



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXVI. YUCATÁN DESDE LOS DISCURSOS LITERARIOS: CULTURA Y REPRESENTACIÓN

2024/2, año 13, n° 26, 106 pp.

Editor: Alejandro Loeza Zaldívar

DOI: 10.23692/iMex.26

De oleajes, museos y ecologías: cuerpo, materialidad y objetos de la memoria en la poesía de Irma Torregrosa

(pp. 46-59; DOI: 10.23692/iMex.26.4)

David Loría Araujo

(Universidad Modelo - Universidad Autónoma de Yucatán)

Abstract:

What material is the human made of, and what distinguishes it (or not) from the substance that runs through other sentient beings? What remains in objects as repositories of memory, as vessels that detonate affects when they are perceived or touched? These two questions guide my analysis of two collections of poems by Yucatecan writer Irma Torregrosa (Mérida, 1993), *Piélago* and *Lugar de taxidermia*, through three stylistic features: the use of inventories of seemingly trivial elements, the ekphrasis of photographs or other graphic materials, and the representation of corporeality as a container that preserves affects.

Keywords: Yucatecan poetry, inventories, ekphrasis, intermediality, affectivity



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

De oleajes, museos y ecológicas: cuerpo, materialidad y objetos de la memoria en la poesía de Irma Torregrosa¹

David Loría Araujo

(Universidad Modelo – Universidad Autónoma de Yucatán)

"Mi corazón es un abismo lleno de constelaciones animales".

Irma Torregrosa, *Pielago*.

"El corazón humano es un animal de carroña".

Irma Torregrosa, *Lugar de taxidermia*.

¿De qué material está hecho lo humano, y qué lo distingue (o no) de la sustancia que atraviesa a otros seres sintientes? ¿Qué permanece en los objetos como depósitos de la memoria, como vasijas que detonan los afectos cuando son percibidos o tocados? Me parece que estas dos preguntas conducen algunas de las indagaciones poéticas de Irma Torregrosa, escritora yucateca nacida en la ciudad de Mérida en 1993. Dichas inclinaciones temáticas se pueden rastrear en sus dos libros publicados hasta el momento: *Pielago* (Cuadrivio Ediciones, 2020) y *Lugar de taxidermia* (Esdrújula, 2024), mismos que analizaré a continuación. Mi objetivo es mostrar, a través del estudio de la representación del cuerpo, la yuxtaposición de materialidades y la fenomenología de los objetos, algunas líneas generales que distinguen la estética de esta autora.

Torregrosa estudió la licenciatura en Comunicación Social en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán y se graduó del programa de Creación Literaria del Centro Estatal de Bellas Artes, donde también se ha desempeñado como docente. Participó en los cursos de verano de la Fundación para las Letras Mexicanas en 2011, 2012 y 2015, y fue beneficiaria del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) en 2021. Su escritura ha merecido premios y reconocimientos en importantes certámenes: en 2012, por ejemplo, recibió el Premio Regional de Poesía José Díaz Bolio; en 2017, su primer poemario obtuvo el Premio Hispanoamericano de Poesía San Román, otorgado por el gobierno de Campeche;² en 2020, fue acreedora al Premio Estatal "Tiempos de Escritura", de la Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán; y en 2023, su segundo poemario resultó finalista, entre más de dos mil participantes de todo el mundo, del XXXVI Premio Internacional de Poesía que convoca la Fundación Loewe en España. Textos suyos

¹ Una versión preliminar de este artículo se presentó como una ponencia sobre *Pielago* en el Octavo Encuentro Cultural y Literario Lectores mirando al sureste, organizado por la UADY, la FILEY y UC-Mexicanistas.

² La autora participó bajo el seudónimo Theodore Twombly, homónimo del personaje protagonista que actúa Joaquin Phoenix en la película *Her* (2013), lo cual resulta curioso porque, hasta la cuadragésima segunda edición de la convocatoria, no había ganado ninguna mujer. "Irma rompió la racha con poemas oceánicos acerca del miedo y el amor en una historia de la infancia", dice Katia Rejón en la entrevista publicada en *Memorias de Nómada*.

pueden encontrarse en diversas antologías, así como en revistas literarias digitales como *Punto de partida*, *Círculo de poesía* y *Carruaje de pájaros*.

