

LOS PROCEDIMIENTOS POR ANALOGÍA DE LA POÉTICA DE FRANCIS PONGE: DE LA CATEGORIZACIÓN COGNITIVA A LA QUALITÉ DIFFÉRENTIELLE

Begoña Capllonch
Universitat Pompeu Fabra

RESUMEN: El objetivo de este artículo es el de argumentar cómo Ponge convirtió los procedimientos por analogía que desarrolló a lo largo de su obra en parte misma de su creación poética, pues en tanto que defendía la interdependencia entre la realidad y el lenguaje, dispuso, especialmente, conexiones analógicas entre elementos lingüísticos a partir de las que infería las particulares características que, a su juicio, diferenciaban cada objeto con relación a sus semejantes. Por consiguiente, examinaremos, en primer lugar, cómo sus analogías podrían equipararse a las que rigen nuestros procesos de conceptualización y categorización de la realidad sensible; y en segundo lugar, las diferentes técnicas de las que se sirvió el poeta para establecer sus redes analógicas, y en las que podría distinguirse la doble trayectoria conceptual del término analogía en función de su origen etimológico que nos conduce tanto a la semejanza como a la diferencia.

PALABRAS CLAVE: Ponge, analogía, categorización, lingüística cognitiva, etimología, fábula.

LES PROCÉDÉS PAR ANALOGIE DE LA POÉTIQUE DE FRANCIS PONGE: DE LA CATÉGORISATION COGNITIVE À LA QUALITÉ DIFFÉRENTIELLE

RÉSUMÉ: L'objectif de cet article est d'analyser les procédés par analogie développés par Ponge tout au long de son œuvre en tant que dispositifs essentiels de la poétique pongienne elle-même. La corrélation entre la réalité et le langage défendue par Ponge s'exprime notamment par des connexions analogiques entre des éléments linguistiques dont sont inférés les traits particuliers qui, selon l'auteur, différencient chaque objet par rapport à ses semblables. Aussi, nous considérons dans un premier temps les analogies pongiennes sous le point de vue de leur possible conformité aux analogies régissant nos processus de conceptualisation et de

catégorisation de la réalité sensible. Dans un second temps en revanche, nous examinons les différentes techniques essayées par Ponge au moment de fixer ses réseaux analogiques; c'est dans ces techniques que l'on peut distinguer le double trajet conceptuel –rapporté aussi bien aux liens de ressemblance qu'aux liens de dissemblance– suivi par le terme analogie en fonction de son origine étymologique.

MOTS CLES: Ponge, analogie, catégorisation, linguistique cognitive, étymologie, fable.

1. Introducción: la analogía entre la semejanza y la diferencia

Mediante una serie de procedimientos que resolvió denominar su *méthode métalogique*, Francis Ponge desarrolló una poética cuyo objetivo fue el de restituir el vínculo que, según su particular concepción del lenguaje, habría de relacionar los objetos de la realidad empírica –puesto que optó por la representación del mundo sensible– con las expresiones verbales que los designan; y uno de los principales recursos sobre los que cimentó su método fue el de la analogía. Ciertamente, establecer redes analógicas entre distintos elementos no es sólo una de las prácticas más comunes del ejercicio de la poesía o de cualquier otra manifestación artística del lenguaje –pues cabe recordar que la analogía rige la mayor parte de los procedimientos tropológicos–, sino una operación habitual tanto de nuestro sistema cognitivo como de nuestra facultad discernidora; de hecho, orienta parte de nuestro conocimiento, dado que la categorización que operamos de la realidad se realiza a través de patrones analógicos. Y de ahí que el proyecto poético de Ponge, que no consistía sino en la verbalización de lo aparenial, hallara en la analogía el modo idóneo no sólo para describir los objetos, sino para averiguar lo que, a su juicio, los identificaría, dado que para Ponge, en suma, era el establecimiento de relaciones analógicas aquello que le permitiría descubrir lo que denominaba las *qualités différentielles* de cada entidad, es decir, aquellos rasgos que la diferenciarían particularizándola, y que a la vez consideraba la prueba inapelable de su existencia; de esa existencia de las cosas que, variable y fugaz frente a lo que constituiría su esencia supuestamente inmutable, trataba de traducir Ponge mediante su palabra poética: “Nous transposons en *langage*, c'est-à-dire en *sons significatifs* [...] notre sentiment de l'*existence* des choses (c'est-à-dire de leur mystérieuse complexité, *singularité* etc., autrement dit *qualité différentielle*)” (Ponge 2002b: 1391). Pero se trataría de unas *qualités* que, como veremos, nada tendrán que ver con las comúnmente asociadas a los objetos; y en algunos casos, podrán ser hasta casuales o transitorias en función de la precariedad misma de las aprehensiones sensoriales, pues el objetivo

de Ponge era, precisamente, el de definir las cosas no del modo en que lo hacen sus respectivas y convencionales nociones, sino tal y como, a su parecer, se manifestaban en la realidad sensible y según los vínculos asociativos que él mismo concertaba. Así pues, y en virtud del establecimiento de unas “correspondances inédites” que irían contra las “classifications habituelles” de los objetos (Ponge 1971: 18), la finalidad del poeta fue la de describir la especificidad de las cosas en función de sus diferencias, “revenir toujours à l’objet lui-même, à ce qu’il a de brut, de *différent*” (Ponge 1952: 11), por lo que todos los procedimientos por analogía que dispuso concernirán tanto a la semejanza como a la desemejanza.

No obstante, la cuestión es que similitud y diferencia pueden aparecer ya perfectamente imbricadas en cualquier tipo de relación analógica, y si bien “la capacité des êtres humains à appréhender et structurer le monde en termes de similarités apparaît [...] comme une donnée absolument fondamentale”, cabría no olvidar que

elle est d’ailleurs corrélatrice à celle qui nous permet de reconnaître des dissimilarités, donc des différences entre objets. Les deux types de discrimination sont les deux faces d’une même réalité et ne peuvent donc être conçus que de concert. Autrement dit, et contrairement à l’idée reçue qui veut que la notion de ressemblance soit plus problématique que celle de différence, les deux n’ont de sens que l’une par rapport à l’autre (Schaeffer 1999: 88-89).

Y es que la analogía, en verdad, aunque comúnmente se asimila y de manera apropiada a lo semejante, no debería reducirse al concepto de la similitud, puesto que la diferencia predomina sobre la identidad: “es la semejanza que respeta las desemejanzas y la desemejanza que no pierde las semejanzas. [...] Es, como dice la tradición, simplemente desemejante, y según algún respecto semejante (*simpli-citer diversa, secundum quid aedam*)” (Beuchot y Arenas-Dolz 2008: 32); y de hecho, esta doble trayectoria conceptual procede de la misma raíz etimológica del término *analogía*, dado que ésta nos conduce tanto a lo símil como a lo disímil. De este modo lo resumía Pla, a partir de los trabajos del etimólogo Corominas:

Antes de recorrer los múltiples significados que el término *analogía* ha tenido a lo largo de la historia, es necesario [...] detenerse en sus orígenes etimológicos. La última frontera de esta etimología se halla en el griego clásico, que tiene, por lo menos, dos palabras que prefigurarán posteriormente el sustantivo y que, según los etimólogos, son anteriores en el tiempo a este sustantivo. La primera es el sustantivo *analecta*; la segunda, el adjetivo *análogos*. La palabra *analecta* denota un conjunto de cosas recogidas, una serie de cosas colocadas en un mismo ámbito, pero halladas en lugares diversos y que provienen de orígenes distintos, ajenos al territorio donde han ido a parar.

