

#08

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO LÍRICO EN LA POÉTICA *OBJETUAL* DE FRANCIS PONGE

Begoña Capllonch

Universitat Pompeu Fabra

begona.capllonch@upf.edu

Cita recomendada || CAPLLONCH, Begoña (2013): "La construcción del sujeto lírico en la poética objetual de Francis Ponge" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 8, 61-74, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero08/08_452f-mono-begoña-capllonch-orgnl.pdf>

Ilustración || Gabriel Germán Barbabianca

Artículo || Recibido: 30/06/2012 | Apto Comité Científico: 30/10/2012 | Publicado: 01/2013

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El propósito de este trabajo es el de mostrar, a partir del caso de la obra de Francis Ponge, cómo el sujeto lírico de una producción deliberadamente no subjetivista puede construirse, precisamente, ante la ausencia de ese sujeto y por oposición al objeto que recrea, pues siendo la desaparición del sujeto una estrategia retórica para manifestar el objeto, tanto los rasgos lingüísticos como la propia intencionalidad comunicativa de los textos no hacen sino definir a ese sujeto en cuestión. En el caso de la obra de Ponge, el sujeto lírico coincide con el sujeto histórico Francis Ponge, pero con independencia de este hecho, lo que reivindica este trabajo es que nada en la lengua es objetivo, como tampoco lo es la realidad representada, pues todo objeto presupone un sujeto.

Palabras clave || sujeto lírico | ponge | Derrida | poética objetual.

Abstract || The aim of this paper is to show how, in the case of the works of Francis Ponge, the lyrical subject of a deliberately non-subjectivist body of work can be constructed, precisely in the absence of said subject and in opposition to the object which it recreates. Although the disappearance of the subject is a rhetorical strategy to draw attention to the object, the linguistic features as much as the communicative intentionality of the texts serve only to define the subject in question. In the case of the works of Ponge, the lyrical subject coincides with the historical subject Francis Ponge himself, but, independently of this fact, what this paper demonstrates is that nothing in language, nor in the reality it represents, is objective, given that any object presupposes a subject.

Keywords || lyrical subject | ponge | Derrida | objectual poetry.

0. Introducción

Aunque huelga insistir en la inadecuación de identificar el sujeto lírico de una producción con el autor de la misma, con el individuo histórico que construye la voz o voces que asumen ese enunciado poético, en la obra de Francis Ponge el asunto no es trivial, dado que el propio poeta acreditaba su discurso en tanto que Francis Ponge¹. No lo hacía, sin embargo, con el fin de desvelar los recovecos de su circunstancia biográfica, sino a modo de estrategia retórica, pues argumentando que «[l]e monde muet est la patrie du poète» (Ponge, 1965: 31), dirigió la mayor parte de su producción hacia las cosas, hacia los objetos mudos de la realidad empírica (aunque, de hecho, y siendo los objetos pongeanos tanto entidades materiales como seres naturales, más que *mudos*, cabría precisar que «sin la competencia lingüística propia de los humanos»). Y la razón de este planteamiento es que el poeta deseaba depurar el lenguaje de las fosilizadas expresiones convencionales que, a su juicio, falseaban la naturaleza de las realidades por ellas designadas. No obstante, esta particular finalidad de la obra pongeana a menudo ha suscitado debates en torno a la naturaleza del sujeto lírico que la enuncia. Según la tesis que Käte Hamburger desarrolló en *Die Logik der Dichtung* (1957), por ejemplo, los textos de Ponge se hallarían ya fuera de la enunciación lírica precisamente por esta intención del poeta, porque Ponge pretendía describir las cosas distanciándose de su objeto de enunciación (Hamburger, 1995: 177), pues si para la autora la característica de la estructura enunciativa del género lírico radicaba en que, a diferencia de lo que sucedía en otros géneros, esta estructura no se orientaría hacia el polo del objeto enunciado sino hacia el del propio sujeto, la obra de Ponge no cumpliría este requisito al abstraerse el sujeto, precisamente, de sus objetos de enunciación². Con todo, la propia Hamburger nos brindaba el argumento que nos permite justificar la evidencia del sujeto lírico en la obra de Ponge, pues si, como bien apuntaba la autora, los objetos de la poética pongeana no acabarán siendo sino la expresión lingüística de los mismos, es decir, la palabra o el sintagma que, en la lengua francesa, a ellos se refiere (Hamburger, 1995: 176), será la propia construcción lingüística llevada a cabo por el poeta en cada uno de sus textos la que nos revelará al sujeto; a un sujeto que, en este caso, coincide con el mismo Francis Ponge. En esta poética *objetual*, pues, deliberadamente refractaria a las manifestaciones subjetivas y aun a los asuntos humanos³, el espacio reservado para la creación de la personalidad lírica lo ocupará la *chose*, sí, pero lo cierto es que ese dar la palabra «au monde muet» para incitar a los objetos «à se révéler, à s'exprimer» (Ponge, 1965: 73) no hará sino remitirnos a ese sujeto que en vano se retrae de sus objetos de enunciación, porque, en definitiva, y en virtud de que «notre langage implique toute la subjectivité de l'homme, les descriptions

NOTAS

1 | Recuérdese que esta identificación entre sujeto lírico y autor histórico se sitúa especialmente en el Romanticismo, donde el contenido poético se juzgaba genuinamente autobiográfico. Sobre este asunto, véase Gallegos (2006).

2 | Para Hamburger, pues, en la estructura enunciativa del género lírico no habría referencia directa a objeto ninguno, dado que, según su tesis, lo propio es que los contenidos de los enunciados fuesen «expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto» (Hamburger, 1995: 168).