"En la escritura puedo ser yo y ser otros", dijo la escritora hace siete años, en conversación con la revista *Memorias de Nómada*, y sus libros constatan esa identidad lírica poliédrica y polisémica que es y no es la misma, cual si fueran dobleces del mismo origami. Por un lado, *Pielago* está marcado por lo acuático. Entre sus páginas y frente a la playa, una joven bañista retorna, por oleadas de marea cada vez más alta, al instante en que el océano se la tragó y estuvo a punto de morir ahogada. Por otro lado, la voz lírica de *Lugar de taxidermia* es una paseante que indaga en las entrañas de un museo científico y explora diferentes técnicas para la conservación de las especies humanas y no humanas. Ambos libros apuestan por la libre distribución de la literatura: el primero ha quedado exento de copyright y es posible descargarlo en el sitio web *Poesía Mexa* desde diciembre de 2020; y con respecto al segundo, la autora y el sello editorial han convenido en lanzar el libro con la licencia Creative Commons, la cual permite compartir y adaptar el material siempre y cuando se realice sin fines de lucro y se den los créditos a las instancias correspondientes. Otra semejanza entre los volúmenes es que conservan una estructura parecida: operan como un tríptico, cada una de sus tres partes está titulada, y el nombre de la tercera es homónimo al título del libro. En ningún caso se trata de partes autónomas, sino que pueden ser vistas como una serie de capas o estratos submarinos y museográficos cuyas palabras se interconectan. En estas páginas, realizo un ejercicio de lectura paralela que conversa con textos teóricos sobre el archivo, la écfrasis o el cuerpo, y permite mirar el par de volúmenes como parte de un proyecto literario unificado.

1. Inventario de objetos de la memoria

"La poesía es por definición la patria de lo infraordinario. Un país de coleccionistas secretos, tan celosos de sus chucherías como lo estarían otros de sus diamantes".

Valeria Tentoni, "Piedras crecen".

En el célebre texto "Desembalando mi biblioteca" de 1931, Walter Benjamin advierte: "Si es cierto que toda pasión linda con el caos, la del coleccionista roza el caos de los recuerdos. [...] Pues una colección, ¿qué es sino un desorden tan familiar que adquiere así la apariencia del orden?" (2012: 33). Con base en dicha premisa, en los últimos meses he estado interesado en las colecciones o los inventarios como recursos literarios en la narrativa, el ensayo y la poesía contemporánea. En particular, acerca de cómo se incorporan listas o repertorios (de objetos, de papeles, de prendas) a los objetos estéticos, con más ahínco en los firmados por autoras mexicanas actuales. La materialidad de la escritura integra el archivo de lo cotidiano, aquello que generalmente se traspapela o es obligado a traspapelarse –registros de cuadernos viejos, de

libros no devueltos, de enseres de otras vidas– y que la propia escritura del libro invita a escarbar. No se trata de un accesorio, al nivel del paratexto, sino de un montaje fino entre el lenguaje poético y las diferentes textualidades que lo estimulan. La lista aparece en la materialidad del texto como artefacto que permite enumerar, clasificar, observar detalles, demarcar secuencias, y como medio que incita a preguntarse por el principio organizador de dicha colección de ítems, o bien, que invita a reconocer su falencia.³ Quien escribe parece redrojar y enumerar sus hallazgos, aquellas recolecciones indecisas que casi siempre sobreviven a sus vínculos. Así operan, según me parece, los libros de Torregrosa que aquí analizo. El primer poema de *Piélago* comienza con el anuncio de un archivo que se cree muerto. La enunciante evoca el contenido de una caja que su madre apartó, mas no desechó por completo, a la manera de una cápsula del tiempo o una botella que se tira al mar:

En la casa de mis abuelos mamá puso una trampa a su memoria. Entre pequeños espasmos metió en una caja todas las fotos que tenía con papá y las tiró en un cuarto que cerró con llave.

El tiempo, sin embargo, hizo ceder la tinta canela y los cerrojos. Entre polvo, pintura y unos ojos distintos, las fotos fueron saliendo del esqueleto amarillo de los álbumes:

Mamá guardó fotos de cuando eran felices.

Yo no estaba. (Torregrosa 2020: 7)⁴

La caja de fotografías, comprendida como un autoengaño o una suspensión del duelo por un lapso indeterminado, revela una parte de su contenido: imágenes que son la prueba material de un tiempo y un vínculo para el que no hay vuelta atrás, y que a su vez excluyen a la enunciante, le son ajenas. La joven bañista accede, así, al inventario trasapelado de los recuerdos que su madre ha intentado editar, y enlista: "Una foto con la cara de mi padre trozada por una tijera. Había otra quemada por una de las esquinas. De mi padre quedaba lo que hay después de un vaso roto en la cocina" (2020: 11). Esta evocación al sutil arte de recortar fotografías me remite de inmediato al libro de ensayos *Alberca vacía* de la mexicana Isabel Zapata, quien advierte: "Mutilar fotos para cincelar la memoria es una tradición familiar: mamá, artesana del recuerdo, dejó cientos de fotos descabezadas" (2019: 14).⁵ El inventario que recoge Torregrosa no

³ Gran parte de los inventarios se valen de una figura retórica básica: la enumeración. Para dar forma a mi propuesta acerca de este tipo de listado, me baso en los análisis de Umberto Eco, Helena Beristáin y Leo Spitzer sobre este recurso en la literatura. Así, por ejemplo, en su libro *El vértigo de las listas* (2009), Eco distingue entre listas prácticas y listas poéticas, y entre enumeraciones conjuntivas y disyuntivas; Beristáin contrapone la enumeración de elementos con relación unívoca frente a los de relación diversívoca y ejemplifica diversas estructuras sintagmáticas para el verso: asíndeton, polisíndeton, distribución, paralelismo, etcétera; y Spitzer, por su parte, define la enumeración caótica y la ejemplifica en la poesía moderna.