El adjetivo *análogos* significa, literalmente, “semejante, relacionado, proporcionado”. Según Corominas, el origen de ambas voces es el mismo¹ (Pla 2003: 10-11).

Por consiguiente, examinaremos en estas páginas los distintos tipos de analogía que llevó a cabo Ponge, y tanto en lo que concierne a su estructura lógica como a la variedad de criterios mediante los que trazó la relación entre las entidades que asociaba, por lo que abordaremos el fenómeno analógico desde dos perspectivas distintas: una genérica y enmarcada en el ámbito del conocimiento, y otra procedimental analizando las operaciones lingüísticas que el poeta realizó con el fin de ilustrar verbalmente, mediante similitudes y disimilitudes, la imagen distintiva de cada objeto: siempre partiendo de la realidad percibida, y siempre recreándola a través de su poética *metalógica*².

2. La analogía como rectora de la categorización de la realidad, y su adaptación por el método poético pongeano. El discernimiento de la *qualité différentielle*

Como apuntaba Morin (1986: 139), el cerebro humano “déctete, utilíse, produít” y “combine” todo tipo de analogías en sus procesos de cognición, pues cabe

1. La traducción es nuestra. Reproducimos el texto original: “Abans de recórrer els múltiples significats que el mot analogia ha tingut al llarg de la història, cal aturar-se [...] en els seus orígens etimològics. El darrer horitzó d’aquesta etimologia es troba en el grec clàssic, que té almenys dues paraules que prefiguraran posteriorment el substantiu i que, segons els etimòlegs, són anteriors en el temps a aquest substantiu. La primera és el substantiu *analecta*; la segona, l’adjectiu *análogos*. La paraula *analecta* denota un conjunt de coses recollides, una sèrie de coses col·locades en un mateix àmbit, però trobades en indrets diversos i que provenen d’orígens diferents, aliens al territori on han anat a parar. L’adjectiu *análogos* vol dir literalment ‘semblant, relacionat, proporcionat’. Segons Corominas, l’origen de totes dues paraules és el mateix”.

2. En el primer tercio del s. XX, precisamente en el inicio de la producción pongeana, el fenómeno de la analogía fue muy debatido entre los poetas franceses, puesto que la persistente reverberación de las *correspondances* de Baudelaire y las sinestésicas amalgamas de los simbolistas seguían latiendo, por ejemplo, bajo las reflexiones acerca de la imagen poética formuladas por Pierre Reverdy; y también el credo surrealista, al amparo de la impronta de Lautréamont, ahondó en las asociaciones analógicas para ilustrar la consanguinidad entre lo visible y lo invisible, dado que enlazar entidades de dimensiones distintas abría intersticios que propiciaban la irrupción de lo ignoto ininteligible en el convencional raciocinio (y cabe recordar, además, que las raíces del fenómeno analógico beben, sobre todo, de fuentes teosóficas o cabalísticas, alquimistas y espiritualistas). Por consiguiente, el mismo André Breton, al auspicio de su poética de vasos comunicantes, también reflexionó sobre la analogía y sus diferentes tipos en *Signe ascendant* (1947), pero la andadura de Ponge en lo que concierne a la analogía fue muy distinta a la de sus contemporáneos, puesto que además de ceñirse a la realidad circundante, la mayoría de los procedimientos analógicos que estableció tenían la particularidad de justificarse por recursos lingüísticos. Para un análisis comparativo de la imagen por analogía entre Ponge, Reverdy y Breton, véase nuestro estudio: “La noción de realidad como fundamento de la imagen poética analógica: un análisis comparativo entre las poéticas de Ponge, Reverdy y Breton”. *Castilla. Estudios de literatura* 2 (2011): 1-20.

señalar que el lenguaje se integra en el campo de la *epistemología interaccional* en tanto que nuestro conocimiento del mundo, que por principio no podría ser objetivo, no es sino el fruto de una interacción con nuestra realidad circundante. Ciertamente, el lenguaje es el instrumento simbólico mediante el que nos representamos el mundo –el factual y todos los imaginarios–, pero justo en lo que concierne a la captación y ulterior representación de la realidad experiencial, que es la que se constituye como el objeto de la poética de Ponge, es necesario detenerse en algunos de los dilemas que de este planteamiento se derivan, pues de ningún modo se establece una correspondencia recíproca entre el mundo sensible y su conceptualización semántica. Como señaló Rastier, si bien “la perception relève par définition de l’ordre du sensible”, el concepto, en cambio, “relève [...] de l’intelligible”, es decir: “d’un côté la variabilité infinie de la sensation, de l’autre l’universalité toujours réaffirmée du concept” (Rastier 1991: 205). Esta división entre lo sensitivo y lo intelectual cuenta, además, con una amplia tradición en la filosofía occidental (sobre todo, desde Platón a Kant); y la secundan creencias de honda raigambre cultural (separación entre cuerpo y alma, materia y espíritu, etc.). Así pues, desde una perspectiva tradicionalista, esta distinción dicotómica podría calificarse de aporía, puesto que se presenta como una dificultad lógica irresoluble. Pero tal contradicción carece, en verdad, de fundamento, porque desde la perspectiva de la lingüística cognitiva, puede argumentarse que, pese a la falibilidad de toda percepción, la estabilidad conceptual es factible (y ello al margen de que, evidentemente, no todo concepto se relaciona con una entidad de la realidad sensible, dado que existen referentes culturales, constructos abstractos fruto de la imaginación individual, etc.). En cualquier caso, si partimos del concepto de *categorización* tal y como lo postula la lingüística cognitiva³, se advierte que nuestra organización verbal de la realidad no se lleva a cabo de un modo azaroso ni en función de condicionantes deterministas, pues “les langues ne découpent pas le réel de façon arbitraire en obéissant à des considérations socioculturelles” (Kleiber 1990: 91). El conjunto de propiedades por el que entendemos que un objeto forma parte de una categoría, y por el que le asignamos un tipo u otro de designación, no constituye, tal y como lo señalaba Kleiber siguiendo a Lakoff⁴,

3. La *categorización* es el mecanismo mediante el que el individuo organiza la información obtenida de la aprehensión de la realidad, y gracias al cual la naturaleza variada y multiforme de ésta puede simplificarse y clasificarse a través de procedimientos de discriminación, generalización o abstracción (Cuenca y Hilferty 1999: 32); procedimientos, en definitiva, analógicos.

