

# Hacia una poética de la evidencia: Modalidades de la mirada en *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge

new metadata, citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

provided by Portal de Revistas

Universidad Complutense de Madrid  
cordero.rodriigo@gmail.com

Recibido: 29 de enero de 2009  
Aceptado: 25 de febrero de 2009

## RESUMEN

El artículo propone una lectura de Francis Ponge a partir de la noción de "evidencia". Con este objetivo, se centra en las relaciones textuales que se establecen entre sujeto y objeto con particular atención en las modalidades que adopta la mirada en algunos textos de *Le parti pris des choses*. La operación de una "poética de la evidencia" ilumina algunos aspectos centrales de la escritura del autor entre los cuales destaca su constante apelación al lector.

**Palabras clave:** poética, evidencia, mirada, lector.

**SUMARIO:** I. Hacia una poética de la evidencia. II. La presencia del yo en el poema y las modalidades de la mirada en "Pluie". III. Otras modalidades de la mirada. IV. Conclusión.

## Vers une poétique de l'évidence: Modalités du regard dans *Le Parti Pris des choses* de Francis Ponge

## RÉSUMÉ

L'article propose une lecture de Francis Ponge à partir de la notion d'"évidence". Il se concentre sur les rapports textuels que le moi entretient avec l'objet et particulièrement sur les modalités adoptées par le regard dans quelques textes de *Le parti pris des choses*. L'opération d'une "poétique de l'évidence" met en lumière certains aspects importants de l'écriture propres à l'auteur parmi lesquels il faut remarquer l'appel constant au lecteur.

**Mots clés:** poétique, évidence, regard, lecteur.

**SOMMAIRE:** I. Vers une poétique de l'évidence. II. La présence du moi dans le poème et les modalités du regard dans "Pluie". III. D'autres modalités du regard. IV. Conclusion.

## Towards a poetics of evidence: Modalities of seeing on Francis Ponge's *Le Parti pris des choses*

## ABSTRACT

The article proposes the idea of "evidence" as an important key to read Francis Ponge's writings. In doing so, it focuses on the textual relations between the self and the object, specially on those assumed by the different modalities of seeing in the context of several texts of *Le parti pris des choses*. Some central aspects of author's writing are enlightened by the work of a "Poetics of evidence" including among them a persistent request for the reader's acquiescence.

**Key Words:** poetics, evidence, seeing, reader.

**SUMMARY:** I. Towards a poetics of the evidence. II. Self's presence on the poem and the modalities of seeing in "Pluie". III. Other modalities of seeing. IV. Conclusion.

## I. Hacia una poética de la evidencia.

Entre los numerosos aspectos sugerentes que propone la escritura de Francis Ponge (en adelante FP), quizá uno de los más paradójales a los ojos del lector contemporáneo sea la continua resistencia del autor con respecto a cualquier aproximación exterior a su propia escritura que pretenda explicar sus poemas. Y no tanto, ciertamente, porque sea el mismo FP quien desencadena la interpretación al tomar a su propia cuenta la labor de escribir sobre su escritura, difuminando continuamente los lindes tradicionales entre escritura "creativa" y escritura "reflexiva" o "crítica"; sino sobre todo porque a la hora de la lectura esta pretensión de una escritura refractaria a la explicación, en lugar de traducirse en el planteamiento de un enigma irresoluble o de una experiencia estética inefable, en cambio, se traduce en la vindicación de una escritura que, teniendo libremente a su disposición el universo completo de las palabras y de las cosas, pretende ser evidente por sí misma o evidente de suyo. Esto es, en una escritura que, situándose entre la definición y la descripción, pretende conseguir en el lector desde el ámbito del lenguaje la misma respuesta que la presencia de los objetos exteriores a la consciencia producirían hipotéticamente o verosímilmente en el sujeto que los percibe. El mismo reconocimiento, la misma aprobación, el mismo consentimiento, la misma evidencia<sup>1</sup>.

Por otra parte, se suele decir no sin razón que la FP es una escritura objetiva en la que el sujeto desaparece en orden a ceder su voz a aquello que se le opone, a aquello que se le presenta, a aquello que tiene enfrente y que, de otra manera, pasaría desapercibido o permanecería mudo. Sin embargo, contra una lectura objetivista que parece tomar demasiado al pie de la letra el *dictum* de *tomar partido por las cosas*, parece evidente que no resulta posible comparecencia alguna del objeto sin la comparecencia simultánea del sujeto (e igualmente sin la comparecencia del lenguaje).