3 | Así lo afirmó el propio Ponge a lo largo de toda su obra: «Je choisis comme sujets non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus différents possible» (Ponge, 1952: 47); «Les poètes n'ont aucunement à s'occuper de leurs relations humaines» (Ponge, 1971a: 206); «Je sais qu'il y a des poètes qui parlent de leur femme (de grands poètes que j'aime), de leurs amours, de la patrie. Moi, ce qui me tient de cette façon au cœur, je ne peux guère en parler» (Ponge, 1971a: 252).

ne peuvent que s'humaniser, et la création dire le créateur» (Rieu, 1986: 109). De hecho, este mismo argumento es el que se infiere de la interpretación de la obra pongeana que esgrimió Derrida y de la que también daremos cuenta aquí, pues como no podía ser de otro modo, la insistencia de Ponge en el concepto de la *diferencia* en tanto que la definición de un objeto debía partir de los rasgos que lo distinguirían de sus semejantes no podía haber pasado inadvertida por el autor de «La différence»⁴, quien juzgó que las *choses* del poeta revelaban, efectivamente, la huella del sujeto Ponge.

Así pues, veremos en estas páginas cómo esta poética, precisamente por abstraerse del sujeto que la refiere, no hará sino definirlo mediante los objetos referidos, aunque el título de la obra paradigmática de Ponge, en suma, así lo indicaba, pues el poeta no la intituló *Les Choses*, sino *Le Parti pris des choses*, es decir, explicitando ya que se trataba de una elección, de un tomar partido que presupone la decisión de un sujeto. En consecuencia, el espacio ocupado por los objetos de Ponge en nada se asemejaría al de otras propuestas presumiblemente objetivistas como, por ejemplo, la de su contemporáneo Alain Robbe-Grillet, pues aunque el planteamiento de uno y otro pretendía romper con los convencionalismos de la representación *realista* a fin de perseguir la representación de *lo real*, lo cierto es que la realidad no es ya sino un espacio subjetivo, pese a que inevitablemente condicionado por una serie de asertos que la acreditan en tanto que espacio conceptual necesariamente compartido por toda la comunidad de hablantes. La obra de Ponge, pues, voluntariamente ajena al sujeto y enfocada hacia la realidad empírica, ofrecía, en efecto, una *vision du monde*, pero como apuntó Collot a propósito del poeta, «[v]ision du monde, certes, mais le monde n'est jamais vu que par un sujet. C'est l'objectivité qui est une fiction» (Collot, 1989: 175).

1. La aparente impersonalidad del estilo pongeano: de la temática objetual al subjetivo espacio *táctil*

El rechazo de Ponge hacia la lírica testimonial e intimista siempre fue manifiesto, pues juzgaba que la experiencia autobiográfica y la expresión del estado de ánimo de un autor en modo alguno podían constituir el objeto de una obra poética. De ahí, por ejemplo, que uno de sus referentes fuera Malherbe, cuya obra consideraba «un intense combat contre l'effusion, le chaos, la vulgarité lyrique» (Ponge, 1965: 81), y que pretendiese alcanzar un estilo de escritura impersonal y formulario: «Parvenir à la formule claire» (Ponge, 1983: 63). En consecuencia, decidió evitar en lo posible el uso de la primera persona:

NOTAS

4 | Derrida abordó la obra del poeta en diversas ocasiones. Con el texto *Signéponge*, participó en el coloquio que, a propósito de Francis Ponge, se celebró en el Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle del 2 al 12 de agosto de 1975. Una versión de esta ponencia se publicó con el mismo título, en 1976, en la revista *Digraphe* (núm. 8, pp. 17-39), y ambos textos se recogieron en 1986, en *Francis Ponge. Cahier de L'Herne* (núm. 51, pp. 350-370). Una nueva revisión de todo este material apareció en 1984, en edición bilingüe francés-inglés, como *Signéponge/Signsponge* (New York & Guildford: Columbia University Press); y ya en 1988, se publicó de forma separada sólo la versión francesa: *Signéponge* (París: Seuil).

Il m'est devenu parfaitement impossible, depuis quelque temps, d'employer le *je* (la première personne du singulier) [...]. Je ne m'intéresse plus, c'est un fait, aux auteurs qui emploient le *je*. Ils me paraissent minces et ridicules; naïfs, vains, exagérément prétentieux, fantomatiques, et sans intérêt comme tels. Je ne voudrais pas perdre *notre* temps avec l'un d'eux (Ponge, 1965: 207-208).

Albergaba el propósito de que sus escritos se tomaran incluso como anónimos, como si se tratara de aquellas «strophes impersonnelles inscrites dans la pierre» que tanto admiraba de los restos de los monumentos romanos (Ponge, 1965: 187), pues siendo su familia originaria de Nîmes, siempre declaró haberse sentido impactado ante las inscripciones de «la Maison carrée, le temple de Vénus et les odalisques à Arles» (Ponge, 2002: 1411). Sin embargo, lo cierto es que en sus textos no dejará de advertirse el rastro de la primera persona, pues aunque no se manifieste en tanto que sujeto de la predicación —es decir, en tanto que protagonista de los objetos enunciados—, lo hará mediante ciertos dispositivos lingüísticos como la deixis de referencia exofórica, que es la que señala directamente al sujeto enunciativo situado fuera del texto. Y es que Ponge, en definitiva, habría establecido una correspondencia directa entre la presunta impersonalidad de su estilo y la temática objetual de sus poemas, pero tal implicación nunca debe presuponerse. Como apuntábamos, muy distinto es el tema de una obra en tanto que objeto de enunciación, del modo en que este se enuncia por parte del sujeto enunciativo, de un sujeto que siempre tendrá la suficiente competencia como para *modalizar* su objeto con independencia de cuál sea su naturaleza⁵. No sería pertinente, pues, establecer una simplificación ingenua ni restrictiva, porque ni toda la lírica testimonial supone esa *effusion subjective* de la que abominaba el poeta⁶, ni toda la que es —o pretende ser— impersonal deja de serlo necesariamente. Además, y pese a que Ponge había expresado el deseo de dejar que las cosas se liberasen del hombre (Ponge, 1965: 73), nunca rechazó el hecho de que los objetos fuesen definidos en función de la mirada del hombre, dado que lo único que implicaba su perspectiva era un cambio de enfoque en el modo de describir la realidad, con el fin de que ésta pudiera manifestarse sin las ataduras de las expresiones convencionales. Así pues, y como señaló Veck,

La restitution écrite de l'objet par Ponge ne doit pas être considérée comme une recherche de l'objectivité, de la neutralité, etc. Dans la mesure où les choses sont dites, où elles s'inscrivent dans le langage, elles participent de l'humain, qui leur confère une valeur en relation avec lui; c'est cette valeur reçue que Ponge tente d'abolir, pour mettre à jour des qualités ignorées par l'usage commun de la langue (Veck, 1994: 47).

