femenina que acecha no sólo la consciencia del esposo que la ha ultrajado, sino también, en su avatar maternal, a la hija en la que ha depositado todos sus miedos y actos vergonzosos velados.

Así, la burqa funciona a través de su dueña original como un emblema del silencio y supresión de la vergüenza femenina. Más adelante, Sufiya se apropia de esta vestimenta con el fin de llevar a cabo actos de violencia que transgreden el propósito de la burqa misma y de los límites prescritos por la autoridad masculina, lo que la lleva a convertirse en una bestia:

Insomnia into somnambulism. The monster rises from the bed, shame’s avatar, it leaves that ayah-empty room. *The burqa comes from somewhere, anywhere, it has never been a difficult garment to find in that sad house*, and then the walk. In a replay of the turkey

disaster she bewitches the nocturnal guards, the eyes of the Beast blaze out of hers and turn the sentries to stone . . .

Shame walks the streets of night. In the slums four youths are transfixed by those appalling eyes, whose deadly yellow fire blows like a wind through the latticework of the veil. They follow her into the rubbish-dump of doom, rats to the piper, automata dancing in the all-consuming light from the black-veiled eyes. Down she lies . . . Four husbands come and go. Four of them in and out, and then her hands reach for the first boy's neck. The others stay still and wait their turn. (Rushdie 219, énfasis mío)¹⁶

Por lo tanto, el propósito de castidad y sumisión de la burqa es subvertido en favor de actos innombrables que llevan a la muerte no sólo de sus víctimas, sino también de Sufiya misma. Sin embargo, estos hechos siguen siendo reprimidos por la esfera masculina. Aunque este acto encuentra su desembocadura en medios públicos a través de su difusión periodística, la noticia es instantáneamente suprimida por sucesos más relacionados con lo masculino, tales como las notas sobre las elecciones presidenciales (Rushdie 216). Más aún, la violencia femenina es silenciada y reprimida una vez más por Raza al quemar la burqa ensangrentada (Rushdie 220) y al encerrar a Sufiya en el ático en un estado de “suspended animation” inducido con ayuda de Omar Khayyam Shakil (Rushdie 236).

Por último, al final de la novela, Bilquès provee a su esposo y a su yerno, Omar Khayyam, sus únicos medios de escape después de la deposición de Raza del gobierno de Peccavistan. Para estos personajes masculinos, la única posibilidad de escapar con vida es el vestir, al igual que Bilquès, un par de burqas que oculten sus verdaderas identidades de la multitud violenta que los espera afuera de su hogar: “her Razzoo or Raz-Matazz, was himself obliged, in the end, to put on the *humiliating black shroud of womanhood*; or perhaps as a being

¹⁶ El tema del control hipnótico, introducido en la historia de Omar Khayyam, vuelve a aparecer en la novela. Sin embargo, esta vez Sufiya Zinobia es quien posee el control, el cual es uno supernatural en oposición al acercamiento pseudo-científico de su esposo.

in the secret grip of fate” (Rushdie 68, énfasis mío). Al usar la burqa como medio de escape, Raza y Omar muestran la inevitabilidad del retorno de la opresión que ellos han causado hacia ellos mismos. El narrador comenta que “repression is a seamless garment; a society which is authoritarian in its social and sexual codes, which crushes its women beneath the intolerable burdens of honour and propriety, breeds repressions of other kinds as well ... If you hold down one thing you hold down the adjoining. In the end, though, it all blows up in your face” (Rushdie 173). Al igual que sus respectivas esposas, los hombres son obligados a convertirse en unas sombras transitando, no sólo el espacio doméstico, sino toda la nación en busca de refugio en la casa materna de Omar Khayyam.

A lo largo de trama, las relaciones familiares se construyen como espacios que albergan, ocultan y revelan los miedos, las pasiones, los escandalos y los secretos de sus miembros. Las familias Shakil, Harappa y Hyder repiten las narrativas de traición, infidelidad y “familicidio” de generaciones previas, las cuales continúan ejerciendo su influencia sobre el presente. Esta circularidad apunta hacia la caracterización de los lazos familiares como cadenas opresivas y siniestras en *Shame*. Así por ejemplo, las hermanas Shakil emulan el autoritarismo de su padre al mismo tiempo que las pertenencias abandonadas de éste influyen a pesar de su muerte la vida de su nieto Omar Khayyam de manera negativa y sus actos criminales más vergonzosos. De igual manera, la misoginia de este último es producto de la discordante opresión y exclusión que experimenta de parte de sus figuras maternas. Igualmente, la transformación bestial de Sufiya Zinobia es causada por el maltrato psicológico y físico de su familia, en especial por parte de su madre, y por la influencia supernatural de todos sus actos vergonzosos reprimidos.

