

PRÓLOGO

RETORNO AL BORRADOR

Las esponjas poseen una propiedad única y extraordinaria: cuando sus células son separadas por medios mecánicos (por ejemplo, al tamizarlas), inmediatamente vuelven a reunirse y a formar, en pocas semanas, un individuo completo y funcional; es más, si se desmenuzan dos esponjas de diferente especie, las células se separan y reagrupan volviendo a reconstruir los individuos separados.

WIKIPEDIA, artículo “Porifera”.

Desde los comienzos de la modernidad, la poesía debió ser también crítica de la poesía. El lirismo puro, o la poesía ingenua de una expresión subjetiva inmediata, ya habían quedado fuera del alcance de quienes habían sido formados a partir de libros. Los románticos contestaron que hacía falta mezclar los géneros, objetivar lo subjetivo, volver interior lo externo, narrar, teatralizar el poema. Sin embargo, la forma de poema seguía unida a una medida rítmica y sobre todo al imperio de un personaje dominante: el yo.

Sería difícil imaginar la existencia de un poeta más ajeno a esa doble pertenencia del lirismo –el verso y la primera persona– que Francis Ponge. Su escritura, luego de diversos precedentes, de búsquedas de una salida de la expresión subjetiva, a veces por vías formales, otras veces por vías temáticas, no exhibe a primera vista los signos de la poesía. Casi siempre asume el aspecto de la prosa y no duda en alejarse lo más posible de la poesía sentimental, aun cuando ésta se entienda como una reflexión del sujeto sobre su relación con el lenguaje.

Desde un principio, los escritos de Ponge, a los que cierta brevedad y cierta atención cuidadosa de las frases les asignaron el estatuto de poemas, no podían clasificarse nítidamente en alguna modalidad preexistente. Hablaban de cosas, describían o definían objetos tangibles, banales, cotidianos, de la naturaleza o de la industria. Si aparecía una figura humana, se reducía a su apariencia y a sus movimientos,

a lo involuntario de su existencia. Era un animal que segregaba su sustancia característica, sus hilos como la araña, sus celdillas como la abeja al hacer un panal, su aroma para decir que estaba en un lugar. Y esa sustancia era simplemente otra cosa que se sumaba a las cosas del mundo: la palabra. Cada palabra, en realidad, aislada como en la ficción de un diccionario, era un aspecto más de la cosa nombrada. Entonces, el texto breve, la disertación impersonal, podía seguir dos caminos, el de lo visible o lo tangible por un lado, que describía los contactos posibles entre los sentidos y la cosa, y el de lo circunscribible por el otro, que definía su modo de ser a semejanza de su modo de nombrarse. El poema, o como fuera que se llamara al escrito sobre un objeto, debía hacer con palabras algo que la cosa hacía, en silencio, con su presencia en el mundo.

Sin embargo, desde el punto de vista de la secreción del ser hablante, desde la proliferación inacabable de palabras, cada cosa es infinita. Y si “La piedra”, o más precisamente “El canto rodado”, podía atenerse a los límites del poema descriptivo, en tanto que su existencia tiende al laconismo y no quiere decir más que su potencia acumulada en el tiempo inmemorial que le dio forma, habría otro tipo de objetos u otra atención a ciertos objetos que requieren la acumulación, el borrador interminable. Si bien en la mayoría de los textos de *Le parti pris des choses* (publicado por primera vez en 1942) impera la concisión, aun cuando el objeto hubiese podido extenderse en su pasaje a las palabras, como “El agua”, por ejemplo, ya existía al mismo tiempo la potencia del acercamiento infinito, de las vueltas al objeto que nunca termina de decirse. Así, más adelante, *El Sena* (1950), hecho también de agua, será un universo, algo que se parece a la totalidad de un libro. O *El jabón* (1967), que el agua hace cambiar de estado, expresando sus potencialidades en forma de espuma, podrá reflejarse en una manera de pensar las palabras, la escritura, también a modo de totalidad limitada pero inabarcable en un solo vistazo. En esos libros de múltiples textos alrededor de una cosa, antes que de definir objetos con precisión, se trata de darles expresión, elocuencia, capacidad de seguir diciendo algo a la indefinición del habla y a un silencio activo del objeto tratado.