4. Kleiber recoge aquí lo formulado por George Lakoff en *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind* (1987: 51), uno de los trabajos clásicos de la lingüística cognitiva.

l'attribut intrinsèque d'un objet, mais résulte de la façon dont les êtres humains, par leur corps et leur appareil cognitif, sont confrontés aux objets: la façon dont ils les perçoivent, les imaginent, la manière dont ils organisent l'information qui porte sur ces objets, et surtout la façon dont leur corps entre en contact avec eux (Kleiber 1990: 93).

Por lo tanto, y pese a la variabilidad y accidentalidad de nuestras percepciones, en virtud del denominado *universalismo cognitivo* –una tesis totalmente contraria a la del relativismo lingüístico que se derivaría de un planteamiento determinista como el de Sapir-Whorf, por ejemplo– podría resolverse la tradicional contradicción entre lo sensible y lo inteligible, pues aunque partamos del hecho de que nuestro conocimiento de la realidad es el fruto de una conceptualización que se manifiesta lingüísticamente, ésta no es sino el resultado de una común categorización del espacio sensible, por lo que nuestra imagen de mundo podría calificarse de *objetiva* en tanto que conceptualizamos lo percibido de manera consensuada y en función de nuestro condicionamiento biológico. Lo que cabría tener en cuenta, en definitiva, es que “ce que nous croyons être le monde réel n'est que le monde tel que nous le percevons ou tel que nous croyons qu'il est”, puesto que “si l'on parle d'une expression [...] comme renvoyant à telle entité du monde réel, peu importe que ce ne soit que dans notre modèle phénoménologique du monde, l'important est que nous croyons que cette entité fait partie du monde réel” (Kleiber 1999: 21). Por consiguiente, si la finalidad de la poética de Ponge era la de describir la realidad circundante en función de sus impresiones sensoriales, no en vano optó por la analogía que es también la que orienta nuestros procesos de conocimiento al permitirnos conceptualizar las percepciones y representárnoslas (lo que el cognitivismo denominó *categorización*); y así lo detallaba Morin en *La connaissance de la connaissance*:

L'élaboration de la perception s'effectue par analogie identificatrice des formes perçues à des modèles, *patterns*, schèmes qui nous permettent de reconnaître chien, chat, lit, chaise. L'examen d'une situation relève les ressemblances les plus diverses entre objets, êtres, phénomènes perçus et ceux de notre mémoire, les interroge, y cherche un message, et l'esprit, dans ses stratégies d'élucidation, pratique des supputations à partir d'analogies. Enfin, les métaphores nous viennent spontanément pour concrétiser une information (*le soleil se couche*) qualifier autrui (*gros cochon, vieille vache*), ou cristalliser un savoir sous forme de proverbe (*Pierre qui roule...*). On peut donc dire que les multiples modes de reconnaissance et de connaissance par analogie sont inhérents à toute activité cognitive et à toute pensée. Plus encore: l'esprit ne fait pas que se servir d'analogies: le but même de l'activité cognitive est de *simuler* le réel perçu en construisant un analogon mental (la représentation), et de simuler le réel conçu en élaborant un analogon idéal (théorie). Dans ces conditions, l'analogie, qui nous apparaît au début et au terme de la connaissance, en est à la fois le moyen et la fin (Morin 1986: 139-140).

La particularidad de los procedimientos analógicos pongeanos, no obstante, radica en que la representación de lo percibido no supondrá, en su caso, la elaboración de esquemas o categorías conceptuales modélicas de las que habrá sido abstraído todo lo accidental, porque lo que Ponge perseguía era, precisamente, ilustrar la relatividad de los fenómenos percibidos, así que él mismo precisaba que su método poético no era sino una forma “de *connaissance non exacte*” (Sollers 2001: 31). Lo que implica el concepto de *categorización* de la lingüística cognitiva, en cambio, es que una palabra no sólo designa una entidad, sino una clase o categoría de entidades que podrían responder a las múltiples variantes de un mismo prototipo, puesto que aunque la perspectiva cognitivista tiene un fundamento experiencial, en el proceso se identifican dos operaciones: una de detección y registro de características distintivas, y otra de elaboración de parámetros clasificatorios. Y así, y partiendo de un campo específico de percepción, el procedimiento consiste

à détecter une *qualité* translocale dans le champ. [...] Or, détecter une *qualité* dans un champ permet de distinguer une *entité*, dotée de cette *qualité*, et de la discriminer par rapport à son environnement [...]. Par rapport au champ perceptif total, l'*entité* est une partie [...]. Quant à la *qualité* ou *propriété*, elle caractérise toute l'*entité*, puisque est translocale [...]. C'est la mise en évidence et le stockage de *qualités* qui permet d'élaborer des classes, et dès lors d'intégrer des *entités* à ces classes (Klinkenberg 1999: 139-141).

En consecuencia, el referente de un término como *table*, por ejemplo, no es, en el lenguaje ordinario, un objeto empírico circunstancial, sino la clase *table* “cette classe présupposant l'existence de dénotés qui, en l'occurrence, sont ici les objets *table*” (Lavis 1971: 10); pero en la poética pongeana, como señalábamos, sucedería a la inversa, porque para Ponge no habría categorías conceptuales sino objetos particulares, por lo que su texto *La Table*, por consiguiente, no discurrirá sino en torno a su fiel mesa de trabajo. Por lo tanto, esa *qualité translocale* que identificaría todos los elementos de una clase será, en Ponge, una peculiar *qualité différentielle* que, como veremos, distinguirá cada uno; pero en lo que concierne a la tipología de las asociaciones analógicas, todas las relaciones entre los objetos que dispuso Ponge podrían perfectamente equipararse a las cuatro modalidades de analogía de las que comúnmente nos servimos para conocer y comprender lo que nos circunda, tal y como las estipuló Morin en el trabajo antes citado. Veamos a continuación un ejemplo de cada tipo.

Así pues, si bien, en primer lugar, la analogía puede advertirse en “les proportions (similaires) et les rapports (égaux), comme par exemple l'analogie entre le mouvement et le temps de rotation de l'aiguille d'une montre, et la rotation ap-

