

Las palabras transparentes: un análisis en torno a la posible iconicidad del lenguaje poético en Francis Ponge

Begoña Capllonch

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

Résumé

Le propos de cet article est d'examiner les différentes modalités d'iconicité verbale explorées par Francis Ponge. Cette prétention de l'auteur de conférer à la langue le pouvoir de refléter les objets désignés nous mènera aussi à explorer les possibilités du signe linguistique de se comporter comme une icône. Nous nous demanderons enfin si une telle propriété ne serait pas, plutôt, l'une des virtualités sémantiques du langage poétique; dans le cas de Francis Ponge du moins, cette transparence attribuée aux mots ferait partie de la rhétorique elle-même de sa création poétique.

Mots clé: Ponge; signe motivé; iconicité; pictogramme; calligramme génétique.

Abstract

The purpose of this article is to examine the different modalities of iconicity put into practice by Francis Ponge in order to make his verbal expressions reflect the objects they designate. Thus, we analyze to what extent the linguistic sign could act as an icon or it would rather constitute an instance of the semantic virtualities brought forth by the poetic language, given that –as far as Ponge is concerned– the transparency conferred to words is, in essence, part of the rhetoric itself of his poetic creation.

Key words: Ponge; motivated sign; iconicity; pictogram; genetic calligram.

L'idée n'est plus exprimable. – La vision est tout.
Francis Ponge, *Pratiques d'écriture*

0. Introducción. El universo visible de Francis Ponge

El título de la obra fundamental de Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* (1942), sintetizaba con absoluta conformidad el principio por el que se regía su producción poética, pues a lo largo de toda su trayectoria, el autor no expresó sino su deseo de rehuir las ideas para consagrarse a las cosas. Por esta razón, a menudo fue considerado como un poeta fenomenológico, y Sartre, uno de los primeros en reseñar *Le Parti pris*, juzgó que la poética pongeana no suponía sino un tácito compromiso con la divisa de Husserl: *An die Sache selbst* [‘hacia las cosas mismas’]. No obstante, y aunque el mismo Ponge (1967: 200) calificó su poemario de «dictionnaire phénoménologique», cabe precisar que no lo hizo con la intención de adscribirse a la fenomenología ni a cualquier otra corriente de pensamiento, pues siempre vindicando la condición artística –pero en el sentido de arte como *techné*– de su quehacer poético (verdadera *poiesis*, como veremos), se mostró refractario tanto a la filosofía como al intelectualismo en general; y ello pese al continuo asedio de cariz filosófico al que, sobre todo tras la reseña de Sartre, su obra se veía sometida¹:

En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques) [...]. Rien de plus étonnant (pour moi) que ce goût pour moi des philosophes: car vraiment je ne suis pas intelligent, les idées ne sont pas mon fait (Ponge, 1971a: 16).

Así pues, el adjetivo *phénoménologique* señalado por Ponge debería entenderse, más propiamente, como *phénoménal*, es decir, como relativo al término griego *phainómenon* (‘lo que aparece’, ‘que es perceptible’), pero sin connotaciones de orden

¹ De hecho, no hubiera sido pertinente establecer una analogía entre la *epojé* o reducción fenomenológica husserliana y la poética de Ponge, dado que, si bien a partir de la *suspensión del juicio* postulada por el fenomenólogo los objetos serían aprehendidos en toda su esencia, en el caso de Ponge se trataría, por el contrario, de una *activación del juicio* hacia las cosas, porque el poeta nunca consideró que las percepciones pudieran verse abstraídas del bagaje experiencial del individuo perceptor. Ciertamente, Ponge declaró que Husserl había sido el «plus grand philosophe du siècle» (Ponge, 2002: 676), pero nada había leído de él cuando redactó *Le Parti pris*. En verdad, Ponge no leyó a Husserl hasta 1965, y sólo de un modo fragmentario y a partir de traducciones francesas. Conocía, no obstante, la divisa «allons aux choses» –quizás gracias al artículo de Sartre–, porque la incluyó en un texto de 1951 sobre Giacometti («Joca seria») en donde ya señalaba la distancia que le separaba tanto del fenomenólogo como de los existencialistas: «Il y a ceux qui envisagent d'abord l'individu [...]: Sartre, Camus [...]; ceux qui s'écrient en chœur: allons aux choses (Husserl) [...]. Et puis il y a ceux qui plongent vraiment dans le monde, dans la nature, dans la terre: moi d'abord» (Ponge, 2002: 616).

ideológico, pues aunque para el poeta la concepción de *phénomène* podría coincidir con la de la terminología kantiana, tampoco sería adecuado establecer aquí una identificación en virtud de que nunca la opuso al *noúmenon* o *cosa-en-sí*. Lo que a Ponge le interesaba era la evidencia de las impresiones sensibles con relación a los objetos del mundo cuya percepción experimentaba, puesto que esas sensaciones supondrían, en definitiva, la confirmación empírica de la inapelable existencia de tales objetos:

les idées me déçoivent [...]. Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire [...] leur présence [des choses], leur évidence concrètes, leur épaisseur, leurs trois dimensions, leur côté palpable, indubitable, leur existence dont je suis beaucoup plus certain que de la mienne propre [...] tout cela est ma seule raison d'être (Ponge, 1971a: 12-13).

Esta premisa condicionó toda su labor poética, así que la finalidad de su obra fue la de establecer *descriptions-définitions* de *objets* (Ponge, 1971a: 18) pero que nunca deberían entenderse como entidades intelectivas, sino como indefectiblemente sujetas a la percepción sensorial –lo que corroboraría su realidad física². Ponge, por consiguiente, optó por los objetos más simples y comunes de la vida cotidiana, por los seres naturales de los reinos mineral, vegetal y animal, y por los cuatro elementos de la filosofía natural antigua, dado que su *parti pris* incardinaba también una especie de *cosmogonie* (Ponge, 1967: 200). Pero atendiendo a lo más destacado por los cinco sentidos –como los alimentos o la flora más fragante–, privilegió siempre el universo

² En cuanto a la noción de *chose* u *objet* –pues Ponge no establece distinción alguna entre ambos designativos–, el poeta hablaba a menudo de la importancia de su *densité* y de su *compacité*, pero estas características no deberían entenderse en su sentido específico, pues la solidez de un objeto, para Ponge, no respondería al hecho de que tuviese una estructura molecular o iónica reticulada, sino a que aceptara una adscripción figurativa. Así pues, las *choses* pongeanas tanto podrían ser entidades sólidas como líquidas, puesto que éstas también pueden describirse mediante formas concretas: el mar, por ejemplo, se revelaba ante Ponge como «une chose simple qui se répète flot par flot» (Ponge, 1967: 58); y las gotas de lluvia, como «un grain de blé», «un pois», o «une bille» (*ibid.*, 31). Asimismo, aunque sus objetos podían ser tanto entes inanimados como seres vivos, la aparición de los humanos será casi excepcional en su producción, dado que el mismo Ponge precisó que prefería «les plantes et les arbres aux animaux et aux êtres humains parce que ceux-là avaient trouvé leur place définitive dans la nature, tandis que ceux-ci passaient leur vie dans l'inquiétude, à courir, comme en un slalom, à la recherche du lieu de leur repos définitif» (Ivask, 1986: 286). En *Le Parti pris*, por ejemplo, hallamos, ciertamente, un poema dedicado a una *jeune mère* –un homenaje a su esposa, que acababa de dar a luz a la que sería su primera y única hija–, pero esta *mère* no será tratada sino como una forma, como si se nos refiriese el perfil de una imagen pictórica; y aunque también aparece el individuo en «Le Gymnaste», estará representado como un autómatas, como una figura que, como anotó Sandras (1995: 170), apuntaría ya a una representación estereotipada que podría recordarnos a las imágenes de los gimnastas del Douanier Rousseau o a las del cine mudo.

visible, «l'ensemble des choses que je vois ou que je conçois pour la vue» (Ponge, 1967: 115), puesto que su mirada se impuso como el dispositivo verificador de lo real. En consecuencia, cualquier objeto podía poblar sus versos, pero siempre y cuando fuese «résistant aux yeux par une forme aux contours définis» (Ponge, 1999: 246). Y en lo que concierne a las abstracciones, que proclamó desear que fueran «intérieurement minées» (Ponge, 1967: 128), en los pocos casos en los que las abordó fue para transformarlas en manifestaciones fenoménicas, por lo que las dotaba de un revestimiento sensible; y de ahí que en su texto «De l'infini», por ejemplo, el infinito aparezca descrito como el último límite visible que podría captar el ojo humano, pues Ponge habría convertido esa dimensión inconmensurable en una realidad visible y fluctuante en función de la capacidad ocular del perceptor, y de las circunstancias de la percepción: «Qu'est-ce donc que l'infini? Pratiquement c'est tout simplement l'horizon. Plus ou moins proche selon la qualité de la vue. Beaucoup plus proche pour le myope» (Ponge, 1971a: 182-183). No obstante, este tipo de descripción no sería el característico de Ponge, puesto que lo que perseguía es que las mismas expresiones descriptoras *mostraran* la realidad descrita –motivo por el que la representación icónica había de resolverse como la óptima.

Así pues, veamos, en primer lugar, qué disciplinas inspiraron al poeta en tanto que posibles reflectoras de lo visible, para analizar a continuación los diferentes procedimientos que adoptó para llevar a cabo su cometido; aunque, en verdad, y en lo tocante a la descripción lingüística de objetos físicos propiamente dichos, sólo cabría hablar con pertinencia de ilusión efrástica, pues la lengua, en suma, no copia o registra, sino que representa unos objetos que, además, no son ya los de la realidad empírica, sino el producto de nuestro proceso cognitivo de conceptualización. Pero veamos cómo la *poiesis* de Ponge trató precisamente de viabilizar la ilusión óptica mediante la cual sus palabras transparentarían, ya que no el universo conceptualizado, sí el que su mirada legitimaba como fidedigno. Y ello mediante reflexiones metapoéticas, artificios tipográficos, caligramas genéticos, procedimientos mimográficos y mimofónicos, y metáforas de imagen tal y como examinamos en las siguientes páginas.

1. Los inspiradores del *parti pris* pongeano: de la botánica a la pintura

Con independencia del fuerte influjo que, con respecto a la concepción del lenguaje, ejerció J. Paulhan en la primera etapa de la actividad poética de Ponge, los grandes inspiradores de lo que podríamos llamar su *parti pris* «*des yeux*» fueron, según el mismo poeta le refirió a Sollers (1970: 128-129), los antiguos naturalistas, geógrafos y botánicos, pues era a ellos a quienes consideraba como los mejores escritores de todos los tiempos por haber convertido el mundo visible en el campo del conocimiento humano. Y es que, efectivamente, la antigua historia natural no radicaba sino en

la nomination du visible. De là son apparente simplicité, et cette allure qui de loin paraît naïve tant elle est simple et imposée par l'évidence des choses. On a l'impression qu'avec Tournefort, avec Linné ou Buffon, on s'est enfin mis à dire ce qui de tout temps avait été visible, mais était demeuré muet devant une sorte de distraction invincible des regards (Foucault, 1966: 144).

