

//UT MUSICA POESIS: SOBRE LA DIMENSIÓ REFERENCIAL DE
LA POESIA, A PARTIR DE L'EXEMPLE DE L'OBRA DE
FRANCIS PONGE//

BEGOÑA CAPLLONCH
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

///

PARAULES CLAU: Ponge, Referencialitat, Funció poètica, Figuració, Semanticitat.

RESUM: L'objectiu d'aquest article és el de defensar, per mitjà de l'exemple de l'obra de Francis Ponge, la viabilitat referencial del llenguatge poètic, supòsit tot sovint rebutat a causa d'una radicalització del tòpic de l'autoreferencialitat poètica i per un planteig en suma restringit del concepte de la referencialitat. Que un poema es constitueixi en tant que específica configuració significant, però, no hauria pas d'implicar un menyscabament de la seva capacitat de referència, perquè si la poesia és creació mitjançant el llenguatge, tot allò que jutgem poètic no dimana, de fet, sinó de la mateixa idiosincràsia de l'expressió verbal. I el verb de Ponge n'és el clar exemple.

KEYWORDS: Ponge, Referentiality, Poetic function, Figuration, Semanticity.

ABSTRACT: Starting from Francis Ponge's work, this paper argues for the referential viability of the poetic language. This assumption has often been contested partly because of the cliché of poetic self-referentiality and partly because the concept of referentiality has had an extremely restricted approach. This article suggests that, on the contrary, a poem's capability of becoming a particular and significant configuration does by no means imply a lessening of its representative force. Indeed: if poetry is creation by means of language, everything we judge as poetic stems solely from the idiosyncrasy of verbal expression. The Ponge's word is the confirmation.

///

“Referring, in literature, is the *sine qua non* of the literary act”.
 Anna Whiteside, *Theories of Reference*, 1987

D'ençà de la formulació de Roman Jakobson de la *funció poètica* com a caracteritzadora del gènere líric, tot sovint la referencialitat de la poesia ha estat qüestionada; un supòsit, però, que ni es col·legia de la proposta del lingüista rus, ni se'n derivava necessàriament com a directa conseqüència, perquè el criteri empíric de la *literarietat* amb què, mitjançant una anàlisi d'escala formalista, molts textos acreditaven la funció poètica, en res no impediria que els missatges acomplissin amb la seva projecció referencial. Certament, que un poema reclami atenció per si mateix en tant que específica configuració significant no implica que hagi de veure's abstret de la seva dimensió representativa, sinó que aquesta es veuria condicionada, justament, per l'especificitat verbal del missatge en qüestió; i de fet, podríem aduir que la conclusió que establia Frege (1892) al seu clàssic axioma astrològic amb relació a Hèspero i Fòsfor argumentava ja la pertinència semàntica de la particularitat formal dels missatges, perquè si dues expressions coreferencials poden tenir un diferent valor cognoscitiu, això no corrobora sinó que l'expressió significant condiona el contingut significat, i d'aquí la importància de la *literalitat* —que no de la *literarietat*, que no sempre es compleix— del text poètic, és a dir, del fet que, com deia Valéry, un poema està condemnat a fer-se repetir en la seva forma (Valéry, [1939] 1957: 1373)¹. I afegiríem, endemés, que aquesta conjuntura no es donaria amb motiu que el poema tendís a articular-se per mitjà de figures retòriques, atès que tampoc en això no radica la poèticitat. Com assenyala Sperber (1975) des d'un enfocament cognitivista, la distància entre el llenguatge literari i el convencional no depèn d'un sobrecreix de figures, sinó que té a veure amb els diferents nivells de representació conceptual que podria assolir el missatge en funció del coneixement del món compartit pels parlants i de la situació comunicativa, perquè, tot comptat, i com ja advertien els antics rêtors, el llenguatge ordinari ja és, en essència, tropològic². La distinció es troba en el fet que als textos literaris les figures impliquen construccions semàntiques *ad hoc*, mentre que als convencionals, en canvi, o bé estan fossilitzades —des d'una perspectiva diacrònica—, o bé socialitzades —des d'una de sincrònica.

D'altra banda, hauríem d'apuntar que el caràcter musical sovint atribuït a les composicions poètiques també podria semblar argumentar un menyscabament de la referència, però l'operativitat d'un i altre codi semiòtic és molt diversa. La música, en efecte, és areferencial, és a dir, com que no té sentit intensional, tampoc no el podria

¹ En aquesta direcció es posicionava Lázaro Carreter (1976: 73) en declarar que “Tal vez en la distinción entre una clase del lenguaje fungible [el llenguatge convencional] y otro destinado a su reproducción literal [el poètic], esté la solución de algunas dificultades en que hoy se halla el sistema jakobsoniano”.

