“RODEADA DE PUNTOS SUSPENSIVOS”: LOS USOS DEL ESPACIO
EN *OXIDO DE CARMEN* DE ANA MARÍA DEL RÍO

POR

IRENE GÓMEZ CASTELLANO
University of Virginia

Yo no era totalmente hermano de Carmen, máxime cuando existía su madre, que dicen que vivía en el patio de más atrás, en una pieza vidriada, para vigilarla desde lejos, ... emparedada de por vida, decía Carmen, *rodeada de puntos suspensivos* cuando se hablaba de ella. (del Río 9, énfasis mío)

Oxido de Carmen (1986)¹ de la escritora chilena Ana María del Río, es, en palabras de Antonio Skármeta, una novela “claustrofóbica” (Lagos 1994: 216). En efecto, la novela transcurre casi exclusivamente en el interior de un caserón señorial de Santiago, donde cuerpo, tiempo y espacio se contaminan entre sí, construyendo un lenguaje que se proyecta en el espacio y que proyecta el espacio en los personajes. Lleno de paréntesis, puntos y comillas, el lenguaje encierra la voz del narrador del mismo modo que la casa encierra simbólicamente a sus habitantes. Los personajes en *Oxido de Carmen* serán caracterizados –como sucede en esta cita inicial sobre la madre de Carmen, la protagonista– por medio de su asociación con el espacio simbólico que ocupan en la casa. Además de desarrollar un patrón de caracterización complejo pero consistente, el lenguaje en la novela de Ana María del Río se transformará en un factor espacial –así, los puntos suspensivos adquieren presencia física y “rodean” al personaje como las paredes de cristal de su habitación.

En esta novela escrita durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) pero situada en la ficción en el gobierno autoritario del General Carlos Ibáñez (Lazzara x), un narrador masculino en primera persona cuenta desde el presente –marcado visualmente por el espacio textual que crean los paréntesis– una etapa de su juventud que ha marcado su vida, sus relaciones amorosas con su medio hermana Carmen y la posterior “purificación” a la que se somete a ésta para preservar la honra y el estatus de la familia, y las trágicas consecuencias del proceso, ordenado por la abuela y puesto en práctica por la tía Malva.

¹ La novela, ganadora del Premio María Luisa Bombal en 1986, ha sido traducida al inglés en el 2003 por Michael J. Lazzara. En el catálogo del MLA sólo aparecen citados tres estudios relacionados con la novela. María Inés Lagos es prácticamente la única investigadora que ha abordado el estudio crítico de la novela. Ricardo Yamal también tiene un estudio general sobre la narrativa de Ana María del Río. En general, esta novela de del Río merece mayor atención por parte de la crítica.

Muchos lectores de la novela enfatizan el carácter político de la compleja simbología espacial creada por del Río y la necesidad de entender el caserón en el que transcurre la novela como un recurso creativo de del Río para poder ejercer una crítica de la dictadura evitando la censura.² *Oxido de Carmen* se abre con facilidad a cualquier lectura política por el carácter opresivo de la casa y de la abuela y la tía, entre otras cosas, y por las particulares circunstancias de su narración. Pero el verdadero mérito literario de del Río reside en el original modo que tiene de construir lo que para muchos es una alegoría de la situación política de Chile, y no en su intención declarada de construir dicha alegoría.³ En este artículo voy a hablar más de la poética que de la política del espacio en *Oxido de Carmen*, aunque no niego por ello la inseparable relación que existe entre ambos planos de significado.

Si, como afirma Albert Cook, “Space is perceived from the body outward, and in that perception the physical and the mental are fused” (551), el espacio en la novela de del Río es una perfecta muestra de un espacio percibido a través del cuerpo. En *Oxido de Carmen*, el proceso de purificación de la medio hermana del narrador irá acompañado de una evolución espacial que a su vez tendrá su proyección en el cuerpo de Carmen, que dejará de ocupar espacio a medida que pierda su identidad, pasando de cuerpo voluptuoso a “niña hilo” (60).

Este ensayo estudiará los distintos usos del espacio en esta novela como un recurso polivalente y experimental mediante el cual se caracteriza a los personajes en *Oxido de Carmen*. Siguiendo los patrones de descripción de algunos de los personajes, comprobaremos cómo el espacio sirve inicialmente para caracterizar a los personajes pero también como un modo de borrar los límites entre categorías como cuerpo e identidad y el espacio en que éstas se construyen o desaparecen. La casa en *Oxido de Carmen*, más que ser un fondo del argumento, aparece integrada por completo con la descripción de los personajes protagonistas. Ningún elemento ajeno a la casa o a los pocos que la habitan aparece para contaminar el claro simbolismo elaborado por Ana María del Río. Los personajes y el espacio que habitan se alimentan entre sí, haciéndose más comprensibles uno al otro.

Ya en el primer capítulo se confirma este modo simbólico de caracterización en que el espacio es un apriori de la narración, ya que se describe al tío Pedro Bugeaut, uno de los personajes más positivos de la novela, enfatizando su relación con respecto al espacio; el tío “derramaba el vino sobre la mesa” y era, según su esposa, la tía Malva, “la torpeza humana”. Asimismo, el narrador cuenta cómo el tío le “enseñó a hacer [...] volantines en volumen” y describe cómo “se metía con nosotros bajo el arreglo floral [...] doblado en cuatro, porque el tío Pedro Bugeaut tenía la estatura de un cargador de muelle” (7). Además, la efímera presencia del tío Pedro –que sólo aparece como un recuerdo en el pasado muy lejano y desaparece– anuncia algunos patrones de caracterización espacial de los personajes en

² Para Lagos, el mundo interior –el espacio privado– de la casa es una reflexión de la situación externa –la dictadura de Chile en los 80: “lo que podría parecer una ausencia, la falta de un entorno y de una clara situación sociohistórica, no lo es, sino que al contrario la vida del caserón familiar subraya la estrecha relación entre la esfera privada y la esfera pública” (1994: 216).

³ En una entrevista de 1997, del Río explicó que sus historias más recientes estaban relacionadas con la cárcel que conforman las familias en Latinoamérica (Lee, 90). También hizo referencia a la progresiva desaparición del paisaje en sus obras, reconociendo su importancia (“the landscape is very powerful”) y privilegiando el paisaje interior sobre el paisaje en general (ver Lee, 89).