⁴ En adelante, cuando se citen fragmentos de la poesía de la autora, consignaré únicamente el año de publicación.

⁵ En el primer ensayo del libro, titulado "Mi madre vive aquí", Zapata realiza un inventario de objetos heredados de sus familiares y con ello especula sobre las pruebas materiales de los vínculos: "el baúl amarillo de Olinalá atiborrado de fotos viejas, el tintero de vidrio, la vajilla blanca de mi abuela, guardada en cajas de cartón desde hace años [...]. La edición Aguilar de Cervantes empastada en piel de la que mamá me leía por las noches. El

promete estar completo; es, asimismo, un recorte. A pesar de que nos conduce a imaginar qué tantas imágenes se dan cita en la caja, el libro ofrece pocas menciones de las mismas. Es más: provoca la ilusión óptica de estar lleno de fotografías, cuando en realidad nos deja ver, si acaso, un par. Le basta con mostrar un atisbo de dicho inventario para enunciar que el repertorio existe y detonar, en la mente de quien lee, sus propios álbumes.

El trabajo con los inventarios se observa, tal vez con más ahínco, en *Lugar de taxidermia*, puesto que el principio de la conservación articula los andamios del libro: la disección, la museografía, la fotografía, las cápsulas del tiempo. El poema "Trastorno de acumulación compulsiva" trae de vuelta la figura de la abuela (tal vez la misma, si nos permitimos pensar que ambos libros se urden en un *continuum*, en un universo intratextual con paredes vecinas); en este caso, el duelo también se hace presente, pues se lidia con la muerte a través de la suma de objetos:

I
Cuando su esposo murió, o quizá desde antes,
mi abuela comenzó a llenar su casa con objetos.
Mesas con las patas rotas, trastes quebrados, sartenes sin mango, zapatos con la suela despegada. Tablas con clavos llenos de óxido. Televisiones que a duras penas encendían.
Herramientas que encontraba en la calle, artefactos que guardaban cosas recogidas de quién sabe dónde, ropa de gente que nunca conoció. Partes de máquinas que ya no existen.
Nunca sabes qué puede servir, dice siempre. (2024: 18)

En el fragmento anterior, el inventario ya no se revela como el hallazgo de lo escondido, antes encerrado por la madre, sino como la colección inútil de lo acumulado. Los objetos enlistados están marcados por el fracaso, la ineficacia o la obsolescencia, y el repertorio se prolonga pues no tiene punto de llegada o concreción. Se suple la ausencia con la presencia de lo irreparable, a lo que también se añade lo ajeno: las piezas descompuestas de objetos que no fueron suyos. Cachivaches, cacharros, tiliches, trebejos de otras vidas parecen recordar a la abuela que la suya prosigue, que aún hay lugar para existir un rato más. No obstante, llegada la tercera parte del poema, la enunciante reconoce que la mujer "Acumuló tantos objetos que redujo su espacio a un pasillo en el que solamente cabe ella misma" (2024: 20). De nueva cuenta, el inventario sirve a Torregrosa para tematizar los duelos pospuestos que terminan por desbordar las habitaciones: los cuartos cerrados con llave y los pasillos de enseres viejos.

Cuando se avanza hacia la tercera parte de *Lugar de taxidermia*, de título homónimo, encontramos poemas que son, en realidad, un inventario ya organizado. Se trata de trece objetos numerados, clasificados, con los que la enunciante repasa estampas de una relación, desde su

cenicero que mi abuelo [...] llevaba en la maleta cuando entró al hospital por última vez. La foto de cuando cumplí siete años y papá nos llevó a comer al San Ángel Inn" (Zapata 2019: 13).

origen hasta su declive. En el "Obj. 9", por ejemplo, se recoge una lista breve que pudiera o no referir a la secuencia de eventos de un día de paseo: "Una fotografía nuestra en Teotihuacán, un expreso doble cortado y un chocolate, los últimos asientos de un autobús" (2024: 54). La lectura, a su vez, nos invita a esculcar dicho cajón y hacer conexiones entre sus ítems, como cuando regresamos algunas páginas para recordar el "Obj. 6", donde se halla la misma pieza: "[...] nuestra foto aquella / en Teotihuacán: donde yo veo hacia adelante / y busco tu imagen y sonrío / mientras tú miras hacia otra parte" (2024: 50).

