

Poética de los objetos

Poetics of objects

IRENE KLEIN - ORCID 0000-0003-1514-5176

(pág 95 - pág 102)

RESUMEN. El presente artículo parte de la hipótesis de que, en el relato literario, el mundo singular y concreto de los objetos cumple una función primordial en relación con la imaginación visual, uno de los modos fundamentales de la participación lectora. Si en las artes visuales el espectador “ve” ese mundo, el lector de una novela solo “ve” con su ojo mental lo que es nombrado (Chatman, 1980). En tanto que los objetos no solo están ligados a lo real, sino también al concepto de objetividad o de verdad, garantizan el vínculo con lo real y producen un sentimiento automático de adhesión. La elección de los objetos que hace el narrador le “hace ver” al lector el universo ficcional y también determina el “modo” en que lo ve. El artículo presenta una poética de los objetos en base a la función que cumplen en la intriga, el espacio, el tiempo y el sentido de un relato

Palabras clave: objetos, poética, relato literario, narratividad.

ABSTRACT. This article is based on the hypothesis that, in literary narratives, the singular, concrete world of objects fulfills a primary function in relation to visual imagination, a fundamental mode of reader engagement. While in the visual arts the spectator “sees” that world, the reader of a novel only “sees” with their mental eye what is named (Chatman, 1980). Since objects are linked not only to reality but also to the concept of objectivity or truth, they ensure a connection to reality and produce an automatic sense of attachment. The narrator’s choice of objects makes the reader “see” and determines also the “way” in which they see it. This article presents a Poetics of Objects based on the functions they fulfill in plot, space, time, and narrative meaning.

Keywords: objects, poetic, literary narrative, narrativity.

IRENE KLEIN es docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Profesora Consulta. Profesora de Letras, Magíster en Análisis del Discurso y Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Fue titular del Taller de Expresión I de Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, UBA) y dirigió investigaciones sobre la narración y la escritura. Publicaciones: *La narración* (nueva edición, 2026), Editorial Eudeba; *Poética de los objetos*. Analizar y escribir ficción: una lectura de la narratología (2021), Prometeo Editorial; *De la trama al relato*. Teoría y práctica del taller de escritura (2019), Editorial La parte Maldita; *Cuando la escritura se hace cuento* (2011). Ediciones Prometeo ireklein@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 15/03/2026 **FECHA DE APROBACIÓN:** 24/03/2026

1. UN MUNDO LLENO DE MATERIA

La tarea que trato de lograr es, a través del mundo escrito, hacerte escuchar, hacerte sentir, sobre todo, hacerte ver.
Joseph Conrad (Prefacio a *El negro del Narciso*, 1897)

Según la escritora norteamericana Flannery O'Connor (1993), el mundo del novelista está lleno de materia y la naturaleza de la narrativa está determinada en gran medida por la naturaleza de nuestro sistema perceptivo: la ficción transmite de la realidad lo que puede ser visto, oído, olido, saboreado y tocado. A diferencia de otras artes, como el cine, la pintura, el teatro, la danza, el lector de una novela solo ve con su *ojo mental* lo que es nombrado (Chatman, 1980).

Este trabajo deriva de la experiencia didáctica de muchos años frente a un taller curricular de escritura ficcional en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y de la pregunta que acompañó nuestra práctica: cuando pedimos a los estudiantes que escriban una buena narración, ¿qué consideramos una *buen*a narración? El concepto de *narratividad* que propone la narratología posclásica, marco teórico de este trabajo, me permitió acercarme a una respuesta. A partir de este concepto, sostengo la hipótesis de que un universo ficcional posible de imaginar, habitar, comprender y *percibir* se constituye, fundamentalmente, por y a través del mundo material de los objetos.

Luego de una breve exposición de los diferentes criterios con los que algunos de los narratólogos más relevantes definen la *narratividad*, expondré algunas de las funciones que, en relación con ella, cumplen los objetos en un relato.