² Recordem com ho assenyala Du Marsais ([1730] 1977: 7-8): “On dit communément que *les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires* [...]. D'ailleurs, bien loin que les figures soient des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes”.

tenir correlativament extensional, tot i que podríem conjecturar llavors que el té d'una manera il·limitada, perquè l'oient podria projectar inesgotables camps de referència en virtut de la dimensió imaginativa que apliqués a la percepció de les instàncies sonores; però no es tractaria aquí d'una referència convocada pel *sentit* de la música, sinó per allò que la música *fes sentir* a cada oient, que és una qüestió ben distinta. En el cas de la poesia, per contra, la musicalitat que podria destil·lar dels trets prosòdics o del mateix caràcter eufònic de la composició sols seria pertinent, en veritat, amb connivència del sentit proposicional del missatge, perquè com el mateix Jakobson formulava,

Voler confinar convencions poètiques com el metre, l'al·literació o la rima, només al nivell fònic seria caure en la subtilesa especulativa sense cap mena de justificació empírica. [...] Encara que la rima reposi per definició en la recurrència regular de fonemes o de grups de fonemes equivalents, seria cometre una simplificació abusiva tractar la rima únicament des del punt de vista del so. La rima implica necessàriament una relació semàntica entre les unitats que relaciona (Jakobson, [1958] 1989: 62-63).

En qualsevol cas, el fet és que la radicalització dels criteris formalistes i les interpretacions esbiaixades de la funció poètica conduïren a presentar-la en litigi amb la referencial, però ni Jakobson les havia plantejat com a excloents —ell parlava de funcions dominants— ni la praxi d'una anàlisi formalista hauria de tenir cap incidència negativa pel que fa al desenvolupament referencial dels missatges, perquè si bé al llenguatge convencional la referència és transitiva o centrífuga, al llenguatge poètic podríem dir que és reflexiva o centrípeta; i per tant, la trajectòria referencial de la poesia estaria supeditada a la configuració significant del missatge en virtut del fet que és aquesta la que conforma, en definitiva, el seu sentit, perquè si just la funció poètica pondera el poema en tant que construcció lingüística, *a fortiori* aquest no podria veure's mancat de la dimensió de referència que és la pròpia, precisament, del llenguatge verbal a diferència del formal matemàtic o de l'areferencial de la música, atès que no hi ha sentit lèxic que no es realitzi sinó en un àmbit de referència, és a dir, en la dimensió de realitat on aquest exerceix cabalment la seva funció significativa.

No obstant això, la gran dificultat a aclarir seria la del mateix concepte de la *referència*, atès que abordar aquest paràmetre implica elucubrar a l'entorn de la naturalesa del que anomenem realitat (tant de la convencional com de totes les fictícies); una dimensió que, si bé per una banda havia de ser forçosament marginada dels estudis lingüístics en tant que just abastaria el real *extralingüístic*, per una altra, en canvi, seria un àmbit difícilment discernible de la seva mateixa verbalització, perquè una perspectiva no lingüística esdevindria, per lògica, inexpressable. Vegem, doncs, com s'abordà la qüestió.

L'axioma d'existència i les tesis referencials

Certament, el problema dels primers estudis a l'entorn de la referència és que identificaven referència amb existència, però tot entenent per *existència* la pura facticitat, és a dir, l'existència en tant que realitat efectivament esdevinguda (un real empíricament comprovable o formalment verificable). I d'aquí que la teoria tradicional de la referència es regís per l'anomenat *axioma d'existència*, que predica que només podem referir-nos a allò que existeix fàcticament (Searle, [1969] 2001: 85). No obstant això, de forma contínua ens estem referint a entitats l'existència de les quals no és per tothom acceptada

(bé ens referim a “Déu” o als “unicorns” i no són pas referències buides sinó plenes de sentit), perquè els referents no serien ja objectes o individus concrets tal i com ho postulava la perspectiva extensional clàssica, sinó que podríem entendre’ls com a constructes culturals, com a entitats abstractives similars als mateixos conceptes³. Tanmateix una representació mental com un somni o un fet de la imaginació també *existeixen*, és a dir, abasten una realitat malgrat que psíquica, així que igualment complirien amb la premissa del mencionat axioma. La qüestió, en definitiva, és que la naturalesa ontològica de l’entitat de referència no menyscaba la funció referencial, i per consegüent, només actualitzant la noció d’existència del tradicional axioma, la referencialitat podria constituir-se, fins i tot, com a viable paràmetre per a l’estudi de la ficcionalitat, perquè, tradicionalment, les consideracions referencials només s’havien limitat al camp de la literatura anomenada *realista*. Des d’aquest nou planteig, però, *referir* no sols implicaria designar el món convencionalment conceptualitzat, sinó també tots els imaginaris; i val a dir que el qualificatiu de literatura *realista* fóra ja impropï, perquè el realisme, en suma, no és sinó una de les modalitats de la ficció: la que seguiria el codi convencional que hauria estat estipulat, precisament, com a representatiu del real, tal i com havia succeït al Renaixement amb l’ardit de la perspectiva òptica, que no suposava sinó un enginy il·lusori tan irrealista com efectiu.