En una breve reseña sobre una traducción de la editorial paulista *Iluminuras*, Juan José Saer señalaba la división muy evidente de los escritos de Ponge en dos clases: “como textos cerrados, de extensión diversa, en general breve, de media, una o dos páginas a lo sumo, o como textos abiertos, acumulativos, esbozos superpuestos a lo largo de los meses o de los años”. De alguna manera, en el modo “cerrado”, se trataría de un resultado, la conclusión de una cercanía largamente experimentada que de pronto encuentra su manera de definirse, de corregirse, de limitarse, es la cosa en su presencia muda que se

convierte en cosa escrita, en artefacto de lenguaje que representa sus aspectos o sus posibilidades ofrecidas a la percepción y a la dicción. En el modo “acumulativo”, en cambio, la convivencia con la cosa, por así decir, se registra en su transcurrir, se parece al diario de una afección prolongada, de una afición insoslayable. Allí, en el mundo mudo de las cosas, Ponge pudo vivir por cierto tiempo, pudo seguir escribiendo. Aunque esta clasificación por extensión y por método de escritura, si bien cómoda, induce a una falsa dicotomía. La cosa no estaba fija tampoco en el momento de tomar partido por su presencia muda, cuando se intentaba purificar el lenguaje de la baba antropomórfica, del desgaste y del uso que le habían reducido su vivacidad. No se trataba de un acercamiento puramente fenomenológico, sino de una retórica que destituyera la figura de un dueño de la palabra, de un sujeto que siempre era su propio objeto. La cosa no es una objetivación de lo subjetivo, y por ende algo que esperaría en su quietud de materia inerte la investidura de la palabra activa, sino que se trataría de convertir en objeto la cosa inaccesible dentro de la cual y por la cual vivimos: el lenguaje. La larga historia de la lengua francesa, su gramática, sus diccionarios, sus etimologías, su tendencia conceptualista, es también una cosa, podría ser como el jabón, un río determinado, la mesa o un vaso de agua, el punto central de todo un haz de obsesiones, cuidados, desatenciones y hallazgos, verbales y no verbales. El prejuicio de la poesía, su *parti pris* secular, habría sido creer que el sujeto que habla era más importante que su condición de posibilidad, que la lengua, y luego, segundo *parti pris*, que la tradición de esa lengua, libros o acumulación de frases, tenía una mayor presencia en el mundo que un pedazo de carne, el cigarrillo, el pan, los caracoles, el musgo. Ponerse de parte de las cosas no sería entonces sencillamente tomarlas por objeto de una poesía, un estilo, sino intentar darle a cada cosa su manera de callar en el lenguaje: no un estilo por poeta, declarará Ponge, sino un estilo por objeto.

En el libro *De parte de las cosas*, entonces, todavía podía producirse esa confusión entre la fijeza de una opción retórica y la inagotable fluidez del mundo; confusión que también podría hacer pensar que las cosas eran descriptas para dar a conocer un estado del poeta, así como Jean-Paul Sartre, en un famoso ensayo titulado “El hombre y las cosas” de 1944, llegó a sugerir que Ponge no enfrentaba el mundo para analizarlo fenomenológicamente, para despojarlo de sentidos falsos e investigar todos los datos de su apariencia, sino que más bien tendía a cosificar al hombre, reduciendo su aspecto y su secreción lingüística a la condición de un objeto cualquiera o, mejor dicho, de un mamífero superior con ciertas particularidades. Tal podía ser, por momentos, el efecto de ese libro, que Ponge no tardará en tratar de desmentir. En una conferencia pública, más adelante,

venciendo la sintomática timidez que le había acarreado su fracaso juvenil en el mundo universitario, diría que después del primer libro, de las primeras lecturas, de los intentos ajenos de reducir a ideas sus escritos, sólo se trataba de corregir esa imagen necesariamente distorsionada. Se entraba entonces en el mundo del borrador perpetuo, ya que se había cometido el delito de fijar uno, en algún momento, y eso no era más que una fase, un aspecto, una idea entre muchas posibles, una forma de poema sobre una cosa que podía ser dicha de otras mil maneras.