En 1989, el escritor francés Georges Perec publicó el libro *Lo infraordinario*, que incluye el texto "¿Aproximaciones a qué?", donde se pregunta por la desmedida atención que prestamos a lo extraordinario, lo que resalta por inaudito, lo que reluce por escandaloso. En contravía, el autor incita a la contemplación y puesta en discurso de aquello que se agazapa en lo cotidiano, lo trivial, lo frívolo; el repentino resplandor de lo baladí que se produce al "interrogar aquello que parece haber dejado de sorprendernos para siempre" (Perec 2018: 29). Para lograr su cometido, recurre a la enumeración como figura literaria: el contenido de los bolsos, las cucharas de la vajilla, las rutinas de todos los días, el papel tapiz. En el poema "Obj. 13", con el que *Lugar de taxidermia* llega a su fin, Irma Torregrosa reconoce su empatía con la costumbre familiar que transforma la pérdida en material de colección; el hábito genealógico de mantener más o menos cerca lo infraordinario para enfrascar lo que ya no es. "No entendía tu forma de engañar las ausencias, hasta ahora" (2024: 60), reconoce la voz lírica. Como quisiera Perec, la enunciante se permite "interrogar lo habitual" (2018: 28) y, de nuevo, se dirige a su abuela (y también, quizás, a la madre) para confesarse como acumuladora de ítems inútiles:

Como tú, y como los pájaros
llevé a mi casa objetos que hicieran
peso en mi memoria.
Creí que, como tú,
podría no olvidar.
Ahora finjo sorpresa con la historia
de boletos de viaje o de cine,
intento escribir cartas con bolígrafos
sin tinta; me recito las anécdotas
y me río o me quiebro, como tú.
Te repito, abuela.
Me construyo con cosas que hace mucho ya están muertas. (2024: 60).

2. Procedimientos efrásticos y materialidades yuxtapuestas

"Los objetos nos sostienen la mirada. La fotografía, en cambio, nos elude".
Isabel Zapata, "Contra la fotografía".

Pienso de nuevo en el enredo de miradas que suscita la fotografía en Teotihuacán, incluida la de la enunciante. Desde el presente lírico se observa la foto; el verso registra el recorrido óptico, reescribe la imagen, dibuja el trayecto para quien lee. Tanto en *Lugar de taxidermia* como en *Piélagos*, Torregrosa recurre a la descripción de fotografías, otro rasgo que comparte con autoras mexicanas de libros recientes, como Cristina Rivera Garza, Alaíde Ventura Medina o Sylvia Aguilar Zéleny: la representación verbal de una representación visual; es decir, la éfrasis. En el libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*, editado por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, se ofrece un marco conceptual que facilita el análisis que sostengo. En sentido estricto, "La éfrasis (o éfrasis) consiste en la representación verbal de una representación no verbal, generalmente de tipo visual" (2021: 137). No obstante, González, Cruz y García también destacan que es un término paraguas, más elástico que vago, una taxonomía abierta para nombrar aquellos procesos que traducen o trasvasan textualidades, a conciencia de que algo se gana y algo se pierde entre los lenguajes:

[...] se puede caracterizar como efrástico un poema sobre una pintura muy conocida, ubicada en un museo, o sobre un cromó incluido en una revista popular; una novela puede incluir un episodio efrástico en el que un personaje describe unos cuadros mientras recorre un museo; también un ensayo puede tener una dimensión efrástica si oscila entre la descripción emocionada y la crítica erudita de la obra de un pintor. (2021: 137)

Algunas críticas como Andrea Cote-Botero denominan "pulsión efrástica" a la potencia de ciertos objetos artísticos para "restituir y encontrar los sentidos ocultos" (103) por vía de la descripción de las imágenes. A mi juicio, la poesía de Irma Torregrosa incorpora este impulso, ya sea a través de la creación de sintagmas que pretenden capturar aquello que la fotografía resguarda y esquiva, o bien, por medio de la traducción intersemiótica entre la palabra poética y el acto de mirar animales disecados o leer fichas en las paredes de un museo.

El segundo poema de *Piélagos* nos deja mirar, bajo una lupa que empuña la enunciante (la joven bañista), los planos, los tonos y las texturas de un cuadro impreso en papel brillante:

Hasta el frente, estaba la fotografía de un viaje que hicimos a la playa.
Yo usaba un traje de baño de color negro con rasguños de color azul y rosa, heridas tiernas,
indiferentes al ardor de la sal.
En la escena, compuesta por tres matices de azul, mis padres, agachados a la altura de mis
ojos, se toman de las manos. Mientras, las mías sostienen un salvavidas con dibujos
distorsionados por los restos de agua. (2020: 8)