Al botánico Tournefort, lo citó Ponge (1999: 632) en «Des cristaux naturels», una especie de divertimento en prosa –casi una *fantasía* en el sentido musical del término– que escribió a propósito de la naturaleza de los minerales, a los que daba una fisonomía que podríamos identificar como fractal³. Asimismo, y en un contexto en donde precisamente defendía la importancia de la justeza de las palabras, hizo mención explícita del biólogo Buffon juzgándolo mejor poeta que los mismos poetas (Spada 1988: 30); y en cuanto al naturalista Linné, al que citó en «L'Œillet» (Ponge, 1952: 47), le sirvió como modelo para su catalogación de *choses*, pues cabe recordar que Linné estableció las bases de la taxonomía moderna al elaborar una clasificación de los animales y vegetales que, mediante un sistema de nomenclatura binominal de origen latino, los describía a través del género y de un epíteto específico; y de ahí que Ponge definiera las cosas a través de lo que él denominó la *qualité différentielle* de cada objeto, y que obtenía mediante un rasgo común a dos o más entidades que iba luego desbrozando hasta coseguir la característica o grupo de características específicas del objeto en cuestión, dado que juzgaba que, con el fin de «saisir la qualité d'une chose», era necesario «la faire apparaître par comparaison, par eliminations successives» (Hubier, 1993: 32). Pero la cuestión es que, si el principio de su poética era el de «rendre présent, par le langage, un objet absent» (Lévy, 1993: 85), eso implicaba que en su imaginario lingüístico las palabras debían *transparentar*, de algún modo, las cosas designadas.

Ciertamente, en el ámbito de las lenguas indoeuropeas, la función sígnica siempre ha estado relacionada con la metáfora de la visibilidad, porque las raíces

³ Cabe recordar aquí que Ponge, con el fin de defender una nueva retórica cuyas figuras pudieran describir fehacientemente las fluctuaciones e irregularidades de lo real, estableció una analogía entre las figuras retóricas tradicionales y las desfasadas de la antigua geometría euclidiana (Sollers, 1970: 95), puesto que sus nuevas figuras podrían entonces asimilarse a las de una geometría no euclidiana como, por ejemplo, la fractal, que es la que puede aplicarse «aux formes irrégulières de la nature complexe» (Chirollet, 2002: 103). De hecho, muchas de las entidades sujetas a ser descritas mediante el parámetro fractal, por cuanto «sont affectées d'innombrables zones d'irrégularité en fonction des niveaux d'observation auxquelles on les soumet» (Chirollet, 2002: 107), coinciden con las *choses* por las que optó Ponge, tal y como se advierte en la siguiente lista en donde se registran las más características: «La structure des nuages en mouvement, la forme des montagnes, l'organisation d'un ciel étoilé, l'univers infini des galaxies, [...] une simple feuille de châtaignier, un morceau de rocher, un fragment de métal ou une cellule biologique» (*ibid.*).

etimológicas de las palabras que significan ‘signo’ no aluden sino al campo de la visión: a la circunstancia de mostrar o de descubrirle a un espectador las cosas, o bien a la de orientar hacia ellas su mirada (Bühler, 1967: 80). Pero como señaló Récanati, lo connatural a la esencia del signo lingüístico es su posición paradójica entre la transparencia y la opacidad, puesto que aunque sea la ausencia del objeto la que justifica la presencia del signo, esta presencia no podría llegar nunca a anular dicho objeto:

Il faut que le signe soit présent (pour représenter la chose signifiée); mais s’il est trop présent, il finit par cacher la chose qu’il est censé dévoiler. Pour accéder à la chose signifiée, on doit certes passer par le signe, mais on ne doit surtout pas s’y arrêter. [...] Le signe possède un double caractère, il est opaque et transparent, il découvre et cache à la fois la chose signifiée (Récanati, 1979: 17).

Con todo, lo que precisaba Récanati (1979: 85) es que un signo, lógicamente, «fait toujours autre chose que représenter un objet: il exprime un sens», así que lo que pretendía ilustrar mediante su imagen de la paradoja lumínica era que los signos habrían de ser, en definitiva, lo suficientemente transparentes como para reflejar los *significados* de las cosas –que no las cosas mismas designadas. Pero el propósito de Ponge era justamente el inverso, porque como trataba de revelarnos el mundo directamente a través de la palabra, lo que pretendía era que los mismos vocablos reflejaran sus objetos de designación –que no los conceptos con los que los asociaríamos; y por este motivo ensayó procedimientos de iconicidad, dado que sólo así sus expresiones mostrarían los referentes de una realidad que el poeta únicamente concebía en tanto que universo identificable a partir de rasgos visuales –y por la misma razón adoptó un tipo de discurso de cariz descriptivo, pues era el que tradicionalmente se vinculaba al ejercicio de la hipotiposis⁴. En consecuencia, a Ponge había de interesarle más la dimensión escrita y matérica del lenguaje que su proyección oral, así que también en el mundo del arte halló a sus inspiradores, puesto que consideraba que el lenguaje era como una materia con la que poder mostrar y modelar las cosas de la realidad extralingüística al igual que obraban los artistas plásticos con sus respectivos materiales de producción:

⁴ Recordemos cómo definía Antoine Albalat la *description* en *L’Art d’écrire enseigné en vingt leçons* (1899), uno de los manuales clásicos que circulaban en Francia a principios del s. XX: «*La description est la peinture animée des objets. Elle n’énumère pas, elle fait plus qu’indiquer: elle peint. [...] La description est un tableau qui rend les choses matérielles visibles. En un mot, le but de la description est de donner l’illusion de la vie. [...] Comme elle est l’art d’animer les objets inanimés, il s’ensuit que la description est presque toujours une peinture matérielle. [...] Donner l’illusion de la vie par l’image sensible et le détail matériel, voilà le but de la description*» (Hamon, 1991: 57).

A partir du moment où l'on considère les mots (et les expressions verbales) comme une matière, il est très agréable de s'en occuper. Tout autant qu'il peut l'être pour un peintre de s'occuper des couleurs et des formes (Ponge, 1984: 89).

Huelga recordar que algunas de las obras de Ponge, así como muchos de sus textos, orbitaron en torno a diferentes artistas y a sus creaciones, pero lo cierto es que, en verdad, estas cuestiones no eran sino asideros a partir de los que el autor reflexionaba sobre su propia actividad poética; y en cualquier caso, aunque siempre sintió una mayor afinidad con pintores y escultores que con los mismos poetas, precisamente con su concepción matérica del lenguaje no hacía sino restituirle a la poesía su verdadero sentido etimológico, pues su cometido no se resolvía entonces sino como el del genuino *hacedor* o *creador* (gr. *poiētēs*)⁵.

Pero con independencia de estas consideraciones, en lo que quizás cabría hacer hincapié es que esa afinidad con el mundo artístico se materializaba de un modo mucho más explícito al ser muchos de sus textos ilustrados por artistas, pues esas imágenes suponían, para Ponge, no un mero añadido estético a sus composiciones, sino una apuesta por el acercamiento entre el objeto y su descripción lingüística. Además, los mismos artistas se mostraban afectos a la obra de Ponge, por lo que el poeta se envanecía de que «les plus grands peintres de l'époque, Picasso, Braque, Fautrier, Dubuffet» admiraran sus poemas en tanto que «ils étaient soumis à la *vision*», y porque «auraient pu aussi bien être des tableaux que des textes» (Sollers, 1970: 89)⁶. Braque, que quizás fue el artista con quien Ponge congenió de una

⁵ De hecho, la misma heterogeneidad formal de sus textos –que incorporaban desde reflexiones metapoéticas hasta listados de voces con su respectiva definición extraída del diccionario *Littré*– no haría sino corroborar esta afirmación, y de ahí que Lavorel (1986: 54) señalara cómo, en efecto, la obra de Ponge nos muestra siempre «tantôt la poïésis, tantôt le poïème, le poème et sa fabrique».

⁶ Como se advierte, y salvo Dubuffet –a quien Ponge admiraba por su concepción de *art brut* (es decir, por un arte de manchas que ponía de relieve la cualidad matérica de la pintura)–, los artistas que mencionaba Ponge fueron todos afectos al cubismo, pues la idea del poeta de reproducir una realidad de *contours définis* contribuyó al hecho de que se sintiera vinculado a una estética *figural* de formas concretas. Por lo tanto, Ponge nunca podría haberse sentido vinculado a los pintores impresionistas –precisamente, los dedicados a los fenómenos–, porque, salvo excepciones como en el caso de Degas, la técnica de los impresionistas, basada en superposiciones de pinceladas cortas, no buscaba sino *desmaterializar* la realidad al objeto de sugerir la evanescencia de las impresiones percibidas. Ponge, como anotábamos, también quiso mostrar la cualidad evanescente de las cosas, pero una desmaterialización estilística equiparable a la de los impresionistas habría ido en contra de su propia definición de *objeto* en tanto que entidad sólida y perfectamente delineada. En consecuencia, se añadían a sus pintores predilectos Cézanne y algunos hiperrealistas de la escuela flamenca; y especialmente, se sintió atraído por la densidad volumétrica de los grandes creadores de naturalezas muertas como Chardin, dado que los objetos que éste representaba revelan una corporeidad que logra trascender la bidimensionalidad propia del medio pictórico. De hecho, el mismo Ponge se calificaba de «peintre de natures mortes» (Koster, 1983: 102), aunque ya Zeltner-Neukomm lo había tildado así en

manera más profunda, diseñó las cubiertas de la primera edición de *Proèmes* y de la de *Le Peintre à l'étude* (ambas publicadas por la *Nouvelle Revue Française* en 1948); y asimismo, ilustró con aguafuertes el breve *Cinq sapates* (París, Imprimerie Tournon, 1950). Pero el listado de colaboraciones con artistas es considerable, pues muchos de los textos que integraban los poemarios de Ponge se habían publicado ya previamente de una forma aislada y con ilustraciones de diversa naturaleza. Los casos que hemos contabilizado son los siguientes: *Matière et mémoire ou les lithographies à l'école* (París, Fernand Mourlot, 1945) se publicó con litografías de Jean Dubuffet. *La Crevette dans tous ses états* (París, Vrille, 1948), con grabados al buril de Gérard Vulliamy. *Le Verre d'Eau* (París, Galerie Louise Leiris, 1949), con litografías de Eugène de Kermadec. *L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique* (París, Aubier, 1952), con aguafuertes de André Beaudin. *Le Lézard* (París, Jeanne Bucher, 1953), con aguafuertes de Jean Signovert; y *Le Soleil placé en abîme* (Bourg-la-Reine, Dominique Viglino, 1954), también con aguafuertes, pero esta vez de Jacques Hérold. *La Fenêtre* (París, John Devoluy, 1955) se estampó con puntas secas de Pierre Charbonnier. *L'asparagus* (Lausanne, Mermod, 1963), con litografías de Jean Fautrier. De *L'Araignée* se realizó, en 1965, una particular *édition bibliophilique* con gouaches en color y grabados de Albert Ayme; y el último libro de Ponge, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (1984), incluye dibujos de François Rouan. No obstante, algunos textos híbridos no llegaron a publicarse; y tenemos constancia de que, por lo menos, existía una impresión de *L'abrégé de l'aventure organique suivi du développement d'un détail de celle-ci* (1976) que se acompañó de unas litografías de Roger Dérioux. Y asimismo, cabría añadir que algunos escritos de Ponge se adaptaron para catálogos de exposiciones como el caso de *À la rêveuse matière*, que se publicó en Lausana (Éditions du Verseau, 1963) a propósito de la exposición *Vues sur la matière* que, celebrada en la galería Bonnier, mostraba dibujos de Albert-Edgar Yersin y fotografías de Henriette Grindat.