Por ejemplo, uno de los textos breves de *Le parti pris*, que se titula “Los árboles se deshacen dentro de una esfera de niebla”, podría hacer pensar en un estado anímico del observador. El tercero y último de los cortos párrafos que lo componen dice: “Las flores se dispersaron, los frutos cayeron. Desde la más temprana edad, la resignación de sus cualidades vivas y de partes de sus cuerpos se ha vuelto para los árboles un ejercicio familiar”.

¿Acaso el ejercicio visto en su objeto, en su naturaleza cíclica o clotímica, no remitiría a la escritura, a lo que se deja caer en lo escrito? De ese acto, dejar caer el cúmulo de notas, ejercicios y apuntes en una forma quieta, ya inamovible, no podrá volverse sino mediante la multiplicación, el agregado incesante de escritos. La hoja seca del árbol, más allá del libro hecho y terminado, dará comienzo a una primavera de palabras, más dubitativas, más variables, menos definitivas.

Ya en una carta a un amigo que lo felicita y lo interroga a propósito del poema final de *Le parti pris*, “Le Galet”, –que podría traducirse, según dijimos, como “El canto rodado” o bien, más castizamente, como “El guijarro”, o en un tono más sudamericano, sencillamente, “La piedra”–, Ponge muestra cierta reticencia a la trasposición metafórica de las cosas para expresar un estado del poeta, justamente porque pertenecen a órdenes diferentes: el hombre vive en el lenguaje, la piedra está en el silencio; el poeta agita palabras y las hace espumear, intenta salir de la repetición, la piedra acumula siglos con la indiferencia de lo que no posee una idea contraria a su naturaleza.

Aun la percepción sensible, lo que puede verse o tocarse de una cosa con miras a su descripción, estaría separada de lo sensible en su estado de presencia; se seguiría tratando de “ideas”, reducciones abstractas de lo sensible al estado de esquema. La moral de la cosa consiste en no sostener ninguna idea, o en hacer posibles varias con respecto a ella. Dice Ponge en esa carta: “pienso además que las *cosas*, y las *ideas* que su percepción hace surgir en la mente, también forman parte de dos mundos imposibles de reunir. Para una sola *cosa*, son posibles mil ‘*composiciones de cualidades lógicas*’. (Y por consiguiente mil *sentimientos*, mil *morales*, mil *vicios y virtudes* para el hombre, mil *políticas*, etc.)”.

Ante ese hiato entre la cosa y la idea, que también podría invertirse y decir que por cada idea habría mil aspectos de la cosa singular que se abstraen, se reducen en el nombre, podría tomarse una distancia irónica, filosófica, que asumiera la insuficiencia del lenguaje y del pensamiento ante la singularidad de la materia, pero Ponge defiende el entusiasmo, la atracción o la fascinación que ejercen las cosas sobre él, y entonces toma partido por la forma espumosa, móvil de la lengua, la metáfora; sólo que no se tratará de metáforas que transformen lo perceptible en reflejo de una interioridad mental o una sensibilidad íntima, sino de un movimiento metafórico impuesto al lenguaje para que la cosa pueda exponer algo que le sea más propio. ¿Se tratará de hacer hablar a las cosas, como en la antigua prosopopeya, para que cuenten una historia de hombres? Antes bien, habría que transmutar esos valores: que el lenguaje sea la cosa, que las palabras se conviertan en personajes, que cuenten la larga historia muda de las cosas más comunes, más vistas, más percibidas, y sin embargo más inadvertidas en el orden paralelo de lo escrito. La metáfora también indica cierta reserva, porque nunca se ha dicho todo sobre la cosa en cuestión, que en el fondo, y en la superficie, es infinita, como cualquier silencio. Ponge le sigue respondiendo así a su amigo: “Toda la cuestión consiste en saber si esas figuras, por sus cualidades propias, le han agregado o le han quitado fuerza a la especie de *proposición de valores* que por su misma existencia (¿en el mundo?... ¿en mi mente?), y su tendencia hacia la expresión –aunque sin concebirlo del todo a su vez, por supuesto, como una moral– intenta el canto rodado”.