Oxido de Carmen. Ya en la primera página de la novela, el tío Pedro tiene no sólo gran tamaño, como hemos visto, sino también presencia olfativa –como Carmen misma o como el tío Ascanio: “Era tan distraído que una vez se le quedó un huevo duro en el bolsillo de la bata de levantarse. Tía Malva gastó dinerales en raticidas, jabones para las empleadas y desinfectantes ambientales antes de descubrirlo” (7). A su vez, las manos del tío Pedro poseen también una cualidad espacial peculiar, pues tienen una “dimensión como para ahorcar a una encina, y con las yemas de pétalo, de grueso pétalo” (8). El cuerpo del tío Pedro, en definitiva, ocupa demasiado espacio y es torpe –enseña a los niños a hacer volteretas y derrama los vasos con sus grandes manos– por lo que no puede categorizarse ni adaptarse a la rigidez que requiere la casa. Por eso, y gracias a los castigos a que lo somete tía Malva –un régimen de adelgazamiento que busca, como en el caso de la purificación de Carmen, disminuir su presencia corporal en el espacio: “lo martirizaba con unas comidas mínimas, sin sal” (8)– el tío Pedro “se fue caminando por el Parque Forestal y no volvió nunca jamás” (8).

Esta descripción inicial del tío Pedro –que logra escapar de la opresión corporal que se ejerce desde la casa saliendo de ella– marca el procedimiento que del Río empleará respecto a sus personajes, y que, como veremos, conformará un idioma coherente y sistematizado en relación al espacio. Inmediatamente después de describir al tío Pedro y su desaparición en el espacio abierto del Parque Forestal, aparecerá la tía Malva que, en lugar de ir precedida por una descripción habitual, viene a la novela acompañada de “baúles negros y paquetes de estraça, amarrados con fuertes cordeles, nudos ciegos desencadenándose sobre nuestras coronillas” (8). La villana de la novela, por lo tanto, llega a la casa acompañada de instrumentos de opresión espacial (baúles) y con cordeles y nudos para “amarrar” a los demás. Además, la tía no “entra” en la casa sino que la “penetra” –“la veíamos penetrar, como aciaga tormenta”(8)– y su presencia se dibuja como un techo invisible, como una tormenta en el interior de la casa que lo nubla todo y que amenaza con descargar, sirviendo como anticipo del final de la novela y como elemento de cohesión textual y espacial. Por otro lado, el personaje de la tía Malva también se definirá inicialmente por su posición en la casa –“se quedó a vivir en los altos de la casa de mi abuela, bajo la claraboya principal”(8)– y los objetos que la acompañan serán asociados con su propio cuerpo, marcando así una de las tendencias más marcadas en la novela, la asociación entre interioridad, espacio y cuerpo: “Todas sus cajas y guardaderos eran oscuros, más oscuros que sus propias cejas” (8). Las cajas, un elemento de contención espacial y simbólico, son proyecciones de la personalidad oscura de la tía Malva y simbolizan su función de carcelera de los cuerpos disidentes, por lo que su mismo cuerpo adquiere las características que las cajas que la acompañan y el espacio en el que se colocan éstas. De nuevo espacio y cuerpo forman un continuo simbólico que se proyecta en el lenguaje.

Al inicio de este ensayo he citado la descripción de la madre de Carmen, que vivía en la pieza vidriada “rodeada de puntos suspensivos” (9). Pues bien, irónicamente, la oscura madre de Carmen había tenido dos profesiones –“había sido bailarina y espía” (9)– que merecen nuestra atención: por un lado, como bailarina –al igual que las volteretas del tío Pedro– la madre de Carmen aparece como alguien que dominaba el espacio mediante el auto control de su propio cuerpo, de sus movimientos, asociados con libertad espacial, con amplitud. Y por otro, como espía, la madre de Carmen poseía control de su propia mirada,

que proyectaba sobre los demás y que contrasta con su presente borroso en una habitación acristalada, “emparedada de por vida” (9), vigilada desde lejos, invertida su posición en el panóptico. Además de haber sido despojada de su mirada para ser mirada por los demás, la madre aparece en el presente sin voz –nunca habla en la novela– y, al igual que todos la vigilan, son los demás los que hablan de ella, “rodeada de puntos suspensivos cuando se hablaba de ella” (9).

Como veremos, las cualidades iniciales de Carmen, la protagonista, serán similares al estado de su propia madre en el pasado, de modo que el futuro de Carmen se anticipa por medio de las referencias a la situación de su progenitora. La madre del narrador, por el contrario, se describe también en términos espaciales –si bien no vive en la casa– pero su control del espacio es distinto, pues “era reina vitalicia de las fiestas de caridad, kermeses del Colegio Inglés, beneficiaria caprichosa del club deportivo Lord Cochrane y otros eventos e instituciones importantes de Punta Arenas” (9). A su vez, el control de su cuerpo se marca en sus “conocimientos asombrosos acerca del rouge y la tintura” –elementos de opresión corporal, de enmascaramiento– y en su dominio innato del protocolo –“supo desde que nació el tipo y cantidad de copas de los almuerzos de gala y quién debía sentarse con quién” (9). Y, al igual que la madre de Carmen aparece “rodeada de puntos suspensivos cuando se hablaba de ella” (9), la madre del protagonista aparece “rodeada de manguitos de pieles auténticas, de verdaderas porcelanas y cristales cortados y de frases como: ‘a mí nadie me hace esperar’ o ‘la gente nace y no se hace’” (10). La vaguedad de los puntos suspensivos, su carácter evocador y casi invisible contrasta con los rígidos mandatos que acompañan espacialmente a la madre del protagonista, que también posee sutiles armas de control: su maquillaje era rígido e importado y le “dedicaba tres cuartos de su existencia” (10). Los manguitos, los cristales y las porcelanas la convierten en casi una mujer hecha de cosas, una mujer modernista, cosificada, con una “boca pétalo” (10) y con “dedos de uñas como uvas” (11), comestible y por lo tanto semi-domesticada, como un cuadro de Arcimboldo. Sylvia Molloy asocia este desmembramiento del cuerpo con la representación de la mujer que se desarrolla en el Modernismo y que funciona como otro modo de controlar a la mujer, dividiéndola.⁴

La madre del protagonista que, como ya hemos visto, también es descrita en términos de la relación de su cuerpo con el espacio y en total oposición con la madre de Carmen, dejará a su hijo, el narrador, en la casa de la abuela donde transcurre la novela. El narrador se rememora a sí mismo con un equipaje y una penosa entrada en la casa que contrasta con la de la tía Malva y su negra tormenta de grandes baúles: “yo ascendiendo penosamente por la escalera de mármol, con mi maletita y un gran *necessaire* de cuero rojo, en el que se alineaban unos absurdos útiles de afeitar” (10). El elemento de la barba servirá como leitmotivo en la novela, pues en el presente entre paréntesis de la narración el narrador se resiste a afeitarse,

⁴ “The turn-of-the-century representation of woman, in Latin America and elsewhere, is haunted by dismemberment. In a frenzy of synecdoche, (male) poets will exalt woman’s hair, her eyes, her feet, one foot, a glove, a stocking, as loci of desire. Only through the mediation of the fragment can the female body be apprehended and coveted in its plenitude. Without that meditation, plenitude –woman in her totality, woman complete– proves intolerable and, more to the point, strong and threatening: she is seen as the agent, not victim, of dismemberment” (Molloy 116).

un elemento típico del proceso de higiene a que se somete progresivamente a los habitantes de la casa: “esa barba te tendrá siempre en el mesón, córtatela, no quiero, repito, no me afeitaré jamás y punto” (11).