Lo que inferimos, pues, es que la imagen física de los objetos no suponía, para Ponge, sino una prolongación de su pensamiento poético sobre las cosas, por lo que las diferentes formas de semejanza que ensayó entre una *chose* y el texto que la describiría no podrían soslayar esa pertinaz concepción iconográfica que tenía de la representación. Su concepción del mundo como universo visible, además, no sólo condicionó su concepto del lenguaje, sino el del mismo hecho literario, pues para el poeta no cabía duda de que la literatura «passe (entre et sorte) de plus en plus par les yeux. Elle sort de nous par la plume (ou la machine à écrire): devant nos yeux. Elle entre en nous également par les yeux» (Ponge, 1971a: 214). Y como el valor que le concedía al registro escrito de la lengua también propició que diera relevancia a las

1956, en un artículo justamente titulado «Un poète de natures mortes» (*Nouvelle Revue Française*, 45, 422-425).

posibilidades tipográficas de la letra impresa, ni siquiera podía concebir su actividad poética sin que previamente se le aparecieran en la imaginación los posibles textos ya inscritos en una página, así que declaró no sentirse satisfecho de la redacción de «la moindre phrase» hasta que «*chacun, tour à tour, des mots qui la composent n'ait été, imaginativement, par moi mis en italiques, comme pour fixer l'attention sur lui, pour braquer sur lui le regard*» (Ponge, 2002: 1321).

Así pues, en el próximo apartado describiremos la capacidad figurativa que el poeta asignaba a las letras del alfabeto, y la importancia que otorgó a la tipografía y a las posibilidades de la disposición del texto en la página, puesto que, como anotó Beugnot (1989: 48-49), «l'invention poétique de Ponge ne joue pas seulement avec la recherche lexicale ou phrastique, mais aussi avec l'aménagement spatial du texte alors même qu'il se situe en dehors de toute prosodie». Y por esta razón también analizaremos lo que la crítica ha denominado el *caligrama genético* de Ponge, es decir, un caligrama del que no quedarían rastros en el texto impreso, pero que podía observarse en los manuscritos, puesto que el poeta ya intentaba, desde las primeras tentativas de creación textual, establecer semejanzas entre el objeto y su descripción lingüística mediante diferentes signos y diagramas; lo que explicaría que, en el caso de su producción poética, advirtiéramos cómo «Le manuscrit et ses états multiples donnent accès non seulement au ductus de l'écriture, mais à une physiologie du trait où se troublent ses frontières avec le dessin» (Beugnot, 1989: 48-49). Por lo tanto, y a tenor de esta última consideración, cabría dilucidar si estaríamos hablando entonces de una legítima iconicidad lingüística, o bien simplemente de semejanzas icónicas virtuales o simbólicas, así que debatiremos la cuestión tras examinar cada uno de los procedimientos con los que Ponge trató de visibilizar las cosas a través de las palabras.

2. Las formas de iconicidad ensayadas por Ponge: de la tentativa a la figura

En lo que concierne a las relaciones de iconicidad que podrían establecerse entre los signos lingüísticos y la realidad extralingüística, lo primero que cabe precisar es que, como adelantábamos, no son ya sino de naturaleza simbólica, porque como señalaba Eco (1985: 328), el signo icónico no tiene las mismas propiedades físicas que el objeto al que representa; en todo caso, *suscita* una estructura perceptiva análoga a la del objeto que pretende emular. De hecho, incluso los juicios de semejanza se formulan a partir de unos criterios establecidos de manera convencional, porque representar icónicamente un objeto implica transcribir, mediante algún artificio, las propiedades culturales que le atribuimos, es decir, aquellas que nos permiten reconocerlo y que son, en realidad, más lo que *sabemos* de ese objeto que lo que *percibimos* de él (Eco, *ibid.*, 345). Efectivamente, la actividad de la percepción no se desarrolla como un mero registro de lo captado por la retina, pues depende de un proceso dinámico no reducible a la inmediatez de una sensación, ya que la imagen retinal de un objeto cualquiera viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que

el individuo receptor habría tenido de aquella clase de objetos a lo largo de su vida. Así pues, la información registrada no sólo dependería de las inferencias deducibles de una impresión puntual, sino también de lo que se denomina un proceso de *inducciones perceptuales* y que abarcaría todas estas interpolaciones que tienen que ver con el conocimiento previamente adquirido por el individuo respecto del objeto en cuestión. En consecuencia, la percepción visual realiza, desde la perspectiva sensorial, lo que en el ámbito del raciocinio entendemos por comprensión, y por eso podríamos decir que *ver* es una manera de *comprender* (Arnheim, 1985: 62). Por lo tanto, y aunque el propósito de Ponge era el de elaborar unos *objetos verbales* equiparables a los de la realidad empírica –dado que juzgaba que «On peut faire dans le monde du langage quelque chose qui soit homologue» (Ponge, 2002: 1432)–, ese propósito no se traducirá, en ocasiones, sino en el mero relato de una tentativa de equiparación, pues algunos de sus textos se constituirán como reflexiones metapoéticas relativas a cómo podría alcanzarse ese objetivo.

En el texto «Le Beurre», por ejemplo, el mismo sujeto lírico irá revelando cómo el escrito debería tener las *mismas* características que la mantequilla a la vez que iría estableciéndose, presumiblemente, una homología entre la consistencia untuosa del alimento y la progresión demorada de las reflexiones del discurso, pues el objetivo de Ponge era que las propiedades gustativas de la mantequilla se transfiriesen al estilo de la expresión verbal en virtud de que el paladar participa tanto en la articulación del lenguaje como en el sentido del gusto:

Du beurre, dont je suis tout prêt à dire qu'il ne s'agit là de rien d'important, [...] il faut que j'en fasse bien une tartine.⁷ [...] Il s'agit d'un solide peu consistant et cependant assez consistant; comme, aussi, d'assez bonne saveur. Attention! Il faut donc que le présent texte s'en tienne à une logique et à une saveur du même ordre... [...]. Le beurre change profondément de consistance et, plus largement encore, d'expression, d'expression de sa consistance, selon que la température se modifie; fondant ou durcissant pour un degré à peine [...]. Tout aussi naturellement, va-t-il fondre bientôt dans la bouche. Il y fond de plus belle, à vrai dire, ayant été, d'ailleurs, fait pour ça; imprégnant dès lors notre pain, imprégnant tout autre aliment

⁷ La expresión *En faire une tartine* tendría aquí absoluta pertinencia en tanto que, como señala el diccionario Littré, «*tartine* appartient à l'argot des journalistes pour désigner un "long article considéré surtout comme farci de lieux communs, et n'apprenant rien au lecteur"». Y como precisan Beugnot, Farasse y Melançon en la edición de «La Pléiade» de donde reproducimos el texto, aquí cabría advertir «que l'écriture patine dans les répétitions pour mimer le mouvement de va-et-vient du couteau» (Ponge, 2002: 1695-1696). Así pues, se observa que no es solamente el objeto *mantequilla* lo que el texto trata de emular, sino la circunstancia pragmática asociada al objeto, es decir, al acto cotidiano de untar con un cuchillo la mantequilla.

de son mariage avec la salive; imprégnant du même coup nos paroles, car c'est alors, que, le goût et l'odeur spécifiques du laitage se répandant dans l'arrière-bouche vont jusqu'à gagner, non loin du cervelet, dans l'arrière-gorge, le siège secret des formulations (Ponge, 2002: 1198-1199).

Pero aún más notorio sería el caso del texto *La Seine*, con la circunstancia desfavorable para el poeta de que, en esa ocasión, se trataba de dar forma a un cuerpo líquido, pues si bien cualquier escrito debía mostrar «des caractères qui le rendent *très proche de la chose signifiée*», Ponge juzgaba que precisamente «l'adéquation d'un écrit aux objets extérieurs *liquides* est [...] pour ainsi dire fatale», dado que sería muy dificultoso lograr que un texto tuviera «toutes les qualités analogues à celles des liquides» (Ponge, 1999: 251). Consecuentemente, y al objeto de emular la fluidez del río, quiso redactar *La Seine* «dans une forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours» (*ibid.*, 252) para que su texto se manifestara en tanto que «*discours liquide fluent*» (*ibid.*, 254); pero el escrito se revelará, de nuevo, como una reflexión metapoética en la que aparecerán planteadas una serie de cuestiones en torno a cómo sería posible plasmar verbalmente las propiedades físicas del Sena (sobre el modo en que podría ilustrarse la profundidad del agua, cómo disponer tipográficamente la diferencia entre el lecho y sus márgenes, etc.); cuestiones a las que no se dará respuesta, pero que, al final del texto, habrán conformado un *discurso* cuyos meandros se asimilarían a los del río, porque para el poeta se trataba, en definitiva, de confundir el mundo físico con el lingüístico: «Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de fleuve et de livre! Voyons comment les faire pénétrer l'une en l'autre! Confondons [...] la Seine et le livre qu'elle doit devenir!» (*ibid.*, 263). Como se constata, sin embargo, tampoco aquí se habría establecido una semejanza fundamentada en una correlación entre los signos verbales y los rasgos de identificación visual de la entidad descrita, así que no podríamos hablar con pertinencia de iconicidad en ninguno de los dos ejemplos aducidos, sino del establecimiento de algunas relaciones de orden simbólico entre el lenguaje y la realidad: en el poema dedicado a «Le Beurre», entre las oscilaciones del discurso relativo a la mantequilla y la untosidad de ésta; y en el texto *La Seine*, entre la fluidez del escrito y la del río en cuestión. Por este motivo, Gleize y Veck (1979: 33) no dudaban en señalar que, en muchas ocasiones, se daría en Ponge más *illusion imitative* que *illusion représentative*; pero ello sucedía porque, para el poeta, cada objeto impondría su propia *forma* y su propia *retórica*⁸, por lo que las relaciones de

⁸ Así lo declaró en distintos momentos de su trayectoria: «toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes: la forme même du poème est en quelque sorte déterminée par son sujet» (Ponge, 1971a: 37). «Chaque objet correspond à un art poétique, donc à un style et peut faire l'objet d'un poème, avec une rhétorique particulière.

semejanza entre la *chose* y su texto habrían también de adecuarse a la idiosincrasia de cada objeto –y en este caso, las propiedades de las entidades descritas no podían traducirse, para Ponge, de otro modo que mediante la mencionada *alusión imitativa*, puesto que ni el agua ni la manteca se caracterizan por poseer una forma específica. Pero la fisonomía de otros muchos objetos sí reclamaba un acotamiento formal, así que Ponge ensayó también un tipo de procedimientos que podríamos llamar de carácter pictórico y que resultarían más efectivos en lo que concierne al establecimiento de relaciones de sesgo icónico entre el objeto y su descripción lingüística. Veamos, pues, cuáles eran y cómo los dispuso.