A continuación ensayaremos una lectura que propone establecer una relación entre estos dos aspectos, es decir, el de una escritura que se quiere refractaria a cualquier explicación *porque* pretende ser evidente de suyo, y el de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el objeto en el ámbito de los poemas del autor. Nuestra hipótesis de trabajo es que estas relaciones se encuentran entre las modalidades textuales que puede adoptar esa evidencia y cuyo análisis puede iluminar las estrategias que utiliza el autor en su consecución. Para ello, prestaremos atención de manera par-

---

<sup>1</sup> Son numerosos los pasajes en que FP hace alusión a este carácter *evidente* de su escritura (Ponge, 1971: 13, 17, 30-32 y 41). Con respecto a la relación entre la cualidad de la evidencia y la adecuación entre escritura y objeto, nos parece prudente poner entre paréntesis cualquier problema relacionado con los conceptos de mimesis, realismo o con la motivación del signo lingüístico (sobre los intentos fallidos, los obstáculos y las posibilidades que implican estas aproximaciones, ver Hamon, 1982: 119-133).

ticular a la disposición de la mirada del sujeto sobre el objeto que aparece en el poema "Pluie", considerado como poema ejemplar, a partir del cual la lectura se desplaza hacia otros poemas de *Le Parti pris des choses* (en adelante, *Le Parti pris*).

Como se puede observar, esta lectura implica una serie de decisiones. En primer lugar, la decisión de considerar "Pluie" y *Le Parti pris* como *corpus* textual preferente, en lugar de otros textos o poemas del autor cronológicamente más cercanos, quizá. Esta decisión responde, si se quiere, a un criterio de comodidad, pues, *Le Parti pris* contiene textos que, en su mayoría, son breves, o bien, que presentan una forma más definida o acabada en comparación con otros, todo lo cual facilita el análisis. En segundo lugar, la decisión de privilegiar la operación de la mirada en el ámbito de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el objeto. Ciertamente, la vista no es el único sentido que opera en la escritura de FP y, consiguientemente, podríamos haber elegido uno distinto. Sin embargo, tres razones sirven de pretexto para esta elección. Por una parte, el sentido de la vista ha sido considerado tradicionalmente como el medio privilegiado donde se establecen las relaciones entre sujeto y objeto. Por otra parte, nos parece que el sentido de la vista se presta especialmente como escenario donde se despliega, por decirlo así, una poética de la evidencia (bastaría para ello una consideración etimológica). Finalmente, la elucidación de la mirada como marca textual y lugar privilegiado de lo descriptivo constituye una suerte de *locus classicus*<sup>2</sup> y, en este sentido, el propio FP sostiene esta aproximación cuando, al afirmar que su escritura se encuentra entre la definición y la descripción, junto con destacar de la primera las cualidades de la infalibilidad, la indubitabilidad, y la brevedad, afirma que la segunda, suministra del objeto el carácter sensorial<sup>3</sup>, o bien, cuando afirma el predominio de la mirada como criterio de aproximación al objeto-texto<sup>4</sup>.

## II. La presencia del yo en el poema y las modalidades de la mirada en "Pluie".

Como señalamos al principio, la presencia de un "yo" que habla en el poema debiera ser un rasgo llamativo para el lector que considerara demasiado a la letra el *dictum* de *tomar partido por las cosas*. Y, en efecto, a primera vista, el rasgo común de los poemas de *Le Parti pris* es presentar un sujeto elidido, ausente, que se conserva oculto y cede su lugar al objeto.

Sin embargo, si se trata de rastrear las marcas textuales del sujeto que habla, "Pluie" no es una excepción en el conjunto de los poemas que integran *Le Parti pris*. Por ejemplo, "Rhum des fougères", "Escargots", "De l'eau", "Le Restaurant Lemeunier rue de la Chaussée-d'Antin", "Notes pour un coquillage", "Les Trois boutiques", "Végétation", y "Le Galet" son poemas en los que también, en mayor o menor medida, aparece el sujeto que habla en ellos.

Se trata, ciertamente, de un asunto de énfasis. La presencia del sujeto que habla en estos poemas corresponde únicamente a una simple mención que no se desencadena ("Rhum des fougères"), o bien, a un sujeto que presta momentáneamente su voz al

<sup>2</sup> Ver Hamon, 1981: 187-196.

<sup>3</sup> Ponge, 1971: 12.

<sup>4</sup> Ponge, 1971: 221-222.

objeto ("Escargots"), o bien, a una presencia que se sucede o se combina con otras que son impersonales ("Escargots", "De l'eau", "Le Restaurant Lemeunier rue de la Chaussée-d'Antin", "Notes pour un coquillage", "Les trois boutiques", "Végétation", "Le Galet"). En cambio, "Pluie" es un poema que depende completamente de la mención inicial, exclusiva y única del "yo" y de su acción (regarde).

La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. (Ponge, 2006: 32).