A lo largo de esta saga intergeneracional y de la creación de nuevas relaciones cada vez más claustrofóbicas a través del matrimonio, la familia se construye como un espacio, una prisión, de la que es imposible escapar. En *Shame*, este enclaustramiento se transfiere al ámbito

político, cuyas repercusiones afectan también a la esfera pública nacional. Y como es la naturaleza de las prisiones, las cadenas de encierro y opresión transforman a los individuos de maneras irreconocibles. En el siguiente capítulo se explorarán con mayor detalle los efectos siniestros del influjo de los lugares y las familias sobre algunos de los personajes más importantes. Para esto se analizarán las transformaciones corporales que demuestran que los cuerpos también son espacios de disputa, presagio y trágica degeneración en el género gótico.

Capítulo 3: El cuerpo como espacio gótico

Loathing her sex, Arjumand went to great lengths to disguise her looks. She cut her hair short, wore no cosmetics or perfume, dressed in her father's old shirts and the baggiest trousers she could find, developed a stooped and slouching walk. But the harder she tried, the more insistently her blossoming body outshone her disguises. The short hair was luminous, the unadorned face learned expressions of infinite sensuality which she could do nothing to control, and the more she stooped, the taller and more desirable she grew. By the age of sixteen she had been obliged to become expert in the arts of self-defence.

Salman Rushdie, *Shame*

'But she is child,' Raza said hopelessly.

... 'In a woman's body,' she replied, 'the child is nowhere to be seen. A woman does not need to be a brainbox. In many opinions brains are a positive disadvantage to a woman in a marriage. She likes to go to the kitchen and help the khansama with his work. At the bazaar she can tell good vegetables from bad. You yourself have praised her chutneys. She can tell when the servants have not polished the furniture properly. She wears a brassiere and in other ways also her body has become that of an adult woman. And she even does not blush.

Salman Rushdie, *Shame*

En el gótico, el cuerpo es presentado como un espacio cuya supremacía es disputada por fuerzas opuestas. Así, tal como pasa con el hogar y con los lazos intergeneracionales, el cuerpo es atacado, invadido o poseído por todo tipo de entes, sean estos supernaturales o psíquicos. De esta manera, podemos clasificar las amenazas hacia el cuerpo como provenientes tanto del exterior como del interior. Por un lado, la preocupación del gótico con el cuerpo se materializa en las superficies corporales y, por el otro, en lo que yace en sus profundidades. Es en este último aspecto que es posible identificar "a cartography of the unconscious" propiamente gótico (Armitt 308). En palabras de Elizabeth Andrews, "[t]he Gothic is a body-centred literature

[which] connects with the psychological through the physical” (156). Lo que sucede sobre y fuera del cuerpo está por lo tanto directamente relacionado al estado psíquico dentro del mismo. En *Shame*, el cuerpo es un espacio plagado por los traumas de su pasado. La apariencia y los rasgos físicos de los personajes están íntimamente relacionados a la represión y al exceso y, a partir de ahí, a la inanición y al canibalismo propios al gótico. En este capítulo, se explora la relación entre el estado físico y psíquico del cuerpo y su papel en los eventos de la trama, con el fin de demostrar que el cuerpo se vuelve un punto focal en la novela y un espacio de imantación gótica.

3.1 Objetivación del cuerpo femenino

De acuerdo con Khair, durante los siglos dieciocho y diecinueve el gótico estuvo marcado por la tensión entre los aristócratas, “powerful and elegant as well as decadent and devilish”, y por las clases bajas, “as vigorous and oppressed as well as childlike, crude, luscious or beastly” (7). En la novela de Rushdie, los aristócratas son sustituidos por la clase gobernante de Peccavistan mientras que la clase baja lo es por la población femenina de dicha nación. Mientras que en un inicio Raza Hyder e Iskander Harappa, las dos figuras públicas de autoridad en la novela, son descritos como personajes efectivamente poderosos, elegantes, decadentes y perversos, las mujeres son descritas como personajes poco educados, superficiales y monstruosos. Más aún, los cuerpos femeninos son objetos de espectáculo y escrutinio masculino, además de estar condenados a un constante cuidado.¹⁷

Bilquis, por ejemplo, se encuentra completamente indefensa —recién huérfana de padre y desnuda excepto por la *dupatta* de honor femenino que cuelga de su cuello— al momento de

