

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Programa de doctorat:

Literatura catalana

Bienni 1990-1992

Tesi doctoral

EL TÍTOL I EL TEXT.

UNA TIPOLOGIA DELS EFECTES DEL TÍTOL EN EL TEXT EN POESIA

Per optar al títol de Doctor en Filologia Catalana

Doctorand:

Josep Besa Camprubí

Directora de la tesi:

Dra. Dolors Oller Rovira

Tutor:

Dr. Jaume Aulet Amela

SUMARI

1	INTRODUCCIÓ	7
2	EL TÍTOL	19
2.1	APROXIMACIONS LIMINARS	19
2.1.1	Introducció	19
2.1.2	Definicions	21
2.1.3	El títol no significa el mateix que el text	30
2.1.4	Títol i efecte de distanciament	38
2.1.5	El paper del títol en la lectura	55
2.2	EL TÍTOL COM A PARATEXT I COM A ELEMENT ESTRATÈGIC	71
2.2.1	Introducció	71
2.2.2	El títol com a paratext	72
2.2.3	El títol com a element estratègic: títol, íncipit i èxplicit	78
2.3	FUNCIONS DEL TÍTOL	110
2.3.1	Introducció	110
2.3.2	Funció designativa	111
2.3.3	Funció metalingüística	116
2.3.4	Funció seductora	125
3	EL TÍTOL SENSE EL TEXT	138
3.1	Introducció	138

3.2	Aproximacions homogènies	141
3.2.1	Jean Molino et al. (1974)	144
3.2.2	Margherita Di Fazio (1984)	150
3.3	Aproximacions heterogènies	154
3.3.1	Groupe μ (1970)	154
3.3.2	Leo H. Hoek (1981)	158
4	EL TÍTOL AMB EL TEXT	163
4.1	Aproximació al concepte de tipologia	163
4.1.1	Introducció	163
4.1.2	Principis i requisits d'una tipologia segons Horst Isenberg (1983)	167
4.1.2.1	Base de tipologització	168
4.1.2.2	Homogeneïtat i rigor	171
4.1.2.2.1	Homogeneïtat	171
4.1.2.2.2	Rigor	174
4.2	Tipologies	178
4.2.1	Introducció	178
4.2.2	Anàlisi de les tipologies	195
4.2.2.1	Wolfgang Kayser (1948)	195
4.2.2.2	John Hollander (1975)	203
4.2.2.3	Hugo Friedrich (1956)	216
4.2.2.4	Christian Moncelet (1972)	226
4.2.2.5	Gérard Genette (1987)	236

4.2.2.6	Richard Sawyer (1991)	249
4.2.2.7	Jerrold Levinson (1985)	263
4.2.3	Recapitulació i conclusions	278
5	UNA NOVA TIPOLOGIA	286
5.1	Àmbit, base de tipologització i tipus	286
5.2	Il·lustració	301
5.2.1	Títols neutrals	303
5.2.2	Títols no neutrals	315
5.2.2.1	Títols focalitzadors	315
5.2.2.2	Títols temàtics	323
5.2.2.3	Títols contrastius	328
5.2.2.4	Títols contextualitzadors	334
5.2.2.4.1	Títols C1	334
5.2.2.4.2	Títols C2	342
5.2.2.5	Títols mistificadors	347
6	RECAPITULACIÓ I CONCLUSIONS	357
7	BIBLIOGRAFIA CITADA	369

Agraïments

Aquesta tesi no hauria estat possible sense l'ajuda i el suport de moltes persones. En primer lloc, estic en deute amb Dolors Oller, que ha sabut conduir-me amb saviesa, generositat i paciència, i que també ha entès els meus moments de flaqueza. En segon lloc, també estic en deute amb el meu germà Carles, que ha seguit tot el procés de la tesi i m'ha fet observacions i comentaris molt valuosos. En tercer lloc, he d'agrair la col.laboració desinteressada de molts col.legues i amics, que han llegit treballs meus anteriors o fragments de la tesi i hi han fet remarques i suggeriments de millora. La llista d'aquestes persones és molt llarga, però no em puc pas descuidar Núria Alturo, Sebastià Bonet, Josep-Anton Fernández, Marta Milian, Josep Murgades, Núria Perpinyà, Lluís Quintana, Andreu Roca, Joan Solà, Joan Terol, Helena Usandizaga i Amadeu Viana. També he d'agrair a Josep Maria Balaguer i a Pere Ballart la lectura atenta que van fer del meu Treball de recerca com a membres del tribunal que el va jutjar. Finalment, he d'agrair a Marta Morera (Biblioteca de la UdG), a Marta Riera (Biblioteca de Catalunya) i al personal del Servei de Préstec Interbibliotecari de la Universitat Autònoma de Barcelona que m'hagin proporcionat documents bibliogràfics de difícil accés.

CAPÍTOL 1

INTRODUCCIÓ

Han passat ja quasi tres dècades d'ençà de l'aparició, el 1973, i a la prestigiosa revista *Littérature*, del treball de Claude Duchet "*La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*", i en què, ja des del títol, l'autor semblava celebrar el naixement d'una nova disciplina. El terme que proposa (*titrologie*), que el dia d'avui ja no es pot considerar un neologisme, va fer fortuna, i almenys el Regne Unit i Itàlia van seguir l'exemple de França: en donen fe *titology* en el primer (Levin 1977: XXIII) i *titologia*, en concurrència amb *titolistica*, a la segona (Di Fazio 1984: 16).

Sis anys després de l'article de Duchet, i des d'una discreta nota a peu de pàgina del seu *Lector in fabula*, Umberto Eco (1979: 104-105) llançava la sospita que la bibliografia sobre la semàntica i la pragmàtica del títol devia ocupar ja unes quantes pàgines. Eco assentava la seva intuïció en una llista pròpia de vuit referències i també en una altra que, segons confessava, li havia proporcionat Colette Kantorowicz, que al 1986 contribuiria a allargar-la doctorant-se amb una tesi que, sota el títol *Éloquence des titres*, explorava el tema des del punt de vista de la nova retòrica i de la teoria de l'argumentació perelmaniana.

Al 1987 Genette publica *Seuils*, i, en bona part a causa del seu nom i el seu prestigi intel·lectual, dóna a la "tirologie" un impuls important (i diria que definitiu) en integrar-la en l'estudi, molt més ampli, de la paratextualitat: si més no a França, el manual de Genette marca un punt d'inflexió en la trajectòria de la disciplina, i pràcticament no hi ha treball posterior a ell i que tingui el títol per objecte que no s'hi empari a manera d'argument d'autoritat. El mateix any de l'aparició de *Seuils* el títol era el reclam exclusiu del XV Convegno Interuniversitario celebrat a

Bressanone: publicades cinc anys més tard, les actes recullen vint-i-quatre contribucions (cf. Cortelazzo 1992).

Els estudis catalans també han estat sensibles a aquest creixent interès pel títol i els altres paratextos. Així (i la relació que segueix no pretén pas de ser completa, sinó només representativa), el mateix any de la seva publicació Vicent Salvador (1987) ressenya *Seuils a Límits* (ressenya que Salvador aprofita per traçar un il·luminador recorregut per la trajectòria de Genette), i tres anys més tard, el 1990, la revista *Lletra de canvi* dedica un monogràfic al paratext que s'obre amb un article del mateix Vicent Salvador ("El plaer del paratext", de títol sens dubte al·lusiú a *Le plaisir du texte* de Barthes, i on Salvador remarca el caràcter d'*instrucció d'ús* del paratext), prossegueix amb contribucions de Ferran Carbó, Adolf Piquer, Anna Devís i Ximo Revert sobre, respectivament, el títol en la poesia catalana (un treball, tanmateix, merament informatiu), la dedicatòria, el pròleg, i els recursos plàstics i gràfics que conformen el "disseny" del llibre, i es tanca amb la traducció al català de la "*Conclusion*" de *Seuils*, encapçalada amb la frase final del llibre: "Cap llindar no és per aturar-s'hi", un títol-tesi de valor programàtic i que ens alerta oportunament sobre el perill de sacralitzar, ara, el paratext (així com dècades enrere havíem sacralitzat el text, devoció que la consideració del paratext, justament, contribueix en gran mesura a relativitzar). Específicament sobre el títol, cal esmentar el llibre de M. Elvira Teruel (1997) *Retòrica, informació i metàfora. Anàlisi aplicada als mitjans de comunicació de massa*, en el tercer capítol del qual l'autora analitza un corpus de titulars metafòrics de la premsa diària de Barcelona (una anàlisi, doncs, que fa abstracció del text i que, per fer servir la metàfora genettiana, *s'atura al llindar*), i la comunicació de Vicent Alonso (1995) sobre la funció dels títols en els *Contes breus* de Pere Calders, que té la doble virtut de "travessar el llindar" i d'assenyalar els límits amb què topa, aplicada al corpus de títols acabat d'esmentar, la categorització genettiana dels títols temàtics (oposats, en la terminologia de Genette, als títols remàtics) en literals, sinecdòquics o metonímics, metafòrics, i

antifràstics o irònics (una crítica que, al meu parer, la tipologia de Genette estimula per si sola, internament, és a dir, sense el recurs a un corpus de títols determinat, com mostro en el §4.2.2.5 d'aquesta tesi). Cal esmentar també el llibre de Gemma Lluch (1998) *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, que dedica unes quantes pàgines als títols dels llibres i als títols dels capítols de la narrativa infantil i juvenil, i mostra com en aquest àmbit particular les expectatives que desperten els títols són sempre confirmades pel text.*

El títol és un objecte polièdric i, com a tal, pot ser explorat des de camps teòrics i metodològics diversos i de molt variada índole. El títol interessa tota disciplina que s'interrogui per la producció i la recepció (o construcció) del sentit, perquè forma part de la dimensió semàntica de l'obra: hi tenen coses a dir des de la lingüística en sentit estricte fins a la lingüística del text i l'anàlisi del discurs, passant per les denominades ciències de la comunicació, la teoria de l'argumentació, la retòrica (vella i nova), i, no cal dir-ho, la tríada que constitueixen la història, la teoria i la crítica literàries, amb tot l'allau d'escoles i tendències que es troben al seu interior, antigues i "modernes", com ara la genètica textual, l'estètica de la recepció, la semiòtica i la pragmàtica literàries, la desconstrucció i la literatura comparada.

Aquesta tesi no desestima cap dels nombrosos discursos que, al meu parer, poden contribuir a il·luminar la zona que conforma la *intersecció entre el títol i el text*. En la mesura, però, que aquesta és una zona que només pot existir per virtut de l'acció del lector, que és qui, en efecte, posa en relació títol i text per mitjà d'una operació interpretativa (baldament sigui aquesta, en un bon nombre de casos, molt elemental i tingui, doncs, un "cost cognitiu" ben baix), són les escoles

* Diguem de passada que el llibre de Lluch omple un dels buits que Salvador trobava a *Seuils*: en la seva ressenya del llibre de Genette, en efecte, assenyala Salvador (1987: 116) que l'autor "desa al calaix algunes qüestions que podrien haver fecundat el seu treball, com ara el concepte de lector model o la consideració de la literatura infantil en relació amb el paper de *guiatge* que els intertítols hi juguen. O, com ell mateix reconeix a les darreres pàgines, la importància —decisiva sovint— de les il·lustracions gràfiques".

de pensament preocupades per la figura del lector i les estratègies que aquest utilitza per dotar l'obra de sentit (escoles, doncs, d'inspiració semiòtica) aquelles amb les quals la tesi es troba més en consonància. Tanmateix, he de subratllar que al llarg dels anys d'investigació que han ocupat l'elaboració de la tesi se m'ha anat fent cada cop més evident que les escoles i les tendències de pensament són pensadors, que les fan, i que no en tots s'han sentit igualment representades les meves pròpies intuïcions i reflexions: Leo H. Hoek es reclama exclusivament de la semiòtica en el seu llibre *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle* (1981), però el cert és que en aquesta monografia que en els estudis titulògics passa per ser *l'estudi semiòtic sobre el títol*, aquest hi és estudiat quasi exclusivament amb independència del fet que el signe que és, ho és a propòsit d'un altre signe que és el text (amb la qual cosa, doncs, del títol se'ns n'escamoteja, precisament, la seva *especificitat semiòtica*). La semiòtica és una cosa en mans de Hoek i una altra de ben diferent en mans d'Umberto Eco, que malgrat no haver dedicat al títol cap llibre ha fet sobre ell moltes observacions d'interès, i no solament a *Lector in fabula*, com ja tindrem ocasió de comprovar. Així mateix, el fet que Eco s'hagi posicionat clarament en contra dels practicants de la desconstrucció per llur tendència al que ell mateix en diu la "deriva interpretativa" (és a dir, la inclinació a llegir els textos com a infinitament interpretables de resultes de l'accent que posen sobre la iniciativa del lector, no "limitada" per la intenció de l'obra) no és obstacle perquè sigui precisament Derrida un dels autors que, sempre des del meu punt de vista, hagi entès més bé el *funcionament* del títol (com també tindrem ocasió de comprovar). Cal dir així mateix que el rendiment i la capacitat explicativa d'una teoria no es mesuren en funció del fet que les seves formulacions hagin considerat efectivament l'objecte d'estudi que ens interessa, sinó en funció del fet que aquest objecte hi sigui integrable: que Wolfgang Iser no hagi previst la possibilitat de la intervenció del títol en "l'estructura apel.lativa dels textos" (Iser 1970) no és motiu perquè desestimem aquest treball si, com és el cas, resulta que el concepte d'estructura apel.lativa pot recollir i assumir el títol sense problemes, i si, a més, d'aquesta assumpció el mateix concepte se'n

beneficia (és a dir, si es mostra que "l'estructura apel.lativa dels textos" *exigeix* la intervenció del títol); igualment insensat seria concloure que la semiòtica greimasiana no té res a dir-nos perquè el títol no figura en l'important *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

Segons el meu punt de vista, si no es vol caure en la pura especulació una de les millors maneres d'explorar la intersecció entre el títol i el text de forma alhora general i pràctica és examinar les tipologies de relacions entre tots dos elements existents a la bibliografia, i, si és el cas que no n'hi ha cap de plenament satisfactòria per a l'àmbit objecte de la nostra observació, proposar-ne una altra que miri de no incórrer en les mateixes insuficiències. Tota tipologia és un mecanisme o una instància de control: gràcies a ella veiem alhora els arbres i el bosc, o, més ben dit, veiem els arbres en una zona determinada del bosc (i no en una altra, on hi ha també arbres però d'un altre gènere o espècie), i això fa que tant els arbres com el bosc siguin més accessibles a la nostra percepció i a la nostra comprensió. Traslladada la qüestió al nostre cas, una tipologia de relacions entre el títol i el text ens pot ajudar justament a "controlar" la deriva interpretativa de què hem vist abans que es queixa Eco: a un títol determinat no li podrem fer dir allò que no diu (o que no suggereix), sinó només allò que ell mateix estigui disposat a dir en funció del tipus al qual pertanyi; una tipologia d'aquesta mena, doncs, situa, ubica, limita i ceneix les relacions entre el títol i el text, i, fent això, actua a manera de "barrera de protecció" de la interpretació.

Com ja suggereix el títol de la tesi, el meu objectiu final és presentar una ***tipologia dels efectes del títol en el text en poesia***. Entenc que *l'efecte del títol en el text* és una de les diverses formes en què es pot manifestar i concretar la relació entre aquests dos elements, però entenc també que és una forma més abordable que d'altres com ara, posem per cas, *l'acció del títol en el text* (la qual, al meu parer, pel seu mateix caràcter dinàmic i processual no és ni de bon tros tan permeable a una tipologització, tot i que sí que se'n pot donar compte en termes generals, com faig jo mateix en el §2.1.5). Òbviament, una tipologia dels efectes del títol en el text la pot estimular qualsevol producte amb títol, sigui artístic o no

artístic, i, dins de l'àmbit artístic, sigui literari o no literari (com ara pictòric, o cinematogràfic). Però el meu camp d'observació exclusiu han estat poemes catalans contemporanis, i per això la tipologia que presento, si bé és probable que sigui extensiva a altres productes culturals, és pensada exclusivament des de i per als productes poètics. Sens dubte el poema és un objecte especialment útil en aquest sentit: la relativa facilitat de reproducció de què gaudeix i la seva mateixa brevetat afavoreixen l'anàlisi i el comentari i, per tant, la tasca mateixa de fonamentar empíricament les explicacions teòriques (en igualtat de condicions, demostrar la ubicació tipològica del títol d'un poema, posem per cas, és sens dubte més segur i menys costós que demostrar la ubicació tipològica del títol d'una novel·la).

L'objectiu de la tesi es materialitza en el capítol *Una nova tipologia* (capítol 5), però els altres capítols el preparen: una tipologia dels efectes del títol en el text en poesia no té sentit si, abans, no s'expliciten i es raonen les assumpcions de partida pròpies sobre un objecte d'estudi controvertit com ho és *el títol* (capítol 2), no es dedica una atenció mínima a unes quantes aproximacions al *títol sense el text* (capítol 3) i, sobretot, no es fonamenta la problemàtica de les principals tipologies de relacions entre *el títol i el text* existents a la bibliografia (capítol 4).

Tot seguit exposo de manera succinta els continguts que conté cada capítol.

El **capítol 2** s'organitza en tres grans apartats (§2.1, 2.2 i 2.3). El §2.1 es compon de quatre *aproximacions liminars*. A la primera (§2.1.2) passo revista a quatre **definicions** del títol fetes per autors provinents de diferents camps d'estudi (Marchese i Forradellas, Cohen, Fisher i Weinrich). D'aquestes quatre definicions, només la darrera resisteix l'anàlisi, perquè, a diferència de les altres tres (que qualifico d'idealistes: se'n desprèn que el títol significa el mateix que el text), del títol en fa una descripció imparcial i ajustada a la realitat discursiva (segons aquesta definició, el títol és una instrucció macrolingüística d'expectatives), i és coherent, a més, amb les reflexions que faig en el §2.1.5 a propòsit del paper del títol en la lectura. El §2.1.3 és un recorregut pel parer que sobre el títol han donat diferents autors i pensadors (de Mallarmé a John Barth), i

té el propòsit de conferir "autoritat" a la idea que, efectivament, *el títol no significa el mateix que el text*. El §2.1.4 contribueix a cenyir el nostre objecte per mitjà de l'exploració de la idea que, respecte del text, el títol produeix sempre en el lector un *efecte de distanciament*. Per ajudar a copsar aquesta idea faig una correlació entre el títol i el terme (o unitat del lèxic especialitzat, i que és el resultat d'un procés onomasiològic), un repàs per les formulacions, d'autoria diversa (Loffler, Alcoba i Pérez-Tornero, Ballart, Booth, Derrida, Mulvihill, i Lecointre i Le Galliot), que hi són coherents, i un paral·lelisme amb la important noció brechtiana de *Verfremdungseffekt*, i a la qual manllevo el títol de l'apartat. En el §2.1.5 descriu *el paper del títol en la lectura*. Ho faig a partir d'algunes de les reflexions de Wolfgang Iser a propòsit de les operacions que els textos de ficció requereixen del lector (i que fan intervenir nocions com ara estructura apel·lativa del text, llocs d'indeterminació i expectativa) i a partir del concepte de tema del text tal com l'entén Umberto Eco (és a dir, com un instrument metatextual).

El §2.2 obre el cercle conformat per l'espai que configuren les definicions i les valoracions sobre el títol de què acabo de parlar incorporant aquest element (a) al conjunt dels altres elements que acompanyen o solen acompanyar el text (com ara la presentació exterior del volum, el nom de l'autor, el pròleg, etc.), i que d'ençà de *Seuils* hom sol denominar globalment amb el terme de *paratextos*, i (b) al conjunt del que fa un cert temps la teoria i la crítica literàries coneixen amb el nom d'*elements estratègics*, i que són, a més del títol, l'incipit i l'èplicit. Des dels interessos d'aquesta tesi, que se centren en la relació entre el títol i el text (una relació que, com ja ha estat dit també, és responsabilitat absoluta del lector), la primera d'aquestes incorporacions és poc rellevant i ha de ser presa amb precaució, perquè, per damunt del lector, fa prioritzar la figura del públic i del consumidor, per raó de la dimensió funcional i instrumental, o *pragmàtica*, que, en l'òptica de Genette, posseeix el paratext, i que, des d'aquest punt de vista, suavitza i fins anestesia la dimensió *semàntica* dels elements que l'integren, una dimensió que el títol (a diferència, això sí, d'altres paratextos) no pot pas esquivar.

