

Ella y la casa: naturaleza de los vínculos conyugales en *Las conversiones*, de Carlos López Degregori

Selenco Vega

Durante 35 años, desde la publicación de *Un buen día* (1978) hasta *Aguas ejemplares* (2013), Carlos López Degregori (Lima, 1952) ha conseguido plasmar una de las obras más originales y ambiciosas de nuestra lírica contemporánea. Miembro destacado de la poesía peruana del setenta, su proyecto estético, así como sucede con *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, o con *Poesía vertical*, de Roberto Juarroz, constituye una sola y vasta obra unitaria formada por varios poemarios sucesivos y complementarios¹. Como lo resalta el propio autor:

1 Se trata de los libros siguientes: *Un buen día* (Lima: La Sagrada Familia, 1978), *Las conversiones* (Lima: Universidad de Lima, 1983), *Una casa en la sombra* (Lima: INC, 1986), *Cielo forzado* (Lima: Seglusa y Colmillo Blanco, 1988), *El amor rudimentario* (Lima: Asociación Peruano Japonesa, 1991), *Lejos de todas partes* (Lima: Universidad de Lima, 1994), *Aquí descansa nadie* (Lima: Colmillo Blanco, 1998), *Retratos de un caído resplandor* (Lima: El Santo Oficio, 2002), *Flama y respiración* (Lima: PUCP, 2005), *El hilo negro*

Creo que desde *Cielo forzado* o tal vez un poco antes, cuando termino *Una casa en la sombra*, me di cuenta de que los libros que tenía formaban una unidad, porque cada uno de ellos —sin proponérmelo en ese instante— había surgido a partir del precedente, de otras imágenes, de poemas anteriores. Cuando termino *Cielo forzado* tomo conciencia de que mis libros no son simplemente ciclos que se cierran después de la última página sino que pertenecen a un proceso mayor (López Degregori, agosto-setiembre del 2002, p. 62).

En cada poemario de su vasto proyecto estético, destaca la creación de un universo insólito, plasmado con versos que se alejan tanto de exteriorismos como del carácter confesional tan frecuente en la poesía peruana del setenta. En el imaginario de su obra, resalta la presencia de elementos cercanos a lo onírico y de objetos de la naturaleza relacionados con experiencias humanas universales y no siempre conscientes. Elementos de la realidad (pero pasados por el tamiz de la ficción) como el agua, el fuego, la respiración, el bosque, los árboles, la casa, etcétera, constituyen la materia prima con la cual López Degregori reelabora, de forma muy personal, ciertas imágenes primordiales que autores próximos al psicoanálisis como Carl Gustav Jung y Gaston Bachelard han estudiado bajo el nombre de “imágenes arquetípicas”².

(Lima: Borrador Editores, 2008), *Una mesa en la espesura del bosque* (Lima: Peisa, 2010) y *Aguas ejemplares* (Lima: Borrador Editores, 2013).

- 2 Estas “imágenes arquetípicas”, a su vez, proceden del “inconsciente colectivo”, el cual es concebido por Jung como el estrato más profundo de la psique humana, inasequible a la consciencia en condiciones normales, y que no se origina en la experiencia personal sino que es innato, es decir, heredado e idéntico a sí mismo en los hombres de todas las épocas y lugares. Por su parte, el término ‘arquetipo’ se define como el contenido de lo inconsciente colectivo, o sea, aquellos factores impersonales y supraindividuales que forman parte de los misterios de la historia del espíritu humano y no del campo de las reminiscencias personales. La palabra deriva del griego *arché* (origen, principio) y de *typós* (pauta, modelo). Estos arquetipos se manifiestan en “imágenes arquetípicas” (llamadas también “imágenes primigenias”), las cuales

En los textos de López Degregori, la casa constituye sin duda una presencia poderosa y constante, una imagen arquetípica que termina siendo tanto enigmática como esencial. Desde *Un buen día* hasta *Una mesa en la espesura del bosque*, tanto el hogar como los elementos que se encuentran en él sirven para reforzar la atmósfera opresiva que parece ser una constante en sus versos. Lejos de la visión amable y tradicional de la casa como espacio de unión conyugal (como un “nido simbólico”, en palabras de Gaston Bachelard³), predomina una mirada escéptica en la que la casa se convierte en un recinto que legitima la mirada pesimista e incluso trágica de aquel que dice yo en los poemas.