¹⁷ Como lo afirma Andrews a partir de su lectura de Mary Wollstonecraft, “[w]omen are told repeatedly that their power lies in their body’s capacity to manipulate men. But this power empties the woman into her surface appearance. ‘Women are every where in this deplorable state’ ... Wollstonecraft writes. They are ‘made to assume an artificial character before their faculties have acquired any strength. Taught from their infancy, that beauty is woman’s sceptre, the mind shapes itself to the body, and, roaming round its gilt cage, only seeks to adorn its prison” (23). “Virtually uneducated”, en las palabras que el narrador usa para describir a las hermanas Shakil, las mujeres en la novela de Rushdie están destinadas a buscar en el matrimonio una forma de libertad, la cual, sin embargo, se convierte en una prisión más dentro de sus ya de por sí opresivas sociedades.

conocer a Raza Hyder en un campo de refugiados. Raza, cuya prometedora posición militar es imposible de resistir, la corteja con “items of clothing or beautification”, provenientes de los cuerpos saqueados de mujeres menos afortunadas (Rushdie 66). A causa de esto, Bilquís tiene que ser protegida del resto de los refugiados sobre quienes ha sido elevada, personificando, al menos superficialmente, a la damisela en peligro de las narraciones clásicas. El narrador describe cómo “[i]solated behind this screen from the dull, debilitated anger of the mob, Bilquís dreamed of her wedding day, defended against guilt by that old dream of queenliness which she had invented long ago” (Rushdie 66-67).

Al ser reinventada por Raza Hyder a través de la ropa con la que es “bombardeada” (Rushdie 66), Bilquís es alienada de su situación previa y, consecuentemente, de su pasado. Sin embargo, la vergüenza y la culpa reprimidas y acumuladas durante su vida matrimonial originan su lento pero escabroso deterioro mental. En una conclusión inversa a la desnudez del inicio de su arco narrativo, Bilquís adopta el uso de la burqa de forma permanente, cubriendo completamente su cuerpo y marcando así su abandono del mundo exterior. Las prendas que cubren su cuerpo a lo largo de la trama están cargadas de significados siniestros al velar instancias de violencia y represión de género. La *dupatta* refleja la imposición de restrictivos códigos de modestia sobre las mujeres; las prendas de Raza los estándares y demanda de belleza femenina; y la burqa la opresión de las mujeres en sistemas patriarcales y la pérdida de sus identidades.

Asimismo, la fragilidad de los cuerpos femeninos revela los excesivos y opresivos parámetros a los que las mujeres tienen que atenerse para ser aceptadas dentro de la sociedad patriarcal en la que viven. Por un lado, la aparente esterilidad de Bilquís Hyder y, más adelante, su “incapacidad” para producir varones la marcan como una vergüenza para la familia de su esposo. Por otro lado, la fertilidad excesiva de Good News Hyder la convierte en un simple

objeto de deseo y de satisfacción para su esposo. Al relatar el desproporcionado advenimiento de sus veintisiete hijos, el narrador cuenta cómo

Begum Naveed Talvar, the former Good News Hyder, proved utterly incapable of coping with *the endless stream of humanity flowing between her thighs*. But her husband was relentless, insatiable, his dream of children had expanded ... He came to her once a year and ordered her to get ready, because it was time *to plant the seed, until she felt like a vegetable patch whose naturally fertile soil was being worn out by an over-zealous gardener*, and understood that there was no hope for women in the world, because whether you were respectable or not men got you anyway, no matter how hard you tried to be the most proper of ladies *the men would come and stuff you full of alien unwanted life*. (Rushdie 207, énfasis mío)

La naturaleza excesiva de la progenie de Good News revela de manera grotesca —por ser antinatural y un reflejo distorsionado de la realidad—¹⁸ la objetivación y el consumismo del cuerpo femenino en tanto que su subjetividad es devorada por las expectativas y el abuso de su capacidad reproductiva. Las mujeres son descritas y consecuentemente tratadas de acuerdo con la apariencia y la capacidad de sus cuerpos para satisfacer los deseos masculinos —sean estos sexuales o reproductivos—, como en los casos anteriores. Al ser descrita como un pedazo de tierra, la narrativa de Good News refleja cómo su cuerpo se vuelve un objeto de satisfacción y saciedad masculina. Por otro lado, los hombres en *Shame* son consumidores voraces, personificando así a la figura del “glotón” o el “caníbal” presente en el género gótico.

¹⁸ Salman Rushdie se basa en el abuso reproductivo que un gran número de mujeres experimentan dentro de las sociedades patriarcales que les imponen un único rol de madres, sin su consentimiento y muchas veces en situaciones precarias. Por lo tanto, al yuxtaponer este hecho con las descripciones exageradas de los embarazos progresivos de Good News, el efecto de lo grotesco —causado por la dislocación de los límites entre la fantasía y la realidad (Botting 105)— reside la representación deformada y brusca de esta realidad cotidiana.