Així doncs, i seguint els treballs d’Anscombe i Kleiber (2001), partiríem de tres propostes referencials: l’objectivista, la moderada i la constructiva. La primera, la teoria objectivista o referencial forta, es regiria pel supòsit de l’axioma d’existència en la seva descripció originària, és a dir, tot entenent els referents com a entitats factuais, i tot considerant la referència en tant que correlació biunívoca entre les paraules i les coses (com si la llengua fos una nomenclatura i no pas una estructura). I es tractaria, i és clar, d’una tesi inviable en virtut del fet que pressuposaria un coneixement objectiu de la realitat acompanyat també d’una anàloga capacitat perceptiva que ens hauria de reportar, presumiblement, les fidedignes impressions del món circumdant, perquè el suposat objectivisme implicaria també un reconeixement inapel·lable del real.

L’anomenada tesi objectivista moderada, en canvi, ja no partiria de la idea que els signes ho són de les coses, sinó que ho són d’una representació que ens en fem, així que ja no concebria la realitat en tant que *real factual*, sinó en tant que *dimensió conceptualitzada i convencionalitzada* i tot entenent llavors l’objectivisme semàntic com a sentit intersubjectivament estable segons estipulà Larsson (1997: 36 i ss.), és a dir, tot assumint que el nostre coneixement del món, que està supeditat tant al tamís del nostre equipament biològic de cognició, com al de les limitacions del nostre sistema perceptiu, és alhora fal·libre i consuetudinari. Per consegüent, aquesta tesi no parlaria de referències *actuals* sinó de referències *virtuals*, perquè entendria que els signes no denoten tipus concrets d’elements, sinó classes genèriques de denotats.

Finalment, disposaríem de la tesi constructivista, que és la que refusaria el referent extralingüístic tot concebant-lo com a objecte-de-discurs, és a dir, només en tant que producte de la construcció textual. Amb tot, mai no podríem acceptar que es tractés

³ Sobre aquesta qüestió, remetem al treball d’Umberto Eco *Semiotica e filosofia del linguaggio* (Torino: Einaudi, 1988); treball que, en molts aspectes, entronca amb les premisses de la lingüística cognitiva —divulgada a partir dels anys vuitanta— malgrat no adherir-s’hi formalment.

d'una construcció *ex nihilo*, perquè bé caldria partir d'una base semàntica comuna a fi que vetllés per la intel·ligibilitat de les enunciacions.

En qualsevol cas, i exposades les tres tesis, podríem considerar que el sentit convencional és el que es fonamenta en la tesi referencial moderada encara que integrant una certa constructivitat pragmàtica i discursiva, però la qüestió és que a partir d'aquestes propostes podríem examinar els diferents tipus de referència poètica, ja que en funció de la tesi objectivista, per exemple, podria explicar-se la tendència cratílana del llenguatge líric; i amb la constructivista podrien argumentar-se tant les poètiques anomenades *del coneixement* (és a dir, les que pressuposen que res no hi ha abans de l'acte de la creació poètica, i que són les que s'adscriuen als postulats de Gottfried Benn⁴), com les poètiques qualificades *del negatiu* (és a dir, les que impliquen l'expressió d'un ens que significa per absència: la referència a la mort, al silenci o al no-res). En aquests darrers casos, doncs, el llenguatge poètic es referiria a la seva realitat de referència a mesura que el mateix poema l'anés configurant; i com que una de les particularitats de la poesia és que sensualitza les abstraccions, resulta que la dimensió referencial projectada pels sentits poètics s'afiguraria al poema. Per consegüent, i si, com anotava Wittgenstein al *Tractatus*, l'home es representa el món mitjançant figures, i unes figures que, vertaderes o falses en virtut del seu acord amb la realitat, el que revelen és la connexió d'allò que afiguren (*Tractatus*, 2.201-2.225), perquè sempre es dona una correlació entre *figurans* i *figuratum*, just discernint les figuracions poètiques destriaríem els referents de les realitats afigurades. I és per aquest motiu que precisament tots els trets que li denegaven a la poesia un caràcter referencial podrien justificar, des d'aquest enfocament, l'efectivitat de la referencialitat poètica —no abstracta i genèrica sinó concreta i sensible—, perquè l'expressió lingüística es constituïria com l'empremta explícita de la implícita afigurada realitat.

