



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**HACIA UNA *POÉTICA DE LOS OBJETOS COTIDIANOS*: LA  
REPRESENTACIÓN DE LOS OBJETOS DE LA VIDA COTIDIANA EN  
LA OBRA DE POETAS HISPANOAMERICANOS DESDE LA DÉCADA  
DE LOS OCHENTA A LA ACTUALIDAD**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**PRESENTA**

**DIEGO CÍNTORA VELÁSQUEZ**

**DIRECTOR**

**DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN**

**ASESORES**

**DR. MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ**

**DR. GUSTAVO OSORIO DE ITA**

**PUEBLA, PUEBLA**

**FEBRERO 2023**

## Índice

Introducción .....	2
1. Poesía sobre objetos de la vida cotidiana .....	11
1.1. Conceptos principales .....	11
1.2. Apariciones del objeto de la vida cotidiana en la poesía [no tan] reciente.....	16
1.3. Los límites de lo cotidiano.....	30
2. La ontología del objeto cotidiano.....	32
2.1. Los objetos más allá de lo cotidiano.....	32
2.2. Una primera clasificación.....	42
2.2.1. Poemas de arte poética.....	43
2.2.2. Poemas específicos .....	45
2.2.3. Una categoría especial: poemas mixtos .....	47
3. El objeto en el espacio: la espacialidad en los poemas sobre objetos de la vida cotidiana.....	49
3.1. Primeras consideraciones .....	49
3.2. La presentez y el espacio .....	52
3.3. La materialidad .....	58
3.4. Una propuesta metodológica para el análisis de poemas sobre objetos de la vida cotidiana desde la espacialidad .....	60
4. El punto donde todo se encuentra: la mirada .....	70
4.1. “Te miro para ver si me ves mirarte” .....	71
4.2. La mirada como sujeto lírico .....	77
4.3. El poema como ventana/encuadre .....	80
4.4. Variaciones de la vista.....	85
Conclusiones .....	88
Bibliografía.....	97

¡Inteligencia, dame  
el nombre exacto de las cosas!  
  
...Que mi palabra sea  
la cosa misma,  
creada por mi alma nuevamente.  
Que por mí vayan todos  
los que no las conocen, a las cosas;  
que por mí vayan todos  
los que ya las olvidan, a las cosas;  
que por mí vayan todos  
los mismos que las aman, a las cosas...

¡Inteligencia, dame  
el nombre exacto, y tuyo,  
y suyo, y mío, de las cosas!

Juan Ramón Jiménez

## **Introducción**

Imaginemos a una persona adulta considerada “normal” dentro de los parámetros de nuestra época y sociedad. Imaginemos un día común de esta persona, un día cotidiano, ¿qué actividades realiza? Se levanta por las mañanas a trabajar, quizás antes, o durante ese trabajo, desayuna, se baña, se lava los dientes. Posteriormente para transportarse al trabajo conduce o toma el transporte público o utiliza un medio alternativo (caminar, bicicleta, patines). Después de trabajar ¿qué actividades

realiza esta persona? ¿Tiene hobbies? ¿Qué clase de actividades prefiere para sus ratos de ocio? Quizás ve la televisión porque es aficionada a las series y las películas, quizás prefiera los juegos de mesa o practique algún deporte al aire libre o en un club, quizás lo realice sola, acompañada o en equipo. Por supuesto no hay que olvidar que esta persona come y cena, que va al baño. También hay que pensar en la comunicación: por supuesto que esta persona se mantiene en contacto con sus familiares y amigos, con quienes intercambia mensajes o llamadas y por supuesto se mantiene al tanto de sus vidas a través de las redes sociales. Finalmente, su día está por acabar y la persona se prepara para dormir: se lava los dientes y la cara y finalmente se acuesta y se duerme, así lo hará la mayoría de los días por el resto de su vida. Así lo harán también muchas personas más alrededor del mundo con algunas pocas variaciones.

El resto de los días serán más notables por eventos que interrumpan esta rutina, es decir, cuando pase algo fuera de lo común o algo salga mal, cuando algo falte. ¿Qué podría faltar? ¿Cómo algo puede salir mal? Cuando algo falla, entonces, ¿qué podría fallar? La respuesta a estas preguntas son los objetos. Durante un día, incluso el más común y repetitivo de nuestras vidas, convivimos con decenas, si no es que cientos de objetos, los cuales nos permiten realizar todas las tareas o actividades que se nos presentan. Están tan arraigados a nuestras vidas que a veces ni siquiera los notamos, es por eso que, al pensar en un día en la vida de nuestra persona hipotética, no fue necesario nombrarlos. No obstante, los objetos están. Si repensamos el día común de la persona normal haciendo énfasis en los objetos nos damos cuenta de que se despierta gracias a su teléfono inteligente o un reloj despertador; que, para el desayuno, la comida y la cena fueron necesarios un sartén o un horno, un plato, cubiertos, una mesa o superficie que ofreciera apoyo, quizás una silla; que para bañarse utilizó un estropajo o una esponja, una botella de champú y jabón. Cuando la persona se dirigió a su trabajo fue manejando un automóvil, o en un camión mientras utilizaba su teléfono celular. Para su trabajo, digamos que en una oficina, utilizó bolígrafo, una

computadora puesta sobre un escritorio, una típica silla giratoria de oficina, folders, hojas tamaño carta, lápices, borradores. Ni hablar de los hobbies o los deportes, pues cada uno requiere un repertorio de objetos muy extenso y preciso. Finalmente, esos minutos antes de dormir implican un cepillo de dientes, una pijama, quizás jabones para el rostro y el resto del cuerpo, cremas y finalmente una cama con sus respectivas almohadas, sábanas y cobijas. Así podría pasarme párrafos y párrafos, pero a grandes rasgos esos son los principales objetos que nuestra persona hipotética utiliza en su día hipotético (podría nombrar también las llaves, los zapatos, los libros, las gafas y un gran etcétera).

No obstante, como ya he dicho, hay días en los que algo falta o falla, quizás al auto se le poncha una llanta, las llaves de la oficina fueron olvidadas en casa o el teléfono celular se rompe por una caída o es robado. Es entonces cuando las cosas se presentan distintas y la rutina se rompe y es necesario ir a la tienda por un objeto nuevo, o reparar o llevar al objeto a que lo reparen. Durante ese agobiante proceso, seguramente, la persona pensará en lo importante que es para su vida ese objeto que ahora le falta, en que es increíble cómo podemos encender un aparato electrónico presionando un botón de su control remoto que temporalmente no sirve porque se agotaron las baterías, en que no puede llamarles a sus seres queridos sin un celular y un sinfín de cosas. Asimismo, no todos los objetos brillan en la ausencia, a veces reconocemos su importancia por su valor estético, porque realizan aquello para lo que fueron hechos excepcionalmente bien (o terriblemente mal) o porque los dotamos de valor sentimental.

Imaginemos ahora que esa persona escribe poesía y justo en el momento en el que el objeto más insignificante cobra importancia en su vida tiene a la mano hoja y lápiz o una plataforma electrónica. De aquel acontecimiento surge un poema y da la casualidad de que tiene los medios para publicarlo. Esa persona aún no lo sabe, pero ese poema ahora forma parte de una muy reducida lista de poemas que giran en torno a uno o varios objetos de la vida cotidiana. Y es que son pocos

los poemas, porque si bien estos objetos han estado presentes desde siempre (toda época ha tenido su definición de “cotidiano”), estos han sido circunstanciales, mera decoración, el fondo de temas y situaciones aparentemente más trascendentales.

Hace algunos años me topé por primera vez con uno de estos poemas sobre objetos de la vida cotidiana, un texto de A.E. Quintero sobre un refrigerador publicado en 2011. Aunque ya estaba familiarizado con la poesía sobre lo cotidiano, el texto llamó mi atención, pues me parecía algo distinto a lo que hasta ese entonces conocía. Al querer buscar más poemas de ese tipo descubrí que en la tradición hispanoamericana estos son apenas un puñado. No obstante, la crítica sobre estos, aunque también escasa, ya cuenta con algunos textos iluminadores, pero que presentan, a mi parecer, una dificultad metodológica en común: por lo regular no establecen claramente a qué se refieren con el término “objeto” y si lo hacen no abundan en ello, además de que no siempre los objetos que analizan están plenamente ligados a lo cotidiano.

Quisiera entonces hablar brevemente sobre cada texto para que sean más claras sus fallas y sus aciertos metodológicos y así podamos comenzar a dar una idea sobre el constructo “poemas sobre objetos de la vida cotidiana” que buscaré concretar a lo largo de este trabajo. En primer lugar, es necesario señalar que existen dos tipos de textos críticos sobre objetos en poesía o poesía sobre objetos: aquellos donde se reflexiona sobre la presencia de objetos en la obra de un solo autor y aquellos que analizan y comparan la presencia de objetos en varios autores. Del primer grupo quiero comenzar con “Objetos, memoria e intensidades en la poesía de Jorge Luis Borges” (2020), donde Néstor Espejo reflexiona en torno a algunos objetos que obsesionaban al poeta argentino al punto de aparecer regularmente en sus escritos: el puñal, el libro y el espejo. El problema con estos objetos es que, si bien tienen su origen en lo cotidiano, en la obra de Borges acompañan figuras históricas o mitológicas y eventos fantásticos, alejados del entorno cotidiano de una persona común. En “Los objetos como huellas. Lectura de *Los hábitos de la ceniza* de Jorge Fernández

Granados” (2012) Alejandro Higashi hace un recuento de los objetos que aparecen en el poemario del poeta mexicano y el tratamiento que se les da a partir de la memoria. La cuestión es que Higashi no delimita del todo lo que considera objetos y llega a englobar en su análisis hasta el tiempo, el fuego y las palomas. Por otro lado, en “Mirada y objetos en *Escenarios* de Santiago Sylvester” Soledad Martínez Zuccardi utiliza como marco teórico las reflexiones del argentino Jorge Monteleone en torno a los objetos (sobre las cuales hablaré más adelante) para así entender cómo el poeta argentino configura una subjetividad a través de los objetos en sus poemas. Aunque este texto tiene una base teórica completamente enfocada en los objetos y se da una explicación etimológica de la palabra<sup>1</sup> para justificar cómo su naturaleza influye en su interacción con los sujetos que configura cada poema, la autora, al igual que Alejandro Higashi, no deja bien en claro su delimitación para estos, considerando dentro de ellos, por ejemplo, a las gaviotas. Lo que sí es un acierto para Martínez Zuccardi es que da cierto guiño a que los objetos que analiza pertenecen al entorno de lo cotidiano: “Se trata . . . de textos que giran sobre todo en torno a determinados objetos en los que el sujeto posa su mirada: una silla, una mesa, los alimentos de la cocina, la ropa colgada luego del lavado” (84). Finalmente, un caso totalmente distinto es el de “Los objetos personales en el universo poético de Joaquín Giannuzzi. La revelación en el seno de la intimidad” de Mercedes Lennon. En este texto hay una detallada delimitación (hasta con coordenadas) del tipo de objetos que aparecen en la poesía del autor tratado y sobre los cuales girará también la reflexión:

Pueblan su poesía un repertorio no muy extenso de objetos que pertenecen a su entorno más cotidiano, tales como un cuaderno, un libro, un lápiz, papeles, o bien, una caja de fósforos, un vaso, como también el cenicero y el cigarrillo, la taza azul, la radio portátil, la lámpara.

---

<sup>1</sup> “Interesa el sentido etimológico del término, derivado de *objetum*, participio pasado del verbo *objicio*, que significa ‘echar hacia adelante, ofrecerse, exponerse a algo, *presentarse a los ojos*’” (Martínez 85). La cita la recoge del *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora.

Todos ellos delinear un universo propio y esquemático, de presencias niveladas, sin lejanías en el plano, aplastadas a su mesa . . . Se presentan confinados al espacio íntimo de una habitación cerrada y adosados a las prácticas ordinarias del sujeto lírico, en simbiosis con él, poseídos y amados (60)

Asimismo, esta descripción de Lennon es la que mejor describe al tratamiento del refrigerador en el poema de Quintero y es la que más se acerca a la delimitación que buscará realizar este trabajo.

Por otra parte, sobre los textos críticos que analizan y comparan la presencia de objetos en varios autores, tenemos el caso de “Poemas sobre los objetos” (2017) que la poeta colombiana Andrea Cote Botero escribió para la página *About Español*, aunque hay que aclarar que este artículo no posee un rigor académico, pero su intención es parecida a la de los demás textos y sigue la línea que estoy tratando de seguir en esta introducción. El texto de Cote Botero consiste en una serie de fragmentos de poemas sobre objetos que la autora comenta de una forma libre y a partir de sus conocimientos de la poesía hispanoamericana, pero al ser tan informal apenas logra ser algo más que un listado, además de que Cote Botero no define bien lo que para ella son los objetos y llega a considerar hasta a las moscas como estos. De vuelta con la academia, en “El tratamiento de los objetos en tres autores latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán” (2014) (escrito por Marcos Mondoñedo) a pesar de que el título parece indicar un abordaje a los objetos como el de textos anteriormente mencionados, el único de los poemas elegidos que trata verdaderamente sobre objetos es el de Borges (“Las cosas”)<sup>2</sup>, mientras que el de Neruda (“Arte poética”) sólo menciona

---

<sup>2</sup>Como se aprecia en los versos

El bastón, las monedas, el llavero,  
la dócil cerradura las tardías  
notas que no leerán los pocos días  
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada

un par de ellos<sup>3</sup> y el de Adán (“Esquizofrenia”) ni siquiera aborda el tema de los objetos, sino que el autor lo considera un objeto en sí, es decir, un poema-objeto, por lo que el abordaje cambia radicalmente. Finalmente, un caso excepcional es el de “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola” (2004) del argentino Jorge Monteleone porque en él el autor incluso teoriza en torno a los objetos, aportando ideas muy útiles para este trabajo que abordaré más adelante. En su texto, Monteleone hace un recorrido desde las vanguardias para describir cómo fue cambiando en la poesía argentina la configuración del sujeto lírico y su relación con los objetos; no obstante, el autor en un primer momento trata con los objetos en su acepción general de “todo aquello que está en oposición al sujeto”, lo que no tiene mucha relación con el tratamiento de los objetos que se ha ido perfilando en estas primeras páginas del trabajo. El asunto cambia al momento de tratar con la poesía de Giannuzzi (y con esto ya vemos la importancia que tendrá el poeta argentino en esta investigación), pues, como ya vimos con Lennon, la poesía del argentino está plagada de objetos de la vida cotidiana. Es entonces que, a mi juicio, encuentro en las reflexiones de Monteleone sobre Giannuzzi un aporte sólido en torno al tipo de poesía afín al texto de Quintero.

Este trabajo, entonces, nace de esa búsqueda de un mejor aparato crítico y teórico que permita el estudio e interpretación de la poesía sobre objetos de la vida cotidiana, pues, como se ha visto, es un tipo de poesía que se ha tratado poco y de diferentes formas que no siempre siguen una misma línea (fuera del tema, por supuesto) o que en un primer momento parecen no

---

violeta, monumento de una tarde  
sin duda olvidable y ya olvidada (Borges 331)

<sup>3</sup>Como se aprecia en los versos

tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría  
. . . como una campana un poco ronca,  
como un espejo viejo, como un olor de casa sola  
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios  
y hay un olor de ropa tirada en el suelo, y una ausencia de flores (Neruda 8)

complementarse. Asimismo, el tema de los objetos de la vida cotidiana por sí solo me parece muy relevante, porque, como ya he adelantado en los primeros párrafos, son objetos que nos acompañan muy de cerca la mayoría del tiempo<sup>4</sup>, por lo que estudiar una poesía que los aborde puede hacer que los experimentemos de una forma distinta. De igual manera, es impresionante que, siendo lo cotidiano un tema que ya no es novedoso en la poesía en español y que ya ha sido extensamente estudiado, el abordaje de lo cotidiano desde los objetos sea un terreno con todavía mucho por explorar. En consideración de todo lo anterior, el objetivo de esta tesis es, a partir de una selección de poemas que he recopilado a lo largo de los años y que cuentan con las características deseadas (las cuales explicaré más adelante), así como de los textos críticos antes mencionados, buscar una suerte de poética de los objetos cotidianos que le dé una línea en común a los trabajos anteriores y con la cual se puedan explicar y entender no sólo los poemas sobre objetos de la vida cotidiana recopilados, sino también aquellos no considerados y los que surjan en el futuro.

En este punto es preciso preguntarse, ¿qué es exactamente una poética? Tzvetan Todorov en *Poética estructuralista* menciona que existen dos actitudes frente al texto literario. Una que lo considera un “objeto de conocimiento suficiente” y otra que considera a cada texto particular como “la manifestación de una estructura abstracta” (23). La primera actitud produce una interpretación del sentido de la obra a partir sólo de los elementos del texto, dejando de lado incluso al autor. La segunda actitud estudia al texto como la manifestación de leyes externas a él, por lo que se apoya de otras ciencias como la psicología, la sociología, la etnología, etc. La poética, por otro lado, se ubica en una suerte de punto medio entre estas dos actitudes, pues ésta “no se propone nombrar el

---

<sup>4</sup> La cuarentena mundial por la que pasamos desde principios del año 2020 y que se extendió por más de un año por la pandemia de COVID 19 nos obligó a recluirnos (todavía más) en nuestros respectivos entornos cotidianos, donde incluso nos llegamos a despojar de los otros. Este hecho nos motivó a resignificar el espacio de lo cotidiano con el fin de sobrellevar el tedio de la repetición y la falta de interacción social. En esos momentos, algunas veces los objetos cotidianos también fueron resignificados, quizás no mediante la poesía, no obstante, este acontecimiento reafirmó la urgencia de reflexionar en torno a los objetos y ya en este deber-ser es que la poesía que se abordará en este trabajo cobra mayor importancia.

sentido sino que apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra”, pero “busca tales leyes dentro de la literatura misma” (Todorov 30). No obstante, el teórico aclara que para construir una poética sí es necesaria la interpretación de obras existentes para así extraer dichas leyes generales, así como también se puede apoyar de otras ciencias como las ya mencionadas para entender el funcionamiento interno de las obras.

Una poética, entonces, propone “una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario, una teoría que presente un cuadro de los posibles literarios, tal que las obras literarias existentes aparezcan como casos particulares realizados” (Todorov 31). El objetivo de una poética de los objetos cotidianos, por lo tanto, es el de describir las leyes generales que articulan el conjunto de poemas sobre objetos de la vida cotidiana, de los cuales cada uno sería una realización posible. Para esta tarea, me parece necesario seguir una serie de pautas: 1) Hacer una definición clara del constructo “poemas sobre objetos de la vida cotidiana” a partir de sus partes, principalmente de los términos “objeto” y “objeto de la vida cotidiana”, que es el principal punto débil de textos anteriores sobre el tema. 2) Entender estos textos a partir de los lugares que ocupan en las distintas tradiciones poéticas de Hispanoamérica para buscar posibles causas de aparición, cómo estas causas influyen en los textos mismos y por qué pueden o no describir una parte de sus leyes generales. 3) Dar razón de los motivos que llevan a los escritores a reflexionar en torno a los objetos tratados (ya sean generacionales, históricos u ontológicos, principalmente), como bien se comenzó a especular en párrafos anteriores; y 4) A partir de los resultados de los pasos anteriores, así como del análisis de los textos del corpus y los textos críticos anteriormente mencionados, buscar características en común y establecer categorías que puedan formar parte de las leyes generales de la poética.

Finalmente, es importante señalar también que la selección de poemas a estudiar en este trabajo considera textos publicados a partir de 1980, esto debido a una dificultad metodológica

señalada por Christian Andrés en su ensayo “El sistema de los objetos y su función novelística en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”<sup>5</sup>: el autor ve que al trabajar con textos del Siglo de Oro (aunque esto bien puede aplicar a cualquier otra época lejana a la nuestra) existe una dificultad para entender qué es un objeto de la vida cotidiana dentro de una *episteme*<sup>6</sup> ajena a la nuestra (180), en la que los términos “objeto” y “vida cotidiana” varían significativamente por la distancia temporal. Esto quiere decir que un objeto que antes era utilizado en el espacio cotidiano es muy posible que ya no se ocupe en nuestros tiempos, por lo que la acotación aquí planteada pretende mantenerse familiar al lector contemporáneo, incluso aunque ya haya pasado un tiempo considerable desde los años ochenta a la actualidad.

## 1. Poesía sobre objetos de la vida cotidiana

El balcón, los cristales

Unos libros, la mesa.

¿Nada más esto? Sí,

Maravillas concretas.

Jorge Guillén

### 1.1. Conceptos principales

Para comenzar, es imperativo abundar en los términos principales que se van a tratar a lo largo de este trabajo, con esto me refiero principalmente al constructo “poemas sobre objetos de la vida cotidiana”, por lo que es necesario primero descomponerlo en ‘objeto’ y ‘vida cotidiana’ para

---

<sup>5</sup> Este ensayo no lo considero dentro del grupo al que pertenecen los textos anteriormente mencionados debido a la obvia razón de que trata con una novela y no con poesía, no obstante, como se puede notar, sus aportaciones respecto a los objetos serán de ayuda en el desarrollo de este trabajo.

<sup>6</sup> Por *episteme* el autor entiende, a partir de Foucault, a la “estructura mental que constituye el substrato en el cual una época determinada piensa” (203).

finalmente unificarlos bajo el criterio esperado. Al momento de definir qué es un objeto, algunos autores optan por partir desde su etimología. Cristian Andrés, por ejemplo, en su texto sobre los objetos en el *Persiles* menciona que “se sabe que la palabra objeto deriva del latín *objectum*, participio pasado del verbo *obicere* que significa ‘echar por delante’” (180); por otra parte, Abraham Moles en su *Teoría de los objetos* comienza su capítulo de definiciones argumentando que “Etimológicamente (*objectum*) significa lanzado contra, cosa existente fuera de nosotros mismos, cosa puesta delante de nosotros que tiene carácter material” (29); sin embargo, de esta forma de abordaje al término, el que más profundiza es el francés Pascal Quignard en sus *Pequeños tratados*. En el tratado XII, titulado “La palabra «objeto»”, Quignard cuenta que el vocablo viene del latín *objectus pectorum*, que significa literalmente “desvelamiento de las mamas” (163), este sentido, a la vez (continúa el autor), viene de un texto de Tácito del año 90 donde describe su paso por Germania. El político e historiador romano quedó impresionado por un hecho ocurrido en batalla, donde uno de los bandos ya estaba cediendo, pero recuperaron motivación gracias a que unas mujeres les mostraron sus pechos “aludiendo a su cautividad muy próxima”. La anécdota da una perfecta explicación al sentido etimológico de la palabra, pues los objetos, en la definición ofrecida por Quignard a partir de esto, son “las cosas en tanto que están colocadas delante y se oponen al sujeto que las percibe y las nombra” (164). De los tres autores, se nota, en síntesis, que el término implica la acción de arrojar o de tener por delante, lo cual establece cierta espacialidad que, al mismo tiempo, define su existencia en función de una oposición al sujeto.