Pero es en la primera aparición de Carmen donde vemos confirmado este patrón de funcionamiento de la novela que vengo delineando hasta ahora:

Lloré hasta que conocí a Carmen, esmirriándose de bostezos entre aquellos salones apotrerados, ..., *con sus salvajes ojos negros trepándose por las fisuras de cualquier cosa prohibida, con su largo pensamiento exasperado en la copa de los árboles, mucho más allá de los álamos, enroscándose en las alcantarillas*, con una fruición de lechuga por todo lo vivo, por lo que latía. (11, énfasis mío)

Carmen aparece inicialmente superando el espacio opresivo de la casa con su mirada y con su pensamiento, que aparecen dotados de corporeidad y que son capaces de moverse imaginativamente por el espacio que los atrapa. Sus ojos pueden trepar, pero además, pueden introducirse por las grietas, “por las fisuras de cualquier cosa prohibida” (11). Su pensamiento es largo y aparece situado fuera de la casa, “en las copas de los árboles”, y muy lejos, “mucho más allá de los álamos”, dominando su cuerpo como una serpiente que no teme lo oscuro, “enroscándose en las alcantarillas” y, en definitiva, como una lechuga llena de agua y vida –comparación sorprendente y vivificadora que nos habla de la dificultad de reducir a Carmen en el espacio, de “escurrir” su agua para comprimirla. Quién va a poder resistirse a amar a una lechuga en medio de una casa de mármol. Desde luego, no el protagonista, quien desde que la vio confiesa que la amó “en picada, sin detenerme” (11) y sin preocuparse por lo incestuoso de su pasión.

Hasta ahora sólo he analizado el sistema de caracterización de los personajes, de su cuerpo y del espacio asociado a ellos, en el capítulo primero de *Oxido de Carmen*. Se ha comprobado que el modo de caracterizar a los personajes se ejerce mediante oposiciones a través de lo espacial y lo corporal y se puede concluir ya que sí, como ya he demostrado, los personajes son espacio, el espacio también va a ser un personaje. Así, el espacio de la escalera de la casa se personificará en el episodio de la llegada del piano de Carmen, que traen “ocho gorilas sudorosos”, ocho hombres animalizados que transportaron el piano “por los aires, izándolo hasta la escalera imperial, que *recibía* el color oscuro y las patas torneadas *con una lenta palidez de reyes*” (12, énfasis mío). El “piano del otro mundo” quedará “instalado en el salón grande, el de la lámpara de diez mil lágrimas” (12), la lámpara humanizada de la que finalmente se cuelga Carmen. La casa y sus elementos sirven como un modo de cohesión textual y como un mecanismo retórico en sí, además de funcionar como anticipaciones trágicas del final que son índices ocultos de la tragedia escondida detrás de cada episodio o espacio.

La casa donde transcurre prácticamente todo *Oxido de Carmen* está viva –personificada– y tiene un papel activo, pues funciona en contra de algunos de sus habitantes, es una cárcel en miniatura que transforma en objetos comestibles las personas que se introducen en ella, digiriéndoles y quitándoles energía como un parásito invisible: “el salón donde se celebra el cumpleaños de la abuela aparece rebosante de “pavos, trufa, vino y *senadores*” (13, énfasis mío). Se trata de una casa llena de detalles incómodos que dificultan el movimiento y que exigen de muchos cuidados, una casa diseñada para convertir a sus habitantes en seres sin

movimiento, en minusválidos simbólicos. En su artículo “Bodies in Waiting: Representation of Medical Waiting Rooms in Contemporary American Fictions”, Laura Tanner explora la asociación entre el espacio de la sala de espera médica –que voy a relacionar con la casa– y las concepciones del cuerpo y de las minusválidas. Tanner arguye que:

the medical waiting room serves as a place in which we are immobilized *in* and *as* our bodies. Our physical containment in the waiting room and the material threat of illness or disability that brings us to such a space are coupled with symbolic assaults on productivity and subjectivity that render us symbolically, if not physically, disabled. (116)

La casa que se construye en *Oxido de Carmen* posee cualidades similares a la sala de espera de los hospitales tal y como son descritas por Tanner; se trata de un lugar en la que se empaqueta a los cuerpos sanos y se reduce su movimiento, de modo que acaban siendo cuerpos minusválidos, divididos, que necesitan ayuda para caminar por el espacio y que, por lo tanto, pierden su identidad –ya que normalmente entendemos nuestro cuerpo sano y entero como un reflejo de nuestro ser (Tanner 115). Esto es un modo perfecto de ilustrar el control de la subjetividad disidente por medio del control de los cuerpos que ya se anunció cuando hablamos de las volteretas del tío Pedro y de la profesión de bailarina que ejerció la madre de Carmen en el pasado, ambas actividades de dominio del espacio que son incompatibles con la casa.

Carmen, por ejemplo, ya en el segundo capítulo, aparece inmovilizada por el espacio atiborrado de muebles, transformada en una minusválida simbólica. Por contraste, en el espacio del salón del piano hace su aparición el profesor Liberdevsky, que sabe moverse, al igual que la tía Malva, con toda facilidad entre los muebles de la sala a pesar de su apariencia artística y su “melena leonina” y de no haber estado antes en la ella: su amplia capa “no se le enredaba jamás en los muebles” (14) y sus papeles, aunque parecen “agitarse en un bello desorden, [...] estaban cuidadosamente numerados” (14). El profesor se mueve, y mucho, pero sus movimientos y sus palabras –“no creo que nunca haya dicho nada trivial como ‘pásame el salero, por favor’” (14)– están tan controlados como sus escalas perfectas en el piano. Carmen hace su aparición despeinada, y el profesor Liberdevsky asume el papel de lazarillo de su alumna por el salón: “Y la llevó de la mano por entre las alfombras, y los cacharos de plata bruñida, y las mesitas relucientes, por el camino de los elegidos, las cortinas pomposas, hasta el centro del salón” (15). Por si fuera poco, el profesor, “con vuelta completa de capa, tomó la punta de los dedos de Carmen y se los metió entre sus labios, como si fueran una servilleta o tostada deliciosa” (16), ingiriendo simbólicamente el cuerpo de su alumna para digerir su identidad, como hace la casa personificada. Carmen necesita ser guiada en su propia casa por un extraño, y destaca la actitud pasiva que el estrecho diseño de la casa –una caja simbólica– le obliga a adoptar. Y nuevamente Carmen aparece dividida en partes y convertida simbólicamente en algo comestible, controlable, susceptible de ser borrado y utilizado.