3.2 Inanición y canibalismo

Según Elizabeth Andrews, el gótico “is obsessed with ‘morbid eating’ and starvation” (ii), opuestos que son mejor personificados por Omar Khayyam Shakil y Sufiya Zinobia, pero que también están presentes en personajes como Good News Hyder y Arjumand Harappa. Andrews comenta que en el gótico “the female was the object of consumption and thus was denied appetite and was depicted as starved and starving” (“Abstract”). Por ejemplo, Sufiya Zinobia es privada del cariño y la atención de su familia al haber nacido con “el sexo equivocado”. Esta inanición anímica, aunada al maltrato de su madre, resulta en una retardación mental que impide su correcto desarrollo psicológico e intelectual. Como consecuencia, Sufiya no es capaz de valerse por sí misma ni, mucho menos, de formar un sentido de identidad propio a lo largo de su vida. Según el narrador, al estar falta de una conciencia adulta, Sufiya se mantiene como “un ser puro” en medio de la sociedad corrupta y envilecida en la que vive. De esta manera, Sufiya Zinobia representa, en un inicio, a la heroína gótica clásica, que carece de agencia y que se encuentra a la merced de sus custodios.

En contraste, Omar Khayyam, su futuro esposo, representa un exceso de apetito en diferentes fases de su vida; en primer lugar, al desarrollar una obesidad mórbida desde una corta edad, al consumir conocimiento prohibido de manera ávida y al “devorar” a todo tipo de mujeres obligándolas a llevar a cabo actos abominables usando sus conocimientos de hipnotismo. Más adelante en la trama, Omar se dedica a observar a su esposa constantemente para obtener pruebas de su metamorfosis bestial y, después, para vigilarla incluso en el estado comatoso en que la ha sumido. En la primera de estas ocasiones “[h]e was watching her carefully so he saw what casual eyes would have missed, which was that the edges of Sufiya Zinobia were beginning to become uncertain, as if there were two beings occupying that air-space, competing for it, two entities of identical shape but of tragically opposed natures”

(Rushdie 235). De esta manera, *Shame* adopta la tendencia gótica en la que “[w]hile the heroine starves, the early Gothic villain gluts his appetite” (Andrews 24).

Más aún, en la segunda parte de la novela se revela que su peso está íntimamente ligado a su sexualidad. Al no poder consumar su matrimonio con Sufiya, Omar Khayyan es abordado por Shahbanou, el ayah de ésta, quien le propone satisfacer su apetito sexual con el fin de proteger a su encargo de sus “deberes maritales”. Como resultado de su ahora regular vida sexual, el narrador comenta cómo

After a while [Omar] realized that he had started to lose weight. The pounds were beginning to drop off him, and by the time of Harappa’s fall he had become not exactly slim, because he would never be that, but he had shrunk out of all his suits; ... under the spell of the Parsee ayah he had diminished to remarkably normal dimensions. ‘I may be no movie star,’ he told his mirror, ‘but I have also ceased to be a cartoon.’ Omar Khayyam and Shahbanou: our peripheral hero has acquired a shadow bride, and his own shadow has been enabled, as a result, to grow less. (Rushdie 212)

Incidentalmente, esta revelación sirve para explicar su temprana obesidad como una manifestación de su deseo sexual promiscuo hacia sus madres y del rechazo de esta tríada hacia él.

Mientras tanto, la incomprensión de Sufiya Zinobia sobre su situación matrimonial, la lleva a resentir aquello de lo que ha sido privada. Cuando Shahbanou resulta estar embarazada del hijo de Omar, Sufiya es poseída por el pensamiento de “the thing inside Shahbanou, the thing that husbands make, because he did not give me the baby she took it inside her instead.” (Rushdie 219). Por lo tanto, su entendimiento sexual se basa en términos de algo que es consumido y que le es prohibido. Inmediatamente después ocurre su transformación en una bestia cuyo apetito voraz la lleva a tomar cuatro “esposos” y a decapitarlos sin dejar rastro de sus cabezas. A partir de estas consideraciones, es posible ver cómo los cuerpos, debido a aquello

de lo que son privados, se transforman en espacios grotescos que reflejan la carencia anímica y el trauma de sus habitantes.