parente du soleil autour de la terre” (Morin 1986: 139), también Ponge expresará diversas relaciones de estas características, como la que estableció entre el *viento* que “menace et gémit” al penetrar por las puertas y las posibles grietas de una casa, y un *fagot* (Ponge 2003: 36-37), instaurando una analogía entre el aire que recorre el interior del instrumento permitiéndole sonar de un determinado modo, y el viento que se inmiscuye en una casa y que provoca la emisión de ondas sonoras por la fricción con sus diferentes superficies. En segundo lugar, y teniendo en cuenta que la analogía “peut être de formes ou configurations”, y que “l’on peut, à partir de ces analogies, établir des isomorphismes et des homéomorphismes” (Morin, *ibíd.*), también Ponge ejemplificará este tipo de asociación al describir, por ejemplo, un *bosque de pinos* en tanto que “une vaste cathédrale” (Ponge 1952: 84), ya que las hileras de pilastras de una catedral se asemejarían a los troncos de los árboles; y las copas y el ramaje, a las nervaduras de las bóvedas (y nótese que la terminología arquitectónica convencional se fundamenta ya en una analogía antropomórfica, porque el término de *nervaduras* con el que se definen los trazados de la estructura que sostiene bóvedas y cúpulas deriva de la semejanza que presentan estos elementos estructurales con la fisonomía de los tendones y de la red filamentosa de los circuitos neuronales). En cuanto al tercer tipo de analogía, que es “organisationnelle et fonctionnelle”, y cuyas asociaciones pueden corresponder “à des homéomorphismes (comme entre le dispositif volant des oiseaux et celui des chauves-souris)”, a la vez que “concerner des entités très différentes dotées de mêmes dispositifs organisateurs” (Morin, *ibíd.*), también tendrá cabida en los textos del autor, pues Ponge estableció, precisamente, una analogía de esta índole al comparar el quehacer del científico con el del poeta, motivo por el que él mismo solía referirse a su *laboratorio verbal*: “Je ne voudrais occuper [...] qu’une petite place parmi les maniaques de l’expression, dans un coin du laboratoire verbal” (Noulet 1953: 208). Y por último, si bien podrían darse “des jeux d’analogies libres, spontanées, ayant valeur suggestive, évocatrice, affective” (Morin, *ibíd.*), el propio Ponge hizo mención explícita de su sugerente “analogie de la guêpe et du tramway électrique” (Ponge 1952: 16), es decir, asociando, imaginativamente, las chispas que podrían desprenderse del sistema de tracción eléctrica del tranvía, con el centelleo del vuelo del insecto y su frenético movimiento de alas. En resumen: las analogías de Ponge abrazarían toda la diversidad tipológica de las convencionales, pues aunque dieran como resultado imágenes inauditas, al ser los elementos que asociaba las entidades conocidas de nuestro universo de experiencia, su método analógico podía fundamentarse en los patrones formales de semejanza que rigen nuestro habitual conocimiento de las cosas.

No obstante, y como habíamos señalado, la cuestión es que, para Ponge, las analogías desempeñaban una función específica, porque suponían el modo con el que el poeta ilustraba lo que juzgó que había de ser la particular *qualité* que identificaría cada objeto diferenciándolo del resto, y que en muchas ocasiones acabará siendo un conjunto heterogéneo de insólitas características, puesto que, como él mismo precisó, “Pour une seule chose, mille *compositions-de-qualités-logiques* sont possibles” (Sollers 2001: 31) (y adviértase que la palabra *logique* no tiene, para Ponge, relación con parámetros de verificación argumental, sino precisamente con su particular método de establecimiento de analogías). Y es que el objetivo del sistema de analogías dispuesto por la poética pongeana, en efecto, nunca fue el de neutralizar o reducir “la chose à une autre en niant sa spécificité” (Collot 1991: 131), sino el de evidenciar su oculta idiosincrasia a través de sucesivas comparaciones, porque más que la semejanza, lo que perseguía el poeta era la diferenciación; y con ella, el ahondar en la comprensión de cada objeto. Y así lo detallaba en las notas de su diario *My creative method*⁵:

Les analogies, c’est intéressant, mais moins que les différences. Il faut, à travers les analogies, saisir la *qualité différentielle*. Quand je dis que l’intérieur d’une noix ressemble à une praline, c’est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c’est leur différence. Faire éprouver les analogies, c’est quelque chose. Nommer la *qualité différentielle* de la noix, voilà le but, le progrès (Ponge 1971: 43).

Y en virtud de ese *progrès*, de ese ir más allá de lo convencional, las *qualités* de sus objetos nada tendrán que ver con las habituales, puesto que al poeta le interesaba destacar, precisamente, “les plus ténues, les moins habituellement proclamées, les plus honteuses (soit qu’elles apparaissent comme arbitraires, puérides, –ou qu’elles évoquent un ordre de relations habituellement interdit)” (Ponge 1971: 34-35). Y así definiendo cada objeto mediante analogías diferenciadoras, una *olive*, por ejemplo, será “Meilleur suppositoire de bouche encore que le pruneau” (Ponge 2003: 96); el *abricot* aparecerá situado lejos de “l’orange” pero cerca de “l’amande verte” (Ponge 2003: 174); el *galet*, “comparé au banc rocheux”, o bien “au gravier”, no será sino

5. El título de este cuaderno de notas, deliberadamente escrito en lengua inglesa, reproduce el de un artículo que, en 1947, publicó Betty Miller en la revista londinense *Horizon* a propósito de la poética pongeana: “Francis Ponge and the Creative Method”; y Ponge lo adoptó para dar nombre a uno de sus principales textos metapoéticos, al considerar que “il résonnait de façon moins prétentieuse que *Ma méthode de création*” (Ponge 2002b: 1410), lo que ya indica la peculiar percepción que tenía el poeta del lenguaje, y las connotaciones que éste le sugería.

“la pierre encore sauvage, ou du moins pas domestique” (Ponge 1967: 98); y los *escargots* serán definidos “Au contraire des escarbilles” (Ponge 1967: 51).

El particular sistema de analogías de Ponge, además, condicionará la redacción de todos sus poemas relativos a la descripción de objetos, que se recogen, sobre todo, en sus poemarios *Le Parti pris des choses* (1942) y *Pièces* (1961); pero la cuestión es que, con mucha frecuencia, estas *qualités* podrán derivar no sólo de las relaciones analógicas que el poeta habría establecido a partir de la fehaciente observación de los objetos, sino de las asociaciones que dispondría entre sus respectivos designativos o bien entre algunas de las palabras que los podrían caracterizar, porque Ponge consideraba que también “les *analogies verbales* sont un des moyens de scruter l’objet” (Ponge 1952: 12). Ciertamente, esta circunstancia podría parecer contradictoria, puesto que, como habíamos apuntado, el objetivo del poeta era el de aprehender las cosas en función de su apariencia en la realidad sensible. Pero se trataría, de hecho, de reflejar *lingüísticamente* esa experiencia del objeto, porque Ponge, en definitiva, siempre negará la posibilidad de poder salir verdaderamente de la lengua (y, en concreto, de *su* lengua francesa y de la fuente latina de la que derivaría; y de ahí su afición etimológica⁶). Por consiguiente, la primera consideración que hará Ponge a propósito del objeto *cageot*, por ejemplo, no procederá sino de la particularidad de su apelativo, porque en el texto relativo a esta *chose* lo que se nos indica es la posición que ocupa, en el sistema de la lengua, la palabra que la designa: “A mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette” (Ponge 1967: 38)⁷. Y así como para Ponge un denominativo había de ser la genuina manifestación del objeto por él designado, ese conjunto de *qualités* que definiría el objeto en cuestión también podría equipararse al listado de las diversas acepciones que, en un artículo lexicográfico, se consignan en torno a un lema, por lo que,

de même que le mot, dans cette rubrique du dictionnaire, est constitué d’une succession de sens empilés et énumérés, l’objet pongien, déjà mot [...] est immédiatement décomposé en un nombre déterminé de qualités discrètes, d’aspects distincts: plutôt que comme totalité organique, il est effectivement vu comme juxtaposition de qualités (Pierrot 1993: 328-329).