Por lo tanto, que precisamente fuesen los objetos el asunto enunciado en la obra de Ponge no implica que en ella no pueda rastrearse el sujeto que la enuncia; y aunque a menudo este sujeto aparece encubierto bajo las fórmulas colectivas *on* y *nous*, los frecuentes *il*

NOTAS

5 | Nos ceñimos aquí al concepto de *enunciación* como instancia lingüística lógicamente presupuesta por la existencia misma de un enunciado (Greimas y Courtès, 1990: 144), por lo que no cabría confundir este sujeto con el sujeto de la predicación de la lógica clásica, es decir, con aquel que, sometido a reflexión u observación, aparecería objetivado en un enunciado (1990: 395).

6 | En efecto, Ponge abominaba de lo que entendía como las simples efusiones del espíritu de un poeta: «[Je suis] absolument contraire à la poésie considérée comme une *effusion simplement subjective*... par exemple, "je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche", et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie. Il s'agit évidemment de bien autre chose» (Ponge, 1970: 26-27).

convient o *il faut*, o el presentativo *c'est* (aparte del recurrente uso del infinitivo, paradigmática forma no personal del verbo), el *sujeto* Ponge no deja de emerger a lo largo de todos sus textos.

Con todo, el hecho es que Ponge se había dirigido a los objetos precisamente porque no se sentía capaz de hablar de sí mismo, tal y como lo precisó en *Pratiques d'écriture*, su último libro publicado: «Il s'agit pour moi de faire parler les choses, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même» (Ponge, 1984: 79); pero también porque tenía el convencimiento de que la expresión, *per se*, debía constituir la finalidad de cualquier disciplina artística; es decir, no la expresión de una idea o creencia, sino la expresión en tanto que evidencia de la existencia del individuo mismo. Y justo los objetos de la realidad sensible se convirtieron en el pretexto que consideró óptimo para expresarse y a la vez definirse por diferenciación, porque, a su parecer, el silencio de los objetos no podía sino incitar al hombre a hacer uso de su facultad lingüística: «la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet» (Ponge, 1952: 47)⁷. Así pues, dirigirse hacia las cosas fue en verdad una táctica para obtener una imagen de sí mismo, puesto que el poeta se sirvió de su temática objetual para ratificar su existencia. Por consiguiente, y tal y como lo señaló Leclair, en la obra de Ponge la descripción del objeto

est plus qu'un prétexte mais elle n'est pas non plus la finalité du poème. Car c'est dans sa relation à l'objet que le *je* se découvre et s'énonce, dans son mouvement d'admiration ou de répulsion face à l'objet, dans les qualités ou les défauts qu'il lui voit, que le *je* avoue ses préférences et ses inhibitions (Leclair, 1995: 140-141).

En consecuencia, nada tendría que ver la objetividad pongeana con la que ensayaba, por ejemplo, su contemporáneo Alain Robbe-Grillet, uno de los mayores artífices de la *école du regard* con la que la obra de Ponge parecería, *a priori*, tener puntos en común. También los textos de Robbe-Grillet pretendían mostrar los objetos de la realidad cotidiana, pero mediante una perspectiva que simulaba el encuadre captado por el objetivo de una cámara fotográfica o cinematográfica. La realidad empírica de la que nos quiere dar cuenta Ponge, en cambio, nunca podría asimilarse al espacio que nos pudiese revelar una instantánea grabada por un instrumento óptico, puesto que Ponge hizo suyo un especial concepto de espacio: el *espace tactile* que ideó el pintor Braque. Así pues, si bien el convencional «espace visuel sépare les objets les uns des autres», el espacio que Braque denominó «táctil», por el contrario, sería el que «nous sépare des objets» (Ponge, 2002: 944), por lo que este espacio no podría sino reclamar la presencia de un sujeto⁸; y de ahí que Ponge concibiera ese ámbito no como un lugar objetivo, sino como el lugar del que cada individuo debería apropiarse: «un endroit, pour l'œil même, où se promener, à explorer, des objets à tâter, à étreindre, enfin

NOTAS

7 | Curiosamente, una de las obsesiones del joven Ponge había sido la de autoanalizarse. En un escrito muy iluminador titulado *Premier essai d'analyse personnelle* y que el poeta añadió a una carta dirigida a su padre en 1919, se nos revela tanto esta idea como los temores e inseguridades que lo impulsaron a buscar una forma de expresión original: «le contact de grands esprits [...] me jeta dans le désespoir de ma faiblesse de raisonnement, de ma médiocrité d'idées, et c'est alors que je cherchai furieusement l'originalité qui me mît au niveau de ces intelligences; sinon au point de vue logique et puissance d'idées, du moins, en général, dans la balance des facultés, puisque, par l'originalité sentimentale et du style, je leur étais supérieur. Ce souci d'originalité et ma continuelle manie d'analyse personnelle qui s'y ajoute naturellement, m'ont jeté bientôt dans l'incohérence, le désordre, et le désespoir qui naît du désordre logique» (Ponge, 2005: 27-28). No disponemos de la respuesta que obtuvo de su progenitor, pero por lo que se constata en una nueva carta de Ponge referida a esa respuesta, el consejo paterno, pese a la reticencia con el que lo toma, bien podría constituir la clave de lo que más tarde se convertiría en el objetivo del poeta: «j'ai bien reçu hier la lettre de Papa qui m'accuse réception et lecture de ma petite saleté psychologique. Le conseil de Papa "de faire porter mon analyse psychologique sur d'autres sujets que sur moi-même" est plus difficile à suivre qu'il ne peut sembler» (Ponge, 2005: 33).