1.1. NARRATIVIDAD

La narratología posclásica, también llamada narratología *cognitiva* en tanto estudia el proceso cognitivo que subyace a la construcción de los mundos narrativos, no refuta el análisis de la narratología clásica sino que le integra lo que ella dejó afuera, el contexto, la cultura, el género, la historia, la interpretación, los aspectos vinculados a la interacción entre el texto y un lector modelo y atiende a las circunstancias pragmáticas, funcionales, contextuales, genéricas y culturales del relato. Su objeto de estudio abarca también las narrativas no verbales y no ficcionales, los medios audiovisuales, así como los contextos culturales e históricos. Las categorías narrativas dejan de ser rasgos o propiedades del texto narrativo, como lo propone la narratología clásica, para constituirse en potencialidades lectoras implicadas que informan sobre la interacción entre lector y texto, entre comunidades interpretativas y textos, entre una ideología culturalmente codificada y una decodificación lectora obediente o resistente (Rimmon-Kenan, 2002: 145). Nuestra propuesta se integra en la misma perspectiva pragmática de orientación retórica, pero se centra en las estrategias narrativas que el narrador despliega para producir determinados efectos y generar una respuesta cognitiva y emocional en el lector.

Uno de los conceptos que discute la narratología posclásica es el de la *narratividad*. Insuficientemente explorada por la narratología clásica, que aborda un análisis inmanente del relato, la narratología posclásica considera que la *narratividad* es un aspecto cualitativo

de la narrativa que resulta de un proceso de construcción cognitivo y pragmático estrechamente vinculado a la relación que el relato entabla con la audiencia. Esto ha llevado a los narratólogos a diferenciar la comunicabilidad o narrabilidad (*tellability*) de la narratividad (*narrativity*): las situaciones y eventos pueden ser más o menos comunicables, dignos de ser narrados en tanto se alejan del curso habitual de los hechos; las maneras en que se cuentan esas situaciones y eventos presentan diferentes grados de narratividad. Es decir, la narratividad no se referiría al componente o conjunto de componentes necesarios para determinar si se trata o no de un relato, sino a las propiedades que posee un relato, que no responden a un criterio universal y son de naturaleza gradual.

Para el narratólogo David Herman (2007), la narratividad permite distinguir una narración de baja densidad de una de alta densidad en función de la estereotipia de la conducta o de los eventos. La narratividad de un relato se vincularía con el grado en que las expectativas han sido transgredidas, con el grado de cercanía o de lejanía que presenta en relación con los relatos ya representados culturalmente y con el grado de ruptura o de reproducción de estereotipos. Un aspecto fundamental, sostiene Herman (2012, 84-119), es que la narración genera un compromiso emocional e inmersión en el mundo ficcional o en el *storyworld*. *Storyworld*, un concepto usado para el estudio de la narrativa transmedia, no constituye una mera secuencia de hechos que el lector sigue durante la lectura, tal como lo presentaría un análisis estructuralista estricto, sino un mundo que el lector habita y en el que se involucra emocionalmente. Para Herman, se trata de construir un modelo mental de la situación en el universo diegético. La narración y la interpretación de relatos serían dos actividades cognitivas que convergen en el proceso de *worldmaking*: los creadores de historias producen los planos para la construcción del mundo, y los consumidores tratan de seguirlos al construir los modelos mentales de los *storyworlds*.

La narratóloga alemana Renata Bosch considera que la narratividad se sostiene en la visualización y la imaginación lectora, propiedades decisivas de un relato. La visualización (Brosch, 2013:1-8) designa el proceso dinámico y procesual de la imaginación lectora, un juego interactivo entre las instrucciones del texto y la capacidad de procesamiento del lector. La inmersión lectora se correlaciona con la construcción de imágenes en la representación mental. La mente trabaja de forma económica; los lectores se remiten a su experiencia de la realidad al procesar textos narrativos. La comprensión del relato conlleva una imaginación que imita el sentido de la percepción cotidiana. Leer narraciones implica una *simulación encarnada*, la creación de experiencias mentales de percepción y acción que pueden producirse sin su manifestación exterior: tener la experiencia de ver sin que los objetos de percepción estén ahí, tener la experiencia de actuar sin realmente moverse. Esta Brosch, esta simulación es responsable de los efectos emotivos que se producen al leer la ficción literaria.