3.3 Aflicciones psicosomáticas

El narrador de *Shame* comienza la segunda sección de su novela, “The Duellists”, anunciando que “[t]his is a novel about Sufiya Zinobia ... Or perhaps it would be more accurate, if also more opaque, to say that Sufiya Zinobia is about this novel” (Rushdie 59). Sin embargo, Sufiya habita un tercer plano en la narración al no pertenecer plenamente al ámbito doméstico ni al político de la diégesis, situación que la priva perpetuamente de subjetividad y de agencia. Esto se puede leer desde el título de esta sección, el cual alude a Raza Hyder y a Iskander Harappa, y en las oraciones que componen la elipsis en la cita anterior, las cuales omiten aspectos importantes en su descripción para en su lugar introducir los arcos narrativos de su padre y de su esposo y las relaciones políticas y personales entre ellos.¹⁹ Éstas son instancias verbales y discursivas que le dan protagonismo a los personajes masculinos que orbitan a su alrededor y no a su historia. Así, aunque Sufiya Zinobia recibe el papel de protagonista, la formación de su subjetividad se ve interrumpida y suprimida por el mundo masculino y político de Peccavistan, lo que, a su vez, le confiere “a sort of liminal, purgatory existence” (Beville 31).²⁰

Hija de Raza y Bilquís Hyder, Sufiya Zinobia entra al mundo decepcionando la expectativa de sus padres de dar a luz a la reencarnación de su primogénito nonato. Sin embargo, la dificultad inicial de Bilquís de embarazarse una segunda vez para finalmente dar a luz a una niña, sexo que representa una derrota familiar y social, no hacen sino acentuar el

¹⁹ La cita completa dice: “This is a novel about Sufiya Zinobia, elder daughter of General Raza Hyder and his wife Bilquís Hyder, about what happened between her father and Chairman Iskander Harappa, formerly Prime Minister, now defunct, and about her surprising marriage to a certain Omar Khayyam Shakil, physician, fat man, and for a time the intimate crony of that same Isky Harappa, whose neck had the miraculous power of remaining unbruised, even by a hangman’s rope” (Rushdie 59).

²⁰ A esta manifestación verbal de su estado liminal se le aúna el papel abyecto que toma a lo largo de la trama al ser rechazada, maltratada y reprimida por su familia al punto de ser encadenada dentro del ático de la residencia familiar en un estado de coma inducido por su esposo y permitido por su padre, hasta convertirse definitivamente en una Bestia siniestra que refleja y expone lo que yace bajo las narrativas oficiales y la ficcional de un país, un gobierno y una familia supuestamente respetables.

sentimiento de vergüenza por parte de sus padres, sentimiento que se expresa primero en un silencio absoluto, “the ancient language of defeat” (Rushdie 89), y después en violentos arrebatos de violencia verbal y física hacia ella. Raza, siguiendo su inicial mutismo, recibe la noticia de la “segunda muerte” de su hijo varón discutiendo violentamente con el personal del hospital: “words came in rushes, inexorable as tanks. The walls of the hospital shook and retreated...” (Rushdie 89). Por último, expone al infante recién entregado a sus brazos a su primera humillación: “Raza tore away the swaddling cloth; having penetrated to the baby within, he jabbed at its nether zones: ‘There! I ask you, sir, what is that?’” (Rushdie 90).²¹ La violencia y el explícito rechazo hacia su naturaleza femenina ocasiona que desde muy temprano, Sufiya pierda su noción de identidad y su habilidad para expresarse: “its very essence in doubt ... she fell silent and began to muse” (Rushdie 90). La humillación (*shaming*) a la que es expuesta por sus padres provoca que comience a sonrojarse de manera excesiva “[t]hen, even then, she was too easily shamed” (Rushdie 90).

Durante los siguientes años de su vida, Sufiya recibe la vergüenza de su madre hacia ella en la forma de golpes e insultos que termina por ocasionarle una enfermedad mental que retarda el desarrollo de su mente, creando así una ruptura entre su cuerpo y su psique. Así, la mente de Sufiya, a pesar de su maduración física, se mantiene en una eterna etapa infantil, llegando ella, a los treinta años de edad, a tener la madurez de apenas una niña de nueve años. Simultáneo a esto, la aflicción de la que sufre desde el primer día de su nacimiento, la de sonrojarse a causa de la vergüenza que siente, muta al grado de absorber y reflejar la vergüenza no-sentida de su familia, y, más adelante, de la nación en general. Por ejemplo, sus sonrojos iniciales reflejan los problemas maritales de sus padres (Rushdie 123) y, una vez que la Bestia dentro de ella ha tomado el control, su psique monstruosa refleja las convulsiones políticas a

²¹ Más adelante, Bilquis asume el papel de victimaria hacia su hija al maltratarla físicamente y al preferir a su segunda hija, Naveed “Good News” Hyder, cuyo sexo no representa un problema para ambos “saying that it is quite proper that the first should be a boy and the second a girl, so one must not blame the new arrival for her eldest sister’s mistake” (Rushdie 111).

nivel nacional, como las elecciones generales de Iskander Harappa y el golpe de estado de Raza Hyder (Rushdie 239).