Esta presencia textual inmediata del "yo" se encuentra doblemente afirmada, por una parte, por la transitividad del verbo *regarder* cuyo objeto (*La pluie*) -que aparece al inicio de la oración- repite el título del poema, y, por otra, por la igualmente inmediata espacialización de esa mirada que, mediante la introducción de un principio de orden que comienza por el centro (*Au centre*), se focalizará en adelante en la diversidad que adopta ese ritmo de acuerdo a la división del espacio observado. En este sentido, la oración inicial opera como una condensación de la totalidad del poema en la medida en que presenta al sujeto que habla, al objeto del cual se habla, y al rasgo distintivo de ese objeto del cual se habla (*tomber, descendre, allures très diverses*).

El primer espacio circunscrito por la mirada (*Au centre*) despliega una serie de imágenes que transita, a partir de la proximidad del objeto inicial -cuyo índice es la nominación de la lluvia,- hacia una cortina (*rideau*), una red (*réseau*) y, finalmente, hacia una fracción intensa de meteoro puro (*fraction intense du météore pur*), describiendo un itinerario que va desde estado líquido inicial hacia el estado sólido final, a la par que describe un alejamiento paulatino de la percepción efectiva del objeto.

En principio, la condición de posibilidad de este tránsito se encuentra en la focalización de la mirada en las gotas que son, por decirlo así, el componente más asible de la lluvia. En consecuencia, esta última aparece doblemente circunscrita, esto es, primero por el espacio más o menos cerrado del patio y, luego, por la forma más o menos esférica de la gota.

Sin embargo, en el proceso paulatino de solidificación y, consiguientemente, de alejamiento, colaboran también las cualidades de la caída de las gotas -discontinua, implacable, relativamente lenta a causa de su ligereza- que, mediante una suerte de ralentización de la imagen, se traducen como el carácter sempiterno de la caída del meteoro, siendo esta última la imagen más alejada del objeto inicial de la serie.

Siempre en el primer párrafo del texto, la mirada circunscribe un segundo espacio de observación el cual, esta vez, no se define exclusivamente por la verticalidad de la caída, sino que incorpora la horizontalidad de los límites del patio, de las molduras y del alféizar de la ventana que, en la medida en que interrumpen u obstaculizan la caída, suministran una mayor estabilidad al conjunto y permiten una operación más detenida de la mirada.

Por otra parte, todos estos elementos espaciales, al situar el objeto de la mirada en una suerte de *escenario*, también permiten entrever el punto de vista del sujeto de esa mirada: a la derecha y a la izquierda, aquí y allá, en otro lugar. Consecuentemente, a este nuevo espacio corresponde una nueva descripción de las gotas, las cuales son

representadas por su peso -opuesto a la ligereza anterior- y su sonoridad -aspecto que no había sido recogido anteriormente-.

Quizá sea esta presencia más firme y decidida la que permita, propiamente, la consideración de las gotas como la individualización de la lluvia. No obstante, el aspecto sonoro de la caída es inmediatamente sustituido por un nuevo proceso de solidificación a partir de la imagen del grosor de las gotas hacia las formas análogas de un grano de trigo (*grain de blé*), un guisante (*pois*) y una canica (*bille*), de modo que pareciera ser únicamente de acuerdo a esta creciente solidificación que el objeto alcanza su condición de individuo.

À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. (Ponge, 2006: 32).

Pese a todo, de acuerdo a la naturaleza del objeto descrito, a partir del último estado de esta metamorfosis solidificante (*berlingots convexes*), hacia el final de su primer párrafo el poema retoma su cauce descendente en dirección a su obstáculo definitivo, esto es, el suelo.

Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplombe elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejailit en aiguillettes brillantes. (Ponge, 2006: 32).

Pareciera ser que en este pasaje la mirada adopta una visión de conjunto que domina (*surplombe*) la totalidad del objeto el cual, de ser así, recobraría su tradicional carácter pasivo. Por otra parte, si bien el objeto pierde en alguna medida la individualización que le suministraba la focalización de la mirada en las gotas y el carácter sólido que le proporcionaban las analogías -el agua literalmente se quiebra al llegar al suelo-, esta vez se encuentra circunscrito al continente de la superficie irregular del techo de zinc, o bien, del canalón que conduce su recorrido.

En este sentido, se podría decir que la dominación de la mirada triunfa en la medida en que el objeto se encuentra acotado, es decir, en la medida en que el objeto queda fijado en el texto sin posibilidad de escape ni de evasión alguna.

Sin embargo, esta visión de conjunto permite la operación de una nueva analogía, o más propiamente esta vez, de una comparación entre la representación de la lluvia y un mecanismo de relojería, la cual se mantendrá casi hasta el final del poema, describiendo una suerte de difuminación entre la naturaleza y el artefacto, difuminación cuyo índice, tal vez, se encuentra en la tensión no resuelta del todo que se establece entre la precisión y el azar<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La representación de objetos naturales mediante la relación que se puede establecer entre ellos y un mecanismo es una característica recurrente en el conjunto de *Le Parti pris*. Sin detenernos ahora

Chacune de ses formes a une allure particulière; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse. (Ponge, 2006: 32).