6. Así lo precisó el poeta en el Colloque de Cerisy: “nous sommes entièrement enfermés dans les mots, dans le langage, nous ne pouvons en sortir, si nous essayons de dire le contraire, nous sommes encore à l’intérieur de la langue, et non seulement de la langue générale, mais de la langue française [...] et de ses racines qui lui viennent de sa mère, mettons le latin pour la plus importante part des sources du français” (Bonnefís y Oster 1977: 37).

7. Sobre el término *cageot* a partir de su desarrollo semántico y fonético en función de un análisis lexicográfico diacrónico y de aproximaciones etimológicas, véase Mathieu 2005.

Pero veamos a continuación cómo el discernimiento de la *qualité différentielle* influyó en el modo en que Ponge compuso sus textos, y qué específicos procedimientos por analogía de naturaleza lingüística dispuso el poeta.

3. Las técnicas del método analógico pongeano: la *fable*, el *entrechoc de mots*, y la *géné-analogie*

Uno de los ejemplos paradigmáticos que ilustrarían cómo Ponge fundamentaba sus analogías entre objetos a partir una semejanza entre sus denominativos, nos lo brinda, por ejemplo, el poema “L’Orange”, dado que para establecer las características de la fruta, Ponge acudió a la porosa esponja en virtud de las coincidencias fonéticas que se advierten entre los sustantivos *orange* y *éponge*. El texto, sin embargo, desarrollará la analogía entre los dos objetos extralingüísticos, por lo que la semejanza entre sus nombres no habría actuado aquí sino como un indicador; como una señal de la supuesta relación que habría de vincular ambos elementos, dado que para Ponge, como apuntábamos, entre las palabras y las cosas existiría una sólida interdependencia. Y así lo señalaba Veck argumentando cómo “el rapprochement” entre “l’éponge et l’orange”, que nunca hubiera podido ser, en la poética del autor, fortuito, se producía tan naturalmente como aparecen emparentados, en una fábula tradicional, los dos animales protagonistas, aunque

aucune anecdote, cependant, ne motive ni ne dramatise, comme dans les fables [...]. Dans le système pongien, en effet, le *caractère* des choses tient autant à leur physionomie de mots qu’à leur façon d’être d’objets. Il n’est pas question de les classer dans une quelconque taxinomie préexistante [...], mais d’en établir une: c’est la parenté sonore d’*éponge* et d’*orange* qui autorise d’abord leur rapprochement, puis la similitude de leur condition. La mise en parallèle vise à faire ressortir la *qualité différentielle* des choses dans la langue, et l’originalité de leurs comportements respectifs dans un monde humanisé (Veck 1994: 68).

Y es que otra de las características del planteamiento por comparación de la analogía pongeana tendría que ver con el hecho de que, para el poeta, la *qualité* de cada objeto era como una lección, como una especie de moral, por lo que él mismo llegó a identificar la finalidad de sus poemas con la de las fábulas⁸. Así pues, declaró

8. Las alusiones de Ponge a la *moral* o *lección* de los objetos se repitieron a lo largo de su vida. Presentamos aquí algunas de ellas: “Je me suis aperçu que la moindre machine verbale que j’ai agencée à propos de la moindre des choses contient une espèce de morale” (Ristat 1997: 280); “Je suis un moraliste si on veut, tous les écrits sont moralistes. Chacun de mes objets, qui persiste dans la vie, propose une

que *Le Parti pris des choses*, su poemario más característico, “aurait pu s’appeler [...] (je ne sais pas combien il y a de textes là-dedans, trente je crois) *Trente arts poétiques, Trente fables avec leur morale...*” (Bonnefis y Oster 1977: 412), porque para Ponge, además, la enseñanza que proporcionaban las fábulas superaba con creces la de cualquier discurso filosófico: “je préfère La Fontaine –la moindre fable– à Schopenhauer ou Hegel” (Ponge 1967: 193). Y cabe recordar que Ponge no solamente escribía acerca de objetos materiales o de alimentos, sino también sobre el mundo vegetal y animal, cuyas entidades consideraba *objetuales* en tanto que propicias para una descripción lingüística⁹. Por lo tanto, así como él componía un texto acerca de la *qualité* de la *chèvre* o de los *escargots*, especificó que de igual modo La Fontaine habría podido redactarlo: “Comme si La Fontaine au lieu de faire successivement: *Le Lion et le Rat, Le Lion vieilli*, [...] etc., n’avait fait qu’une fable sur Le Lion. Ç’aurait été bien plus difficile. Une fable qui donnât la qualité du lion” (Ponge 1952: 158-159). No obstante, y como lo había precisado Veck en la cita que arriba reproducíamos, en los poemas de Ponge no se desarrollará ninguna anécdota como la que propiciaba que en las fábulas apareciesen emparejados ciertos animales, pues en el texto pongeano se abordará la relación entre los objetos directamente por la semejanza entre sus denominativos¹⁰. Y por esta razón, los poe-

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 2002b: 1431); “je ne suis pas un dessinateur, mais un moraliste [...]. Je suis un moraliste en ce sens que je veux que mon texte sur la table soit une loi morale” (Ponge 2002a: 924).

9. Por consiguiente, podríamos considerar que el sustantivo *chose* al que siempre se refería Ponge, y que nosotros denominamos también *objeto* al no establecer el poeta ninguna diferenciación entre ambos designativos, funcionaría semánticamente como lo que Kleiber denominó un *interpréteur générique*, dado que se trataría de un término que podría englobar cualquier entidad capaz de poder ser descrita de forma individualizada y diferenciada. Así pues, y siguiendo a Kleiber, el término *chose* utilizado por Ponge únicamente implicaría “l’existence, mais sans fournir d’indication sur ce que sont ces existants” (Kleiber 1987: 61), por lo que debería entenderse como un sustantivo que “ne comporte qu’une indication d’unité et n’apporte aucune restriction qualitative” (63).