De nuevo, la acción y los personajes aparecen definidos por los términos de su relación con el espacio y su control. Un modo evidente de dominar el cuerpo y disciplinarlo, y hacerlo perder su presencia espacial y la identidad asociada con ella, es construirlo como un cuerpo física o simbólicamente enfermo. En este sentido, ya he señalado cómo la casa convierte en

minusválidos simbólicos a sus habitantes. María Inés Lagos explora en “Cuerpo y subjetividad en narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit”, cómo en estos tres relatos—incluido *Oxido de Carmen*—“las protagonistas aparecen representadas como mujeres enfermas cuya subjetividad aparece estrechamente ligada a la materialidad de su cuerpo” (97). Utilizando las ideas de Teresa de Lauretis y de Foucault, entre otros, Lagos considera cómo “la disciplina con que se castiga a la protagonista la transforma en una ‘santa anoréxica’ en el sentido en el que Rudolph Bell describe este concepto” (99). Su comentario acerca de las ideas de Sandra Bartky respecto a “las repercusiones que tienen en la mujer el reducido espacio físico que se les enseña a ocupar con su cuerpo” (Lagos 101) resulta iluminador al hilo de mis observaciones. Efectivamente, “el cuerpo de Carmen se empequeñece con las prácticas ascéticas hasta el punto de que se transforma en una ‘niña hilo’” (Lagos 101-2).

Más que discutir este aspecto ya estudiado de la disciplina en el sentido foucaultiano aplicada al cuerpo de Carmen para dominarla, me interesa aquí estudiar la proyección de dichas disciplinas no tanto en el cuerpo de Carmen sino en el espacio que Carmen—y el resto de los personajes—ocupan, y su relación respecto a este y, sobre todo, en cómo el lenguaje de la novela asume este tipo de conexiones. Carmen es la principal víctima de este sistema “espacializado” de control, pero otros personajes de la casa sufren mecanismos de limpieza de sus subjetividades por medio del control ejercido sobre sus cuerpos a través del espacio, como muestra el caso del tío Ascanio—caso que estudiaré detenidamente—y como muestra también la dieta alimenticia—y económica— a la que se someten todos los miembros de la casa por orden de la abuela, cuya “palma tajante estableció la democracia en la mesa. Se comía sin genialidades individuales, y todos teníamos la misma obligación de ingerir el charquicán, voluble guiso...” (13-4). Comida, cuerpo y espacio están estrechamente conectados. La comida que se sirve en la casa, que se “ingiere” pero no se disfruta ni se saborea, recuerda a un guiso de rancho que, por muy democrático que sea, también muestra el control despótico que se ejerce sobre los cuerpos y sobre los deseos individuales y que es tanto más chocante en la casa de una familia de tanto rango. Comer es apropiarse de las cosas, un acto de control del cuerpo, y los guisos con elementos no identificables impiden este acto de “apropiación por destrucción” que Sartre discute en *Being and Nothingness*.⁵ Algo similar sucede con la obsesión por la limpieza y la uniformidad promovida por la tía Malva (17) y con el control de los gastos que afecta hasta la compra de la pasta de dientes (30-1) e incluso a los nombres que la abuela impone a las criadas (30).

La casa parece diseñada para favorecer este control absoluto, para propagar la disciplina de los cuerpos. Sin embargo, dentro de este panóptico amenazante existen algunos espacios para esconder los cuerpos indisciplinables como el del tío Ascanio, que, como una loca en un ático, está escondido en el tercer piso de la casa. La suciedad y el olor del tío Ascanio no pueden eliminarse fácilmente, y a menudo bajan por la escalera “infectando” la pulcritud de la casa. Pero el tío Ascanio es, para Carmen y para el narrador, un ser encantador, similar

⁵ “To eat is to appropriate by destruction; it is at the same time to be filled up with a certain being ... When we eat we do not limit ourselves to knowing certain qualities of this being through taste; by tasting them we appropriate them. Taste is assimilation... Henceforth, what I accept or what I reject with disgust is the very being of that existent...”. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (New York: Washington Square Press, 1966) (Yudice 1).

por tamaño al tío Pedro. La caracterización y el espacio que ocupa el tío Ascanio está cargada de simbolismo y además nuevamente resume el sistema de caracterización espacial de la novela:

Era un ser casi transparente, sin ser en absoluto delgado, con la sonrisa más luminosa que vi jamás, y los pies de un olor imposible [...] Los pies del tío Ascanio eran inmensos y blancos. Siempre anduvo sin zapatos [...] A mí me fascinaba la uña del dedo gordo en el pie derecho: era un verdadero acorazado violáceo. (19)

En esta descripción, el tío Ascanio, como sucedía con el tío Pedro, escapa de las categorizaciones simples. Las manos gigantescas con yemas de pétalo del tío Pedro son tan inefables como la inmensa transparencia de Ascanio. La fijación en las uñas y en los detalles corporalmente desagradables asociados a personajes positivos dentro del sistema de la novela parece luchar contra los mecanismos de limpieza sociales y literarios que se imponen sobre este tipo de historias. La uña descomunal y el olor imposible del tío Ascanio explican su situación de reclusión en el tercer piso y amenazan, con su olor descendiendo escaleras abajo, con contaminar la casa y el sistema que lo contiene. La idea del “acorazado violáceo” parece evocar connotaciones de lucha interior desde dentro de la casa por alguien que se resiste a controlar su cuerpo, a llevar zapatos, y a trabajar o a bajar a la segunda planta “como cualquier hijo de vecino” (18-9). Pero la batalla de Ascanio fracasa, como vemos por algunas menciones al final de la novela sobre la desaparición total de su olor, de su identidad:

Después subo a ver al tío Ascanio. Cada vez me cuesta más encontrarlo, porque está tan límpido como una gota no deshecha. Su chaqueta café cuelga sin nadie dentro, el olor del encierro caliente o de los huevos ya no es insoportable, ni es tan encierro, pero sí es una bella glorieta donde tienen al tío Ascanio (63).

La higiene triunfa sobre la individualidad de los personajes cuya subjetividad es menos dócil y por lo tanto más marcada, como sucede con Carmen, su madre o con el tío Ascanio. Dicha subjetividad, como se ha visto, se manifiesta corporalmente en el espacio. Una gran masa corporal y el olor son sinónimos de libertad, de presencia, de existencia y de identidad. A pesar de su gigantesca presencia y de su “olor a patas”, el tío Ascanio tenía un “dulce ser despegado y volátil, como un pollo gigantesco que se elevaba por sobre los tironeos de los seres humanos aquí abajo” (20). Esta idea de elevación nos hace pensar en la casa como un espacio alegórico donde la libertad y la resistencia flota en los pisos superiores y donde el poder y la vigilancia reside en los dos pisos principales. Aunque a veces desde arriba bajan efluvios de disidencia, el final de la novela nos habla de una limpieza que ha llegado incluso hasta el tercer piso, a lo más remoto, que ha podido con todo. La casa puede ser vista así como un gran cuerpo que se ha limpiado por completo.