Decimos que se trata de una tensión no resuelta del todo en cuanto lo propio de un mecanismo de relojería pareciera ser, precisamente, no tanto quizá su falta de delicadeza, sino su monotonía, es decir, su precisión y su abolición del azar. En este sentido, el párrafo final del poema (párrafos que parecieran acortarse conforme la caída de la lluvia se espacia) se corresponde con la detención paulatina de la lluvia y, consiguientemente, con la desaparición -la evaporación- del mecanismo conforme simultáneamente aparece el sol.

La evaporación resulta ser, entonces, el último estado de una materia que ha estado sujeta a una continua metamorfosis. Una metamorfosis en la que, pese a su insistencia, no terminó por predominar la solidificación. Sin embargo, lejos de aludir al nuevo comienzo de un ciclo que se quisiera mecánico, como quizá cabría haber esperado a partir de la evaporación, el poema termina en una suerte de resumen, o mejor, en una definición del objeto (enfaticado por el uso de los dos puntos) que, junto con expresar la experiencia de un pretérito perfecto, expresa también una experiencia estética. *Il a plu*: ha llovido. *Il a plu*: ha placido, ha gustado<sup>6</sup>.

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparait tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore: il a plu. (Ponge, 2006: 32-34).

### III. Otras modalidades de la mirada.

La tematización de la mirada como lugar privilegiado donde se establecen las relaciones entre sujeto y objeto en el poema "Pluie" puede ser rastreada en otros poemas de *Le Parti pris*.

Por ejemplo, en la segunda sección del poema titulado "Les Mûres", donde el objeto que se ofrece a la mirada aparece propiamente como un espectáculo (*ils offrent plutôt le spectacle d'une famille rogue à ses âges divers*, Ponge, 2006: 44), pese a que esta diversidad aparece a continuación referida a una mirada que no es la del sujeto que escribe, sino a la de las aves para las cuales ese objeto constituye el alimento (*Vue la*

---

demasiado en ella, en principio, resulta llamativo que la comparación se establezca a partir de la consideración de la lluvia como un todo vivo (*Le tout vit*) de acuerdo a la diversidad de los ritmos que adopta su caída esto es, recogiendo el tercer elemento de la oración inicial del poema, otorgando así a la naturaleza un principio de finalidad que pareciera ser propio de un artefacto, o bien, al contrario, suministrando a los mecanismos producidos por el hombre las cualidades que pertenecen a la vida orgánica.

<sup>6</sup> Spada, 1974: 63.

*disproportion des pépins à la pulpe les oiseaux les apprécient peu*)<sup>7</sup>. O bien, en la primera sección de "Notes pour un coquillage", donde la operación de la mirada es simultánea a la operación del tacto para luego derivar, a partir del cambio de proporciones del objeto<sup>8</sup>, hacia una abstracción que tiende hacia la desaparición del mismo, siendo esta última -la abstracción- una modalidad que resulta común en diversos poemas.

Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l'étendue du sable. Car alors je prendrai une poignée de sable et j'observerai le peu qui me reste dans la main après que par les interstices de mes doigts presque toute la poignée aura filé, j'observerai quelques grains, puis chaque grain, et aucun de ces grains de sable à ce moment ne m'apparaîtra plus une petite chose, et bientôt le coquillage formel, cette coquille d'huître ou cette tiare bâtarde, ou ce "couteau", m'impressionnera comme un énorme monument, en même temps colossal, et précieux, quelque chose comme le temple d'Angkor, Saint-Maclou, ou les Pyramides, avec une signification beaucoup plus étrange que ces trop incontestables produits d'hommes. (Ponge, 2006: 110).

Uno de los mejores ejemplos de aquello que está en juego en el proceso de abstracción aparece en el poema final del libro ("Le Galet") en el que se encuentran reunidos algunos de los términos que tienen una importancia capital en el ámbito de la poética de la evidencia de FP: *définir*; *description*, *notion* y *contemplation*. Así en la primera sección del poema:

Le galet n'est pas une chose facile à bien définir.  
Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou.  
Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge. (Ponge, 2006: 142).

El objetivo explícito del poema, enunciado en la primera oración, consiste en este caso en ofrecer una definición del objeto. La descripción no aparece enunciada sino en la segunda oración, subordinada por una cláusula condicional, pese a que es aquello que, mediante la comparación de la piedra (*pierre*) con la roca (*rocher*) y la gravilla (*caillou*), sirve de resorte para la composición del poema.

Provisoriamente, diríamos que la definición tiene de abstracto aquello que la descripción tiene de sensorial, pero pareciera que la dificultad que impone aquí la definición del objeto exige la participación de las notas sensoriales que en principio debería suministrar la descripción.