8 | De este modo, Braque habría logrado, según Ponge, que el hombre volviese «à l'origine du regard. Au lieu de reculer, dans la perspective,

à interroger. Il y a là (indéfiniment) à croire s'approprier. À jouir» (Ponge, 1999: 125). Por lo tanto, y pese a que un texto descriptivo y supuestamente impersonal debería aparecer desmodalizado (Hamon, 1982: 150), en la obra de Ponge constataremos que los escritos aparecen plagados de elementos modalizadores (adjetivos valorativos, verbos volitivos y de expresión de sentimientos, invocaciones y exclamaciones de toda especie, etc.), puesto que, como señalara Rieu a propósito de la obra pongeana,

[b]ien que la présence du *je* (*nous*, *on*) rappelle déjà à tout moment une subjectivité, celle-ci se manifeste encore de façon plus engagée, plus interprétative dans l'emploi constant d'adjectifs ou d'adverbes qui contiennent un jugement et imposent une vision très originale (Rieu, 1986: 88).

Además, la voz que asume el discurso reivindica sin reservas la organización del material textual, porque la mayoría de los poemas de Ponge dedicados a la descripción de cosas advierten al lector de que el texto está llegando a su término mediante algunas fórmulas lingüísticas que señalan claramente al sujeto enunciativo, como el adverbio *enfin* o la conjunción *mais*, que más que aparecer con su habitual valor adversativo, «déjoue l'attente du lecteur dans la mesure où elle coupe brusquement court à la description qui était en train de se déployer» (Leclair, 1995: 79). Y cabe no olvidar que el sujeto incluso nos hará partícipes de sus cavilaciones en lo que concierne a la dificultad de traducir verbalmente las cosas, tal y como se explicita en el siguiente ejemplo relativo a la descripción de *le palet*: «Je n'en dirai pas plus [de *le palet*], car cette idée d'une disparition de signes me donne à réfléchir sur les défauts d'un style qui appuie trop sur les mots» (Ponge, 1967: 101)⁹. En consecuencia, la estructura enunciativa de los textos pongeños se convertiría también en temática, porque sería la propia existencia fáctica de los objetos (la que el sujeto percibiría a través de sus *ojos táctiles*) lo que, según Ponge, habría de constituirlo como individuo¹⁰. Y si Ponge reclamaba definirse mediante las cosas, es decir, a través de la alteridad y por diferenciación, inevitablemente su obra despertó la atención de Derrida, quien la examinó desde su concepto de *différance*.

2. Identidad y diferencia: el rastro del sujeto en la escritura del objeto pongeño

Efectivamente, de manera plausible podría entenderse la construcción del sujeto de la poética de Ponge desde la perspectiva derridiana de la *différance*, porque siendo el objeto pongeño la alteridad —«La chose est l'autre» (Derrida, 1988: 17)—, a partir de ese otro podría irse definiendo el sujeto, dado que, en definitiva,

NOTAS

les choses avancent vers le regardeur. Les forces naturelles sont rendues à leur ancien mystère, avant leur décryptation. Il s'agit [...] d'un nouvel encombrement tactile et manuel de l'espace, de ce nouvel espace que depuis toujours, a-t-il dit, il [Braque] sentait» (Ponge, 2002: 1310). De hecho, la admiración de Ponge por Braque se remontaba a los primeros recuerdos que el poeta tenía de las imágenes de las obras del pintor, en las que ya advirtió el particular modo en que Braque representaba los objetos en el espacio. Y cabe añadir que Ponge daba mucha importancia a las sensaciones táctiles como suscitadoras de conocimiento (Ponge, 1997: 281), por lo que solía recurrir a Condillac y, en concreto, a la introducción de Derrida, titulada «L'Archéologie du frivole», en el *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac (París: Galilée, 1973).

9 | En *La Rage de l'expression*, por ejemplo, estas consideraciones serán muy comunes, pues el autor hará continuamente partícipe al lector de su tarea de escritura: «décidément, il faut que je revienne au plaisir du bois de pins» (Ponge, 1952: 83); «je n'arriverais pas à conquérir ce paysage, ce ciel de Provence? Ce serait trop fort! Que de mal il me donne! Par moments, il me semble que je ne l'ai pas assez vu, et je me dis qu'il faudrait que j'y retourne, comme un paysagiste revient à son motif à plusieurs reprises. Pourtant, il s'agit de quelque chose de simple!» (Ponge, 1952: 144); «à noter que j'éprouve les plus grosses difficultés du fait du nombre énorme d'images qui viennent se mettre à ma disposition [...], du fait de l'originalité de mon point de vue [...] —de mes scrupules excessifs (protestants)— de mon ambition démesurée, etc.» (Ponge, 1952: 156).

«l'un n'est que l'autre différé» (Derrida, 1972: 19); y así lo había afirmado el propio poeta de un modo intuitivo, preguntándose si no sería acaso la «mise en compagnie de quelque autre (être ou chose), enfin de quelque objet, qui permettrait à quiconque de concevoir son identité personnelle? [...] De se signifier?» (Ponge, 2002: 416). Pero recordemos brevemente el concepto de la *différance* de Derrida, y la interpretación que podría tener desde la perspectiva texto-sujeto-objeto de Ponge:

La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit «présent», apparaissant sur la scène de la présence [en nuestro caso, el texto], se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé [el sujeto] et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur [el objeto] (Derrida, 1972: 13).