2.1 Artificios tipográficos. El caligrama genético

Desde el inicio de su actividad poética, Ponge le concedió mucha importancia a la impresión tipográfica del texto en tanto que posible suscitadora de la figura del objeto descrito, así que con la finalidad de conseguir que el poema fuese «en quelque sorte déterminé par son sujet», declaró haber utilizado, en alguna ocasión, «certains artifices de l'ordre typographique» (Ponge, 1971a: 37). Pero su concepto de la tipografía entroncaba, más bien, con su idea del lenguaje entendido como ente matérico, como realidad física cuya imagen podría proyectarse, en efecto, a través de una impresión gráfica:

Pratiquement, les notions de littérature et de typographie à présent se recouvrent (non du tout, évidemment, que toute typographie soit littérature: mais l'inverse, oui, c'est très sûr). [...] [II] n'y a œuvre valable que l'auteur ne soit doué d'une égale sensibilité à ce dont il parle et au moyen d'expression qu'il emploie [...], je crois aussi que dans notre sensibilité actuelle entrent de plus en plus en composition –avec les qualités sonores– celles qui tiennent à l'apparence ou à la figure des mots. [...] [II] s'agit là d'une imprégnation de la sensibilité par la figure *typographique* du mot (Ponge, 1971a: 222).

Asimismo, a lo largo de todas sus notas puede advertirse que Ponge hacía consideraciones acerca de cómo usaban los artificios tipográficos diversos poetas: manifestó, por ejemplo, que admiraba la *mise en page* de André du Buchet, de quien explicaba que su «originalité se manifeste visiblement (et même, comme on dit, saute aux yeux) dans la disposition des mots ou suites de mots sur la page», o bien se refería a la disposición que él denominaba *en archipel* de Hölderlin, o a la de Mallarmé *en constellation* (Ponge, 2002: 1320). Pero lo que más apreciaba era la pertinencia semántica que algunos autores –como el mismo Mallarmé, Apollinaire o los dadaístas– habían otorgado a la tipografía, así que aconsejaba «à chacun d'en passer

C'est une rhétorique par objet. La rhétorique du coquillage et la façon d'en parler ne sont pas la même que pour parler de la figue ou de la guêpe ou de l'œillet» (Dahlin, 1980: 274).

par là» (Ponge, 1971a: 223-224). Así pues, en su caso cabría destacar, por ejemplo, el empleo significativo de la distribución de párrafos que llevó a cabo en su texto «L’Huître», cuya estructura tripartita habría sido inducida, tal y como el propio Ponge le refirió a Sollers, por la fisonomía de la ostra: el primer párrafo del poema, el más extenso, nos conduciría al cuerpo entero del molusco; el segundo, a su interior comestible; y el tercero –únicamente de una línea y media–, a la perla que, presumiblemente, se hallaría en su interior:

Le premier [paragraphe] décrit l’huître close [...] Le second, l’intérieur de l’huître et le troisième, [...] la perle qu’on y trouve parfois; beaucoup plus court, évidemment, le troisième, parce que la perle est proportionnellement beaucoup moins importante, du point de vue du volume [...] que l’huître elle-même. Donc, la division en trois paragraphes est déjà adéquate, si vous voulez, à l’objet (Sollers, 1970: 108).

Y si señaláramos que las premisas del *parti pris* pongeano coincidían, en muchos aspectos, con la taxonomía de animales y vegetales establecida por Linné, precisamente el objetivo de este naturalista había sido el de elaborar verdaderos caligramas botánicos cuya estructura podría identificarse con la que acabamos de examinar del texto de Ponge, puesto que Linné, en realidad,

voulait que l’ordre de la description, sa répartition en paragraphes, et jusqu’à ses modules typographiques reproduisent la figure de la plante elle-même. Que le texte, dans ses variables de forme, de disposition et de quantité, ait une structure végétale [...]. Il faudrait qu’on sépare la description en autant d’alinéas qu’il existe de parties dans la plante, qu’on imprime en gros caractères ce qui concerne les parties principales, en petites lettres, l’analyse des *parties de parties*. [...] Transposée dans le langage, la plante vient s’y graver, et, sous les yeux du lecteur, elle recompose sa pure forme (Foucault, 1966: 147-148).

Ciertamente, la constante preocupación de Ponge por el rastro físico de la letra impresa testimoniaba la importancia que le daba «à la dimension visuelle, picturale de l’imprimé; les jeux de caractères ainsi que les variations de taille ou de fontes génèrent une grande diversité d’artifices typographiques» (Martel, 1998: 70); y, en efecto, muchos de sus textos aglutinarán variadas fuentes. Ponge empleará, sobre todo, la letra versal y la versalita combinada con la romanilla, pero en algún caso hallaremos otras peculiaridades: en «L’Araignée», por ejemplo, además del juego entre mayúsculas y minúsculas, se advertirá que justo en la mitad de la composición aparece un párrafo en columna centrada íntegramente constituido por hexasílabos, pues su finalidad sería la de emular el paso acompasado del artrópodo; y es que no

será excepcional que algunos de los pasajes de los textos en prosa de Ponge aparezcan metrificados –lo que Aron (1980: 41) denominó el *mètre latent* de Ponge–, pues también la longitud de la línea de escritura podría evocar, para el poeta, algún aspecto de la figura del objeto. Pero como se infiere de estos ejemplos, no podríamos afirmar que los textos de Ponge adoptan una imagen propiamente caligramática; y el mismo autor precisó que se trataba de algo mucho más discreto: «pas grand-chose de commun entre cela et les calligrammes (Apollinaire): il s’agit d’une forme beaucoup plus cachée» (Ponge, 1971a: 37)⁹. Con todo, lo interesante es que, si bien en sus impresos la disposición tipográfica de los textos no respondía a la de los caligramas, sus borradores manuscritos sí revelan, en muchos casos, las huellas de una tendencia verdaderamente caligramática, pues tal y como lo declaró Martel a lo largo de su análisis de los manuscritos pongeanos, parece que esta propensión caligramática intervenía de algún modo en el proceso de la creación de sus *objets verbales*:

Le recours aux calligrammes typographiques permet d’établir des rapports mimétiques étroits entre la définition-description des objets et leur représentation visuelle; par ailleurs, [...] les dossiers révèlent que bien avant l’étape de la publication, la dimension visuelle du texte, sa figure picturale, intervient directement dans l’invention. Bien qu’ils restent le plus souvent confinés aux archives, ces calligrammes exercent une évidente fonction heuristique au sein de l’écriture; catalyseurs génétiques, ils cristallisent ou contiennent le flot verbal ou encore ils prennent le relais de la recherche rythmique et sémantique (Martel, 1998: 80).

Se trataría, pues, de *calligrammes génétiques* en tanto que, confinados entre los testimonios que conformaban el *avant-texte* de una obra, y sin ser ya visibles en los textos impresos, habrían contribuido a la génesis de los poemas como *noyaux générateurs* de la actividad creadora:

Les dessins, calligrammes et essais de disposition typographique ou strophique qui jalonnent les dossiers révèlent qu’en dehors des considérations d’ordre éditorial et bien avant l’étape de

⁹ Volvería a insistir en esa discreción en su uso de los artificios de la *mise en page* en el Colloque de Cerisy: «on avait beaucoup usé de ces artifices, la mise en page, des calligrammes, etc. [...]. Alors je pense que maintenant, tout ça, je suis partisan qu’on le refasse, je ne suis pas contre, mais je pense que, dans mes textes, tout cela [...] c’est plus discret [...]». Je pense que ce doit être un peu caché» (Bonnesf y Oster, 1977: 424). Con todo, deberíamos señalar que cuando se publicó por vez primera su texto relativo a la araña, *L’Araignée publiée à l’intérieur de son appareil critique* (1952), sí podríamos hablar de una imagen propiamente caligramática, pues la disposición fragmentada que en la página impresa mostraba el texto reproducía la dispersión de los insectos en el aire, o bien ya atrapados en la tela del arácnido. Sin embargo, cuando el poema se incluyó en *Pièces* (1961), no mostró ya ese carácter caligramático.

l'impression, c'est au niveau même de la recherche scripturale que la figure du texte intervient. [...] Un état calligraphié peut ainsi être suivi de nombreuses réécritures (manuscrites ou dactylographiées) qui permettent à Ponge, tel le sculpteur, de retourner *en plein dans le truc* et de relancer sa recherche sur de nouvelles voies (Martel, 1998: 72).

El mismo Ponge había declarado, además, que escribía muy lentamente y de forma discontinua porque necesitaba tiempo «pour en tracer l'image à l'encre» (Ponge, 2005: 61), pues no podemos olvidar la consciencia plástica que tenía de los objetos a tenor de haber conceptualizado el mundo de la experiencia como dimensión figural, y gracias, en parte, a la influencia de la pintura cubista y a la de la concepción volumétrica que de la imagen mostraban los grandes autores de naturalezas muertas. Por lo tanto, cuando se hallaba en l'*état* de describir algún objeto, no acudía directamente *à la machine*, sino que realizaba una especie de garabatos que, en cierto modo, le permitían acercarse a la forma del objeto mismo; y así lo precisó reiteradamente sobre todo a propósito de la génesis de «Le Galet»:

quand je suis vraiment dans l'état –dans une espèce d'état second, n'est-ce pas– où j'essaye de faire passer par un signe graphique, par le graphisme des lettres, ou des espaces entre les lettres, des choses comme cela, enfin, ce qui vient de mon inconscient, si vous voulez en un sens, ce qui vient du fond de moi, à propos d'un objet, [...] à ce moment-là, très souvent, la forme même de mon écriture est en forme de –je ne dis pas qu'elle soit en forme de figue pour *La Figue*, mais je me rappelle *Le Galet*, par exemple, mes premières notes sur *Le Galet*, c'étaient de grands signes ronds, c'étaient des lettres manuscrites et c'était comme ça. Il y avait, il y a comme un désir de revenir à une espèce de pictogramme (Ristat, 1997: 281-2).

[...] j'écris très rarement directement à la machine à écrire, j'inscris, très souvent dans la force même de l'objet en question –par exemple, je me souviens de la première écriture du *Galet*: c'étaient de grandes lettres rondes ou ovales-, c'est instinctif, c'est une espèce de... la forme même de mon écriture... quand je parle d'une rhétorique par objet, c'est vraiment la trace humaine à bout de bras [...] mon émotion fait que je me jette sur le papier et que j'écris, j'inscris l'objet (Spada, 1988: 32).

Como señaló Martel, en muchos de los manuscritos pongeanos, como en el caso de los relativos a «L'Appareil du téléphone» o a los de «La Fenêtre», se advierten rasgos caligramáticos de esta naturaleza; y los borradores de *La Seine* muestran claramente cuatro caligramas en forma de remolinos que emularían el *incessant*

tourbillon de l'eau; pero especialmente interesantes resultan los caligramas genéticos que aparecen en los borradores de «Le Cheval» y de «La Guêpe», puesto que en ellos el poeta habría tratado de plasmar la *imagen* del movimiento:

Les pré-originales des textes comme «Le Cheval» et «La Guêpe» révèlent une évidente *volonté d'imitation logique* des objets; sur les plans de la disposition, de la typographie et de la structure, ces textes évoquent [...] le mouvement du cheval et de la guêpe. [...] L'accumulation régulière de courts paragraphes et la scansion du texte reproduisent le galop du cheval ou encore c'est la succession erratique des fragments textuels qui évoque le vol tout en zigzag de la guêpe (Martel, 1998: 71).

En otros casos, como en los manuscritos del ciclo de «Le Soleil placé en abîme», se observarían ya no rasgos caligramáticos, sino, propiamente, dibujos; aunque, de igual modo, desempeñarían una «fonction heuristique manifeste au sein de l'avancée scripturale» (Martel, 1998: 76), dado que funcionarían tanto como suscitadores de la memoria relativa a la experiencia del objeto, como instigadores del desencadenamiento de los procesos analógicos a través de los que Ponge trataba de averiguar sus *qualités différentielles*.