En este sentido, se menciona a menudo el olor corporal de Carmen como un signo de su individualidad, de su presencia como cuerpo que finalmente borrarán las técnicas de disciplina de la tía Malva; el aliento de Carmen “hierve y es hondo pozo de jazmín, orquídea podrida” (27), y también se menciona su “olor ácido, a café recién hecho” (33) y finalmente, cuando sus amores ilícitos son denunciados por tía Malva, el olor de Carmen era “inquieto y le crecía una fuerza algo amarga por debajo de los brazos” (36). La obsesión de la tía Malva

por la pasta de dientes y el gesto de rebeldía de Carmen de pintar un círculo en el espejo de su impoluto cuarto de baño, que el narrador se apresura a borrar (34-5) pueden verse también como un modo dualístico de caracterización a través del par simbólico limpieza-suciedad.⁶

La presencia de la subjetividad de Carmen evoluciona en términos de espacio. Cuanto más espacio ocupa su cuerpo simbólicamente, mayor es su libertad. De ahí que su yo se borre por completo a medida que se borra su cuerpo a través de una dieta para el cuerpo y para el alma que literalmente acaban con toda ella.⁷ Lisa Dresdner estudia cómo las escritoras norteamericanas de autobiografías en el siglo xx construyen su identidad por medio de la representación de su yo en el espacio:

These writers reconfigure their roles of bodily experiences, illustrating that the body is the most intimate space. Reading autobiographies as spatial self-representation, then, also allows us to rediscover the body and give it a central place in the construction of the real and imagined geographies and identities. (240)

Si bien *Oxido de Carmen* no es una autobiografía, sí se puede comprobar cómo el cuerpo se sitúa en el espacio y se autorrepresenta allí mediante una (con)fusión entre cuerpo y espacio que no sólo afecta a la protagonista femenina, Carmen, sino a la mayoría de los personajes en la novela. El tamaño corporal es claramente percibido como una amenaza en la casa. Baudrillard y su concepción del cuerpo como microcosmos del mundo nos pueden ayudar a entender esta concepción de la presencia excesiva de lo corporal—simbólica (control del espacio) o real (olor, sudor)—como un reflejo de un cuerpo obscuro, desordenado (Yudice 9).

El cuerpo simbólicamente grande o que emana olores es un sinónimo de descontrol, de ahí la obsesión por la limpieza de la tía Malva, que acabará triunfando sobre Carmen quien, en las últimas etapas de su encierro, “se lavaba durante horas las manos” (55). Yudice explora “Mary Douglas’s notion that anxiety around bodily boundaries signals significant social change or crisis. What and how we eat undergirds other kinds of social boundaries (marking off the difference between purity and pollution, inside and outside, etc)” (23) y alude a Susan Bordo para explicar “the deeper psycho-cultural anxieties about internal processes out of control—uncontained desire, unrestrained hunger, uncontrolled impulse” (Yudice 20). La unión entre lo social, lo individual, lo interior y lo exterior, lo corporal y lo sexual quedan unidos por completo mediante la retórica del espacio en *Oxido de Carmen*.

La disolución de la subjetividad, de la identidad, viene marcada así por un proceso de disciplina que controla el espíritu mediante el control del cuerpo. Es curioso que el hijo de Malva, “El Presidente de la República”, tenga un tamaño tan pequeño que la abuela llega a decir que se está “quedando enano” (20) y se le compara con una cucaracha (35). En contraste, el narrador describe a Carmen en términos de espacio incommensurable, de gigante tamaño simbólico—al igual que, literalmente, Ascanio y Pedro tienen un cuerpo gigantesco;

⁶ Lagos interpreta el gesto de limpiar la pasta de dientes en el espejo como un tipo de censura de la escritura de Carmen por parte del narrador (Lagos: 1994, 213).

⁷ “...we must remember, as Lorde, Ehrlich, Williams, and Mairs remind us, that just as the mind and body are not separable, neither are body and space” (Dresdner 240).

Carmen tiene “cara de horizonte” (35) y cuando canta al piano “Bluuuu Muuun...– mostraba la boca abierta, el túnel rojo por donde venía el sonido” y “todo el pasto de su exquisita modulación se desenrollaba ancho y fue una suave y gigantesca pantera penetrando en el salón a deshora” (39). Esta idea se revierte cuando sus ojos, al final, son “ojos de cavernas prendidos a su cara de lágrimas” (58), aludiendo así también a la pérdida de Carmen del control sobre sus propios ojos, sobre su mirada.

La asociación entre la comida y la obscenidad –el ocupar demasiado espacio simbólico en la casa, el control y la conciencia del propio cuerpo y su materialidad que se obtiene saboreando alimentos– aparece también de forma clara al final de la novela, cuando Carmen rechaza tocar su propio cuerpo –se corta el pelo “porque me da una cosquilla que sé que es pecado” (55), se baña vestida y no se mira al espejo ni se toca (54)– y rechaza asimismo los alimentos, no sólo el comerlos sino también el disfrute de tocarlos: “La vi llorar a gritos por haber pasado la mano por un plato de frambuesas, más aún, por recordar haberla pasado. El olor del pan recién hecho le causaba horror” (55). Cuando Carmen deja de ocupar espacio literal y simbólicamente, desaparece; la última vez que el protagonista ve a Carmen, ésta “se estaba quedando cada día más delgada, [...] esperando poder pasar por la bisagra de la ventana” (55), es decir, esperando desaparecer.

El disfrute de la comida y el disfrute y el control del propio cuerpo vienen asociados. Esta tendencia puede intuirse desde el comienzo de la novela, especialmente en la regulación de los alimentos y en el último acto de rebeldía de Carmen, que se escapa de su primer encierro el sagrado día del cumpleaños de la abuela y acaba en el espacio de la despensa, uno de los más vigilados de la casa junto con el impoluto cuarto de baño de la tía Malva: “Encontraron a Carmen en el repostero, completamente borracha, [...] con la Meche limpiándose a gritos un vómito verde [...] Carmen se confesaba a gritos, vuelta hacia el estante de las mermeladas, de las cosas que había pensado...” (44-5). La tía Malva, por supuesto, “nunca decía hambre” (37), pues en el sistema de la casa los apetitos de cualquier tipo –el hambre incluida– tienen que ser reprimidos incluso en el lenguaje.