En la obra de López Degregori, la casa como “nido simbólico” que representa el reposo y la calidez conyugales adquiere, a menudo, un signo de naturaleza contraria a la señalada por Jung y Bachelard. De espacio perpetuador de la vida se transforma en territorio de muerte, de afrentas y de anhelos de venganza. Precisamente, nuestro propósito en el presente ensayo es analizar la naturaleza del hogar y de las relaciones conyugales en la obra de López Degregori. Para ello, nos centraremos en el texto “Ceremonias”, uno de los más representativos de su segundo libro, *Las conversiones* (1983).

poseen un carácter arcaico y colectivo y que, en tanto representación arquetípica, expresan contenidos del inconsciente colectivo. Un ejemplo establecido por el propio Jung es el del “arquetipo materno”, el cual, siendo instintivo y relacionado con los hombres de todos los tiempos y de todas las culturas, se manifiesta en “imágenes arquetípicas” positivas como una virgen o una santa o, en el otro extremo, como una bruja o un ser femenino malévolos.

- 3 Habitualmente la casa —según Bachelard— ha sido vista como el espacio de unión familiar por excelencia, un ámbito de encuentro y de reposo, sobre todo de la pareja de cónyuges. Así pues, cuando dos seres se atraen y, en virtud de ello, deciden fundar un hogar, materializan el vínculo marital en la figura de la casa: allí procrearán y participarán, como células, de ese tejido social que conforma cualquier comunidad humana. Desde esta perspectiva, todo hogar puede ser comparado con un nido y, en razón de ello, debe ser visto como “el lugar natural de la función de habitar” (Bachelard, 1975, p. 133).

Análisis del poema "Ceremonias"

Este es el texto. Citémoslo íntegramente para facilitar nuestro análisis:

Es solo la mujer que mata una gallina mientras el gallo y la perra la contemplan. Y es el cuchillo que nunca acaba de cortar, la sangre que rezuma como avispas, el fogón, la música de una total carnicería.	1 5
A las siete habrá terminado de comer y se tomará distinta la cabeza cuando la perra se encargue de los huesos. Y porque esto escribo amo a la mujer y soy el gallo, el cuchillo de mañana y soy también la víspera.	10
Es la mujer que canturrea en la cocina que envejece, se acuesta y repasa con los dedos un rosario imposible. Y no puede dormir porque sueña solo astillas y ya nunca dormirá	15
cuando la perra encienda el fuego, cuando el gallo y yo giremos victoriosos.	20

1. Breve explicación de nuestro modelo de análisis

Ningún estudio crítico de un poema puede ni debe prescindir del análisis formal de sus versos, tampoco de la estructura ni de los recursos retóricos empleados, ya que ellos son, en última instancia, los responsables de la producción de sentidos. Al respecto, la moderna retórica general textual desarrollada, entre otros, por Stefano Arduini, resulta particularmente útil, pues tiene el mérito de recuperar las ideas aristotélicas según las cuales *inventio*, *dispositio* y *elocutio* no existen escindidas, sino que deben ser estudiadas como una totalidad indivisible. En *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), el lingüista italiano propone una retórica amplia que considera el análisis de los contextos culturales y de las figuras retóricas, íntimamente ligados con formas cognitivas de captación del mundo. La propuesta de Arduini va más allá del mero análisis de las figuras literarias y consiste en articular el plano de la *elocutio* (figuras retóricas) al de la *dispositio* (estructura del poema) y al de la *inventio* (ideología o cosmovisión).

Conforme a tales ideas, postulamos un modelo teórico que se apoya en las propuestas de Stefano Arduini. Para nuestro análisis de “Ceremonias”, no nos interesa realizar un mero recuento de las figuras literarias empleadas, sino que nos proponemos articular el plano de la *elocutio* (figuras retóricas) al de la *dispositio* (estructura del poema) y al de la *inventio* (aquí es donde ubicaremos precisamente las ideas psicoanalíticas de Jung y Bachelard acerca de los arquetipos y las “imágenes arquetípicas”). Nuestra propuesta se completará con el análisis del plano de los interlocutores, ya que ningún texto lírico es posible al margen del proceso de enunciación de sus versos⁴.