Així doncs, les dimensions ignotes referides per la poesia —i que no disposarien de models experiencials de referència— s'afigurarien en funció dels diferents graus d'abstracció que assumiria l'expressió lingüística, que s'incardinaria precisament en l'àmbit de referència que la seva mateixa tessitura significant hauria creat. I el mateix pel que fa a la figura alhora absent i present del subjecte líric, veu única i múltiple o col·lectiva i privada que podria encarnar a l'uníson totes les persones del verb i així establir en el poema una xarxa de díctics que suscitaria una magnitud espacialitzant (és a dir, el mateix que genera l'escriptura polifònica d'una fuga). I per descomptat que serien semànticament pertinents totes les figuracions del que podríem anomenar la matèria intàctil —com la rima i el metre—, sempre i quan actuessin amb relació al contingut proposicional del missatge. I tindria ple abast referencial el proteic concepte de la imatge poètica; representació que, tot sovint, no afiguraria sinó l'invisible —i d'aquí justament la potencialitat referidora del llenguatge poètic com a formalitzador de l'indefinible. És cert que, a l'estètica il·lustrada, per exemple, la imatge poètica implicava reproduir un element sensible; i per aquest motiu la concepció de Condillac era que “le philosophe analyse, tandis que le poète peint. [...] Le langage abstrait du philosophe s'oppose au

⁴ A la seva renomada conferència «Probleme Der Lyrik» (1951), Benn exposà que a la creació poètica tot sovint l'autor desconeix què formularan les seves paraules fins que el poema no ha estat ja enllestit; un plantejament que recollí T. S. Eliot —especialment, a *On poetry and poets* (London: Faber & Faber, 1957)— i molts altres poetes defensors de la capacitat heurística de la creació lírica.

langage imagé du poète” (a Kibédi Varga, 1967: 557); però això no sempre seria així, perquè, de fet, només un tipus d’imatge poètica —la que podríem anomenar retinal o pictòrica— és la que afigura el que representa mitjançant un element susceptible d’èsser percebut per la retina, atès que les imatges bé poden ser de caràcter intel·lectual (les figuracions d’un pensament) o bé afectiu com les visionàries, que signifiquen per l’emoció provocada per la intensitat del que revelen —que no del que mostren. I d’aquí que també calgués parlar de la imatge purament sensorial, perquè si la poesia és capaç de donar-li a la música referència, també pot atorgar-li sentit a l’espectre cromàtic, que té referència però no significat. Com anotava Russell (a Lyons, [1995] 1997: 110 i ss.), en efecte, els designadors cromàtics són paraules “objecte”, és a dir, mots el significat dels quals es pot aprehendre per ostensió⁵. En absència de trets sèmics, per tant, els significats serien aquí vicaris de llurs referències, motiu pel qual els atribuïm les connotacions que associem a les entitats amb què es relacionen prototípicament⁶; i és per això que el color, en ser menys contenidors conceptuals que veritables indicis d’entitats extralingüístiques, funcionen, en molts casos, com a vehicle idoni per a les figuracions poètiques, atès que en ésser identificables en virtut d’experiències sensibles, transfereixen a les entitats abstractes aquests trets sensorials.

No obstant això, l’argument definitiu a favor de la referencialitat poètica és que un tipus de referència podria constituir-se, fins i tot, com el tret diferencial d’una obra poètica; i talment succeeix en el cas de Francis Ponge, perquè aquest autor, i tot i complint els seus textos amb la formulació de la *literarietat* de Jakobson, va fer de la referència creació poètica. Vegem-ho.

La poètica *referencialista* de Francis Ponge

La primera premissa del plantejament poètic de Francis Ponge és que ell no pretenia que els mots afiguessin una representació de les coses, sinó, pròpiament, els objectes fàctics del món sensible; i per consegüent, la seva referència refusaria la realitat convencionalitzada en favor del real empíric, és a dir, tot bandejant la referència virtual de la tesi moderada per la referència actual de la tesi referencial forta; i és per aquest motiu que el caràcter de la seva poèticitat rauria, precisament, en la construcció d’un

⁵ I d’aquí que en l’àmbit lexicogràfic els termes de colors rebin una impròpia definició que, o bé apel·la a entitats extralingüístiques en comptes d’èsser sistemàtica (per la qual cosa del *vermell*, per exemple, es predica: “Del color de la sang arterial, de les roselles”), o bé es formula mitjançant les anomenades acotacions *serials* o *relacionals* (i aquí trobaríem que el *vermell* està “situat en l’extrem de l’espectre solar, tocant a l’ataronjat”). [Els exemples provenen de la 2a ed. del *Diccionari de la llengua catalana* de l’Institut d’Estudis Catalans, 2007. Disponible a: <http://dlc.iec.cat/>. Data de la consulta: 08/03/2010].