La reacción de su cuerpo frente a la primera demostración de esta vergüenza, de lo invisible, lo reprimido y lo inconsciente, es muestra de la violencia interior que se desata sobre su propio cuerpo. Como lo recuenta el narrador, después de su primer ataque monstruoso,

something frightful had begun to happen to the girl's tiny body. It had started to come out in huge blotchy rashes, red and purple with small hard pimples in the middle; boils were forming between her toes and her back was bubbling up into extraordinary vermilion lumps. Sufiya was over-salivating; great jets of spittle flew out through her lips. Appalling black buboes were forming in her armpits. It was as though the dark violence which had been engendered within that small physique had turned inwards, had forsaken turkeys and gone for the girl herself; as if ... Sufiya Zinobia had chosen the form of her own end ... She was taken to hospital with pus bursting from her sores, dribbling, incontinent, with the rough, cropped proof of her mother's loathing on her head. (Rushdie 140-141)

Estas excesivas secreciones corporales exponen, de acuerdo con Adriana Raducanu, la hibridez de su condición, ya que, a pesar del estado inconsciente que la asemeja a un cadáver, Sufiya está “grotescamente viva” (16). La violencia de la que ha sido causante, al volverse contra su propio cuerpo, refleja su doble naturaleza como víctima/victimario, prefigurada y perpetuada en la novela a través de la multitud de epítetos que recibe durante su vida: “milagro equivocado”, Bestia, Santo, Ángel, Demonio, o la ambigüedad de su estado como mujer y niña.

Así pues, la posición liminal a la que ha sido condenada la lleva a convertirse en una Bestia. Es decir, su perpetuo estado de pureza e ignorancia paradójicamente la hace presa de la vergüenza y violencia de su mundo. La psique de Sufiya Zinobia se presenta como un espacio

por sí mismo cuyas profundidades son habitadas por un ente a la vez independiente y arraigado a ella:

In the depths of the ocean the sea-Beast stirs. Swelling slowly, feeding on inadequacy, guilt, shame, bloating towards the surface ... Overandover (*sic*) in her empty room; she is a tide rising towards flood, she feels something coming, roaring, feels it take her, the thing, the flood or perhaps the thing in the flood, the Beast bursting forth to wreak havoc on the world, and after that she knows nothing, will remember nothing, because it, the thing, is free. (Rushdie 219)

A pesar de poseer el mismo cuerpo indefenso, cojo y débil de Sufiya Zinobia, la Bestia es capaz de actos de violencia desmedida. Así, “[h]er body comes to represent the oppressed, victimised Gothic heroine, while her mind – split – becomes the possessive Gothic tyrant” (Andrews 96). Esto, además de poner en evidencia la fluidez que separa la frontera entre estos dos personajes tipo, apunta también hacia el aspecto claustrofóbico del cuerpo, que encierra en un mismo espacio a ambos opuestos.

Finalmente, la lectura de la novela que se desglosa en este capítulo busca exponer cómo “[t]he troubling ghosts of past traumas were not restricted to architectural locales, but made the mind itself a kind of prison” (Spooner 18). Para los personajes en la novela de Rushdie, la mente es una entidad encadenada al cuerpo en que reside, ejerciendo su dominio sobre éste de manera inexorable. Más aún, al contener y encerrar las experiencias, las memorias y los traumas del pasado, los cuerpos se construyen como espacios que son transformados como consecuencia de la degeneración de las psiques de los personajes —al igual que los hogares son afectados por los personajes que viven en ellos—. En el caso de Omar Khayyam y Sufiya Zinobia, el cuerpo representa de manera material la confusión y los trastornos de la psique mediante transformaciones grotescas —en tanto que alteran los bordes entre la fantasía y la realidad a

través de imágenes exageradamente distorsionadas—, las cuales representan su voracidad o su inanición.

De esta manera, la novela de Salman Rushdie representa el terror gótico a partir de la muy real materialidad del cuerpo humano, el cual es, por sí mismo, un hogar acechado por sus habitantes. Esto revela que en la apariencia y en las funciones corporales se esconden secretos, terrores y actos violentos reprimidos. Al tratarse de cuerpos excesivos y subversivos, el tema de la corporalidad en la novela se ubica dentro de dos categorías: la inanición y el canibalismo, que a su vez refleja la desigualdad social entre el sexo femenino, que es consumido, y el masculino, que consume al “objeto” opuesto, de manera voraz. Así, mientras las mujeres se vuelven sombras, se hacen pequeñas y finalmente son olvidadas, los hombres y sus ambiciones crecen de manera descontrolada.