En una primera instancia y pese a la anterior explicación etimológica, el término “objeto” resulta todavía muy ambiguo o basto en lo que puede designar. Precisamente Moles, en su libro anteriormente mencionado, trae a colación el término alemán “*Gegenstand*”, que expresa “lo que está situado en contra, aquello cuya materialidad se opone a los entes del pensamiento o de la razón (objetivo, objetivable, etc) y comenta también que los filósofos “emplean el término [objeto] en el

sentido de lo pensado, en oposición al ser pensante o sujeto” (29) Finalmente, para llegar a una definición todavía más precisa, es necesario acotar el término a su naturaleza más material. Ya Cristián Andrés en su ensayo sobre el *Persiles* aclaraba que su uso del término estaba reducido a la acepción “tan usual . . . con el sentido de ‘cosa’” (181). En efecto, en el Diccionario de la Real Academia Española ‘objeto’ tiene nueve entradas de las cuales la sexta se limita a establecer que es sinónimo de ‘cosa’ (1602). De las 6 entradas para ‘cosa’ las dos primeras son las que se acercan a lo que este trabajo busca: 1. “Lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, concreta, abstracta o virtual” y 2. “Objeto inanimado, por oposición a ser viviente” (671). ¿Por qué entonces no hablar de “cosas cotidianas”? Porque este trabajo se inclina al carácter inanimado que se le infunde a la palabra en su acepción de “cosa”, así como el carácter artificial, corporal y concreto. Roland Barthes también critica esta indefinición entre *objeto* y *cosa* en su breve texto “Semántica del objeto”, pero, al igual que yo, se inclina hacia la palabra objeto, como se nota desde el título. El filósofo francés también aventura una definición de objeto, para él éstos sirven “al hombre para actuar sobre el mundo, para modificar el mundo, para estar en el mundo de una manera activa”, por lo que culmina con que “el objeto es una especie de mediador entre la acción y el hombre” (6).

Ahora pasemos con el término ‘vida cotidiana’. La vida cotidiana, en una cita del francés Henri Lefebvre ofrecida por Moles, es definida como “*lo que queda* una vez se ha hecho *abstracción* o se han *extraído* de lo vivido todas las actividades específicas y determinadas en el sentido social del término” (15). Por otra parte, Pilar Gonzalbo Aizpuru en su *Introducción a la historia de la vida cotidiana* menciona que “se consideran actividades cotidianas aquellas en las que domina lo repetitivo. Gracias a esa repetición no es preciso reflexionar sobre las decisiones a tomar en cada momento entre las múltiples opciones que se nos ofrecen de manera continua.” (28). Tenemos entonces que esas “actividades específicas” mencionadas por Lefebvre representan

variables, que, una vez abstraídas, dejan una constante: un bucle de repetición, el espacio de la no-reflexión. Serpiente que se muerde la cola: el caudal de la vida cotidiana relega la existencia de los objetos insertos en ella a la de entes pasivos, obviados por los sujetos.

Ya sea por su origen etimológico o por la amplitud inicial de su definición, el término “objeto” implica una espacialidad y una acomodación que pone, por un lado, al sujeto y frente a él (o contra él) al objeto. El sujeto es retado: indefenso en la esfera de lo cotidiano su ser es puesto en duda por los objetos. La relación de estos dos, entonces, bien puede considerarse una relación de otredad: el objeto existe en oposición al sujeto y el sujeto, una vez se enfrenta al objeto, se define y se reinventa, así lo hará hasta el infinito. No obstante, esta lucha ya pocas veces es consciente, la repetición (como ya he dicho) da paso a que los sujetos (nosotros) automaticemos esta lucha. Dicho lo cual, los objetos de la vida cotidiana, entonces, serán aquellas entidades materiales, inanimadas, concretas, que se definen por oposición al sujeto y que además lo acompañan en su espacio de lo cotidiano, donde estas se pierden. Ejemplos de estos objetos serían el teléfono, las lámparas, los vasos, las llaves y un gran etcétera.

Los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, entonces, son aquellos textos poéticos cuyo tema principal es la reflexión en torno a uno o más objetos descritos anteriormente. Se excluyen así textos donde la mención a estos sea tangencial o secundaria, es decir, simple apoyo para una idea principal alejada del objeto mismo. En palabras de Jorge Monteleone (de su texto “Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola) los poemas seleccionados para este trabajo son aquellos en los que “el objeto [u objetos] es el motivo por el cual el yo reconoce su propia situación en el mundo” (351). Un ejemplo entonces de este tipo de poemas lo podemos ver en “El exprimidor de naranjas dejó de funcionar...” (2011) del mexicano A.E. Quintero (1969):

El exprimidor de naranjas dejó de funcionar.

Eso pasa.

Las cosas sin importancia

buscan su turno, se dan su importancia

así, no sirviendo,

dejándonos incompletos, ausentándose en el justo momento.

Y a mí

todo lo que es ausencia, ausentarse

me rompe los vidrios. Ejerce una poderosa detonación

casi como el que se tira al piso al escuchar un bombardeo, una balacera.

Lo mismo hizo el sacacorchos.

No estuvo, tal vez nunca compré uno.

Y el rayador, y el abrelatas

que nunca pensó hacerme tanta falta

me hizo salir al centro comercial

a buscarlo. Como una esposa cuando se enoja

y hay que ir por ella a casa de los suegros, o a buscarla con la vecina.

No sé por qué me afectan tanto las cosas

que dejan de funcionar, que se ausentan.

A veces he pensado en comprar dos cosas de lo mismo.

Pero no sé si yo pueda

en lo futuro

con dos ausencias. (31-32)

## 1.2. Apariciones del objeto de la vida cotidiana en la poesía [no tan] reciente

La aparición de objetos de la vida cotidiana en la poesía no es un recurso nuevo, desde antes del collar de perlas en las jarchas y los espejos en el Siglo de Oro, los objetos y su valor simbólico han sido un importante recurso al momento de hacer literatura, por ejemplo, Lope de Vega escribió un soneto a propósito de un peine, titulado “A un peine que no sabía el poeta si era de boj o de marfil”:

Sulca del mar de Amor las rubias ondas,  
Barco de Barcelona, y por los bellos  
Lazos navega altivo, aunque por ellos  
Tal vez te muestres y tal vez te escondas.

Ya no flechas, Amor, doradas ondas  
Teje de sus espléndidos cabellos;  
Tú con los dientes no le quites dellos  
Para que a tanta dicha correspondas.

Desenvuelve los rizos con decoro,  
Los paralelos de mi sol desata,  
Boj o colmillo de elefante moro;

Y en tanto que esparcidos los dilata,  
Forma por la madeja sendas de oro  
Antes que el tiempo los convierta en plata. (35).

En las manifestaciones poéticas de Hispanoamérica, no obstante, es hasta finales del siglo XIX y principios del XX que los objetos (y más específicamente los pertenecientes a lo cotidiano) comienzan a tomar presencia sistemática. Es preciso, entonces, entender qué condiciones en esta tradición poética propiciaron que los autores dirigieran la mirada hacia los objetos. En este punto me parece prudente adelantar que han sido muchos e incluso muy dispares los movimientos poéticos donde han aparecido poemas notables sobre objetos de la vida cotidiana, por lo que sería errado tratar de buscar un origen único o una línea totalizadora que conecte a todos los elementos y pueda ser finamente rastreada hasta sus más profundas estancias; por lo tanto, para evitar

conflictos metodológicos, he optado por un enfoque más general que no se centre en las condiciones históricas específicas de cada uno de los movimientos, sino que haga énfasis en las causas más notables y que posiblemente expliquen si existe o no una conexión.

Ahora bien, ¿qué se entiende por “tradición poética”? Para esto me parecen muy útiles las definiciones de ‘hegemonía’ y ‘tradición’ propuestas por Raymond Williams en su libro *Marxismo y literatura*. Williams, a partir de Gramsci, establece (a grandes rasgos) que la hegemonía es “un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida” (131) mediante las cuales una cultura se impone frente a otras de forma indirecta y sin utilizar fuerzas políticas. Esta idea lleva al autor a establecer que la “tradición” es una fuerza “capacitada para producir conexiones activas y selectivas [entre elementos del pasado con elementos del presente] dejando de lado las que no se desean” (139). A partir de estas definiciones, podemos entender entonces a la tradición poética como el conjunto de manifestaciones literarias en torno a la poesía que cuenta con la hegemonía para establecer conexiones entre las obras ya escritas con el presente, a la vez que mantiene delimitado dicho conjunto con respecto a la nueva producción, anexando o excluyendo elementos según sus intereses. Es importante aclarar que con esta última definición espero alejarme del enfoque político de Williams y quedarme sólo con el entendimiento de la hegemonía en lo literario como una suerte de popularidad, deber-ser o predilección por un estilo en una época determinada.

Los poemas sobre objetos de la vida cotidiana representan un ejemplo interesante dentro de la tradición poética hispanoamericana debido a la forma en la que irrumpieron (y hasta la fecha irrumpen) en ella. Para hablar de esto es imposible no comenzar con el coloquialismo (movimiento fundamental dentro de la poesía hispanoamericana surgido en la década de 1950) debido a que éste fue el primer caldo de cultivo perfecto para la aparición de los poemas que nos competen. Carmen Alemany Bay, oportunamente, menciona en su libro *Poética Coloquial Hispanoamericana* que el

“cotidianismo” que caracteriza a esta corriente fue “una manera de negar el concepto tradicional [por tanto hegemónico] de poesía, de negar todo trascendentalismo que pierda de vista la situación real del hombre latinoamericano o de cualquier país” (10). En definitiva, el coloquialismo en sus inicios fue una manera de buscar nuevas alternativas respecto a la poesía que, en ese entonces, ocupaba el puesto estelar en la tradición. En una afirmación de Roberto Fernández Retamar recogida por Alemany se menciona que dicha poesía ante la cual reaccionó el coloquialismo fue a la escrita por “los poetas trascendentalistas (Vallejo, Neruda, Paz, etc) [ante la que se alzaba como] ‘un nuevo realismo’” (24).

Es necesario hacer aquí un breve paréntesis para precisar que el coloquialismo no fue el primer movimiento en retomar aspectos de lo cotidiano. La misma Alemany Bay menciona que los antecedentes de esta corriente literaria están, primeramente, en el afán del modernismo por renovar el lenguaje de la poesía, el cual comenzó a recuperar, aunque muy poco, aspectos de lo cotidiano. Por otro lado, Alí Calderón en su ensayo “Poesía hispanoamericana: radiografía del presente poético”, menciona que a partir de las vanguardias se dio un “desencanto por los grandes tópicos [que] permitió una banalización de los contenidos” (16), asimismo, a inicios de los años veinte (continúa Calderón) comienza a permear en Hispanoamérica la nueva forma poética norteamericana de “escribir como se habla”, es decir, de traer a la poesía ya no el canto, sino la charla. Por otra parte (y de una manera un tanto irónica), otro gran antecedente del coloquialismo según Alemany existe en Neruda (55), a pesar de que los primeros autores del movimiento, como Nicanor Parra<sup>7</sup> y Sabines definieran su poética como contraria a la del Nobel de literatura chileno. De hecho, el antagonismo con Neruda se establece teniendo en mente los libros de la cumbre de su

---

<sup>7</sup> Si bien el propio Parra definió a su producción como antipoesía, Alemany considera que esta corriente es una de las tantas caras del coloquialismo, criterio con el cual coincido, por lo que en este trabajo es tomado también como coloquialista.

primera producción, es decir, los más influenciados por corrientes como el surrealismo, como lo es *Residencia en la tierra*, libro de 1933; sin embargo, justo durante los años en los que surge el coloquialismo Neruda publica *Odas elementales* (1954) *Nuevas odas elementales* (1955), *Tercer libro de las odas* (1957) y *Navegaciones y regresos* (1959); donde incluye algunos, si no es que los primeros poemas sobre objetos de la vida cotidiana contemporáneos, como lo es “Oda a las cosas” (de su libro de 1959), del cual destaco estos versos:

los abanicos en  
 cuyos plumajes  
 desvaneció el amor  
 sus azahares,  
 las copas, los cuchillos,  
 las tijeras,  
 todo tiene  
 en el mango, en el contorno,  
 la huella  
 de unos dedos,  
 de una remota mano  
 perdida  
 en lo más olvidado del olvido. (43)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Este viraje de Neruda incluso puede que haya inspirado a otro de los llamados poetas trascendentalistas, Octavio Paz, para también dirigir la mirada hacia los objetos sin necesidad de adjuntarse al coloquialismo. El nobel de literatura mexicano, en una entrevista de 1984 con el también poeta Álvaro Mutis, dijo que Neruda “habla sobre los objetos quitándoles su falsa nobleza”. Estas palabras sugieren que el primer libro de odas de Neruda haya tenido que ver en la escritura, en 1955, de algunos poemas de Paz sobre objetos que forman parte del conjunto titulado “Piedras sueltas”, como lo es “Objetos”:

Viven a nuestro lado,  
 los ignoramos, nos ignoran.  
 Alguna vez conversan con nosotros. (141)

Es entonces prudente preguntarse ¿realmente es innovadora la primera motivación del coloquialismo pese a que sus cartas fuertes no son 100% novedosas? Y la respuesta es sí, pues el movimiento puso estos recursos en el centro de su quehacer en pro de una renovación profunda, no sólo del lenguaje sino también de los temas poéticos, en vez de utilizarlos como mero ejercicio literario al margen de una producción de otra índole. “Lo nuevo está en la disposición” (36) dice Ana Porrúa.

Existe, asimismo, otra aparente objeción, pues en la primera producción de los coloquialistas no existe tal cual un poema insignia sobre objetos de la vida cotidiana, no obstante, el movimiento es crucial para este tipo de poemas pues sentó las reglas para una producción poética que, sin pecar en la exageración, sigue vigente (con sus debidas evoluciones y adaptaciones) hasta nuestros días. Es de esperarse que, por más que en un principio haya sido reaccionario (contrahegemónico), un movimiento con bases tan firmes como el coloquialismo poco a poco haya ganado adeptos al punto de volverse lo hegemónico, es decir, una parte fundamental de la tradición poética latinoamericana. Alí Calderón, en su ensayo anteriormente citado, menciona que “durante los años sesenta y setenta, la poesía en lengua española sufrió el dominio abrumador del coloquialismo” (18). Un poeta que formó parte de este dominio, ya en un momento tardío del movimiento, fue el argentino Joaquín Giannuzzi (1924-2004)<sup>9</sup>. Aunque este no es tan conocido fuera de Argentina, como sí lo es otro coloquialista como Juan Gelman, su obra es muy relevante para nuestro tema por dos cosas: primero porque por medio de sus poemas contribuyó a establecer

---

<sup>9</sup> Al mencionar autores cuyos poemas forman parte del corpus de análisis de este trabajo incluiré su año de nacimiento (y si aplica el de su muerte) con el fin de dar un mejor panorama del momento histórico de cada uno y si acaso eso nos puede también arrojar datos sobre la gradual aparición de poemas sobre objetos de la vida cotidiana.

una suerte de “poética de los objetos” como vemos en “Poética” que pertenece a su libro de 1977

*Señales para una causa personal:*

La poesía no nace.  
Está allí, al alcance  
de toda boca  
para ser doblada, repetida, citada  
total y textualmente.  
Usted, al despertarse esta mañana,  
vio cosas, aquí y allá,  
objetos, por ejemplo.  
Sobre su mesa de luz  
digamos que vio una lámpara,  
una radio portátil, una taza azul.  
Vio cada cosa solitaria  
y vio su conjunto.  
Todo eso ya tenía nombre.  
Lo hubiera escrito así.  
¿Necesitaba otro lenguaje,  
otra mano, otro par de ojos, otra flauta?  
No agregue. No distorsione.  
No cambie  
la música de lugar.  
Poesía  
es lo que se está viendo. (78)

Y segundo porque esa misma poética sirvió como una de las principales bases para el movimiento argentino del objetivismo, cuyos ideales coincidían en gran parte con los del primer coloquialismo, especialmente en el espíritu contrahegemónico, que esta vez se alzaba en contra del neobarroco<sup>10</sup>. Los objetivistas surgieron alrededor de la revista *Diario de Poesía*<sup>11</sup>, cuyo primer número vio la luz en 1986 y de cuyas páginas han salido varios poetas que han dedicado textos a los objetos, como lo son Fabián Casas (1965), que en 1999 publica “Cosas que hace tu bata blanca”, como parte de su poemario *Pogo*, y cuyos versos finales dicen “Esa bata puta colgada en el baño/ es un invisible elemento de tu ser/ hecho visible.” (107); Osvaldo Bossi (1960), que reflexiona en torno a unas playeras/remeras en su poema “Lavanderas”, de cuyos versos destaco:

Sólo se trata de remeras.

Un simple

puñado de remeras. Blancas

o de color, no importa.

.....

Cada una, a su modo

guarda el recuerdo de tu cuerpo

y la promesa de volver... (13-14)

---

<sup>10</sup> Este movimiento surgió como una respuesta al coloquialismo y, según Ariel Idez, uno de sus principales postulados era atentar contra la función comunicativa del lenguaje (1), es por esto que, cuando los objetivistas se pronunciaron contra los neobarrocos, trajeron a su momento histórico los principales postulados del coloquialismo, pues este último era su antítesis.

<sup>11</sup> En el número 30, incluso, dedican un dossier a la poesía de Giannuzzi. Además, diversos poemas, entrevistas a él y reportajes sobre su obra aparecieron casi periódicamente en las páginas de la revista.

Y Fernanda Laguna (1972), que en 2012<sup>12</sup> publicó un poema sobre una toalla femenina, cuya estrofa final dice:

Este es un poema arqueológico  
 en un basural algún día  
 quedará sin descomponerse  
 una Lady Soft llena de gusanos.  
 Y para ella  
 también será este poema. (128)

Es importante mencionar también que en la búsqueda de los objetivistas por un lenguaje poético propio existe una fuerte influencia de la poesía norteamericana, así lo nota Ana Porrúa en el capítulo 2 (“Y vi, con los ojos pero vi”) de su libro *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*: “En lo programático, la presencia más fuerte de la poesía norteamericana en el *Diario* fue la de Ezra Pound, al que de hecho se le dedica un *dossier* tempranamente (en el número 3, 1986)” (72). Porrúa incluso llega a denominar a los del movimiento argentino como “neobjetivistas” y a su movimiento como un “nuevo objetivismo” (80), pues el término “objetivistas” ya había sido utilizado para nombrar a los seguidores de los mandamientos del manifiesto imaginista de Pound<sup>13</sup>: “Tratar la ‘cosa’ directamente, ya fuese subjetiva u objetiva” y “Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación” (Pound, 7). Estas ideas de Pound resuenan con las bases estéticas del conversacionalismo, el cual, como ya se vio, está fuertemente vinculado con el objetivismo

---

<sup>12</sup> Aunque en el libro la autora consigna que los poemas de la sección donde se encuentra recopilado el poema fueron escritos entre 2008 y 2009.

<sup>13</sup> George Oppen, Luis Zukofsky, Charles Reznikoff, Lorie Niedecker y William Carlos Williams, quienes publicaron en 1932 la antología *An Objectivists Anthology*. Porrúa rescata la definición que Williams le da al objetivismo:

Término utilizado para describir un modo de escritura [en verso] . . . [que] Reconoce en el poema un objeto a ser considerado como tal . . . [ y que] entiende el poema con un ojo especialmente atento a su aspecto estructural: cómo ha sido construido. (71)

argentino. Otro poeta norteamericano igual de importante para esta poesía y vinculado a Pound es Elliot. Giannuzzi, cuando Jorge Fondebrider le pregunta<sup>14</sup> sobre la repercusión de Pound y Elliot en su obra, menciona:

A Pound no lo he leído muy a fondo. A Elliot lo he leído casi todo . . . De Elliot me interesa muchísimo la mención del mundo cotidiano. La referencia histórica inmediata le sirve de apoyatura para expresar lo poético. Lo extraordinario de Elliot es su poder de manifestar la sustancia trágico-secreta del mundo con la simple mención de lo cotidiano. Este mundo cotidiano de Elliot no es vago ni simbólico. Se trata de una experiencia explícita en el poema. (5).

Las palabras de Giannuzzi son muy significativas por dos cosas: 1) la importancia de los norteamericanos en la poesía de los objetivistas y 2) que lo que ve Giannuzzi en Elliot lo lleva al plano más específico de los objetos dentro de ese espacio cotidiano, trazando así el rumbo que también seguirían los objetivistas arriba mencionados. Tenemos como conclusión de esto último que en ambos objetivismos se nota un cansancio por el preciosismo de temas y del lenguaje, es decir, un espíritu contrahegemónico.

Por otro lado, como se puede apreciar en las diversas fechas de publicación de los poemas objetivistas antes mencionados, este movimiento surgido a finales de los 80 sigue activo hasta nuestros días y es una de las principales fuentes de poemas sobre objetos de la vida cotidiana, en curiosa fidelidad con el nombre del movimiento. Así como Alí Calderón notó que el coloquialismo había llegado a la silla dorada de la tradición poética, Ariel Idez en su ensayo “El debate entre neobarrocos y objetivistas desde el enfoque de la teoría crítica” destaca que el objetivismo

---

<sup>14</sup> Precisamente en una entrevista que fue publicada en el número 2 de *Diario de Poesía*.

eventualmente se convirtió en la nueva poética hegemónica al punto de que “los representantes locales del neobarroco, los que no fallecieron a principios (Perlongher) o mediados (Cerro) de los ’90, abandonaron ese modo de escritura para volcarse a una poesía más cercana al objetivismo” (11).

Asimismo, esta situación no es única del contexto argentino, pues en otros países, principalmente en México, el espíritu coloquialista se ha mantenido presente en el amplio repertorio de poéticas que han desfilado hasta nuestros días, un buen ejemplo de esto lo vemos en el poema “Hoy me he quedado...” (2011) de A.E. Quintero:

Hoy me he quedado  
 haciéndole compañía al refrigerador.  
 Escuchando  
 el trabajo que le cuesta  
 funcionar, cumplir,  
 estar al día  
 con sus frías labores, con sus tareas congeladas.  
 Lo que se espera pues  
 de un refrigerador de cocina.  
 Y literalmente  
 tomé una silla y me puse en ella  
 a su lado. Y ahí estuvimos.  
 Quejándonos. Oyéndonos mutuamente funcionar, respirar.  
 Pensando en las cosas que deben congelarse  
 para que el mundo siga. En nuestras cosas,  
 supongo. En la vida

mecánica o no, eléctrica o no. Programada.