¿Qué valores propondría una piedra redonda, pulida, tenaz? ¿Cierta firmeza acaso, que se conjuga con una capacidad de rodar, de dejarse mojar, de dejarse secar apenas se expone al aire y al sol? El fluir metafórico continuo, defecto o cualidad humana, habría rodeado esa esfera achatada del “*galest*” como una atmósfera, para lograr que su materia adquiriese consistencia en el orden de las palabras, de las frases más bien; ya no las piedritas en la boca del orador antiguo para que se ejerciten sus habilidades elocutivas, sino la tinta y otros artefactos en la mano del escritor para que sus ejercicios den cuenta de las cosas que nunca hablarán, que están y que estarán al mismo tiempo al alcance y siempre con más y más formas de decir.

En el siguiente libro, que se propone como corrección parcial del que tomara partido por las cosas, devolviendo el conjunto a la fluidez de los múltiples esbozos, Ponge publica un escrito fechado en 1933, que se titula “Introducción al ‘Canto rodado’”, donde plantea otros aspectos del poema y de su objeto pétreo, que pretendería no petrificar el estilo sólo en la modalidad descriptiva. Al final de esa “introducción”, el canto rodado se vuelve un oyente de la exposición retórica, callado pero propositivo:

“Piedra, guijarro, polvo, ocasión de sentimientos tan comunes aunque tan contradictorios, no te juzgo tan rápidamente, porque deseo juzgarte en tu valor: y me servirás, y les servirás entonces a los hombres con muchas otras expresiones, les proporcionarás muchos otros argumentos para sus discusiones entre ellos o consigo mismos; incluso, si tengo suficiente talento, los proveerás de algunos nuevos proverbios o lugares comunes: esa es toda mi ambición”.

En ese libro de “proemios”, de notas previas a la construcción de prosas verbales que intentaban hacer explotar la vieja celda lírica, formal y antropomórfica, Ponge entonces se explica, se corrige. O más bien corrige lo que los demás leyeron en su libro anterior como si fuera él. No, no es un fenomenólogo de la naturaleza, tal vez sí un materialista, pero enamorado de su materia, que es doble, cosas y palabras, ambientes y frases. Sólo que el costado verbal de su materia ha sido gastado, sometido a estados sórdidos, usado para la repetición más anodina, y requiere cierta limpieza previa. Los preparativos al elogio de las cosas, en cierto modo, serían esos *Proèmes* publicados tardíamente, en 1948. Pero también son modificaciones y discusiones de una figura de escritor, el orfebre de la prosa, el sentencioso, el definidor, que le hiciera decir a Sartre que sus poemas “se presentan como construcciones biseladas donde cada faceta es un párrafo”. Antes de eso, después de eso, está el interminable acercamiento a la cosa, su constante retorno porque nunca deja de vibrar en el mundo no verbal. Y después del libro, hay lectores que malentienden su proposición de valores, toman al gimnasta como piedra, toman una planta por una chica embarazada, piensan que se quiso dejar sentado algo infalible, poemas irrefutables. Contra esa vanidad de lo demasiado exacto, contra las pretensiones de certidumbre que sostendrían una manera de escribir, Ponge publica piezas más ligeras, discutibles, ensayos inconclusos, preparaciones, como dije, y fracasos. Y si para un lector a quien le dedica *Proèmes*, los textos de *Le Parti pris des choses* le habían parecido que “daban pruebas de una infalibilidad un tanto corta de miras”, ahora le reprocha cierto “temblor” a la reunión del nuevo libro. Lo que al autor, en esa nota preliminar, le resulta “más grave y casi redhibitorio”. Su lector le manifiesta una amistosa consternación al pensar “en todos aquellos para quienes ese librito podía volverse ridículo u odioso”. Pero a partir de entonces, ridículo o tedioso, tembloroso inclusive, Ponge anota: “me decidí. ‘Ya no me queda más que publicar este amasijo para mi vergüenza, para merecer por este mismo gesto la estima de la que no puedo prescindir.’ Vamos a ver... Pero como ya no me hago demasiadas ilusiones, volví a partir hacia otro lugar con nuevos bríos”.