10. La *fábula* pongeana confrontada con la tradicional ha sido una cuestión muy atendida por la crítica. En algunos casos, se han señalado diferencias estructurales, puesto que los textos de Ponge discurren más por yuxtaposición acumulativa que por ordenada secuenciación; y de este modo lo apuntaba, por ejemplo, Beugnot: “Seulement, à la différence de la fable traditionnelle, où récit et moralité se succèdent et se distinguent clairement, ici [chez Ponge] l’objet et sa leçon, la description et l’art poétique se brouillent et s’imbriquent dans un jeu de miroirs où le texte trouve son unité” (Beugnot 1986: 137). Pero en otros casos, la comparación se ha enfocado desde la perspectiva del concepto mismo de moral; y en este aspecto, podríamos aducir lo aportado por Adert, para quien un texto de Ponge como el de *Escargots*, por ejemplo, “n’est pas une fable au sens traditionnel du mot. [...] L’escargot n’allégorise ni ne personifie l’homme, pas plus qu’il n’emblématise véritablement le poète [...]. L’escargot n’est pas nous –ni vous, ni moi, ni même le poète–, et c’est justement parce qu’il n’est pas nous qu’il nous donne l’exemple” (Adert 2004: 298). Lo que señalan

mas de Ponge han sido también comparados con los textos de unos antiguos manuales escolares llamados de *Leçon de choses*, y que estaban aún vigentes en el primer período de escolarización del poeta. Eran muy semejantes a las fábulas, pues también concluían con una breve enseñanza moral; y tenían por objeto familiarizar a los niños con lo más elemental de su entorno cotidiano¹¹. Y es que la *leçon de choses*, de hecho, tuvo mucha importancia en

l'enseignement élémentaire en France. [...] Placée sous le signe d'un retour au concret, elle caractérise l'institution scolaire de la III^e République, particulièrement soucieuse de rompre avec le verbalisme imputé aux âges précédents. Occasion d'observer les "choses" (animaux, plantes, objets naturels ou fabriqués [...]) en tant que telles, la leçon est aussi moment d'expression (les élèves dessinent, décrivent), et de transmission des valeurs morales (honnêteté, travail, etc.) (Veck 1994: 14).

Pero tal y como habíamos expuesto, como el principal objetivo de las analogías pongeanas era el de distinguir por comparación, éstas también se registrarán por disimilitudes, por lo que se advierte, en muchos de los textos del poeta, un uso abundante de expresiones negativas en tanto que Ponge solía definir un elemento especificando lo que *no era*; y así lo refería él mismo describiendo su técnica de composición: "On peut, pour saisir la qualité d'une chose, [...] la faire apparaître par comparaison, par éliminations successives: «Ce n'est pas ceci, ce n'est pas cela, etc.» –question métatechnique, ou technique simplement" (Lavorel 1986: 50). Por consiguiente, en muchas de sus fábulas-poema, la negación adquirirá, más allá de una función estructural, un especial carácter significativa. Su texto "Faune et Flore", por ejemplo, parte de la siguiente confrontación: "La faune bouge, tandis que la flore se déplie à l'œil" (Ponge 1967: 80); y como señaló Leclair (1995: 79), la repetición a lo largo del texto de la forma *ne pas* de

ambos críticos es, en efecto, manifiesto; pero lo que aquí nos interesa argumentar es cómo los procedimientos de los que se valió Ponge para establecer sus analogías condicionaron la redacción de sus textos, dado que todos sus métodos conformaron su voz poética más allá de cualquier tipología textual.

11. También Queneau, por ejemplo, en su poemario *Le Chien à la mandoline* (1965), incluyó un poema titulado "Leçon de choses" que emulaba el espíritu de aquellos manuales escolares. En su caso, el texto nos instruye sobre las características de "l'œuf"; y especialmente, sobre su forma, color y función (Queneau 1989: 268). De hecho, también Ponge había redactado, en 1950 (aunque el texto no fue publicado sino póstumamente por J. Thibaudeau en el *Nouveau, nouveau recueil*, II, de 1992), un poema de este tipo acerca del *œuf* haciendo sobre todo hincapié en su forma, pero porque para Ponge las formas esféricas y ovoides tenían mucha importancia; posiblemente, por la transferencia de la imagen del globo terrestre, y en virtud de que intentaba que su escritura fuese la traducción verbal del mundo; y así lo corroboraba en *Pour un Malherbe*, la obra en la que homenajeaba al poeta de Caen: "O Monde! Monde ovale et merveilleux! Machine ovale! O l'œuf du ciel!" (Ponge 1965: 74).

la que se sirve el autor para indicar lo que, a diferencia de la fauna, no puede llevar a cabo la vegetación, “insiste sur l’absence de liberté de la flore”, que se verá así “condamnée à se répéter” tal y como, precisamente, la fórmula gramatical negativa va reiterándose en el poema. Pero además de esta característica en lo que concierne a la redacción de sus poemas, también la disimilitud tendrá pertinencia en sus analogías verbales, pues así como Ponge podría establecer una analogía entre dos objetos a partir de una semejanza entre sus denominativos, como en el caso de la *orange-éponge*, también podrá establecerla a partir de una contradicción semántica, es decir, de lo que él denominaba un *entrechoc de mots* (Ponge 1952: 12), porque al poner en contacto términos aparentemente no relacionables pero relativos a un mismo objeto, también podrían surgir, a su juicio, las cualidades específicas de ese objeto en cuestión. Y así, al describir el *verre d’eau*, por ejemplo, habría sido la circunstancia de haber asociado dos propiedades de la *chose* en principio antagónicas, la *fragilidad* y la *dureza* (porque un *vaso* sería un cuerpo sólido potencialmente quebradizo), aquello que habría perfilado la imagen caracterizadora y distintiva del vaso: “si je dis que le verre est à la fois dur et fragile, eh bien, j’ai créé un caractère. C’est-à-dire qu’il pourrait y avoir un héros de roman qui serait à la fois dur et fragile” (Ristat 1997: 280). Como aquí se observa, Ponge también equiparaba las *qualités* de los objetos al carácter o a los rasgos psicológicos de los individuos¹², pero la cuestión es que esta específica *cualidad* del vaso de agua, más que propiamente extraída de las propiedades de la *chose* (porque, en definitiva, un vaso también puede estar elaborado con materiales ni duros ni quebradizos), derivaría, como adelantábamos, del hecho lingüístico, de la colisión en el sintagma de términos opuestos. Y mediante este procedimiento de *entrechoc de mots*, Ponge también lograba evitar los lugares comunes relativos a cada objeto. Así pues, y en lo que concierne a su texto “L’Huître”, el poeta detalló la pertinencia de haber escogido la expresión *brillamment blanchâtre* para referirse al color de la ostra, porque este sintagma contradictorio le habría permitido describir el molusco desde una perspectiva inusual:

12. Efectivamente, Ponge consideraba que la *qualité* de cada objeto también podría entenderse como un *caractère au sens psychologique*, es decir, como si se tratara de la característica específica de un héroe de novela (Sollers 1970: 110), por lo que juzgaba que esas *qualités* se asemejarían a “les *Caractères* de La Bruyère, de Théophraste” (Ponge 1997: 66); y precisamente el primer título que el poeta consideró para su obra *La Rage de l’expression* no fue sino el de *Caractères*, porque Ponge entendía que “il s’agit en fait de constituer l’objet en *caractère*” (Ristat 1997: 255). Sobre esta cuestión, véase Lavorel (1998), donde el investigador nos señala, a través de las antiguas definiciones de *caractère* de los diccionarios de Richelet y de Furetière, las concomitancias que podrían establecerse entre este término y la *qualité* de Ponge.