La distorsión, al igual que el recorte de las fotos referido en la sección anterior, complica el viaje de regreso. Como nos recuerda Isabel Zapata, "la fotografía rodea a la realidad. Se acerca, la acaricia. No la captura. Titubea" (2019: 21). En la écfrasis, por lo tanto, se acaricia lo acariciado. La palabra es, en realidad, un ensayo lingüístico de lo que pasa por el ojo, de lo mirado, con los límites de un encuadre situado en un tiempo y lugar que ya no existen, así como el cuerpo humano que oprimió el obturador o le dijo, a esa familia de tres, "sonrían", "un paso más al frente" o "a ver, agárrense de las manos". La fotografía no es más que una ilusión de asidero. Desde el aquí y ahora de la escritura, la enunciante contempla la imagen, a la que se agrega otra capa, una pátina de luz del presente, que a su vez también emborrona lo mirado:

La luz de la tarde posa
sobre la foto de familia en la playa.
La luz hace visible la fragmentación del polvo:
la memoria, entonces, es algo húmedo
una herida que se abre a ciertas horas
o cada cierto tiempo. (2020: 35)

En la imagen encontrada, la joven bañista presume su flotador, un inflable que fue el indicio de la tragedia. Muchos años después, la acción de inventariar la arroja de regreso a dicho objeto como bajo el efecto Tyndall, que nos hace ver puntos en la luz. Si tiene el papel entre las manos es porque ha escudriñado, y ahora, como quisiera Péricles, el objeto la propulsa hacia el cuestionamiento de lo extraordinario, de esas piezas disfrazadas de futilidad, pero que resguardan el presagio, la revelación, el punto de quiebre. La écfrasis, por lo tanto, conecta objetos, permite que la voz poética yuxtaponga texturas, que traslape materialidades que encierran la prueba táctil de nuestro paso por el mundo. La atención al objeto, entonces, conduce a la bañista hacia el acontecimiento, hacia lo extraordinario, pues bajo el reflector de la tarde observa: "El mismo salvavidas / que vieron flotando sobre la superficie / minutos después de gritar mi nombre / desde la arena" (8). De esa tarde, quedan imágenes dispersas, acuosas, lábiles, como la de un hombre que aplica reanimación pulmonar sobre el cuerpo de una niña, o los reclamos que se propinan su madre y su padre mientras ruegan que el mar salga disparado de lo más profundo del cuerpo de su hija.

Por su parte, *Lugar de taxidermia* convierte en texto el paseo museográfico. El libro puede ser mirado como una exhibición con tres salas por las que se deambula, se avanza y se regresa. La primera sección, "La muerte también es una casa", tiene poemas nombrados con las denominaciones científicas de varias especies: el pato doméstico, el oso hormiguero, la lechuza común y el zanate mexicano, al que llamamos 'kau' en Yucatán. A juego con el título del libro, este bestiario se entiende como un muestrario de animales disecados. Aunque los poemas no

hagan referencia directa a que la voz lírica está frente a dichos objetos embalsamados, los encabezados "*Anas platyrhynchos domesticus*" o "*Tyto alba*" son la evocación de la placa que, tal vez, se mira en la pared. El verso ocurre, entonces, cuando se pone atención a cada pieza zoológica y se dispara un pensamiento por cada especie disecada: "La primera vez que vi morir tenía cinco años" (2024: 9), "Si cierro los ojos, vuelvo" (2024: 10), "Como dentro de un aparador, / vemos caer la tarde a través de la ventana del hospital" (2024: 13).

La segunda sección del libro se titula "Museo de Historia Natural" y está escrita en breves prosas poéticas, párrafos que yuxtaponen movimientos propios del ensayo, como aforismos, premisas, referencias bibliográficas, definiciones etimológicas o paráfrasis. Dichos poemas funcionan al modo de los textos de sala y permiten entender, conceptualizar o problematizar lo que se observa por las diferentes vitrinas. El lenguaje científico, presuntamente neutral, se devela como materia poética, y donde quisimos encontrar un poema hallamos placas temáticas "De la depredación", "Del principio de la taxidermia", "Del miedo a la pérdida". Aquí, la yuxtaposición no es efrástica sino intertextual: nos exige mirar con ojo lírico el discurso autorizado que pretende conducir la visita museográfica. Ello, a su vez, como un proceso metatextual o de cajas chinas, también le ocurre a la enunciante en el penúltimo objeto:

*Por favor, no toque las piezas, me dice el guardia.
Leo una ficha:
Los aceites de la piel se quedan en la taxidermia
y crean un hábitat en el que crecen microorganismos
que pueden deteriorarla.*
En los museos no se puede tocar la muerte. Me resigno
Y el que me acompaña me toca la espalda
con ternura. Le digo que me fascinan y me aterran
Los animales muertos, que no entiendo cómo
algo puede verse tan lleno de vida sin estarlo.
Aquí estamos, dice el que camina junto a mí,
y me abraza mientras vamos a la salida del museo.
Luego, en mi casa, nos tocamos el cuerpo con hambre
y tenemos la apariencia de la gente que se ama.
Ambos sabemos, sin embargo,
que no hay mucho que podamos ofrecer. (2024: 59)

En dicho "Aquí", la paseante compara la muerte observada con el fracaso de su vínculo de pareja. Los peligros del tacto, que leemos a través de la ficha citada, se extienden hacia el deterioro de la relación. La ternura, aunque inocua como el tacto curioso e inocente de una mano en el museo, deja marcas en la piel y la carcome.