Lineal, independientemente de la curva, o el zigzag,

que marca, en el monitor de pulso, el pulso.

Y ahí estuvimos

prestándonos dos horas de nuestro tiempo.

Sin conclusión alguna

respecto a nuestra última estancia

por seguir:

eso que es congelar lo que se lleva dentro. (64-65)

Incluso el caso de este poema es más representativo porque *Cuenta regresiva*, el libro del que forma parte, ganó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 2011, quizás el galardón más importante de poesía en México, lo que intensifica la irrupción de los objetos de la vida cotidiana en lo más profundo de la tradición poética mexicana.

También a propósito del poema de Quintero, la toma de la hegemonía ya ha alcanzado a los objetos, rompiendo la dialéctica hegemónico-contrahegemónico, esto debido a que el refrigerador volvería a ser trabajado por dos poetas después de Quintero: Daniel Miranda Terrés (1988) en 2017 y Elisa Díaz Castelo (1986) en 2020. Debido a esta situación, quisiera detenerme brevemente a reflexionar en torno a los poemas tanto de Quintero como de Díaz Castelo a la luz de la idea de la “Poet’s Signature” de Mutlu Konuk para pensar tanto las semejanzas como las diferencias en el tratamiento de dicho objeto de la vida cotidiana. Al final de la primera parte de su libro de 2007 *Lyric Poetry: The Pain and The Pleasure of Words*, titulada “The Lyric Subject. Sounds, Sense and the I”, Konuk dice que los poetas al momento de conformar un texto hacen elecciones (de ritmo, léxico, sintaxis, etc), a su vez, estas elecciones (aunque parezcan salidas de la originalidad del

autor) muchas veces están determinadas también por el exterior, es decir, la tradición, la época, la geografía y un gran etc. Es así como la crítica define dos tipos de retóricas: a discursive “macrorhetoric” deployed by the poet and a “microrhetoric” of the linguistic code, operating not with signifiers but with the constituent elements of the signifiers (34). La firma del poeta, entonces, surge de la tensión o negociación de la macro y la microretórica presentes al momento de la creación del poema, de la mano del “Yo” lírico que las hace de interfaz para cada una.

El poema de Díaz Castelo sobre un refrigerador se titula “Orfelía encuentra la garantía del refrigerador” y forma parte de su libro *El reino de lo no lineal*, con el que curiosamente también ganó el premio Aguascalientes, pero en 2020:

Te lo llevaste y me parece bien. En cualquier caso,  
 mi casa es fresca y honda y hace mucho  
 venció la garantía. Era demasiado  
 para mí sola. No pude con su ruido.  
 Ahora la imagino en tu nueva cocina,  
 impasible y constante. A diferencia de mí,  
 te acompaña todavía con su silencio espumoso  
 de enorme concha que acapara el oleaje del mar,  
 uno de invierno. Seguirá abasteciendo la oscuridad  
 con su monólogo. Todavía  
 intenta alargar la vida útil de las cosas, detener,  
 humildemente, el tiempo. Con su luz de inframundo  
 alumbrando el insomnio de tu hambre. Me pregunto si a veces  
 su rumor te despierta. Si lo escuchas  
 enhebrando sus sílabas de hielo. Una vez

me dijiste que incluso en alimentos congelados  
no se detiene la descomposición, sólo se alenta.  
Aquí tengo la garantía. La fecha exacta.  
La hora y el minuto de la compra. Fue  
lo primero que compramos juntos para la casa.  
Pienso en todo lo que quisimos mantener  
fuera del tiempo. De nuestra visita  
al centro de conservación del lobo gris  
recuerdo esa pickup cargada de venados muertos.  
¿Te acuerdas? La descubrimos por el olor. Ahí estaban  
apilados uno sobre el otro y no era claro  
dónde terminaba o empezaba un cuerpo, eran  
una sola masa de pezuñas, cornamentas,  
pelaje ensangrentado y, sobre todo,  
moscas. Tal era el hambre de los lobos.  
Indiscreta y eterna, de límites desdibujados.  
Es eso. El hambre  
que se renueva. El mundo  
que insiste. Sus bacterias. Mientras tanto  
nuestro refrigerador en tu cocina  
deshebra el aire con su quejido luctuoso,  
sigue cantándole a las cosas que guarda adentro:  
quédate, quédate así, no cambies nunca. (58-59)

Esta situación del premio ya vislumbra una suerte de microretórica que hermana a ambos poemas (formar parte del pequeño círculo de poetas mexicanos que han ganado el premio Aguascalientes). En cuanto al refrigerador, por otra parte, la situación es muy distinta, pues en Quintero forma parte de su macroretórica al ser, a riesgo de estar equivocado, un tema inusitado en la tradición poética mexicana. En el caso del poema de Díaz el tema del refrigerador forma parte de su microretórica no sólo por el simple antecedente de Quintero (la tradición poética mexicana), sino también porque en su poema existen ciertas imágenes que funcionan como vasos comunicantes, a saber: la compañía del objeto (Quintero: versos 1-2, 10-12. Díaz: versos 6-7), el diálogo/no diálogo entre sujeto-objeto (Quintero: versos 12-13. Díaz: versos 13-15), el funcionamiento del objeto como un “quejido”/”esfuerzo” (Quintero: versos 4-7. Díaz: verso 36), la idea del estatismo/la conservación de cosas más allá de alimentos (Quintero: versos 14-15, 25. Díaz: versos 10-12, 38). Por el lado de las diferencias, que tiene que ver directamente con las macroretóricas de ambos poetas, se observa cómo en Quintero el poema se encamina a una reflexión sobre una soledad casi metafísica, mientras que en Díaz la reflexión es sobre, también, la soledad, pero provocada por la reciente ausencia de una pareja presumiblemente romántica. Asimismo, en Quintero prevalece una suerte de medida que no permite al discurso separarse mucho de la reflexión en torno al refrigerador, mientras que en Díaz Castelo la reflexión principal constantemente explora otros caminos, lo que le inyecta cierto caos al poema.

Este corto análisis, en resumen, demuestra que los objetos han permeado finalmente lo suficiente como para ya no presentarse siempre como una irrupción (o como algo original del escritor que forme parte de su macroretórica) ya que, aunque existen notables diferencias entre los poemas de Quintero y Díaz Castelo, la influencia es notable, cortando así la línea contrahegemónica que se había planteado a lo largo de las últimas décadas (y formando así parte de una microretórica que empareja a Díaz Castelo y Miranda Terrés con Quintero). Sea como sea, insisto en que la

introducción de nuevos objetos y su tratamiento siempre serán motivo de novedad y prueba de una intención disruptiva frente a la tradición.

### **1.3. Los límites de lo cotidiano**

Hasta ahora he insistido en que tanto el primer coloquialismo como los movimientos que lo han recuperado tienen un carácter reaccionario ante la producción poética anterior porque es precisamente parte de este factor el que lleva a los poemas sobre objetos de la vida cotidiana a ser tan singulares. De hecho, existe en estos últimos un elemento extra que los lleva a mantener ese espíritu de renovación independientemente del momento histórico en el que surgen o de si el estado de su corriente literaria es temprano o tardío: que la irrupción de los elementos cotidianos en el lenguaje poético sea mediante objetos. Alemany Bay en su libro sobre poética coloquial menciona que uno de pilares de este movimiento es la introducción de

la mitología popular: canciones de moda, referencias que proceden del cine . . . vocablos familiares y llanos relativos a la vida cotidiana [esto con el] afán por penetrar en la conciencia colectiva del presente [para alejarse de] los moldes poéticos anteriores. (9)

Propongo entonces que, mientras reflexione sobre un objeto del que no se había hablado antes, un poema del tipo aquí trabajado logra innovar, ya no quizás respecto a un movimiento en específico, sino en la manera de abordar los temas de la producción poética y así penetrar en “la conciencia colectiva [de su] presente”.

Surge entonces un cuestionamiento crucial: ¿en qué momento los objetos trascienden la esfera de lo puramente cotidiano y alcanzan la de “lo poético”, la de lo metafísico? De hecho, el mismo término “poemas sobre objetos de la vida cotidiana” plantea una contradicción o una suerte

de paradoja. Iuri Lotman, cuando reflexiona en torno al “teatro de la conducta de la vida cotidiana” en el tercer volumen de *La semiósfera* aporta una idea importante para este cuestionamiento:

En la vida se distinguieron momentos y situaciones «poéticos» que fueron declarados los únicos significativos y hasta los únicos existentes. En los momentos «no poéticos» era como si el hombre se retirara tras los bastidores y, desde el punto de vista de la «pieza de la vida» que se representa en escena, como si dejara de existir hasta una nueva salida. (93)

Esta idea del pensador ruso hace eco con lo que mencionaba al principio sobre que el espacio de lo cotidiano se caracteriza por la repetición y el tedio; un poema, por el contrario, busca destacar, ser palabra que rompe el silencio, por lo que es natural que en un primer momento parezca que lo cotidiano y lo poético son dos mundos irreconciliables, que cuando está uno no puede estar el otro y viceversa (aunque desde hace mucho tiempo se sepa que no). Esto en parte es cierto, de hecho, el formalista ruso Víktor Shklovski en un texto canónico para los estudios de teoría literaria como “El arte como artificio”, propone que el arte, y por lo tanto la poesía, desautomatiza la experiencia cotidiana (60), que por definición es automática<sup>15</sup>, esto quiere decir que una vez que algo está desautomatizado ya no forma parte de su mundo anterior, pertenece ahora a un régimen distinto, que debería ser el del arte. No obstante, yo propongo que en los poemas tratados éste último régimen en realidad se encuentra en un punto intermedio, es decir, que para desautomatizar los objetos es necesaria su condición de automatización, por lo que, a diferencia de otros elementos, no se pueden desprender nunca de ésta, incluso cuando ya la han trascendido.

---

<sup>15</sup> Esta idea de Sklovski sigue también los fundamentos de lo cotidiano tratados al principio, pues para el formalista ruso esta automatización surge de la rutina y la repetición: “Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. (Sklovski 59).

Finalmente, en recapitulación de todo esto último y en miras de las conclusiones de este apartado, se puede confirmar que los poemas sobre objetos de la vida cotidiana son un caso singular dentro de la poesía hispanoamericana, pues aprovechan recursos de distinta índole para mantenerse relevantes. Dichos recursos, como ya se vio, son principalmente 1) el espíritu reaccionario del coloquialismo para responder, con el lenguaje cotidiano de su respectivo contexto, ante el lenguaje poético que se aleja de la realidad y 2) la síntesis de elementos aparentemente contradictorios, como lo son lo cotidiano y lo poético.

De igual manera, me parece muy oportuna la definición ya mencionada de Roland Barthes del objeto como un mediador, pues a lo largo de estas últimas páginas se ha observado que los objetos de la vida cotidiana en la poesía no sólo median entre la acción y el hombre, sino también entre corrientes literarias. No cabe duda de que la importancia de este tipo de textos reside sencillamente en que son la prueba de que, bajo ciertas condiciones, todo puede llegar a trascender a través de la poesía.

## **2. La ontología del objeto cotidiano**

He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre.

Jorge Luis Borges

### **2.1. Los objetos más allá de lo cotidiano**

Ahora que he reflexionado sobre los movimientos literarios que se han preocupado por la existencia de los objetos, me queda todavía una duda más sencilla y elemental. Ya entendidas las razones externas que orillan a la reflexión en la poesía sobre objetos de la vida cotidiana, ¿cuál o cuáles serán entonces las razones internas? Es decir, ¿qué elementos dentro de nuestra psique nos llevan a reflexionar en torno a los objetos, así como cuáles son tocados cuando nos acercamos a uno de

estos poemas como lectores? Al principio del capítulo titulado “Sociología de la percepción estética” de su libro *El sentido social del gusto*, Pierre Bourdieu menciona lo siguiente:

La observación determina que los productos de la actividad humana socialmente designados como obras de arte . . . pueden ser objeto de percepciones muy diferentes, desde una percepción propiamente artística, es decir, socialmente reconocida como adecuada a su significación específica, hasta la percepción que no difiere ni en su lógica ni en su modalidad de la que se aplica en la vida cotidiana a los objetos cotidianos.<sup>16</sup> (65)

¿Qué pasa si pensamos esta situación más allá de la relación de contrarios que plantea Bourdieu y planteamos cómo estos términos (obra de arte, objeto cotidiano), en un principio opuestos, pueden ser conciliados y, encima, en vez de considerar el concepto “obra de arte” realizamos una metonimia que lo reduzca al término “poema” propiamente? Se abren entonces las posibilidades bajo las cuales el objeto cotidiano puede llegar a formar parte de un poema. Es decir, podemos plantear que un objeto de la vida cotidiana puede trascender esta condición para lograr ser percibido como algo más, algo “poético”, ya no sólo en el nivel de lo social sino a un nivel más personal.

¿Qué motiva entonces a los poetas a reflexionar en torno a los objetos de la vida cotidiana? En el pasado, ciertas vanguardias como el estridentismo se preocuparon por reflexionar en torno a estos objetos<sup>17</sup>. No obstante, tengo una objeción: este tratamiento tenía intenciones muy distintas al que se les da a los objetos en la poesía más reciente. Cuando Bourdieu, en el capítulo antes

---

<sup>16</sup> Esta cita se parece mucho a un planteamiento de Shklovski que forma parte de su ensayo anteriormente citado:

El carácter estético de un objeto, el derecho a vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética. (57)

<sup>17</sup> Pienso principalmente en “Prisma” de Manuel Maples Arce, que en unos versos dice “El insomnio, lo mismo que una enredadera,/ se abraza a los andamios sinoples del telégrafo” y en “...IU IIIUUU IU...” de Kyn Taniya cuyo título apela al sonido que hacía la radio cuando sintonizaba las estaciones.

mencionado, reflexiona en torno a la percepción estética considera importantes las condiciones históricas y sociales al momento de determinar si un objeto es o no una obra de arte, pero esas condiciones también tienen repercusiones en lo personal, pues las preocupaciones de la gente han ido cambiando a lo largo de los años (67). Si trasladamos de nuevo esta situación a la reflexión de si un objeto de la vida cotidiana puede ser material poético podemos afirmar lo siguiente: para que los objetos de la vida cotidiana puedan ser subvertidos hacia el poema es necesario estar en el punto correcto de la historia (como ya también se vio a partir de Christian Andrés), con esto me refiero a que, si bien algunos objetos como el automóvil o el telégrafo fueron tratados por la poesía vanguardista de principios del siglo XX, esto resulta ser algo hasta natural debido a que dichos objetos se consideraban “exóticos” y por esta condición, más su novedad, causaban asombro<sup>18</sup>, por lo que la poesía de ese entonces precisamente buscaba, en parte, ser exótica (o lo que se consideraba en ese entonces como ‘exótico’). Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI la poesía sobre objetos de la vida cotidiana presenta un artificio distinto debido a que estos objetos están ya bien establecidos, incluso perdidos, dentro de nuestro día a día, por lo que el lector en un principio no se espera que puedan ser “poetizables” debido a que estos objetos no resultan interesantes en un primer momento. Gracias a esto, cuando los poemas sobre objetos de la vida cotidiana subvierten la percepción de dichos objetos pueden lograr un fuerte impacto en el lector.

Tenemos entonces que, mientras que a principios del siglo XX se trataba a los objetos para exaltar su novedad, en la poesía más reciente se tratan para enriquecer el espacio cotidiano, para encontrar tesoros dentro de él. Se podría incluso decir que los poemas sobre los objetos de la vida cotidiana buscan precisamente cambiar la forma en la que habitamos dichos espacios, como ya se

---

<sup>18</sup> Si recordamos el origen de la palabra ‘objeto’ abordado en el capítulo anterior se podría decir que estos objetos nuevos aparecieron frente a los vanguardistas y cambiaron radicalmente su concepción del mundo, generando entonces esa necesidad de reflexionar en torno a ellos.

vio con la desatomización de Shklovski. Sobre esto me parece oportuna la idea del poeta francés Yves Bonnefoy de la “presencia de mundo”. Christine Andreucci en su texto “La poésie française contemporaine: enjeux et pratiques” aclara que la presencia de mundo es “qui fait la valeur de la chose présente, ici et maintenant, devant moi” (32). Por otro lado, Patricia Martínez García desglosa todavía más las ideas del francés al respecto y agrega que él busca restituir “à tout objet terrestre sa condition d’absolu” (106). Para alcanzar esta condición de absoluto, continúa Martínez, el primer movimiento será la “renuncia a todo discurso conceptual sobre el ser, y el retorno a la realidad concreta en su más pura y rotunda materialidad”<sup>19</sup> (105).

Asimismo, para Bonnefoy el absoluto es la ausencia, el no-ser y ¿cuál es la ausencia definitiva? La muerte. El propio francés lo expresa en su texto “El acto y el lugar de la poesía”:

Estoy pensando, sin embargo, en otra pregunta. La más fundamental y que tiene que ver con la presencia y no con la naturaleza de las cosas. El Perceval en nosotros de una conciencia futura no tendría que preguntarse qué son las cosas o los seres, sino por qué están en este lugar que consideramos nuestro, y qué respuesta oscura le reservan a nuestra voz. Tendría que sorprenderse del azar que las soporta, tendría que *verlas* de repente<sup>20</sup>. Y éste sería, claro, el primer movimiento o de esa ciencia incierta: conocer esa muerte, ese anonimato, esa finitud que las habita, las arruina... (450).

Incluso, páginas antes, afirma que “la muerte sigue siendo concebida, . . . como lo invisible, como la ausencia”. Para Patricia Martínez, esta búsqueda por la ausencia es para Bonnefoy una herencia

---

<sup>19</sup> Estos postulados implican un procedimiento similar (aunque en un ámbito diferente) al de los planteados por Pound, por lo que no sorprende que tengan también ciertos puntos de convergencia con los desarrollados por los objetivistas argentinos.

<sup>20</sup> De nuevo nos encontramos con esa cualidad de las cosas (en nuestro caso los objetos) de estar “enfrente” de oponerse a nosotros, de retornos.

de Rimbaud (“la verdadera vida está ausente”) y es el motor que “impulsa al poeta a buscar, a interrogar, a ahondar con las palabras en el sentido siempre misterioso de lo que es” (106). Por lo tanto (concluye Martínez) “en la ontología poética de Bonnefoy, la presencia, arraigada al plano de lo sensible, sólo se revelará plenamente en su vocación a la finitud” (106), que es, en última instancia, la muerte.

Esta ontología planteada por Bonnefoy tiene claras influencias heideggerianas. Precisamente esta búsqueda por la presencia de mundo recuerda la conferencia dada por el filósofo alemán a propósito de un poema de Hördelín, titulada “...Poéticamente habita el hombre...”. Mientras que Bonnefoy se preocupa por definir esta “presencia”, Heidegger reflexiona en torno al “habitar poético”, pero ¿de qué trata este “habitar”? El autor de *El ser y el tiempo* distingue su concepto de habitar del de simplemente ocupar un espacio: “Cuando Hördelin habla del habitar humano, está viendo el rasgo fundamental de la existencia (*Dasein*) humana y divisando lo ‘poético’ a partir de la relación con este habitar comprendido esencialmente” (Heidegger, 78). Además, el alemán va más allá de pensar que sólo los poetas pueden realizar esta acción y piensa en el hombre común, así el habitar poéticamente sería (y aquí está el porqué de su conexión con Bonnefoy) la búsqueda por alcanzar “la trasparente esencia de una cosa” (Heidegger, 79). ¿Cómo se alcanza dicha “esencia”? A través de lo que él llama el “medir”. El habitar heideggeriano es un medir, y medir es desplegar la esencia, así, este proceso es aquél “mediante [el] cual el hombre recién recibe su medida para la amplitud de su esencia” (84).

Esta delimitación de la esencia es también esa búsqueda de la presencia de mundo y es también lo que los poemas sobre objetos de la vida cotidiana hacen en el espacio cotidiano. Este espacio es un espacio doble: por un lado, es físicamente una casa, una oficina, un lugar de trabajo, etc (es decir, aquél que excluye Heidegger), por el otro es también el espacio interior del día a día del hombre. Este espacio, desde su lado físico, está ocupado también por objetos que por la rutina

se encuentran anclados a ese nivel. Sin embargo, los poemas sobre objetos de la vida cotidiana buscan llevar estos objetos hacia la dimensión interior. Lograda la tarea, los objetos ayudarán al hombre a “medir” en el sentido Heideggeriano.

Como he dicho, para Bonnefoy y Heidegger tanto en el habitar poéticamente como en la presencia de mundo tiene gran importancia la muerte, pues precisamente es la cualidad trágica de las cosas la que las lleva a mostrar su valor frente al hombre. Abraham Moles al respecto de la duración del objeto menciona que, a pesar de que incluso los objetos pensados para no ser consumidos<sup>21</sup> pretenden durar siempre, “no duran más que cierto tiempo” (30) pues estos están expuestos al desgaste y al accidente. Incluso los más resistentes, que idealmente escapan de la muerte física, no se libran de estar expuestos a una muerte funcional o de una muerte figurada que sería el olvido. Además, perezcan o no, los objetos presentan una “resistencia . . . frente al sujeto” (Moles, 30), situación que provoca en quienes conviven con ellos una reflexión<sup>22</sup>, un enfrentamiento contra su propia mortalidad, precisamente como proponen Heidegger y Bonnefoy respectivamente.

Baudrillard, por ejemplo, en *El sistema de los objetos*, trata acerca del ‘objeto antiguo’. Este objeto ha muerto como objeto funcional y curiosamente ha encontrado un nuevo orden: su función se vuelve la de ser “testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión” (83). El ciclo sin fin: aunque el objeto antiguo renazca su nuevo orden es idéntico al primero, la función es lo que simplemente cambia. Debe existir algo más, el objeto debe superar su función para entrar en el orden del habitar poético, para mostrarse como presencia bonnefoyniana. Precisamente Baudrillard habla de la

---

<sup>21</sup> A estos objetos se les oponen los objetos consumibles, o sea “fabricados y concebidos para ser consumidos (por ejemplo, los periódicos y las latas de conserva)” (Moles, 30).