⁶ I com que Russell just identificava el sentit amb el referent, els mots de color serien, pròpiament, aquells que, des del punt de vista lògic, podrien definir-se en tant que posseïrien significat per si mateixos, és a dir, sense la necessitat de relacionar-se amb altres unitats de la llengua (a Lyons, [1995] 1997: 110; alhora extret de Russell, Bertrand. *An Inquiry Into Meaning and Truth*. London: Allen & Unwin, 1940). Certament, també Wittgenstein va redactar, el darrer any de la seva vida, uns apunts a l’entorn dels colors que replicaven l’actitud psicologista de la teoria dels colors de Goethe —que Wittgenstein no jutjava com a autèntica teoria—, i tot desmarcant-se també del científisme del tractat d’òptica de Newton; i talment com Russell, Wittgenstein apuntava que si bé hom podria assenyalar entitats de color roig, blanc, negre o blau, altra cosa era poder explicar, d’una manera diferent a aquesta, els significats de les paraules *roig*, *blanc*, *negre* o *blau* (Wittgenstein, [1950-1951] 1994: 11).

tipus de referència: la que podríem identificar amb la tesi tradicional o objectivista que, com havíem dit, si bé no seria viable epistemològicament, sí que ho podria ser com a creació poètica —i d'aquí que definíssim l'obra pongeana més com a *referencialista* que no pas com a comunament referencial. I com que a Ponge no l'interessaven els conceptes sinó els fenòmens visibles —i per això ell parlava de la seva *poésie logoscopique*, com si es tractés d'un instrument per a la visió—, la seva referencialitat fins i tot compliria amb l'axioma d'existència en el seu sentit originari, perquè els seus referents serien els empíricament verificables del nostre món circumdant. I tota la poètica de Ponge, en definitiva, convergirà en aquesta tesi referencialista: des del seu planteig lingüístic fins a la factura genètica dels seus textos, i tot passant pel desenvolupament procedimental del seu mètode retoricosemiològic, que també s'hauria vist condicionat per la seva obstinada referència al real.

Quant a la concepció lingüística, doncs, el poeta partirà d'un plantejament nomenclaturista que afavoriria aquella correlació biunívoca entre les paraules i les coses que pressuposava la tesi referencial forta, és a dir, tot confonent la realitat amb la seva designació, i literalitzant així el sintagma sinecdòquic de Foucault de *les mots et les choses* (*les mots*: el llenguatge designador/*les choses*: la realitat designada). I en funció del seu concepte de referent factual i sensible, els seus objectes no denotaran classes genèriques d'elements, sinó tipus concrets de denotats contràriament a la tesi moderada; i així mateix, i gràcies a l'ús del mot *chose* —que, com assenyala Kleiber, es tracta d'un *interpréteur générique* en tant que substantiu que “ne comporte qu'une indication d'unité et n'apporte aucune restriction qualitative” (Kleiber, 1987: 63)—, el poeta tant podrà referir-se a entitats comptables com a contínues i com si es tractés en ambdós casos d'unitats discretes, motiu pel qual afigurará una realitat parcel·lada que bé propiciarà ser anomenada mitjançant un llenguatge-nomenclatura.

Pel que fa a la gènesi de la seva obra, també serà deutora del seu tipus de referencialitat, atès que si un fenomen de la natura mai no pot ser definitivament assolit —perquè totes les ocurrencies d'una designació mai no esgoten l'essència de l'element designat—, el cert és que els textos de Ponge anaren obrint-se tot assimilant-se a les múltiples percepcions amb què un objecte podria ser assetjat, motiu pel qual acabaren per convertir-se en dietaris de treball o en quaderns de notes del real (veritables *dossiers génétiques*). I en conseqüència, la seva poesia podria qualificar-se de genètica, perquè conclourà per ser el perpetu esborrany d'un *texte* que mai no arribarà a la seva factura definitiva tot esdevenint el seu mateix *avant-texte* i anihilant així la noció del que podríem anomenar l'esborrany-crisàlide, perquè es tractarà sempre d'un esbós en procés d'escriptura que fóra anàleg a la diferida i mai no finita aprehensió dels fenòmens per part d'un subjecte. I d'aquí que l'obra pongeana fos crítica i metapoètica, és a dir, més *proésie* —com ell mateix reformulava— que no pas *poésie* en tant que continu proemi o reflexió sobre la mateixa activitat poètica; i una activitat que, en el seu cas, es veuria constantment represa amb nímies o considerables modificacions amb motiu de l'obsessió autotextual i remissiva de la seva escriptura oberta i cíclica.