Ponge, además, había declarado que, si bien «les objets sont en dehors de l'âme», en virtud de que «l'âme est transitive», necesitaría «un objet qui l'affecte, comme son complément direct», y ese «rapport à l'accusatif» implicaría una proyección del yo hacia la alteridad (Ponge, 1981: 150); y cabe apostillar que el poeta justificó esa proyección de su yo a partir de uno de sus comunes juegos de palabras, pues recalcó que del término *subjectivité* se debía insistir «sur le *sub* (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi: de mon corps) et sur le *jectif*: il s'agit d'un *jet*: d'une projection» (Ponge, 1971b: 19-20). Y justo este proceso de *transitividad*, virtualmente análogo a la *orientación* en lógica y a la *intencionalidad* en filosofía, podría asimilarse al espacio de la *différance* derridiana, al espacio en el que la identidad se descubriría en la alteridad. No se tratará, sin embargo, de una *identificación* reductiva o simplificadora, puesto que en el ámbito de la *différance* —proceso dinámico que integraría *espaciamiento* y *dilación*—¹¹, una identificación factual entre el sujeto y el objeto nunca se satisfaría completamente; y sólo en virtud de ese *diferir*, Ponge podría sentenciar que «l'être... n'est que de façons d'être successives» (Ponge, 1981: 151).

Asimismo, cabe recordar que, según Derrida, el concepto de la *différance* debería relacionarse con el de la *traza* o *huella*, puesto que sería necesario un rastro sensible que pudiera dar cuenta del proceso de la diferenciación-identificación: «Les concepts de trace (*Spur*), de frayage (*Bahnung*) [...] sont [...] inséparables du concept de différence. Il n'y a pas de frayage sans différence et pas de différence sans trace» (Derrida, 1972: 19)¹². El texto pongeano, pues, se constituiría como el rastro sensible de la diseminación del sujeto, por lo que el poema será la señal que, a propósito del objeto, dejará el sujeto enunciativo; el rastro mediante el cual el sujeto ausente se dejará vaciar por un objeto; y de nuevo, las palabras de Ponge podrían coincidir con esta idea derridiana de la *traza* o la *huella*: en primer lugar, porque juzgaba que su labor era como la de un topo

NOTAS

10 | Precisamente Alain Robbe-Grillet le reprochó a Ponge que sus objetos no eran sino un puro espejo del hombre, tal y como se advierte en la siguiente declaración: «l'anthropomorphisme le plus ouvertement psychologique et moral qu'il [Ponge] ne cesse de pratiquer ne peut avoir au contraire pour but que l'établissement d'un ordre humain, général et absolu. Affirmer qu'il parle *pour* les choses, *avec* elles, dans leur *cœur*, revient dans ces conditions à nier leur réalité, leur présence opaque: dans cet univers peuplé de choses, celles-ci ne sont plus pour l'homme que des miroirs qui lui renvoient sans fin sa propre image. Tranquilles, domestiquées, elles regardent l'homme avec son propre regard» (Robbe-Grillet, 1961: 62).

11 | Derrida fundamentó la noción de la *différance* en el doble sentido del verbo latino *différre*: el primero se referiría a «l'action de remettre à plus tard [...] dans une opération qui implique [...] un détour, un délai, un retard, une réserve [...]: la *temporisation*»; y el segundo, al significado de *différer*, de «ne pas être identique, être autre, discernable [...] : *espacement*» (Derrida, 1972: 8).

12 | En este caso, Derrida no escribe con «a» la noción de la *différence* porque la toma de la teoría freudiana.

que va trazando un túnel por entre los vocablos:

Je travaille [...] un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux [...] l'oeuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc (Ponge, 1965: 229).

Y por otra, en tanto que, para Ponge, si bien cada uno de sus textos era una «*imprégnation*... venant du fond de mon corps», su escritura sería «une espèce de trace de ce qu'il y a de plus profond en moi, à propos de telle ou telle notion» (Ponge, 1970: 72). Y asimismo, este rastro también supondrá el testimonio de la materialidad de la escritura, una dimensión fundamental para Ponge: «Mais écrire, pourquoi? pour produire (laisser) une trace (*matérielle*), pour *matérialiser* mon cheminement, afin qu'il puisse être suivi d'une autre fois, une seconde fois» (Ponge, 1971b: 19). Así pues, la presencia del *yo* la hallaremos en el espacio de la diferencia y por oposición a la evidencia del objeto, es decir, a la construcción poética que, en función de ese objeto, llevaría a cabo el sujeto enunciativo:

Les objets sont [...] ma seule raison d'être, à proprement parler mon prétexte; et *la variété des choses est en réalité ce qui me construit*, [...] ce qui me permettrait d'exister dans le silence même. [...] Et si j'existe à partir d'elle [de la chose] ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création? Le texte (Ponge, 1971a: 12-13).

La cuestión de la huella, además, a menudo se explicitará en los poemas mismos; y sobre todo, en aquellos en los que el objeto de enunciación es un ser animal. Así pues, en «L'Araignée», por ejemplo, el hilo de baba con el que el arácnido teje su telaraña (*son ouvrage*) se equiparará a la saliva del poeta, deliberada *red* para *captar* lectores:

[L'araignée] secrète son fil, bave le fil de sa toile... le fil de son discours [...]. D'où la définition par elle-même de sa toile aussitôt conçue: DE RIEN D'AUTRE QUE DE SALIVE PROPOS EN L'AIR MAIS AUTHENTIQUEMENT TISSUS —OÙ J'HABITE AVEC PATIENCE— SANS PRÉTEXTE QUE MON APPÉTIT DE LECTEURS (Ponge, 2003: 109-110).