Pero la cuestión es que tampoco el caligrama genético se revelaría entonces como un verdadero signo icónico relativo a la *chose* descrita, así que deberíamos atender a otras de las relaciones de semejanza que estableció Ponge entre la realidad y el lenguaje; y una de las más características fue la que dispuso entre un objeto y las letras de su apelativo, pues el fundamento lingüístico pongeano se inspiraba en el principio naturalista del *Crátilo* platónico, es decir, en la idea de que las cosas han de parecerse a sus respectivos nombres en virtud de una natural correspondencia entre el universo descriptible y el nombrado (Ponge, 1971b: 22). Y de hecho, la preferencia de Ponge por la pintura cubista en tanto que reflectora de una realidad concebida a modo de figuras concretas yuxtapuestas –es decir, no como un *continuum*– también engazaría con su concepción cratiliana del lenguaje, dado que atribuir a la realidad ese carácter discontinuo a partir de una serie de formas cuyo contorno aparecería perfectamente delineado propiciaría esa ilusoria correspondencia entre las palabras designadoras y las cosas designadas; como si cada objeto pudiera identificarse, en suma, con el vocablo o la expresión que lo define: imitando la palabra la forma de su objeto (mimografía), o bien imitando su sonido (mimofonía). Veámoslo a continuación.

2.2 Mimografía y mimofonía

Así como la particularidad del caligrama genético impedía calificarlo de icónico, algunas de las formas de las letras del alfabeto, al poder adoptar los rasgos de identificación visual de ciertas *choses*, sí podrían actuar como signos icónicos, por lo que el cratilismo pongeano hallaba, precisamente mediante el recurso de la

iconicidad, la manera óptima para que una expresión verbal pudiera encarnar su objeto de representación. Un caso muy ilustrativo sería el del texto relativo a «Le Verre d'Eau», sintagma que, según Ponge, era ya «en quelque façon adéquate à l'objet qu'il désigne»:

Commençant par un V, finissant par un U, les deux seules lettres en forme de vase ou verre. Par ailleurs, j'aime assez que dans le VERRE, après la forme (donnée par le V), soit donnée la matière par les deux syllabes ER RE, parfaitement symétriques comme si, placées de part et d'autre de la paroi du verre, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur, elles se reflétaient l'une en l'autre. [...] Enfin, quant à la consonne utilisée, le R, le roulement produit par son redoublement est excellent aussi, car il semble qu'il suffirait de prononcer très fort ou très intensément le mot VERRE en présence de l'objet qu'il désigne pour que, la matière de l'objet violemment secouée par les vibrations de la voix prononçant son nom, l'objet lui-même vole en éclats (ce qui rendrait bien compte d'une des principales propriétés du verre: sa fragilité) (Ponge, 1971a: 131).

Sin embargo, y como puede constatar, la única relación propiamente icónica que podríamos apreciar sería la establecida entre las formas de las letras «U» y «V», y la figura del objeto *vaso*, porque el resto de semejanzas no tendría ningún fundamento semiológico (ni de carácter icónico ni de ningún otro tipo). Además, como precisamente las características del objeto que el texto pone de relieve –y que son las propiedades que comúnmente atribuimos a cualquier objeto de vidrio– son abstractas, aunque Ponge les daba una contextualización pragmática a fin de dotarlas de concreción, no habría posibilidad de establecer semejanzas de carácter icónico. Así pues, la *transparencia* del objeto que Ponge hacía deducible a partir del hecho de que las letras «ER» serían el reflejo de «RE» (un pseudo palíndromo que, en el caso de añadir una V, daría nombre al objeto), y la *fragilidad* que se infiere de la presumible rotura del vaso que podría acontecer a causa de las ondas sonoras que habrían sido provocadas por la pronunciación de su nombre (toda una acrobacia del ingenio pongeano para justificar el vínculo entre la *chose* y su apelativo) son relaciones de semejanza que se fundamentan en circunstancias anecdóticas a propósito del manejo del objeto, por lo que nos recordarían, más propiamente, a las fantasiosas motivaciones semánticas que estableció san Isidoro con sus etimologías. Pero en cualquier caso, lo que cabría destacar es que, como señaló Giordan (1976: 487), Ponge privilegió siempre «les signifiants graphiques et typographiques sur les signifiants phoniques», motivo por el que, en sus textos, hallaríamos no lo que Genette denominó *mimophonies* (*mimésis phonique*), es decir, la imitación del objeto a partir de la fonética de su apelativo, sino, más bien, lo que denominó *mimographies*

(*mimésis graphique*), es decir, la imitación del objeto a partir de la forma de la escritura de su nombre (Genette, 1976: 77 y ss.), porque en Ponge, en efecto, «toute la mimésis verbale semble réfugiée dans le graphisme: déplacement sans surprise chez un écrivain typiquement *visuel* et d'esthétique toute picturale» (Genette, 1976: 434).¹⁰ Por lo tanto, y pese a que el simbolismo fonético era uno de los argumentos en los que se apoyaba la tesis cratílana, en Ponge apenas hallaremos mimofonías, pues si la percepción visual del objeto era el fundamento de su poética, de igual modo el poeta procuraría no que el sonido de las expresiones designadoras justificasen sus respectivos objetos, sino que fuera la imagen escrita de esas expresiones la que los emulase, motivo por el que en su obra se advertirá menos la «onomatopée (qui imite la chose)» que el «mimologisme qui imite le mot» (Allen, 1977: 241).

Así pues, y en lo que concierne a la funcionalidad ilustrativa de las letras del alfabeto, veremos a lo largo de los textos de Ponge otros casos de iconicidad como el apuntado en «Le Verre d'Eau» que sí tenía pertinencia: en el poema «Les Olives», por ejemplo, se nos indicará que lo más importante de las aceitunas («venons-en au principal») sería «la proximité d'*olive* et d'*ovale*» (Ponge, 2003: 96), pero no porque la palabra *ovale* sea un anagrama casi perfecto de *olive* —pues también los procedimientos que Sollers denominó de *anagrammatisation* fueron muy comunes en Ponge¹¹—, sino porque la inicial de ambos vocablos reflejaría la dimensión extralingüística al plasmarse la forma ovoidal de las aceitunas mediante la redondez de la letra «O»¹². Asimismo, el poeta celebraba que la inicial del término *abricot* fuese

¹⁰ En este aspecto, Ponge se sintió muy influido por los *Idéogrammes occidentaux* (1926) de Claudel, dado que, en la mayoría de los casos, no eran sino pictogramas. Efectivamente, y como anotó Genette, «on ne trouvera [...] pour ainsi dire aucune fantaisie mimétique inspirée par la réalité phonique du langage. Le jeu claudélien porte essentiellement sur l'écriture» (Genette, 1976: 434); y de ahí que Ponge se interesara tanto por Claudel, dado que éste siempre se interesó por la dimensión gráfica del lenguaje con relación a la realidad descrita: «Entre le signe graphique et la chose signifiée, il y a un rapport. [...] Tout aussi bien que le chinois, l'écriture occidentale a par elle-même un *sens*. Et *sens* d'autant mieux que, tandis que le caractère chinois est immobile, notre mot marche» (Claudel, 1965: 91-92).

¹¹ Como argumentó el crítico, no hubiera podido ser de otro modo, dado que este tipo de procedimientos constituirían «en même temps la description de l'objet auquel ils se rapportent, mais aussi... l'inscription du mot qui les signe, qui les couvre comme titre et qui se démultiplie incessamment à travers le texte lui-même» (Sollers, 1970: 107).

¹² En sus cuadernos de notas, Ponge insistirá en la recreación de la forma ovalada de la aceituna (Ponge, 2005: 305), y lo cierto es que siempre dio una especial importancia a las formas circulares y ovoidales, posiblemente por la transferencia de la imagen del globo terrestre a la del *monde décrit*: «O Monde! Monde ovale et merveilleux! Machine ovale! O l'œuf du ciel!» (Ponge, 1965: 74). Muchos de los objetos de su repertorio tendrán, en efecto, esta fisonomía; y en el caso de no tenerla, Ponge procurará atribuírsela: en consecuencia, la *niebla* no sólo será *le brouillard*, sino *une sphère de brouillard* (Ponge, 1967: 45); y de la *flor* de «Le Magnolia» (Ponge, 2003: 50-51), el poeta destacó el instante en que la yema brotaría, lo que le permitió referir que el objeto en cuestión tendría la forma de una burbuja, de «une bulle formée lentement dans un sirop» (y la aparición del término *sirope* se justificaría

una «a» por lo idóneo de la semejanza con su objeto, así que apuntó, en el mismo texto «L'abricot», que trataría de arreglárselas «pour que l'a du caractère choisi ressemble autant que possible à mon fruit» (Ponge, 1971a: 223). De «La Cruche» (Ponge, 2003: 92-94), el poeta resaltará que en mitad de la palabra se abre una «U» que representaría el vacío del interior del cántaro, por lo que el objeto aparecerá definido como «un creux entouré d'une terre fragile» (y no en vano el término *creux* puede relacionarse, fonéticamente, con el designador *cruche*). En cuanto a los pinos, Ponge pondrá de relieve su verticalidad, puesto que, propiamente, juzgaba que el árbol «c'est un I» (Ponge, 1952: 91). En «Le Gymnaste» (Ponge, 1967: 65), indicaba cómo la grafía «G» se revelaría como un rostro de perfil: «Comme son G l'indique, le gymnaste porte le bouc et la moustache». Y la inicial de la palabra *table* del texto dedicado a tal objeto designaría, para el poeta, la *chose* pictográficamente (Ponge, 2002: 935). Ponge, además, desglosaba el término en los segmentos «T» y «able», y como esta última forma coincide con el morfema derivativo *-able*, precisó que la *Table* sería, rigurosa y naturalmente, un 'soporte', porque el elemento «able» se *apoyaría* en la columna «T» en virtud de que, según *Littré*, dicho sufijo indica «ce qui est digne de recevoir l'action exprimée par le radical»¹³. También en el poema «Escargots» podríamos observar una especie de pictograma a partir de la expresión inglesa con la que Ponge denotaba el desplazamiento acompasado de los caracoles: «Les escargots aiment la terre... *Go on*, ils avancent» (Ponge, 1967: 51): la grafía «Go» representaría el caparazón espiraliforme del gasterópodo, y la prolongación rectilínea del vocablo «on», el cuerpo blando del animal. Y en «Notes prises pour un oiseau», un texto escrito a propósito de una pintura de Ebiche (Formentelli, 1981: 179), del término *OISEAU*, que aparece en el texto en letras mayúsculas, y muy interesante para el poeta por ser una voz que aglutina todas las vocales, destacaría Ponge que hubiera sido más pertinente que la única consonante de la palabra fuera una «L» (de «l'aile») o bien una «V» («des ailes déployées»), aunque la «S» tampoco le resultaba del

en tanto que, como señaló el mismo poeta, cabría advertir «la couleur caramélisée des feuilles de cet arbre»). Asimismo, hallaremos en sus textos constantes referencias a *le boucle* y a menudo relacionadas con el lenguaje: «les significations [...] y étant bouclées à double tour» (Ponge, 1971a: 197); «O draperies des mots, parterres de voyelles colorées, décors des lignes, [...] boucles superbes des consonnes» (Ponge, 1967: 127); y por esta razón, Farasse apuntará la pertinencia etimológica –tan característica de los juegos verbales pongeanos– del término, dado que al derivar *boucle* de *boca* podría justificarse la imagen del bucle asociada al lenguaje: «Boucle: lat. *buccula*, dim. de *bucca*, bouche» (Farasse, 1996: 135-136).