La incorporació (b) dóna compte del fet que el títol comparteix amb l'incipit i l'èxplicit la propietat de ser posicionalment estratègic, una propietat a la qual s'han mostrat permeables, des de marcs teòrics poc o molt emparentats amb la semiòtica i l'estructuralisme, un bon nombre d'autors cadascun dels quals ha aportat a la idea el seu particular gra de sorra, i dels quals ofereixo una selecció que conforma un itinerari que parteix de Saussure i Hjelmslev i acaba amb Vicent Salvador.

El §2.3 aborda les *funcions del títol* a partir de la bibliografia sobre la qüestió. És Genette (1987) qui ha dedicat més atenció a aquest aspecte, i és ell el punt de referència d'aquest apartat. Les funcions del títol són, per Genette, tres: *designativa*, *descriptiva* i *seductora*. Assumixo aquest plantejament, però canvio *descriptiva* per *metalingüística*, i faig algunes correlacions conceptuals que em semblen aclaridores de l'especificitat de cada funció. Així, la funció *designativa* —que és la responsable que el títol sigui el nom de l'obra— es cospa molt bé en el marc de la caracterització del nom propi com a *designador rígid* deguda a Kripke (1972) i de la caracterització de la referència nominal per part de Vouilloux (1985). El canvi de *descriptiva* per *metalingüística* per etiquetar la segona funció —que és aquella per la qual el títol diu alguna cosa del text, i que alguns autors denominen amb el terme *semàntica*— permet de posar de relleu el caràcter d'*enunciat en segon grau* que, pel fet mateix de dir alguna cosa del text, posseeix el títol, i d'enriquir l'explicació de la funció amb el recurs a les reflexions de Barthes (1964 i 1973) sobre el metallenguatge, de Bauret (1977) sobre l'etimologia del prefix *meta-* i de Derrida (1979) sobre la "topologia" del títol, i també de denunciar, per virtut del fet que el metallenguatge no és pas necessàriament un instrument al servei de la llegibilitat, la fal·làcia del títol com a paràfrasi breu del text. Finalment, la funció *seductora* —que és l'encarregada de captivar-nos i, per tant, d'estimular la nostra curiositat pel text— suscita la pregunta pels recursos que poden estar al seu servei, però també la sospita que, com diu Derrida (1979), un títol és sempre una reserva enigmàtica, quelcom "per precisar", o, com afirma Barthes (1970) del títol *Sarrasine* de Balzac, la primera

unitat del codi hermenèutic (constituït per totes aquelles unitats que tenen per funció de formular un enigma i conduir al seu desxiframent), i en aquest sentit es podria dir que el títol és inherentment (és a dir, encara que no ho pretengui) seductor.

Amb l'objectiu d'ajudar a copsar, per via contrastiva, l'especificitat de la recerca sobre *el títol amb el text* (capítol 4), al **capítol 3** dono compte d'algunes aproximacions al títol com a forma, és a dir, d'estudis que fan abstracció de la funció metalingüística del títol. Sens dubte el fet que el títol sigui una unitat fàcil d'identificar i de manejar afavoreix la descripció de corpus de títols construïts en funció de criteris contextuais (com ara l'autor, el gènere, l'escola o moviment, etc.). Les recerques d'aquest tipus tenen la virtut d'evidenciar la inexistència d'invariants del títol i, doncs, d'un hipotètic model universal al qual pogués ésser conduïda la gran diversitat de títols existents; però, en contrapartida, presenten l'inconvenient que esquiven l'entrada en el text i, per tant, la consideració, central per als interessos d'aquesta tesi, del sentit de l'obra (en el nostre cas, del poema). Podríem dir que, de resultes d'aquest menysteniment, aquests estudis converteixen l'enunciat en segon grau que és el títol (per virtut de la seva funció metalingüística) en un *enunciat en primer grau*. El capítol comenta breument quatre treballs amb aquesta orientació, dels quals els dos primers són *aproximacions homogènies*, perquè, efectivament, són conseqüents amb el propòsit de descriure els títols del corpus considerat independentment del text, i els dos restants *aproximacions heterogènies*, perquè no sempre aconseguen d'evitar el text (i mostren inconstància, doncs, pel que fa a l'objecte d'estudi: ara el títol sense el text, ara el títol amb el text).

El **capítol 4** aixeca el mapa d'un territori molt explorat però, tot i així, encara força mal conegut. En efecte, pocs investigadors sensibles a la funció metalingüística del títol han sabut resistir-se a la temptació de tipologitzar les relacions de sentit entre el títol i el text, però els seus treballs no han estat objecte de revisió. Al §4.2 faig una anàlisi de set d'aquestes tipologies (entre elles, com ja he avançat, la de Genette), que he seleccionat de la bibliografia seguint

critèris de riquesa, complexitat i diversitat (he desestimat de revisar tipologies al meu parer excessivament elementals o excessivament problemàtiques). Abans, al §4.1, exploro el *concepte de tipologia* a partir de (a) la noció de *categorització* i les operacions, ahora contràries i complementàries, que, des del punt de vista de la teoria cognitiva, estan enterament al servei d'aquesta habilitat (és a dir, la *discriminació* i la *generalització*) i (b) les formulacions, des de la semiòtica, de Wolfgang Raible (1980), tendents a subratllar la inevitable distància que separa la realitat (inabastable, infinitament complexa) i la percepció que n'efectuem els éssers humans, els quals, a fi de proveir-la de sentit, operem en ella una simplificació. Així, podem dir que tota tipologia de relacions entre el títol i el text és una *categorització* i, per tant, una *reducció*, perquè condueix la complexitat i la varietat de relacions entre el títol i el text a un nombre manejable (perquè és limitat) de models ideals (de tipus). L'exploració del concepte de tipologia seria insuficient sense la descripció dels principis i requisits que, si vol satisfer les exigències teòriques, tota tipologia ha de complir (descripció que afegirà al necessari *què és una tipologia el no menys necessari com ha de ser* o seria desitjable que fos). Per a aquesta descripció em serveixo del treball ja clàssic de Horst Isenberg (1983) sobre teoria de tipologia de textos, el qual determina (1) que el principi fonamental de l'estructura lògica d'una tipologia textual és la possessió d'una *base de tipologització*, és a dir, d'un criteri d'acord amb el qual es diferenciïn els tipus de text que han de ser determinats (que, adaptada la formulació al nostre objecte d'estudi, seran no pas tipus de text sinó tipus de relacions entre el títol i el text), i (2) que els requisits per a una tipologia textual són l'*homogeneïtat* (és a dir, el fet que la base de tipologització sigui unitària: tots els tipus han de ser definits de la mateixa manera amb relació a aquesta base) i el *rigor* (l'exclusió de la possibilitat que hi hagi elements tipològicament ambigus, possibilitat que evidencia el solapament de tipus). L'anàlisi de les tipologies que faig al §4.2 posa de manifest que, llevat de la darrera (de Levinson), cap de les tipologies satisfà plenament les exigències teòriques formulades per Isenberg, i també, situant-nos a un nivell d'anàlisi més global, que, en donar més

pes a la *discriminació* que a la *generalització*, no respecten l'equilibri entre les dues operacions cognitives que la bona categorització requereix (dit altrament: no són prou abstractes i, per tant, tenen una capacitat explicativa limitada).

Al capítol 5 proposo *una tipologia dels efectes del títol en el text en poesia* que mira de superar les tipologies que he analitzat en el capítol anterior, i que pretén ser un instrument d'orientació pel territori dels efectes del títol en el text en poesia. És una tipologia que qualifico de nova malgrat els deutes que té, i que no vull pas amagar, amb la tipologia de Levinson, la qual, tot i ser amb diferència la més satisfactòria de les que he revisat, (a) conté defectes que cal reparar (com ja mostro en la mateixa revisió que en faig) i (b) no es pot acomodar a àmbits artístics específics si no és al preu de reformular-la; i és que allò mateix que afavoreix que Levinson pervingui a l'equilibri entre discriminació i generalització que no aconseguen els altres autors (que, al meu parer, és la seva voluntat de construir una tipologia transgenèrica, que doni compte de títols literaris, musicals, fílmics, pictòrics i escultòrics) motiva també, alhora, aquesta problemàtica d'acomodació. Com ja he dit, el punt de partida i l'àmbit d'aplicació de la meua tipologia són exclusivament literaris: els constitueixen poemes catalans contemporanis. La base de tipologització de la qual es desprenen els diferents tipus de títol que componen la tipologia és l'*efecte del títol en el text*, una base discreta (és a dir, no gradual) inspirada en la de Levinson (l'*efecte del títol en el contingut nuclear de l'obra*, que l'autor es limita a enunciar) i de la qual jo dono compte integrant-la en el procés de la lectura, com un dels seus moments, i contrastant-ne la noció en què es fonamenta (l'efecte, que és un efecte global i terminal) amb els efectes parcials i provisionals que tenen lloc durant la primera lectura. Els tipus que es desprenen d'aquesta base són una reformulació dels tipus levinsonians a partir, bàsicament, de dos fronts complementaris: la revisió que he fet de la tipologia de l'autor al capítol 4 i l'examen del corpus poètic en el qual he fixat la meua atenció, un corpus extens i variat i que inclou produccions de poetes que participen d'orientacions estètiques divergents. La tipologia parteix d'una primera categorització doble en *títols neutrals* i *títols no neutrals* (absent en

la proposta de Levinson) i prossegueix amb una segona categorització quintuple, a l'interior dels títols no neutrals, en títols *focalitzadors*, *temàtics*, *contrastius*, *contextualitzadors* (al seu torn desdoblats en dos subtipus: *C1* i *C2*) i *mistificadors*. La primera categorització en *títols neutrals* i *títols no neutrals* ens ofereix l'oportunitat de retornar a les reflexions sobre el títol de què em feia ressò en el §2.1.3 i de veure la diferència entre els uns i els altres, en part, en termes de major aplicabilitat, als segons, de la idea que sosté aquest apartat (segons la qual, com ja he dit més amunt, el títol no significa el mateix que el text); així mateix, la concepció que Eco (1979) té de la noció de *tema* del text, la de Ballart (1992 i 1994) sobre la *ironia*, la de Coseriu (1956) sobre el *context*, i la d'Eco (1990b) sobre allò que ell en diu *sobreinterpretació* (o, en terme potser més transparent, *interpretació paranoica*) es revelen molt profitoses per a la caracterització dels tipus de títol respectius *temàtics*, *contrastius*, *contextualitzadors* i *mistificadors*. Cal dir també que la revisió de les tipologies altres que la de Levinson empra en el capítol 4 em permet de traçar alguns paral·lelismes entre alguns dels tipus d'aquestes tipologies i alguns dels tipus de la meua. A la il·lustració que constitueix la segona part del capítol (§5.2) hi mostro, per mitjà del comentari d'un total de quaranta-vuit poemes seleccionats, diferents possibilitats o formes de concreció o d'actualització de cada tipus. No cal dir que és gràcies a aquests comentaris que les explicacions precedents (§5.1) arrelen i cristal·litzen: les unes i els altres es necessiten mútuament. Els autors més representats en aquesta selecció són Joan Brossa i Josep Carner, i els segueixen Narcís Comadira, Miquel Martí i Pol, Pere Quart, Joan Margarit, Gabriel Ferrater, Vicent Andrés Estellés, Francesc Parcerisas, Maria Mercè Marçal, Josep Albertí, Enric Casassas, Salvador Oliva i Jaume VallcorbaPlana.

El capítol 6, finalment, fa un repàs dels continguts tractats i presenta algunes possibles línies de recerca en relació amb el títol que la tesi ha deixat per cobrir.

CAPÍTOL 2

EL TÍTOL

2.1 Aproximacions liminars

2.1.1 Introducció

Els quatre apartats següents conformen quatre "aproximacions liminars" a l'objecte d'estudi d'aquesta tesi. En el primer (§2.1.2) comento les definicions que, pensant només en els àmbits literari i artístic, diferents autors han donat del títol. El fet que els autors que he escollit tinguin en compte específicament les obres literàries i artístiques els permet d'anar més enllà dels repertoris lexicogràfics usuals (que, com de tants altres conceptes, del títol no en diuen res que el lector no sàpiga), però també revela fins a quin punt el títol és permeable als prejudicis i als partidismes. Les tres primeres definicions (de Marchese i Forradellas, Cohen, i Fisher), que qualifico d'idealistes, i de les quals, en última instància, es desprèn que el títol significa el mateix que el text, no resisteixen l'anàlisi; la quarta, en canvi (de Weinrich), que qualifico de realista, dóna compte del títol en termes d'activitat de lectura i d'expectatives, i és aquella a la qual m'adhereixo. D'aquestes quatre definicions, a més, només la de Weinrich és del tot conseqüent amb les reflexions que en el §2.1.5, basant-me en Iser fonamentalment, faig a propòsit de la intervenció del títol en la lectura.

El §2.1.3 té per objectiu de prestar suport a la idea que el títol no significa el mateix que el text (com acabo de dir, pensar el contrari emmena, al meu parer, a punts de vista sobre el títol erronis). M'ha semblat que la millor manera de fer-ho és partint d'algunes de les consideracions que sobre el títol han fet pensadors i autors de la talla de Mallarmé, Derrida (que el comenta), Adorno (que "parafraseja" Lessing),

Ricardou, Eco, Monzó i John Barth. La llista és forçosament incompleta, i podria allargar-se de molts noms més, però em sembla suficient al propòsit de l'apartat. Precedeix les reflexions d'aquests autors (i s'hi oposa) l'extracte d'un article de Maragall que il·lustra la seva idea que l'acte de posar títol a l'obra és un "bateig per semblança" (contràriament al bateig d'un infant, que mai no ho podria ser: la seva vida potser no s'assemblarà en res a la del sant sota l'advocació del qual, en batejar-lo, el posem).

El §2.1.4 explora la idea que, respecte del text, l'efecte que el títol produeix en el lector és un efecte de distanciament. Defenso que això és així amb independència del moment efectiu en què el títol sigui trobat per l'autor, és a dir, anteriorment, simultàniament o, com creia Maragall que havia de ser (conseqüent amb el seu parer que el títol és el resultat d'un bateig per semblança de què parlo en el §2.1.3), posteriorment a la redacció del text. L'efecte de distanciament que produeix el títol l'ajuda a copsar la correlació que es pot establir entre el títol i el *terme*, entès aquest darrer com a unitat del lèxic especialitzat i, per tant, com el contrari, d'alguna manera, del *mot*, o unitat del lèxic general; en els àmbits respectius de la lexicografia i la terminologia, el mot és a l'origen el que el terme és al resultat: així com el primer és punt de partida (concretament, d'un procés semasiològic, o de descripció de significat), el segon és punt d'arribada (concretament, d'un procés onomasiològic, o d'atribució, a un concepte, de denominació). Són coherents amb l'efecte de distanciament del títol les relacions d'oposició lèxica entre el títol i el text que detecta Loffler (1972) en un corpus de 3.000 notícies publicades al diari *La Razón*, i també (no sortim de l'àmbit de la notícia periodística) la postulació, per part d'Alcoba i Pérez-Tornero (1985), de dues enunciacions (informativa i interpretativa, la primera delegada de la segona) a les quals el periòdic sol reservar dues unitats diferents (el text i el titular, respectivament). L'aportació de Ballart (1998) sobre la veu poètica permet de pensar que, pel que fa a la seva situació enunciativa, el títol és emès per la instància, intermèdia entre l'autor i el narrador, que Booth (1961) denomina "autor implícit". Presten suport a aquest punt de vista Derrida (1979), Mulvihill (1994) i Lecointre i Le Galliot (1979). El capítol acaba traçant un pont entre la idea que s'hi ha

desenvolupat i la important noció brechtiana de *Verfremdungseffekt*, o efecte de distanciament, i a la qual manlleua el títol.

El §2.1.5, finalment, és una descripció del paper que el títol té en la lectura a partir d'algunes de les reflexions de Wolfgang Iser a propòsit de les operacions que els textos de ficció demanen del lector i a partir de la concepció d'Umberto Eco sobre el concepte de *tema del text*. No deixa de sorprendre que cap de les formulacions que Iser fa a propòsit de la lectura no es refereixin ni al·ludeixin al títol, tant més que és clarament relacionable amb ell la idea que Iser mateix té dels comentaris de l'autor als esdeveniments narrats; en efecte, lluny d'estar destinats a omplir els espais buits i a determinar els llocs d'indeterminació que conté el text, aquests comentaris són un instrument més d'indeterminació: en tant que enunciat en segon grau, també el títol és un comentari, i com a tal obre un espai de valoració que no és tancat fins que el text no ha estat llegit en tota la seva extensió. Tot seguit mostro com el concepte iserià d'*esquema coherent* (o, en altres mots, *significat configuratiu* o *forma d'integració*) és relacionable amb el concepte d'Eco de *tema del text*, un concepte a partir del qual, seguint el fil de les diferents referències al títol que fa Eco en diversos treballs seus, podem esbossar una classificació doble de títols en títols que indiquen el tema del text, d'una banda, i, d'una altra, títols que no indiquen el tema del text (els quals al seu torn es desdoblen en títols enganyosos i títols oberts).

2.1.2 Definicions

La incorporació del títol als diccionaris de termes literaris ha estat tardana, de manera que comptem amb poques definicions d'aquest element provinents del camp dels estudis literaris. Probablement el problema de fons és que, com deia Borges del pròleg (un altre paratext), "todos sabemos de qué se trata".¹ Per posar només dos exemples (però prou eloqüents), el títol no és inventariat en dues obres tan meritòries (i ahora tan diferents pel que fa a la tradició teòrica i crítica de la qual puen) com el

¹ A *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza, 1998, p. 9 [1974].

Dictionnaire de poétique et de rhétorique de Morier (1961) i la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1965) —i la seva versió ampliada, *The New Princeton...* (1993).

Sí que ho és en obres, per bé que importants, menys ambicioses que les acabades d'esmentar, com ara el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese i Forradellas (1986), i del qual partirem per iniciar el nostre itinerari. La definició que Marchese i Forradellas fan del títol, a l'entrada corresponent, és la següent (la cursiva és meva):

En la comunicación literaria el título pertenece —al menos en los últimos tiempos— de pleno derecho a la semántica del texto y constituye, por ello mismo, *una especie de información catafórica o condensadora del mensaje íntegro que preanuncia y al cual remite* .

Aquesta definició suscita com a mínim les dues reserves següents:

(1) No és comprensiva:

(1.1) Hi ha molts títols que poc o res no ens diuen del *contingut* del text (és a dir, del "mensaje", en termes dels autors) i molt, en canvi, del seu continent o la seva forma, la seva *expressió*: pensem en títols com ara *Poema*, *Sonet* o *Cançó* (en cas que, és clar, encapçalin un poema, un sonet o una cançó, respectivament);

(1.2) els conceptes de *catàfora* i *condensació*, així com també l'ús del mot *íntegre*, deixen fora de l'abast de la definició aquells títols que no tenen pas per ambició de *resumir* el contingut del text: hi ha títols que únicament apunten a un dels aspectes d'aquest contingut, i també n'hi ha que, respecte del contingut, enganyen, o hi contrasten, o el contextualitzen.

(2) Negligeix l'activitat del lector. En tant que catàfora o condensació, en el títol no hi hauria res que *ja* no fos en el text (per bé que, aquí, expandit), i per tant del títol en podríem prescindir. La definició no té en compte justament una de les assumpcions principals d'aquesta tesi: el títol té un *efecte* en el text la determinació del qual és sempre necessària (i alguns cops suficient) per arribar al sentit final de

l'obra, i el responsable d'aquesta determinació (i, doncs, d'aquest sentit final) és el lector.²

Dues reserves —(1) i (2)— que es poden fer extensives, també, a altres definicions del títol que trobem en treballs que no són diccionaris de termes literaris. Pot demostrar aquesta afirmació una obra tan important com la de **Cohen (1966)**. Cohen (1966) examina l'estructura del llenguatge poètic. Del seu llibre, a nosaltres ens n'interessa concretament el darrer capítol de la sèrie de tres que tenen per objecte el *nivell semàntic* de la poesia (vegeu el quadre de sota, que és una versió reduïda de la "Table des matières" del llibre), i que és dedicat a l'estudi de la *coordinació* i de la figura que se'n *desvia* (que n'és l'*écart*): la inconseqüència (la qual pot ser definida, doncs, com la coordinació de dues idees entre les quals no hi ha aparentment cap relació lògica).