En français actuel, *briller*, *brillamment*, est affecté d'un coefficient positif (comme valeur morale, si vous voulez, ou esthétique). [...] Au contraire, *blanchâtre*, comme beaucoup de mots se terminant en *-âtre*, est affecté d'un coefficient négatif, péjoratif. [...] Eh bien! Le seul fait d'agencer un mot de coefficient positif... et un mot de coefficient négatif... nous fait sortir du lieu commun. [...] Par conséquent, si je rapproche ces deux mots, je sors du lieu commun et je crée un caractère [...] un complexe de qualités contradictoires [...] qui sortira du conventionnel (Sollers 1970: 109-110).

Por otra parte, cabría también señalar que “L’imagination verbale de Ponge [...] tantôt se fonde sur la simple trouvaille d’une juxtaposition heureuse, tantôt c’est la découverte d’une pseudo-racine commune qui autorise le rapprochement” (Richard 1964: 175), por lo que añadiríamos dos procedimientos más relativos a asociaciones de palabras con las que el poeta desentrañaba las cualidades de las cosas: el de la yuxtaposición de términos –y que agruparíamos con los de las analogías por disimilitud, y el del establecimiento de orígenes etimológicos inventados por el poeta a partir de los que trazaba analogías por similitud entre palabras distintas. En lo que concierne a la técnica de la yuxtaposición de voces, se observa, por ejemplo, en el poema que Ponge dedicó a “La Chèvre”. En este caso, y en función de que las *chèvres* son calificadas de *belles*, y de que, según el conocimiento popular, son tercas, *butées*, la idónea característica que Ponge les atribuye es la de ser *belzébuthées*, expresión que resulta de la fusión de ambos calificativos. Pero además, el término implica otra analogía, pues en tanto que a *Belzébuth* se le representa, tradicionalmente, como un demonio cornudo, la palabra lo evoca por coincidencia fonética y asociándolo así a las cabras por cuanto disponen igualmente de cuernos, y porque en el poema se las califica, asimismo, de *bêtes poilues*, siendo el demonio la *bête* por antonomasia: “Ces belles aux longs yeux, poilues comme des bêtes, belles à la fois et butées –ou, pour mieux dire, belzébuthées– quand elles bêlent, de quoi se plaignent-elles?” (Ponge 2003: 181). Y podríamos apuntar que la alusión al demonio estaba ya prefigurada, puesto que en la cita de Malherbe con la que Ponge encabeza el poema se hace mención del *enfer* (“Et si l’enfer est fable au centre de la terre, / il est vrai dans mon sein”).

En cuanto al procedimiento analógico por sugestión etimológica, un texto ejemplar es el que Ponge dedica a la araña: dado que la *araignée* es un invertebrado que podría considerarse acrobático por la agilidad de sus desplazamientos, y en tanto que, tradicionalmente, se le considera un animal *portemalheur*, en “La Nouvelle Araignée” la araña aparece definida como “une funambule funeste”. Por consiguiente, Ponge habría establecido aquí una analogía entre estas dos cualidades que le parecían las más representativas del artrópodo inventando un vínculo etimológico que las uniría, puesto que habría considerado que el origen del primer

segmento de la palabra *funambule* sería el mismo que el del término *funeste*, es decir, presuponiendo que procedería del latín *fūnestus -a -um* ('fúnebre', 'que conlleva la muerte o una gran desgracia'); y de este modo lo expresaba el poeta en el texto mismo: "Et c'est ainsi que, de *funus* à *funis*, / Il faut remonter, / À partir de cet amalgame, / Jusqu'à la cause première" (Ponge 2003: 172). Sin embargo, no es éste el origen verdadero de la voz *funambule*, que deriva, en realidad, de *fūnis -is* ('cuerda') y *ambulare* ('caminar'). Y es que la creación de orígenes etimológicos que pudieran justificar las correspondencias entre un objeto y su denominativo —o bien entre el objeto y las cualidades que el autor consideraba idóneas para describirlo— fueron muy frecuentes en su método analógico, puesto que para Ponge, en suma, "Ainsi comme les personnes ont des ancêtres, les mots ont aussi des ancêtres. Ils ont, enfin, un *arbre* oserai-je dire *géné-analogique*" (Sollers 1970: 170); y de ahí que, como en el caso de la araña, dispusiera imaginarias analogías etimológicas a partir, especialmente, de semejanzas fonéticas. Por lo tanto, y si bien en *Le Parti pris* le había atribuido al *agua* su carácter de humilde por su cualidad de informe (Ponge 1967: 61), en su posterior obra *La Seine* (1950) el poeta se mostrará satisfecho por haber hallado una justificación etimológica en virtud de "le rapport phonétique entre les racines *humid* et *humil* [...]. Je le savais bien, qu'un jour ou l'autre le fondement m'en serait offert" (Ponge 1999: 279). Y otro de los ejemplos característicos sería el del vínculo etimológico que estableció entre el sustantivo *table* y el adjetivo *stable* con el fin de justificar que la *qualité* de la mesa es la de su estabilidad; y en este caso, además, el propio Ponge delataba que era perfectamente consciente de que sus etimologías no coincidían con las auténticas, puesto que formaban parte, en definitiva, de su creación metalógica:

La différence (dans la proximité) entre *stable* et *table*, leur distance doit être considérée. J'ai déjà dit que l'étymologie de ces deux vocables n'est pas la même. *Stable* est de *stabilis* (de *stare*), comme (par exemple) *établi*; *table* est de *tabula*. Mais là n'est pas l'important. Phonétiquement comme dans la signification les deux mots sont extrêmement proches. Pour ce qui est de la signification il est évident qu'une des principales qualités d'une table est d'être stable (Ponge 2002a: 924).

Recapitulando, los vínculos analógicos que dispuso Ponge para desarrollar su particular método poético, aparte de adoptar las diferentes modalidades de analogía de las que se sirve comúnmente el individuo —en cuanto a la estructuración de las asociaciones establecidas— para conceptualizar y categorizar los elementos de la realidad sensible, ilustrarían dos peculiaridades: que muchas de las relaciones entre los objetos las habría trazado en función de establecer engarces entre los elementos lingüísticos que los designan o describen (porque defendía la mutua correspon-

dencia entre *les mots et les choses*), y porque sus analogías desempeñaban la función de desentrañar lo que, a su juicio, eran las genuinas cualidades de las cosas; unas *qualités* que, del todo ajenas a las convencionales aunque a veces procedieran del conocimiento popular sobre las cosas, constituirían la lección o enseñanza que nos procurarían los objetos según su particular visión del mundo (y de ahí que sus textos se planteasen, con frecuencia, a modo de fábula o siguiendo el espíritu de los antiguos manuales de *Leçon de choses*). Pero la cuestión es que las analogías verbales de Ponge, indiscernibles de su dispositivo poético, evidenciarían la doble trayectoria conceptual que se deriva del recorrido etimológico del término *analogía* tal y como lo apuntábamos en la introducción, puesto que, en algunos casos, era mediante el establecimiento de una relación de *análogos*, es decir, trazando similitudes fonéticas o filiaciones etimológicas entre las palabras (sus imaginarios ancestros *géné-analogiques*), que hallaba el argumento para vincular objetos muy diferentes; y en otros casos, era por un procedimiento de *analecta*, es decir, mediante la reunión o incluso la yuxtaposición de términos en principio no relacionables (lo que denominaba un procedimiento de *entrechoc de mots*), que descubría las cualidades inéditas de las cosas cuya especificidad deslindaba. Y es que para Ponge, en definitiva, la importancia de la analogía radicaba en el hecho de que le permitía ofrecernos una imagen inédita de lo más elemental de nuestro entorno cotidiano; y ése era, en fin, el objetivo último de su poética: el de subvertir lo convencional para mostrarnos una realidad común que, recreada a través del lenguaje, se mostraba *distinta*:

Concernant l'analogie, je dirai que son rôle est important dans la mesure où une nouvelle image annule l'imagerie ancienne, fait sortir du manège et prendre la tangente. Rien n'est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose. [...] Quand j'aurai dit qu'un rosier ressemble à un coq de combat, je n'aurai pourtant pas exprimé ce qui est plus important que cette analogie, la qualité *différentielle* de l'un et de l'autre (Ponge 1971: 304).

En conclusión, y a tenor de lo argumentado, aunque no cabe duda de que la palabra es un instrumento para el pensamiento en tanto que actúa como un medio de abstracción y de generalización que nos permite trascender de lo sensible a lo inteligible (Luria 1980: 40), la palabra poética de Ponge, gracias a los procedimientos por analogía de su método metalógico, no se resolvería sino como un instrumento de diferenciación y particularización, puesto que la analogía, que subyace en nuestro sistema de procesamiento de la realidad, es también el dispositivo fundamental de nuestra imaginación creadora; y en virtud de su percepción de las cosas y de su ingenio en el trazado de analogías verbales, Ponge habría podido

ilustrar, mediante una particular categorización de lo general semejante, lo particular distintivo. Por consiguiente, y dando pertinencia funcional a las dos posibilidades conceptuales de la noción de *analogía* (a la similitud y a la diferencia), el poeta no sólo habría desarrollado un nuevo modo de categorización de la realidad sensible al equiparar lo accesorio a lo consubstancial, sino que habría convertido el propio mecanismo analógico en parte misma de su creación poética. Y manifestando así la desemejanza entre la similitud, Ponge cumplía con lo arbitrado por Octavio Paz, para quien la poesía moderna no habría de suponer sino la conciencia de lo disonante en el germen de lo analógico (Paz 1998: 86).

Bibliografía

- ADERT, L. (2004). “La mesure de l’homme (l’éthique du dire selon Francis Ponge)”. *Versants* 48: 281-299.
- BEUCHOT, M. y ARENAS-DOLZ, F. (2008). *Hermenéutica de la encrucijada. Analogía, retórica y filosofía*. Barcelona: Anthropos.
- BEUGNOT, B. (1986). “Une poésie du manifeste?” en *Francis Ponge*. (Dir. Jean Marie Gleize). París: Éditions de L’Herne (*Cahiers de L’Herne* 51): 122-142.
- BONNEFIS, Ph. y OSTER, P. (dirs.) (1977). *Ponge inventeur et classique* [Colloque de Cerisy]. París: Union Générale d’Éditions.
- COLLOT, M. (1991). *Francis Ponge: entre mots et choses*. Seyssel: Champ Vallon.
- CUENCA, M. J. y HILFERTY, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- KLEIBER, G. (1987). “Une leçon de CHOSE: sur le statut sémantico-référentiel du mot CHOSE”. *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques* 53: 57-75.
- KLEIBER, G. (1999). *Problèmes de sémantique, la polysémie en question*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- KLINKENBERG, J.-M. (1999). “Métaphore et cognition” en *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. (Ed. de Nanine Charbonnel y Georges Kleiber). París: PUF: 135-170.
- LAKOFF, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAVIS, G. (1971). “Le texte littéraire, le référent, le réel, le vrai”. *Cahiers d’Analyse Textuelle* 13: 7-22.
- LAVOREL, G. (1986). *Francis Ponge*. Lyon: La Manufacture.
- LAVOREL, G. (1998). “Ponge et La Bruyère: deux hommes de caractères”. *Papers on French Seventeenth Century Literature* 25 (48): 41-53.
- LECLAIR, D. (1995). *Lire “Le Parti pris des choses”*. París: Dunod.

- LURIA, A. R. 1980 (1979). *Conciencia y lenguaje*. Madrid: Pablo del Río. Trad. de Marta Shuare.
- MORIN, E. (1986). *La connaissance de la connaissance. La Méthode III*. París: Seuil.
- NOULET, É. (1953). “Chronique de la Poésie”[entretien avec Ponge]. *Synthèses* 53: 208-218.
- MATHIEU, J. C. (2005). “Au carrefour des lieux communs, *Le Cageot*”. *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* 58 (1): 59-71.
- MILLER, B. (1947). “Francis Ponge and the Creative Method”. *Horizon* 16 (92): 214-220.
- PAZ, O. 1981 (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PIERROT, J. (1993). *Francis Ponge*. París: José Corti.
- PLA, M. (2003). *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel*. Barcelona: Quaderns Crema.
- 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. (1971). *Méthodes*. París: Gallimard.
- PONGE, F. (1997). *Comment une figue de paroles et pourquoi*. (Ed. de Jean-Marie Gleize). París: Flammarion.
- PONGE, F. (1999). *La Seine en Œuvres complètes*. (Ed. de Bernard Beugnot et al.). París: Gallimard. T. I: 241-297.
- PONGE, F. (2002a). *La Table en Œuvres complètes*. (Ed. de Bernard Beugnot et al.). París: Gallimard. T. II: 911-946.
- PONGE, F. (2002b). *Textes hors recueil en Œuvres complètes*. (Ed. de Bernard Beugnot et al.). París: Gallimard. T. II: 1343-1437.
- PONGE, F. (2003). *Pièces*. París: Gallimard.
- RISTAT, J. (1997). “L'Art de la figue” [entretien avec Ponge] en Francis Ponge. *Comment une figue de paroles et pourquoi*. París: Flammarion: 273-294.
- QUENEAU, R. (1989). *Le chien à la mandoline* en Raymond Queneau. *Œuvres complètes*. (Ed. de Claude Debon). París: Gallimard. T. I: 245-297.
- RICHARD, J.-P. (1964). “Francis Ponge” en *Onze études sur la poésie moderne*. París: Seuil: 161-181.
- SCHAEFFER, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* París: Seuil.
- SOLLERS, Ph. 2001 (1963). *Francis Ponge*. París: Seghers.
- SOLLERS, Ph. (1970). *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. París: Gallimard/Seuil.
- VECK, B. (1994). *Le Parti pris des choses de Francis Ponge*. París: Bertrand-Lacoste.