¹³ Así lo argumentó en una de sus entrevistas: «dans *La Table* il s'agit d'un suffixe, *able*. Là c'est le suffixe qui est significatif. Dans ce texte sur la table (sur l'objet de la table), je dis que c'est seulement le suffixe *able* qui signifie la possibilité d'être. [...] Alors, la table serait le suffixe *able* appuyé, adossé au *t* qui es le pictogramme de la table. [...] En même temps, ce *t*, c'est le *tau* des Egyptiens, la marque de la prédestination dans la langue égyptienne» (Dahlin, 1980: 276).

todo inadecuada al parecerse «au profil de l’oiseau au repos» (Ponge, 1952: 27)¹⁴. En último término, también las letras de algunos antropónimos se identificaban con *choses* en el imaginario de Ponge, así que observaba, en la inicial de *Braque*, por ejemplo, la forma de la guitarra que suele aparecer en las pinturas del artista; y la «Q», con «son manche», le recordaba *irrésistiblement* a «une casserole de terre, une cuiller à pot, un miroir à la main, etc.» (Ponge, 2002: 128); aunque, en esta ocasión, ninguna de las entidades proyectadas se relacionaría con el ámbito del artista Braque.

En cuanto a las mimofonías o semejanzas de orden fonético, serán, como adelantábamos, mucho menos frecuentes en Ponge. No obstante, podríamos hallar algunos ejemplos de onomatopeya como en el caso del poema dedicado a «La Chèvre», en donde el sonido relativo a la vocal «è» nos remite al balido del animal; y el contexto fonético que dispuso el poeta reforzaba este efecto, pues a propósito de las *chèvres*, el texto predica que «belles, bêtes, bêlent» (Ponge, 2003: 181). Asimismo, y en lo que concierne a la *cruche* antes mencionada, el sonido de la vocal «u» –situada, además, en el centro del vocablo– ilustraría, para Ponge, la resonancia del hueco del cántaro; y en el mismo texto se nos indica que ninguna otra palabra podría *sonar* «comme cruche» (Ponge, 2003: 92-93). Y de igual modo, la abundancia de sibilantes de las voces que conforman el texto «L’Araignée» tiene por finalidad imitar el sordo chasquido de la saliva del arácnido-poeta¹⁵.

Con todo, la mayoría de los efectos mimofónicos que dispuso Ponge tendría un carácter mixto, superando así lo propiamente fonético: en «Le Fauteuil», por ejemplo, el poeta anotará que «la voix s’enfonce dans *faute* et se relève et se feuillette dans *teuil*» (Ponge, 2002: 1387), y ello porque el sonido velar posterior relativo a la

¹⁴ En este caso, además, podríamos detectar la huella de uno de los *idéogrammes* de Claudel; concretamente, del dedicado al término *vol*: «“v” les deux ailes de l’oiseau, “o” le cercle qu’il décrit, “l” l’oiseau qui va et revient» (Claudel, 1965: 86). No obstante, y como recordaba Genette (1976: 387), ya el texto de Hugo *Voyage de Genève à Aix* habría tratado las posibilidades de figuración de las letras del alfabeto; y de hecho, algunas de las figuras que señaló podrían correlacionarse con las de Ponge, pues también para Hugo, por ejemplo, la «Y» se identificaría con un árbol; la «U», con la urna, lo que nos conduciría a la *cruche* pongeana; y en cuanto a la «V», ilustraba, para Hugo, un vaso como también para Ponge.

¹⁵ Lo analiza con extremo detalle Campos en el contexto de su traducción portuguesa del poema, donde indica que Ponge, mediante «l’effet de sifflement» del fonema /s/ del inicio del poema («*Sans doute le sais-je bien*»), y de la sibilante «palatalisée ou chuintante» del pronombre personal de primera persona pospuesto al verbo, «cherche à accentuer, au moyen d’une figure phonique de projection iconique, l’égouttement du filet de salive (bave) qui engendre la toile et le discours (rhétorique) de l’araignée-poète» (Campos, 1999: 46). Además, si, como señalaba Ponge en el poema, «[l’araignée] n’a les pattes si distantes, si distinctes –la démarche si délicate– qu’afin de pouvoir ensuite arpenter cette toile –parcourir en tous sens son ouvrage de bave» (Ponge, 2003: 109), precisaba Campos cómo la aliteración generada por la dental /d/ (*distantes, distinctes, démarche, délicate*) enfatizaría esa progresión constante del paso del arácnido, ese *arpenter* y *parcourir en tous sens* en el polisémico sentido de ‘en todas direcciones y en todos los sentidos’, es decir, ponderando todos los significados de cada palabra.

grafía «au» del denominativo, tras hundirse en la cavidad fonadora, se adelantaría en seguida hacia la articulación anterior relativa al sonido de la grafía «eui», por lo que, simbólicamente, parecería expulsada por la tracción de la líquida con la que la palabra culmina, es decir, como si el sonido hubiera recibido el impulso del supuesto muelle que constituiría el armazón del sofá. Y por otra parte, el verbo *feuilleter*, cuya función parece ser la de actuar como tránsito fonético –no en vano comparte consonantes tanto con el segmento previo *faute* como con el subsiguiente *teuil*–, no sólo contiene la «ll» que nos remite a la *mollesse* del objeto, sino que nos invita a reconstruir un contexto extralingüístico, pues de inmediato asociamos la actividad de *feuilleter* con la del lugar doméstico en donde se llevaría a cabo, es decir, en un sofá. Finalmente, tampoco el simbolismo fonético de «L'Anthracite» (Ponge, 2003: 64) se limitará al ámbito de los sonidos, pues siendo la antracita un carbón mineral *brillante*, el poeta señalaba que tal característica podría advertirse en el brillo de «la troisième syllabe» de la palabra; aunque, como es evidente, esa *luz* habría sido transferida por la consideración simbólica del rasgo distintivo de la «i» en tanto que vocal anterior alta. Por lo tanto, el poeta apuntaba que el rasgo de la brillantez sería tan identificable «à la vue comme à la prononciation»; y además, la claridad podría verse intensificada, según Ponge, por el hecho de ser muda la última sílaba del término.

Pero el modo más común con el que, acústicamente, el poeta trataba de vincular un objeto a su apelativo era el de incorporar, en el texto concerniente a dicho objeto, vocablos que contuvieran los mismos fonemas que el denominativo con el fin de que estas resonancias ecoicas nos acercaran al objeto en cuestión; así que, con respecto al mencionado *fauteuil*, Ponge recurrirá al *accueil* y al *recueil* en virtud de que «Le fauteuil accueille et recueille les forces physiques» (Ponge, 2002: 1387); y el sonido del vuelo frenético de «La Guêpe», que irá propagándose a través del desarrollo del texto mediante voces que integran los grupos consonánticos «nt» o «nd», acabará por desvelar la característica principal que Ponge trataba de plasmar del insecto, ya que, «dès lors», advertiríamos que la avispa es «brûlante ou piquante» (Ponge, 1952: 15), es decir, como si sus características pudieran derivar del zumbido de sus alas imitado por las consonantes del texto.

Ciertamente, estas características mimofónicas escaparían ya de la definición genuina del icono en tanto que signo que representa a su objeto mediante una semejanza de tipo visual (*eikon*, 'imagen'), aunque, de hecho, la naturaleza de la imagen poética diluye ya los límites de la tradicional caracterización de una representación visual vinculándola, más bien, a una representación intelectual, por lo que quizás cabría matizar que no es el lenguaje pongeano el que no responde a las exigencias de la figuración icónica, sino la definición de icono la que, en el ámbito lingüístico –y, especialmente, en la tesitura de la dicción poética–, debería perfilarse. En una tipología de los signos como la estipulada por Peirce, por ejemplo, el campo del *icono* comprendería diversos tipos de relaciones semiológicas basados en la

semejanza, y si bien las imágenes materiales propiamente dichas constituirían *una* de las posibilidades del signo icónico, los *diagramas* y las *metáforas* también formarían parte de esta clasificación, dado que el vínculo entre representante y representado, o bien respondería al establecimiento de algún lazo analógico entre las relaciones de las partes de uno y otro, o bien al de alguna forma de paralelismo (Peirce, 1978: 149), puesto que, para Peirce, entre un signo icónico y el objeto que representa no es necesaria relación dinámica alguna, es decir: «il se trouve simplement que ses qualités ressemblent à celles de cet objet, et provoquent des sensations analogues dans l'esprit pour lequel elle est une ressemblance» (Peirce, 1978: 165). Pero lo que cabe precisar es que, tal y como lo refiere la lingüística cognitiva, uno de los tipos de metáfora mediante el que conceptualizamos la realidad es el denominado, precisamente, de las *metáforas de imagen*, puesto que, al fundamentarse el proceso metafórico en una traslación de propiedades de una entidad a otra, bien podrían ser estas propiedades de carácter visual, por lo que la metáfora se cimentaría en una semejanza de naturaleza icónica aunque su explicitación formal no fuera la propia del signo icónico al revelarse dicha imagen en tanto que concepto lingüístico –y de ahí que advirtiéramos que lo pertinente en este ámbito sería el hecho de reconsiderar el alcance semántico de la *imagen poética*. Pero veamos primero cómo tramaba Ponge las citadas metáforas de imagen.

2.3 Sobre las metáforas de imagen

Como argumenta la lingüística cognitiva, precisamente mediante la proyección de patrones de semejanza operamos nuestra conceptualización del mundo, así que el mecanismo que articula la elaboración de metáforas no es sólo un recurso estilístico, sino un procedimiento de tipo gnoseológico que nos permite, por ejemplo, procesar ciertas entidades abstractas a partir de elementos concretos de nuestra experiencia. Así pues, el tipo de metáforas denominadas *de imagen* (Cuenca y Hilferty 1999: 104) llevaría este nombre porque, a partir de una semejanza verdaderamente fundamentada en una impresión sensorial –y, en concreto, visual–, las nuevas expresiones resultantes revelarían la proyección de la estructura perceptual de una realidad conocida (la que constituiría el *dominio origen*) hacia otra (la identificada como el *dominio destino*). Y este procedimiento, muy fructífero para la formación de nuevo vocabulario, sería también muy frecuente en el ámbito poético, dado que el proceso metafórico se lleva a cabo, la mayoría de las veces, con el fin de conceptualizar la dimensión inédita que habría sido precisamente concebida mediante el acto de la creación poética; o bien, como en el caso de Ponge, para redefinir la realidad experimentada al objeto de desconventionalizarla. En consecuencia, las numerosas metáforas de imagen que se advierten en la poesía pongeana no harían sino modelar entidades perfectamente conocidas mediante la estructura formal de otras igualmente comunes, pues de este modo trataba Ponge de otorgarle, a la