El apetito sexual de la Carmen rebelde anterior al encierro se marca en el modo que tiene de mirar a los repartidores del almacén como si fueran comestibles: “de alto a bajo, y tan lentamente que los iba pelando, plátanos de uniforme gris” (35). En este ejemplo se puede apreciar cómo mirada, apetito (comestibles) y sexualidad (plátanos) están conectados. La mirada de Carmen es una muestra del control que ella ejerce sobre su propia sexualidad y sobre los hombres, y por lo tanto es amenazante en la casa y debe ser reprimida. En *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, Magdalena se queja de la situación de las mujeres, diciendo que “Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen” (Acto II). En efecto, la mirada es otro de los aspectos sensoriales que tienen mayor poder en la novela y que acaban fulminados por el proceso de limpieza de la tía Malva. Si consideramos, como parece obvio, esta casa –al igual que la de Bernarda Alba– como un ejemplo de panóptico, podremos entender parte de la importancia de la represión de la mirada en la novela, ya que la casa está diseñada para promover la sensación de ser vigilado y no ver de dónde procede esa vigilancia:

The Panopticon is a machine for dissociating the see-being seen dyad: in the peripheric ring, one is totally seen, without ever seeing; in the central tower, one sees everything without ever being seen [...] A real subjection is born mechanically from a fictitious relation. (Foucault 202)

En este sentido, “Miré a Carmen” (21) es el principio del proceso de descubrimiento por parte de la tía Malva de los amores incestuosos entre Carmen y el narrador. La poderosa frase, que comienza el capítulo cuatro, aparece seguida de otra frase indicadora del poder y el peligro que esa mirada suponen en la casa: “Miré a Carmen. Y sucedió lo que temíamos. Tía Malva concentró la rabia de sus glándulas solitarias en nosotros, en adivinarnos todo lo ilegal que pensábamos hacer. Era inteligentísima” (21). Y justo el siguiente capítulo comienza aludiendo a la disociación entre el ver y ser visto que Foucault desarrolla en *Discipline and Punish*: “Tía Malva acechaba en las partes más insólitas. Se la veía tan sigilosa para caminar como para comer [...] No usaba los talones para caminar, desplazándose gatuna, súbita, sobre todo súbita” (25). La pareja comienza a percibir la amenaza latente que se esconde, sigilosa, en todas partes, hasta que finalmente son descubiertos por una tía Malva que es comparada en numerosas ocasiones con un gato negro (25). La vigilancia llega a percibirse como una presencia tan constante que, en el capítulo siete, “toda la casa está llena de su presencia, de ojos, de orejas sueltas, oyendo lo que se pueda de malo” (33).

No es necesario en ningún momento el empleo de la fuerza física en la casa para controlar a los dos primos, pues en el panóptico “it is not necessary to use force to constrain the convict to good behaviour [...] He who is subjected to a field of visibility, and who knows it [...] inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection (Foucault, 202-3).⁸ Cuando se comunica a Carmen y se la deja al cuidado de tía Malva, ésta aparece “subiendo y bajando, volando por los corredores con su disfraz de ángel” (43), multiplicándose así su poder otorgándole a la vigilancia el poder absoluto de la mirada de un ángel –disfrazado– el observador invisible y sin cuerpo. Carmen entrará en crisis tras su escapada a la despensa y gritará “ya no sé para qué lado miraaaar” (45). Su mirada ya no le pertenece, y finalmente, acaba teniendo unos ojos distintos: “Entonces me miró con otros ojos. Los suyos propios se habían quedado quizás dónde, doblados en mil pedazos” (56). La limpieza –mediante la vigilancia (o la mirada) constante– ha llegado a cambiar los ojos de Carmen, a la que, simbólicamente, se le quita el derecho de mirar, volviéndola de nuevo minusválida para poder controlarla desde su interior mismo, convirtiendo a Carmen en su propia vigilante.

Precisamente el cine es uno de los espacios que primero adquirirán la condición de “prohibidos”, seguramente por la inversión del panóptico que se da en la sala, donde todo el poder de la mirada está en el espectador, que ve sin ser visto y está en una situación privilegiada de poder. Así, las actrices de las películas tienen un tamaño que se percibe en la casa como amenazadora –y distorsionadamente– grande: “esas mujeres con el cuello cada vez más largo y la boca más grande” (23). Y Carmen, en el cine Alcázar, domina de tal manera su mirada que “ostentaba tres maneras distintas de abrir los ojos” y mira al narrador “sin vacilar” (22). En esta novela claustrofóbica, una de las únicas visitas al exterior se realiza desde una posición protegida similar a la del panóptico, pero que se proyecta sobre la ciudad entera; la abuela “nos llevaba y nos mostraba por unas ventanillas de caoba, altísimas” (28).

La casa donde transcurre *Oxido de Carmen* no es meramente un lugar sino un espacio que se vive desde el cuerpo mismo, y que puede considerarse un cuerpo en sí, la figura de

⁸ Lagos también utiliza el término “panóptico”, pero para aludir a la habitación de la madre de Carmen (Lagos, 1994: 210 y ss.).

un vigilante invisible adherida a las paredes, suspendida sobre las cabezas de los protagonistas que son aislados, incomunicados entre sí pero vigilados de forma permanente. El espacio se percibe desde el cuerpo mismo, y es totalmente subjetivo, distorsionado por la percepción del que lo mira. Así, inicialmente, la habitación de Carmen se confunde con el cuerpo de ésta: “Me pongo húmedo sólo de pensar en Carmen, en su pieza de cortinas rabiosas, en sus enaguas, de malhadado encaje, que se quedan prendidas en las yemas” (26-7). Y el espacio de la mesa puede transformarse en un océano cuando separa a los hermanos, con una mesa que tiene orillas (26). El espacio se percibe del cuerpo hacia fuera, y en dicha percepción lo físico y lo mental están fusionados (Cook 551). El narrador, tras ser descubiertos sus amores con Carmen, experimenta un miedo que se traduce en un cambio en la percepción corporal del espacio: “Caminé por la galería horas incontables esperando que Carmen saliera. *Las tablas estaban muy juntas ahora*; casi no había resquicios en la madera” (36, énfasis mío). La casa de tres pisos se empequeñece cuando la vigilancia activa comienza. El espacio “permitido” se reduce, además, literalmente, cuando se prohíbe a la pareja visitar determinados espacios –el cine, la habitación del tío Ascanio, etc. Y este empequeñecimiento del espacio percibido (Cook 551) se hace literal en la evolución de las distintas habitaciones de Carmen.

Primero, “se recluyó a Carmen en su habitación, pero escapó” (46), y tras buscarla frenéticamente “como un pañuelo extraviado” (46), la encuentran escondida en la pieza del tío Ascanio, ya convertida en objeto, “tan quieta y compacta como el mismo piano” (48). Y tras este intento fallido, “encerraron de verdad a Carmen, en un patio solo, sin palmera” (49), al que también se llama “el patio del final” (50) o “el patio cuarto” (51). Cuando el narrador entra al espacio ocupado por Carmen, la comparación que hace con su antigua habitación es reveladora del paralelismo entre cuerpo y espacio que se da en la novela:

Había desaparecido todo vestigio de las cortinas con velos que adornaron su otra habitación. No quedaban rastros tampoco de esa cama mullida, con la colcha de lunares blancos, donde nos desaparecíamos haciendo cosquillas por horas entre los almohadones gigantes.