Conclusiones

El corpus literario de Salman Rushdie ha sido estudiado en su mayoría desde una perspectiva poscolonial y mágico-realista: sin embargo, sus obras están llenas de instancias góticas que irrumpen en la trama para presentar las realidades más crueles en la historia del subcontinente asiático y en la experiencia migrante de sus habitantes en Occidente. *Shame*, en especial, exhibe “the Gothic’s concern with terror and with encountering the unrepresentable in sublime experience” (Beville 9). Al revelar la historia silenciada de Pakistán —eso que es irrepresentable porque ha sido censurado— desde de una perspectiva gótica, caracterizada por la oscuridad y la violencia, *Shame* cuestiona las versiones oficiales de los eventos más recientes a su publicación, así como la veracidad de las propagandas políticas y religiosas que han producido una narrativa nacional discordante y cacofónica. A través de sus muchos protagonistas, la novela representa una esquizofrenia a la vez claustrofóbica que afecta a todos los personajes al sentirse atrapados en sus hogares, sus familias y en sus propios cuerpos.

Con esto, Rushdie demuestra que, en palabras de Angela Carter, “we are living in Gothic times” (en Spooner 21 y Beville 43), donde las amenazas provienen no de un mundo supernatural sino más bien desde el interior de nuestra sociedad. Si bien la aseveración de Carter parece una generalización atemporal, lo cierto es que la violencia y el silenciamiento, la opresión y el tratamiento de las víctimas, descritos en la novela de Rushdie ponen al descubierto “the grotesque, the repulsive and the outrageous” (Beville 43) del mundo en el que vivimos. En *Shame* estos aspectos son personificados por el cuerpo político de Pakistán, caracterizado por su corrupción, autoritarismo e ineptitud. A través de ello, Rushdie explora cómo, aun después de la caída de imperios opresivos, sus efectos negativos siguen teniendo una fuerte influencia sobre las sociedades poscoloniales, cuya ruptura identitaria y traumas generacionales no resueltos provocan que la historia de violencia siga repitiéndose a nivel político y doméstico.

Al encarar la complicidad del estado en la situación precaria del pueblo pakistaní, en especial en lo referente a cuestiones de género, Rushdie revela la historia reprimida de Pakistán y del Imperio Británico y los males que amenazan a la nación por dentro y por fuera. Al usar eventos supernaturales y personajes monstruosos, el autor enfatiza la problemática real y presenta un reflejo de sus consecuencias negativas en el ámbito público y en el privado. Esto, a su vez, demuestra la naturaleza claustrofóbica de esta sociedad, donde ambas esferas coexisten bajo las consecuencias negativas de su opresión. En palabras del narrador, “[r]epression is a seamless garment; a society which is authoritarian in its social and sexual codes, which crushes its women beneath the intolerable burdens of honour and propriety, breeds repression of other kinds as well ... *If you hold down one thing you hold down the adjoining.* In the end, though, it all blows up in your face” (Rushdie 173). Así pues, la novela de Rushdie pone de manifiesto la naturaleza siniestra en aquello que ha sido reprimido y que vuelve a revelarse en el ámbito público. Por lo tanto, los personajes femeninos adquieren protagonismo a lo largo de la trama con el propósito de exponer sus situaciones bajo las leyes que las oprimen dentro y fuera del hogar.

Pese a que ya existe una serie de artículos que analizan *Shame* desde una perspectiva gótica, la tesina aquí presentada aborda esta aproximación a la novela desde los espacios físicos y simbólicos que constituyen el universo diegético. Al tener en consideración la naturaleza marginalizada, oprimida y silenciada de las mujeres en la trama, la investigación mira dentro de los espacios opresivos asociados a lo femenino, es decir, el hogar, la familia y el cuerpo; siendo estos inescapables, según las tradiciones y parámetros sociales.

En los tres niveles analizados en esta tesina, se ponen de manifiesto la inclusión de diferentes tópicos góticos como lo son

crumbling ruins, convents, abbeys, and monastic institutions; madhouses; charnel houses; houses haunted by the sins of the father; subterranean passages and trap doors;

a pervasive mood of melancholy, guilt, and mystery; unspeakable violence and murder; ghosts and other apparitions; doubles; mysterious or unknown family relations and inheritances; the possibility of incest and rape; sexual excess, homosexual desire and gender subversion; unintelligible manuscripts; uncanny familial resemblances that repeat generations later; and tyrannical relationships such as that between a master and servant or father and daughter. (Hakim Azzan 6)

Entre los elementos enlistados, cabe resaltar la reincidencia de espacios antiquísimos o bien poseídos por un pasado turbio; de relaciones familiares y su ominosa influencia intergeneracional; y de las amenazas que acechan al cuerpo o los excesos a los que es propenso en la definición del perfil gótico de la novela.