realidad cotidiana, un revestimiento matérico que la haría más identificable por su fisonomía que por los conceptos fosilizados con los que la conocemos. Por consiguiente, una *barca* aparecerá definida, por ejemplo, como «une cuiller sans manche» (Ponge, 2003: 45); una *nuez*, como «deux lobes de petite cervelle» (Ponge, 2005: 265); y los *caracoles*, como «globes d'yeux» (Ponge, 1967: 53). Y si cada objeto podría tomar la figura de otro en función de las circunstancias en las que fuese percibido, podría aparecer bajo distintas formas y tonos, así que veremos cómo los peces, observados aisladamente, serán «flèches» envueltas de carne (Ponge, 2005: 351-352), pero siendo en cambio un *banco de peces* «mille tronçons de rail sous la locomotive», o bien «mille barres ou signes de l'alphabet morse télégraphique» (Ponge, 2003: 97). Y también en «Le Fauteuil» puede advertirse una metáfora de imagen, pues Ponge anota que «Le fauteuil est une {nourrice | mère assise} qui a deux bras et quatre pieds» (Ponge, 2002: 1387). La nueva imagen modelada como dominio destino expresará, lógicamente, sus particulares connotaciones, pero cabe recordar que en el proceso traslaticio intervienen no sólo los rasgos de cariz visual que habrían suscitado la creación metafórica, sino también la información connotada que derivaría de la entidad del destino origen. En el caso del ejemplo del *caracol* que aparece bajo la forma del *globo ocular* esta circunstancia se advierte muy claramente, puesto que se deduce una analogía entre las secreciones de los gasterópodos y las de la glándula lacrimal humana; y además, otro de los rasgos que había escogido Ponge para componer su metáfora habría sido uno no visualmente perceptible, dado que, como explicita el autor en el texto mismo, deseaba transferir a los caracoles la *vulnérabilité* del órgano de la visión. Pero la cuestión es que, aunque todo escrito pongeano trataba de ser un *homólogo* de su respectivo objeto, la imagen verbal no dejaría de ser, como lo es toda écfrasis, en definitiva, una representación ilusoria del objeto que describe, porque el texto, más que traducir pictóricamente el objeto, lo substituye por un texto (Riffaterre, 1994: 227). Como ya anotó Ricœur reproduciendo unas palabras de Paul Henle, «“s'il y a un élément iconique dans la métaphore, il est également clair que l'icône n'est pas présentée, mais est simplement décrite”», puesto que, obviamente, «rien n'est montré en images sensorielles; tout arrive dans le langage» (Ricœur, 1975: 240). Así pues, el objetivo de las descripciones de lo visible no podría ser sino que la expresión verbal hiciese las veces de una impresión sensorial, por lo que podríamos hablar entonces de una *iconicité du sens* en virtud de «la fusion du sens avec un flot d'images évoquées ou excitées», es decir, propiamente, del «déploiement iconique du sens dans l'imaginaire» (Ricœur, 1975: 267). Por lo tanto, la cuestión no es que el poema pudiera asociarse con imágenes de cualquier tipo, sino que proyectase *ciertas* imágenes produciéndose así el «control de l'image par le sens; en d'autres termes... un imaginaire impliqué dans le langage lui-même» (*ibid.*, 268). Y un ejemplo muy diáfano lo ilustraría el texto «La Cigarette» (Ponge, 1967:40): en este poema, Ponge expresa que el extremo encendido del

cigarrillo, «*bouton embrasé*», va «desquamant en pellicules argentées», por lo que la imagen asociada al objeto se vincularía aquí al ámbito semántico de la epidermis apuntado por el texto. El sentido que da *Le Littré* del lema *desquamation* bajo la acotación de *terme de médecine* (y tomamos esta referencia en tanto que fue el diccionario *Littré*, como se sabe, el instrumento fundamental de la poética pongeana), es que se trata de un proceso que justo tendría lugar *après la rougeole*, afección que, en efecto, provoca la aparición de *boutons*, así que la *cigarette* pongeana plasmaría, en consecuencia, la pertinente imagen «d'un bouton embrasé qui desquame»¹⁶. Y de ahí que estas metáforas fuesen tan recurrentes en la obra de Ponge, puesto que si su anhelo era el de *refaire le monde* desde su óptica particular, los objetos podrían encarnar las específicas imágenes que serían proyectadas por la nueva definición que el poeta les habría atribuido, y que nunca sería fija ni unívoca, porque ya hemos visto cómo una misma realidad podría ser delineada mediante diversas figuras en función de las fluctuaciones de las impresiones sensibles. Sin embargo, así habría de ser, pues si la poética pongeana pretendía dar cuenta del objeto como fenómeno, no podría sino manifestarse a través de este tipo de virtualidad icónica, dado que si todo objeto responde a la caracterización que se deduce de la impresión sensible que lo registra, ésta es, por lógica, variable y pasajera; y la imagen fija que nos transmite un poema visual tradicional, en cambio, no es ya sino falaz y, además, coercitiva respecto de la imagen real del objeto representado, porque como señaló Peignot (1993: 44-45), «on peut très logiquement soutenir que l'image du poème visuel, dans la mesure où elle limite celle que le texte suggère, le trahit».

Como apuntábamos, pues, las *metáforas de imagen* reflejarían la proyección de las cualidades perceptuales de unas entidades a otras; pero huelga precisar que la transferencia se habría establecido *entre las realidades designadas*, que no *entre los elementos designadores*. En efecto, todos los procedimientos de motivación ensayados por Ponge trataban no de vincular un significante a su significado, sino a la realidad designada, puesto que justo eran los conceptos ya fosilizados relativos a las cosas los que Ponge juzgaba falaces respecto de lo real fenoménico. De hecho, ya Todorov había propuesto, para el lenguaje de la poesía, las denominaciones de *symbolisant* y *symbolisé* en lugar de las de *signifiant* y *signifié*, puesto que, si bien la relación entre un significante y su significado, dentro del sistema de la lengua, sería necesaria pero inmotivada, la relación entre una entidad verbal simbolizante y su respectivo

¹⁶ De hecho, con mucha frecuencia Ponge adopta la figuración de ampollas o llagas, y sobre todo con respecto a las flores o frutos; y así, en «Faune et Flore» mencionará, a propósito de los árboles, «ces ampoules ou [...] bombes lumineuses et parfumées, qu'on appelle leurs fleurs, et qui sont sans doute des plaies» (Ponge, 1967: 82); y en «Végétation» aludirá a las «ampoules» que los árboles «portent avec une rougissante affectation» (el enrojecimiento derivado de la virulencia virulencia de la llaga) y «que l'on appelle leurs fruits» (Ponge, 1967: 91); y también en «Le Lilas» hablará de las «manifestations végétales, florales» en tanto que «déballage de boutons, de varices, d'hémorroïdes» (Ponge, 2003: 117).

simbolizado extralingüístico habría de ser, por el contrario, no necesaria pero motivada para que resultase poéticamente plausible:

La relation entre un signifiant et un signifié est *nécessaire* mais obligatoirement immotivée [...]. En revanche... la relation entre symbolisant et symbolisé est non *nécessaire* (ou «arbitraire») car le symbolisant comme le symbolisé peuvent exister en dehors de cette relation; pour cette raison même, la relation ne peut être que *motivée*, car autrement rien ne nous pousserait à l'établir. [...] [La] relation de signification implique l'immotivation; en revanche *tous* les symboles sont motivés (Todorov, 1979: 20).

Por consiguiente, podríamos identificar esta *symbolisation* con todos los procesos de motivación signica llevados a cabo por Ponge y cuya finalidad habría sido la de mostrar –que no la de significar– las nuevas figuras del universo visible que trataba de referirnos; pues todo, según el poeta, radicaba en ese inédito modelado de lo real, en esas «*figures* qui permettent de se voir et de se comprendre dans le monde: les *figures* à proprement parler (non les idées)» (Sollers, 1970: 98). Por lo tanto, *symbolisant* y *symbolisé* se corresponderían, respectivamente, con un *figurans* y su *figuratum* en virtud de que una figura es, en definitiva, una proyección del objeto descrito; aquella que, como los signos icónicos, exhibe su objeto de representación sin necesidad de ser interpretada¹⁷. Y podríamos apelar incluso a la teoría de la figura del *Tractatus* de Wittgenstein para refrendar la efectividad del icono como figura respecto de su representado, pues siendo toda figura un modelo de realidad, cada una de ellas debe compartir forma lógica con aquello que representa (Wittgenstein, 2003: 120-121). Así pues, el propósito de Ponge de *changer le monde* para mostrárnoslo, paradójicamente, tal y como en verdad se manifiesta como escurridiza dimensión de fenómenos, habría sido el de *plasmear unas nuevas figuras* a fin de que nos transparentaran esa precaria realidad fluctuante. Pero lo que cabría discernir ahora es hasta qué punto podemos hablar, propiamente, de una efectiva figuración verbal icónica, o bien de una retórica suscitadora de simbolismo icónico; asunto que deslindaremos a modo de conclusión y justo cotejando nuestra tesis con algunas de las que ha aducido la crítica pongeana en torno a la paradójica posición del poeta ante la cuestión de la imagen, pues siendo Ponge un autor tan explícitamente afecto a la representación iconográfica de las cosas, no lo demostró sino abismándose en la profundidad del lenguaje. Y así lo expresaba su tan repetido adagio: “PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS” (Ponge, 1971a: 20).

¹⁷ Como apuntaba Du Marsais (1977: 11), el término *figura* debería entenderse «lui-même dans un sens figuré. C'est une métaphore. *Figure*, dans le sens propre, est la forme extérieure d'un corps».

3. Conclusión: la iconicidad como hipotiposis semántica

Como hemos ido examinando a lo largo de estas páginas, la poética pongeana estableció un sistema de diferentes procedimientos de semejanza por los que intentaba factibilizar un vínculo de motivación entre las palabras y la realidad designada; y como su concepción del mundo era la de un universo visible, los rasgos de similitud que trataba de explicitar habían de ser los manifestados por una representación icónica. No obstante, ya afirmábamos que el signo verbal no puede ser sino ilusoriamente icónico, puesto que en nada podría parecerse un significante o imagen acústica no sólo a la entidad inteligible –que no sensible– de un significado, sino a la entidad extralingüística a la que refiere. Y como mostrábamos, algunas de las semejanzas que Ponge trató de establecer entre el objeto y su descripción verbal no acababan resolviéndose, en muchos casos, sino en una declaración de intenciones. Por esta razón, y pese al claro anhelo iconográfico del poeta, una parte de la crítica ha calificado a Ponge precisamente de iconoclasta. Según Gleize (2004: 117), por ejemplo, Ponge no escribió sino «contre les images (c'est un des plus actifs iconoclastes qui soient)»; y también Beugnot (1990: 65) había puesto énfasis en que el poeta no habría perseguido «aucunement par voie d'ekphrasis ou d'hypotypose, à placer l'œuvre sous les yeux avec des mots, à éveiller une représentation visuelle», sino «plutôt une lecture des intentions de l'artiste et de la loi de constitution de son œuvre». Asimismo, ya en vida del autor la crítica había destacado este mismo hecho; y como señaló Walther (1967: 83) desde *Tel Quel*, los textos de Ponge habrían explicitado muy claramente «l'intention apophantique en lieu et place de l'intention imageante», porque, como argumentaba,

On a toujours l'impression que, malgré ses profonds rapports visuels et intellectuels avec la peinture, il [Ponge] retire à ses phrases et à leurs relations la possibilité d'une formation d'images, pour ne pas laisser leur caractère apophantique se dissoudre dans l'imaginaire.