I tots els procediments lingüístics derivats del seu mètode de treball —la *méthode métalogue*— convergiran igualment en la seva fita referenciadora: partint de l'equació “*parti pris des choses égale compte tenu des mots*”, Ponge establirà un cratilisme suscitat unes vegades per la naturalesa de les coses a partir de les quals crearà nous i adients

denominadors (les *hirondelles* seran *horizondelles*, un veritable horitzó d'ales), o bé pels seus denominadors i provant llavors d'establir els pertinents conceptes a fi de justificar sempre la motivació entre *le mot* i *la chose* (motiu pel qual definirà les *fourmis* com un *fourmillement de formes*). I el mateix succeirà amb els seus procediments analògics, perquè si la percepció dels fenòmens sovint pot provocar miratges (les coses s'assemblen les unes a les altres en funció de la llum i de la mateixa precarietat de l'òrgan perceptiu humà), l'analogia també podrà operar bidireccionalment: per tant, una col·lisió de mots no relacionables en el sintagma podrà desvetllar semblances insospitades entre els objectes (el que Ponge anomenà l'*entrechoc de mots* i que provocaria un aplec de coses o *analecta*⁷, com en el cas de l'*éponge-l'orange*); i de la mateixa manera, a partir d'un procediment d'*analogos* establirà cadenes d'elements semblants però aquest cop per les característiques que mostrarien en la realitat natural (le *feu* i le *papillon*: per al poeta, la pura imatge de la trèmula fragilitat). I així mateix, també establirà semblances a partir de suggerir imaginàries ascendències etimològiques entre les unitats relacionades: el que ell denominà *géné-analogies*, i que el durien a emparentar, per exemple, *le voir* amb *le voyager*, perquè, a partir de la seva lògica experiencial, en un viatge hom acostuma a veure-hi paisatges.

I com que l'autor parteix de la idea d'un univers sensible –que no concebible–, també la seva concepció del llenguatge havia de ser matèrica, així que l'assimilarà a la plasticitat de les composicions artístiques (a la taca de Dubuffet o a les modelitzacions de Giacometti), i també a la materialitat de la física d'Epicur i de la seva il·lustració per mitjà del *De rerum natura* de Lucreci, tot i que la seva idea de la llengua en tant que sòlida matèria li vindria pel seu imaginari d'infantesa: pels records dels monuments romans de Nîmes que tant l'impressionaren (amb les seves inscripcions llatines), i sobretot per la imatge mental que tindria de l'obra de Malherbe en tant que constituïda per una sintaxi arquitectònica que ell concebia com uns grans blocs de pedra. I la cantera de Ponge no podria ser sinó el diccionari *Littré* (tot un monument lexicogràfic que incorpora història, etimologia, i molts exemples il·lustratius i citacions), perquè, per a ell, el sentit d'un mot era com un substrat de capes geològiques, com una espessor semàntica que tindria la tridimensionalitat i la memòria dels objectes reals. De fet, el seu objectiu poètic no era sinó el d'elaborar *descriptions-définitions* de coses, i per això va qualificar el seu principal poemari, *Le Parti pris des choses*, de diccionari fenomenològic. I com que l'importaven no les acotacions conceptuals dels *signes*, sinó la realitat dels *objectes*, les seves definicions s'assemblarien més a les anomenades reals o aristotèliques que a les pròpiament lexicogràfiques, així que podrien assimilar-se a l'antic patró escolàstic que definia per *gènere-pròxim*, *diferència-específica*, talment com el poeta primer establí un lligam analògic entre diversos elements, i després els identificava a partir de la *qualité différentielle* que en treia de cadascun d'ells i que el poeta equiparava a la *leçon* amb què creia que ens havia d'instruir cada objecte, perquè hem d'assenyalar que la poètica de Ponge abraçava l'esperit didàctic de la *faula* i també el d'un antic manual escolar, característic de la pedagogia de la III República, que rebia el nom de la *Leçon de choses*; un manual que, precisament, tenia com a fita “familiariser les enfants avec des objets usuels, des

⁷ Els conceptes d'*analogos* i *analecta* provenen de la doble arrel etimològica del terme *analogia*, ja que el concepte implica un lligam entre les coses que tant s'origina per semblança com per dissemblança. *Vid.* com ho exposa, a partir dels treballs de Joan Corominas, Maurici Pla (2003: 10-11).

productions naturelles” (Maldiney, 1993: 20). I així mateix, i com que el poeta volia refer el món tot redefinint-lo, podríem entendre cadascun dels seus poemes —que serien com els articles definidors del seu particular diccionari— com l’interpretant del signe que hauria donat títol a aquell poema⁸, ja que aquests interpretants-poemes actuarien com la instrucció que ens permetria d’entendre de nou els objectes a la llum de l’univers fenomènic que el poeta hauria verbalitzat tot referint-s’hi *métalogiquement*.

Ja pel que fa a la viabilitat de la figuració de les coses (i en el cas de Ponge hauríem de parlar sempre d’imatges retinals amb motiu de la seva poètica *logoscopique*), l’autor assajarà totes les possibilitats icòniques del llenguatge partint de la motivació gràfica de les lletres de l’alfabet —dirà de l’arbre pi que *c’est un I*— i de molts altres dispositius mimogràfics com el de la *mise en page* tal i com succeí amb la primera edició de *L’Araignée*⁹, encara que també assajarà procediments mimofònics i en aquest cas suggerint semblances auditives entre el mot i l’entitat designada a partir de trets acústics o per simbolisme fonètic (i així, el so [y] de la vocal <u> de la *cruche*, per exemple, afigurarà, per a ell, el ressò del buit del càntir).