Sin embargo, la descripción del objeto no parece ser aquí sino un primer paso, insuficiente y provisorio, que se limita a la enunciación de una forma o de un estado mediante una comparación (*c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou*), de modo que, en un nuevo giro en espiral, el poema retoma el camino de

---

<sup>7</sup> Esta cualidad espectacular del objeto aparece también al inicio del poema "Le pain": "La surface du pain est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne: (...)" (Ponge, 2006: 62), y en el poema "Le Restaurant Lemeunier rue de la Chaussée-d'Antin": "Rien de plus émouvant que le spectacle que donne, dans cet immense Restaurant Lemeunier, rue de la Chaussée-d'Antin, la foule des employés et des vendeuses qui y déjeunent à midi" (Ponge, 2006: 104).

lo abstracto esta vez mediante el desarrollo de la noción (*notion*) que se encontraba implícita en la descripción inicial. En este sentido, podría decirse que "Le Galet" es un poema que resulta del despliegue de la tensión que se establece entre lo abstracto y lo concreto, o bien, entre la definición y la descripción.

Esta tensión se torna evidente en el continuo de ir y venir entre una forma y otra de aproximación al objeto. Por ejemplo, cuando, luego de tomar la forma de un relato *ab initio* que quiere remontarse al origen del guijarro -una suerte de epopeya de la piedra-, el poema regresa, al final de su tercera sección, a la descripción. (*Je décrirai donc quelques-unes des formes que la pierre actuellement éparses et humiliées par le monde montre à nos yeux*, [Ponge, 2206: 146]). O bien, cuando la contemplación, que tal vez corresponde al grado más abstracto de la mirada, se ve interrumpida por una partícula de arena -forma minúscula de la piedra- que, impulsada por el viento, se introduce en el ojo.

En este sentido, la distancia que separa a la mirada descriptiva de la contemplación abstracta pareciera estar determinada en este pasaje por el adverbio "realmente" (*réellement*) que pone término a la contemplación (entendida como la operación que se ocupa propiamente del despliegue de nociones), tal como en el pasaje citado anteriormente el regreso a la descripción lo estaba por la introducción del adverbio "actualmente" (*actuellement*).

Cependant le vent souffle. Il fait voler le sable. Et si l'une de ces particules, forme dernière et la plus infime de l'objet qui nous occupe, arrive à s'introduire réellement dans nos yeux, c'est ainsi que la pierre, par la façon d'éblouir qui lui est particulière, punit et termine notre contemplation<sup>9</sup>. (Ponge, 2006: 148).

Por otra parte, la operación de la mirada y el papel que desempeña la contemplación encuentran un lugar privilegiado en el poema "La Crevette".

En principio, pareciera que aquí, tal como en "Le Galet", la tensión que se establece entre un mirar próximo y un mirar lejano tiene que ver con la dificultad de representar el objeto. Dificultad cuyo fundamento no se encuentra -al menos, no necesariamente o no exclusivamente- en el sujeto, sino que, por decirlo así, en la capacidad de exposición del propio objeto, en su decisión de no dejarse ver fácilmente, en su reticencia a mostrarse y, consiguientemente, en la resistencia que opone a la nominación o a la descripción.

---

<sup>8</sup> El cambio en la magnitud de lo observado aparece también en el poema "Végétation" donde la mirada opera como un lente de aumento conforme se aproxima al objeto: "À y regarder de plus près, l'on se trouve alors à l'une des mille portes d'un immense laboratoire, hérissé d'appareils hydrauliques multiformes, tous beaucoup plus compliqués que les simples colonnes de la pluie et doués d'une originale perfection: tous à la fois cornues, filtres, siphons, alambics" (Ponge, 2006: 138).

<sup>9</sup> El poema continúa: "*La nature nous ferme ainsi les yeux quand le moment vient d'interroger vers l'intérieur de la mémoire si les renseignements qu'une longue contemplation y a accumulés ne l'aurait pas déjà fournis de quelques principes*" (Ponge, 2006: 148). Y la sección que sigue inmediatamente a continuación: "*À l'esprit en mal de notions qui s'est d'abord nourri de telles apparences, à propos de la pierre la nature apparaîtra enfin, sous un jour peut-être trop simple, comme une montre dont le principe est fait de roues qui tournent à de très inégales vitesses, quoiqu'elles soient agies par un unique moteur*". (Ponge, 2006: 148).



Como sea, es esta dificultad la que, por una parte, retrasa la nominación del objeto (que no aparece propiamente nombrado sino en el tercer párrafo del poema), y que, por otra, establece esta vez un tránsito desde la contemplación hacia la evocación como si el objeto no pudiera ser representado directamente, sino únicamente mediante un rodeo, un circunloquio, o, en fin, por un alejamiento de la mirada que, no obstante, nunca es suficiente como para abandonar el objeto<sup>10</sup>:

Plusieurs qualités ou circonstances font l'un des objets les plus pudiques au monde, et peut-être le plus farouche gibier de contemplation, d'un petit animal qu'il importe sans doute moins de nommer d'abord que d'évoquer avec précaution, de laisser s'engager de son mouvement propre dans le conduit des circonlocutions, d'atteindre enfin par la parole au point dialectique où le situent sa forme et son milieu, sa condition muette et l'exercice de sa profession juste. (Ponge, 2006: 132).