También a propósito de la concha (en «Notes pour un coquillage»), Ponge se referirá a la «secreción» —el lenguaje— del «mollusco-hombre»: «la véritable sécrétion [...]: je veux dire la PAROLE» (Ponge, 1967: 77)¹³; y asimismo, las secreciones de los caracoles (en «Escargots») se revelarán ejemplares, puesto que su rastro —como las líneas de una caligrafía— no será sino algo inherente a ellos mismos. La propia existencia de estos animales, pues, se constituiría ya como obra de arte, y esta será una de las lecciones que, para Ponge, nos brindarían los gasterópodos¹⁴, puesto que no

NOTAS

13 | En «Des raisons d'écrire», Ponge volverá a referirse al *hombre-mollusco* aunque, esta vez, las palabras no serán ya una «secreción», sino su sangre: «O hommes! Informes mollusques, foule qui sort dans les rues [...]. Vous n'avez pour demeure que la vapeur commune de votre véritable sang: les paroles» (Ponge, 1967: 162-163).

14 | Comúnmente Ponge extraía de cada uno de los objetos que describía una *leçon* que debería entenderse en tanto que forma óptima de adecuarse a la vida: «chacun de mes objets, qui persiste dans la vie, propose une façon d'être, donc une morale, donc un art de vivre. Si la morale c'est l'art de vivre. Il y a une morale de l'escargot, une morale de l'huître, etc.» (Ponge, 2002: 1431).

habrían *escrito* su rastro (su *obra*) sino «en obéissant précisément à leur nature»:

Et voilà l'exemple qu'ils [les escargots] nous donnent. Saints, ils font œuvre d'art de leur vie [...] Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin, à leur œuvre. Rien de disproportionné —d'autre part— à leur être physique. Rien qui ne lui soit nécessaire (Ponge, 1967: 54).

Además, en alguna ocasión, y en virtud de esta idea de que no habría distancia entre la vida de un individuo y su propia obra, el mismo Ponge expresó la voluntad de que sus escritos fuesen leídos como una especie de novela autobiográfica, una idea que tomó de un título de Ungaretti: «il y a un très beau titre de Ungaretti pour ses poèmes: *Vita d'un Uomo*... et, en effet, pour un artiste... la vie et l'œuvre ne font qu'un» (Ponge, 1970: 106)¹⁵.

Por otra parte, también la *concha* de los caracoles dará testimonio de esta simbiosis entre el arte y la vida, puesto que el caparazón perduraría, así como la producción literaria de un escritor, más allá de la existencia del individuo: «cette coquille, partie de leur être, est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux» (Ponge, 1967: 54). Los caracoles, por lo tanto, serían un ejemplo idóneo para el hombre y, en concreto, para el escritor; y de ahí que el texto que los describe concluya con dos explícitas sentencias: la primera, «les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers», sería una variante de la clásica definición del *orador* de Quintiliano: «Vir bonus dicendi peritus» (*Institutio*, XII, I, I); y la segunda, «connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es», nos remite claramente al «Gnosti te auton» del frontispicio del templo de Apolo en Delfos, una de las divisas paradigmáticas del pensamiento griego. Así pues, como apunta Pellet, «Ponge est à la recherche d'une écriture éthique, qui porte en elle-même sa fin et sa justification. L'œuvre doit être, comme la coquille des mollusques, le produit naturel d'une nécessité interne, la matérialisation de l'activité d'une vie» (Pellet, 1992: 55). Y esta ética que deriva de la *leçon* de cada objeto nos define, inevitablemente, el *ethos* del poeta.

Asimismo, otro recurso de definición del sujeto a través del objeto será mediante la asimilación, por parte de la voz lírica, de las características del objeto que el poema describe; y un ejemplo meridiano nos lo ofrece el texto dedicado a *La Seine*, donde el sujeto lírico explicitará su deseo de confundirse con la materia líquida de su objeto para adoptar su fluidez: «je suis assuré de ne cesser de couler en toi, cher ami [...]; pourquoi coulerais-je encore, sinon pour m'étendre et me relâcher enfin?» (Ponge, 1999: 297). En otros casos, sucederá a la inversa, pues en lugar de tratar de encarnar el

NOTAS

15 | En 1969 se publicó, en efecto, un volumen que recogía toda la producción poética de Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*; y en 1974, cuatro años después de su muerte, se editó un volumen que compilaba toda su prosa crítica: *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Pero lo destacable es que, para Ponge, Ungaretti era el único poeta *subjetivista* digno de admiración: «Gonflée d'un sentiment profond, l'une des seules (peut-être la seule) poésie subjective supportable —et non seulement supportable— mais exemplaire et admirable [...]. Sans recours à aucune transcendance, ni à aucun système idéologique encombrant. Sans idéologie. [...] Sans recours à la chanson au chant. Sans autre recours, du point de vue du rythme, qu'à celui des battements du cœur» (Ponge, 2002: 1340-1341). De hecho, Ponge tradujo al francés algunos textos de Ungaretti, y de igual modo, Ungaretti vertió al italiano poemas de Ponge. Sobre esta cuestión, véase el trabajo de Violante (1998).

objeto, el sujeto le transferirá sus rasgos humanos. Curiosamente, se puede advertir en otro de sus textos dedicados al agua; esta vez, en «De l'eau», pues el sujeto le atribuye a este elemento el sentimiento humano de la humillación por el hecho de que, en su estado líquido, es una substancia que inevitablemente fluye sobre cualquier superficie: «elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier [...]». On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur» (Ponge, 1967: 61). Por esta razón, y no en pocas ocasiones, Ponge fue tildado, pese a evitar lo humano, de antropocentrista (Ponge, 1970: 110-113), aunque cabe precisar que esta humanización de los objetos no sería sino una consecuencia de su *parti pris*, pues en tanto que «la description ne peut passer que par le langage fait pour l'homme», era inevitable «la tendance à l'animisme ou l'anthropomorphisme» (Rieu, 1986: 97).