El narratólogo Moshe Simon Shoshan, profesor de la Universidad Hebrea de Jerusalén, considera que la narratividad emerge de la confluencia del dinamismo (la narración implica acción y cambio) y de la especificidad: una representación que compromete aspectos únicos y particulares de individuos, objetos y situaciones. La especificidad garantiza la imaginación lectora, brinda detalles y aspectos de una realidad figurada que le permiten al lector imaginar la situación actual, el evento y la historia (Shoshan, 2013: 232).

Para el escritor James Wood, el detalle cumple una función primordial en el proceso de singularización o especificación. El detalle preciso y específico estimula la atención.

Cuando Emma Bovary venera los zapatos con los que bailó en el castillo Vaubyessard, cuyas suelas siguen aún amarillas por la cera del parquet, con esa tangibilidad (Wood, 2016:72), el detalle (la cera del parquet, las suelas) tiende a lo material. A diferencia de la vida cotidiana, repleta de detalles que no percibimos, en la literatura se exige la atención: la carta que queda sin leer sobre la mesa, el sombrero que flota sobre el río. Los objetos.

Por lo tanto, una narración posee mayor densidad narrativa o narratividad en tanto que (entre otras) presenta las propiedades mencionadas: si se aleja de la estereotipia, posibilita la inmersión en el storyworld y, a través de la especificidad y el detalle, promueve la visualización y la imaginación lectora. Los objetos, como se expone a continuación, interactúan significativamente con todas ellas.

2. POÉTICA DE LOS OBJETOS

El antecedente fundamental de mi investigación es el célebre análisis poético de Martin Heidegger sobre los zapatos de la campesina retratados por Van Gogh. En la pintura, dice, los zapatos pierden su funcionalidad, dejan de ser objetos de uso para transmitir significados en tanto han sido sustraídos de la inmediatez de la simple presencia. La percepción estética desgaja el objeto de su funcionalidad cotidiana, lo sustrae de la mirada automatizada y acrecienta nuestra visión del mundo. Como afirma Soto: “a través de la dimensión estética, las cosas del mundo hablan, de una cierta manera y en un cierto tono, de las cosas y del mundo” (Soto, 2014:91).

Aun cuando existe una gran cantidad de obras, novelas, cuentos, poesías y obras de teatro en las que la presencia del objeto es crucial, hay pocos estudios que reflexionen sobre el papel que desempeña en la narración. De los estudios actuales podemos mencionar al investigador Laurent Lepaludier (2004) que elabora una tipología en relación a las funciones que cumple en los diferentes géneros narrativos, a la investigadora Marta Caraion (2007) que expone en un artículo los diferentes modos en que los objetos aparecen en la literatura del siglo XIX, al escritor turco Orphan Pamuk (2011) y sus interesantes reflexiones sobre el rol que cumplen en las novelas, a Francesco Orlando (2006) que presenta, en una obra monumental, un exhaustivo catálogo de objetos obsoletos que aparecen en textos literarios.

El objeto no solo está ligado a lo real, sostienen Lepaludier y Caraion, sino también al concepto de objetividad o de verdad. La mención de un objeto o la descripción más elemental genera credibilidad y confianza, garantiza el vínculo con lo real y con el concepto de verdad y objetividad, lo que produce en el lector un sentimiento automático de adhesión. Sin embargo, no debe olvidarse que el lector no *ve* el universo ficcional, sino a través de los ojos del narrador (o del personaje), y que este impone una determinada perspectiva cognitiva, perceptiva e interpretativa sobre ese universo. De allí que la supuesta objetividad del objeto pueda cuestionarse.