Otro aspecto que comparten los poemarios, y que asocia su materialidad con otros registros textuales, es la presencia de libros de divulgación científica. Como ocurre con las fichas del museo, las enunciantes aprovechan el espacio del poema para reconocerse frente a documentos

que explican el mar, la ictiología, o la supervivencia de las especies. En *Pielago*, la voz lírica teje lo que lee con una reflexión sobre la permanencia de la memoria:

En los libros de geografía enseñan a cuántos metros está el punto más bajo del océano. El punto más bajo del miedo está dentro de ese abismo, junto con todas las heridas que se han borrado de nuestra memoria, pero que permanecen abiertas en nuestra sangre. Heridas que regresan como el sargazo que partió de nuestra playa, años atrás. (2020: 37)

En la página siguiente, se añade la referencia a la lectura de un antiguo folio, redactado por un médico y naturalista alemán, en el entorno aséptico de una biblioteca. Esta revisión añade una capa a la búsqueda del punto más profundo o remoto del océano, según se mire, que la bañista asocia con su miedo al agua. Me parece por demás hermoso que, en la prosa poética, los peces dibujados en el siglo XVIII cobren vida y observen a quien se sumerge en dicha interfaz. Es un instante efímero que el párrafo apenas atrapa y deja ir:

Años antes del siglo diecinueve el Dr. Marcus Elieser Bloch trabajó en un manuscrito clasificatorio sobre los peces conocidos hasta ese momento. Él mismo, o quizás otro, talló la figura improbable de lo que había más allá del piélagos marino.

Entro al manuscrito en una inmersión controlada por la seguridad de una biblioteca. Observo las figuras y las descripciones de unos peces asustados por la luz del nuevo siglo. Los veo y me observan. Me aprenden y me olvidan casi al instante. (2020: 38)

La voz lírica investiga y deja ver su archivo de fuentes consultadas. Recorre museos y bibliotecas, pero también librerías de la infancia, como ocurre cuando evoca la explicación de la teoría de Lamarck, antecesor de Charles Darwin, sobre los cambios fenotípicos y su herencia a través del tiempo. En este poema del segundo libro, titulado "Obj. 3", se aprovecha la ékfrasis para atraer, con palabras, la narrativa gráfica de un libro de cuarto grado de educación primaria:

En el libro de Ciencias Naturales
una teoría de la evolución
se explica en una secuencia de tres cuadros.
En el primer cuadro, unas jirafas comen las hojas de un árbol.
En el segundo, pasan miles de años
en los que sus cuellos cambiaron, quizá, todos los días.
En el último espacio, su imponente columna vertebral
es la historia de su supervivencia.
Un día, simplemente, ya eran otras. (2024: 43)

De forma análoga a esta cadena de eventos, la enunciante comprende el desplome irreparable de su vínculo amoroso porque, tal como ocurre con los cuellos de las jirafas, "las formas de vida no [...] permanecen inmutables en el tiempo" (2024: 43). En este poema, se hace coincidir a los saberes científicos con la puesta en texto de las imágenes observadas. Las materialidades y discursos convergen para mostrar la erosión de los afectos y para constatar que los procesos evolutivos no atañen únicamente a las especies animales no humanas ni tampoco

exclusivamente a los rasgos morfológicos de los seres vivos. "En una hoja de sala leí que la evolución / es un proceso aleatorio, continuo y permanente" (2024: 57), informa la voz lírica, y *Lugar de taxidermia* constata la imposibilidad de frenar los efectos del tiempo sobre toda superficie, a pesar de los múltiples intentos de mantenerlo en cautiverio o en conserva. Esta conciencia poética ya se prefiguraba en *Piélago* como una forma de desobedecer los saberes aprendidos y reconocerse parte del flujo del planeta:

Aunque mi abuela dice que los humanos venimos de las manos de dios yo creo que, como dicen los libros, salimos a rastras de un mar prehistórico y caminamos sobre el tiempo hasta convertirnos en lo que somos. Sin embargo, miento cuando rezo y le doy gracias a un dios que no sé si existe, porque no me habla. El agua, sí.
El agua me dice cosas. (2020: 13)

3. El reino de lo corporal, su ecología y sus recipientes

"Un hueso y otro hueso, los innumerables,
están unidos por el delgado alambre que atraviesa
el canal donde estuvo el tuétano".

José Watanabe, "El esqueleto".