Le problème poétique
Niveau phonique: la versification
Niveau sémantique: la prédication
Niveau sémantique: la détermination
Niveau sémantique: la coordination
L'ordre des mots
La fonction poétique

Cohen parteix de la premissa que els elements coordinats sense *écart* són sempre subsumibles per un títol, el qual n'és llavors el subjecte o tema general (subjecte o tot del qual les idees del text són els predicats o parts). Així doncs, per Cohen *el títol és l'expressió d'aquesta idea sintètica* (159); i, endemés —dedueix Cohen—, "Si le poème supprime le titre" és perquè li manca la idea sintètica que el títol expressa. Com es veu, a la reserva (1) que suscita la definició (allí on Marchese i Forradellas

² La definició d'Aritzeta (1996) és quasi la mateixa que la que donen Marchese i Forradellas: llegim a l'entrada "Títol" d'aquest diccionari que el títol és "un element que aporta una informació catafòrica o condensadora del missatge que preanuncia i al qual remet".

parlaven de *condensació* i de *missatge íntegre*, Cohen parla de *síntesi* i de *tema*, respectivament) cal afegir-hi —i encara amb més evidència que en el cas de la definició de Marchese i Forradellas— la reseva (2): en efecte, la mancança del text de què parla Cohen no té per què ser tal, atès que l'autor que decideix de no titular un poema no ho fa pas, necessàriament, perquè aquest poema no tingui tema, sinó, molt probablement, perquè vol que, el tema, el construeixi el lector.

Respecte de les dues definicions anteriors, i en la mesura que considera la intervenció del destinatari de l'obra, la de Fisher (1984) representa un pas endavant. El centre d'interès del treball de Fisher és la importància interpretativa del títol, i d'aquí que sigui aquest l'aspecte que l'autor considera en la seva definició: al seu parer, els títols "*are names which function as guides to interpretation*" (288). Tanmateix, que Fisher entengui la interpretació a la manera tradicional (és a dir, en el sentit d'interpretació del contingut de l'obra) i la idea de guiatge expliquen que també en aquest tercer cas haguem de fer la reserva (1): en efecte, del fet que els títols tinguin importància interpretativa —idea amb la qual és difícil de no convenir— no se'n segueix pas

(a) que la interpretació hagi de quedar limitada exclusivament al terreny del contingut; un títol com *Oli sobre tela*³ també té importància interpretativa, en la mesura que fa un gest positiu i negatiu alhora: *fa èmfasi* en la dimensió material i tècnica i *no en fa* en la imatge representada (cf., més amunt, (1.1)).

(b) que, la interpretació, els títols la *guiin*: molts títols la malmenen i foravien (com he dit a (1.2), hi ha títols que, respecte del contingut, enganyen, o hi contrasten).

La idea de partida de Fisher el duu a excloure del seu estudi un bon nombre de títols: els que ell en diu títols frívols o humorístics, els títols escollits únicament per raons econòmiques, els títols que es refereixen a les circumstàncies de la creació o de la *performance* de l'obra, i els títols consistents sols en termes genèrics sobre la categoria del seu *medium* mateix (*Aquarel·la*, *Sonata*). Aquestes diverses menes de

³ Fisher es fixa no en títols literaris, sinó en títols d'obres pictòriques i musicals. No crec però que el factor gènere, en una reflexió global com la que ell fa, tingui incidència en les seves idees sobre el títol, i per això penso que les podem aprofitar igualment.

títol, diu Fisher, són *excepcionals*, i considerar-los distorsionaria la investigació seriosa dels problemes conceptuals. En definitiva, per prestar suport a la seva definició (parcial) Fisher recorre al caràcter d'excepcionalitat de la mena de títols que li desplauen.⁴

Les tres definicions del títol que he comentat són *idealistes*: estenen al títol allò que només alguns títols són. Anant una mica més enllà, m'atreveria a dir que totes tres són deutores d'una concepció mimètica de l'art, que voldria que aquest representés quelcom del món exterior i que, a manera de senyal anticipador, el títol s'hi referís: d'aquí que oblidin els títols que, en lloc d'apuntar al *contingut* del text, ho fan a la seva *expressió*.

Aquesta concepció de fons explica també el desig que aquesta referència a quelcom del món exterior sigui al màxim d'ajustada possible al sentit del text: per això no són considerats (Marchese i Forradellas, i Cohen), o són considerats excepcionals (Fisher), ni els títols que enganyen o bé contrasten amb el contingut del text ni aquells altres que no tenen pas per pretensió *condensar* (Marchese i Forradellas), *sintetitzar* (Cohen) o *guiar* la interpretació del contingut (Fisher), els quals problematitzen aquest ajustament. En paraules més tècniques, podríem dir que aquestes definicions han fet massa confiança a la *hipòtesi sinonímica*, segons la qual el nom dobla la representació —i el títol, per tant, significaria no pas *el text*, sinó *el mateix que el text*, però de manera abreujada: la seva situació d'aposició es podria interpretar com els dos punts que introdueixen allò que hom ha anunciat (Rey-Debove 1978: 273)—, hipòtesi que no resisteix el contrast amb la realitat discursiva.⁵

⁴ Des de l'estètica de la recepció, Maurer (1977: 276-280) formula una idea similar a la de Fisher. En efecte, Maurer trenca una llança en defensa dels drets del lector subratllant que una de les seves necessitats bàsiques és la d'*orientació* o *encaminament*, és a dir, que se li obri un accés que li aclareixi quina és la idea del text (necessitat que, al seu parer, ha estat sovint objecte de burla i escarni per part de l'expert). És per això que (la cursiva és meua) "*sólo entre paréntesis* podemos referirnos a las técnicas de encaminamiento deliberadamente falso que usa el autor en el comienzo o en el título de una obra literaria o de una sección para desorientar al lector" (279).

⁵ La mateixa Rey-Debove (1978: 273) afirma que la relació sinonímica és difícil d'establir, i que el títol és usat sovint per *desambiguar* o *contradir* el text. En efecte, com veurem amb més detall en el §5, alguns dels títols contextualitzadors (§5.2.2.4.1) *desambigüen* el text, i els títols contrastius (§5.2.2.3) podem dir que el *contradiuen*.

En últim terme, la responsabilitat final de la insuficiència d'aquestes definicions la té una concepció *estàtica* del sentit i, en conseqüència, del lector: si el sentit és quelcom que es troba en el text, la tasca del lector consistirà únicament a descodificar la matèria verbal per detectar-lo i re-conèixer-lo. Més que intèrpret, el lector serà receptor; no construirà el sentit: el rebrà. I el títol serà aquí, justament, per facilitar-li aquesta recepció.

Pel simple fet que és un element signic (o semiòtic), el títol genera sentit d'entrada, i per si sol; però aquest sentit és un sentit a propòsit d'un altre element signic (el text), el qual doncs, al seu torn, generarà sentit també. Butor (1969: 11) ha expressat aquesta *dinàmica* amb una excel·lent metàfora: el títol i el text que el segueix són dos "pòles entre lesquels circule una electricitat de sens". És obvi que aquesta dinàmica és funció de l'activitat del lector: és una *dinàmica construïda*, no pas *donada*. Ho és també que la seva resolució (com tota dinàmica, aquesta també acaba: ho fa quan el lector ja ha trobat la resposta a *la pregunta per l'efecte del títol en el text*) invalida sovint la hipòtesi sinonímica de què he parlat abans. Una definició *realista* del títol ha de considerar tots aquests factors (o, si més no, no ha d'entrar-hi en contradicció). Crec que satisfà aquestes condicions la següent formulació de Weinrich (1976a: 17): *el títol és una instrucció macrolingüística d'expectatives*. Tant més si tenim en compte

(a) la perspectiva teòrica de Weinrich. Per Weinrich, només una *semàntica de la instrucció* pot donar compte de la comunicació entre els parlants. La *semàntica de la referència* tradicional, en postular que els significats dels lexemes són descripcions de la realitat i dels seus objectes, cau en l'error de considerar el signe i la comunicació com a conceptes estàtics, cosa que no són; la semàntica de la instrucció, en canvi, concep els significats dels lexemes com a instruccions del parlant (o l'escriptor) a l'oient (o el lector) per tal que aquest no es perdi entre els signes i entre les seves complexes relacions i pugui realitzar exitosament la seva tasca. En definitiva, tot significat és una indicació d'una acció i *obliga* el receptor a orientar una part de la seva atenció no pas a les coses, sinó a la recta comprensió de les paraules per a les coses.

Una de les moltes mostres que Weinrich dóna d'aquesta manera d'entendre el significat la constitueix l'explicació que proporciona de la negació: al seu parer, aquesta no és pas una simple inversió de l'afirmació, sinó, menys esquemàticament, un senyal metalingüístic, i, més en concret, un senyal de STOP per a determinades expectatives de l'interlocutor.⁶

(b) l'explicació que fa Weinrich de les condicions hermenèutiques de la recepció del text. És propi d'aquestes condicions

que el receptor deba tener una idea previa del texto, aunque sea *vaga*, ya desde el comienzo de su acción descodificadora, si es que no se quiere que le resulte imposible o considerablemente dificultosa. Normalmente recibe del autor del texto determinadas **señales orientadoras que pueden ser tanto de índole conceptual como formal** . De esta manera puede conformarse en el lector una cierta **estructura de expectativa** , a través de la qual es dirigida entonces la recepción de los elementos del texto. **Esto es aplicable incluso en el caso de que la expectativa no sea confirmada en el transcurso efectivo del texto, sino defraudada** . [Weinrich 1976c: 428]

Com veiem, Weinrich explicita aquí (concretament, a la frase final de l'extracte) allò que el mateix mot "expectativa" implica: que el text pot frustrar l'expectativa que els senyals inicials que orienten la recepció del text susciten en el lector. Cal dir que enlloc no indica Weinrich que aquests senyals inicials es redueixin exclusivament al títol, però que és en ell que pensa ho suggereixen si més no

(1) la consideració (dues línies abans de la frase final de l'extracte) que aquests senyals poden ser tant d'índole conceptual (¿títols que apunten al *contingut* del text?) com d'índole formal (¿títols que apunten a l'*expressió* del text?), i

(2) el fet que l'explicació estigui en funció de l'anàlisi del text de Walter Benjamin *Mōwen*, del qual diu Weinrich justament (unes quantes línies més avall de la

⁶ Així, per exemple, en el cas d'un text escrit el significat de la conjunció "però", formulat explícitament com a instrucció, és el següent: "Si tu, lector, vols cooperar amb mi i entendre correctament el meu missatge, deixa les teves expectatives en suspens i prepara't per a un significat diferent" (Weinrich 1976b: 131).

mateixa pàgina 428): "podemos partir del hecho de que el lector a través del título del fragmento *Môwen* /gaviotas/ queda fijado al tema de un viaje por mar".⁷

La definició de Weinrich és funcional, perquè incideix en *l'acció del títol sobre el lector*. I té la virtut que ens estalvia de dir-nos allò que, com deia del pròleg Borges (ho vèiem a l'inici d'aquest apartat), ja sabem: que el títol és, abans que res, "cette partie de la *marque* inaugurale du texte qui en assure la désignation et qui peut s'étendre sur la page de titre, la couverture et le dos du volum intitulé" (Hoek 1981: 6).⁸

Diguem per acabar que el valor d'instrucció del títol no ha passat desapercebut a Derrida, encara que, com era fàcil de preveure, la idea no pren en el seu cas la forma d'una definició sinó d'una inspirada i estimulants reflexió. Derrida (1979: 231) es pregunta particularment pel títol del poema de Francis Ponge *Le pré*, i hi veu una ordre en un doble sentit: d'una banda, l'enunciat titular "Le pré"

vous donne ... un ordre, il enjoint, si du moins vous savez le lire, il fait la loi, il vous dit, sans le dire, il vous donne à lire: je suis le pré, je me présente comme le pré et si vous voulez savoir ce que ce pré veut dire, ce que c'est que *pré* dire, *il faut* d'abord me lire, *il faut* commencer par me lire, *il faut* préalablement me lire et m'entendre.

⁷ Notem també que, per Weinrich, la idea del text que els senyals orientadors proporcionen pot ser "vaga" (a la primera línia de l'extracte): aquest adjectiu sembla corregir a priori el sentit massa constrictiu (i massa *positiu*) que podria suscitar després l'expressió "senyals orientadors". Cal dir així mateix que la idea que el text pot frustrar les expectatives generades pel títol, per bé que no formulada en termes generals, ja es despenia de l'afirmació que a la pàgina següent a aquella en què el títol és definit com a instrucció macrolingüística d'expectatives Weinrich fa a propòsit del títol *Japan* (que dona nom a un dels textos que integren el *Tagebuch 1966 bis 1971* de Max Frisch): diu aquí Weinrich que *Japan* és un títol que desperta "algunas expectativas de informaciones suplementarias sobre este país" (17), però que, en la mesura que, pel que diu el text, sobre el Japó el lector no n'arriba a saber gairebé res —el país sols està *representat* per "FUJI" (el nom de la seva coneguda muntanya) i, potser, per l'al·lusió, quasi al final del text, al Sol naixent—, l'expectativa d'informació creada pel títol "se decepciona" (18).

⁸ La cursiva de *marque* és meva: senyala el mot que li permet a Hoek de fer un pont amb l'etimologia. En efecte, "títol" prové del llatí "titulus", que vol dir 'inscripció', '*marca*', i que designava l'etiqueta adherida a l'extrem del pal (*umbiculus*) en el qual s'enrotllava la banda de paper que constituïa el volum, i en la qual s'indicava el nom de l'autor de l'obra o la matèria d'aquesta; l'etiqueta dispensava de desenrotllar el volum. El mot li serveix a Hoek també per titular el seu llibre: *La marque du titre*.

Cal precisar que Hoek (1981: 18) dona a *text* (mot que forma part de la definició que dona del títol) un valor més ampli que nosaltres: per ell, el títol forma part del text (text = títol + cotext). Per nosaltres, en canvi, el text és només *el tot verbal comprès entre l'incipit i l'èplicit, ambdós inclosos* (i aquest és el sentit amb què he usat "text" fins ara); en els nostres termes, doncs, la *marca inaugural del text* no és pas el títol (com sí que ho és en els termes de Hoek), sinó l'*incipit*.

D'una altra (i aquest és, dels dos sentits, aquell que s'aproxima més a la idea de Weinrich del títol com a instrucció macrolingüística d'expectatives),

mande tous les *pré* ou *prê* du texte, mais avant tout le texte comme *pré*. Et le *pré* comme prétexte absolu. En ce faisant, le titre ... vous induit ... à lire tous les *prés* ou *près* ou *prêts* posés, parés et présents dans le poème, tous les accents qui le chantent ou toutes les orthographes qui le norment.⁹

2.1.3 El títol no significa el mateix que el text

Al §2.1.2 hem vist que la hipòtesi sinonímica de què eren deutores moltes de les definicions del títol (hipòtesi segons la qual el nom dobla la representació, i que, aplicada al nostre objecte d'estudi, implicaria que el títol significa el mateix que el text) no resistia el contrast amb la realitat discursiva. En aquest apartat recullo i comento algunes de les reflexions sobre el títol fetes per autors diversos —de Mallarmé a Barth, passant per Derrida (que comenta Mallarmé), Adorno (que "parafraseja" Lessing), Ricardou, Eco i Monzó— que, des de perspectives i àmbits diferents, condueixen a aquesta idea.

El títol i el text són massa diferents, i qualsevol esforç (teòric o pràctic) per fer-los semblants està abocat al fracàs d'entrada. Òbviament, hi ha diferències i diferències, i si el que ens interessa de remarcar entre dos elements (el títol i el text, en aquest cas) és la semblança sempre podem recórrer al contrast amb altres relacions amb les quals la que és objecte de la nostra preocupació comparteix alguna

⁹ A un nivell més general, els autors d'*Anthropologie de l'écriture* (cf. Lafont (1984: 137)) —que es reclamen sovintejadament del pensament antifonocentrista de Derrida— estimen que l'especificitat funcional que, envers l'ordre *oral*, té l'ordre "*scriptural*" es manifesta essencialment en enunciat com ara notes (de curs, de reunions) i títols (de premsa, de pel·lícula, de novel·la). Els títols són enunciat "hors discours", virtuals: segons els autors, de la mateixa manera que hom pot pensar que només la reducció de la velocitat del vehicle realitza la consigna (la *instrucció*, diria Weinrich) escrita "Circuleu lentament", hom pot també raonablement pensar que "c'est la lecture de l'article de journal qui est le véritable passage à l'acte suscité par le titre".

característica. És el que fa Maragall en un article escrit al 1905 per al *Diario de Barcelona*, titulat "La obra y el título", en què contrasta dues menes de bateig: aquell que duu a terme l'autor amb les seves obres posant-los títol, i aquell altre a què l'Església sotmet els cristians. Només el primer és un *bateig per semblança*:

Yo creo que la sana obra de arte es engendrada en una impresión de la realidad que produce la impresión artística: es decir, expansiva; y una vez el impulso de expansión se convierte en expresión, la obra aparece; y cuando la obra ha aparecido, cuando la completa expresión ha satisfecho todo el impulso producido por la impresión real, entonces el artista, recobrado ya el reposo en el equilibrio entre la impresión y la obra, da nombre a ésta, a la nueva realidad que ha creado animada por la idea, a su realidad artística. Y el nombre que dé a esta realidad, el título de la obra, no esclavizará nada, porque será una mera indicación de lo que se formó en libertad antes que él naciera, y a lo cual debe él su nacimiento; y tampoco engañará a nadie, porque, si el artista es sincero al bautizar la obra, su título no dará sino una justa esperanza de ella. [231-232]

En batejar un infant, en canvi, el que fem és posar tota la seva vida futura sota l'advocació d'un sant que potser en res no se li assemblarà, i per tant el bateig per semblança "sólo cabría darlo a un hombre" després de la seva mort, quan "en vista de toda su vida se encontrara que podía comparársele con este o aquel santo".

El raonament de Maragall és impecable, però convenç més Mallarmé (1897: 387) quan, en una breu observació sobre la pràctica de la lectura, prescriu la suspensió del títol, que "parlaria massa alt". Per la posició preminent que ocupa (el capdamunt de la pàgina), el títol alça la veu i eixorda el text.¹⁰ Anys a venir Derrida (1970: 220) es farà ressò de l'observació de Mallarmé en un treball que, ben consegüentment, es negà a titular: el títol esdevé el centre eminent, el començament, el comandament, el cap, l'arcont, i per tant la seva funció és de jerarquia (res més

¹⁰ A l'enquesta que li féu Jules Huret (1891: 869), Mallarmé contraposava els parnassians als "jeunes gens" i prenia partit per aquests darrers amb l'argument que, havent entès que el que calia era al·ludir, es trobaven més a prop de l'ideal poètic. Els parnassians, en canvi, "traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement". Per Mallarmé, denominar (*nommer*) un objecte és "supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve".

lluny de la sinonímia).¹¹ El títol *suspèn* el text. En definitiva, el màxim teòric de la desconstrucció veu en el títol una de les figures del nostre desig del centre, del nostre logocentrisme, una impostura que ens garanteix ser en tant que *presència*.

Partint de Lessing, que va reflexionar sobre el títol en diverses de les entregues de la seva *Dramatúrgia d'Hamburg* (1767-69), Adorno (1962: 247) suggereix que el títol és "l'interdit" per excel·lència, perquè, com aquell sota el qual el poema de Dante ha estat canonitzat (és a dir, *Divina Comèdia*), només la història (mai la mà de l'escriptor) el podria escriure. Lessing ens recorda que els antics (que temien els déus) consideraven que els títols que els homes posaven a les seves obres eren absolutament insignificants, negligibles: "no pensaven de cap manera que [el títol] havia d'indicar el contingut de l'obra; bastava que servís per distingir una obra de l'altra, i per a aquest fi, la circumstància més secundària era suficient" (131). El títol és "la glòria de l'obra", i el fet que aquestes se'l vulguin atribuir és per Adorno el signe de la seva revolta impotent i temerària contra el destí. Com els noms propis, els títols haurien de *designar* sense *dir*, és a dir, referir i identificar sense transportar, alhora, sentit, i això a fi de respectar el misteri de l'obra i no violar-ne el caràcter essencialment enigmàtic. Cap obra no és transparent: "toute oeuvre, si ce n'est toute pensée féconde, est cachée à elle-même", i el títol tendeix sempre a "amener au grand jour ce qui est caché" (241). Per a la seva pròpia salvaguarda, l'obra es nega a una tal revelació. D'aquí que sigui molt més fàcil de trobar títols per als treballs dels altres que per als propis:

Le lecteur extérieur ne connaît jamais l'intention de l'auteur aussi bien que celui-ci; en revanche, il lui est plus facile de cristalliser ce qu'il lit en une sorte de rébus, et le titre est une réponse à l'énigme. Mais l'oeuvre elle-même ne connaît pas plus son véritable titre que le tsadik ne connaît son nom mystique.