El héroe que sale en busca de nuevas aventuras es el poeta, aunque tan irónicamente como el artista de las decadencias en Baudelaire, aquel decimonónico “Hércules sin empleo”.

Y precisamente el héroe de los *Proemios* es un Hércules mortal, quizás verbal más bien, por momentos ridículo o voluntariamente grotesco. Aun así, necesita limpiar el lenguaje demasiado gastado, demasiado cubierto de desechos, como los establos de Augías. Pero aquello que cubre y satura los días no es un sano y natural estiércol mitológico, sino el ruido y las palabras del intercambio comercial, son mercancías. Por un lado, quienes trafican bienes, alimentos, productos de diversa índole, los camiones y los gritos de la calle; por el otro, los que coleccionan supuestos objetos gratuitos, los que se entregan al lujo o al deseo de poder; todo lo cual no importaría, escribe Ponge en “Los establos de Augías”, “si no nos obligaran a tomar parte en ello, si no nos metieran allí la cabeza a la fuerza, si todo eso no hablara tan alto, si no fuera lo único que habla”. E incluso el verdadero horror, la verdadera mugre consiste en que todo eso habla y sigue hablando “dentro de nosotros mismos”, ese mismo orden sórdido, porque no se tienen otras palabras ni otras frases que esas mismas que sirven para vender y para dominar. Nosotros, dice Ponge, es como si fuésemos pintores “que sólo tuvieran a su disposición para mojar los pinceles un mismo tarro inmenso donde desde la noche de los tiempos todos habrían tenido que diluir sus colores”. Sin embargo, saberlo es empezar con el trabajo, la proeza hercúlea, aunque no en su simple y grosera “moralidad”; no se trata pues de eliminar los detritus, sino antes bien de pintar al fresco con su propio porquería, su mezcla sucia, poniendo en movimiento mediante trucos de iluminación alguna idea más allá de la acumulación pasiva de reiteraciones y abusos de lenguaje. De alguna manera, en lugar de arrasar con todo el lenguaje de desechos por un violento torrente de agua, agregar algunos chorros, algunos vasos aquí y allá, diluir un poco ese color mixturado, homogeneizado, y brindarle la posibilidad de diferentes grados de oscuridad, de opacidad, permitir algún tipo de transparencias en cuadros que alegrarían las paredes del establo.

Y el agua, la infalibilidad del agua, que tanto protagonismo asumiera en *Le parti pris des choses*, a través de la lluvia, o en general como elemento físico, pero también como fuerza que conforma ciertas cosas, ya que el “*gallet*”, el canto rodado, no existiría como tal sin la erosión hídrica plurisecular, volverá para plantear una búsqueda de franqueza, no una pureza, que sería la afasia o el silencio, sino una promesa de desvío. En la medida en que todo apunta a la aniquilación tanto de palabras como de cosas, la salvación de la escritura consistiría en seguir aunque no haya metas, en licuar el abuso de las

pretensiones verbales para que el presente no se someta a su propia anulación por repetición de lo ya siempre dicho.

En una “Justificación nihilista del arte”, Ponge le atribuye a Séneca la idea de que la meta, el fin de todo sería la completa aniquilación, del mundo, del hábitat humano, ciudades y campos, montañas y mar. Pero contra el lugar común de una destrucción por el fuego, entre explosiones y estallidos, imagina una acción del agua. Los bomberos que acudirían entonces a conservar las cosas, los libros inclusive, de la conflagración universal, deberían ser infiltrados por los agentes de la destrucción, los nuevos agentes de la limpieza verbal. Había que abandonar los fuegos fatuos de un vanguardismo incommunicable, ingresar de incógnito en la elocuencia líquida de los que creen conservar algo y, escribe Ponge, “con el pretexto de ayudar a apagar un fuego destructor, destruirlo todo bajo una catástrofe de agua. Inundarlo todo. La meta de la aniquilación será alcanzada, y los bomberos se ahogarán ellos mismos”. La catástrofe habrá de individualizar las palabras vanas, su abuso, su servilismo. Ya sin ninguna perspectiva futura, el arte se justificará como único modo de afirmar el presente, la rabia de la expresión en un instante a favor de lo que está enfrente.