4 En efecto, el análisis de un poema no debe obviar el circuito comunicativo o, mejor dicho, a los interlocutores que participan de dicho circuito. En el caso concreto de la obra de López Degregori, el hablante lírico resulta bastante complejo e interesante, ya que siempre se muestra consciente de su condición de creador, de demiurgo. Dentro del circuito comunicativo de todo poema existen dos interlocutores básicos: el *locutor* y el *alocutorio*. El *locutor* viene a ser el emisor material del texto: aquel que cuenta vivencias, describe paisajes o relata historias y que, por ello,

2. Análisis de “Ceremonias”

a) Segmentación textual

Desde el punto de vista de la *dispositio*, podemos dividir este poema en tres segmentos, de acuerdo con su propia estructura estrófica:

El primer segmento va desde el inicio hasta el sétimo verso. Se refiere al ama de casa, quien convierte el acto de preparar la cena en un rito sangriento, en una “ceremonia” sacrificial.

El segundo segmento inicia en el octavo verso y termina en el verso décimo tercero. Trata de la aparición del hombre de la casa, del hablante lírico, quien aparece como testigo del sacrificio realizado por la mujer.

El tercer segmento va desde el décimo cuarto verso hasta el final. Destaca el remordimiento aparente de la mujer por las muertes cotidianas en la cocina y la venganza contra ella en la que termina confabulándose el propio hablante lírico.

b) Figuras literarias

El poema se abre y se cierra con el predominio de un *campo figurativo*⁵: la antítesis. La primera y tercera estrofas muestran al ama

en el caso del poema, se equipara con el narrador. Este locutor puede ser de dos tipos: *locutor personaje* o *locutor no personaje*. El primero habla en primera persona (“yo” o “nosotros”) y participa en mayor o menor medida de los hechos del poema; este locutor también es llamado “yo poético”. El locutor no personaje, por su parte, solo participa como voz transmisora de los textos, sin deícticos como “yo” o “nosotros” que delaten su presencia en el aquí y ahora del poema. Todo locutor se dirige a un *alocutorio*, que también puede ser de dos tipos: el primero, llamado *alocutorio representado*, se manifiesta en el texto a partir de deícticos clave como “tú” o “usted”. El *alocutorio no representado*, en cambio, nunca llega a manifestarse como una presencia activa en el poema. En estos casos, pareciera que el locutor hablara consigo mismo, como si a través de un diálogo interiorizado fuera él mismo el destinatario de su discurso.

5 En *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Stefano Arduini propone dos conceptos fundamentales: campo retórico y campo figurativo.

de casa, a la mujer, en su papel de oficiante del ritual doméstico de la preparación de alimentos y las consecuencias que este rito aparentemente inocuo encierra. Por ello, para producir con eficacia la ilusión de estar mostrando no una historia, sino más bien postales o viñetas de acciones emblemáticas y detenidas en el tiempo, se recurre al empleo del hipérbaton. En efecto, en los versos iniciales de la primera y de la última estrofa se ha alterado el orden gramatical de sus enunciados. En ambos se comienza no con el sujeto sino con el verbo conjugado ser (“Es solo la mujer que mata una gallina” y “Es la mujer que canturrea en la cocina”, respectivamente). Esta operación retórica no es gratuita, sino que sirve para resaltar la importancia, más que del ama de casa, de la acción “ceremonial” que ella está realizando. El empleo del tiempo presente también resulta eficaz, por cuanto ayuda a crear en el lector la ilusión de estar asistiendo en tiempo real a la realización del acto ritual de la prepara-