Por otro lado, esta huella del sujeto en el objeto —o en el texto sobre el objeto— debería también relacionarse con el acto de *nombrar* las cosas tan característico de Ponge, pues cabe recordar que el poeta aspiraba a un ideal lingüístico que podría asimilarse al de la tesis naturalista del *Crátilo* platónico, ya que uno de los objetivos que se propuso fue que los nombres de las cosas se asemejaran a las cosas por ellos designadas; una correlación de semejanza que, a su juicio, habría impulsado el origen de toda denominación (Ponge, 1971b: 22-23)¹⁶. Y el propio acto de nombrar, en efecto, involucraría al sujeto que denomina:

si la chose ne peut être que la chose-pour-l'homme-en-tant-qu'elle-est-dit, l'entreprise de nomination ne concerne plus la chose mais la subjectivité qui est en contact avec elle. La nomination rend alors compte de notre être dans le monde, explore notre subjectivité dans ses réactions envers le plus de situations étrangères possibles (le plus d'objets possibles), qui façonnent notre *être en avant*, enrichissent notre subjectivité (Rieu, 1986: 109).

Por lo tanto, y siendo el texto el espacio de la diseminación del sujeto, y en función de la importancia que Ponge otorgaba a los nombres de las cosas, otro de los argumentos que desarrolló Derrida para interpretar la obra de Ponge fue que toda su producción se constituiría como el derramamiento de su rúbrica, el «*débordement de sa signature*»¹⁷; y justo a causa de este desbordamiento-diferimiento causado por la acción «*spongistique pharmacopoétique*» del poeta «*Ponge-éponge*», la firma resultante podría ser, según Derrida, también la de «la chose même, c'est-à-dire, signature d'autre chose» (porque, recordémoslo, «l'un n'est que l'autre différencié»), así que se trataría de una especie de *contrasignature* (Derrida, 1988: 105). De nuevo, corroboraría esta tesis el poema «De l'eau», porque así como el sujeto se inmiscuye en el texto dejando su huella («L'eau m'échappe, me

NOTAS

16 | Efectivamente, el acto de la denominación era, para Ponge, fundamental: «Sans doute suffit-il de *nommer*... d'une certaine manière»; (Ponge, 1981: 167); «Il s'agit de la nomination de choses du monde sensible» (Ponge, 1965: 137), y de ahí que su poética pueda considerarse *cratiliana*. Sobre esta cuestión, véase nuestro trabajo (Capllonch, 2011).

17 | En el Coloquio de Cerisy dedicado a Ponge, Derrida fue interrogado sobre la importancia que daba a este concepto de firma, de rúbrica; y sobre esta cuestión, insistió en la singularidad de los nombres propios en lo que concierne a su sentido: «On rencontre alors le problème du nom propre, en tant que vocable, appellation, la question de sa place dans le système de la langue. Un nom propre comme aléa devrait ne rien signifier, devrait être une référence pure. Mais comme c'est un vocable pris dans un réseau linguistique, ça commence toujours à signifier. Le sens contamine le non-sens» (Derrida, 1977: 146). De hecho, el propio Derrida solía establecer juegos lingüísticos con el nombre del poeta, considerándolo un matrimonio de vocablos, *Francis et Ponge*: «Francis et Ponge forment un couple hétérosexuel harmonieux. Francis tranche par sa virilité, il introduit la décision dans l'indécidable éponge, et Ponge la féminité —l'épouse— en prend son parti» (Derrida, 1977: 140). Otros críticos han hecho también hincapié en la peculiaridad del nombre del poeta, a partir del interés que el mismo Ponge sentía por los nombres. Así pues, Jean (1986: 38) señalaba, por ejemplo, que el nombre *Francis Ponge* era un «curieux mélange d'éponge et de pierre ponce», porque lo cierto es que tanto las esponjas como

file entre les doigts» [la cursiva es nuestra]), también el propio objeto dejará la suya: «elle [el agua] échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier [el papel donde queda físicamente escrito el poema] des traces, des traces informes» (Ponge, 1967: 63): *trazas* que no serían sino la propia escritura, el espacio donde el objeto se inscribe.

De igual modo sucede en el texto «Les Hirondelles ou dans le style des Hirondelles» (y cabe advertir que la voz *style* del título no se refiere solamente al *estilo de escritura*, sino también al *stylo* en tanto que instrumento de escritura, a la «pluma estilográfica»). En este caso, las aves serán auténticas *plumas* que, con la tinta del cielo, *firmarán* el espacio y *se escribirán* a sí mismas: «Hirondelle... Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire tu t'écris vite!»; y en sus nidos, además, estarían esperando unas crías que no serán sino *pequeñas palabras*: «les mots piaillent: la famille famélique des petits mots...» (Ponge, 2003: 164-165).

También la expresión del poeta la encarnará la imagen de «Le Lézard» (Ponge, 2003: 83-87); la del pequeño reptil que, siempre avanzando sobre una pared de mampostería —la página en blanco—, de pronto podría detenerse («Arrêt brusque») y, sin más, cambiar de dirección tal y como le sucede al sujeto que, en ese instante, aparece en el texto con el fin de anunciar que se trata de un cambio de enfoque de la visión del animal (es decir, en la dirección de su definición lingüística a propósito de la descripción del lagarto): «Il se prolonge. Profitons-en; changeons de point de vue»; y precisamente este reptil, que aparecerá y desaparecerá por entre las grietas del muro, «toujours cherchant furtivement sa route», emprenderá su andadura abasteciéndose «d'arguments, de ressort dialectique», porque su arma no sería otra que la lengua («une langue très longue et fourchue»); y ya al final del escrito (literalmente inscrito por la lengua del reptil), y por si hubiera aún algún lector distraído, Ponge declarará que este muro no se parecería sino a una página, a la página en la que se hará visible *le lézard* de la conciencia poética: «un petit train de pensées grises, —lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit».