Si bien éste es uno de los muchos ángulos desde los que puede ser analizada, convendría hacer un estudio más detallado de las implicaciones góticas de *Shame* décadas después de los sucesos que describe y de su relectura en tiempos de *posverdad* y del movimiento #MeToo, siendo la realidad y la ficción, y su entrecruzamiento con las narrativas femeninas previamente silenciadas, algunos de sus temas más importantes. ¿Seguimos, como Angela Carter declaró en la década de los 70s, viviendo en tiempos góticos? ¿O son los eventos narrados, en novelas y noticieros por igual, simples abstracciones y quimeras que privan a las víctimas de agencia y las convierten en monstruos? Lo cierto es que una relectura de estas novelas desde una perspectiva gótica nos puede permitir cuestionar el rol de estas literaturas en el entendimiento de nuestros miedos y deseos, y enfrentar el terror y el horror latentes en nuestras sociedades posmodernas y poscoloniales.

Bibliografía

- Ahmad, Aijaz. "Salman Rushdie's *Shame*: Postmodern Migrancy and the Representation of Women". *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Nueva York: Verso, 1992. 123-158.
- Andeweg, Agnes y Sue Zlosnik. *Gothic Kinship*. Nueva York: Manchester UP, 2013. Impreso.
- Andrews, Elizabeth. *Devouring the Gothic: Food and The Gothic Body*. Stirling: University of Stirling, 2008. Web.
- Armitt, Lucie. "The Magical Realism of the Contemporary Gothic". *A Companion to the Gothic*. David Punter, ed. Blackwell Publishing, 2001. Impreso.
- Beville, Maria. *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Nueva York: Rodopi, 2009. Impreso.
- Botting, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 2005. Web.
- D'haen, Theo L. "Magic Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers". *Magical Realism: Theory, History, Community*. Lois Parkinson Zamora y Wendy B, eds. Faris. Durham y Londres: Duke University Press, 1995. 191-208. Web.
- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny' (1919)". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. Londres: Vintage Classics, 2001. 217-256. Web.
- Györke, Ágnes. "Tropes of Silence in Salman Rushdie's *Shame*". *Reverberations of Silence: Silenced Texts, Sub-Texts and Authors in Literature, Language and Translation*. Marta Pellerdi y Gabriella Reuss, eds. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 182-202. Impreso.
- Hakim, Azzam, Julie. *The Alien Within: Postcolonial Gothic and the Politics of Home*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.
- Hart, David W. "Making a Mockery of Mimicry: Salman Rushdie's *Shame*". *Postcolonial Text*, 4.4 (2008). Web.
- Hughes, William. *The Historical Dictionary of Gothic Literature*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2013. Web.
- Luna, Alina M., *Visual Perversity: A Re-articulation of Maternal Instinct*. Maryland: Lexington Books, 2004. Web
- Khair, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009. Web.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia UP, 1982. Web.
- Maandag, Tess. *Degeneration in Three Fin-de-Siècle Classics of Gothic Fiction: Lombrosean Monsters, Scientific Turmoil and Gothic London*. Leiden: Leiden University, 2015. Web.
- Miller, Rachel. "Colonial Trauma in Márquez and Rushdie's Magical Realism." *Fields: journal of Huddersfield student research*, 1.1 (2015). Web.
- Morgan, Jack. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Illinois: Southern Illinois UP, 2002. Impreso.
- Procter, James y Smith, Angela. "Gothic and Empire." *The Routledge Companion to Gothic*. Nueva York: Routledge, 2007. 95-104. Impreso.
- Punter, David, et al. *The Encyclopaedia of the Gothic*. Sussex del Este: John Wiley and Sons, 2016. Web.
- - -, y Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Impreso.
- Raducanu, Adriana. "The Sublime of the Intimate Others: Salman Rushdie's *Shame*." *Academia.edu*. Web.

- Ray, Mohit K. y Rama Kundu. *Salman Rushdie: Critical Essays, Volumen 1*. Nueva Delhi: Atlantic, 2006. Web.
- Rushdie, Salman. *Shame*. Londres: Vintage Books, 1995. Impreso.
- “Salman Rushdie - Islamic Societies Are Based on ‘Honour & Shame’ and The Repression of The Female.” *Youtube*, subido por NowLearnAboutIslam4, 11 junio 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=igRUYh8CusA>
- Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgo: Edinburgh UP, 2013. Impreso.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Londres: Reaktion Bookes, 2006. Impreso.
- Thompson, Philip. *The Grotesque*. Londres: Methuen & Co, 1972. Impreso.
- Williams, Sara. *The Maternal Gaze in the Gothic*. Hull: University of Hull, 2011. Web.
- Yaqin, Amina. “Family and Gender in Rushdie’s Writing”. *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Abdulrazak Gurnah, ed. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 61-77. Impreso.
- Yishai, Ben. “The Dialectic of Shame: The Representation in the MetaNarrative of Salman Rushdie’s *Shame*”. *Salman Rushdie*. Harold Bloom, ed. Filadelfia: Chelsea House Publishers, 2003. 247-266. Web.