¹¹ El títol del treball de Derrida (*La double séance*) és obra del consell de redacció de la revista del Groupe d'Études Théoriques de Tel Quel, on es publicà per primer cop (*Tel Quel*, 41: 3-43). Una nota prèvia al text el justifica: "Pour des raisons qui apparaîtront à la lecture, ce texte ne s'annonçait sous aucun titre. Il donna lieu aux deux séances des 26 février et 5 mars 1969 du Groupe d'Études Théoriques" (la cursiva és meua).

Sempre programàtic, Ricardou¹² posarà de relleu que la relació analògica entre el títol i el contingut del text no s'assenta en cap base real: és una exigència de la producció del llibre a Occident. La mateixa que, sota el risc de persecucions de la policia per frau, prescriu aquella que hi ha entre el contingut de la llauna d'aliments en conserva i l'etiqueta que s'hi troba adherida. Però el títol és sempre d'alguna manera el contrari del text: en la seva simplicitat relativa i la seva freqüent unitat, el títol anticipa menys un text que no el subsumeix, perquè reuneix en una *unitat* la *diversitat* d'un "travail". La relació especular entre el títol i el text és un producte de la mateixa ideologia que ha instituït aquella altra relació especular entre el text i el món (el famós mirall que hom passeja al llarg del camí): el títol seria un mirall emplaçat davant del text, el contingut del qual representaria, similarment a allò que, amb el món, faria aquest. Ricardou conclou que tant en un cas com en l'altre hi ha "tentative d'occultation": tots dos miralls "doivent être ternis".

El mateix Ricardou estudiarà a "La population des miroirs", el tercer capítol de *Nouveaux problèmes du roman* (1978), aquesta temptativa d'ocultació emanada del sistema de valors dominant i les "tècniques de subversió" de què disposa el text per tal d'alçar-se contra el títol. L'efecte de redoblament produït per la similitud especular entre el text i el món (o, com diu Ricardou ara, la vida) és l'ocultació del primer, per tal com tot redoblament implica una assimilació: la *bona* similitud és aquella que, constrenyent el text a redoblar la vida, l'identifica a ella (l'hi assimila) i li fa perdre la seva especificitat de text. El text pot també ésser posat a l'ombra "legítimament" per obra de la seva substitució sinonímica titular: el títol amaga el text per mitjà d'una reducció (car és sensiblement més breu que ell) que oculta allò que no és resumit. Es tracta doncs d'una ocultació amagada al seu torn (sancionada, autoritzada, podríem dir) per l'acord vistent de la conveniència sinonímica. Víctima d'aquest conflicte dissimulat, el text és conduït a una revolta contra el seu títol. Valguin com a mostra

¹² A la discussió que segueix la comunicació de Hoek (1972), i en què intervenen, a més de Ricardou i el mateix Hoek, Eddy Treves, Joseph Tans, Edgar Reichman, Jean Alter, Maurice de Gandillach, Karlheinz Stierle, Anne Fabre-Luce, Claude Ollier, Mieke Taat, Yanouchka Oppel, Jacques de Decker, Suzanne Allen i Alain Robbe-Grillet. Ricardou és el primer d'intervenir (p. 307 i 308).

de les nombroses tècniques de què, segons Ricardou, disposa el text per subvertir el títol aquelles que consisteixen a fer-lo esclatar, a fragmentar-ne la unitat multiplicant-lo. Així, per exemple, el text pot diversificar el títol sotmetent-lo a la polisèmia: a *La jalousie* (Robbe-Grillet) és en efecte important el sentiment de la gelosia, però no ho és menys, emplaçada en un lloc ben estratègic, la persiana així denominada. O bé pot posar en dubte, insidiosament, el caràcter fonamental de l'aspecte major de la seva dimensió referencial que el títol aparentment designa: a la llum del text, el títol actua o bé com una promesa hiperbòlica o bé com una promesa litòtica. En el primer cas el text dóna menys que el títol no promet; en el segon cas, en canvi, dóna més.¹³

La tirania del títol serà insistent motiu de queixa, també, per part d'Umberto Eco, un autor que sempre sap enriquir els seus arguments amb anècdotes de la seva pròpia experiència creativa. Especialment sensible a la intervenció del títol en les estratègies interpretatives del lector, Eco sentència lapidari a la *Postilla* a *El nom de la rosa* (Eco 1983: 535): "Malauradament, un títol ja és una clau interpretativa." Malauradament, perquè aquesta clau que el títol és fa obstacle a l'acompliment del propòsit virtuós de l'obra: engendrar interpretacions en lloc de fornir-ne. Com és sabut, la idea havia estat ja explorada per Eco a *Lector in fabula* (Eco 1979): el text és una màquina mandrosa, o econòmica, que viu de la plusvàlua de sentit que el destinatari hi introdueix, i només en casos d'extrema pedanteria, d'extrema preocupació didàctica o d'extrema repressió (d'extrem tancament: *Opera aperta* havia aparegut força anys abans, el 1962) es complica amb redundàncies i especificacions

¹³ Ricardou (1978: 147-148) il·lustra aquests dos casos d'inadequació entre el títol i el text amb les novel·les de Flaubert *Salammbô* i *Madame Bovary* (de títol hiperbòlic) i amb la de Robbe-Grillet *Les gommès* (de títol litòtic). A *Salammbô*, "il est bien question de Salammbô, mais la fille d'Hamilcar est moins nettement ce protagoniste principal que ne le prophétisait le titre. Tout le livre, au contraire, tend à l'amenuiser par rapport à l'ensemble, si bien que, pour reprendre le mot de Flaubert, 'le piédestal est trop grand pour la statue'". Pel que fa a *Madame Bovary*, Madame Bovary en serà certament el personatge principal, però no pas sense que Flaubert, a l'inici, i amb el recurs a una mena d'anacolut novel·lesc, n'hagi fet dubtar el lector: "Ce qui est narré, d'emblée, c'est une enfance: non celle d'Emma, mais celle de Charbovari. Et ce narrateur voyant, qui s'autorise un tonitruant 'nous' inaugural, ce n'est pas Emma davantage." Pel que fa a *Les gommès*, finalment, "sans doute s'agit-il bien de gommès, mais ce que Robbe-Grillet met en place, en fait, nous le savons, c'est une tout autre histoire".

ulteriors que posen fins i tot en perill les regles conversacionals més bàsiques.¹⁴ En definitiva, el text postula la nostra activitat cooperativa com a condició de la seva actualització.

Òbviament, en tant que "clau" el títol restringeix la iniciativa interpretativa del lector i en limita per tant les possibilitats de cooperació. El títol és una manca de respecte (de l'autor al lector), una ingerència indeguda. L'autor pot mirar de minimitzar-ne l'abast escollint títols oberts: a la *Postilla*, Eco confessa que si va triar per títol de la seva opera prima com a novel·lista *Il nome della rosa* és perquè la rosa és una figura simbòlica tan densa de significacions que ja gairebé no li'n queda cap. A manera d'exemple i prova, a partir de "rosa" Eco comença a associar, i escriu: "rosa mística, i com a rosa ha viscut el que viuen les roses, la guerra de les dues roses, una rosa és una rosa és una rosa és una rosa, els rosacreus, mercès per aquestes magnífiques roses, rosa fresca flairosa" (536).¹⁵ Les associacions d'Eco travessen segles de literatura: al·ludeix a Bernat de Morliac, a Cielo d'Alcamo i Malherbe, a Gertrud Stein i Arbasino, i segurament per coqueteria, o per despistar-nos, oblida Shakespeare, el qual dóna al seu títol la forma sencera ("What's in a *name*", es pregunta Julieta, "that which we call a *rose* / By any other name would smell as sweet"¹⁶). El teixit intertextual en el qual un títol com *Il nome della rosa* s'insereix ens havia de confondre i desorientar (en lloc de regir com una recepta de cuina): "El lector en restava esmaperdut, explicablement, no podia triar una interpretació." I encara que haguéssim copsat les possibles lectures nominalistes de l'hexàmetre llatí amb què acaba la novel·la —"stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus"—, això no seria sinó "al final de tot", quan haguéssim fet ja qui sap quines altres opcions. Dissortadament per a Eco, però, el títol va tenir un efecte contrari al pretès: "Volia

¹⁴ Pensem només en la primera de les màximes de la conversa de Grice (la màxima de quantitat), que prescriu que cal ser tan informatiu com calgui (segons els fins acceptats per als intercanvis lingüístics en curs) i *no més informatiu del que calgui* (Grice 1967).

¹⁵ El text original fa com segueix: "rosa mística, e rosa ho vissuto quel che vivono le rose, la guerra delle due rose, una rosa è una rosa è una rosa è una rosa, i rosacroce, grazie delle magnifiche rose, rosa fresca autentissima." (*Postille a Il nome della rosa*, Milà, Bompiani, 1987 (20^a. ed.), p. 508).

¹⁶ *Romeo and Juliet*, acte II, escena II, v. 43-44. Els versos següents (45-47) corroboren la presència de la font shakesperiana en el títol d'Eco: "So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection which he owes / Without that *title*..."

'obrir' totes les lectures possibles, fins al punt de tornar-les totes irrellevants, i com a resultat vaig produir una sèrie inexorable d'interpretacions, totes elles molt rellevants" (Eco 1990c: 175).¹⁷

És clar que, en darrer terme, el fracàs d'Eco a què m'acabo de referir no fa sinó donar-li la raó: un títol ja és una clau interpretativa. Sens dubte és aquest també el motiu últim pel qual el personatge protagonista d'"El conte" de Quim Monzó (el darrer relat d'*El perquè de tot plegat*) acaba estripant el conte que ha escrit. Aguda i sàvia reflexió a propòsit del quefer literari, "El conte" relata la impossibilitat d'un escriptor de trobar el títol perfecte (la ficció fa llum sobre la realitat): el conte és, potser, el millor que mai hagi escrit, però li falta el títol:

Tots els títols que se li acuden li destrossen el conte: o són obvis o bé fan caure la història en un surrealisme que en trenca la senzillesa. O bé són atzagaiades que l'hi esguerren. Un moment, pensa a posar-li *Sense títol*, però això encara ho espatlla més. Pensa també en la possibilitat de realment no posar-ne, de títol, i deixar en blanc l'espai que s'hi reserva. Però aquesta solució és la pitjor de totes: potser hi ha algun conte que no necessiti títol, però no és pas aquest; aquest en necessita un de ben precís: el títol que faria que deixés de ser un conte gairebé perfecte per convertir-se en un conte perfecte del tot: el millor que mai hagi escrit. // A l'alba, es dona per vençut: no hi ha cap títol prou perfecte per aquell conte tan perfecte que cap títol no li és prou bo, cosa que impedeix que sigui perfecte del tot.

¹⁷ Servint-nos de la tricotomia hermenèutica formada per la *intentio auctoris*, la *intentio lectoris* i la *intentio operis* (Eco 1986: 40), podem dir que ens trobem amb un cas de discrepància entre la *intentio auctoris*, o voluntat de l'autor empíric (Umberto Eco, aquí), i la *intentio lectoris*, o el conjunt d'interpretacions dels lectors, unes interpretacions que, pel fet de ser, com acabem de veure, "molt rellevants", podem assimilar a la *intentio operis*, o interpretació del lector model (la figura postulada per l'obra amb la capacitat de cooperar en la seva actualització en els termes per ella previstos). Sens dubte aquesta discrepància amb la qual Eco es mostra tan comprensiu hauria estat evitada d'entrada amb un títol com ara *Adso de Melk*, en el qual Eco declara a la *Postil·la* d'haver pensat també (i que desestimà per condicionaments externs: els editors italians, diu, en contrast amb els anglesos, "no tenen gaire tirada als noms propis"): en la mesura que no passa de ser la veu del narrador, *Adso de Melk* hauria estat un títol "força neutre" (Eco 1983: 536).

En el cas del títol *Il pendolo di Foucault*, que fa pensar inexorablement en Michel Foucault (per molt que sapiguem que el pèndol de Foucault és un invent de Léon Foucault), i més en la seva interacció amb un text els personatges del qual estan obsessionats per les analogies (recordem que és el paradigma de la semblança, el tema que explora *Les mots et les choses*), la discrepància entre la *intentio auctoris* i la *intentio operis* sembla més difícil d'assumir: en efecte, Eco (1990c: 178-179) insinua que, com a lector model, la connexió entre el Foucault del títol i Michel Foucault *se sent obligat a* acceptar-la (el text més el coneixement enciclopèdic donen al lector el dret a fer-la), i afirma que com a autor empíric no n'està gaire content, perquè li sembla superficial (potser perquè del paradigma de la semblança en va donar ell mateix una explicació "històricament més comprensiva" que Foucault; cf. Eco 1990a: 23).

Com veurem en el §2.1.5, la sentència d'Eco ("un títol ja és una clau interpretativa") és sobretot als títols que *indiquen el tema*, que convé.

La perfecció és única: no té còpia possible. Cap títol no podria *igualar* un text perfecte: aquest l'ajorna i difereix, l'"interdeix" (diria Adorno) indefinidament. El personatge d'"El conte" corrobora el parer d'Adorno (1962: 241): "Il est tout aussi vain de chercher des titres que d'essayer de se rappeler un mot oublié dont on croit savoir qu'il est capital de se souvenir." Des de la teoria de l'argumentació perelmaniana, Colette Kantorowicz (1986: 116-121) remarca la diferència existent entre les proposicions l'evidència de les quals *s'imposa* com una veritat única (això és el que s'esdevé en el raonament demostratiu de tipus matemàtic) i les proposicions *acceptades*, nascudes de la possibilitat d'escollir, com ara el títol. Kantorowicz ha vist bé que la relació de l'autor amb els seus títols és plena d'ambivalència: amb l'acció de posar títol al seu text, l'autor actua sobre aquest per actuar sobre el lector, però això no ho pot fer sense haver pres abans la precaució de separar-se prou del seu objecte per jutjar-lo com si fos d'un altre. L'autor ha hagut de deliberar amb si mateix, o, més exactament, amb la part de si mateix que podia fer de lector, que és l'única figura que, amb la seva *acceptació*, podrà caucionar la proposició titular. Però aquesta acceptació el converteix en un persuasor persuadit: un caçador caçat.

Una declaració aparentment innocent de John Barth ens permetrà de tancar el cercle obert amb Mallarmé. Confessa Barth en una entrevista de Jorge Barriuso (1993: 3) per al suplement "Babelia" d'*El País* que quan va escriure *The Sot-Weed Factor* —"era muy joven, estaba al final de la veintena"— tenia la intenció d'escriure un llibre tan gruixut que pogués contenir el títol en horitzontal. Més enllà de la pruija de l'extensió (un llibre tan gruixut), tal volta explicable per l'edat, ¿no suggereix Barth una equivalència impossible, una fórmula ideal: títol = text? Durant la lectura, el títol (a fora, inscrit perpendicularment al llom del llibre) i el text (a dins) es desplegarien alhora. Finalment, les dues veus —"el títol alça la veu i eixorda el text" (la veu del text), deia Mallarmé— que es fonen en una de sola.

2.1.4 Títol i efecte de distanciament

L'argumentació de Maragall sobre la gènesi de l'obra artística, i que he reportat a l'inici del §2.1.3 per situar la hipòtesi sinonímica amb relació als elements títol i text, conté explícitament expressada, també, la necessitat que el títol sigui posterior al text, si no el vol danyar. Al parer de Maragall, l'obra que neix del títol és malsana, perquè ho fa esclavitzada, sense llibertat. Però si fem confiança a les declaracions que sobre la qüestió tenim d'alguns autors, hem de reconèixer que no són poques les obres de qualitat que han nascut justament del seu títol. Així, per a molts autors el títol és justament el motor que engega l'escriptura (ha de ser trobat perquè la redacció pugui començar), i actua, d'aquesta manera, de forma similar a com ho fa la primera frase que s'escriu, o el primer vers, "donat pels déus" al parer de Valéry; el títol també precedeix el text, en el procés de composició, en el cas d'aquells altres escriptors per als quals no és pas *allò de què es parteix*, sinó *allò que cal atènyer*, i, lluny d'esclavitzar l'obra, més aviat la guia.¹⁸

El *moment efectiu* (abans, durant o després de la redacció del text) en què el títol és trobat pel seu autor no és pas una qüestió desproveïda d'interès, i pot ser estudiat amb rigor (sempre que, és clar, i en cas que n'hi hagi, tinguem accés als esborranys de l'obra) des d'una disciplina avui en auge com és la genètica textual. Però la investigació dels aspectes que concerneixen el procés de composició és indiferent als nostres objectius, en tant que el nostre centre d'interès se situa just a l'altre extrem de la cadena comunicativa: a la banda del lector. Des d'aquesta perspectiva, atenta a les operacions de lectura i, en darrer terme, a la interpretació de l'obra, el que compta, pel que fa al nostre objecte d'estudi, és que, respecte del text, el títol sol ser percebut, en darrera instància, com un *enunciat segon*, una elaboració

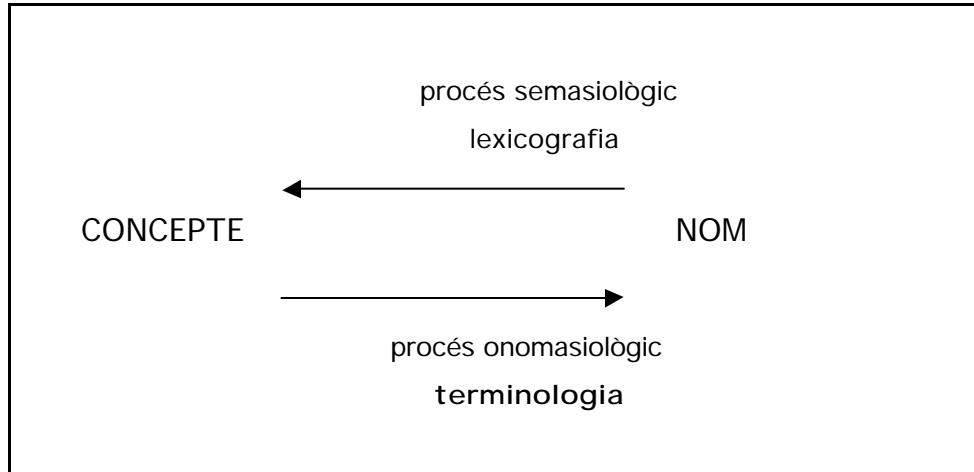
¹⁸ El qüestionari que sobre alguns dels aspectes relacionats amb el títol Moncelet (1972) passà a vint escriptors francesos (d'entre ells, Le Clézio, Pierre Jean Jouve, Ponge, Robbe-Grillet i Simon, per citar els més destacats) ens dona algunes dades sobre això. Per exemple, a la pregunta "À quel moment choisissez-vous vos titres?" respon Jouhandeau: "Il arrive que le choix du titre précède nécessairement l'ouvrage, en particulier quand il ressemble à la donnée d'un problème que le texte résoudra."

secundària, i això per tal com sol produir un efecte de distanciament. En aquest apartat em proposo d'explorar aquesta qüestió.