I si les figures pongeanes havien d’il·lustrar la realitat pluridimensional, l’espai en el qual es desplegarien no podria regir-se per la bidimensionalitat de la geometria euclidiana, sinó assolir l’espai corb i el temps o quarta dimensió de les geometries no euclidianes com l’el·líptica o la hiperbòlica¹⁰, i per això el poeta considerava obsoleta la retòrica clàssica, perquè assimilava les figures tradicionals a l’antiga geometria d’Euclides. La seva retòrica, doncs, hauria d’entendre’s com a retòrica negativa, perquè revocar les seves figuracions retornaria els sentits a l’espai euclidià, és a dir, a aquell que, per al poeta, era l’espai dels fal·laciosos sentits convencionalitzats.

Ja en darrer lloc, la seva assumpció de certs paràmetres musicològics com la variació, la fuga, o els *agrèments* de la música barroca (els ornaments que executa l’intèrpret sobre una mateixa nota o els que insereix entre dues de consecutives) no tindrien, als seus textos, cap lectura prosòdica ni eufònica sinó purament estructural, perquè Ponge concebia les diferents repeses de les seqüències musicals —les que afiguren el *tempo*— com a parangonables a les mai no finites aprehensions d’un objecte per part d’un subjecte, així que incidirien en la seva concepció genètica d’obra en procés i enclavada en la temporalitat del real fenomènic.

En resum, doncs, totes les característiques de la funció poètica suposadament fosquejadores del trànsit referencial tindrien, en Ponge, una traducció devers la transparència dels objectes que els seus poemes referirien, així que la seva obra podria

⁸ Cal recordar que l’*interpretant* seria el postulat semiòtic que remitja entre un signe i el seu objecte segons la triada semiològica que establí Charles S. Peirce. Vegem-ho a partir de la seva clàssica definició: “A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. The sign which it creates, I call the *Interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have called the *ground* of the *representamen*” (Peirce, *Collected Papers*, 2.228).

⁹ En efecte, el primer cop que es publicà aquest poema —intitulat llavors *L’Araignée publiée à l’intérieur de son appareil critique* (Paris: Aubier, 1952)—, la disposició que l’escrit mostrava a la pàgina evocava la dispersió dels insectes a l’aire o bé a la tela de l’aràcnid, tot i que val a dir que quan el poema s’incloué a *Pièces* (1961), es formalitzà ja convencionalment.

¹⁰ Quant al sentit de la geometria no euclidiana relacionada amb la concepció de la realitat, *vid.* Kaku Michio (1994).

argumentar plausiblement la viabilitat referencial del llenguatge poètic; un dilema que s'hauria resolt, en el seu cas, fins amb la recreació d'un tipus de referència: la de la tesi tradicional o forta que Ponge hauria viabilitzat poèticament, i fins i tot arribant a refermar el seu antic axioma d'existència, perquè si bé l'axioma predicava que només el que existeix pot ésser referit, a l'obra de Ponge podríem asseverar que tot el que és referit té plena existència.

Tal i com hem vist, en el cas de Ponge, en efecte, les figuracions encarnarien referents sensibles, però ja havíem avançat que no necessàriament la referencialitat poètica ha d'implicar la representació d'objectes sensibles, perquè just la poesia pot afigurar l'indefinible i fins i tot l'inefable. I de fet, podríem definir el procés de la creació poètica a partir d'aquest mateix supòsit i tot exposant-lo, a més, mitjançant una de les figuracions més fecundes de la poesia i que és la de la imatge del vas d'aigua¹¹, perquè l'essència poètica seria com aquella substància líquescent, informe i incolora que es formalitzaria per mitjà del got en tant que l'expressió verbal que la conté i la conforma. I així com el vas definiria i traslluiria l'aigua esborradissa (la substància poètica), també la figura perfilada per l'expressió poètica reflectirà de forma indeleble la realitat de referència, perquè *figurans* i *figuratum*, com apuntàvem tot seguint Wittgenstein, comparteixen forma lògica (*Tractatus*, 2.1-2.174). I fóra aquest, en definitiva, el miratge que provoca la semàntica del llenguatge poètic, que ens fa creure que copsem el sentit no mitjançant el coneixement racional, sinó el coneixement sensible, que és el propi de la música —un llenguatge sense referència. La màxima horaciana, doncs, no hauria d'haver estat *ut pictura poesis*, sinó, pròpiament, *ut musica poesis*. I com que la realitat —aquesta, i totes les imaginades— és per força inassolible, només la forma exacta de les figuracions dels sentits poètics ens la podria traslluir amb la mateixa immediatesa epistemològica de la música, però amb tot l'abast referencial de l'expressió verbal, i per aquest motiu podríem concloure que, tal i com va anotar Braque —per a Ponge, *plus poète que les poètes*—, la realitat només se'ns revela a la llum de la paraula poètica (Braque, 1952: 37); d'una paraula plena de sentit, i de pròdiga referència.