En el segundo párrafo de "La Crevette" este alejamiento de la mirada pone en operación una analogía que, a partir de la reticencia inicial del objeto, se desplaza hacia la mirada opaca, alucinativa o incluso enfermiza del sujeto. No obstante, resulta ser precisamente esta opacidad la que permite, en una aproximación que se desarrolla mediante tropiezos y retrocesos, una percepción más -clara más nítida, más neta- del objeto en orden a dar cumplimiento al propósito explícito del poema (*atteindre enfin par la parole au point dialectique où le situent sa forme et son milieu...*).

De ahí que se trate de una alucinación benigna y de una visión regocijante en cuanto son los propios objetos de la alucinación los que estimulan el deseo de una visión más clara.

Admettons-le d'abord, parfois il arrive qu'un homme à la vue troublée par la fièvre, la faim ou simplement la fatigue, subisse une passagère et sans doute bénigne hallucination: par bonds vifs, saccadés, successifs, rétrogrades suivis de lents retours, il aperçoit d'un endroit à l'autre de l'étendue de sa vision remuer d'une façon particulière une sorte de petits signes, assez peu marqués, translucides, à formes de bâtonnets, de virgules, peut-être d'autres signes de ponctuation, qui, sans lui cacher du tout le monde l'oblitérent en quelque façon, s'y déplacent en surimpression, enfin donnent envie de se frotter les yeux afin de re-jouir par leur éviction d'une vision plus nette. (Ponge, 2006: 132).

La reticencia inicial del objeto, que ha exigido el rodeo que pasa por la visión opaca y alucinatoria del sujeto, resulta entonces en una visión más clara -más neta- del objeto. Y no sólo eso, sino que en una mirada regocijada.

---

<sup>10</sup> El cuarto párrafo del poema da cuenta de esto: "*L'on se trouve ici exactement au point où il importe qu'à la faveur de cette difficulté et de ce doute ne prévaille pas dans l'esprit une lâche illusion, grâce à laquelle la crevette, par l'attention déçue presque aussitôt cédée à la mémoire, n'y serait pas conservée plus qu'un reflet, ou que l'ombre envolée et bonne nageuse des types d'une espèce représentée de façon plus tangible dans le bas-fonds par le homard, la langoustine, la langouste, et par l'écrivisse dans les ruisseaux froids.*" (Ponge, 2006: 134). Al final de este párrafo, que da término al poema, aparece también el carácter abstracto o "ideal" de la mirada contemplativa: "*Objets pudiques en tant qu'objets, semblant vouloir exciter le doute non pas tant chacun sur sa propre réalité que sur la possibilité à son égard d'une contemplation un peu longue, d'une possession idéale un peu satisfaisante...*" (Ponge, 2006: 134-136).

El fundamento de este regocijo es el de una suerte de *difficulté vaincue* que permite que la nominación del objeto tenga lugar al inicio del tercer párrafo del poema, la cual aparece subrayada por el uso de los dos puntos: *la crevette*.

Sin embargo, para que ello sea posible es preciso que la analogía se resuelva, esto es, que describa su órbita completa. O bien, en otras palabras, que el rodeo que en un comienzo se había alejado del objeto, regrese a él. Así es como el resultado de la analogía es una representación del objeto que incorpora la dificultad que desde un comienzo había literalmente mostrado.

La visión más clara no es, entonces, el resultado de una depuración de la mirada, sino de la aceptación de la resistencia o de los obstáculos que el objeto le opondrá. Se trata, en definitiva, de recoger aquella precaución que aparece en el primer párrafo del poema, de modo que la mirada se adecue al objeto observado, sin rechazar la confusión, la contradicción, la inseguridad, ni la interrupción que ello implica en cuanto a que es de esta manera, precisamente, que el objeto se dona a la mirada.

Esta adecuación -suerte de mimetismo- difumina los límites tradicionales entre una mirada que se querría activa y un objeto pasivo. Y, sin embargo, la analogía no estaría completa si en este circuito no fuera incorporado también, como tercer miembro, el propio texto -la tinta- que recoge los mismos rodeos, tropiezos, retrocesos y confusiones que tanto el objeto como la mirada describieron en su recorrido.