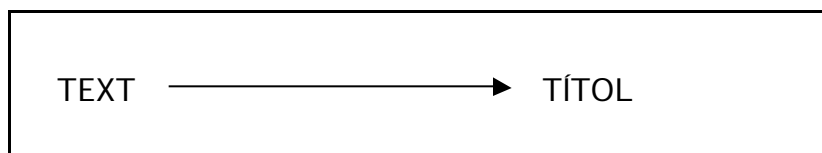
Fent un paral·lelisme radical però que em sembla aclaridor, podríem dir per començar que el títol és experimentat pel lector com el resultat d'una operació no pas lexicogràfica, sinó terminològica (salvant la distància que hi pugui haver, és clar, entre la recepció literària i qualsevol disciplina tècnica, com ara la lexicografia i la terminologia). Cabré (1992: 81) distingeix els treballs lexicogràfic i terminològic en els termes següents:

la confecció d'un diccionari de lèxic general parteix de l'establiment d'una llista de paraules que constitueix l'inventari de les entrades del diccionari. El lexicògraf procedeix a continuació a descriure-les semànticament a través de la definició ... El terminòleg estableix en primer lloc la llista de conceptes que formen part d'una estructura, més o menys formalitzada segons les matèries. Els conceptes d'aquesta estructura es troben interrelacionats lògicament i ontològicament, i el conjunt constitueix el sistema conceptual d'una disciplina o activitat especialitzada. El terminòleg atribueix a cada casella corresponent a un concepte una determinada denominació, que correspon a la forma que fan servir efectivament els especialistes quan es refereixen a un concepte de l'estructura.

En resum, el lexicògraf parteix del mot (que és la dada prèvia, donada) i, per mitjà de la definició que en dóna, arriba al seu significat o concepte; el procés que segueix és, doncs, *semasiològic*. A la inversa, per al terminòleg el mot és el punt final del trajecte, perquè la seva feina consisteix precisament a donar nom (o "denominació", com diu Cabré) a un concepte previ; el procés que segueix el terminòleg és, per tant, *onomasiològic*:



Com a resultat de la seva funció designativa (cf. el §2.3.2), el títol és *el nom de l'obra*, i per això en últim terme és copsat pel lector no pas com un mot a definir (malgrat que, com aquest pel que fa a la seva definició, precedeixi el text de què és títol), sinó com un nom donat a una realitat (el text) que el preexisteix:



I, això, independentment de la influència que el títol, en tant que instrucció macrolingüística d'expectatives que és (d'acord amb la definició que n'he subscript en el §2.1.2), pugui exercir en la primera lectura de l'obra (cosa que examino amb més detall en el §2.1.5).

El desconcert que provoquen en el lector les operacions a què Gabriel Ferrater va sotmetre els poemes de la segona part de *Teoria dels cossos* ens servirà per fer-nos veure amb més claredat (per via contrastiva, més concretament) la idea que vull donar a entendre. Com és prou sabut, aquesta segona part de *Teoria dels cossos* té la

peculiaritat d'oferir els vint-i-set poemes que la componen per *l'ordre alfabètic del seu títol*:

1	BOIRA	7	FILL	13	LORELEI	19	PERDÓ	25	TAMBÉ
2	BOSC	8	IDOLETS	14	METRÒNON	20	PLORAR	26	ÚTER
3	DITS	9	IDOLS	15	MUDANCES	21	RIURE	27	XIFRA
4	ENGANY	10	JOC	16	NEU	22	SABERS		
5	ESPARVER	11	KENSINGTON	17	NOIES	23	SIGNE		
6	FE	12	KORE	18	OCI	24	SOLSTICI		

Com és prou sabut també, Perpinyà (1991: 41) remet aquesta peculiaritat als *Collected Shorter Poems 1930-1944* de W.H. Auden, en què els poemes apareixen per *l'ordre alfabètic del seu incipit*. La taula següent mostra el títol (a la primera columna) i l'incipit respectiu dels cinc primers d'aquests poemes:

MUSÉE DES BEAUX ARTS	A bout suffering they were never wrong,
IN WAR TIME	A bruptly mounting her ramshackle wheel,
NEVER STRONGER	A gain in conversations
THE COMPOSER	A ll the others translate: the painter sketches
VOLTAIRE AT FERNEY	A lmost happy now, he looked at his estate.

Però no hi ha cap motiu per no pensar també en un poeta més proper que Auden: Josep Carner, un altre dels autors que Ferrater esmenta en el seu arxivat segon paràgraf de l'*Epíleg a Da nuces pueris* (al costat, d'entre els "recents", i a més d'Auden, de Thomas Hardy, Frost, Ransom, Graves i Brecht). En efecte, és justament l'ordre alfabètic el criteri que va escollir Carner per disposar els cent cinquanta-quatre poemes del seu *Bestiari*, aparegut just dos anys abans (el 1964) que *Teoria dels cossos*. Només que aquest ordre afecta no el títol sencer —dels cent cinquanta-quatre títols, només quatre consten d'un sol mot (CAVALLS, SARDINES, SERPENT i VESPA)—, sinó el nom de l'animal: així, i considerant només els cinc primers poemes, L'ÀGUILA ocupa el lloc 2 (i no pas l'1), L'ALBATROS el 4 (i no el 2), L'ALOSA el 5 (i no el 3), LES ABELLES l'1 (i no el 4) i PLANY DE L'ÀGUILA el 3 (i no el 5):

1	LES ABELLES	L'ÀGUILA
2	L'ÀGUILA	L'ALBATROS
3	PLANY DE L'ÀGUILA	L'ALOSA
4	L'ALBATROS	LES ABELLES
5	L'ALOSA	PLANY DE L'ÀGUILA

Com Carner (i a diferència d'Auden), Ferrater opta per aplicar l'ordre alfabètic no a l'incipit sinó al títol. Però a aquesta operació n'hi afegeix una altra: *la titulació sistemàtica dels poemes per mitjà d'un únic mot*. Així doncs, si el que fa Ferrater sorprèn tant (molt més que el que fan Auden i Carner) és perquè pren com a punt de referència un gènere que té ben poc a veure amb el gènere poètic: em refereixo, és clar, a aquell en què s'inscriuen els diccionaris usuals, les unitats dels quals, a més d'estar ordenades alfabèticament (Auden i Carner), consten també d'un sol mot (Ferrater). Concloent, doncs: si Ferrater ens desconcerta és perquè simula

que s'ha captivat a la manera no pas d'un terminòleg, que dóna nom a un concepte (el poeta titula el text), sinó d'un lexicògraf, que defineix un mot (el poeta *posa text* al títol). D'aquesta manera, la seva estratègia revela, per negació (o, com avançava a l'inici d'aquesta reflexió, per via contrastiva), la pràctica habitual, comuna: la *posa a descobert*, podríem dir fent ús d'un dels conceptes clau de l'escola formalista russa.¹⁹

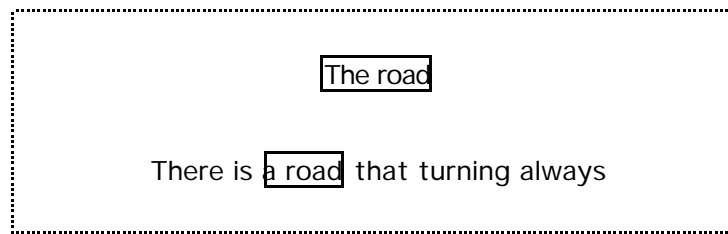
L'acte onomasiològic que, per virtut de la seva funció designativa (§2.3.2), la imposició de títol a un text constitueix és també, alhora (ara per virtut de la seva funció metalingüística; cf. el §2.3.3), un acte de lectura, una proposta d'interpretació. Perquè pugui examinar i considerar el seu text des del punt de vista extern propi d'un lector o d'un intèrpret, l'autor se n'ha hagut de distanciar, talment com si l'hagués escrit un altre (ja ho avançava, via Kantorowicz, al penúltim paràgraf del §2.1.3). Òbviament, aquest "exercici" de distanciació que, per titular el seu text, l'autor es veu obligat a fer no sempre deixa marques formals explícites, i sovint és, per dir-ho d'alguna manera, tan sols *lògicament pressuposat*. Però molts títols no dissimulen gens el seu estatut d'*elaboració secundària*, d'*element segon*, afegit, extern al text, i això ja des de l'inici (en el seu primer contacte amb el text), com s'esdevé, per exemple (el prenc de Davies 1987: 223), en el poema d'Edwin Muir "The road", el primer vers del qual presenta com a no-determinat (per mitjà de l'article "a") un objecte ("road") que el títol tracta com a determinat (per mitjà de l'article "the"), invertint d'aquesta manera l'ordre *no-conegut conegut* (o d'*identitat ja establerta*) que regeix la seqüenciació lògica de la informació ("a" "the"):²⁰

¹⁹ La idea que acabo de desenvolupar es troba ja en germen en el meu Treball de recerca (cf. Besa 1995: 34-36), i en un article recent (cf. Besa 2001) és observada a la llum de (a) les nombroses especulacions de Roland Barthes a propòsit del diccionari i de l'ordre alfabètic, (b) el concepte deleuzià de llibre-rizoma i (c) la teorització d'Umberto Eco sobre els diferents tipus de laberint.

²⁰ Tornarem a trobar aquesta qüestió en el §2.3.4. Com és sabut, l'article determinat "the" s'usa quan se suposa que l'oient sap de què s'està parlant, és a dir, quan el substantiu que el segueix està identificat. Per Leech i Svartvik (1975: 52-53), això ocorre en quatre casos (el primer és aquell que ens ocupa):

(1) quan la identitat de l'objecte ja s'ha establert anteriorment per mitjà de la menció d'aquest objecte, menció feta sovint amb l'article indeterminat: "John bought a TV and *a radio*, but he returned *the radio*";

(2) quan la identitat s'estableix per mitjà d'una modificació posterior que segueix al nom: "John returned the radio *he bought yesterday*";



En un sentit similar es poden entendre els canvis lèxics, del text al títol, que Loffler (1972) detecta en un corpus de 3.000 notícies publicades al diari de Buenos Aires *La Razón* (corresponents concretament al mes de juliol de 1968). D'aquest estudi ens n'interessa particularment el que Loffler en diu *relació d'oposició*, i, dins seu, la que es dóna en els nivells *visió*, *perspectiva* i *aprehensió*:

(1) oposició en la *visió*: anterior / posterior. Del text al títol hi ha un canvi de visió d'anterior a posterior, de manera que, dels esdeveniments narrats en el text, el títol en dóna una visió posterior (respecte a la donada pel text). Avançant-se en el títol al desenvolupament dels fets, el redactor acostava el contingut del seu enunciat al moment de la lectura, aconseguint així un efecte similar al que s'obté per mitjà de l'ús del present (en contrast amb l'ús del passat o del futur): el *concerniment* del lector. Són exemples d'aquesta oposició *llamas / fuego, incendio / siniestro, incidentes / agitación, escasez de combustible / crisis*.

(2) oposició en la *perspectiva*: retrospectiva / prospectiva. El que canvia ara és la posició del locutor respecte de l'esdeveniment: *traer / llevar, luchar contra / atacar, incluir Argentina en su visita / venir de visita*.

(3) quan l'objecte o grup d'objectes és l'únic que existeix o que ha existit ("The *North Pole* and the *South Pole* are equally distant from the *equator*") o, en el context, s'entén com a únic ("the *President*"); i

(4) quan es fa referència a una institució compartida per la comunitat, cas en el qual, de vegades, l'article pot ser omès: "What's on (the) *television* tonight?"

Per a la determinació en català es pot consultar Marí (1991), que fa una interessant anàlisi tant del seu funcionament i les seves funcions comunicatives com dels procediments per mitjà dels quals s'expressa.

(3) oposició en l'*aprehensió*: discontinua / contínua. Aquesta oposició és pròxima a l'oposició (1), en la mesura que una aprehensió discontinua implica una *anàlisi* que al seu torn implica una visió anterior, i, a la inversa, una aprehensió contínua implica una *síntesi* que al seu torn implica una visió posterior: *cientos de toneladas / gran alud de tierra, no más de 25 días / menos de un mes, de gran importancia / importante*.

Des d'una perspectiva semiòtica (més abstracta que la merament lèxica de Loffler, però relacionable amb ella), i encara en l'àmbit de la notícia periodística, Alcoba i Pérez-Tornero (1985) es pregunten per la formació del titular i subratllen que no tots els elements que el conformen (avantítol, títol i subtítol) són *directament* derivats del text. Una anàlisi mínimament atenta revela la presència, en el titular (i en el periòdic en general), d'una *doble enunciació*: una, que és la més primària, que pren al seu càrrec la dimensió purament *informativa*, esdevenimental, del desenvolupament dels fets, i una altra que categoritza aquests fets particulars i que, fent això, els *interpreta*. A aquestes dues enunciacions se'ls sol reservar, *grosso modo*, dos elements també diferents: a la primera, el text, i a la segona el titular (i, específicament, l'avantítol). Heus aquí el primer dels exemples que donen els autors, que mostra clarament la naturalesa categoritzadora i interpretativa de l'avantítol (el marco en negreta), comparat amb els altres dos elements (és extret d'*El Periódico*, 26-10-1983):

Súbita agudización de la crisis centroamericana: el desembarco

"Marines" y paracaidistas de EEUU invaden la Isla de Granada
Fuerzas de seis países caribeños participan en el ataque, que encuentra dura resistencia armada

Atès que aquestes dues enunciacions formen part d'una mateixa unitat i no són pas mútuament independents, cal preguntar-se per la seva articulació. Alcoba i Pérez-Tornero responen a aquesta qüestió postulant el caràcter subordinat de l'enunciació

informativa, malgrat que, quantitativament, sigui aquesta l'enunciació dominant: si és cert que el periòdic és primàriament ideològic, conclouen, només es pot presumir que l'enunciació informativa és una *enunciació delegada*. Tant aquesta idea com la remarca final dels autors que, en el procés empíric de producció del treball periodístic, aquests dos nivells enunciatius són teòricament assumits per dos "agents" diferents (pels repòrters i les agències de notícies el nivell informatiu, i per l'equip editorial del periòdic el nivell interpretatiu) són fàcilment relacionables amb la dificultat de conciliar i concertar *les dues veus que són el títol i el text* implícita en la queixa de Mallarmé (i dels altres que l'han seguit) de què ens fèiem ressò en el §2.1.3.

En el capítol cinquè del seu llibre sobre "el contorn del poema", dedicat a la qüestió de la veu poètica, Pere Ballart (1998), partint de la tradicional comparació del poema amb el drama (consolidada ja als anys quaranta i cinquanta pels New Critics, com ell mateix ens recorda), en el sentit que els seus enunciats han de ser vistos com el parlament d'un personatge que enraona dalt d'un escenari (i que, doncs, de la mateixa manera que els actors actuen com si el públic no fos present, fa veure que no sap que és escoltat), i després de detenir-se en el comentari de la cèlebre prosa de Borges "Borges y yo" —on Borges juga a dissociar al màxim el jo real (el "yo" del títol, que viu) i la figura fictícia, absolutament literaturitzada, de Borges (que comparteix les preferències de l'altre, com ara els rellotges d'arena, les etimologies i el gust del cafè, però que, "de un modo vanidoso", les converteix "en atributos de un actor") per acabar amb la sorprenent constatació "No sé cuál de los dos escribe esta página"—, estableix una analogia original i més, diguem-ne, prosaica, i de la qual en resulta el canvi de la figura de l'actor per la més popular del ninot de fusta de què se serveix el ventríloc. El ventríloc té tres habilitats:

En primer lloc, una de purament tècnica: la facultat de projectar enfora la veu com si no provingués d'ell, sinó d'una font allunyada ... Després, i com a conseqüència directa, una desfiguració de la pròpia veu, que adquireix un nou i forçat timbre. Finalment, un recurs escènic: acompanyar-se d'un ninot o un titella que figura ser el parlant i que, si el *showman* té prou gràcia a explicar coses i a fer versemblant que és aquest gesticulant putxineli el qui les diu, passarà a centrar gairebé per si sol l'atenció dels qui miren l'espectacle.

Similarment a ell, el poeta

estrafà la seva veu atribuint-la a un personatge interposat, que els lectors ens avenim a prendre per veritable emissor, tot i saber que la seva veu és fruit d'una impostació convencional, un característic fingiment del mode líric. També com en l'exhibició d'un d'aquells artistes vocals, el poeta pot guanyar-se, amb aquest artifici, una distància molt valuosa per abordar més objectivament el seu tema, i, alhora, una notable llibertat, perquè el "ninot" que aparenta accionar tindrà llicència per dir coses que no sempre serien acceptables en la boca de l'autor.

A partir d'aquí, Ballart "mesura" en poemes diferents aquesta distància que separa el *jo del poeta* / ventríloc (empíric, històric, vivent) de la *persona poètica* / ninot de fusta (que és la figura que assumeix l'enunciació del poema i de la qual, doncs, sentim la veu en l'acte de la lectura). Gràficament:

<i>jo del poeta</i> ventríloc	<i>persona poètica</i> ninot de fusta
----------------------------------	--

Tanmateix, entre aquestes dues instàncies n'hi ha una altra (que Ballart, de moment, oblida, però que esmenta pàgines després, i que imposarà un canvi d'estatut de la figura del ventríloc) que la prosa de Borges permetia ja d'introduir (i que per al nostre punt de vista és fonamental): aquella que, a "Borges y yo", és justament "Borges", és a dir, la figura que, en la mesura que és la responsable de l'atribució o *delegació* a l'actor que parlarà en el text de les preferències i els gustos personals del jo real que viu, fa d'intermediària entre tots dos:

"yo"	"Borges"	"actor"
------	----------	---------

"Borges" és el jo que escriu, el Borges escriptor, Borges *en tant que* escriptor. I el ventríloc no és pas, com Ballart havia suggerit, el poeta real, sinó, com matisa

després, "l'evanescent fantasma que, convencionalment, hi ha apostat al darrere de cada poema, potser seguint de cua d'ull la sort de la seva criatura mentre es llima les ungles, com volia Joyce" (171), i que la narratologia designa amb el terme d'*autor implícit* (o, en una traducció més literal de l'*implied author* de Booth, *autor implicat*):

<i>jo del poeta</i>	<i>autor implícit</i> ventríloc	<i>persona poètica</i> ninot de fusta
---------------------	------------------------------------	--

El jo del poeta és extralingüístic, perquè *no parla* en el poema; per contra, el ventríloc, per molt de protagonisme que aconsegueixi de donar al seu ninot, no desapareix mai de l'escena: la seva veu (no forçada ni desfigurada) és audible. En el seu influent assaig sobre la "retòrica de la ficció", Booth (1961) ens adverteix que no hem d'oblidar mai que, encara que, fins a un cert punt, l'autor pugui escollir les seves disfresses, el que no podrà escollir mai és de desaparèixer, perquè, quan escriu, crea sempre una "versió implicada" de si mateix, un "escriba oficial" (pensem en el "Borges" de "Borges y yo"). La presència d'aquest "segon ego" (*second self*) és, per al lector, un dels efectes més importants de l'autor. Però Booth es mostra excessivament cautelós en referir-se al títol, al llarg de la seva extensa obra, únicament en una pàgina (i en la nota al seu peu que exemplifica el que hi diu), dins la segona de les tres parts de què consta el llibre ("The Author's Voice in Fiction", p. 198, n. 25): l'ús del comentari autorial explícit, diu aquí Booth, sembla l'únic mitjà de què disposa l'autor per relacionar la història representada amb les veritats generals (amb la finalitat última que l'obra tingui, o sembli tenir, una qualitat universal o representativa, que va més enllà dels fets particulars de la ficció). Però aquest comentari general explícit, els temps moderns no el permeten, i la tasca de generalització pot ser deixada enterament a càrrec del lector, o bé pot ser, també, reservada al títol i als epígrafs: així, títols com ara *Portrait of the Artist as a Young Man*, *The Sun Also Rises*, *Vile Bodies*, *A Handful of Dust*, *Brave New World*, *Antic Hay* i

The Sound and the Fury són "strange titles ... for a literature that rises unauthored from the waves of art".