La celda de ahora tenía al fondo una especie de diván escueto. La ventana resplandecía en el muro, sin un solo cuadro. El olor a encierro se cernía como una lámpara. (53)

Las antiguas cortinas, comparadas con las enaguas bordadas de Carmen, desaparecen en la celda, junto a todo signo de espaciosidad, comodidad o blandura. Y Carmen –siguiendo el esquema trazado anteriormente– ya no tiene olor, sino que el olor procede del espacio mismo; ahora el “encierro” es el que tiene personalidad, el que ha robado a Carmen el olor que la definía como sujeto. Ahora Carmen no se atreve a mirarse al espejo (54) ni mucho menos a salir de la habitación (56). Su situación espacial ha llegado a parecerse a la situación de su madre, la bailarina espía encerrada al fondo de uno de esos patios misteriosos, en una “pieza vidriada”. El peregrinaje espacial de Carmen ha sido un viaje simbólico en el que, como en un *Bildungsroman* invertido, la protagonista, en lugar de encontrarse a sí misma o conformarse una identidad, la ha perdido progresivamente; se la ha limpiado tanto que ha llegado a desaparecer. El espacio y su cuerpo marcan esta pérdida progresiva de su subjetividad. Cada cuarto es más pequeño y está más alejado del centro de poder de la casa

—el primer y el segundo piso. Paralelamente, el cuerpo de Carmen y su identidad asociada a él, cada vez están más delgados.

Y la lógica consecuencia de este proceso gradual de limpieza es la desaparición total de Carmen, de su cuerpo y de su espíritu, que viene de mano de la muerte, de un suicidio que tiene ecos obvios del suicidio de Adela en *La casa de Bernarda Alba*. El pelo, los ojos, los pechos, el cuerpo entero de Carmen desaparece, “esperando poder pasar por la bisagra de la ventana y convertirse en buena y *que nadie la viera*” (58, énfasis mío). Las ansias de Carmen por desaparecer son también producto, no sólo de la limpieza, sino de la vigilancia constante de la que sólo puede escaparse desapareciendo, volviéndose invisible. En términos espaciales, esta “invisibilidad” que sólo es posible con la muerte, adquiere movimiento para el narrador, que piensa en el suicidio de su amada como “una acrobacia de su alma” (61), uniendo así las alusiones iniciales al control del espacio de Carmen —que “con sus salvajes ojos negros trep(aba) por las fisuras de cualquier cosa prohibida [...] enroscándose en las alcantarillas” (11) con esta “acrobacia” final, la de colgarse a la lámpara de las diez mil lágrimas bajo la cual el narrador la sitúa por última vez:

Entré de a ladridos en la casa, separando carnes de mujeres viejas, carnes viejas de mujeres agrias que se agachaban ante el más bello y delgado cuerpo de niña hilo que se elevaba en espiral hasta la lámpara de diez mil lágrimas, ni una sola rota, Carmen de cristal. (60)

Pero Carmen no se “cuelga de la lámpara” sino que, por contraste, se “eleva en espiral” hacia ella, logrando por fin situarse en el uno de los ejes espaciales que se veían como positivos en la novela, el espacio de las alturas. Y con su muerte regresa al centro de poder de la casa, recupera de algún modo un espacio de poder, ocupándolo subversivamente con su cuerpo muerto.

La última imagen de Carmen en la novela también la sitúa en el espacio, “flota(ndo) dentro de esa caja de blancanieves que le compró mi abuela, entre encajes y cristales tornasolados, más y más flores, rodeada de bustos de negro” (61). Al igual que sucedía con las “carne de mujeres viejas” que el narrador tiene que separar para poder ver a Carmen, ahora ésta aparece rodeada de “bustos de negro”, no de personas. Parece que en el espacio que Carmen abandona no pueden existir sujetos sino “carne” y elementos de decoración, muertos, sin identidad posible —incluso el padre del narrador no es sino una significativa metonimia del personaje: “y la espada de mi padre paseándose interminable por los patios” (61).

La novela hace su pirueta final al insertar el cuerpo de Carmen flotando dentro de una “caja de blancanieves”, pues Blancanieves, como todos recordamos, cuando muere la manzana y “muere”, se queda a la espera del beso del príncipe dentro de un ataúd de cristal rodeado de flores y de los siete enanitos en duelo.⁹ Pero más que teñir irónicamente de cuento

⁹ “They were going to bury her, but they saw that she remained fresh. She did not look at all like a dead person, and she still had beautiful red cheeks. They had a glass coffin made for her, and laid her inside, so that she could be seen easily. They wrote her name and her ancestry on it in gold letters, and one of them always stayed at home and kept watch over her” (D. L. Ashliman (trad): Hermanos Grimm, *Little Snow-White*, versión de 1857).

de hadas la historia de Carmen –el príncipe nunca podrá resucitarla, pero lo hace de algún modo cuando escribe su historia– esta alusión nos devuelve al capítulo primero y a la habitación de cristal donde reside, –olvidada pero vigilada por todos– la madre de Carmen. La novela así regresa al lugar donde comenzó y borra las diferencias progresivamente entre la madre y Carmen misma por medio de un proceso de convergencia espacial y corporal. *Oxido de Carmen* es un regreso a la semilla, una vuelta a la madre, pero dicha semilla no está en la selva sino en una habitación de cristal.¹⁰

En el presente de la narración, el narrador se sitúa entre paréntesis, precedido por puntos suspensivos, y rodeado por comillas en su escritura, como si nos estuviera hablando de las barreras que le rodean en el espacio que es su propio texto, espejo imperfecto del espacio en el que se crea y que describe, donde el tiempo se confunde con el espacio y adquiere densidad –y esa labor de limpieza eterna que ahora queda en manos de Meche, la criada:

[...] A veces a los días les cuesta avanzar y se hunden, junto con los cardenales de la entrada, en una pasta de tristeza en contra del tránsito, aquellos días en que la Meche se mete con la cera y el chancho [...], y se mete, justo cuando pienso por fin tomar una decisión de hombre y enamorar de firme a la que me ha tocado en suerte [...] Pero justo hoy, la Meche me deja todos los muebles tapados con la prohibición de destaparlos hasta que ella termine de encerar [...] (62)

Nuevamente la limpieza dificulta el movimiento y corta de raíz cualquier posible esperanza de cambio, de relación, para el narrador en el presente. La tristeza adquiere consistencia y dificulta el movimiento, es una “pasta de tristeza en contra del tránsito”, similar a la cera de limpieza con que la Meche encera la vida del narrador y paralela a la limpieza que obstruyó el movimiento de Carmen, parándola para siempre. El tío Ascanio está limpio pero su “chaqueta [...] cuelga sin nadie dentro” (63), y “ya nadie tiene las llaves de las puertas” (63). La disciplina deja de ser necesaria cuando está interiorizada por completo. El narrador no puede tener relaciones con mujeres aunque lo intenta, y de la familia sólo quedan la criada y los limpios restos de lo que un día fue el tío Ascanio. Como afirma Lagos, “la novela muestra que el efecto de esta limpieza es un orden estéril, una familia sin descendencia” (1997: 103).