Y sin embargo, las palabras, por la iluminación artificial de la escritura, tienen un breve futuro, un porvenir, la discreción de los libros, formas de la felicidad cuando se atenúan los ruidos y por momentos cesa la tortura de Sísifo de los proyectos y su repetición infinita, “cuando en las cortinas del día, en los nombres comunes que cubren nuestra morada de lectura ya no se reconozca gran cosa excepto desde afuera por ahí nuestras iniciales brillando como alfileres metálicos sobre un monumento de tela”. Entonces se puede escribir, quizás, a resguardo de órdenes y de sentimientos impuestos, aunque no para salvar una figura enmascarada de nuevo ante el espejo de su intimidad. En ese interior, las frases y las palabras tienen el futuro de su grosería. Lo que no se puede definir en el transcurso del día corta el cuerpo heroico en partes, lo convierte en un compuesto de fetiches. Es una noche de leer o escribir en la soledad insolente. Ponge dice: “Un culo se elevará a los cielos contra las frazadas, soplará el viento por un escape compensador del fundamento, los bosques del bajo vientre se frotarán contra la tierra, hasta que en la rodilla del Oeste se desabroche el último favor diurno”.

El cuerpo del héroe, que habrá enfrentado el trajinar del día, pesado no en sí mismo sino por su reiteración y su imposición de intenciones –digamos que Sísifo no sufría tanto por su piedra sino por la repetición interminable de su acto y por ese insidioso deseo de seguirlo haciendo–, se desnuda, se relaja. Las palabras encuentran entonces un porvenir gratuito, ni prosa ni verso, juego o diseño fragmentario,

ritmo interior, recuerdo de felicidades leídas antaño. La sábana de frases se retira, se rechaza, dejando al descubierto “el bello cuerpo oscuro” de un hablante solo en la noche. El futuro de las palabras consiste en levantarse, inflarse, sustraerse para que se pueda tocar, mirar, oler un pequeño mundo a la vez sublime y grotesco, como “un tazón para beber de la teta de la madre de Hércules”. De allí, de un audaz más allá de las palabras, al sacudirlas bastante, habrá de surgir un chorro luminoso, las estrellas que cierto semidiós niño le hace ver a su madrastra inmortal.

Hasta aquí hemos visto las alegorías del mundo, hechas de palabras que quisieran afirmar las cosas, dejándolas aparecer sin reducirlas a los sentimientos del ser hablante, pero también hechas de cosas, figuras arrancadas del mundo para que sirvan de emblemas sobre determinadas máximas. Las ideas, semejantes a las palabras, parecen sin embargo surgir de estas últimas, de su misma formulación. Las cosas, parecidas a sus nombres, se alejan sin embargo de una presencia posible en el instante de convertirse en texto. Pero si hay una felicidad de escribir, si todo poema debería poder llevar, según Ponge, el título de “Razones para vivir feliz”, entonces en algún punto, en algún cuerpo habrán de unirse lo ideal y lo real. La naturaleza, que es real, habrá tenido una idea, habrá hecho obras de arte inclusive.

El filósofo romántico Schelling, acaso invadiendo demasiado con ideas la existencia de lo natural para el gusto clásico de Ponge, pensaba que esa unidad estaba en el lenguaje, o más bien en la lengua, única obra de arte de la naturaleza, que tiene un costado real, la materia sonora, y un costado ideal, los significados y la sintaxis. Y también las cosas materiales, su apariencia de conjunto que en verdad es un caos unitario, serían un lenguaje, de alguna manera son los proverbios acuñados por el universo físico. La lengua entera, cualquier lengua particular que en el fondo surge de una sola, suprema, categorial y no histórica, es el símbolo ideal del caos o del todo material. Así lo expresa Schelling en sus lecciones de *Filosofía del arte*: “La lengua como afirmación eterna vitalmente pronunciada es el símbolo más elevado del caos que existe de un modo eterno en el conocimiento absoluto. En la lengua todo es uno de cualquier lado que se la tome”.