Casi una década más tarde, también Giordan (1976: 487) señalaba que Ponge era un «poète du visuel», es decir, no un poeta *visual*, sino un poeta *de lo visual*, porque pese a que el mundo que trataba de referirnos sería el presumiblemente percibido por la mirada, nunca quiso representarlo mediante las convenciones por las que, habitualmente, reconocemos la imagen de ciertos objetos; y tampoco sus modelos pictóricos se habrían convertido en verdaderos referentes en lo que concierne a la descripción de los objetos, porque lo que Ponge nos propone, en efecto,

c'est le paradoxe d'une écriture de l'image sans imagination, qui contournera presque tous les objets proposés au regard dans le tableau pour plonger dans l'intimité d'une pratique. D'où la difficulté de l'analyser, puisque l'évidence [...] y est refusée. Pas de *doublets* de Braque ou de Chardin. Refus des

vestigia. Ponge ne re-peindra ni ses choses, ni celles des peintres. [...] Pas de mise en rapport de la cruche de Ponge et de celle (en grès vert), resplendissante de reflets qu'à peinte Chardin. Nulle chaise de mots pour l'opposer à celle de Braque (Formentelli, 1981: 185).

Pero así debía ser en tanto que el *parti pris des choses* pongeano no implicaba sino un *compte tenu des mots*, es decir, una apuesta por la capacidad figurativa del lenguaje pero desde los mismos recursos que nos ofrecen los signos lingüísticos; y es por esto por lo que, a partir de las modalidades de representación examinadas, podríamos postular que el lenguaje poético pongeano habría sabido modular una efectiva *iconicidad lingüística* al manifestar una *iconicité du sens* a partir de la cual en el poema se produciría ese «control de l'image par le sens» del que hablaba Ricœur (1973: 268). En consecuencia, estaríamos de acuerdo con la tesis de Kingma-Eijgendaal y Smith (2004: 24) en lo que concierne a que el término *évidence* que Ponge solía usar para definir *certaines effets* de su poesía sí podría equipararse a la hipotiposis clásica, aunque llevada a cabo mediante recursos no tradicionales. La diferencia, pues, radicaría en la técnica, en los procedimientos a través de los que el poeta habría delineado la formulación de las imágenes, puesto que la tan mencionada *rhétorique par objet* de Ponge perseguía, de hecho,

le même but que l'hypotypose: la description cherche à mimer l'objet, –mimétisme propre à toute *évidentia*, à toute hypotypose [...]. L'idéal pongien de la représentation directe, voire visuelle de l'objet, ne diffère de la vieille hypotypose que par les moyens employés pour le réaliser: si l'hypotypose classique impose à l'objet décrit une grille préexistante, formée par l'imitation des grands auteurs et les prescriptions des théoriciens, chez Ponge c'est la variation qui compte: «point de règles à cela: puisque justement elles changent (selon chaque sujet)» (Kingma-Eijgendaal y Smith, 2004: 24-25).

Lo que cabría no olvidar es que el supuesto estilo mimético de una descripción verbal, es decir, el ilustrado tradicionalmente por la hipotiposis clásica nada tendría que ver, en definitiva, con lo real, sino con la serie de convenciones por las que juzgamos realista una representación. Como había apuntado Barthes en su ya clásico artículo «L'effet de réel» (1968), «le récit plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes» (Barthes, 1982: 89), y justo lo que habría intentado Ponge era soslayar las convenciones de la representación realista con el fin de devolverle, al espurio realismo, algo de la tan difusa y fluctuante realidad. Y de ahí que pudiéramos hablar de la legítima iconicidad verbal de la poética pongeana, puesto que habría conseguido, en suma, una cabal hipotiposis ilusoria. Mediante una serie de procedimientos lingüísticos, suscitó un efecto semántico que habría

factibilizado las relaciones de semejanza entre las palabras y las cosas, dado que logró simular que esas relaciones concernían al mismo funcionamiento de la lengua. Por consiguiente, esa *rhétorique de l'objet* de la que hizo gala el poeta se revelaría, más que como una

pratique des tropes, comme une sémiotique, dont la volonté d'adapter le plus possible le poème par la réalité sémantique à l'objet qu'il définit, qu'il décrit, se joue et se déjoue tout au long de l'œuvre (Hubier, 1993: 31).

Así pues, si bien uno de los tópicos más reiterados con respecto al lenguaje poético ha sido siempre el de su opacidad, justo la creación de Ponge habría estribado en el hecho de otorgarle a las palabras la suficiente transparencia como para que pudieran reflejar, en el contexto de sus poemas, la figura de las realidades descritas. Los signos, pues, sólo serían opacos con relación a la realidad convencionalizada, porque con relación al mundo visible y fluctuante de los fenómenos, se habrían convertido, gracias al efectismo de una ilusoria iconicidad semántica elevada a procedimiento semiótico, en una pantalla transparente que habría operado como espejo reflector. Ponge, además, no habría podido ser más perspicuo, puesto que la raíz originaria del vocablo *fenómeno* no nos remite ya sino a la *transparencia*: desandando el recorrido de su evolución etimológica, el término al que llegamos es el de la *diafanidad*. Por consiguiente, la verdadera *poiesis* de Ponge no sólo habría consistido en ilustrar un *parti pris des choses*, sino en haber literalizado la metáfora de la visibilidad del signo; lo que lo convertiría, más que en un autor consagrado a las cosas, en un verdadero poeta de los fenómenos, es decir: en un hacedor de transparencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Suzanne (1977): «Le mot certes... écrit Ponge», in Ph. Bonnefis y P. Oster (dir.), *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerisy*. París, Union Générale d'Éditions, 221-256.
- ARNHEIM, Rudolf (1985): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza.
- ARON, Thomas (1980): *L'objet du texte et le texte-objet. «La chèvre» de Francis Ponge*. París, Éditions Français Réunis.
- BARTHES, Roland (1982): «L'effet de réel», in VVAA, *Littérature et réalité*. París, Seuil, 81-90.
- BEUGNOT, Bernard (1989): «Dispositio et dispositifs: l'invention poétique dans *La Figue (sèche)*». *Urgences*, 24, 43-51.
- BEUGNOT, Bernard (1990): *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*. París, PUF.

- BONNEFIS, Philippe y Pierre OSTER (dirs.) (1977): *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cerisy*. París, Union générale d'Éditions.
- BRAQUE, Georges (1952): *Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*. París, Gallimard.
- BÜHLER, Karl (1967): *Teoría del lenguaje*. Traducción de Julián Marías. Madrid, Revista de Occidente.
- CAMPOS, Haroldo de (1999): «Francis Ponge: la Rhétorique de *L'Araignée*», in M. Peterson (coord.), *Œuvres et Critiques*, 24/2, 45-57.
- CHIROLLET, Jean-Claude (2002): «L'approche de l'art d'un point de vue fractaliste», *Tangence*, 69, 103-132.
- CLAUDEL, Paul (1965): *Œuvres en prose*. Edición de Jacques Petit y Charles Galpérine, prefacio de Gaëtan Picon. París, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- CUENCA, Maria Josep y Joseph HILFERTY (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona, Ariel.
- DAHLIN, Loïs (1980): «Entretien avec Francis Ponge: ses rapports avec Camus, Sartre et d'autres». *The French Review*, LIII/2, 271-281.
- DU MARSAIS, César Chesneau (1977): *Traité des tropes*. París, Le Nouveau Commerce.
- ECO, Umberto (1985): *Tratado de semiótica general*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen.
- FARASSE, Gérard (1996): *L'âne musicien. Sur Francis Ponge*. París, Gallimard.
- FORMENTELLI, Eliane (1981): «Ponge-Peinture», in Ph. Bonnefis y P. Reboul (comp.), *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX^e et XX^e siècles)*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 173-220.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. París, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1976): *Mimologiques. Voyage en Cratylé*. París, Seuil.
- GIORDAN, Claudine (1976): «Ponge et la nomination». *Poétique*, 28, 484-495.
- GLEIZE, Jean-Marie/VECK, Bernard (1979): *Francis Ponge*. París, Larousse.
- GLEIZE, Jean-Marie (2004): «Écrire contre», in J.-M. Gleize (dir.), *Ponge, résolument*. Lyon, ENS Éditions, 117-124.
- HAMON, Philippe (1991): *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes: une anthologie*. París, Macula.
- HUBIER, Sébastien (1993): «Rhétorique et poésie chez Francis Ponge». *L'Information Littéraire*, 45/3, 29-34.
- IVASK, Ivar (1986): «Notes pour un *Francis Ponge à Norman*», in *Cahier de L'Herne*, 51 (J.-M. Gleize, dir., *Francis Ponge*), 278-286.
- KINGMA-EIJGENDAAL, Tineke y Paul J. SMITH (2004): *Francis Ponge. Lectures et méthodes*. Amsterdam - Nueva York, Rodopi.
- KOSTER, Serge (1983): *Francis Ponge*. París, Henri Veyrier.
- LAVOREL, Guy (1986): *Francis Ponge*. Lyon, La Manufacture.

- LÉVY, Sydney (1993): «Mutisme pongien et chose mallarméenne». *Dalhousie French Studies*, 25, 79-88.
- MARTEL, Jacinthe (1998): «Artiste en prose: le calligramme, catalyseur génétique». *Genesis*, 12, 67-80.
- PEIGNOT, Jérôme (1993): *Typoésie*. Paris, Imprimerie Nationale.
- PEIRCE, Charles S. (1978): *Écrits sur le signe*. Compilados, traducidos y comentados por Gérard Deledalle. Paris, Seuil.
- PONGE, Francis (1952): *La Rage de l'expression*. Lausana, Mermod.
- PONGE, Francis (1965): *Pour un Malherbe*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (1967): *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (1971a): *Méthodes*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (1971b): *La Fabrique du Pré*. Ginebra, Skira.
- PONGE, Francis (1984): *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*. Paris, Hermann.
- PONGE, Francis (1999): *Œuvres complètes*, vol. I. Edición dirigida por Bernard Beugnot con la colaboración de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon y Bernard Veck. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- PONGE, Francis (2002): *Œuvres complètes*, vol. II. Edición dirigida por Bernard Beugnot con la colaboración de Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Melançon, Philippe Met y Bernard Veck. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- PONGE, Francis (2003): *Pièces*. Paris, Gallimard.
- PONGE, Francis (2005): *Pages d'Atelier 1917-1982*. Edición y presentación de B. Beugnot. Paris, Gallimard.
- RÉCANATI, François (1979): *La transparence et l'énonciation*. Paris, Seuil.
- RICCEUR, Paul (1975): *La Métaphore vive*. Paris, Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1994): «L'illusion d'ekphrasis», in G. Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes, PUV, 211-229.
- RISTAT, Jean (1997): «L'Art de la figue», in F. Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Paris, Flammarion, 273-294.
- SANDRAS, Michel (1995): *Lire le poème en prose*. Paris, Dunod.
- SOLLERS, Philippe (1970): *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris, Gallimard/Seuil.
- SPADA, Marcel (1988): «Une parole à l'état naissant». *Magazine littéraire*, 260, 26-33.
- TODOROV, Tzvetan (1979): «Synecdoques», in VVAA, *Sémantique de la poésie*. Paris, Seuil, 7-26.
- WALTHER, Elisabeth (1967): «Caractéristiques sémantiques dans l'œuvre de Francis Ponge». *Tel Quel*, [s/n], 81-84.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2003): *Tractatus logico-philosophicus*. Traducción, introducción y notas de Luis M. Valdés Villanueva. Madrid, Tecnos.