<sup>22</sup> Joaquín Giannuzzi, en la entrevista mencionada en el capítulo anterior, comenta al respecto de esto:

Los objetos me obsesionan por las cualidades que poseen. Hablo de su permanencia, de su inmovilidad. Y hay algo más importante que se desprende de lo dicho y es lo que más me fascina: los objetos como incapacidad de cambio. (4)

“funcionalidad”, que es “la facultad de integrarse a un conjunto” (71). En el caso del objeto, continua Baudrillard, la funcionalidad es la “posibilidad de rebasar . . . su ‘función’ y llegar a una función segunda” (71). La funcionalidad buscada por los poemas sobre objetos de la vida cotidiana es una funcionalidad poética, la posibilidad de que dichos objetos se integren al conjunto que en nuestro caso es la poesía.

Asimismo, el autor de *El sistema de los objetos*, siguiendo la línea de Heidegger, considera a la muerte como un aspecto fundamental para entender la interacción de los objetos con el hombre y la manera en la que estos logran significar algo más fuera de su simple función. En el caso de Baudrillard, sin embargo, lo que importa más es la muerte de quien interactúa con los objetos que la muerte de los objetos mismos. Para Baudrillard una era en donde “la sangre, el nacimiento y los títulos han perdido su valor ideológico” (95) los objetos tienden a tener un valor hereditario y serán estos los que “tendrán que significar trascendencia”. Perdurarán, porque, como defiende Moles, los objetos se resisten a la muerte, por lo menos más que el hombre.

Otro concepto que arroja el sistema elaborado por el filósofo francés y que sigue con la reflexión heideggariana de la muerte es el de la ‘colección’. La colección responde a una pasión del ser humano en la que se extrae a los objetos de su función primordial para apelar a su función de ser poseídos, utilizados de esta forma se insertan en una serie, que sería propiamente la colección. Una vez vistos en serie, por ejemplo, surge el concepto del objeto raro, o único, que es aquél que por faltar (de nuevo se insiste sobre la ausencia) dentro de la colección aumenta su valor. No obstante, en el fondo, afirma Baudrillard, el dueño de la colección se inserta dentro de esta serie como la pieza final de la cadena y no busca completarla porque esto significaría un fin y, si el hombre forma parte de la colección, ese fin sería la muerte. De esta forma, el ser humano a través del acto de coleccionar realiza simulacros de la muerte que lo preparan para el día fatal: “es esa

irreversibilidad del nacimiento hacia la muerte la que los objetos nos ayudan a resolver” (Baudrillard 109).

Juliana Regis, por otro lado, sostiene en su texto “Formas del archivo en la crítica de poesía: el objeto” que “lo que pareciera haber en la notación de objetos es una pulsión similar a la pulsión de archivo. Es decir, una pulsión de guardar o conservar aquello que podría de otro modo perderse” (6). Si bien esta idea puede seguir la línea de la colección desde Baudrillard, me parece que no acierta del todo al considerar que lo que se busca acumular no son los objetos tal cual, pues ellos, al contrario de lo propuesto por Regis, no están en riesgo de perderse, sino todo lo contrario: se ha visto ya que una de sus cualidades es que duran más que los humanos. De todas formas, considero que su idea aporta a esta investigación ya que confirma el hecho de que los objetos median (como bien señalaba Barthes) o sirven como vehículo para procesar el enfrentamiento con la muerte y es ahí donde radica buena parte de su importancia.

Cuando se trata de objetos, la presencia de mundo llega incluso a caer en la redundancia, pues esa puesta en “presente, frente a mí” ya viene incluida (como se vio en el primer capítulo) en la etimología de la palabra objeto. No obstante, esto también es prueba de que por medio de los objetos no resulta tan difícil alcanzar un estado superior, pues esta ‘puesta enfrente’ de la naturaleza de los objetos es lo que sirve como conducto, como disparador. La permanencia de los objetos, entonces, nos permite alcanzar lo poético a partir del instante exacto en el que se opone (¿está enfrente?) al cambio, al avance hacia la muerte y el transcurrir de la historia, Jorge Monteleone en su texto “Mirada e imaginario poético” se refiere a esto como un “instante único, donde el tiempo y una historia criminal se redimen a menudo a través de la belleza o la epifanía de las cosas” (8). Eso, los objetos como detonadores de epifanías. Incluso si recurrimos de nuevo a las etimologías, la palabra epifanía viene del griego *επιφανεια* que significa ‘manifestación’ y ¿qué no son los objetos sino manifestadores de algo más allá de su cotidianidad? ¿Retadores puestos frente al

sujeto? La epifanía del objeto es, a final de cuentas, alcanzar la presencia de mundo, habitarlo poéticamente.

Para recapitular, tenemos entonces que otra de las primeras instancias de una poética de los objetos es la que responde a la incógnita de por qué es necesario reflexionar entorno a los objetos de la vida cotidiana a través de la poesía. Se ha visto que a través de este tipo de objetos en el poema el lector logra trascender el plano físico del espacio cotidiano para explorar su nivel ontológico. ¿Cómo logra, en un primer momento realizar esto? Desde lo visto con Bonnefoy lo logra través de lo que él denomina la “presencia de mundo”, es decir, regresando al plano de lo material, a la realidad inmediata del objeto para devolverle esa “condición de absoluto” que permita llegar a su esencia. Heidegger, previo al poeta francés, pensó un procedimiento parecido a propósito de un texto de Hördelín y así pudo plantear la idea del habitar poéticamente, en la que se puede llegar también a la esencia de las cosas, así como a la esencia misma de uno mismo, mediante el despliegue del ser en el espacio para posteriormente definir su medida, sus límites. Justo esta idea había sido entrevista, adelantada, en 2013 por Mercedes Lennon cuando habla sobre los objetos en la poesía de Giannuzzi: “los objetos ocupan el lugar de esas presencias que le permiten al sujeto lírico situarse en relación al mundo y habitarlo en su espesura” (60). Esta situación, como se ha visto, bien puede describir ya no sólo a la poesía del argentino sino a todo el corpus.

De igual manera, no menos importante es considerar la importancia de la ausencia en ambos pensadores, pues ese hado fatal, que en su más pura forma es la muerte, es clave para lograr ambos postulados, así como también fue crucial para Baudrillard al momento de plantear su *sistema*<sup>23</sup> de

---

<sup>23</sup> Me parece importante detenerme en este punto para señalar la diferencia entre sistema (Baudrillard), teoría (Moles) y poética. Baudrillard desarrolla su sistema para responder a las preguntas de “cómo son vividos los objetos, a qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen [y] en qué sistema cultural, infra o transcultural, se funda su cotidianidad vivida” (2). Por su parte, Moles establece que su teoría pretende describir al objeto como “*mediador universal, exponente de la sociedad* en la desnaturalización progresiva de ésta, creador del entorno cotidiano, sistema de comunicación social” (11-12). Tenemos entonces que mientras Baudrillard se interesa por analizar la relación del

*los objetos*. Heidegger precisamente establece que ese “despliegue” de la esencia del hombre es también un despliegue “en cuanto mortal”:

Poder morir significa: ser capaz de la muerte en cuanto muerte. Únicamente el hombre muere [los objetos, en teoría, no], y en verdad, continuamente, mientras él permanezca sobre esta tierra, mientras él habite. Su habitar, sin embargo, reposa en lo poético. (84)

Me gustaría entonces ir con los poemas, pues existen varios ejemplos claros de esta situación referente a la ausencia/muerte, tal es el caso de “Las cosas” de Jorge Fernández Granados (1965):

Pero cada vez son menos  
las cosas y parecen perderse  
alrededor de mí  
en una blanca neblina (65)

y el de “Amaneció muerto...” de A.E. Quintero:

Uno ve en un objeto descompuesto  
—muerto como objeto—  
algo de sí que no responde,  
algo de su propia incapacidad  
para mantener tibia  
la altura donde se relaciona el alma con el mundo. (69)

---

sujeto con el objeto y Moles pretende entender su naturaleza dentro de la sociedad de consumo, una poética de los objetos pretende explicar la relación de los objetos de la vida cotidiana dentro de un entorno específico, que es el de la poesía, para entender cómo éstos se insertan en la esfera de lo poético y de qué manera, ya dentro de ésta, transforman al lector.

Lo importante aquí es señalar que muchos de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana coinciden en la oposición entre la vida y la muerte, donde la cualidad de los objetos de resistir mejor a la muerte que el hombre enciende algo dentro de los poetas y, por lo tanto, en los sujetos líricos que configuran, así como en los lectores que se enfrentan a los poemas.

En suma, de la forma mediante la cual los objetos se insertan ontológicamente en textos poéticos se puede apreciar cómo existe una coincidencia entre los visto en este capítulo con el debate entre lo cotidiano/poético y lo automático/desautomatizado del capítulo anterior, en el sentido de que en estos textos existe una relación dialéctica entre las fuerzas de lo objetivo, lo funcional, lo mundano, lo físico, etcétera; contra las fuerzas de lo subjetivo, lo disfuncional, lo metafísico, entre otros. No obstante, esta relación no busca precisamente una resolución. Todo lo contrario: si bien los objetos en la poesía inclinan la balanza hacia lo subjetivo, etcétera, es su raigambre con el otro lado de la moneda lo que les da esa fuerza única frente a otros elementos propiamente canónicos de la poesía, es decir, su singularidad reside en la tensión que crea esta relación dialéctica.

## **2.2. Una primera clasificación**

En consideración de todo lo planteado anteriormente, me interesa ahora desarrollar una primera distinción de poemas sobre objetos de la vida cotidiana, para esto, me parece muy útil retomar la idea planteada a partir de Jorge Monteleone de que los poemas sobre objetos de la vida cotidiana son aquellos textos donde “el objeto [u objetos] es el motivo por el cual el yo reconoce su propia situación en el mundo<sup>24</sup>” (351), pues dependiendo de la cantidad de objetos que manejen y el modo en el que lo hacen es que se clasificarán. Al fijarse en los textos que conforman el corpus de este

---

<sup>24</sup> ¿Qué es este reconocer “la propia situación en el mundo” sino un habitar poéticamente, una presencia de mundo?

trabajo se hacen notar dos grandes tipos: poemas de arte poética y poemas sobre uno o varios objetos en específico, o poemas específicos.

### **2.2.1. Poemas de arte poética**

A esta categoría pertenecen los poemas que abordan los objetos de la vida cotidiana de forma general (o por lo menos a una categoría de ellos) y buscan transformar la manera en la que éstos son percibidos. Yves Vadé en su ensayo “L’émergence du sujet lyrique a l’époque romantique” hace una distinción de las formas en la que se presentaban los poetas en el romanticismo<sup>25</sup>, sin embargo, considero que una de estas formas hace resonancia con el efecto que buscan ocasionar los poemas de esta categoría. El francés menciona que ciertos poetas se presentaban como un “interlocuteur et en interprète de la nature, voire du cosmos tout entier”, por lo que éstos se consideraban como la voz del universo que podía escuchar y hablar “le langage des fleurs et des choses muettes” (17), justamente como los poetas de este tipo de textos se presentan, pues en estos parece como si el poeta hablara el lenguaje oculto de los objetos, como si éste conociera secretos ocultos para los simples mortales que, después de sus palabras, nos son contados. Ahora bien, aunque anteriormente he dicho que las propuestas abordadas de Bonnefoy y Heidegger mantienen una estrecha relación, considero también que las separan ciertos matices, en este caso me refiero a que la propuesta del habitar poéticamente heideggeriana tiene mayor importancia con los poemas de arte poética, pues éstos buscan precisamente que el lector, después de su lectura, comience a vivir poéticamente a los objetos. Pero nada explica mejor esta situación que los propios poemas: pienso ahora por lo menos en tres, primero en el poema “Las cosas” de Jorge Fernández Granados también consignado arriba:

---

<sup>25</sup> Y por la forma en la que los poetas se presentaban se refiere a los diferentes tipos de sujeto lírico que configuraban en sus poemas, a pesar incluso de no tener todavía una noción tan clara de lo que un sujeto lírico era.

Los días se van llevando las cosas que he querido.

Con pasos secretos, a mi espalda

se desvanecen, las cosas

pequeñas, provisionales. Las cosas

que supuse que eran mías. (65)

Segundo en “Morandi” (1985) del cubano Severo Sarduy (1937-1993), como se nota en el siguiente fragmento:

Una lámpara. Un vaso. Una botella.

Sin más utilidad ni pertenencia

que estar ahí, que dar a la consciencia

un soporte casual. Mas no la huella

del hombre que la enciende o que los usa

para beber (30)<sup>26</sup>

Y tercero en “Mis objetos” (1984) de Joaquín Gianuzzi:

Soy el amante de mis objetos,

---

<sup>26</sup> Sarduy fue uno de los primeros poetas neobarrocos junto con Lezama Lima y Cabrera Infante (incluso se considera que su texto de 1972 “El barroco y el neobarroco” fue el que le dio nombre al movimiento poético), no obstante, observamos una temática más dirigida a lo cotidiano, aunque la forma sea en soneto. Pedro Antonio Férrez Mora en su ensayo “La poética de Severo Sarduy: neobarroco de la inmanencia”, menciona que, si bien Sarduy es un neobarroco en casi toda forma, su poesía presenta ciertas características especiales que lo distinguen del resto de los poetas del movimiento, la principal es que su poesía, “frente a la de los neobarrocos, no es trascendente, sino inmanente” (77), esto quiere decir que no busca la transmutación de los objetos, sino la revelación de su propia y verdadera esencia (justo como querría Bonnefoy con su presencia de mundo), como poco después intentarían los objetivistas. De igual manera, si se piensa desde la propuesta de Férrez Mora, el impulso conversacionalista/objetivista de maravillarse con lo cotidiano, de elevarlo hasta ocuparlo todo monstruosamente, bien podría tener atisbos de barroquismo.

su ventrílocuo y su mejor intérprete y su bufón.

Oh, tan altamente especializados en su

instrumentación;

tan individuales en mis inmediaciones: lápiz,

cuaderno, taza de liviano azul, cenicero, encendedor,

libro abierto en la página 120:

su humanidad privada, su carácter personal.

Fieles, nítidos, soñadores, evangélicos,

dulcemente carnales, aplastados a mi mesa y al

planeta

¿por qué les declaro que no quiero morir?<sup>27</sup>

Se confían de mi cabeza sensual. (55)<sup>28</sup>

### 2.2.2. Poemas específicos

Si en la categoría anterior los textos buscan cambiar nuestra percepción de los objetos de la vida cotidiana, los de esta categoría buscan algo parecido, pero sobre un solo objeto. Aunque su origen es similar, los poemas específicos son la resolución de una pasión todavía más intensa que la de los poemas de arte poética, además, su intención es más privada, pues en ocasiones sólo buscan resolver dicha pasión sin precisamente cambiar al lector. Para entender a este tipo de textos el ensayo antes citado de Vadé también es bastante oportuno. Mientras que algunos poetas —menciona el francés— se presentaban como un todo, había algunos más que se presentaban como

---

<sup>27</sup> De nuevo, sin premeditación, surge el tema del enfrentamiento del hombre contra la muerte a través de los objetos.

<sup>28</sup> Otros poemas de los ya mencionados hasta este punto que entran en la categoría de poemas de arte poética son “Poética” de Joaquín Giannuzzi y “El exprimidor de naranjas dejó de funcionar...” de A.E. Quintero.

un “otro”, con esto se refiere a que a éstos últimos la voz del universo (o en nuestro caso las cosas) no está permanentemente dada, por lo que esa voz del universal, de lo “íntimo”, obedece a algo “de plus intime encore, de plus profond, de plus caché, intimus intimo. Soit ce que l’óndésigne traditionnellement comme l’ispiration, l’enthousiasme ou la muse (17). Precisamente en este caso el poeta es otro porque presta su voz a la de alguien más, aunque esa otra persona sea él en medio de una suerte de emoción, de trance.

Es por estas características antes mencionadas que considero que en el caso de esta clasificación de poemas la balanza se inclina más hacia Bonnefoy que hacia Heidegger. ¿Qué es más absoluto que llegar al corazón de un solo objeto? Y es que, insisto, cuando los objetos cumplen su palabra de estar frente al sujeto, de ser esa “presencia” que se opone y que al mismo tiempo lleva consigo la semilla de su desaparición es cuando se puede acceder a su esencia y, con ellos, algo dentro del ser humano cambia. Así, en vez de conocer el lenguaje secreto de lo cotidiano, el poema específico habla sobre lo cotidiano mismo.

Los ejemplos de esta clasificación son más y en muchos de estos el objeto en cuestión se menciona en el primer verso (aunque esta condición no es obligatoria), como es el caso de “Un teléfono celular” (2011) de A.E. Quintero y “Encontré un gancho de ropa algo torcido...” (2019) de César Cañedo (1988):

Un teléfono celular.  
 En realidad no me interesa decir  
 nada al respecto.  
 Quería hablar de mi edad;  
 .....  
 Un teléfono celular,  
 quién lo dijera, así comienza mi vejez. (Quintero, 33)

Encontré un gancho de ropa algo torcido,  
 terminé de doblarlo, de ponerle fin a su vida de gancho,  
 a toda su vida útil. (Cañedo, 17)

Tenemos entonces que, justo como Vadé plantea, en estos poemas la forma en la que se perciben a los objetos de pronto “no difiere ni en su lógica ni en su modalidad de la que se aplica en la vida cotidiana a los objetos cotidianos” (Bourdieu, 65) y de pronto es algo más, como si quien los experimenta fuese tocado por esa *inspiration*, así lo vemos en el anteriormente citado “Lavanderas”, de Osvaldo Bossi, por un lado tenemos el plano “regular” cuando dice:

Sólo se trata de remeras.  
Un simple  
puñado de remeras. Blancas  
o de color, no importa. (104)

Por otra parte, tenemos cuando algo cambia y se accede a una percepción distinta: “Yo las llevo en mi bolso como si cargara/ una bomba de tiempo” y

Desde la ventana de mi cuarto las miro.  
No son remeras, son  
banderas que flamean  
bajo el sol estridente del mediodía. (105)

Estos poemas, aunque parezca contradictorio, implican también un arte poética, pero uno específico sobre un objeto, sin embargo y, como ya se ha visto, la enunciación es distinta. A final de cuentas, la reflexión en torno a un solo objeto de la vida cotidiana puede llevar a una reflexión más grande, sobre estos objetos en general como ocurre con los poemas de arte poética.<sup>29</sup>

### 2.2.3. Una categoría especial: poemas mixtos

Esta categoría no la mencioné desde un principio porque surge como una suerte de consecuencia de las dos anteriores, donde alternan ambas características. Por un lado, existe esa pasión

---

<sup>29</sup> Otros poemas de los ya mencionados hasta este punto que entran en esta categoría son “Cosas que hace tu bata blanca” de Fabián Casas, “A mi toallita femenina” de Fernanda Laguna, “Hoy me he quedado...” de A.E. Quintero y “Orfelía encuentra la garantía del refrigerados” de Elisa Díaz Castelo. Como se puede apreciar, la mayoría de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana pertenecen a esta categoría.

desbordada por un objeto en específico, pero, como mencioné al final del apartado anterior, esta reflexión termina por llevar a una más grande en torno a todos los objetos, por lo que se llega a concretar un arte poética general. El caso más claro y a mi consideración el mejor es el del poema “Amaneció muerto...” (2014) de A.E. Quintero<sup>30</sup>, donde al principio se presenta como un poema específico más:

Amaneció muerto.

El calentador de agua

murió en algún momento de la noche:

.....

Es que uno ve en un boiler

algo de lluvia propia en una tarde sin sueños. (69)

Pero conforme avanza el poema la reflexión extiende su luz a los demás objetos, nace de una inspiración que lleva a la voz lírica a hablar ese lenguaje secreto de las cosas:

Y duelen,

los objetos duelen

como si hubiera un niño que regresara

en ellos.

.....

---

<sup>30</sup> No tan relevante para esta investigación, pero sí importante de mencionar es la cuestión de que este texto del poeta sinaloense resulta ser una suerte de replanteamiento y síntesis de su propia poética de los objetos planteada en su libro anterior del 2011, *Cuenta regresiva*, con el que ganó el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes. Este poema en cuestión pertenece a su libro *La telenovela de las cuatro no se detendrá porque alguien logró matarse*, publicado en 2014. Es por esta situación que resulta entendible que el texto sea mixto, pues los diversos poemas sobre objetos del libro anterior unos son de arte poética y otros son específicos.

Porque en mi soledad  
he creído que las cosas me responden.  
Y por momentos  
he sentido encariñarse a los objetos conmigo. (70)

Aunque el cierre del poema sea totalmente el de un poema específico (“Ahora supongo /que el calentador hay que tirarlo”) la apertura hacia un arte poética fue hecha y con ella la categoría cambia.

### **3. El objeto en el espacio: la espacialidad en los poemas sobre objetos de la vida cotidiana**

¿Dónde pongo ahora el lugar para el lugar?  
¿Dónde la inquietud de un lugar que es imposible situar  
ni sostener?

Reina María Rodríguez

#### **3.1. Primeras consideraciones**

Algo característico de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana en lo que aún no me había detenido es en todo lo referente a la espacialidad presente en ellos. Como expliqué en el primer capítulo de este trabajo, la definición de objeto de la vida cotidiana implica una materialidad, algo concreto, pero esto resulta paradójico en el sentido de que no tratamos con objetos estrictamente reales, sino con la construcción verbal de estos. Materiales o no, la presencia de un objeto implica

una espacialidad, pues estos, aunque suene muy obvio, poseen dimensiones determinadas<sup>31</sup>, además de que no se presentan como elementos puramente abstractos o etéreos.

En el capítulo anterior, al momento de pensar en el objeto dentro del plano ontológico, específicamente con lo referente al habitar poético de Heidegger, mencioné que en ese proceso el ser se desplegaba en el ‘espacio’ para así encontrar sus límites, si bien el espacio heideggeriano es, naturalmente, un espacio “ontológico”, al momento de traer este postulado al plano de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, de carácter textual, hay un desajuste de la misma naturaleza planteada por el párrafo anterior. En este capítulo, entonces, trataré de deshacer este nudo en las categorías de lo material y lo espacial.

En primer lugar, es necesario definir qué entiendo por espacio, para esto me parece que un buen punto de partida es el concepto de “topoiesis” desarrollado por Alejandro Palma, José Sánchez Carbó, Alicia V. Ramírez Olivares, Felipe Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes y Alejandro Ramírez Lámbarry en su texto “Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)”. Los autores observan cómo existe una deficiencia metodológica al momento de estudiar el espacio en la literatura, pues generalmente se le da importancia sólo al aspecto temporal en la misma. No obstante, el espacio en la literatura también debe ser entendido como un “productor de significado” que no puede separarse del tiempo, como en la física. Para estudiarlo, entonces, proponen el ya dicho concepto de topoiesis para designar el “proceso bajo el cual el espacio pasa de significar a darle sentido a un texto literario” (2) pues “del entendimiento de estos procesos depende el sentido que un texto pueda tener para un receptor” (7).