La veu de l'autor implícit es deixa sentir en tot títol, no solament en aquells que, com els que esmenta Booth, transporten la història a un nivell més general. Perquè, a la llum del que hem dit fins ara, podem afirmar sense vacil·lacions que, des del punt de vista de la seva situació enunciativa, el títol (tot títol) és emès per aquesta veu o instància intermèdia que fa de pont entre dos mons heterogenis, extratextual i real l'un, textual i fictici l'altre. Derrida (1979: 235-236) és potser qui ho ha expressat amb més claredat, i a propòsit de *La folie du jour* de Blanchot. En efecte, el *locutor* de l'expressió "la folie du jour" com a títol i el de "la folie du jour" com a segment intern del text del qual "la folie du jour" és títol no són pas el mateix:

Dans le livre, "la folie du jour" est signée, si on peut dire, par le narrateur, ou du moins par celui qui dit "je" dès le premier mot et qui d'ailleurs n'arrive pas, c'est toute l'histoire, à se constituer en narrateur, à former un récit et même, à la limite, à dire je, à s'identifier sous son "je". En revanche, le titre, lui, ne revient pas à la responsabilité du narrateur supposé, requis d'ailleurs par les hommes de loi à l'intérieur du "récit". Le titre, on doit, en droit, supposer que l'auteur, Maurice Blanchot, en est responsable devant la loi —l'éditeur, le dépôt légal, etc. Mais si la loi oblige à supposer l'auteur réel et identifiable, le titre n'en est pas moins une fiction. Blanchot ne signe pas ce titre comme il signerait un chèque, un contrat éditorial ou un témoignage devant le juge d'instruction. Supposé signé par un auteur réel, le titre fait pourtant partie d'une fiction dite littéraire; mais il n'en fait pas partie de la même manière que ce qui se trouve à l'intérieur de la même fiction, par exemple l'autre occurrence de la "folie du jour". Il est une fiction nommant et garantissant l'unité du corpus fictionnel dont il ne fait pas simplement partie.²¹

També Mulvihill (1994: 147-148) té cura de distingir aquestes tres instàncies (i que denomina, referint-se exclusivament a l'àmbit de la poesia, "the author", "the implied

²¹ El poema en prosa, de Baudelaire, "La fausse monnaie" (núm. XXVIII de *Le spleen de Paris*) suscita a Derrida (1991: 112) reflexions similars: "Tout le récit est placé dans la voix d'un narrateur qui dit je. Ce je prend part à ce qu'il raconte. Y jouant un rôle, il s'y inscrit, s'y engage, s'y lie ou endette par un lien d'amitié (il dit toujours 'mon ami') avec l'autre personnage, à savoir celui qui va donner de la fausse monnaie pour de la vraie. Mais le narrateur n'est pas Baudelaire, bien entendu, et il va de soi, selon la convention, que le titre n'appartient pas au discours narratif. Le narrateur n'en est pas l'auteur. L'auteur, c'est Baudelaire, l'auteur supposé réel, c'est l'auteur du livre. Cela ne veut pas dire pour autant que le titre, qui n'appartient pas à la fiction narrative, au moment narratif de la fiction, soit étranger à toute fiction. Il est aussi fictif, librement choisi, *inventé*, par l'auteur."

poet" i "the speaker of the poem"), i, ahora que para esment en el caràcter interpretatiu de la veu del poeta implicat (que és aquella que *diu* el títol: el títol, doncs, és una interpretació del text), assenyala també que aquesta veu és al seu torn objecte d'interpretació per part del lector, ja que, com la veu de la tercera de les instàncies (la de l'"speaker of the poem"), és un "fictional construct" (com ja havia dit Derrida, el títol "n'en est pas moins une fiction", "Il est aussi fictif"):

There are metafictional poems in which the speaker/poet refers to the poem as he speaks it. But more often the title, in its physical separation from the body of the poem, has been the reserved space for the poet, not speaker, to be self-conscious about the poem. The title can be thought of as the first interpretation of the poem ... However, the title is also a part of the poem and itself open to interpretation. The title is a sort of Janus face, facing inward toward the poem as an interpretation of it, and facing outward from the poem as an aspect of it.

Des d'una òptica semiòtica (però enriquida amb infiltracions conceptuals provinents de la psicoanàlisi), i per bé que tracta no sobre el títol sinó sobre el prefaci (i, concretament, el de la novel·la des del Renaixement fins a finals del segle XIX), el breu article de Lecointre i Le Galliot (1979: 666) conté unes quantes idees que, si més no pel que fa a la qüestió que ens ocupa en aquests moments, m'han semblat del tot aplicables al nostre objecte d'estudi. Així, els autors consideren que, en tant que dispositiu textual, el prefaci és el lloc d'una ambigüitat fonamental que es desplega tant en el nivell de la seva temporalitat d'escriptura com en el del seu subjecte. Pel que fa al primer nivell, subratllen que, donant-se com un *avanttext* (en el sentit que és un acte d'enunciació prospectiu, que anuncia el discurs que el segueix en l'espai del llibre), el prefaci sembla al més sovint produït en un *després de l'escriptura*. Però entre aquests dos moments, les "pulsions" de l'activitat d'escriptura s'han trencat, i, per a l'escriptor, el text és ja "mis à distance, autre et objectivable". És per això que no és pas el text, sinó una "lectura del text", allò que és significat en el prefaci, i que determina la seva funció modalitzadora: la primera lectura juntament amb, inconscientment, aquesta distància crítica que l'aseptitza tot racionalitzant-la. Pel que fa al segon nivell (el del subjecte del prefaci), l'ambigüitat no hi és menys important: el subjecte que enuncia el prefaci (i, ahora, s'hi enuncia) es dóna encara com el

productor del text, però aquest subjecte és una entitat subvertida per l'escriptura: "le je du texte est autre". Així, "quelle que soit la mesure de l'après dans lequel s'écrit la préface, son sujet ne peut revendiquer le statut de l'écrivain que par un jeu sur le mot".

Com el prefaci, el títol és un metatext pre-textual: jutja el text abans que aquest no sigui llegit. Amb ell, l'escriptor és llençat a l'exterioritat crítica, a un espai ja no textual sinó paratextual, previ, per una mena de *precipitació significant*, i això li permet de fer dues accions alhora: prolongar l'escriptura i, tot *retenint* el text, dominar-ne els efectes. D'aquesta manera, com diuen molt bé Lecointre i Le Galliot, la interacció entre l'autor i el lector és un fals diàleg on els valors performatius, d'acció sobre l'altre, avantatgen i superen de molt els valors merament informatius.

L'efecte de distanciament que provoca la presència del títol em sembla clarament relacionable amb la teorització brechtiana sobre el teatre èpic (o dialèctic) que va renovar la concepció de l'escena al fil de la segona meitat del segle XX, i que encara avui té coses a dir-nos. Com ens recorda Pavis (1980: 146-147), en el nostre univers cultural l'actitud distanciadora té una coloració positiva i crítica (hi ha un cert pudor de caure en la trampa de la il·lusió i alienar el nostre judici), i és justament en aquest context cognoscitiu que cal situar la condemna brechtiana de la identificació (*Einfühlung*). Com és sabut, Brecht retreu al teatre tradicional (el teatre aristotèlic, de *forma dramàtica*) el fet que inviti l'espectador a identificar-se amb el personatge, la qual cosa és facilitada per la identificació prèvia de l'actor amb aquest mateix personatge: tots tres es fonen en un. Segons Brecht, el fet que el pensament clàssic sobre el teatre no consideri cap altra forma de recepció per part de l'espectador explica la perennitat de la teoria aristotèlica de la catarsi. Per aconseguir l'efecte catàrtic, hom busca de mantenir l'espectador en la il·lusió que el que té davant els ulls és un segment de vida, en lloc d'un espectacle. D'aquí el costum d'actuar com si l'escenari tingués no pas tres parets, sinó quatre: interpretar amb la "quarta paret" vol dir actuar com si no hi hagués públic; l'espectador, incitat a observar una acció que es desenvolupa independentment d'ell, es transforma en *voyeur*, com si, pel forat del pany, espies una escena entre unes persones que no saben que no estan soles.

La nova estètica del teatre èpic es dedueix, negativament, a partir d'aquesta crítica. L'espectador ha de restar lúcid, mestre de la seva facultat crítica, per tal de no sucumbir a la temptació de la identificació. I el deure de tots els agents que intervenen en l'acte teatral (des del dramaturg fins a l'intèrpret, passant per l'escenògraf, el maquillador, els músics i els coreògrafs) és d'ajudar-l'hi. Per fer-ho, el que cal és practicar una forma de representació del món consistent no pas a reproduir les coses tal com estem avesats a percebre-les, sinó a presentar-les *distanciadament*. D'aquesta manera, així com la identificació fa que el cas especial esdevingui quotidià, l'efecte de *distanciament* (*Verfremdungseffekt*, o, més sintèticament, *V-Effekt*), diu Brecht a *La compra del llautó* (1939-40: 122), "fa especial allò que és quotidià". Més que imitat, l'objecte mostrat és "estranyat" —"desconstruït", podríem dir també, avançant-nos als temps— per la seva aparença inhabitual i per la referència explícita al seu caràcter artístic. ¿Quins són els mitjans que provoquen l'efecte de distanciament? En el seu conegut opuscle *Petit òrganon per al teatre* (1948), Brecht posa èmfasi en el treball de l'actor; així, diu en l'apartat 47:

Para producir efectos de distanciamiento, el actor tuvo que renunciar a todos los artificios de que se valía para lograr que el público se identificara con sus personajes. Como no pretende hacer caer al público en trance, debe empezar por no caer en trance él mismo. Su musculatura debe permanecer floja. Si, por ejemplo, vuelve la cabeza con los músculos del cuello tensos, hará volver "mágicamente" las miradas y, a veces, hasta las cabezas de los espectadores, con lo cual sólo contribuirá a debilitar cualquier especulación sobre dicho gesto o cualquier reacción afectiva que éste suscite. Su expresión oral deberá despojarse de ese ritmo de salmodia litúrgica y de toda cadencia que adormezca al espectador hasta hacerle perder el sentido de las palabras. Aunque represente a un poseído, no deberá dar la impresión de que él mismo lo está ¿cómo, si no, han de descubrir los espectadores lo que posee al poseído?

L'actor (Laughton) mostra la no-coincidència entre ell mateix i el personatge que interpreta (Galileu), fa sentir dues veus simultàniament, i, al lloc de l'antiga (i burgesa) unitat, hi ha ara la pluralitat dels subjectes. Com diu Brecht a *La compra del llautó* (1939-40: 122), l'efecte de distanciament no es produeix quan l'actor, en fer la cara d'una altra persona, esborra completament la pròpia, sinó quan mostra "la superposició de les dues cares". Laughton apareix en escena i ens mostra com imagina

Galileu, i així l'espectador treu profit de les seves opinions i els seus sentiments, perquè no s'han diluït en les opinions i els sentiments de Galileu. De la mateixa manera que l'actor no ha de fer creure a l'espectador que no és ell qui és a l'escenari (sinó el personatge de la ficció), tampoc no ha de procurar de fer creure que l'acció que s'està desenvolupant no ha estat assajada i es desenvolupa per primer i únic cop; en aquest sentit, afirma Brecht a l'apartat 50 del *Petit òrganon*:

A través de su actuación, el actor debe dejar traslucir que "al comenzar la acción y al promediar la misma, él ya conoce el final" y de esa manera debe "conservar una serena libertad". Narra la historia de su personaje representando los acontecimientos con imágenes vivas; pero ve más lejos que éste y no hace del *aquí* y el *ahora* una ficción tolerada por las reglas del juego, sino que los separa del *ayer* y el *allí*, lo cual le permite arrojar luz sobre el encadenamiento de los hechos.

Només d'aquesta manera l'espectador aconseguirà tenir una visió panoràmica de la situació i la seva evolució. Per exemple, mentre sent parlar una dona, podrà imaginar les paraules que aquesta mateixa dona diria en un altre moment (setmanes després, posem per cas), o les que diuen altres dones en altres llocs en aquest mateix instant; per aconseguir-ho, l'actriu ha de procedir com si la dona hagués viscut el període representat fins al final, i ara recordés algunes de les paraules que va pronunciar en una ocasió determinada i que, a la llum del desenvolupament ulterior dels fets, considera importants. Atès que "la millor manera de comprendre el simi és a partir de l'home, el seu successor", l'intèrpret s'ha de col·locar en un punt "que no solament quedi fora de l'esfera del personatge, sinó també molt més endavant en l'evolució" (*La compra*, 122). En definitiva, l'intèrpret brechtian, talment el testimoni en un procés, diu el text no pas com una improvisació, sinó com una citació, i el gest que ens mostra és una còpia. A diferència del personatge, que parla en present, ell parla en passat.

El treball de l'actor amb el seu personatge no és pas l'únic mitjà per produir l'efecte de distanciament. Així, també cal tenir en consideració recursos com ara la música (sempre que prengui posició respecte del tema tractat en escena i no es limiti a servir mecànicament l'acció), les cançons (interpretades pels actors i adreçades

directament al públic), la il·luminació, el decorat i la projecció de films. I també la inscripció, en cartells i pancartes, de les acotacions, les indicacions escèniques i altres "textos secundaris" de l'autor, invisibles a l'espectador en el teatre tradicional; aquests "títols" distancien el text parlat i, així, com la veu de l'actor (que sobrevola la del personatge que cita), introdueixen un segon subjecte (o instància) i un segon moment d'enunciació, i ens porten de nou a la idea que he desenvolupat en aquest apartat. Per tancar-lo, recuperaré una semblança dels New Critics de què he parlat molt de passada (i via Ballart), però per corregir-la: em refereixo a l'analogia entre el poema i el drama. En efecte, el títol, en la mesura que, per virtut del seu efecte distanciador, fa perceptible la naturalesa delegada de la veu que parla en el text, problematitza l'acostament del poema a la *forma dramàtica* del teatre; una forma que, en els termes de Brecht mateix, "capbussa" l'espectador al bell mig de l'acció. En lloc d'això (i de la mateixa manera que el títol al lector), la *forma èpica* el "col·loca" al davant.

2.1.5 El paper del títol en la lectura

En el §2.1.2, just abans de donar pas a la definició del títol que ens proporciona Weinrich, he dit que entre el títol i el text es genera una dinàmica expressable en termes de circulació de sentit (Butor), i que aquesta dinàmica és funció de l'activitat del lector. Una afirmació com aquesta no és pas discutible, però tanmateix mereix desenvolupament. Aquest desenvolupament el faré prenent com a punts de referència principals les formulacions de Wolfgang Iser sobre les operacions de lectura dels textos de ficció i la teorització d'Umberto Eco sobre el concepte de tema.

Per Iser (1970), el text (entès en el sentit usual, és a dir, no com a oposat a paratext) posseeix com a element fonamental de la seva estructura el procés mateix de la seva lectura. L'apel·lació del text al lector que aquesta idea implica es reconeix en el que Iser en diu *llocs d'indeterminació del text*; aquests llocs poden ser

escassos o múltiples, però, sigui com sigui, reclamen tots la determinació del lector. Lluny de fer-lo desistir, aquests llocs són per a ell "moments estimulants", que el criden a interactuar amb el text per tal d'actualitzar-lo i conferir-li realitat. Sense ells, un text de ficció és un text determinat en progressió creixent, i corre el risc d'avorrir. Les indeterminacions del text són el resultat de tècniques de fragmentació, muntatge o segmentació, i conformen "parts no escrites" i silencis estructurals.

Òbviament, perquè el lector pugui fer la tasca que li demana el text, aquest ha de garantir un "espai de joc de possibilitats d'actualització", és a dir, ha de contenir les condicions de les diferents realitzacions, i per tant ha d'esbossar dins seu els termes en què el lector reacciona als seus reclams. En altres mots, el text crea el lector per a si mateix, i la seva estructura està constituïda perquè aquest, en el decurs de la seva activitat, en busqui constantment la clau i la intenció central.

¿En quins llocs del text es troben els llocs d'indeterminació? La resposta d'Iser és vaga i abstracta: en les estratègies del relat, en l'acció, en el joc dels personatges, en el paper prescrit al lector pel text, en l'objectiu del text, i en la seva sintaxi i la seva semàntica. Però abans havia parlat Iser d'un element que, per bé que en principi sembla destinat a evitar els espais buits (i a estar per tant al servei de la unitat de l'obra, que és en darrer terme l'objectiu del lector), es revela de fet com un instrument més d'indeterminació. Em refereixo als "comentaris" de l'autor als esdeveniments narrats. En efecte, Iser creu que, malgrat que aparentment les indicacions i les consideracions de l'autor sobre la història el que pretenen és orientar les reaccions del lector, atès que amb elles l'autor sembla voler expressar com s'ha d'entendre i interpretar el sentit dels esdeveniments narrats, en realitat el que fan és "obrir espais de valoració": aquests comentaris actuen com una simple hipòtesi, i impliquen doncs no pas un judici obligat sinó una oferta que no hauria sorgit del mer relat dels esdeveniments. En els comentaris de l'autor a les diverses situacions representades en el text, el lector hi reconeix punts de vista canviants, i per tant és del tot comprensible que es preguntí si cal confiar-hi: els personatges no són pas les úniques figures amb les quals se les ha d'heure. Amb els seus comentaris, l'autor s'interposa entre la història i el lector i provoca en aquest reaccions múltiples:

desconcerta, suscita la contradicció, omple aspectes de la narració inesperats, que no serien pas percebuts sense ells. En definitiva, els comentaris, lluny d'evitar els llocs d'indeterminació, en creen de nous.

En cap moment de la seva reflexió no parla Iser del paper del títol en "l'estructura apel·lativa del text". Però és evident que si assumim que el títol és un signe a propòsit d'un altre signe que és el text —com avançava en el §2.1.2—, i que com a tal és també un "comentari", necessàriament haurà d'intervenir en la conformació d'una estructura que té per funció d'apel·lar el lector a determinar els llocs d'indeterminació, si hem convingut prèviament, és clar, que els comentaris de l'autor són justament un dels instruments de creació d'aquests llocs. El meu parer és que *tot títol obre un espai de valoració*, un espai que no és tancat fins que el text no ha estat llegit en tota la seva extensió, per tal com només aleshores estem en condicions de judicar la propietat i la pertinència de la valoració sobre el text que el títol és. Sens dubte la competència literària del lector inclou la capacitat de malfiar-se de l'autoritat del títol, o, en termes menys radicals, de confiar-hi només provisionalment.

El paper del títol en l'estructura apel·lativa de l'obra té una manifestació més elemental que aquesta que acabem d'exposar: *el títol apel·la el lector a una activitat d'il·lació*. Tot lector amb una experiència literària suficient sap que el títol forma part de la dimensió semàntica de l'obra, i que per tant aquesta dimensió no és actualitzada en tota la seva magnitud si títol i text no són posats en relació per mitjà d'una operació interpretativa (per molt bàsica que aquesta sigui en molts casos).

Dos anys més tard del treball que n'acabem de comentar, Iser presentarà les seves idees sobre la fenomenologia de la lectura. Per Iser (1972), la lectura és un procés dinàmic complet consistent en un complex va i ve entre la part escrita i la part no escrita del text: la part no escrita estimula la intervenció creativa del lector, però el resultat d'aquesta intervenció actua damunt la part escrita ja llegida. Si això és així és perquè les seqüències oracionals no formen un curs incessant, sinó que avancen per camins tortuosos: les *expectatives* que susciten són contínuament modificades i

frustrades, i aquesta acció té un efecte retroactiu, a causa del qual allò ja llegit cobra una significació diferent de la que va tenir en un primer moment. Tota oració conté una anticipació de l'oració següent i una retrospecció de les oracions precedents, de manera que actua alhora a manera de "visor" tant d'allò que ha de venir com d'allò que ja ha arribat.

Aquest reajustament continu de les expectatives suscidades dibuixa un entreteixit actiu de retrospecció i anticipació que en una segona lectura, sobretot quan la distància temporal respecte de la primera és poca, es pot convertir en una retrospecció anticipada. En una segona lectura disposem de molta més informació sobre el text, i aquesta informació addicional ens permet d'aprofitar al màxim les possibilitats de connexió entre les diverses situacions representades. D'aquest "saber que projecta la seva ombra sobre el text" en resulten noves percepcions.

lser sembla establir una relació de causa-efecte entre la creació de llocs d'indeterminació (concepte desenvolupat en el treball que n'he comentat en primer lloc) i la frustració de les expectatives suscidades pel text. En efecte, el hiat que bloqueja el curs de les oracions del text crea un *buit* (un lloc d'indeterminació) que és experimentat pel lector com una manca de realització de l'anticipació estimulada prèviament (és a dir, com una frustració d'expectatives), manca que, en lloc de provocar en ell reaccions d'exasperació, li dóna justament l'ocasió de posar en joc la seva facultat per establir connexions i omplir els buits del text.