La representación del cuerpo como receptáculo afectivo es otra capa más del inventario que son *Piélago* y *Lugar de taxidermia*. El efecto de caja abierta de fotografías o de paseo museográfico no se produce únicamente por la aparición de dos o tres momentos efrásticos, o bien, por la acumulación de listas y repertorios de objetos, sino que la corporalidad suple el lugar de un lienzo o de un frasco de conservación y va exhibiendo paulatinamente sus figuras o sus contenidos. En la sección anterior, comencé a plantear que en la poesía de Irma Torregrosa es posible palpar una conciencia del efecto del tiempo sobre los cuerpos animales humanos y no humanos, que se adaptan –*si es que sobreviven*, o bien, *dado que sobreviven*– a las condiciones del medio y de la contingencia de sus acontecimientos.

En el libro *La política cultural de las emociones*, la filósofa feminista Sara Ahmed escribe que "Los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros" (2015: 19). En este tercer y último apartado del artículo, medito sobre la posibilidad de leer los poemas de la autora yucateca desde su dimensión afectiva, pues comunican aquellas impresiones o sensaciones que se han quedado adheridas a los cuerpos, o confirman que las corporalidades se transforman por acción y efecto de los tactos y contactos. Además, pienso que los versos de Torregrosa no excluyen de estos procesos a los cuerpos no humanos: antes bien, los universos que contienen sus textos pueden ser interpretados como pequeñas ecologías que acentúan las cercanías que tenemos con otras especies. Como señala Alexis Uscátegui en un ensayo acerca de Igor Barreto y José Watanabe, "la poesía hace posible el acercamiento (avecinaamiento) de cosas y seres que no pertenecen a la misma especie" (2016: 31).

o el símil para destacar la cercanía entre especies o el contacto entre hábitats. En el siguiente fragmento, por ejemplo, se asimila el corazón de la persona con el nado escurridizo de los animales marinos:

Mi corazón se parece mucho a
los meros asustados por el movimiento,
tiembla, resuena como un tambor inesperado.
Huye de sí mismo al silencio de la penumbra. (2020: 27)

Un poco más adelante, la voz lírica conceptualiza el mismo órgano como un envase, como un recipiente vacío donde alguna vez nadaron peces: "Mi corazón siempre fue una pecera en abandono" (2020: 39), advierte, hecho que ofrece nuevas dimensiones al campo semántico de los contenedores que se extiende en ambos libros: cajas, frascos, aparadores, peceras, vitrinas.

Como se puede esperar, *Lugar de taxidermia* prolonga los rasgos estéticos de su antecesor. Si el primer libro es sobre el agua, el más reciente es sobre la tierra. Ya desde el poema titulado "*Homo sapiens sapiens*", el segundo que aparece en el poemario, se establece dicho cambio de ecosistema y se regresa, también, a la figura de la niña que explora el mundo:

Camino sobre los quiebres de la tierra.
Los volcanes surgen bajo mis pies,
las fisuras y cordilleras desafían
la estabilidad de mis plantas, ya inseguras,
temblorosas ante el rugido artificial
de los monstruos.
Soy una niña,
y ante mí una extinción tras otra. (2024: 10)

Mientras repasa las fichas del museo, la voz lírica se reconoce niña que vuelve. Lo que en *Pielago* es una asunción de cercanía con el mundo marino, en *Lugar de taxidermia* se planta sobre el relieve de la tierra: esa orografía repone un contacto que se queda impreso sobre el cuerpo a pesar de la extinción cíclica. De nueva cuenta, la antes bañista y ahora paseante declara esa persistencia del afecto ya abordada: "Los cuerpos sólo se traducen, / vuelven a sitios en los que no recuerdan haber estado" (2024: 12).

En otro de los poemas, se desconfía de la casa como un sitio hospitalario: el hogar, otrora lugar de amparo, se transforma en una clase de intemperie. La cavidad de la que saldría un "pulpo gigante" es ahora una casa que archiva lesiones, un recipiente para la tristeza:

A veces entro a mi casa
como si entrara en un animal muerto.
Y veo heridas en las paredes,
sangre en las filtraciones de los techos.
Dibujo con mis dedos las voces
atrapadas bajo la última capa de pintura.
Escucho las risas, los espasmos

que produce la tristeza en los pulmones.
Entro a mi casa como un animal que busca refugio
Pero teme encontrar unas fauces abiertas. (2024: 23)

Estos versos establecen una sinonimia o continuidad semántica con el poema "*Tamandua mexicana*", donde se describe cómo un cachorro de oso hormiguero se resguarda en el cadáver de su madre a pesar de que ya comienza a descomponerse, con el subtítulo de la sección "La muerte también es una casa", y con el título general del volumen, *Lugar de taxidermia*. ¿Cuál es dicho lugar si no el cuerpo? Es la corporalidad animal, no importa si humana o no, la que opera como frasco de conserva, como envase del miedo, del dolor, de la imposibilidad de aceptar la pérdida, de la impronta que dejan los adioses y de la fuerza para continuar viviendo y ajustarse a nuevas condiciones materiales.