---

<sup>31</sup> Abraham Moles en su Teoría de los objetos postula que algo que caracteriza a los objetos son sus dimensiones, las cuales son a la escala del hombre, “o mejor, en un nivel ligeramente inferior a esta escala” (31). Así, lo muy pequeño como un átomo o un microbio sólo se vuelven objetos por un esfuerzo racional, mientras que, a lo muy grande, como por ejemplo una montaña, lo deja fuera de su definición.

Asimismo, los autores del artículo definen distintos tipos de topoiesis, pero de todos el que me parece más prudente para las cuestiones de este trabajo es el de “topoiesis del espacio textual”<sup>32</sup> que “aborda el análisis de los significados dentro del texto literario que tienden a darle un sentido de lo espacial” (10), estos “significados” son aquellos relacionados con los deícticos, los lugares o, precisamente, los objetos, etc. Que los autores distingan varias topoiesis se debe a que existen diversos tipos de espacios dentro del texto, a saber: el espacio de la disposición en la página, el espacio físico real (el libro como objeto, la biblioteca) y el espacio del enunciador y el del receptor. Tenemos entonces que el espacio con el que trataremos es aquel que se crea en el interior del texto a través de sus significados, por lo que surge la duda de cómo es que este espacio se configura.

César González Ochoa nos dice en “Espacio plástico y significación” que “los objetos, las imágenes y los espacios son siempre producidos por los grupos humanos” (7), así como es producido el lenguaje, es decir, de forma arbitraria. De igual manera, lo que concebimos como espacio (continúa el autor), si bien tiene su origen en la realidad, es distinto en cada época. Es por esto que el corpus de este trabajo abarca poemas escritos a partir de la década de los 80, pues conectar con un contexto anterior resultaría en un problema parecido al que señala Christian Andrés en su ensayo sobre los objetos en el *Persiles* de Cervantes cuando menciona la dificultad que implica entender qué es un objeto de la vida cotidiana dentro de una *episteme* ajena a la nuestra (180) en la que los términos “objeto” y “vida cotidiana” varían significativamente por la distancia temporal, lo que nos afecta también en términos de espacio, pues la configuración de los mismos donde se desarrolla esta “vida cotidiana” también varía de acuerdo a cada época. Con esto, nos

---

<sup>32</sup> Jean Genette en su texto *Espace Et Langage* identifica a este “espacio textual” como “espacialidad significativa”, no obstante, me parece más pertinente la definición de Palma, et al, pues dentro de ella ya está implicado el hecho de que el espacio dentro del texto es un productor de significado.

damos cuenta de que el contexto temporal es crucial en todos los niveles vistos hasta ahora en esta investigación.

### **3.2. La presentez y el espacio**

No hay que olvidar que en este trabajo se trata únicamente con textos líricos. José María Pozuelo Yvancos en su texto “¿Enunciación lírica?” nota una dificultad que presentan estos en lo referente a lo espacio-temporal, que es que casi nunca construyen lo que “de antemano precisamos saber para situar a quien habla, cuando habla, desde donde habla y, en el otro lado del canal, quién escucha, cuándo y dónde escucha” (55). Aunque Pozuelo lo expresa principalmente en términos de las instancias enunciativas dentro del poema, se entrevé que aplica de igual manera a la espacialidad representada. No obstante, el mismo Pozuelo ve esta dificultad como un aspecto característico de la lírica y lo vuelve una ventaja en el sentido de que estos textos entonces despliegan un “espacio de indeterminación enunciativa” que utiliza estos “vacíos situacionales” tratándolos “no como una ‘merma’, sino como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines de tal discurso” (55).

Pozuelo aprovecha esta propiedad de los textos líricos para desarrollar su idea de la “presentez”, que consiste en que, en estos textos, a diferencia de los demás, los sucesos no se quedan en el pasado, sino que se reactualizan alrededor del yo y se vuelven un presente que opera mientras el poema se realiza (46). Esta actualidad es vivida por el lector, que se pone en el lugar del sujeto lírico para así moverse en esa presentez, en ese espacio-tiempo especial donde todo sucede de nuevo como si fuese la primera vez (tal como se lo planteó Shklovski con la desautomatización), por lo menos hasta el final del poema.

Una singularidad que tienen los poemas sobre objetos de la vida cotidiana al momento de superar la indeterminación de los espacios es precisamente la presencia de objetos (o mayor

presencia de estos que en otros poemas), que sirven como disparadores de una configuración espacial. Lotman distingue dos formas de interactuar con los objetos, la primera es la “directa” cuando éstos únicamente cumplen la función para la que fueron hechos (por ejemplo, una cafetera preparando café) y la segunda es cuando estos “son sustitutos de algo que no está presente de manera directa” (58) (como cuando la cafetera indica estatus social por su elevado precio o alguna característica de la personalidad del dueño cuando es de determinada forma o color). Los poemas que se tratan en este trabajo buscan precisamente elevar al objeto más allá de su interacción directa, así, por ejemplo, un refrigerador pasa de ser el electrodoméstico que mantiene fría la comida a un miembro más de una familia en el poema de Daniel Miranda Terrés:

Nuestro refrigerador fue el primero de los muebles en enfermar.

Todas las noches lo oíamos quejarse, dolerse de su osamenta oxidada.

Por las mañanas revisábamos su temperatura,

secábamos con paños su deshielo.<sup>33</sup>

Aunque lo que más me interesa de esto es el hecho de que en estos poemas los objetos no sólo actúan como representantes de algo más en cuanto a signos, sino también en cuanto al espacio. Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano* ve la clave de esto en la figura retórica de la sinécdoque (113)<sup>34</sup>, así se “dilata un elemento del espacio para hacerlo representar el papel de un ‘más’ (una totalidad) y sustituirlo” (114). Ahí otra singularidad: los objetos llevan latente la

---

<sup>33</sup> Poema específico.

<sup>34</sup> Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética* nos dice de la sinécdoque que “Fontanier la describe como la ‘designación de un objeto por el nombre de otro objeto con el cual forma un conjunto, un todo físico o metafísico, hallándose la existencia o la idea del uno comprendida en la existencia o la idea de otro’” (464). El propio Certeau la resume como “nombra[r] una parte en lugar del todo que la integra” (114).

información del espacio en el que normalmente pueden ser encontrados, que en este caso es el espacio de lo cotidiano (la casa, la oficina, etc).

Es obvio que el refrigerador del poema de Miranda Terrés no está ubicado en una playa o un supermercado, sino en una casa (en la del sujeto lírico por el uso del adjetivo posesivo ‘nuestro’), específicamente en una cocina pues, aunque de forma precaria, todavía sirve, lo que excluye la posibilidad de encontrarse en una bodega o un basurero. De igual manera, el uso del plural también arroja datos de las dimensiones del espacio, que deben de ser las suficientes para que quepan al menos dos personas. Michel de Certeau considera además en las descripciones del espacio si existe o no un recorrido, así, a partir de los términos de C. Linde y W. Labov<sup>35</sup>, el francés distingue entre el “mapa (map)” y el “recorrido (tour)” (131). El mapa es cuando el texto sólo representa la distribución de los elementos de un espacio determinado y el recorrido es cuando, además, se representa el movimiento del sujeto lírico dentro de ese espacio (o espacios). Ambos términos son provechosos para esta poética, pues los textos del corpus manejan unos el primero y otros el segundo. En el texto de Terrés, siguiendo con nuestro ejemplo, encontramos una configuración de mapa, aunque muy limitada debido a la falta de elementos que puedan arrojar más información.

Para seguir en la línea de los poemas sobre refrigeradores, en el poema ya citado “Hoy me he quedado...” Quintero configura un mapa un poco más detallado en torno a un refrigerador. El tema es parecido (un refrigerador al que ya le está costando funcionar y un sujeto lírico que le brinda cuidados), la diferencia es que en éste hay un elemento extra: “Y literalmente/ tomé una silla y me puse en ella/ a su lado. Y ahí estuvimos” (64). Gracias a la silla se abre un espacio junto al refrigerador, es decir, en la cocina desplegada por el poema se cuenta con ese espacio junto al electrodoméstico. Por otra parte, aunque el verso “tomé una silla y me puse en ella” indica cierto

---

<sup>35</sup> Los autores propusieron estos términos a partir del análisis de “descripciones de apartamentos en Nueva York por parte de sus ocupantes” (Certeau, 131).

recorrido, considero que no cuenta como mapa pues una vez establecido ahí el sujeto lírico ya no cambia su ubicación, como puntualmente aclara el poema (“Y ahí estuvimos”). Caso totalmente distinto es el del poema “Sin llaves y a oscuras” (1996) de Fabián Casas, donde sí se revela un recorrido gracias a su carácter narrativo:

Era uno de esos días en que todo sale bien.

Había limpiado la casa y escrito

dos o tres poemas que me gustaban.

No pedía más.

Entonces salí al pasillo para tirar la basura

y detrás de mí, por una correntada,

la puerta se cerró.

Quedé sin llaves y a oscuras

sintiendo las voces de mis vecinos

a través de sus puertas.

Es transitorio, me dije;

pero así también podría ser la muerte:

un pasillo oscuro,

una puerta cerrada con la llave adentro,

la basura en la mano. (36)<sup>36</sup>

Aquí, aunque se menciona textualmente la palabra ‘casa’, por las acciones del sujeto lírico se entendería de igual manera que ése es el espacio en el que se encuentra, porque si bien tanto el

---

<sup>36</sup> Poema específico.

hogar como un lugar de trabajo podrían contender dentro de sí el acto de limpiar, el espacio para detenerse a escribir poemas, un pasillo y la mención de los ‘vecinos’ terminan la configuración. En cuanto al recorrido se observa que el sujeto lírico se movió por distintos puntos de esta casa (un tanto indefinida, pero una casa a final de cuentas) y finalmente partió desde el punto donde acumula la basura hacia el pasillo, donde se detuvo, además, se agrega que en dicho pasillo existen varias puertas que comunican con otras casas.

Ahora bien, para incorporar todo lo anterior con la propuesta de Pozuelo Yvancos, tenemos que en los poemas sobre objetos de la vida cotidiana existe esta presentez, que además de operar en las instancias enunciativas despliega una espacialidad (al igual que podría desplegar al ser en un espacio ontológico en la línea del habitar poéticamente de Heidegger), que podría considerarse como una presentez espacial, entendido el neologismo no sólo desde el concepto de “presente” sino también desde el concepto de “presencia” (en la línea de la presencia de mundo de Bonnefoy). Esta presentez espacial se construye gracias a que, en estos poemas, a diferencia de otros, se incluyen objetos (o todavía más objetos), lo que implica que existe un mayor número de elementos que dan seña de una construcción del espacio significado. Estos objetos, a la vez, configuran dicha espacialidad porque en los textos son presentados no sólo como se presentan en la vida cotidiana, sino en calidad de signo, siendo la sinécdoque el recurso más utilizado para lograr dicho procedimiento. Asimismo, esta configuración espacial característica de los poemas puede ser de dos tipos, como mapa o como recorrido.

Otro factor que considerar es el de la clasificación propuesta en el capítulo anterior, pues dependiendo del tipo de poema será la manera en la que se estructurará la presentez espacial. Si es un poema específico el espacio se desplegará a partir del objeto principal del poema, como en “La mesa” (1988) de Cintio Vitier:

Esta mesa que construyó mi abuelo

para mi padre joven, guarda cosas  
dispersas de mi alma, versos, prosas,  
fragmentos de ilusión y desconsuelo.

Toco sus pobres tablas, el abuelo  
ahora soy yo para otro niño, rosas  
tuvo mi madre joven, misteriosas,  
las nubes pasan en sereno vuelo. (406)

En los poemas de arte poética, por el contrario, la espacialidad se configura por acumulación a partir de varios objetos, como en “Aventura de los objetos” (1984) de Joaquín Giannuzzi:

El único propósito que vive  
en la materia pasiva de estos objetos  
es estar ahí, a mi mesa aplastados.  
El resto es mi culpa, la humanidad  
del vaso y el cenicero. Pero ellos buscan  
la libertad de un animal superior.  
Esta mañana, por ejemplo,  
en mi taza vacía se insinuó  
una intención soñadora  
de crearse una autonomía (22)

Finalmente, en los poemas mixtos tenemos una configuración compuesta, que alterna el espacio alrededor del objeto que detona el poema:

¿Qué hace uno con su calentador de agua  
muerto?  
Es que uno se cansa de tantas muertes  
y seres descompuestos.  
Es que uno ve en un boiler  
algo de lluvia propia en una tarde sin sueños. (Quintero 69)

Con la extensión de espacio creada por los demás objetos del despliegue de arte poética:

Eso pasa con la soledad  
y con las cosas que envejecen con uno.  
A veces he pensado  
lo que será de mis libros cuando yo les falte,  
y les he deseado unas mejores manos  
y más atentos sueños  
y mejores caminos. (Quintero 71)

### **3.3. La materialidad**

Todavía queda en el aire la cuestión de la “materialidad” tanto de los objetos como de los espacios que habitan el plano de lo textual. Como ya he dicho, cuando un objeto o un lugar aparece en un poema no estamos frente a algo real, si leo o escribo la palabra ‘refrigerador’ o ‘casa’ estos no aparecerán enfrente de mí, no obstante, en mi mente se creará una imagen de ellos. González explica la diferencia entre estos distintos planos en su texto ya mencionado, separando al espacio físico del espacio “vivido/representado” (71). Dentro del espacio representado, a su vez, existen otros planos como el del espacio plástico (el de las artes plásticas) y el espacio textual y cada uno

de estos espacios tiene su propia forma de pensamiento que se encarga de articular los signos para así dar con un significado. Un cuadro o una escultura, por ejemplo, a través de un lenguaje plástico que articula elementos de la realidad (formas, objetos, etcétera) realiza una representación que puede ser interpretada a través del pensamiento plástico sin necesidad de recurrir a otro tipo de pensamientos como el textual. Si quisiéramos apelar a este último, como cuando realizamos una écfrasis, estaríamos realizando una suerte de traducción del lenguaje plástico al lenguaje verbal, al tiempo que estaríamos ante la representación de una representación.

¿Qué ocurre, entonces, cuando en un poema hacemos alusión a objetos o espacios de lo cotidiano? No estamos ante algo real, como he dicho, sino ante la representación de un elemento de la realidad, que a su vez está expresada por medio de palabras. A diferencia de otros poemas, donde la presencia de lo material/espacial no está tan presente, en los poemas sobre objetos debemos forzosamente establecer una suerte de escena, una fracción de espacio en la que se pueda “colocar” a los distintos objetos actantes, es decir, una presentez espacial. Sin embargo, a diferencia de la écfrasis donde la representación pasa primero por un soporte plástico antes de llegar al verbal, en el poema ocurre al revés, en una suerte de écfrasis inversa que apela a una plasticidad inexistente que, sin embargo, está presente. Estamos, entonces, frente a una doble ausencia, en la que no existe ni el objeto real ni la representación plástica de él, sólo palabras. Iuri Lotman, en el tercer volumen de *La semiósfera*, llama a esto la “posibilidad de duplicación” y lo define como el proceso ontológico mediante el cual “la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella y por eso puede ser incluida fácilmente en los vínculos modelizantes de la conciencia humana” (85). Lotman también ve la posibilidad de que exista una doble duplicación, como la apenas descrita, e incluso menciona que cuando ocurre así es cuando nos damos cuenta de ella, pues en un primer nivel suele permanecer latente, inadvertida (86). Tenemos entonces que los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, contrario a su nombre, no tienen una relación directa

con la realidad, sino que tienen a ésta como un “telón de fondo” (González, 83), siendo verdaderamente un conjunto de representaciones que dialogan entre sí: son signos de signos. Por lo tanto, la materialidad de estos objetos no es propiamente física, sino una materialidad representada, que, como es producto de la representación de una representación inexistente, podría considerarse una materialidad representada en segundo grado.

### **3.4. Una propuesta metodológica para el análisis de poemas sobre objetos de la vida cotidiana desde la espacialidad**

Finalmente, para poder presentar una visión más general de esta propuesta, quiero proponer una metodología de análisis a partir de las ideas expuestas en este capítulo. Si bien a lo largo de éste ya he presentado ejemplos concretos con los poemas del corpus, pretendo hilar el desarrollo de la metodología con análisis de otros poemas contemplados en este trabajo con el fin de probar su aplicación. Quiero comenzar con el poema “Un teléfono celular...” de A.E. Quintero:

Un teléfono celular.

En realidad no me interesa decir

nada al respecto.

Quería hablar de mi edad:

y de los objetos que fueron apareciendo

como canas, como esas manchas de edad

que tenía abuela en sus retorcidas manos

y que yo

siempre quise quitarle con un poco se saliva.

Un teléfono celular,

quién lo dijera, así comienza mi vejez.

Un tirarse debajo de la cama  
quitándose de la cabeza teclas digitales e insectos  
que aún se atreven a volar utilizando sus viejas y mecánicas alas de insecto.  
Casi como utilizar un teléfono de marcación de disco.  
¿Pero quién puede extrañar algo así?

Un teléfono celular.  
Así comienza.  
Pero por mucho tiempo creí  
que algo en el organismo te iba preparando,  
un dispositivo,  
un clic y estabas de pie en la madurez, entero. Preparado.

Y aunque siento que algo cambia  
entre mis ojos y los ojos que me miran,  
no puedo evitar ver el dorso de mi mano  
y extrañar los teléfonos de marcación de disco.

La vieja Olivetti comprada en pagos  
y los dedos de la vieja Olivetti  
que en aquel momento  
hubieran podido cambiar al mundo.

¡Qué comfortable la vida ahora!  
Tal vez siempre lo fue.

Pero para un muchacho sin dinero  
el mundo siempre estará del otro lado de la puerta  
oyéndose  
como en la noche se oía  
la máquina de escribir de alguien;  
y alguien  
cambiándole a la noche  
la hoja de papel carbón. (33-34)

Aunque el artículo de Palma, et al, culmina con una propuesta metodológica, ésta se limita únicamente a desglosar los distintos tipos de topoisésis y su naturaleza. No obstante, su idea del espacio como productor de significado me parece el mejor punto de partida para el análisis, pues de este postulado parten los razonamientos de las otras propuestas teóricas vistas. Por otra parte, se debe considerar también de inicio que el espacio no debe tratarse separado del tiempo, sino en conjunto con éste. A propósito de lo temporal, hay que tener presente también que las concepciones del espacio y sus elementos cambian con el tiempo, como nos dice César González Ochoa, por lo que la fecha de publicación del poema, así como los elementos mencionados en el mismo, son los primeros datos sobre el contexto a considerar que nos adelantan lo que podemos o no esperar del texto. En el caso del poema de Quintero, la mención del teléfono celular no resulta sorprendente en el sentido de que, en el año 2011 cuando fue publicado, los teléfonos celulares ya estaban bien establecidos en la sociedad. Otra historia sería si el poema fuese de los primeros años de la década del 2000, pues tendría una significación distinta, probablemente de novedad.

Ahora bien, en cuanto a la presentez espacial hay que ir por pasos. Pozuelo menciona que el discurso lírico debe recurrir a mecanismos especiales para subsanar la falta de concreción del

espacio enunciativo con la que sí cuenta el discurso oral. Entre estos mecanismos encontramos precisamente los descritos en ese apartado del capítulo. Hay que ir, entonces, deteniéndonos en cada elemento del poema para irlos sumando y así descubrir el escenario espacio-temporal del poema. En el texto de Quintero lo primero es el teléfono celular, el cual se posiciona en el centro de dicho escenario (aunque en términos argumentales, como mencioné en el primer capítulo, el teléfono también es el centro). En cuanto a la temporalidad, gracias a los versos “En realidad no me interesa decir nada al respecto” sabemos que el sujeto lírico nos posiciona con él en el presente, un presente en el cual ya está avanzado de edad, por la mención de canas y manchas de edad. Estos dos elementos son utilizados para realizar un movimiento hacia el pasado, que vemos tanto en las conjugaciones como en la interacción del sujeto lírico, ahora más joven, con su abuela. Se crea entonces un espacio secundario continuo del primario (que sería el presente del teléfono). Así también ocurre cuando se transporta a otro espacio en el pasado donde convive con una máquina de escribir Olivetti y luego a otro donde escucha a través de una puerta “la máquina de escribir de alguien”. Estos espacios se funden tanto por los propios versos del poema (“Y aunque siento que algo cambia/ entre mis ojos y los ojos que me miran” y “¡Qué comfortable la vida ahora!/ Tal vez siempre lo fue”) como por el efecto de la presentez, que engloba todos estos espacios temporales dentro de uno mayor donde confluyen y se actualizan.

Por otro lado, la interacción de los objetos con el sujeto del poema, que claramente no es directa porque en ningún momento utiliza el celular o el teléfono de marcación de disco para hacer una llamada, o la máquina de escribir para escribir, es signo de algo más. Los objetos del poema principalmente interactúan con el sujeto lírico para dar señal del paso del tiempo. De igual manera, sirven como punto de referencia para definir el espacio principal del presente (el teléfono celular) con los espacios secundarios del pasado (el teléfono de marcación de disco, la máquina de escribir, incluso la abuela se cosifica para dar señal de esto). Esta relación es, en efecto, sinecdótica, pues

unos objetos significan la totalidad del presente mientras que otros significan el pasado en distintos momentos.

Posteriormente hay que identificar si la descripción del espacio es de tipo mapa o de tipo recorrido. En el caso de este poema el sujeto lírico se muestra estático y no hay verbos que indiquen un desplazamiento. En cuanto al espacio principal del presente poco se sabe, el teléfono celular, como he mencionado, es su centro y el sujeto lírico da la impresión de estar en sus proximidades, en oposición a él como se vio en el primer capítulo que es una cualidad inherente de todos los objetos. El primer espacio secundario del pasado, por la presencia de la abuela que ya muestra canas y manchas de edad, se puede suponer que es una casa o algún escenario relacionado con lo familiar. La máquina de escribir del otro espacio implica la existencia de un soporte como una mesa, un banco o el propio suelo donde se pueda utilizar de forma adecuada. Finalmente, la segunda máquina de escribir, la ajena, implica otra cosa además del soporte, la distancia que establece con ella el sujeto lírico es la de la contigüidad de habitaciones, quizás de casa o de apartamento. Por todo esto, se puede afirmar que la descripción del espacio que configura este poema es del tipo mapa, uno muy singular porque en él no sólo confluyen espacios sino también épocas.