En aquest context, doncs, podem afirmar que *la circulació de sentit entre el títol i el text de què parla Butor és generada per les expectatives suscidades i subsegüentment modificades i frustrades al llarg de la lectura*. Els dos recorreguts que conformen aquesta circulació —del títol al text i del text al títol— són complementaris i, sovint, simultanis. Cal subratllar també que aquests dos trajectes són complets: no acaben a mig camí.

Així, pel que fa al primer —del títol al text—, és evident que *el títol travessa i penetra tot el text*. A diferència de l'incipit, per exemple, que sol ser absorbit aviat en la continuïtat dels enunciats que el segueixen, el títol resta sempre present com el primer terme d'una comparació o d'un contrast entre dos elements (dos "pols", diria

Butor), i les expectatives que suscita són "posades a prova" tot al llarg del procés que dura la lectura del text: no és fins al final d'aquesta, i això encara en el millor dels casos, que són plenament "resoltes" (sigui quina sigui la forma que aquesta resolució prengui). Per això la instrucció d'expectatives que és el títol no és pas lingüística, sinó, en rigor, macrolingüística.²² En aquest sentit, són molt instructives unes consideracions de Derrida (1979: 235) a propòsit de *La folie du jour* de Blanchot. Derrida ens invita a comparar l'expressió "la folie du jour" *dins* el text (és a dir, com a inscripció interior) amb l'enunciat "la folie du jour" com a títol:

LA FOLIE DU JOUR

Mais souvent je mourais sans rien dire. À la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour; telle était la vérité: la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens.

La identitat entre aquestes dues seqüències és sols aparent (de forma), perquè tenen funcions absolutament diferents. Si això és així no és pas perquè, dins el text, la seqüència es trobi encapsulada en una altra seqüència ("je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour") de la qual el títol l'hauria extreta, privilegiant-la —si el títol fos "je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour", les coses no canviarien pas—, sinó perquè llur mode, llur funcionament i llur *valor* no són els mateixos; com a títol, la seqüència "la folie du jour" té un *sentit suplementari* (un sentit que "s'empelta" al sentit que té la seqüència com a enunciat no titular), i que es llegeix així: 'això és un títol, jo sóc el títol'. I aquest suplement de sentit, la

²² Recordem la definició de Weinrich (1976a: 17): el títol és una instrucció *macrolingüística* d'expectatives. Tant respecte de *Japan* com respecte de *Möwen* (cf. la nota 7), Weinrich confirma el caràcter macrolingüístic del títol: pel que fa a *Japan*, declara que el lector rep *les 180 paraules de que està format el text* amb les expectatives de fons que se li donaran informacions suplementàries del Japó; pel que fa a *Möwen*, diu que el lector intentarà comprendre *totes les metàfores concretes del text* a partir de les expectatives que aquest té per tema un viatge per mar.

seqüència interna "la folie du jour" no sabia pas deturar-lo i absorbir-lo: un cop hi hem arribat i l'hem llegida, aquest suplement continua actuant damunt de la resta del text.

Pel que fa al segon itinerari —del text al títol—, podem dir que *el text ha de ser llegit en tota la seva extensió per poder assegurar que el títol ha rebut la determinació que reclama i necessita en tant que enunciat no-suficient*. Les expectatives generades des dels enunciats del text (des de l'incipit fins a l'èxplicit, ambdós inclosos), per virtut de la seva acció retroactiva i retrospectiva, són successivament projectades a l'altre pol del circuit. Des d'aquest punt de vista, el títol és un signe insegur, *flotant*, a l'espera de la seva fixació. Vigotski (1934) va saber captar molt bé aquest fenomen al darrer capítol de *Pensament i llenguatge*, en una breu reflexió sobre el títol que "aplica" tot seguit a l'obra de Gogol *Ànimes mortes*. Defensa aquí Vigotski que, de la mateixa manera que en el llenguatge interior o egocèntric de l'infant el mot sembla absorbir el sentit dels altres mots previs i subsegüents, eixamplant així quasi il·limitadament el marc del significat, també el títol és impregnat de tot allò que el segueix, i esdevé per això un *concentrat de sentit* (222); així, per exemple, en l'obra *Ànimes mortes* els mots "ànimes" i "mortes" només al final estan totalment saturats de sentit: les ànimes mortes són ara no solament els serfs ("ànimes", a la Rússia tsarista) morts enregistrats a les llistes del cens com si encara fossin vius, sinó també tots els personatges importants del llibre, tècnicament vius però espiritualment morts. "Si hom volia explicar plenament el sentit del títol del poema de Gogol, hom hauria d'explicar íntegrament l'essència de les *Ànimes mortes*", conclou Vigotski.²³

Els conceptes d'expectativa i de creació de llocs d'indeterminació no descriuen el procés de la lectura en tota la seva extensió. Iser (1972) assenyala que per arribar

²³ El paral·lelisme que estableix Vigotski entre el títol i el mot en el llenguatge interior de l'infant és susceptible d'ésser confirmat per una de les peculiaritats semàntiques d'aquest llenguatge: la seva *inintel·ligibilitat*. "És impossible —escriu Vigotski (1934: 222)— de comprendre l'enunciat egocèntric de l'infant si hom no sap a què es refereix el predicat que el constitueix, si hom no veu allò que fa l'infant i allò que té davant dels ulls. Watson pensa que, si hom arribava a registrar el llenguatge interior en un disc de fonògraf, seria totalment incomprendible per a nosaltres"; des d'aquest punt de vista, en efecte, podem dir perfectament que, sense el seu text, el títol és *inintel·ligible*.

a la *gestalt* de l'obra és necessària també la intervenció d'un "procés d'agrupament dels diferents aspectes" que la conformen. Aquest procés té per objectiu la formulació de quelcom que no està formulat en el text i que, amb tot, representa la seva *intenció*. D'aquest quelcom en diu Iser "significat configuratiu", "forma d'integració" o "esquema coherent", i és el resultat d'un seguit de decisions selectives i costoses preses pel lector. És instructiva en aquest sentit la fina i bella anàlisi que anys més tard farà Iser (1976) de la novel·leta de Henry James *The figure in the carpet*, la qual, com es recordarà, relata les indagacions infructuoses d'un jove crític per trobar la secreta *intenció* general que s'amagaria en l'obra del seu escriptor més admirat. En efecte, Iser sosté que la raó del fracàs del crític cal anar-la a buscar justament en la seva idea (equivocada) del que és el sentit: quelcom que pot ser *sostret* al text (quelcom, doncs, que aquest *formularia*, podem dir recuperant la idea d'Iser (1972)) amb què hem començat el paràgraf). Al parer d'Iser, *The figure in the carpet* és una crítica a l'esforç arqueològic —i filològic— d'interpretació, que excava en zones profundes i destrueix i trenca el text per descobrir un subtext que resulti vertader. Però el sentit de les obres de ficció no és un tresor amagat en un fons misteriós, no és quelcom *ja present* d'entrada que esperi de ser *descobert* per l'acció arqueològica del lector. Si fos així, un cop trobat (i arrancat), el sentit deixaria l'obra rere seu convertida en una closca buida.

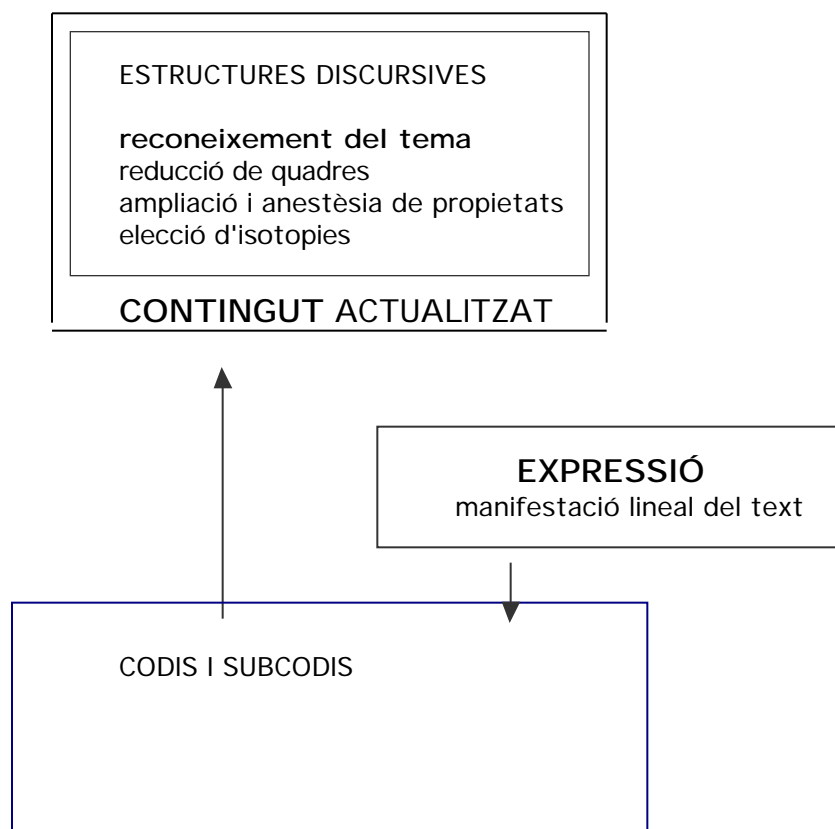
Sens dubte és assimilable al concepte de "significat configuratiu" d'Iser el concepte de *tema* tal com l'entén Umberto Eco, un concepte al qual el semiòtic italià ha dedicat unes quantes pàgines del seu *Lector in fabula* i del qual, pel rigor i la formalització amb què ho ha fet, i també perquè l'ha vinculat estretament amb el títol, cal ara que parlem.²⁴

Per Eco (1979: 125-131), el tema (o *topic*) és una hipòtesi sobre allò de què tracta el text que depèn de la iniciativa del lector, i que aquest formula a fi de disciplinar i reduir la semiosi i d'orientar la direcció de les actualitzacions del contingut del text. Més tècnicament, el tema és un instrument metatextual o un esquema

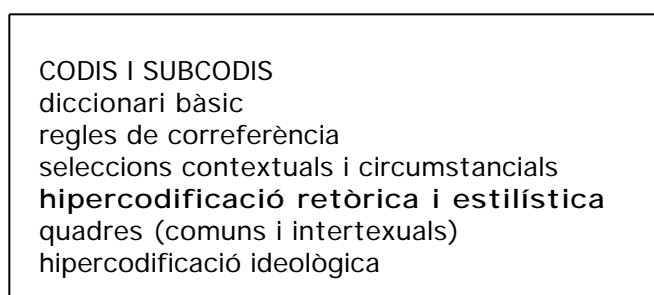
²⁴ Recordem que a Eco ja ens hi hem referit en el §2.1.3.

abductiu (en termes de Peirce), i per tant està unit al text no per un signe d'igualtat sinó per una fletxa d'inferència. En el marc, del mateix Eco, dels *nivells de cooperació textual* (és a dir, dels nivells de col.laboració interpretativa, amb el text, del lector model, això és, la figura postulada per l'obra amb la capacitat de cooperar en la seva actualització en els termes per ella previstos), el **reconeixement del tema** és el primer component de les ESTRUCTURES DISCURSIVES, les quals actualitzen un primer nivell de **CONTINGUT** que, al seu torn, resulta de l'aplicació a l'**EXPRESSIÓ** del text (és a dir, a la seva manifestació lineal, o superfície lexemàtica) d'un sistema de CODIS I SUBCODIS (proporcionat per la llengua en què està escrit el text i la competència enciclopèdica a què, per tradició cultural, remet aquesta llengua):²⁵

²⁵ La figura que presento a continuació és una versió molt reduïda de la d'Eco (1979: 103). No deixa de sorprendre la denominació, per al primer dels components de les estructures discursives, *reconeixement del tema*; és una expressió el significat de la qual sembla entrar en contradicció amb la idea d'Eco que el tema és una *hipòtesi* interpretativa: el tema només es podria *reconèixer* en cas que fos quelcom donat, previ a la cooperació del lector amb el text, és a dir, en cas que, com creu el jove crític de *The figure in the carpet* de James (de la qual, via Iser, parlava dos paràgrafs més amunt, en el cos del text), el *sentit* de l'obra fos quelcom que aquesta amagaria (i que d'alguna manera, doncs, només esperaria ésser descobert, *reconegut*).



El tema, el text el pot o bé presuposar o bé contenir de manera explícita en forma de marcadors com ara *títols* i *intertítols* (sense oblidar el recurs a les expressions guia, que són aquelles expressions que manifesten de manera precisa allò de què vol tractar el text). És el sistema de CODIS I SUBCODIS el nivell on s'inscriu la **hipercodificació retòrica i estilística**, dins la qual inclou Eco la regla que prescriu que el títol és un indicador del tema:



Per diferenciar bé aquest component dels CODIS I SUBCODIS dels components, més elementals, *diccionari bàsic* i *regles de correferència*, Eco analitza el títol i l'incipit del primer capítol del conte d'Alphonse Allais *Un drame bien parisien*:

UN DRAME BIEN PARISIEN

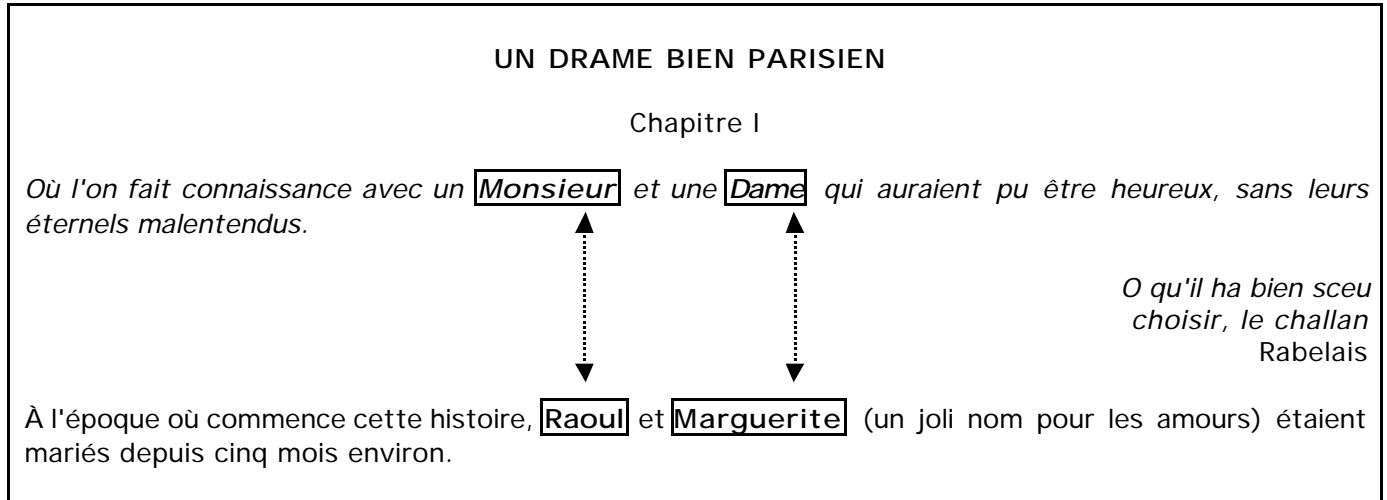
Chapitre I

Où l'on fait connaissance avec un Monsieur et une Dame qui auraient pu être heureux, sans leurs éternels malentendus.

*O qu'il ha bien sceu
choisir, le challan
Rabelais*

À l'époque où commence cette histoire, Raoul et Marguerite (un joli nom pour les amours) étaient mariés depuis cinq mois environ.

El lector en té prou amb el *diccionari bàsic* (el qual conté un diccionari de noms propis) per reconèixer els dos individus Raoul i Marguerite (incipit) com un home i una dona, respectivament. Però ni el diccionari bàsic ni cap *regla de correferència* —del tipus de la regla que fa que, en una seqüència com "En un regne llunyà hi havia una vegada una princesa que es deia Blancaneus. Era molt bella", el lector determini que el subjecte elíptic del verb de la segona oració és "Blancaneus" (les regles de correferència tenen una base gramatical)— no li diuen que aquests dos individus s'han de relacionar amb "Monsieur" i "Dame" (títol):



Aquesta relació és responsabilitat de la **hipercodificació retòrica i estilística**, i, òbviament, és necessària per descobrir que tant Raoul com Marguerite són adults i també, probablement, burgesos.

Com la majoria de les regles (si no totes les regles), també aquella que prescriu que el títol és un indicador del tema és susceptible de no ésser observada (i la hipòtesi del lector, construïda precisament sobre la base d'aquesta regla, fracassar); ho mostra el mateix títol del conte d'Allais (*Un drame bien parisien*): segons Eco mateix, un *drama molt parisenc* és un drama on s'adquireix un cònjuge del qual s'espera que funcioni com una mercaderia fidel (284); però el text d'Allais és un metatext: un text que pertany al mateix club que *Tristram Shandy*, és a dir, el club dels textos "que cuentan historias relativas al modo en que se construyen las historias" (305).²⁶ Des d'aquest punt de vista, *Un drame bien parisien* és un títol *enganyós*. Igualment enganyós és el títol, també d'Allais, *Les Templiers*; el títol ens promet un tema com ara *què va passar la vegada que em vaig topar amb els templers*, però el

²⁶ Ja a la Introducció a *Lector in fabula* s'havia preguntat Eco, respecte d'*Un drame bien parisien*: "¿No se trataba acaso de un texto que hablaba precisamente de la textualidad y de la dificultad que supone resumir textos, así como de la inevitable intervención del lector y de la manera en que el texto prevé esa intervención?" (19). El conte es troba reproduït a l'apèndix 1 de l'assaig d'Eco (1979: 309-313), i Eco l'interpreta detalladament a l'últim capítol del llibre (274-306).

text, en canvi, en desenvolupa un altre de ben diferent: *com recordar el nom d'aquell individu*.²⁷

LES TEMPLIERS

En voilà un qui était un type, et un rude type, et d'attaque! Vingt fois je l'ai vu, rien qu'en serrant son cheval entre ses cuisses, arrêter tout l'escadron, net.

Il était brigadier à ce moment-là. Un peu rosse dans le service, mais charmant, en ville.

Comment diable s'appelait-il? Un sacré nom alsacien qui ne peut pas me revenir, comme **Wurtz** ou **Schwartz**... Oui, ça doit être ça, **Schwartz**. Du reste, le nom ne fait rien à la chose. Natif de Neufbrisach, pas de Neufbrisach même, mais des environs.

[...]

Il avait un nom plus long que ça, comme qui dirait **Schwartzbach**. Va pour Schwartzbach!

[...]

—Je vois ce que c'est, fit **Schwartzbacher** (ou plutôt **Schwartzbacher**), je me souviens maintenant), nous nous trouvons dans le château des **Templiers**.

[...]

—Ah! nom de Dieu! messieurs les **Templiers**, quand vous seriez cent mille... aussi vrai que je m'appelle **Durand**...!

Ah! je me rappelle maintenant, c'est **Durand** qu'il s'appelait. Son père était tailleur à Aubervilliers. **Durand**, oui, c'est bien ça...

Sacré **Durand**, va! Quel type!