La conciencia del cuerpo y su adaptabilidad se hace patente en otros textos como en "Obj. 3", cuyas 'viñetas' sobre las jirafas ya he citado con anterioridad. Lo que ya se dijo de estos animales ahora se asimila en el propio cuerpo. Como señala Ahmed, el contacto entre cuerpos provoca orientaciones, posturas, amoldamientos, comodidades (2015: 222).

Comenzamos a dormir juntos.
mi cuerpo cambió, lejos de mi conciencia.
Cada noche mi cabeza necesitaba un poco más
de tu brazo izquierdo para descansar,
mi nuca fue adoptando esa orografía.
Una se acostumbra a la suavidad,
a la frescura de una almohada limpia;
pero mi cuello siguió su instinto y eligió tu hueso cúbito,
la dureza, el calor en la parte interna de tu brazo.
La bestia que era mi sueño encontró un sitio
donde pasar la noche a salvo. (2024: 44)

El último fragmento que recojo en esta investigación tematiza, en prosa, la acción y efecto de la taxidermia, que por definición etimológica refiere al arreglo y colocación de la piel. Quisiera que se observe con detalle la repetición de la palabra almohada (con respecto al poema anterior) como prueba de los acomodos del cuerpo, o bien, la animalización del corazón y del sueño. Pero sobre todo, en el texto "De sus motivos", la conservación expone su naturaleza de paradoja: guardar lo que ya no, lo que ya nunca:

La taxidermia, es decir –tenerte, aunque ya no– ha de ser otra cosa que nombrarte y escuchar: abrazo, almohada, abismo. Estoy segura de que es algo más que escuchar tu nombre en todas las palabras. / Debe ser algo más que hablar y hablar de ti con todas las personas y desmemorar mi cuerpo del tuyo. Debe ser otra cosa que amordazar el corazón y frenar las ganas de decir: ¿te acuerdas? / [...] Entonces, estoy segura: la conservación es una forma de volver al tiempo en que éramos, aunque ya no. (2024: 34)

Comencé este ejercicio de análisis planteando dos preguntas: una sobre el vínculo entre lo humano y lo no humano, y otra sobre los lugares donde se depositan los afectos. A modo de conclusión, es preciso rescatar algunas premisas que se han ido desarrollando y acumulando a lo largo de este ensayo, y que en parte comienzan a responder las interrogaciones iniciales. En primer término, que la poesía de Torregrosa otorga protagonismo a los inventarios para enfocar lo infraordinario, aquellos detalles u objetos que parecen mínimos, pero que encierran verdades sobre modos de afrontar el duelo. La segunda conclusión es que los poemas de *Pielago* y *Lugar de taxidermia* incorporan procedimientos efrásticos, materialidades yuxtapuestas que se tejen e integran imágenes, texturas, conocimientos científicos. Por último, cabe decir que en ambos libros se extiende una conciencia corporal cuya física es el resultado de los afectos que han marcado sus superficies, andanzas y retrocesos.

Los dos libros publicados por la autora evidencian rasgos de una poética que podría extenderse a su producción literaria futura. Considérese esta propuesta de lectura como un cristal a través del cual mirar la poesía de la escritora yucateca, como una capa más de las textualidades que sus poemas recogen y suscitan sobre el cuerpo, la materialidad y la memoria.

Bibliografía

- AHMED, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*. México: PUEG-UNAM.
- BENJAMIN, Walter (2012): *Desembalo mi biblioteca*. El arte de coleccionar. Barcelona: Centellas.
- BERISTÁIN, Helena (1995): *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- ECO, Umberto (2009): *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen.
- GONZÁLEZ, Susana, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (2021): *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: UNAM.
- PEREC, George (2018): "¿Aproximaciones a qué?". En *Lo infraordinario*. México: Gris Tormenta, 27-30.
- REJÓN, Katia (2020): "En la poesía puedo ser yo y ser otros". En *Memorias de Nómada*. <https://www.memoriasdenomada.com/en-la-poesia-puedo-ser-yo-y-ser-otros-irma-torregrosa/> [10.12.2024]
- SPITZER, Leo (1945): *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Ediciones UBA.
- TORREGROSA, Irma (2020): *Pielago*. México: Cuadrivio Ediciones.
- TORREGROSA, Irma (2024): *Lugar de taxidermia*. México: Esdrújula.
- USCÁTEGUI, Alexis (2016): "Igor Barreto y José Watanabe: afecto y biopolítica de la animalidad". En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año 2, núm. 2. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- ZAPATA, Isabel (2019): *Alberca vacía*. México: Argonáutica.