En lo que sigue, a fin de demostrar el rol que cumple el objeto en la narratividad de un relato, esbozaré, muy sintéticamente, algunas de las funciones que cumple en relación con la construcción del espacio, la intriga narrativa, la temporalidad y el sentido, en lo que di por llamar, en alusión a *La Poética del Espacio* de Gaston Bachelard, *Poética del objeto*.

Con la designación de *objetos* me refiero tanto a los manufacturados (un sombrero,

un guante) como a las cosas (elementos de la naturaleza, una piedra, una rama) y a partes del cuerpo humano, si la obra les confiere carácter de coseidad (un dedo embalsamado, un mechón de pelo).

2.1. OBJETO Y ESPACIO

Alice Munro inicia el cuento “Miles City, Montana” con la siguiente frase: “Mi padre cruzó el campo cargando el cuerpo del niño ahogado.” Con pocas palabras, el narrador esboza un espacio y a los personajes e involucra al lector (que se pregunta: ¿por qué?) en la trama.

El espacio es siempre un espacio diegético en el que, al igual que en la escena teatral, los objetos ambientan, promueven una atmósfera, le dan identidad. Una ventana con una telaraña no construye el mismo espacio que una ventana por la que se asoma una madre selva. El lenguaje verbal produce imágenes porque tiene un efecto de generación de íconos de lo real. La particularización (o especificidad, según Soshan), por la cual se restringe la extensión y la comprensión de un objeto (mesa de bar o mesa de algarrobo; bar con mesas de billar o bar nocturno), conduce a un mayor grado de iconización, es decir, a una mayor precisión referencial y visual. De ese modo, el narrador no solo decide cómo está amueblado el universo ficcional, sino que elige una determinada perspectiva (visual, afectiva, cognitiva) sobre él, que muchas veces coincide con la de un personaje (para quien un espacio puede ser agradable o inhóspito, familiar o desconocido, etc.).

El espacio aparece apenas se nombra o se describe el mundo material, ya que cuesta imaginar un espacio sin los objetos que lo amueblan. La aparición de un solo objeto permite al lector inferir el lugar de la acción: la mención de una cama, por ejemplo, permite representarse el dormitorio en el que está esa cama aun cuando ese dormitorio nunca se nombre. Si el espacio tiene un referente extratextual (Plaza de Mayo, por ejemplo), atrae hacia sí todas las significaciones que el texto de la cultura le va adosando. No obstante, la referencia es siempre una ilusión referencial construida por el propio texto. Como señala Paul Klee en relación con la pintura: la línea no imita lo visible, sino que lo torna visible (Merleau-Ponty, 1986: 55). Asimismo, la narración no reproduce el objeto de referencia, sino que lo construye y le brinda una forma inédita de significación.

Marie-Laure Ryan (2003) y David Herman (2002) conciben el espacio del mundo narrado como modelo mental (Dennerlein, en Martínez, 2011: 164), es decir, no como elemento visual, sino en su condición de movilidad: la descripción del espacio conduce al lector. La comprensión de un relato exige que el lector *mapee* la trayectoria de los personajes y objetos a través de los caminos narrativos (Herman 2002: 8). Este modelo mental del espacio narrativo va siendo construido en el curso de la lectura, con base en los movimientos de los personajes, y es consultado por el lector para orientarse en el mundo narrativo. En ese mapeo, los objetos se constituyen en hitos fundamentales de orientación y de memoria lectora. Ubican al lector en el espacio y le permiten que lo habite y se oriente en él.

2.2 OBJETO E INTRIGA

La novela *La araña* (1946) de Clarice Lispector comienza con dos niños que, desde un puente, ven un sombrero arrastrado por la corriente del río. Los objetos pueden ser el punto de partida de un enigma y desencadenar la trama.

Para Raphael Baroni (2017:156-159), la intriga no es ya sinónimo de secuencia de hechos o fábula, sino “una matriz de posibilidades ontológicamente inestable” cuya función es desusitar el deseo cognitivo del lector a través de una narración que demora, de manera intencional y estratégica, la revelación de información relevante. La historia, susceptible de intrigar al lector, se concibe como una forma en movimiento que no cesa de reconfigurarse a medida que avanza en el texto. Sin la participación imaginativa del lector, el relato no es más que una serie de instrucciones sobre una hoja de papel. David Herman (2002:14) parte del concepto de *storyworld* en lugar del de *story* para enfatizar esta importancia de las virtualidades que enfrenta el lector a lo largo del texto.