El campo retórico es definido como “la vasta área de conocimientos y las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación” (47). Todo campo retórico incluye tanto el contexto cultural (la escuela artística dentro del cual surge determinada obra, por ejemplo) como el proceso de recepción del texto literario. Hay campos retóricos amplios como la poesía peruana del siglo XX, y otros menos vastos como la poesía peruana del setenta, dentro de la cual se ubica la obra de López Degregori. El otro concepto clave, campo figurativo, es entendido por Arduini como un espacio cognitivo que permite a los poetas organizar el mundo desde una determinada óptica conceptual. Según esto, toda figura retórica es mucho más que un adorno estético, pues posee una dimensión pragmática y cognoscitiva. Podemos hallar seis campos figurativos (estructuras profundas): 1) la metáfora (que incluye la prosopopeya o personificación), el símil, la metáfora misma, etcétera. 2) La metonimia (del tipo causa-efecto, autor-obra-abstracto-concreto, etcétera). 3) La sinécdoque, que incluye figuras cuya relación es de inclusión (de parte-todo, todo-parte, etcétera). 4) La elipsis, en la cual se ubica la reticencia, el asíndeton, la elipsis propiamente dicha, etcétera. 5) La antítesis, que incluye al oxímoron, la ironía, el hipérbaton, etcétera. 6) Por último, la repetición, en la cual se halla el polisíndeton, la aliteración, la anáfora, etcétera.

ción de alimentos. El hipérbaton también se manifiesta al inicio de la segunda estrofa: allí, el orden sintáctico privilegia el componente temporal, el cual señala un tiempo futuro, posterior a la realización del rito de la cena: “A las siete habrá terminado de comer”.

Otro campo figurativo que resalta en el poema es la metáfora. Tenemos, por ejemplo, el empleo de un símil en la primera estrofa: “la sangre que rezuma como avispas”. Esta figura se complementa con una metáfora, un par de versos más abajo: “la música de una total carnicería”. Ambos recursos retóricos son funcionales y sirven para distinguir el ambiente sangriento que envuelve la casa durante la preparación de la cena por parte de la mujer. Hay otras metáforas en el poema, y entre ellas son de capital importancia las que se refieren al propio hablante lírico como sujeto involucrado en el acto de preparación de los alimentos y de las consecuencias que este acto engendra. Así, pues, en la segunda estrofa hallamos la siguiente secuencia metafórica: “y soy el gallo, el cuchillo de mañana / y soy también la víspera”. En la casa, recordemos, la mujer no cocina solo para ella, lo hace también para el esposo: él, por lo tanto, es corresponsable del cuchillo que ha de utilizarse cotidianamente para sacrificar animales (como la gallina del poema).

Siempre dentro del campo figurativo de la metáfora, en la tercera estrofa encontramos el empleo de una hipérbole. Ocurre cuando se habla de la mujer y de las consecuencias que le esperan por su papel de oficiante del ritual sangriento de la preparación de la cena. Entonces se dice de ella que “se acuesta y repasa con los dedos / un rosario *imposible*”. Esta hipérbole o exageración sirve para intensificar el sentimiento de culpa de la mujer, quien por más que rece está sujeta a la condena eterna por sus acciones sangrientas.

Por último, otro campo figurativo importante en “Ceremonias” lo constituye la metonimia. Así, pues, en el cuarto verso, para graficar mejor la tarea del ama de casa en la cocina, se recurre a una metonimia del tipo instrumento en vez de agente que permite que ella sea reemplazada por el cuchillo que corta. Tal estrategia retórica resulta eficaz porque ayuda a potenciar la idea de un acto ritual que, si bien necesario, está al mismo tiempo teñido

de una violencia que parece perpetua: “Y es el cuchillo que nunca acaba de cortar”.

c) *Interlocutores*

En el poema encontramos claramente a un locutor personaje que se dirige a un alocutorio no representado. Este locutor personaje o yo poético se manifiesta claramente como tal en la segunda estrofa, cuando afirma: “y porque esto escribo amo a la mujer / y soy el gallo...”.

A propósito, resulta muy interesante la posición que ocupa el locutor personaje a lo largo de “Ceremonias”. Y es que, a pesar de hablar sobre su mujer y sobre el rito sacrificial de la que ella participa como oficiante en la cocina de la casa familiar, jamás se dirige directamente a ella. La mujer aparece como personaje central de estos versos, pero el yo no parece tener vínculos comunicativos con ella. Esta estrategia es significativa, porque potencia la idea de la soledad y la incomunicación como atmósfera en el hogar representado en este poema.

d) *Cosmovisión*

Desde el primer verso, el texto plantea un escenario de sangre: la mujer de la casa sacrifica un animal doméstico (una gallina) para la comida. Lo hace en presencia de otros animales domésticos: la perra de la casa y el gallo, es decir, el macho de la gallina inmolada. El poema describe un espectáculo macabro, distinto al que cabría esperar en una cocina normal. El acto cotidiano de preparar los alimentos se transforma en un ritual sanguinario, uno en que parece perpetuarse la masacre del animal sacrificado por el ama de casa: “Y es el cuchillo que nunca acaba de cortar”. En esta escena poco grata, por cierto, no falta el acompañamiento musical producido por el ruido del fogón y por la sangre “que rezuma como avispas”.