Y finalmente, también en uno de los fragmentos de la serie *Le Soleil placé en abîme* veremos cómo el objeto es la propia escritura; y así, el *soleil*, tras emerger del *horizon du texte*, trazará su trayectoria hasta llegar a su cénit (el título del poema) para volver a esconderse al concluir el escrito; y de ahí que la sección en cuestión se denomine «Le Soleil titre la nature», pues el sol dará título a la naturaleza como si ésta fuese su específico texto:

[Le soleil] il paraît à l'horizon du texte, s'incorporant un instant à sa première ligne, dont il se détache d'ailleurs aussitôt. [...] S'élevant peu

NOTAS

las piedras abundan en los textos pongeanos. Con todo, el mismo poeta diría lo siguiente a propósito del nombre de un artista y su obra: «On ne reconnaîtra plus grand-chose sinon... nos initiales briller comme épingles ferrées sur un monument de toile» (Ponge, 1967: 110); y efectivamente, las iniciales de Francis Ponge pueden descubrirse incluso en el título de alguno de sus libros, como sucede en *La Fabrique du Pré* (1971).

à peu, il gagne alors au zénith la situation exacte de titre, et tout alors est juste, tout se réfère à lui selon des rayons égaux en intensité et en longueur. Mais dès lors il décline peu à peu, vers l'angle inférieur droit de la page, et quand il franchit la dernière ligne... [il replonge] dans l'obscurité et le silence (Ponge, 2003: 158).

Por consiguiente, y como en el resto de casos, este objeto que se *inscribe* será el contrapunto del sujeto que, a través de él, se proyectaría; por lo que, aunque el individuo Ponge se sitúa fuera del texto, permanecerá en él dejando la huella de su ausencia (como un signo, en definitiva), lo que construirá —aunque en diferido— su *persona*.

Así pues, esta poética objetual en modo alguno habría menoscabado al sujeto lírico que la enuncia, dado que, mediante diversas formas (que incluirían desde dispositivos lingüísticos como la deixis hasta estrategias de creación como el antropocentrismo), el *ethos* del sujeto habría ido componiéndose. Y es que los modos de dirigirse hacia las *choses* quizá no eran, en Ponge, «sino formas de una pregunta por el sujeto —no hay objeto sin sujeto— siempre aplazada, siempre rehusada incluso, pero no por ello menos presente y nítida» (Casado, 2007: 14). En consecuencia, estaríamos en desacuerdo con la afirmación de Hamburger de excluir la poética pongeana de la enunciación lírica, puesto que también en la obra de Ponge el objeto de enunciación es conducido hacia el ámbito del sujeto enunciativo. Todo aquello que el sujeto refiere del objeto no es sino la consecuencia de su experiencia con ese objeto en cuestión, sin el que acaso el propio sujeto no podría definir su identidad, pues es en el espacio táctil que separa al hombre de las cosas, en el espacio de la diferencia donde, en suma, el individuo toma conciencia de sí. Por lo tanto, y aunque Ponge eligió describir los objetos de su entorno cotidiano para abstraerse de su propia creación, esa estrategia retórica no habría hecho sino convertirlo en el verdadero *objeto* de su poética, porque su *parti pris*, en definitiva, no se desveló sino en tanto que *prise de parole*; y toda *prise de parole* nos devuelve siempre la imagen un sujeto:

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. À cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi (Amossy, 1999: 9).

Bibliografía

- AMOSSY, R. (1999): *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausana: Delachaux & Niestlé.
- BONNEFIS, Ph. y OSTER, P. (dirs.) (1977): *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], París: Union Générale d'Éditions.
- CAPLLONCH, Begoña (2011): «La instauración de un dispositivo lingüístico cratiliano como fundamento de un método de creación poética: la palabra fundacional de Francis Ponge», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. XXVI, 55-78.
- CASADO, M. (2007): «Clave de los tres reinos», en Ponge, F., *La soñadora materia. Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión. La fábrica del prado*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 7-30.
- COLLOT, M. (1991): *Francis Ponge: entre mots et choses*, Seyssel: Champ Vallon.
- DERRIDA, J. (1972): *Marges de la Philosophie*, París: Minuit, 3-29.
- DERRIDA, J. (1977): *Signéponge*, en Bonnefis, Ph. y Oster, P. (dirs.), *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy], París: Union Générale d'Éditions, 115-144.
- DERRIDA, J. (1988): *Signéponge*, París: Seuil.
- GALLEGOS, C. (2006): «Aportes a la Teoría del Sujeto Poético», *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, nº 32, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>>, [15/11/12].
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- HAMBURGER, K. (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid: Visor.
- HAMON, Ph. (1982): «Un discours contraint», en VV.AA., *Littérature et réalité*, París: Seuil, 119-181.
- JEAN, R. (1986): «La compagnie de Ponge», en Gleize, J. M. (dir.), *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, nº 51, 38-44.
- LECLAIR, D. (1995): *Lire «Le Parti pris des choses»*, París: Dunod.
- PELLET, É. (1992): «La morale et la rhétorique de la réciprocité», *Europe*, nº 755, 55-63.
- PONGE, F. (1952): *La Rage de l'expression*, Lausana: Mermod.
- PONGE, F. (1965): *Pour un Malherbe*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1967): *Le Parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1970): *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, París: Gallimard/Seuil.
- PONGE, F. (1971a): *Méthodes*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1971b): *La Fabrique du Pré*, Ginebra: Skira.
- PONGE, F. (1981): *Lyres*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1983): *Nioque de l'Avant-Printemps*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1984): *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, París: Hermann.
- PONGE, F. (1997): *Comment une figue de paroles et pourquoi*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (1999): *Œuvres complètes*, París: Gallimard, vol. I.
- PONGE, F. (2002): *Œuvres complètes*, París: Gallimard, vol. II.
- PONGE, F. (2003): *Pièces*, París: Gallimard.
- PONGE, F. (2005): *Pages d'Atelier 1917-1982*, París: Gallimard.
- RIEU, J. (1986): «La subjectivité dans *Le Parti pris des choses*», en Gleize, J. M. (dir.), *Francis Ponge. Cahier de L'Herne*, nº 51, 86-111.
- ROBBE-GRILLET, A. (1961): *Pour un nouveau roman*, París: Minuit.
- VECK, B. (1994): *Le Parti pris des choses de Francis Ponge*, París: Bertrand Lacoste.