Los objetos, entre otros, que pueden desenvolver una trama, por lo general, suelen ser:

- a) Objetos fuera de lugar. Según Renata Brosch (Brosch, 2013:183), cuando aparece algún elemento disonante o extraño —un sillón o un par de zapatos dorados sobre el asfalto— que contradice los esquemas culturales o modos de experiencia usuales, la imagen suele ser más vívida y memorable y produce un mayor impacto cognitivo o emocional.
- b) objetos que se niegan a cooperar. Tomamos conciencia, en términos heideggerianos, de la *cośeidad* de los objetos cuando dejan de trabajar para nosotros: el coche se para; el arma no gatilla; el piso no nos sostiene; o la puerta no se abre.
- c) objetos fetiche. Un objeto es revestido de cualidades mágicas por el ser humano que le atribuye un carácter especial y, de allí, una actitud de reverencia (un zapato aguja, un coche de alta gama).

2.3. OBJETO Y TIEMPO

Como lo expone la monumental obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1922), en la que el protagonista, a través de la magdalena, recupera el recuerdo de Combray, donde ha pasado su infancia, los objetos pueden ser instrumentos de memoria, puentes entre el presente y el pasado.

El duelo, sostiene Caraion (Caraion, 2007, p. 17), enviste a los objetos familiares de la ilusión de presencia del sujeto ausente: los relatos pivotan sobre la transformación de ese sentimiento ilusorio en una sensación verdadera. Como en el caso de una situación policial, la muerte libera a los objetos de su función de uso y tiende, por una suerte de mimetismo, a congelarlos como congela a los cuerpos. Sirven de trazos para conservar.

El objeto que evoca una ausencia promueve un mayor proceso de visualización. La función de uso desaparece; la relación entre sujeto y objeto se funda en la mirada y lo que el objeto pierde en términos de utilidad y manipulación lo gana en cualidad visual. La imagen óptica es el componente significativo que el objeto ofrece al sujeto en pos de la reminiscencia. Engendra otro tipo de percepción: la imagen mental, la visualización,

en el presente, de un cuadro del pasado. El tiempo se visualiza a través de los objetos que sostienen la memoria.

El objeto puede vincular el tiempo interno de una novela con el tiempo externo cuando este es atravesado por significaciones culturales diversas (el pañuelo verde que simboliza la defensa del aborto legal, seguro y gratuito, etc.) e interactúa con la enciclopedia y la época del receptor.

2.4. OBJETO Y SENTIDO

En el cuento “Los muertos” (1914) de James Joyce, cuando Gabriel Conroy mira a través de la ventana y ve la nieve que inunda y paraliza la ciudad, cubriendo a los vivos y a los muertos, tiene una comprensión profunda de la mediocridad de la existencia y de la universalidad e inevitabilidad de la muerte.

La escritora Edith Wharton (Wharton, 2011, pp. 99-103) llama epifanía a ese incidente que ilumina algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que se cuenta. Según Brosch, se trata de un momento icónico. Es una instancia del relato que brinda una visualización de mayor intensidad, donde la atención es cautivada por una imagen de gran impacto emocional que se aloja en la memoria y logra captar la atención del lector. El lector, que impone un modelo de coherencia a lo que lee, se detiene ante lo disonante, ante la metáfora memorable, ante un modo de ver inusual.

Los objetos cotidianos suelen cobrar presencia en esos pasajes epifánicos: actúan como indicios de revelaciones epistemológicas. Ver y saber se vuelven, entonces, acciones emparentadas tanto para el personaje como para el lector.