Que se trata de la preparación de alimentos, se hace patente al comienzo de la segunda estrofa (“A las siete habrá terminado de comer”). Es interesante anotar, en este punto, cómo el poema subvierte el significado de un acto tan rutinario y básico como el de la cocina. Para continuar existiendo, es requisito indispensable ingerir alimentos. El ama de casa que prepara la cena es, desde esta óptica, una sustentadora de la vida. En el texto, sin embargo, tal acción se ha transformado en una carnicería que sobrepasa a la mujer y alcanza a la perra: ella se ceba con los restos del animal sacrificado (“y se tomará distinta la cabeza / cuando la perra se encargue de los huesos”).

En este punto, la voz poética, que hasta entonces solo se limitaba a referirnos los hechos, se materializa y ahora sabemos que es el hombre de la casa. Más aun, sabemos que es el poeta, aquel que ama a la mujer, pero que no puede dejar de colocarse en la situación del otro, del gallo que sufrió la pérdida de su hembra: “Y porque esto escribo amo a la mujer / y soy el gallo, el cuchillo de mañana / y soy también la víspera”. La mención al cuchillo y a la víspera señalan que el yo, en estos versos, es mucho más que el cónyuge: es la conciencia de todo cuanto acontece en aquella morada.

De todos los ambientes familiares, la cocina se ha transformado en un altar de sacrificios cotidianos (recordemos que el título es “Ceremonias”) y la mujer representa el papel de carnicera perpetua, de alguien que desempeña su papel aparentemente sin remordimientos. Por ello: “Es la mujer que canturrea en la cocina / que envejece, / se acuesta y repasa con los dedos / un rosario imposible”.

Como vemos, la mujer, la cónyuge, realiza el rito sacrificial “canturreando”, y en esta ocupación se le va la vida. Pero la casa en este poema es también un territorio de insomnio: así como durante buena parte del día es un lugar de sacrificios, de madrugada es el espacio de la tensión y de la fatiga, de la preparación de la venganza. Y es que no habrá perdón para la carnicera: algún día el propio ser a quien ella alimenta (la perra) ocupará su lugar y encenderá el fuego del hogar. Los últimos versos prefiguran el castigo por

tantas muertes, un castigo que, por otra parte, el cónyuge, el yo, celebra de antemano, “victorioso”.

Según autores como Jung y Bachelard, la casa, en tanto imagen arquetípica, posee un sello idílico relacionado con valores esenciales como el reposo y la unión familiar. En palabras del propio Bachelard, la casa es un “nido simbólico” o, más aún, “es nuestro rincón en el mundo. Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. Vista íntimamente, la vivienda más humilde, ¿no es la más bella?” (Bachelard, 1975, p. 34). Es decir, si lo asumimos como imagen arquetípica, el hogar representa un eficaz universo de integración que involucra a todos los miembros de la familia, comenzando por la pareja de esposos.

En la obra de López Degregori, la imagen de la casa adquiere un significado distinto al que posee habitualmente: en ello radica la originalidad de su propuesta estética. Lejos de las ideas de Bachelard, para quien todo hogar es un nido y, como tal, cumple la función natural de habitar, la casa en “Ceremonias” prefigura un territorio de revancha y muerte (recordemos que, al final, el gallo ha de girar y celebrar tan victoriosamente como el yo la consumación de la venganza). El acto cotidiano de matar, no importa a qué razones obedezca, ha convertido al ama de casa, a la oficiante, en un ser marchito y despreciable cuyo final se percibe latente —y perturbador— en el poema.

Referencias

- ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BACHELARD, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ DEGREGORI, Carlos (agosto-setiembre de 2002). Los ojos que miran las tinieblas. *Debate* 116.