Or, dans le monde des représentations extérieures, parfois un phénomène analogue se produit: la crevette, au sein des flots qu'elle habite, ne bondit pas d'une façon différente, et comme les taches dont je parlais tout à l'heure étaient l'effet d'un trouble de la vue, ce petit être semble d'abord fonction de la confusion marine. Il se montre d'ailleurs le plus fréquemment aux endroits où même par temps sereins cette confusion est toujours à son comble: au creux des roches, où les ondulations liquides sans cesse se contredisent, parmi lesquelles l'œil, dans une épaisseur de pur qui se distingue mal de l'encre, malgré toutes ses peines n'aperçoit jamais rien de sûr. Une diaphanéité utile autant que ses bonds y ôte enfin à sa présence même immobile sous les regards toute continuité. (Ponge, 2006: 133-134).

#### IV. Conclusión.

En un texto incluido en "My creative method", fechado el 30 de enero de 1948, FP se refiere al tipo de evidencia que pretende conseguir en el lector. Para ello -afirma- el poeta ha de prestar atención tanto al medio de expresión utilizado, esto es, al lenguaje, como a la adecuación de esta expresión a las cualidades específicas del objeto<sup>11</sup>.

Sin embargo, como hemos visto, la aproximación al objeto no se desarrolla en los poemas de una manera uniforme, sino que, por decirlo así, parece oscilar entre una aproximación abstracta -atenta a una consideración del objeto como noción que

---

<sup>11</sup> "À quoi se rapporte cette évidence? À une vertu propre de l'expression (du moyen d'expression)? Oui sans doute en un sens, mais en un sens seulement. Elle se rapporte également à une convenance, à un respect, à une adéquation (voilà le plus délicat) de cette expression (par rapport à elle-même absolument parfaite) à la perfection propre de l'objet (ou d'un objet) envisagé". (Ponge, 1971: 32).

ha de ser desplegada- y una aproximación concreta -atenta a las cualidades sensoriales del objeto-.

En este sentido, sería sencillo establecer que el primer tipo de aproximación corresponde propiamente a la definición y que la segunda propiamente a la descripción, o bien, que la primera corresponde propiamente a "tener en cuenta las palabras" tanto como la segunda a "tomar partido por las cosas", de acuerdo a la conocida fórmula propuesta por el autor.

Sin embargo, esta simplificación introduciría una jerarquía que no se encuentra necesariamente representada en los textos, sobre todo considerando que ambos tipos suelen presentarse entremezclados. Por otra parte, en el ámbito de una tipología textual, se sabe que definición y descripción no resultan fácilmente discernibles, y que ambas son instancias de aquello que Philippe Hamon, a propósito de la categoría más amplia de lo descriptivo, llama una "estética de lo discontinuo" (Hamon, 1981: 59).

En otras palabras, no se trata exclusivamente del análisis de un concepto que elimine por completo las marcas empíricas de la percepción o que apele a las categorías más o menos universales de un saber ya establecido o por establecer, pero tampoco únicamente de la descripción del objeto tal como este podría aparecer, por decirlo así, ante la mirada del sujeto que lo observa. Más bien se trata de diversas estrategias de aproximación según la naturaleza del objeto -o bien, para usar las palabras de FP, según su perfección-.

Así es como en algunos textos la aproximación parece conservar cierta distancia con respecto al objeto, como si se tratara de reunir las notas comunes que pertenecen a una categoría o a una clase y que, consiguientemente, apelan a un saber con un cierto grado de universalidad. En otras ocasiones, pese a que el establecimiento de correspondencias impone un alejamiento con respecto al objeto bajo la forma de una deriva analógica, pareciera como si el poema siempre pretendiera volver a él, esto es, a una aproximación que quiere ser cercana a las cualidades sensibles que determinan la aparición del objeto en la particularidad de un aquí y un ahora. Ahora bien, se trata ciertamente de una oscilación y, como tal, de un movimiento en dos sentidos, pues, del mismo modo en que el poema puede referirse a las cualidades comunes del objeto para volver a su particularidad, también puede enfocarse en las cualidades particulares del objeto y, a partir de ellas, remontarse hacia la abstracción.

De esta manera, pareciera como si la analogía tuviera una doble operación. Por una parte, establecer las cualidades comunes del objeto a partir de las semejanzas que establece con otros de su misma clase (cualquiera que sea esa clase). En este sentido, la operación de la analogía resulta especialmente útil cuando el objeto se muestra púdico, es decir, cuando opone resistencia a su nominación y, consiguientemente, resulta necesario hacer un rodeo para acceder a él. Por otra, establecer sobre esa semejanza, la diferencia que permite su aprehensión particular. Siendo esta última su operación más importante.

---

<sup>12</sup> El propio FP no siempre es del todo claro en este sentido cuando, por ejemplo, se refiere a "le regard-de-telle-sort-qu'on-le parle" (Ponge, 1971: 22), o bien, a la operación de una "contemplación activa" (Ponge, 1971: 260).