De allí que el sentido de muchos relatos se concentre en algún objeto, porque los objetos poseen un estatuto hermenéutico: tienen esa capacidad “sináptica” de decir y significar, y se constituyen en clave de interpretación del texto (un sombrero que el viento le arrebató al padre puede convertirse para la hija en la imagen de un hombre que pierde autoridad y en símbolo de su pérdida de inocencia). Al igual que los zapatos de Van Gogh, adquieren densidad poética y se convierten en metáfora.

3. CONCLUSION

La noción de narratividad se constituyó en una suerte de concepto paraguas que me brindó la posibilidad de reflexionar y conceptualizar aspectos de la narración. Si bien no hay criterios ni consenso universal entre los autores sobre cuáles son las propiedades que la promueven, podemos acordar con la hipótesis de que un buen relato es aquel que involucra cognitiva y afectivamente al lector.

Los objetos contribuyen a constituir el mundo material del universo ficcional, lo que lo hace posible de percibir y de habitar. Una mayor precisión o especificación de ese universo incide de manera significativa en el proceso de visualización, un concepto actualmente central en las construcciones contemporáneas de la narratividad, no solo en el relato literario, sino también en el cine, la historieta, la novela gráfica y los juegos interactivos de la realidad virtual, así como en la respuesta cognitiva y emocional del lector.

Los objetos en la narración, cuando son elegidos intencionalmente en relación con el espacio, el tiempo, la intriga y el sentido de un relato, vuelven la acción de ver análoga a la de conocer, saber y comprender. En palabras de Calvino: “El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico.” (Calvino, 1989, p. 45)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARONI, R. (2017). Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue. *Letras de Hoje*, 52(2), 156–166. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29185>
- BROSCH, R. (2013). Reading and visualisation. *Anglistik: International Journal of English Studies*, 24(2), 169–181.
- CALVINO, I. (1989). Rapidez. En *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- CARAION, M. (2007). Objets en littérature au XIXe siècle. *Images Re-vues*, 4. <https://journals.openedition.org/imagesrevues/116>
- CHATMAN, S. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- HEIDEGGER, M. (1978). *El origen de la obra de arte*. Fondo de Cultura Económica.
- HERMAN, D. (2002). *Story logic: Problems and possibilities of narrative*. University of Nebraska Press.
- (2012). Exploring the nexus of narrative and mind. En D. Herman, J. Phelan, P. J. Rabinowitz, B. Richardson & R. Warhol (Eds.), *Narrative theory: Core concepts and critical debates* (pp. 271–289). Ohio State University Press. <https://muse.jhu.edu/book/24258>
- MARTÍNEZ, M. (Ed.). (2011). *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Metzler.
- MERLEAU-PONTY, M. (2006). *El mundo de la percepción: Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica.
- LEPALUDIER, L. (2004). *L'objet et le récit de fiction*. Presses Universitaires de Rennes.
- O'CONNOR, F. (1993). El arte del cuento. En L. Brizuela (Comp.), *Cómo se escribe un cuento* (pp. 113–129). El Ateneo.
- ORLANDO, F. (2006). *Obsolete objects in the literary imagination: Ruins, relics, rarities, rubbish, uninhabited places, and hidden treasures*. Yale University Press.
- PAMUK, O. (2011). *El novelista ingenuo y el sentimental*. Mondadori.
- RIMMON-KENAN, S. (2002). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (2nd ed.). Routledge.
- RYAN, M.-L. (2003). Cognitive maps and the construction of narrative space. En D. Herman (Ed.), *Narrative theory and the cognitive sciences* (pp. 214–242). CSLI Publications.
- SIMON-SHOSHAN, M. (2013). Narrativity and textuality in the study of stories. En M. A. Finlayson, B. Fisseni, B. Löwe & J. C. Meister (Eds.), *Computational models of narrative: Papers from the 2013 workshop* (pp. 228–238). Schloss Dagstuhl – Leibniz-Zentrum für Informatik.
- WHARTON, E. (2011). *Escribir ficción*. Páginas de Espuma.
- WOOD, J. (2016). *Die Kunst des Erzählens*. Rowohlt.