Y más allá de la metafísica del siglo XIX que entonces se iniciaba, traduce luego su idea a la forma del sistema, pues en la lengua, anota Schelling, “lo sensible y lo no sensible son una misma cosa, lo más concreto se hace signo de lo más abstracto. Todo se hace imagen de todo y la lengua misma deviene por eso símbolo de la identidad de todas las cosas. En la estructura interna de la lengua todo lo individual está determinado por la totalidad; no hay una sola forma o un solo discurso que no exija el todo”.

Pero esta aparente estructura no es una herramienta, no fue inventada por el hablante ni le fue concedida al hombre por ninguna arbitrariedad divina; su naturaleza coincide con su necesidad. Schelling concluye con palabras que no le disgustarían a Ponge, quien habló de la secreción lingüística del bípedo parlante en términos de necesidades fisiológicas, y así también refuta el filósofo las elucubraciones sobre el origen convencional o demiúrgico de las lenguas: “Cabría preguntarles a esos intérpretes por qué el pájaro tiene su canto y el animal su voz”.

No obstante, en la escritura de Ponge, por aproximaciones sucesivas, por variaciones cuya meta siempre se difiere, cada ser puede fingir un todo y no volverse por ello indiferente: no todas las cosas son pardas, ni muchos menos los gatos o los árboles. Así como la lengua no puede reducirse a una idea del todo, la forma ideal del caos de la materia única, tampoco la cosa puede ser sólo el conjunto de sus modos de ser mirada o nombrada. En lugar de la unidad absoluta de toda sustancia del filósofo, Ponge afirma la diferenciación infinita de cada objeto. Y sin embargo, en el horizonte del borrador que vuelve una y otra vez a su objeto, a su río, a su jabón, a su vaso de agua, habría un todo, una manera relativa del todo, nunca delimitado ni elevado al absoluto, apenas otra cosa entre las cosas del mundo, un libro. De allí tal vez surge el gesto reiterado en Ponge de recoger sus compilaciones de textos de diversos modos, juntando partes que nunca estuvieron unidas, en *Piezas, Liras o Métodos* –los tres volúmenes de *Le Grand Recueil* (1961)–, por ejemplo, y luego en nuevas recapitulaciones, hasta una obra completa que apenas será la interrupción del borrador infinito por parte de la muerte.

Pero, ¿acaso no buscaba Ponge también el punto de indiferencia, la primavera de palabras, entre las ideas y las cosas? Al menos es lo que parece sugerir en su conferencia de 1947, casi un borrador de conferencia o plan para una conferencia que se da sin abandonar su carácter de ensayo o prueba, titulada “Tentativa oral”. Luego de mencionar el momento en que el objeto se torna jovial y casi puede decirse que saca de sí mismo sus propias cualidades definitorias, el momento en que se produce una suerte de precipitado químico que sería la frase, la felicidad de una expresión, Ponge explica:

“Cuando estamos en el momento en que las palabras y las ideas están en una especie de estado de indiferencia, todo se da a la vez como símbolo, como verdad, eso quiere decir todo lo que uno quiera, y es en ese momento que la verdad goza. La verdad no es la conclusión de un sistema, la verdad es eso”.

Digamos que el sistema de la unidad entre lo ideal y lo real que necesitaría el filósofo, sistema arduo y a fin de cuentas menos cerrado

y firme de lo que imaginara en su entusiasmo juvenil, no le sirve al poeta o al partidario de las cosas, para quien la afirmación de lo que existe es un dato, lo que distraídamente se regocija, florece, brilla. Incluso también lo que limpia, hace espuma, lo que enjuaga. O sea: el jabón, el agua, pero además lo que seca, lo que detiene el chorreo de unas manos felices, la toalla, que en francés se llama *serviette-éponge*, un tema de apariencia imposible pero que es de lo más próximo; pertenece a los temas menos atendidos, sobre los cuales casi no hay ideas claras y establecidas, pero aun así puede absorberlo todo, ser todo, una esponja alrededor de la cual hacer burbujas, fragmentos, piezas o intentos; su simple presencia anuncia y confirma la poesía en estado de esbozo perpetuo.

Silvio Mattoni