///BIBLIOGRAFIA ///

- ANSCOMBRE, Jean-Claude/KLEIBER, Georges. “Sémantique et référence: quelques réflexions”. A: *Problèmes de sémantique et référence*. Coord. de María Luisa Donaire. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2001, pp. 11-31.
- BRAQUE, Georges. *Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*. Paris: Gallimard, 1952.
- CAPLLONCH BUJOSA, Begoña. “De la plausibilitat referencial del llenguatge poètic: Francis Ponge, o el cas d'una poètica referencialista”. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2010. Disponible a: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0223110-120015/>.
- DU MARSAIS, César Chesneau, 1730. *Traité des tropes*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1977.

¹¹ Per a un registre d'aquesta imatge en vint-i-dos autors de llengües i tradicions diferents —des de la poesia tradicional xinesa a *Le verre d'eau* del mateix Ponge—, *vid.* Begoña Capllonch Bujosa (2010: 173-183).

- FREGE, Gottlob, 1892. “Über Sinn und Bedeutung”. A: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, vol. 100, pp. 25-50 [citem per “Sobre Sentido y Referencia”. A: *Escritos filosóficos*, trad. cast. de Jesús Mosterín, 1996, pp. 172-197].
- JAKOBSON, Roman, 1958. «Linguistics and Poetics» [«Closing statements: Linguistics and Poetics»], dins *Style in language*, ed. de Thomas Albert Sebeok, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960, pp. 350-377 [citem per «Lingüística i poètica», dins *Lingüística i poètica i altres assaigs*, trad. cat. de Joan Casas, ed. sel. i pròleg d'Àlex Broch, Barcelona: Ed. 62, 1989, pp. 37-78].
- KIBÉDI VARGA, Aron. “L’objet en poésie”. *Word*, núm. 23, 1967, pp. 557-572.
- KLEIBER, Georges. “Une leçon de CHOSE: sur le statut sémantico-référentiel du mot CHOSE”. *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, núm. 53, 1987, pp. 57-75.
- LARSSON, Björn. *Le bon sens commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens*. Lund: Lund University Press, 1997.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. “¿Es poética la función poética?”. A: *Estudios de poética*. Barcelona: Taurus, 1976, pp. 63-73.
- LYONS, John, 1995. *Linguistic semantics. An introduction*, Cambridge: Cambridge University Press [citem per *Semántica lingüística. Una introducción*, trad. i adap. cast. de Santiago Alcoba. Barcelona: Paidós, 1997].
- MALDINEY, Henry. *Le vouloir dire de Francis Ponge*. Fougères-La Versanne: Encre marine, 1993.
- MICHIO, Kaku. *Hyperspace. A Scientific Odyssey Through Parallel Universes, Time Warps, and The Tenth Dimension*. New York: Oxford University Press, 1994.
- PLA, Maurici. *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003.
- PONGE, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, ed. dirigida per Bernard Beugnot amb la col·lab. de Michel Collot, Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon i Bernard Veck. Paris: Gallimard, 1999.
- , *Œuvres complètes*, vol. II, ed. dirigida per Bernard Beugnot amb la col·lab. de Gérard Farasse, Jean-Marie Gleize, Jacinthe Martel, Robert Mélançon, Philippe Met i Bernard Veck. Paris: Gallimard, 2002.
- SEARLE, John Rogers, 1969. *Speech Acts: An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press. [citem per *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, trad. de Luis M. Valdés Villanueva. Madrid: Cátedra, 2001].
- SPERBER, Dan. “Rudiments de rhétorique cognitive”. *Poétique*, núm. 23, 1975, pp. 389-415.
- VALÉRY, Paul, 1939. “Poésie et Pensée abstraite”. A: *Œuvres*, vol. I, ed. i notes de Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957, pp. 1314-1339.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1922. *Logisch-philosophische Abhandlung/Tractatus logico-philosophicus*, London: Routledge & Kegan Paul [citem per *Tractatus logico-philosophicus*, trad. cast., intr. i notes de Luis M. Valdés Villanueva. Madrid: Tecnos, 2003].
- , 1950-51. *Remarks on Colour [Bemerkungen über die Farben]*, ed. de Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1977 [citem per *Bemerkungen über die Farben / Observaciones sobre los colores*, ed. bilingüe, intr. d'Isidoro Reguera, trad. cast. d'Alejandro Tomasini Bassols. Barcelona: Paidós/Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994].