Con esta descripción recién realizada se delimita mejor esa suerte de espacio plástico representado que el poema debe transmitirnos *per se*. Esta fue posible gracias a que, en efecto, los elementos del poema están cargados de significado, al punto de que este se desborda y dibuja un escenario como el descrito. Al mismo tiempo, el análisis de dicho espacio poético permite hacer conciencia de la materialidad representada tanto de los objetos como del espacio (o los espacios) en el que se encuentran. Para lograr esto fue fundamental tener en cuenta que el espacio representado es un espacio distinto al espacio de la realidad, aunque ambos son igual de válidos. Así, la presentez experimentada por el lector con este texto no sólo lo mantendrá en un presente, sino que lo moverá a través de distintos puntos pasados con el fin de que experimente esa

preocupación por el paso del tiempo que trata de transmitir, independientemente de si el lector es joven, de edad media o viejo.

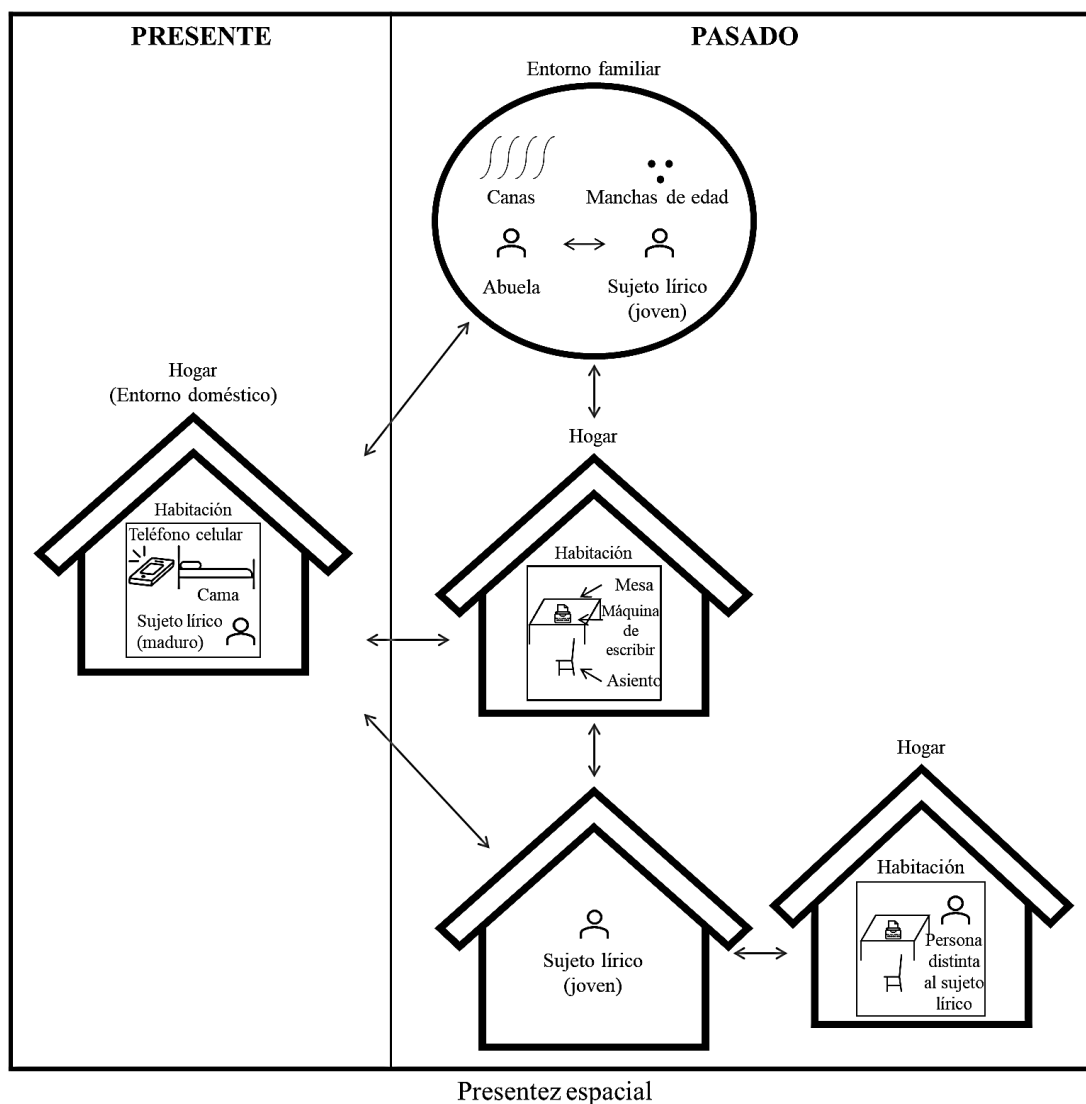


Figura 1. Mapa que representa la espacialidad del poema "Un teléfono celular..." de A.E.

Quintero a partir del análisis del espacio textual realizado. Creación propia.

Ahora bien, para cerrar el capítulo, como la metodología ya fue explicada la aplicaré a otro poema, esta vez sin pausas explicativas. Para este segundo análisis he elegido el texto "Cosas que hace tu bata blanca" de Fabián Casas:

1

Durante meses  
colgada en el baño  
como vos la dejaste,  
fosforescente en la noche.

2

Aunque hace que me ignora  
yo sé que anduvo por la casa:  
rastros de baba  
sobre los libros, los lápices,  
tus cartas lacradas con dolor.

3

En días de entusiasmo.  
En días en los que me creo  
el Jedi más duro,  
ella me susurra al oído:  
«Recuerda, Casas,  
que eres mortal».

4

Mientras leo  
tratando de dormirme,

tu bata hace taichi

en el living.

5

Esa bata puta colgada en el baño

es un invisible elemento de tu ser

hecho visible. (106-107)

Ya desde el título el poema pone en su centro a una bata blanca ¿qué tipo de bata blanca? La de alguien que no es el sujeto lírico, pues el “tu” la separa de él. En el segundo verso se menciona que la bata está en un baño, pero, aunque no lo mencionara, a menos que se indicara que está en algún lugar extraordinario, el primer lugar donde se espera que se encuentre es, en efecto, el baño. El baño se sabe que está dentro de una casa gracias al segundo verso del fragmento 2, una casa que además posee espacios amplios donde se puede andar libremente, como lo hace la bata. Asimismo, entre esos espacios, que se saben muchos por estar en plural, uno por lo menos es concretamente un living y otro una habitación, pues el verbo ‘dormir’ del fragmento 4 implica un cuarto especial para realizar esta tarea, así como una cama donde poder hacerlo. Debe haber también un espacio que contenga los libros, los lápices y las cartas, que podría ser el mismo living o quizás un estudio. A propósito de los verbos, ninguno además de ‘anduvo’ indica un desplazamiento, además de que expresa una acción de la bata y no del sujeto del poema. Dicho sujeto, aunque aparece en distintas partes de la casa, no lo hace trazando un recorrido, por lo que se puede concluir que la descripción es del tipo mapa.

Tenemos entonces la casa que habitamos mientras se ejecuta el poema. Dentro de esta casa, como se ha visto, está un baño y dentro de él la bata, aunque gracias a una suerte de cadena

sinecdóquica la bata lleva contenido el baño y el baño la casa, o la bata ya lleva contenida la casa sin intermediarios: de cierto modo los tres elementos son uno solo. La bata también es otras cosas, a veces su dueña o dueño, de quien nunca sabemos su género, pero sí que mantiene o mantenía una relación de intimidad con el sujeto lírico. En cierto momento la bata es también un fragmento de lo inmortal, opuesto al sujeto lírico mortal a quien se le recuerda su condición. Incluso el poema al final expresa textualmente un razonamiento sinecdóquico: “Esa bata puta colgada en el baño/ es un invisible elemento de tu ser/ hecho visible”. Aunque se dice que ésta es sólo un elemento, es importante para el sujeto lírico porque ese solo elemento basta para traer frente a él toda la totalidad de la que forma parte. En general, es impresionante que en ningún momento la bata blanca cumple la función para la que fue hecha: cubrir el cuerpo de una persona mojada.

Finalmente, aunque en el tercer fragmento parece que el sujeto lírico es Fabián Casas y por lo tanto uno no puede tomar su lugar (“Recuerda, Casas,/ que eres mortal”) hay que recordar que no se trata del poeta Fabián Casas real/físico, sino de una representación de él. Una representación que, además, está de cierto modo vacía y sólo se puede llenar, precisamente, con el lector, que experimenta ese espacio “durante meses”, una y otra vez.

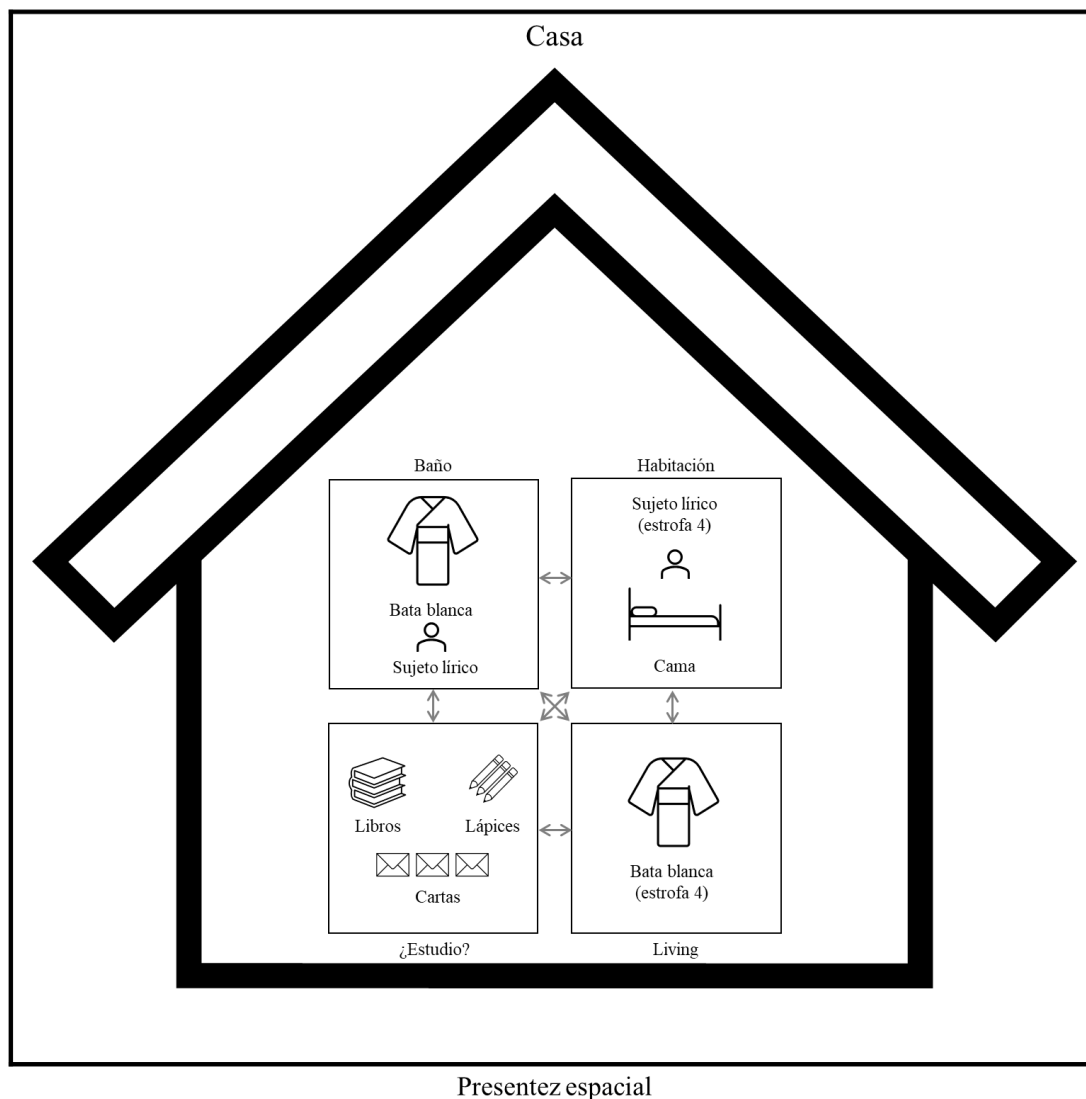


Figura 2. Mapa que representa la espacialidad del poema “Cosas que hace tu bata blanca” de Fabián Casas a partir del análisis del espacio textual realizado. Creación propia.

En conclusión, después de aplicar en dos textos la metodología propuesta a partir de las reflexiones de este capítulo se puede afirmar con seguridad que la información que proporciona este tipo de análisis, entonces, permite dar cuenta de cómo funcionan los procedimientos que hacen que un objeto con el que convivimos todos los días pueda ser visto como si fuese la primera vez que nos topamos con él, justo como querría Shklovski. Asimismo, la aplicación del análisis del

espacio textual es provechosa para este tipo de textos porque, como se vio, existe en ellos una espacialidad especial distinta a la de otro tipo de poemas. Dicha espacialidad, como se ha insistido, se manifiesta cuando los objetos despliegan alrededor de sí un espacio más grande en un movimiento parecido al que sucede en el plano ontológico visto en el capítulo anterior, en el que la condición duradera de los objetos despliega en el ser/lector una reflexión sobre su propia mortalidad, logrando que el objeto tenga una mayor amplitud más allá de lo físico.

#### 4. El punto donde todo se encuentra: la mirada

Una red de mirada  
 mantiene unido al mundo  
 no lo deja caerse

Roberto Juarroz

En el texto anteriormente citado de Jorge Monteleone (“Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Pedelezzi, Hugo Gola”) el autor menciona lo siguiente:

el sujeto poético se sitúa respecto del objeto —es decir, de la materia [aunque en nuestro caso del objeto de la vida cotidiana]— en una cierta ambigüedad; a menudo humoral, sometido al paso del tiempo y a su decadencia, suele ser atravesado por tres dimensiones, cada una con mayor grado de abstracción respecto de la identidad personal: la corporal, la histórica y la existencial. (349)

De estas tres dimensiones, la de lo corporal está relacionada con el espacio textual, relativo a lo físico como se vio en el capítulo tres, aunque ya quedó claro que no es “física” como tal. La dimensión de lo existencial, como se desarrolló en el capítulo dos, tiene que ver con la relación

ontológica del ser humano con los objetos, principalmente con lo que compete a la muerte. La dimensión histórica es más compleja, pues se refiere, por un lado, al paso irremediable del tiempo hacia un final; por otro al enfrentamiento entre lo antiguo y lo nuevo y, finalmente, al paso de las épocas y movimientos artísticos como se aprecia en el capítulo 1 (tanto por la reflexión sobre los movimientos literarios hispanoamericanos con presencia de objetos de la vida cotidiana, como por el hecho importante de que el cambio en la significación de estos objetos depende del momento histórico en el que se encuentran insertos).

De igual manera, a lo largo de este trabajo se ha visto que los poemas sobre objetos de la vida cotidiana representan casos especiales en dichas tres dimensiones y que en ellos existe un punto de equilibrio o unificador/mediador de dicotomías y contrapartes, es decir, que en los poemas sobre objetos de la vida cotidiana existe un elemento especial, una suerte de embrague donde todas estas fuerzas, tan distintas y, en algunos momentos, contrarias, se hermanan. Principalmente parece fundamental el hecho de que en estos poemas se parte de lo físico (lo sencillo/objetivo/terrenal/pequeño/concreto) para alcanzar lo metafísico (lo complejo/subjetivo/divino/grande/abstracto). ¿Cuál es entonces este componente áureo? Considero que la respuesta a esto la encontró Jorge Monteleone: la mirada.

#### **4.1. “Te miro para ver si me ves mirarte”**

En su texto “Mirada e imaginario poético”, Monteleone propone a la mirada como “el vínculo entre la conciencia y mundo” (29) y en esa línea menciona “la poesía se plantea a menudo como un ojo: de pronto, el poema *mira* su objeto, con su opacidad elusiva, su contorno y su materialidad. El poema, también, *propone* su objeto como un modo de mirar” (51). ¿Qué es esta propuesta de un “modo de mirar” sino algo como la presentez propuesta por Pozuelo? Tenemos entonces que la mirada puede tanto abstraer la realidad tangible para llevarla al mundo de las ideas (écfrasis), como

proponer ideas como si fuesen parte de la realidad (materialidad representada en segundo grado, como se propuso en el capítulo 3).

De igual manera, Monteleone trae a colación una cita de Maurice Merleau-Ponty que resulta crucial para esta propuesta: “Mirar un objeto es venir a habitarlo”. El ciclo completo de los objetos dentro de un poema, entonces, es aquel en el que ellos, por su naturaleza hasta etimológica, se muestran frente al sujeto, dentro de ellos están contenidas innumerables fuerzas (posibilidad de una epifanía) que sólo pueden ser desatadas en el instante en el que son mirados por el sujeto. El acto de mirar en el poema es el acto de alcanzar la presencia de mundo, el habitar poéticamente donde el sujeto y el objeto se inventan (y reinventan) el uno al otro en una relación de alteridad. El mejor ejemplo de esta situación lo encuentro en el poema anteriormente citado de Severo Sarduy, “Morandi”:

Una lámpara. Un vaso. Una botella.

Sin más utilidad ni pertenencia

que estar ahí, que dar a la consciencia

un soporte casual. Mas no la huella

del hombre que la enciende o que los usa

para beber: todo ha sido blanqueado

o cubierto de cal y nada acusa

abandono, descuido ni cuidado.

Sólo la luz es familiar y escueta,

el relieve eficaz; la sombra neta

se alarga en el mantel. El día quedo

sigue el paso del tiempo con su vaga

irrealidad. La tarde ya se apaga.

Los objetos se abrazan: tienen miedo. (30)

De principio en el poema se crea la ilusión de que no existe como tal un sujeto, pues no hay ningún pronombre o conjugación que señale la existencia de un sujeto o interlocutor. Sin embargo, sí se nos describen una serie de objetos (la lámpara, el vaso, la botella, el mantel) que tienen cierta acomodación, lo que despliega, como vimos en el capítulo 3, una espacialidad. De igual manera, los cambios de la luz descritos en el poema transmiten una temporalidad. Estos elementos y la relación que guardan entre ellos, a la vez, configuran una perspectiva, un modo de ver único, por lo que debe existir entonces alguien que la perciba, un espectador.

El poema, incluso, parece estar consciente de esta última situación, pues en el primer cuarteto nos dice que la función de los objetos es “dar un soporte casual a la conciencia”, donde esta conciencia sería, entonces, el sujeto lírico. Precisamente Monteleone en su texto menciona: “La mirada imaginaria puede ser atribuida, entonces, al sujeto imaginario de una enunciación lírica. Es una facultad por la cual el sujeto imaginario realiza sus elecciones objetivas y, en consecuencia, su proyección en el espacio.” (32) De igual manera, aparentemente el texto también considera el hecho de que, por lo menos en términos puramente gramaticales, no existe formalmente un sujeto, como se aprecia en el segundo cuarteto: “. . . todo ha sido blanqueado/ o cubierto de cal y nada acusa/ abandono, descuido, ni cuidado”.

En los dos tercetos siguientes existe una metáfora en la que la luz representa a la mirada, relación ya observada por Ana Porrúa: “La luz, entonces, funciona como destello, permite el armado de fondo y figura . . . y será, en una operación extrema, aquello que se vuelve materia; la

luz es, por momentos, el objeto que da la luz” (91). Los objetos en el poema, entonces, pueden ser observados gracias a que la luz los toca y como son observados surge un observador, que al observarlos permite su existencia y así ellos, igualmente, permiten que exista él en un ciclo infinito. Sin embargo, el día sigue su curso y el sol cambia de posición, por lo que la sombra que producen los objetos va cambiando, se “alarga”. “La tarde ya se apaga” y en el preámbulo de la noche los objetos se abrazan porque tienen miedo: saben que en cuanto el día se vaya lo hará con él la luz, por lo que dejarán de ser mirados y así ya no podrán existir. El fin de los objetos es el fin del sujeto y del poema, de todo: justamente el silencio y la nada, el espacio vacío después de las palabras, la noche. Tenemos entonces que la mirada no sólo sostiene al mundo como en la cita de Roberto Juarroz, sino que lo crea, le da existencia a lo mirado y, al darle algo qué mirar, demuestra que existe un observador. El poema no lo dice explícitamente, pero en él el observador también tiene miedo porque su fin ya se acerca. Los objetos tendrán salvación, su muerte próxima en realidad es la no-mirada, pero ellos como objetos prevalecerán más que cualquier hombre.<sup>37</sup>

Por otra parte, el título del poema es muy importante, pues “Morandi” es el apellido de un pintor italiano, Giorgio Morandi (1890-1964), que se caracterizó por sus naturalezas muertas. Si sólo consideramos los elementos del texto, no parece posible que se aluda a un cuadro de Morandi en específico, pues las lámparas, los vasos y las botellas son objetos recurrentes en muchos de ellos, sin embargo, el poema da la sensación de estar construido a modo de écfrasis, pues configura

---

<sup>37</sup> Así lo dice también Borges en su soneto de 1969 “Las cosas”:

. . . Cuántas cosas,  
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,  
nos sirven como tácitos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!  
Durarán más allá de nuestro olvido;  
no sabrán nunca que nos hemos ido. (331)

una distribución de los objetos sobre un mantel. Sea como sea, al no tener un referente directo de la realidad, estamos ante una representación en segundo grado.

A propósito de esta acomodación de los objetos a lo largo del poema se podría decir que estamos ante una presentez espacial. Monteleone lo ve también, en sus propios términos, cuando menciona que la mirada/sujeto lírico realiza su “proyección en el espacio”. En el caso de la presentez espacial, además, el espacio no se crea únicamente desde la mirada, sino, como se vio en el capítulo anterior, a partir de los elementos que se elige ver y que por sí mismos se expanden, creando así un panorama todavía más amplio. Respecto a esto, Monteleone más adelante en su texto menciona los “modos de la mirada imaginaria” (33) a los que llama “transposiciones”, pero de los cuatro que propone sólo resultan importantes para este trabajo dos: la figurativa y la simbólica.<sup>38</sup>

La transposición figurativa es para Monteleone el proceso que sigue toda la poesía objetivista, de la cual —a su consideración— la obra de Gianuzzi es su arquetipo. Esta transposición

está referida a los objetos representados en el poema y al espacio imaginario de su emergencia, que posee la estructura de un *topos* [¿topoiesis del espacio textual?], por medio del cual se define al mismo tiempo la mirada que los representa como una visibilidad, posee una orientación respecto de un sujeto imaginario que, asimismo, se proyecta en esa misma imagen. (35)

---

<sup>38</sup> Las otras dos, a saber, son 1) la icónica, que se refiere a la “disposición y distribución de los signos en la página como proyección visual” (33) y que no tiene que ver con el tema pues no existe un poema de los tratados aquí que sea como, por ejemplo, “El puñal” de José Juan Tablada. De todas maneras, es innegable (y el propio Monteleone lo menciona) el hecho de que casi todos los poemas, por su escritura en verso, poseen cierta transposición de este tipo, pero en el caso de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana esa situación no es característica. Y 2) la ciega, que es mucho más compleja, y se da cuando existe una “ausencia de visibilidad” y por lo tanto el sujeto “o bien desplaza, sustituye colma o distorsiona la falta, o bien ejerce una mirada pura sin objeto” (38-39). Claramente esta transposición no opera en los poemas analizados en este trabajo.