Aunque cualquier intento de cerrar este análisis otorgando un sólo sentido a esta compleja red de asociaciones simbólicas sería en cierto modo contraria a la naturaleza del lenguaje sugerente e indirecto empleado por del Río, se pueden sintetizar algunas de las líneas de desarrollo que he venido explorando hasta ahora; en primer lugar, en esta novela donde sólo hay unos pocos personajes obligados a convivir por fuerza en un espacio reducido –como sucede en el *Diario de Ana Frank* y en otras escrituras del encierro– la subjetividad es la protagonista y es lógico que se de una contaminación entre los personajes, sus cuerpos, y el espacio que habitan, y que se difuminen los límites entre estas categorías. Como consecuencia de la presencia de la casa y la imposibilidad simbólica de salir de ella –en *Oxido de Carmen* no hay un afuera– la identidad de los personajes es desarrollada a través de la relación de sus cuerpos y mentes con el espacio que se ven obligados a habitar, tanto o más

¹⁰ Para Kristeva, la disolución de la identidad femenina tiene lugar precisamente en relación al cuerpo materno (Yudice 29).

que con las relaciones que los dos protagonistas tienen entre sí. El encierro en la casa es una proyección espacial –¿un síntoma o una consecuencia?– de la relación entre Carmen y su medio hermano –¿a dónde apunta el incesto sino a esta relación claustrofóbica?

Se observa una evolución en los personajes –incluida la casa– que se construye por medio de jerarquizaciones espaciales que ilustran tensiones sexuales y relaciones de poder. Los protagonistas –Carmen, su madre, el tío Ascanio– irán pasando de un lugar a otro de la casa a medida que vayan siendo sometidos a un proceso de higienización que acabará borrando sus respectivas identidades. Y, en un balance perfecto de poderes, la identidad que pierden los habitantes de la casa sometidos al poder de tía Malva y la abuela, la gana la casa misma –proyección y alidada espacial de estas dos dictadoras. El caserón pasa de ser un telón de fondo claustrofóbico a un espacio personificado.

Se podría pensar que en la evolución de los personajes se da un paralelismo con la evolución de la casa, pero no es así exactamente. *Oxido de Carmen* es una novela técnicamente muy sofisticada, y esto se refleja en la relación recíproca entre casa y personajes. La mansión de *Oxido de Carmen* no es una casa encantada que ejerce un poder maligno sobre sus habitantes; es un espacio que refleja la evolución de los personajes y que incide sobre ellos. En la casa se dan analogías entre lo político y lo familiar, lo individual y lo social, pero estas analogías no son unidireccionales.

Los personajes encerrados en este espacio que es la mansión venida a menos donde transcurre la novela, son definidos y caracterizados de distintos modos, y todos ellos contribuyen a subrayar de un modo u otro la importancia del espacio en el lenguaje de esta novela. El cuerpo de Carmen, del tío Pedro, del tío Ascanio o incluso del narrador marcan su presencia mediante las trazas de sus cuerpos en el espacio (por su tamaño grande, real o simbólico, por su olor, por su suciedad, por el control de sus movimientos, por su deseo desmesurado, por el poder de su mirada, etc.). Posteriormente, los personajes y los espacios asociados a ellos irán perdiendo sus movimientos, su apetito, su deseo, su mirada, su control. Este proceso puede sintetizarse en la relación que existe entre las distintas habitaciones de Carmen y los distintos cuerpos de Carmen. De la pieza de colores rabiosos y el cuerpo voluptuoso pasamos a la habitación desnuda y austera del fondo, (des)habitada por la niña hilo, que regresa circularmente al destino ya anunciado por la posición espacial inicial de su propia madre, un trágico recordatorio de su destino pero también una marca que nos recuerda desde el principio cuánta importancia va a tener el espacio como eje de significado y patrón caracterizador de los personajes en esta novela de del Rfo. El espacio de *Oxido de Carmen*, una casa sin afuera, refuerza la estetización alegórica de la novela, y la mansión está llena de ironías; la casa, que –como la idea de patria o la idea de madre– es el lugar de regreso, de acogimiento por excelencia, deviene aquí su propia negación, una distopía.

Finalmente, en *Oxido de Carmen* se da una equiparación entre el control del espacio, el control del cuerpo (el deseo, la mirada, el apetito), y el control del lenguaje. El espacio, además de servir como personaje y como elemento caracterizador, también actúa como elemento de cohesión textual. Las mismas jerarquías de poder afectan al cuerpo y a la voz misma, al lenguaje. El narrador se complace en marcar una y otra vez su voz como algo que surge con dificultad, algo cada vez más débil, más y más distante. La pérdida de confianza en el poder del lenguaje se marca en su encierro entre paréntesis, comillas y puntos suspensivos, dibujos simbólicos de otra prisión, la del lenguaje mismo, especialmente la de

la voz enunciada desde la represión y la autocensura, y así, el texto deviene un espejo de la casa —o la situación política— que describe (ver Chandler, 3).

BIBLIOGRAFÍA

- Chandler, Marilyn R. *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*. Berkeley: U of California Press, 1991.
- Cook, Albert. "Space and Culture". *New Literary History* 29/3 (1998): 551-72.
- Dresdner, Lisa. "Spatial Self-Representation: Identities of Space and Place in 20th Century American Women's Autobiographies". Diss. Loyola U, 2003.
- Lagos, María Inés. "Cuerpo y subjetividad en narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit". *Revista Chilena de Literatura* 50 (1997): 97-109.
- . "Familia, sexualidad y dictadura en *Oxido de Carmen* de Ana María del Río". Cynthia Duncan, ed. *Inti: The Configuration of Feminist Criticism and Theoretical Practices in Hispanic Literary Studies* 40-1 (1994-95): 207-17.
- Lazzara, Michael J. (trad.). *Carmen's Rust*. Woodstock, NY: Overlook Duckworth, 2003.
- Lee, Maurice. "An Interview with Ana Maria del Rio". *Speaking of the Short Story. Interviews with Contemporary Writers*. Farhat Iftekharruddin, ed. et al. Jackson: UP of Mississippi, 1997. 87-96.
- Molloy, Sylvia. "Introduction". *Women's Writing in Latin America. An Anthology*. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo, eds. Boulder: Westview Press, 1991.
- Río, Ana María del. *Oxido de Carmen*. Santiago: Andrés Bello, 1986.
- Tanner, Laura E. "Bodies in Waiting: Representations of Medical Waiting Rooms in Contemporary American Fiction". *American Literary History* 14/1 (2002): 115-29.
- Yamal, Ricardo. "El discurso alienado como denuncia: la narrativa de Ana María del Río". *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988): 111-18.
- Yudice, George. "Feeding the Transcendent Body". *Postmodern Culture* 1/1 (1990).