Quizá sea esta oscilación la que explica el hecho de que no siempre resulte sencillo establecer, en el ámbito de las relaciones entre sujeto y objeto, el predominio de un sentido de la percepción sobre otros. En algunas ocasiones, de acuerdo a la consideración material de la palabra, pareciera que están en juego tanto el oído como la vista. En otras, pareciera que es precisa la operación del entendimiento, o bien, de una suerte de "ojo de la mente", esto es, una especie de contemplación no material o ideal del objeto<sup>12</sup>. En cambio, en el texto "Notes pour un coquillage", por ejemplo, pareciera que la primacía correspondiera por momentos al sentido del tacto.

En este sentido, como señalamos al principio, si a la hora del análisis de textos hemos privilegiado una aproximación visual, no se trata sino de una elección, en cuanto nos parece que este modo de aproximación se presta mejor para la elucidación de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el objeto en el ámbito de lo que hemos llamado una poética de la evidencia.

En conclusión, la presencia del sujeto y la operación de la mirada circunscriben un espacio que posibilita el despliegue del objeto en una suerte de escenario.

Las diversas modalidades de la mirada que hemos descrito -desde la mirada cercana y concreta, atenta a las cualidades físicas del objeto, pasando por la mirada alucinada o enfermiza que permite asumir la opacidad o el pudor del mismo, hasta la mirada contemplativa o abstracta, atenta a su noción-, constituyen igualmente diversas estrategias textuales que apelan al consentimiento o al reconocimiento de ese objeto por parte del lector. A conseguir de su parte un: esto es.

En este sentido, se podría decir que esta apelación oscila entre los extremos de la *evidencia* que suministra la alusión al aquí y al ahora de la percepción, -es decir mediante el *effet du réel* asociado a una experiencia vivida y compartida-, y la *evidencia* que proporciona un conocimiento general asociado a las categorías más o menos universales de un saber que permite subsumir el objeto directa o indirectamente -mediante la analogía- bajo una clase más amplia.

De una u otra manera, parece ser que la propuesta de lo que hemos llamado una poética de la evidencia no puede ser asumida sino mediante una apelación al lector. Quizá, el propio FP se refiera a ello cuando, hacia el final de "My Creative method", se hace cargo de la experiencia de la lectura sugiriendo, con ironía, la posibilidad de que sea la sensibilidad del receptor -el lector contemporáneo de poesía- la que no está acostumbrada a una escritura cuyo rasgo distintivo sea la evidencia, de tal modo que postula -como una suerte de concesión- dos tipos de evidencia, esto es: una evidencia común, que no solicita explicación alguna, y otra, extraña, que pese a su inmediatez, no deja de presentar un carácter sorprendente e inédito.

Aussi bien ai-je sans doute beaucoup de chance, car à vrai dire l'on ne me demande pas tant d'expliquer tel ou tel de mes écrits que de dévoiler quelque peu la méthode selon laquelle ils se sont produits. Et peut-être puis-je penser qu'on admet ainsi dès l'abord qu'ils soient assez clairs pour être reconnus, pour qu'on les reconnaisse inexplicables et qu'on se borne alors à me prier de dire comment j'ai pu parvenir à produire des textes si inexplicables, si évidemment clairs, si évidents.

À la vérité, cette démarche présente elle-même quelque chose d'assez étonnant. Car enfin, comment se fait-il qu'on soit tellement surpris (ou intéressé) par le caractère évident d'un texte, qu'on songe à s'enquérir de la façon dont il a été produit?

Comment expliquer, sinon par une impuissance ou une maladresse commune à écrire clairement, ce désir d'apprendre à écrire ainsi?

Il me faudrait donc conclure de la demande qui m'a été faite à une certaine imbécillité (ou trop grande complication) des esprits de l'époque?

Mais peut-être de cette demande -(je le préférerais, après tout)- puis-je inférer plutôt autre chose.

C'est que certains de mes textes, pour évidents qu'ils paraissent, présentent en même temps un caractère inouï, surprenant, -et que la surprise enfin qu'ils provoquent- (et les questions consécutives à cette surprise) ne tiennent pas tellement à leur évidence qu'à leur étrangeté?...

Il me faudrait donc conclure à deux sortes d'évidences: la commune, qui ne donne lieu à aucune question, et l'étrange, (qui surprend en même temps qu'elle convainc).

Peut-être parviendrai-je ainsi insensiblement à mon propos... (Ponge, 1971: 41).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, J. (1988): *Signéponge*, Éditions du Seuil, Paris.

HAMON, P. (1981): *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris.

(1982): "Un discours contraint" in *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, Paris.

PONGE, F. (2006): *Le parti pris des choses* in *La soñadora materia*, Edición bilingüe, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona.

(1971): *Méthodes*, Éditions Gallimard, Paris.

SPADA, M. (1974): *Francis Ponge*, Seghers, Paris.