Estos fundamentos coinciden en un primer momento, como ya he dicho, con la presentez espacial y la materialidad/espacialidad representadas en segundo grado del capítulo anterior, pero Monteleone le agrega una dimensión ontológica como la descrita en el capítulo 2 al considerar las preocupaciones de Giannuzzi por el cambio y la permanencia: “el cambio suele ser ciego e inexorable y se encarna en todos los individuos, no sólo a través de la decadencia física y la muerte, sino también por la ominosa presencia de la historia, que suele hacerlos sus víctimas” (Monteleone 35).

Esa conexión con un plano más allá de lo físico que se puede alcanzar mediante los objetos es donde Monteleone ve que existe un puente a la epifanía. No obstante, al momento de describir la transposición simbólica considero que, precisamente por las características finales dadas a la figurativa, cae en una contradicción, pues dice que aunque cuenta con la misma estructura que la otra transposición (“el *topos* y sus objetos representados por una mirada”), en esta “la visibilidad se presenta insuficiente”, por lo que “los objetos y el espacio representados son el índice o el símbolo que organizan una vista segunda –donde la mirada se vuelve visión o videncia– orientada hacia un más allá del mundo aparential” (37). ¿No es ese el fin de los poemas de Giannuzzi y el resto de los objetivistas? ¿No es ese “más allá” el final del camino de la epifanía? Si bien Monteleone se justifica al decir que estos conceptos “se dan dinámicamente y nunca de un modo puro” (33), de pronto estos se traslapan. No obstante, esto es beneficioso para este trabajo pues los poemas sobre objetos de la vida cotidiana condensan ambos procesos (el figurativo y el simbólico) y esa es una de sus características especiales: una transposición especial que parte de lo figurativo hacia lo simbólico.

Para ampliar esto último, me parece relevante una idea expuesta por el formalista ruso Iuri Tinianov en su libro *El problema del lenguaje poético*. Tinianov nos dice que las palabras no tienen

un significado único y preciso, sino varios a los que denomina “indicios” (58). De estos indicios hay uno que es el principal o “fundamental”, que corresponde con el significado que más se le atribuye en la sociedad, y varios “secundarios” que varían según la persona que los utiliza, el lugar donde se utilizan, etcétera (58). El asunto entonces es que para el teórico ruso en el lenguaje poético se utilizan más los indicios secundarios, así, por ejemplo, el poema de Quintero sobre un exprimidor de naranjas no se preocupa por el “aparato que sirve para la extracción de jugo”, sino por el “objeto que está presente (o en ausencia)”, o el “objeto que pertenece a alguien”. De cierto modo bajo este razonamiento los índices secundarios podrían llegar a tener una función de símbolo. Asimismo, el espacio desplegado por los objetos podría considerarse también un índice secundario (en vez de exprimidor de naranjas como aparato para extraer jugo el exprimidor de naranjas como aparato que ocupa un lugar en la cocina, por ejemplo). Tenemos entonces que otra característica de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana es que en ellos predomina el uso de los índices secundarios al momento de referirnos a los objetos, objetos que están agrupados/distribuidos bajo la lógica de una transposición figurativa en pro de una transposición simbólica.

#### **4.2. La mirada como sujeto lírico**

En este punto el concepto de la mirada como sujeto lírico puede inestabilizar lo que se entiende propiamente como sujeto lírico, que al momento de describir la presentez espacial quedó parcialmente definido. El trabajo de la crítica turca Mutlu Konuk en torno al “Lyric I” es, a mi parecer, la clave para limar las asperezas de lo propuesto en este capítulo. Al principio del ensayo anteriormente citado, donde también aborda las cuestiones de la “Poet’s Signature”, la autora propone que el sujeto lírico, más allá de ser una entidad hablante en el poema, es una suerte de embrague o *shifter* que se encarga de darle intención al lenguaje para que este signifique (30). Para lograr esto, el “Lyric I” como componente se mueve entre distintos planos, como lo son el de los

sonidos y la articulación del sentido, el de un yo universal que contiene a todos los yoes dichos y un yo individual específico de cada autor/poema, y los planos formales de la poesía lírica (métrico, gramatical, etcétera), seleccionando de cada uno lo necesario para que quién recibe el poema lírico pueda reproducirlo de la misma manera a como se produjo por primera vez, en un proceso parecido al de la presentez de Pozuelo.

Considero entonces que el concepto de mirada como sujeto lírico de Monteleone está encaminado hacia la definición de “yo lírico” de Konuk, esto debido a que en los poemas sobre objetos la mirada, más allá de definir una entidad actante, también organiza los elementos tanto cognitivos como plásticos del poema para así crear un significado y transmitir una forma nueva, única y no convencional de ver los objetos con los que interactuamos en lo cotidiano. Asimismo, esta mirada especial —a la cual quiero llamar mirada poética— concilia los distintos contrarios que se han visto a lo largo de esta investigación. Se podría decir entonces que la mirada poética funciona como un embrague no sólo como lo planteó Konuk sino también entre los contrarios y dicotomías que entran en conflicto en los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, seleccionando en qué momento, de qué forma y con cuánta intensidad debe inclinar la balanza entre cada uno y así lograr el efecto deseado.

Gracias a sus cualidades conciliadoras/unificadoras la mirada poética también puede agrupar distintos espacios temporales, que de otro modo no podrían coexistir, en un solo acto de mirar.<sup>39</sup> En el capítulo anterior, con el poema “Un teléfono celular” de A.E. Quintero, se vio cómo ligando lo temporal a los espacios textuales se podía crear un *continuum* entre los distintos momentos a partir del presente o grado 0 que establece el poema, esto gracias a la presentez espacial, que bien podría ser entonces una presentez espacio-temporal. Es así como la mirada

---

<sup>39</sup> Ana Porrúa también ve esto, pero en sus términos de mirada=luz, cuando dice “En la luz están todos los tiempos superpuestos” (94).

poética sería ese elemento inicial faltante que explica por qué en los poemas sobre objetos de la vida cotidiana se logra una presentez espacial (o espacio-temporal) al tiempo que también redondea el ciclo de significación de estos poemas agregando que al final de la presentez espacial se alcanza un grado de entendimiento mayor (ontológico) como lo planteó Monteleone al proponer la transposición simbólica. Así, siguiendo el ejemplo ya mencionado de Quintero, tenemos que, para transmitir la reflexión en torno al teléfono celular, el sujeto lírico (mirada) dirige nuestra atención a un presente donde arranca su razonamiento, pasando por otros momentos en distintos puntos del pasado que se interconectan con su presente. Asimismo, cada punto cuenta con su propio espacio ocupado por una serie de elementos, cuyo centro es el objeto u objetos principal/es del poema, el cual (o cuales) se encuentra/n frente a frente con el sujeto lírico. Esta acomodación, de hecho, es una constante en casi todos los poemas de este tipo e idealmente se podría observar en cada uno de los ejemplos que se han expuesto a lo largo de los capítulos. Todos estos elementos se unifican en un solo paquete, como si se tratase de un holograma, para desplegarse sólo y durante cada vez que el poema se realiza, para que la reflexión planteada pueda elevar a cualquiera que la experimente a un plano superior, donde lo espera el sujeto lírico, así como el poeta que configuró dicho sujeto.

Finalmente, así como de Certeau ve en la sinécdoque la figura retórica clave en la espacialidad literaria, Konuk ve en la metalepsis la clave para desarrollar su concepto del “Lyric I”. Dice la crítica turca en su texto que

We need not share the personal history, experiences, or beliefs of a particular poet; instead, we share the process of re-cognizing the words that re-produce(d) the poet as an “I” that produces his words and history. We recognize the “I’s” production of the language that has produced him. (31)

Con esto, la autora se refiere al procedimiento de la metalepsis de intercambiar las causas por las consecuencias o las consecuencias por las causas, es decir, el efecto que el poema busca lograr mediante sí mismo: la experiencia dada después de la lectura que busca colocarse en el lector como una experiencia anterior, así como lo fue para ese yo lírico o en última instancia para el autor del texto. En este sentido, podríamos decir también que la presentez y sus variantes son una suerte de metalepsis. De hecho, la metalepsis, al ser considerada una figura agrupadora de figuras<sup>40</sup>, bien puede contener el efecto de la sinécdoque planteado por de Certeau, al tiempo que opera también en los demás planos del poema, no sólo en el espacial. Es también por la metalepsis entonces que el poema logra liberar ese impulso metafísico contenido en los objetos cotidianos (esa epifanía) y también por medio de la cual los objetos de la vida cotidiana logran mediar entre las distintas fuerzas en las que tanto he insistido.

### 4.3. El poema como ventana/encuadre

Finalmente quiero concluir lo relacionado a la mirada con la idea del crítico francés Jean-Michel Maulpoix del poema como ventana. En su libro de 2018 *Les 100 mots de la poésie* el autor, en la entrada correspondiente a ventana, menciona que todo poema es “una abertura, una grieta, un pasaje” donde “opera una suerte de entorno que deja pasar una cantidad variable de sentido, de visibilidad o de lo desconocido (oscuridad)” (44)<sup>41</sup> justo como esencialmente sucede con el “Lyric I” de Konuk y su cualidad de embrague. No obstante, considero que es más viable que el sujeto lírico sea la inteligencia de construcción que da sentido al poema como aparato verbal a que el poema se autorregule a sí mismo. Donde sí encuentro un acierto es en el hecho de que, antes de la

---

<sup>40</sup> Así lo describe Konuk a través de una cita de John Hollander.

<sup>41</sup> La traducción del francés al español es de Alí Calderón.

consciencia del sujeto lírico, el poema ya adelanta, precisamente, un encuadre, un camino que comienza a orientar a la mirada que acabará por dar sentido a las palabras.

El poema como ventana, entonces comienza los procesos anteriormente vistos. Maulpoix menciona:

Como una ventana, efectivamente, el poema se abre sobre el mundo e igual que un cuadro en el muro, se clava en la página y deja ver, de un modo particular, cierto retrato o paisaje de lenguaje, primero por su diseño, ya sea conocido (un soneto, por ejemplo) o sea nuevo; deja ver desde su manera de contraerse y de cerrarse, lo mismo sobre el mundo que sobre el sentido. Y sea tragaluz, balcón, ventana o parapeto, relaciona lo próximo y lo lejano, la exterioridad y la interioridad, según el modo de sus propios ajustes. (44)

El autor entiende el “diseño” en primer lugar como la transposición icónica propuesta por Monteleone, es decir, lo relacionado a la disposición de los signos en la página, que es el primer adelanto que nos muestra la ventana, incluso el marco mismo por el cual la mirada se asoma. Pero el diseño también es el contenido en la ventana: esa “exterioridad” a la que se refiere el francés es la representación del mundo, el pequeño espacio configurado en el poema a través del juego de, precisamente, lo “próximo y lo lejano”. La “interioridad” es lo relacionado con la psique (capítulo 2) que, como se ha visto, generalmente tiene su correlato con lo exterior y viceversa.

A propósito también de la interioridad, Maulpoix menciona que a través de esta “ventana verbal, la luz misma es la que parece eclosionar como una flor o un fruto” (44), es decir que, a través de la ventana, la mirada (la luz misma) toma su lugar y con ella un eclosionar, curioso verbo porque implica un movimiento como el de aparecer, mostrarse, ponerse enfrente, justo como los objetos y las epifanías que detonan. Eso, un eclosionar como un detonar, la aparición de fuerzas en la ventana y su posterior contención (encuadre) que se resolverá en el instante único de la epifanía.

En el caso todavía más específico de los poemas estudiados en este trabajo, podríamos incluso hablar del poema sobre objetos de la vida cotidiana como ventana, en el que esta ventana, además de ser como se ha dicho, tiene cierta materialidad. Con esto no quiero decir que literalmente haya ventanas presentes en los poemas, como sí hay objetos representados con una materialidad representada en segundo grado. Me refiero entonces a una porción de realidad, un encuadre de esta representación: cuando experimentamos un poema sobre objetos de la vida cotidiana lo que se manifiesta frente a nosotros no es toda la realidad, sino una pequeña parte, eso sí, dentro de esa pequeña parte puede estar contenido todo gracias a, como vimos, la sinécdoque y la metalepsis.

Quiero ejemplificar esta situación primero con un poema donde literalmente sí hay una ventana: “La silla vacía” (1993) de Santiago Sylvester (1942):

La señora del retrato, aún en el tiempo de los aeroplanos, sonríe

con un allegro ma non troppo en las mejillas.

Por la ventana, en cambio, el atractivo proviene de la

excitación: el ojo retráctil del semáforo, la

población moviéndose como una digestión difícil,

las luces de los automóviles en plena cacería, la

adolescente que suena sin defensas, agitada

sexual.

La señora del retrato: un soberbio asunto en su belleza

estática.

Mientras tanto, en la calle, el giro imprevisible.

Pero ¿qué ocurre en esta silla sospechosamente ingenua?

Se yergue como una curva aérea, inicia un coqueteo con la

forma inacabada, y luego cae a pique con las  
cuatro patas y se aferra.

Está vacía, ¿pero de quién? ¿Quién no ocupa esta silla, tan  
sobrecargado de sí mismo que no deja ver ni  
siquiera que se oculta?

La señora del retrato, la ventana hacia la calle: cada una  
con la carga visible de su euforia.

Esta silla, en cambio, no ayuda: nos deja sin saber. (14)<sup>42</sup>

En el texto vemos cómo la ventana que aparece en él no coincide con el poema como ventana, sin embargo, sí forma parte de él (otra situación sería si el texto sólo nos presentara aquello que se ve por la ventana). Tenemos entonces que en el poema de Sylvester hay una escena compuesta por lo que se ve a través de la ventana, el retrato (que a su manera también cuenta con un encuadre físico) y la escena de la silla vacía, que por los procesos ya tratados podemos inferir que está en una habitación que tiene una ventana y un soporte para el retrato. A diferencia de una ventana “real” el poema como ventana presenta una imagen compuesta por varios elementos que no precisamente deben ser contiguos en términos de espacio físico. Sí, en el texto de Sylvester tenemos un sola escena que tiene dentro de ellas otras escenas “encuadradas” (el exterior, el retrato), pero en poemas como el del teléfono celular de Quintero tenemos también un encuadre compuesto donde fluyen entre sí distintos momentos separados en el tiempo, pero juntos (encuadrados) en el poema que presenta los elementos necesarios para ser vistos.

---

<sup>42</sup> Poema específico.

El resto de los poemas, aunque no cuenten con una ventana, de todas formas presentan una suerte de demarcación. Para que no exista confusión, se le podría considerar al poema como un encuadre. Esto sería una suerte de contención de la presentez espacial, intermediaria entre esta última y la mirada/sujeto lírico, para así construir el sentido del poema y lograr así el efecto esperado en el lector. Quiero entonces ver esta situación en otro texto donde el encuadre sea menos literal, por ejemplo, en “Hipótesis sobre objetos” (1984) de Joaquín Giannuzzi:

La materia es excesiva y comediante  
a mi alrededor fatigado. Al caer la noche  
suelta a sus hijos en la habitación:  
las cosas sometidas se dispersan, pierden relación  
y entran en verdadera escena.  
Mis manos planean, descienden a la oscuridad.  
A partir de la mesa  
cuadrada, cotidiana, espesa, los objetos ligados  
a mi fracaso descubren su finitud  
y tienden hacia una especie de emocionada autonomía, libres  
para la acción de un teatro cerrado.  
Son las 10 de la noche. Pierden  
sus pálidos dioses, entran  
en la anarquía de un mito olvidado:  
ahora se disputan el campo de apariencias  
y aumentan

la presión de la realidad sobre mi cabeza volcada. (8)<sup>43</sup>

Se podría decir que el poema como encuadre se refiere a los elementos presentados en el poema y nada más, es decir, los elementos textuales, que al ser tocados por la mirada detonan en todo lo demás, es decir, la acción de la presentez espacial. Así en la ventana de este poema de Giannuzzi tenemos una habitación, una mesa y una iluminación propia de la noche (10 pm). Es curioso este poema porque fuera de la mesa no menciona más objetos, sin embargo, con los pocos elementos que nos presenta podemos imaginarlos: una cama, sábanas, almohadas, en la mesa quizás un cenicero, un vaso vacío, libros, papeles, etcétera. Esa “emocionada autonomía”, esa “libertad para la acción” es el proceso de la presentez espacial y la “presión de la realidad sobre la cabeza” bien podría ser ese arrebató que nos provocan los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, que precisamente por su característica de lo cotidiano ya nos adelantan mucho para su interpretación: el poema sobre objetos de la vida cotidiana como ventana, no importa lo que nos muestre, siempre será una ventana hacia lo cotidiano.

#### **4.4. Variaciones de la vista**

Como ya había mencionado antes, para Monteleone toda la poesía objetivista se basa en la transposición figurativa (aunque a mi juicio ese sólo es su comienzo y su fin es la transposición simbólica), en ella la mirada juega un papel fundamental. Ana Porrúa coincide con él y en *Caligrafía tonal* afirma que la revista *Diario de poesía* “es central para desplegar una plataforma o, mejor, para dar cuerpo a una poesía de la mirada” (70). No obstante, con lo mencionado en este capítulo se puede afirmar que, más que sólo en la poesía de los objetivistas, en los poemas sobre

---

<sup>43</sup> Poema de arte poética.

objetos de la vida cotidiana predomina también una poética de la mirada, precisamente porque se basa en la observación de diversos objetos y lo que los rodea.

En ese marco, se ha visto también que dos conceptos fundamentales para esta situación son el de la mirada como sujeto lírico y el de poema como ventana/encuadre. En ambos, hay un elemento en común que resulta crucial: la luz. Sin la luz no se pueden ver los objetos y si esta luz cambia, se atenúa o incrementa la percepción cambia. De igual manera, la ventana deja pasar las cantidades de luz necesarias en cada caso. En los poemas analizados, por ejemplo, la pérdida de la luz en el texto de Sarduy amenazaba la existencia de los objetos y en el de Giannuzzi la oscuridad de la noche les otorgaba más autonomía. Asimismo, a veces la luz misma se presenta como una metáfora de la mirada (incluso si consideramos la dirección de su actuar nos damos cuenta de que ambas se dirigen a los objetos). No obstante, en ocasiones no es necesario un cambio de luz para que la percepción de los objetos cambie. A veces la ventana no cuenta con cristales, a veces esos cristales no son transparentes, o están sucios, o son opacos o de color y entonces la mirada se ajusta a esos cambios. A veces la ventana no es lo que importa y frente a la mirada/sujeto hay algo o le falta algo, o los sentimientos del sujeto cambian y por lo tanto la mirada. En “1. el ritual de las gafas” (2018) de Luis Paniagua (1979) vemos cómo el uso o no uso de anteojos cambia la percepción de las cosas:

Todas las mañanas  
apenas me levanto  
me coloco las gafas.

Es brutal salir de la tierra  
tibia de los sueños  
y zambullirse en las aguas

heladas de la vigilia.

Hay personas  
que al enfrentar un trance  
complicado, riesgoso,  
indisoluble,  
se santiguan.

¿Qué ritual cumplo yo  
al calarme los anteojos?

Mientras despertamos  
(lejos aún de la torpe afirmación  
que me lanzo todos los días  
para disciplinarme:  
somos seres incompletos),  
mi mujer y yo  
somos como dos topos  
que se conocen mejor en lo oscuro  
y lo informe del orbe de las sábanas.

Me pregunto entonces,  
seriamente,

si vale la pena salir de lo difuso. (50-51)<sup>44</sup>

Aquí vemos un elemento físico que cambia la situación de la mirada, así como también lo podría hacer una ventana como he dicho antes, pero bien este cambio en la mirada puede venir de los sentimientos del sujeto, que funcionarían como filtros, como en el poema sobre un refrigerador de Quintero donde la soledad lleva al sujeto del poema a observar de forma distinta su refrigerador, o en “Las cosas” de Fernández Granados donde el azoro por el pasar del tiempo lo lleva a reflexionar sobre la pérdida de los objetos. En resumidas cuentas, esto sólo confirma más el hecho de que una poética de los objetos cotidianos es en buena parte una poética de la mirada.

### **Conclusiones**

Por su cercanía a nosotros, los objetos han sido soterrados a los rincones más profundos de lo cotidiano. No obstante, hay ocasiones en las que salen del rincón de nuestra rutina y nos revelan grandes verdades, secretos del mundo o de nosotros mismos que hasta ese momento habían estado ocultos. La poesía, como muchas otras veces, ha sido uno de los canales para que esto suceda. Es así como los poemas sobre objetos de la vida cotidiana nos permiten desautomatizar nuestra experiencia del día a día, nos revelan aspectos de nosotros que desconocíamos, nos permiten afrontar el fatal destino que todos compartimos y, sobre todo, nos recuerdan la importancia de los objetos mismos, que constantemente olvidamos. Esta tesis intentó ser un acercamiento a esta poesía, por lo que trató con sus aspectos más importantes para así establecer (o comenzar a establecer) una poética de los objetos cotidianos. ¿Se logró el cometido? Para dar respuesta a esto es necesario ir por pasos.

---

<sup>44</sup> Poema específico.

En primer lugar, como mencioné en la introducción, una de las dificultades al momento de abordar textos anteriores sobre poesía de objetos es que no había un criterio muy claro para designarlos: ¿el fuego es un objeto? ¿Las palomas? ¿Los ríos? En cierto sentido sí, pues si los consideramos como entidades que se oponen al sujeto claro que podríamos considerarlos objetos. No obstante, es más común considerar a la paloma como un animal, al fuego como un elemento y al río como un cuerpo de agua o un lugar, por lo que enlistarlos junto a los calcetines, las llaves, los sombreros, las mesas, etcétera, resulta forzado. Es entonces que, a partir de intentos anteriores, teoría sobre objetos ajena a la literatura y autoridades como la RAE, entre otros, se delimitó una definición, primero de ‘objeto’ y luego de ‘objeto de la vida cotidiana’, con el fin de crear un término estable que funcionara no sólo para esta investigación sino para futuros aportes: los objetos son entidades materiales, artificiales (este adjetivo me parece de los más importantes para la definición), inanimadas y concretas, que se definen por oposición al sujeto. Un objeto de la vida cotidiana, entonces, es un objeto que pertenece al espacio de lo cotidiano, que se define por la repetición, la cual lleva a la automatización de procesos tanto físicos como mentales, es decir, la abolición de la reflexión. Algunos de estos espacios cotidianos son la ciudad, el trabajo y principalmente el hogar. Los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, entonces, son aquellos textos poéticos que dependen principalmente de, o giran en torno a, dichos objetos, excluyendo así a aquellos textos donde aparecen de forma circunstancial. Asimismo, se estableció que los textos a tratar en esta investigación debían ser posteriores a 1980 para que no hubiera mucha diferencia contextual con el lector contemporáneo, esto debido a que lo que se considera “cotidiano” bien puede variar dependiendo la época, así como el tipo de objetos que utilizamos en dicho contexto.

Por otro lado, de la reflexión sobre el tratamiento de los objetos de la vida cotidiana en las corrientes literarias contemporáneas de Hispanoamérica resaltan algunos puntos. Primero que nada, me parece que la aparición sistemática de estos poemas no se puede entender sin la influencia

del imaginismo de Pound, principalmente por su búsqueda de una poesía que tratara directamente con las cosas. A partir de esto, ya en Hispanoamérica es crucial el conversacionalismo y su búsqueda por un lenguaje aparentemente “sencillo” (por lo menos respecto a sus antecesores) que abordara temas más cercanos a la realidad, como lo es lo cotidiano. Si bien, como mencioné en su momento, este movimiento no fue el primero en tratar con lo cotidiano, sí fue el primero en darle un lugar en el centro de su quehacer poético. Es precisamente este abordaje el que permitiría la aparición del tipo de poemas sobre objetos de la vida cotidiana que conocemos actualmente (y con los cuales trabajé), un tratamiento que sería retomado, con sus debidas adaptaciones, por los distintos movimientos y poetas posteriores. El objetivismo argentino (o neobjetivismo) es otro movimiento clave para entender la poesía sobre objetos cotidianos, pues a mi parecer fue la manera en la que el espíritu conversacionista se adaptó para dar el salto hacia el siglo XXI. De estos últimos es crucial también la figura de Joaquín Giannuzzi, pues su poesía y las poéticas que desarrolló con ésta marcaron el rumbo del tratamiento de los objetos de la vida cotidiana en la poesía en español, o por lo menos así se observa en la obra de sus sucesores.

Del primer capítulo en general, se puede concluir que una característica que distingue a los poemas sobre objetos de la vida cotidiana dentro de la tradición poética hispanoamericana contemporánea es, precisamente, la introducción de nuevos objetos en la tradición. Me explico, reflexionar en un poema sobre un objeto que no se había tratado antes ofrece una nueva forma de abordar el fenómeno de lo cotidiano, lo cual ya es un acierto considerando que la poesía sobre lo cotidiano siempre ha estado presente. Esto último explicaría más que nada a los poemas específicos, pero los poemas de arte poética aportan, como su nombre lo dice, nuevas ideas para reflexionar en torno a los objetos en general y así percibirlos de otra forma. No obstante, como ya bien señalé con los poemas sobre refrigeradores de Quintero, Miranda Terrés y Díaz Castelo, la presencia sistemática de estos objetos ha provocado que se revisiten algunos ya tratados, pero esto,

más que una señal de que es un recurso viciado, reafirma que lo importante de estos textos es que proponen nuevas maneras de abordar fenómenos que siempre han estado ahí<sup>45</sup>, como lo cotidiano y los elementos que lo habitan. Basta con recordar la cita de Ana Porrúa: “Lo nuevo está en la disposición” (36).

Ahora bien, en la introducción planteo que el detonante principal para reflexionar sobre los objetos que nos rodean es su ausencia (la falla puede considerarse un tipo de ausencia) y, con lo dicho en el capítulo 2 podemos confirmar que es cierto, pero el asunto es un tanto más complejo. Si hay algo en lo que coinciden la mayoría de los filósofos, poetas y críticos citados en esta investigación es en que los objetos tienen una mayor permanencia que el hombre, pues trascienden la condición de mortal de este último. Esto no significa que los objetos sean precisamente inmortales, pues tienen sus propias formas de perecer, como el olvido, la disfuncionalidad, la desaparición, etc. Lo que sí es un hecho es que se resisten al cambio y, como su naturaleza es estar en oposición del sujeto, desencadenan lo siguiente: 1) una confrontación del sujeto frente a su mortalidad, 2) un simulacro de la muerte del sujeto para así poder afrontar la idea de la inevitabilidad del hecho, 3) funcionar como referencia para medir su ser (del sujeto) en el mundo y 4) la pérdida de todo aquello que les sobre (a los objetos) para así poder llegar a su esencia, a lo que estos significan para nosotros más allá de la rutina cotidiana.

La importancia de los objetos, a partir de estas ideas, es su capacidad para revelarnos estas cuestiones sobre, principalmente, nuestra mortalidad. Esta revelación generalmente ocurre en un momento clave donde diversas ideas enterradas en lo profundo de nosotros, después de pasar por los objetos, llegan a una resolución: la epifanía, que, como se ha visto, tiene cierta afinidad

---

<sup>45</sup> En el poema de Quintero se utiliza para hablar sobre uno mismo y lo pesada que se presenta a veces la vida, en el de Díaz Castelo el electrodoméstico era un nexo entre el sujeto lírico y su expareja, mientras que en Miranda Terrés detona una reflexión en torno a la enfermedad y la familia.

etimológica con los objetos. Esta cuestión trae a colación otra definición de 'objeto' que explica perfectamente los mecanismos tratados en el capítulo 2: el objeto como un mediador (Barthes), en un primer momento entre la acción y el hombre, pero, como vimos, también entre el hombre y su mortalidad, entre el ser y el mundo, entre lo físico y lo metafísico, entre lo mundano y lo trascendental.

El capítulo 2 culmina con la que a mi parecer es la categorización más práctica al momento de definir una poética de los objetos. Todos los poemas estudiados (e idealmente todos aquellos que se le pudieran agregar al corpus) se pueden dividir en dos grandes categorías: poemas de arte poética y poemas específicos. A la primera categoría pertenecen aquellos textos líricos que giran en torno a un grupo de objetos específico o a todos los objetos en general. Como su nombre lo indica, estos textos son por sí mismos una suerte de poética de los objetos cotidianos y su finalidad es la de cambiar la percepción del lector sobre los objetos. Los poemas específicos, por el contrario, nos ofrecen una reflexión en torno a un objeto único, la cual puede ser presentada para que el lector coincida con ella o simplemente como la resolución de una pasión o de una idea personal respecto a ese objeto. Estas categorías, aunque son esencialmente sólo dos, tienen como consecuencia una tercer categoría especial: los poemas mixtos, los cuales presentan elementos de ambas categorías principales, es decir, la reflexión en torno a un solo objeto y, alternada o como consecuencia de ésta última, una reflexión en torno a un grupo de objetos más grande o de los objetos en general. En este punto, me parece necesario aclarar que, como sucede al momento de establecer una categorización, estas categorías no son absolutas sino meros modelos teóricos, los cuales en la práctica pueden no tener bien delimitados sus límites. No obstante, en la observación de los poemas se puede conocer hacia qué categoría se inclinan más y, ya si los límites en verdad son muy difusos (o si es muy clara su alternancia) se podría decir que estamos frente a un poema mixto. Ya adentrados en categorías, no hay que olvidar la división de los textos que estudian la poesía sobre

objetos propuesta en la introducción: textos que analizan la presencia de objetos en la obra de un solo autor y textos que comparan y analizan la presencia de objetos en la obra de varios autores. En el caso de esta investigación, es claro que pertenece a la segunda categoría.

Al tratar con el habitar poéticamente el mundo de Heidegger se hizo mucho hincapié en el despliegue en el espacio, pero un espacio ontológico; no obstante, esa discusión abrió también el terreno para hablar en el capítulo 3 de la espacialidad en los poemas sobre objetos de la vida cotidiana a partir del postulado de que el espacio también es un significante dentro del texto (Palma, et al). A grandes rasgos, en estos poemas existe una suerte de espacialidad especial, distinta a la de otros textos debido, precisamente, a la presencia de objetos que, por definición, cuentan con una materialidad y por lo tanto despliegan un espacio; no obstante, este espacio no es propiamente el de la realidad, pero sí debe estar sujeto a sus leyes y dimensiones, debido a que los objetos lo están. Por lo tanto, tenemos que en estos poemas opera una suerte de écfrasis inversa, que por medio de palabras representa una fracción de realidad parecida a la material, pero que al no llegar a serlo funciona también como una suerte de segunda representación, resultando en una materialidad representada en segundo grado.

Este espacio especial se presenta ante el lector como una presencia, o el lector lo ocupa como en un habitar, gracias a la presentez espacial, propuesta a partir de Pozuelo Yvancos, en ésta el poema se despliega y reactualiza los tiempos y los espacios como un presente continuo que prevalece mientras se ejecuta. Como los poemas que competen a esta investigación cuentan con un mayor número de elementos para delimitar el espacio textual, la presentez de Pozuelo en estos casos opera a partir del espacio, de ahí su nombre. La figura retórica crucial para que los elementos del poema se expandan es la de la sinécdoque, pues estos elementos siempre están en representación de algo más grande, quizás otro objeto que lo contenga o lo sostenga o una habitación donde se encuentre. Finalmente, hay que considerar dos aspectos más al momento de

analizar el espacio en un poema sobre objetos de la vida cotidiana: 1) dependiendo del tipo de poema que sea (específico, de arte poética o mixto) será el despliegue de la escena, ya sea alrededor del objeto principal, por acumulación del rededor de varios objetos o de forma mixta; y 2) si en el poema únicamente se configura una distribución de sus elementos en el espacio (mapa) o si además el sujeto lírico se mueve en las distintas instancias de dicha distribución siguiendo algún sentido (recorrido).

Por otra parte, a lo largo de esta investigación se insistió en que los poemas sobre objetos de la vida cotidiana representan casos especiales en los tres enfoques vistos en los capítulos 1 a 3, que coinciden con las tres dimensiones que atraviesan al sujeto poético al situarse respecto a los objetos según Jorge Monteleone: la corporal (capítulo 3), la histórica (capítulos 1 y 2) y la existencial (capítulo 2) (349). En estos tres casos coincide que los poemas trabajados se mueven o median entre categorías opuestas, como ya mencioné párrafos arriba, por lo que este comportamiento compartido entre categorías me hizo pensar que existía algo que redondeara lo visto hasta esa parte de la investigación, y en efecto había algo: la mirada. La mirada permite la abstracción de los objetos del plano físico al de las ideas y de éste al ontológico o metafísico, así como del plano de lo propiamente cotidiano al de la desautomatización, es decir, al del arte y la poesía. “Mirar al objeto es venir a habitarlo” dice Maurice Merleau-Ponty citado por Jorge Monteleone: los objetos al mostrarse frente a nosotros esperan ser mirados y, a través de este proceso de reconocimiento, es que permiten la detonación de epifanías. Al mismo tiempo, su raigambre a lo espacial igual requiere un reconocimiento de sus límites.

Monteleone categoriza los modos de mirada en cuatro tipos, a los que llama transposiciones. En el caso de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, interesan principalmente dos. La primera, que es la figurativa, se refiere a “los objetos representados en el poema y al espacio imaginario de su emergencia, que posee la estructura de un *topos*” (Monteleone 35), algo así como

una topoiesis del espacio textual y que para el autor argentino es la mirada presente en la obra de Giannuzzi y por lo tanto de los objetivistas. No obstante, yo propongo que esta transposición sólo es el inicio no sólo de los poemas de los objetivistas sino de todos los textos tratados en la investigación y que dicha mirada culmina su proceso en el segundo tipo que interesa a esta investigación: la transposición simbólica donde “los objetos y el espacio representados son el índice o el símbolo que organizan una vista segunda –donde la mirada se vuelve visión o videncia– orientada hacia un más allá del mundo aparential” (Monteleone 37). Esto último debido al giro metafísico de los poemas, a las epifanías que logran.

Finalmente, hay que insistir en la idea de que una poética de los objetos cotidianos, de haberla, es en buena parte una poética de la mirada, no sólo por lo visto en estos últimos párrafos sino por dos fenómenos que están presentes en los poemas del corpus. El primero es el de la mirada como sujeto lírico, que no puede ser entendido sin el concepto de “Lyric I” de la turca Mutlu Konuk. A muy grandes rasgos, el sujeto lírico para Konuk no es tal cual el sujeto que configura el poema como protagonista, sino una suerte de inteligencia de composición que se encarga de mediar (como una suerte de embrague) entre los distintos niveles del poema, haciendo el énfasis necesario en cada uno en distintos momentos para que así el texto logre transmitir el significado que le fue dado. La mirada como sujeto lírico funciona de esta misma manera, pero mediando también en los pares de categorías opuestas y dicotomías mencionadas anteriormente. Para que esto sea posible, el poema funciona como una ventana o un encuadre (segundo fenómeno), en el que el texto por sí mismo es una suerte de adelanto del significado, pues coloca (o muestra) la cantidad de elementos suficientes para que el sujeto lírico como mirada pueda procesarlos y, así, logre transmitir esa presentez espacial que permita experimentar el poema como fue ideado en su creación y así dar con la epifanía, con su significado último. Es importante también mencionar que la lógica de la mirada como sujeto lírico se rige, a partir de la propuesta de Konuk, bajo la figura retórica de la

metalepsis, pues la mirada es posible gracias a lo mirado y lo mirado existe gracias a que alguien lo ve. Muy ligado a esto está también la naturaleza sinecdóquica de los objetos respecto al espacio, pues la sinécdoque sigue una lógica parecida a la de la metalepsis.

Grosso modo, estos son los procesos y características principales que pude observar en el corpus seleccionado. Si bien dichas características por separado no son propias de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana, cuando actúan en conjunto bien podrían, en efecto, constituir una poética de los objetos cotidianos. Además, es importante señalar que dichos procesos y características al presentarse en los textos escogidos muchas veces son subvertidas, adaptadas o procesadas por estos, logrando de cierto modo una transformación que las hace propias únicamente de la poética. No obstante, me parece necesario aclarar que esta propuesta es producto de los hallazgos logrados a lo largo de unos cuantos años, tanto de poemas como de textos críticos y teóricos, por lo tanto, me parece que lo más prudente es no considerarla como algo definitivo, sino como un punto de partida que pueda enriquecerse en lo futuro con textos nuevos o aún no descubiertos. De momento, esta investigación se presenta como una herramienta con la cual es posible la lectura profunda, la interpretación, la identificación y la clasificación tanto de los poemas sobre objetos de la vida cotidiana reunidos hasta este momento en el corpus, como de todos aquellos no considerados o que puedan aparecer en un futuro.

## Bibliografía

Alemaný Bay, Carmen. *Poética Coloquial Hispanoamericana*. España: Universidad de Alicante, 1997.

Andreucci, Christine. “La poésie française contemporaine: enjeux et pratiques”. *Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Portugal: Secção de Estudos Franceses, Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004. 25-36.

Andrés, Christian. “El sistema de los objetos y su función novelística en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”. *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre*, coord. Alicia Villar Lecumberri. España: Asociación de Cervantistas, 2004. 179-206.

Barthes, Roland. “Semántica del objeto”. *Revista de Occidente*, no. 104, 1990. 5-18.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, trad. Francisco González Aramburu. México: Siglo XXI, 1969.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.

Bonnefoy, Yves. “El acto y el lugar de la poesía” trad. Francia Goenaga y Héctor Andrés Peña. *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 12, 2010. 435-458.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. España: Alianza/Emecé, 1972.

Bossi, Osvaldo. *Chicos malos y otros libros*. Argentina: Editorial Conejos, 2014.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos de una sociología de la cultura* trad. Alicia Gutiérrez. Argentina: Siglo XXI, 2010.

Calderón, Alí. “Poesía hispanoamericana: radiografía del presente poético”. *Reinventar el Lirismo. Problemas actuales sobre poética*, eds. Alí Calderón y Gustavo Osorio. México: Valparaíso, 2016. 15-35.

- Cañedo, César. *Sigo escondiéndome detrás de mis ojos*. México: Era, 2019.
- Casas, Fabián. *Horla City y otros*. México: Seix Barral, 2016.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Cote, Andrea. “Poesía sobre los objetos”. *About Español*. 2017. Web. 23 Nov. 2020 <<https://www.aboutespanol.com/poesia-sobre-los-objetos-2722796>>
- Díaz Castelo, Elisa. *El reino de lo no lineal*. México: Era, 2020.
- Espejo, Néstor. “Objetos, memoria e intensidades en la poesía de Jorge Luis Borges”. *La palabra*, no. 38, 2020. 47-60.
- Férez, Pedro. “La poética de Severo Sarduy: neobarroco de la inmanencia”. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, vol. 14, no. 56, 2014. 71-84.
- Fernández Granados, Jorge. *Los hábitos de la ceniza*. México: Joaquín Mortíz, 2000.
- Genette, Gérard. *Espace Et. Langage*. Paris: Seuil, 1976.
- Giannuzzi, Joaquín. “Joaquín O. Gianuzzi: Señales de una causa personal”. Entr. Jorge Fondebrider. *Diario de poesía*, no. 2, 1986. 3-5.
- \_\_\_\_\_. *Señales de una causa personal*. Argentina: Cuarto poder, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Violín Obligado*. Argentina: Tierra Firme, 1984.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. México: El Colegio de México, 2006.
- González Ochoa, César. “Espacio plástico y significación”. *Tópicos del seminario*, no. 24, 2010. 71-100.
- Heidegger, Martin. “...Poéticamente habita el hombre...”, trad. Ruth Fischer de Walker. *Revista de Filosofía*, vol. 7, no. 1-2, 1960. 77-91.

- Higashi, Alejandro. “Los objetos como huellas. Lectura de *Los hábitos de la ceniza* de Jorge Fernández Granados. *Seminario de poesía mexicana*. 2012. Web. 20 Jun. 2020. <<https://www.seminariodepoesiamexicana.org/reflexiones-y-discusiones/los-objetos-como-huellas-lectura-de-los-hbitos-de-la-ceniza-de-jorge-fernandez-granados>>
- Idez, Ariel. “El debate entre neobarrocos y objetivistas desde el enfoque de la teoría crítica”. *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.
- Konuk, Mutlu. “The Lyric Subject. Sounds, Sense, and the ‘I’”. *Lyric Poetry. The Pain and The Pleasure of Words*. Estados Unidos de América: Princeton University Press, 2007. 27-44.
- Laguna, Fernanda. *Control o no control*. Argentina: Mansalva, 2012.
- Lennon, Mercedes. “Los objetos personales en el universo poético de Joaquín Giannuzzi. La revelación de lo incierto en el seno de la intimidad”. *Teoliteraria*, vol. 4, no. 7, 2014. 59-69.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. España: Cátedra, 2000.
- Martínez, Patricia. “Yves Bonnefoy: poesía y presencia”. *Anales de filología francesa*, no. 5, 1993. 103-112.
- Martínez, Soledad. “Mirada y objetos en *Escenarios* de Santiago Sylvester. *Telar*, no. 9, 2011. 83-100.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Les 100 mots de la poésie*. Francia: Presses Universitaires de France/Humensis, 2018.
- Miranda Terrés, Daniel. *El libro de la enfermedad*. México: Cuadrivio, 2017.
- Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. España: Gustavo Gil, 1975.
- Mondoñedo, Marcos. “El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán”. *Tonos digital*, vol. 7, 2014. Web. 27 Nov. 2020. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/lnerudadborgesadan.htm>>

Monteleone, Jorge. “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Pedeletti, Hugo Gola. *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (ed). Argentina: Emecé, 2004. 333-372.

\_\_\_\_\_. “Mirada e imaginario poético”. *La poética de la mirada*, eds Yvette Sánchez y Roland Spiller. España: Visor, 2004. 29-43.

Neruda, Pablo. *Navegaciones y regresos*. Argentina: Losada, 1959.

\_\_\_\_\_. *Residencia en la tierra*. España: Seix Barral, 1981.

Palma, Alejandro. Et al. “Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)”. *Romance Quarterly*, no. 1, vol. 64, 2017. 1-12.

Paniagua, Luis. *Umbrales*. México: Editorial de la Universidad de Guanajuato, 2018.

Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

\_\_\_\_\_. “Conversaciones con Octavio Paz. Invitación a la poesía: Poetas modernos, 1984”. *Youtube*. 7 Ago. 2020. Web. 22 Nov. 2020.

Porrúa, Ana. *Caligrafía total. Ensayos sobre poesía*. Argentina: Entropía, 2011.

Pound, Ezra. *El ABC de la lectura*, trad. Patricia Canto. Argentina: Ediciones de la Flor, 1977.

Pozuelo Yvancos, María José. “¿Enunciación lírica?” en *Teoría del poema. La enunciación lírica*, eds, Fernando Cabo y Germán Gullón. Ámsterdam: Rodopi, 1998.

Quintero, A.E. *Cuenta regresiva*. México: Era, 2011.

\_\_\_\_\_. *La telenovela de las cuatro no se detendrá porque alguien logró matarse*. México: Simiente, 2014.

Quiquard, Pascal. *Pequeños tratados I*. México: Sexto Piso, 2016.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. España: Espasa Calpe, 2001.

Regis, Juliana. “Formas del archivo en la crítica de la poesía: el objeto”. *Telar*, no. 9, 2011. 83-100.

- Sarduy, Severo. *Un testigo perenne y delatado seguido de Un testigo fugaz y disfrazado*. España: Hiperión, 1993.
- Schneider, Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México: UNAM, 2013.
- Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1971. 55-70.
- Sylvester, Santiago. *Escenarios*. España: Verbum, 1993.
- Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Argentina: Siglo XXI, 1975.
- Todorov, Tzvetan. *Poética estructuralista*. España: Losada, 20
- Vadé, Yves. L’*émergence du sujet lyrique a l’époque romantique*”. *Figures du sujet lyrique*, coord. Dominique Rabaté. Francia: Presses Universitaires de France, 2001. 11-37.
- Vega, Lope de. *Rimas humanas y divinas*. España: Linkgua digital, 2017.
- Vitier, Cintio. *Antología poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, trad. Pablo di Masso. España: Ediciones Península, 1988.