Com veiem, el narrador passa, amb relació al nom de l'individu que vol recordar, per cinc etapes: de *Wurtz* a *Schwartz*, de *Schwartz* a *Schwartzbach*, de *Schwartzbach* a *Schwartzbacher*, de *Schwartzbacher* a *Schwartzbacher*, i finalment (i ben sorprenentment, per l'extrema dissemblança entre qualsevol d'aquests noms i el darrer) de *Schwartzbacher* a *Durand* (el qual, a diferència dels altres noms,

²⁷ De *Les Templiers* en reproduïxo només els fragments pertinents per a l'exposició. El conte es troba reproduït a l'apèndix 2 d'Eco (1979: 314-317).

apareix per primer cop en una intervenció en discurs directe del mateix individu que suposadament així es diu). Un cop el narrador ha aconseguit el seu propòsit, el text, diu Eco (129), "ya no tiene motivos para proseguir, está terminado" (i, en efecte, és obviat el relat del desenllaç de l'encontre entre els templers, d'una banda, i el narrador i Durand, d'una altra). Eco conclou que Allais va posar un títol enganyós precisament perquè sabia que el lector usaria el títol com a indicador del tema.²⁸

Però el fet que un títol *no indiqui el tema* del text no implica pas necessàriament que *enganyi*: la lectura atenta de *Lector in fabula* i d'altres assaigs d'Eco (1983, 1990c) permet d'enriquir la categoria en què s'inclouen els títols *enganyosos* (és a dir, la categoria conformada pels títols que *no indiquen el tema*) amb els títols *oberts*, ja siguin aquests *ambigus* (*Il nome della rosa*) o *neutres* (el desestimat, a favor d'*Il nome della rosa*, *Adso de Melk*, i també *David Copperfield* i *Robinson Crusoe*):

indiquen el tema			<i>Où l'on fait connaissance...</i>
no indiquen el tema	enganyosos		<i>Un drame bien parisien</i> <i>Les Templiers</i>
	oberts	ambigus	<i>Il nome della rosa</i>
		neutres	<i>Adso de Melk</i> <i>David Copperfield</i> <i>Robinson Crusoe</i>

²⁸ A l'article *Avant de relire "L'automne à Pékin"*, François Caradec (1956: 308-309) aplega Allais i Boris Vian sota un mateix gest: Allais titula *Le parapluie de l'escouade* un recull de les seves "Oeuvres Anthumes" per les dues raons següents (les addueix Allais al començament del recull): "1. Il n'est sujet, dans ce volume, de parapluie d'aucune espèce; 2. La question si importante de l'escouade, considérée comme unité de combat, n'y est même pas effleurée"; i Vian titula *L'automne à Pékin* una obra que "ne traite naturellement pas de l'Automne, ni de la Chine" (ho adverteix ell mateix des de la coberta posterior de la segona edició de la novel·la, al 1956). Com veurem en el §4.2.2, del títol de la novel·la de Vian se n'han fet ressò Moncelet (1972), Genette (1987) i Levinson (1985): en les tipologies respectives, és un títol *sense relació amb el text*, *antifràstic o irònic* i *mistificador*.

Ja a *Lector in fabula* esmenta Eco (però no il·lustra) els títols que "se presentan deliberadamente abiertos y ambiguos" (1979: 105, nota 3). Es desprèn d'aquesta declaració l'existència d'una relació d'equivalència entre els uns i els altres (*oberts* = *ambigus*), però la possibilitat de títols *neutres* (*oberts* però no pas *ambigus*) —de què dóna compte Eco (1983)— evidenciarà entre tots dos una relació d'inclusió (dels *ambigus* dins els *oberts*, tal com mostra la taula anterior.

En efecte, la característica de l'*obertura* la posseeixen no solament títols com *Il nome della rosa*,²⁹ és a dir, títols que, en la mesura que dialoguen amb altres títols i altres textos de la tradició literària (i de la història de la cultura en general), i, doncs, en la mesura del seu grau d'al·lusivitat i de les seves connexions intertextuals, apunten a tants *temes* alhora que el seu lector model, desorientat i confós, es veu impossibilitat de triar-ne cap de manera definitiva (d'aquí que a títols com aquests els convingui tan bé el qualificatiu d'*ambigus*, que els nostres diccionaris defineixen justament com "que ofereix diferents sentits, que admet diferents interpretacions"). També la posseeixen títols com *Adso de Melk* (per al text de la novel·la *Il nome della rosa*) i *David Copperfield* i *Robinson Crusoe*, per tal com, no apuntant a cap tema —i, així, fent per defecte allò que els *ambigus* (que apunten a molts temes) farien per excés—, no limiten la iniciativa interpretativa del lector i el deixen intervenir en la construcció del sentit, i que podem subsumir, tots tres, sota l'etiqueta *neutres*.³⁰

Són coherents amb la teorització d'Eco sobre el concepte de tema (però cal subratllar que enlloc no fan esment del títol) les formulacions de la semiòtica greimasiana a propòsit de l'articulació dels nivells (figuratiu i temàtic) que formen el component semàntic del discurs. Escriu, per exemple, Greimas (1983: 131):

²⁹ És a *El treball de la interpretació*, de 1990 (Eco 1990c: 175), que Eco usa, entre cometes (en al·lusió, entenem, a *Opera aperta*, de 1962), el verb que es vincula amb aquesta característica (és a dir, el verb "obrir"): "[amb el títol *Il nome della rosa*] Volia 'obrir' totes les lectures possibles".

³⁰ Eco (1983) solament reserva aquesta etiqueta per a *Adso de Melk*: és un títol, diu, "força neutre", perquè "Adso no passava de ser la veu del narrador" (536). De *David Copperfield* i *Robinson Crusoe*, per la seva banda, en diu que "es redueixen al nom de l'heroi epònim" (535). El vincle de neutralitat entre el primer i els altres dos el suggereix (si no l'imposa) la similitud de significat entre les expressions verbals amb què Eco els descriu, i que he marcat en cursiva (*no passava de ser*, d'un cantó, i *es redueixen a*, d'un altre); notem també que *David Copperfield* i *Robinson Crusoe* són, com Eco afirma d'*Adso*, *la veu del narrador* de les obres a les quals donen títol.

le paraître du monde naturel, tout comme le paraître de nos discours, est le plus souvent d'ordre **figuratif**. Les figures du monde ont une double fonction: en tant que le paraître de sa "réalité", elles nous servent de référent, intra- ou extra-discursif; en tant que figures du langage, elles sont là pour dire autre chose qu'elles-mêmes. C'est cette seconde dimension figurative qui nous intéresse: le discours figuratif, une fois déréférencialisé, se trouve disponible et apte à se lancer à la quête des significations autres, anagogiques, l'exercice du niveau figuratif parvenant à créer, dans des conditions qui restent à déterminer, un nouveau "référent" qu'est le niveau **thématique**.

El *nivell temàtic* és vist per contrast amb el *nivell figuratiu* corresponent (complementari i oposat a ell): mentre que aquest segon té a veure amb l'univers d'allò perceptible i d'allò sensible, el primer manca de qualsevol subjecció a l'univers del món natural i és constituït per construccions mentals i categories conceptuais. En la proposta greimasiana, si bé sota certes condicions el nivell temàtic pot existir independentment del nivell figuratiu i bastar-se a si mateix (és el que ocorre, per exemple, en els discursos matemàtic i lògic), el nivell figuratiu apel·la necessàriament a una formulació abstracta que el proveeixi de sentit; com diu Courtés (1991: 164) —potser el més fidel dels deixebles de Greimas—, "Si le figuratif était tourné sur lui-même, il serait réellement *in-sensé*, privé de sens (aux deux acceptions du terme: direction et signification)". El trajecte que condueix del nivell figuratiu al nivell temàtic és un trajecte de lectura, i és recorregut per mitjà de procediments de conversió semàntica (en el discurs literari, a més, és un dels espais on l'enunciatari exerceix —i exercita— la seva competència).³¹

³¹ Centrant-se especialment en Greimas (però sense oblidar Eco), Usandizaga (1990) fa un interessantíssim (i il·luminador) recorregut per la noció de lector des de la perspectiva semiòtica.

Greimas és només un dels molts autors que, pel que fa a la concepció del tema, es troben en una línia similar a la d'Eco. Esmentem-ne dos més: **Salvador** (1984: 211-216) —que al seu torn es basa en Van Dijk (1977) i Bernárdez (1982), i que, després de preguntar-se per la "(possible) manifestació superficial (textualitzada)" del tema, remarca que aquest, en tant que *construcció* hipotètica relativa a l'estructura profunda del text, no ha de confondre's amb la seva (eventual) *expressió* lingüística (sigui aquesta quina sigui: el darrer vers, posem per cas, o el títol, per dir-ne dues de les que considera Salvador)— i **Rimmon-Kenan** (1985: 399) —per a qui el mode d'emergència més habitual del tema és la *implicitació* (una formulació *explícita* del tema en l'obra és sovint, precisament, una pista falsa: un "paravent a un thème latent plus important").

Joan Ferraté ens ajudarà a tancar apartat per la possibilitat que ens ofereix de fondre el concepte de *significat configuratiu* (Iser) que he esmentat més amunt (abans de donar entrada a Eco) i el concepte de *tema* (Eco) per mitjà de la noció-síntesi *configuració temàtica final*. D'aquesta noció parla Ferraté en el pròleg a la seva edició de *La primavera al poblet* de Josep Carner (Ferraté 1979: 28): definida per contraposició a la motivació inicial o pretext del poema, Ferraté la fa equivaler a la *intenció* de l'autor (recordem que, en Iser, l'equivalència s'estableix entre el *significat configuratiu* i la *intenció* del text):³²

tot lector s'adona amb més o menys lucidesa que, a més del pretext que motiva el discurs de primer grau amb el qual sembla que se les heu, li correspon d'identificar una altra cosa, que és el *tema* de l'obra, que no és res més que la *intenció* de segon grau que, des del punt de vista de l'autor, ha presidit (i potser precedit) la creació d'aquell artefacte particular i encara en presideix la interpretació. [12]³³

³² Les cursives són meves.

³³ Per a una reflexió sobre les directrius del pensament de Ferraté i les idees literàries coincidents amb la seva metodologia i la seva ideologia estètica, remeto a l'insuperable estudi de Perpinyà (1992). Perpinyà subratlla l'èmfasi de Ferraté en el paper del lector, i els noms d'Iser i Eco apareixen més d'un cop en el seu article.

2.2. El títol com a paratext i com a element estratègic

2.2.1 Introducció

A més de *definit* (cf. el §2.1.2), el títol també ha estat *comparat* amb altres unitats verbals, amb les quals s'ha vist que compartia unes propietats determinades. Així, d'una banda, ha estat inclòs dins el conjunt d'elements que acompanyen o solen acompanyar el text (com ara, entre d'altres, la presentació exterior del volum, el nom de l'autor i el pròleg), elements que, d'ençà de Genette (1987), hom sol denominar globalment amb el terme de paratextos. Del títol com a paratext, doncs, tracta el §2.2.2, i n'és el protagonista quasi exclusiu el mateix Genette.

D'altra banda, l'evidència que la massa verbal no és un continuum amorf, sinó un espai semiològic linealment materialitzat, ha dut a agermanar el títol amb dos altres elements també posicionalment estratègics: l'incipit i l'èxplicit (§2.2.3). Atès que el gruix d'estudis teòrics i/o crítics que han explorat aquesta idea és força més considerable que el d'aquell que s'ha interessat per la idea del títol com a paratext, no ha d'estranyar que les pàgines que conformen el §2.2.3 siguin també molt més nombroses que les que conformen el §2.2.2. Aquestes pàgines dibuixen un itinerari en sis etapes o seccions els noms més significatius del qual (en marco la primera ocurrència en negreta, al llarg del §2.2.3) són Saussure i Hjelmslev (I), Baudelaire i Ortega y Gasset, i Lotman i Uspenski (II), Kaverin i Aragon (III), Segre (IV), Hamon i Biasi (V) i Salvador (VI).

Evidentment, la *comparació* del títol amb altres paratextos (§2.2.2) i amb altres elements estratègics (§2.2.3) n'ha il·luminat aspectes que una definició (cf. el §2.1.2), per raó de la brevetat a què, com a tal, es veu obligada, mal podria considerar.

2.2.2 El títol com a paratext

Com és sabut, el vast camp de les relacions, manifestes o secretes, entre el text i els altres textos del seu marc de referència ha estat parcel·lat per Genette (1982: 7-17) en cinc zones diferents:³⁴

(1) La *intertextualitat*, o presència efectiva d'un text en un altre; aquesta presència admet, en un ordre decreixent explicitació i literalitat, la pràctica tradicional de la citació, el plagi i l'al·lusió.

(2) La *metatextualitat*, que afecta la relació de comentari que uneix un text a un altre text que en parla, sense necessàriament citar-lo; és, per excel·lència, la relació crítica.

(3) L'*arxitextualitat*, relativa a la determinació de l'estatut genèric del text; és una relació muda, o, com a molt, no articula sinó una menció titular (*Sonet, Oda*) o infratitular (com ara la indicació *Poemes* que acompanya un títol determinat a la coberta del llibre), de pura pertinença taxonòmica.

(4) La *hipertextualitat*, o relació que uneix un text B (hipertext) a un text anterior A (hipotext), del qual és una derivació transformada i no pas un comentari (B no parla d'A, però sense A no podria existir tal qual): l'*Ulisses* (B) és un text derivat de l'*Odissea* (A).

(5) La *paratextualitat*, relativa a les relacions del text pròpiament dit amb els altres enunciats que l'acompanyen i envolten: títol, subtítol, intertítols; prefacis, postfacis, advertiments, etc.; notes marginals, infrapaginals, terminals; epígrafs; il·lustracions; sobrecoberta, i altres tipus de senyals accessoris, autògrafs o al·lògrafs.³⁵

³⁴ Genette usa "text" en el sentit usual, no restringit. Ho sabem perquè, en presentar la categoria (5), diu "text pròpiament dit" (és a dir, text en sentit restringit, oposat a paratext).

³⁵ Genette (1982: 8-11) presenta aquestes cinc zones en un ordre "aproximativament croissant" d'abstracció, implícitació i globalitat: intertextualitat, **paratextualitat**, metatextualitat, hipertextualitat i arxitextualitat; segons aquest ordre, doncs, la paratextualitat ocuparia la segona posició (i no pas la cinquena).

Genette ha explorat específicament les tres darreres zones en sengles assaigs (respectivament, Genette 1979, 1982 i 1987). A partir del que afirma a les primeres pàgines de *Seuils* (1987) podem definir el paratext com *el conjunt d'elements, de nombre variable i de caràcter desigualment obligatori segons els casos, que acompanyen, envolten i prolonguen el text pròpiament dit per assegurar-ne la recepció (per part del públic) i el consum (per part del lector) sota la forma d'un llibre*. Una penetrant reflexió de J. Hillis Miller (1979: 219) a propòsit de *para* (primer formant de *paratext*) presta suport a la decisió terminològica (fonamentada en darrer terme en el significat sovint ambigu del prefix):³⁶

Para est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une **frontière**, d'un **seuil** ou d'une **marge**, de statut égal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme un invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en *para* n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur: elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit. (Genette 1987: 7, nota 2)³⁷

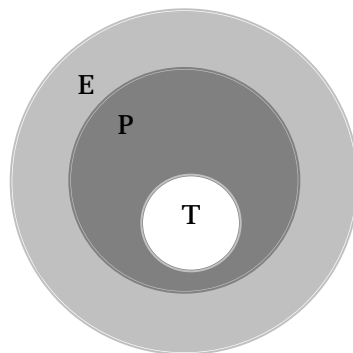
Les imatges del límit i la frontera li serveixen a Genette de contrast amb una altra de més ajustada a la naturalesa del paratext: la del *llindar*, que dóna títol al seu llibre (és també el nom de la casa que l'edita): en efecte, el

³⁶ Genette havia pensat, anys abans (Genette 1979: 87), de denominar amb el terme *paratextualitat* allò que a partir de Genette (1982) serà la hipertextualitat.

³⁷ El text de l'original anglès és el següent (reprodueixo també, entre claudàtors, el fragment que Genette no cita): "'Para' is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, [something inside a domestic economy and at the same time outside it], something simultaneously this side of a **boundary** line, **threshold**, or **margin**, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in 'para', moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and out. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them." Hillis Miller reflexiona en aquest treball sobre la tasca del crític: en tant que aquest és, segons l'autor, i entre altres coses, un *hoste* en el sentit biològic del terme (és a dir, un organisme que n'allotja i/o en nodreix un altre, o paràsit), Hillis Miller es veu portat a discórrer pel concepte de *paràsit* (en anglès, *parasite* i *parasitical*, mots que, com *paratext*, contenen el formant *para*).

paratext és una zona sense límits rigorosos, una *zona indecisa* (Duchet 1971: 6) entre l'exterior (l'extratext) i l'interior (el text), ni cap al primer ni cap al segon, però que, pel que fa a la seva funcionalitat, fa de transició entre l'un i l'altre. És per això que, aquí i allà, farà èmfasi Genette en el caràcter subsidiari i subordinat (per fer servir les mateixes paraules que Hillis Miller) dels elements que es troben en aquesta zona: el paratext existeix per al text. Com el llindar a la casa, la seva funció és de conduir-hi.

Genette distribueix el conjunt de paratextos en dos grups en funció del seu emplaçament: hi ha paratextos al voltant del text (comparteixen amb ell l'espai del mateix volum), i que són els que conformen la categoria més típica (és aquella en la qual es manifesten més clarament les propietats del paratext de què parlava en el paràgraf precedent), i paratextos que se situen, si més no a l'origen, a l'exterior del llibre. Genette bateja aquestes dues categories amb els noms respectius de *peritext* i *epitext*. La figura següent mira de dibuixar aquesta conceptualització: el cercle més intern representa el text (T), el que li és immediatament concèntric és el peritext (P), i el cercle més extern és l'epitext (E):



Formen part del peritext la presentació editorial del llibre (d'ordre essencialment tipogràfic i bibliològic), el nom de l'autor, el *títol*, la dedicatòria, l'epígraf, el prefaci, els *intertítols* i les notes. Formen part de l'epitext les entrevistes, les converses, les correspondències i els diaris íntims.

Cadascun d'aquests paratextos és analitzat sistemàticament en cinc aspectes particulars: l'*on*, el *quan*, el *com*, el *de qui a qui* i el *per fer què*: és a dir, les característiques *espacials* (emplaçament respecte del text), *temporals* (data d'aparició, i eventualment de desaparició), *substancials* (mode d'existència, verbal o d'altra mena), *pragmàtiques* (instància de comunicació: destinador —i el seu grau d'autoritat i de responsabilitat, així com també la força il.locutiva del seu missatge— i destinatari) i *funcionals* (funcions).

Seuils omple un buit que calia omplir, i ho fa no solament amb erudició (molt francesa), sinó també amb una intel·ligència, un sentit comú i una agudesa excepcionals. És alhora una obra molt estimulante: ho prova la gran quantitat d'estudis que ha generat, sobretot en l'àmbit francòfon. En aquest àmbit, les anàlisis de l'aparell paratextual (o, més sovint encara, d'un únic paratext) d'obres o autors concrets s'han multiplicat a partir de 1987. Però alhora, i per un efecte certament pervers, fa tota la impressió que el mateix estímulo que ha impulsat la recerca *crítica* ha obstaculitzat la recerca *teòrica*. Malgrat els seus mèrits (innegables), s'ha fet a *Seuils* (¿a Genette?) confiança cega i plena, i, si més no dins el camp específic dels estudis sobre el títol, no hi ha titulòleg que no se'n reclami a manera d'argument d'autoritat.

La metàfora del paratext com a llindar ens sembla pertinent i ajustada, però les derivacions i les conseqüències que n'extreu Genette no són ni de bon tros aplicables igualment i de la mateixa manera a tots els paratextos en general. Ja al terme del seu recorregut, diu Genette (1987: 377) que el paratext té un caràcter *funcional* i *transitiu*, perquè té per vocació inicial d'ajudar a gestionar el pas de la realitat empírica (sociohistòrica) del *públic* a la identitat ideal i relativament immutable del text. Així, les modificacions constants que experimenta (en contrast amb l'estatisme i la immutabilitat del text) són derivades de les modificacions del públic, en l'espai i en el temps: sempre transitori a causa del seu caràcter transitiu, el paratext és per al text, poc flexible i versàtil, un instrument d'adaptació.

Observem com Genette oblida aquí una figura que, a partir de les seves mateixes afirmacions, hem recollit nosaltres abans en la definició del

paratext: la figura del *lector*.³⁸ Certament, el nombre de consumidors del llibre són només una part molt reduïda dins el nombre global dels qui l'han rebut abans; però els paratextos amb què aquests consumidors es troben en el seu camí lector no són tan funcionals i transitius com aquells altres que l'havien capturat des de l'aparador o la taula de novetats de la llibreria.

Seguint el fil de la seva argumentació, Genette afirma que aquella funció transitiva, el paratext no sempre la compleix com deuria; l'obstacle principal a l'eficàcia del paratext té a veure amb una mena de desbordament: en lloc de *llindar*, tendeix de vegades a constituir-se en *pantalla*, i així, en comptes de desaparèixer, s'assenyala a si mateix i atreu massa l'atenció sobre el fet que allò que tenim al davant no és pas un text (en benefici del qual hauria d'estar, en tant que element auxiliar i accessori): és un llibre. Ja ens ho havia avançat Genette en el capítol sobre els intertítols, en insinuar preferir els intertítols purament *designatius* (sobris, dignes, "clàssics": transparents) als intertítols *demonstratius* (insistents i cridaners: presents). "Això és una novel·la de Victor Hugo", exclama la taula de matèries dels *Misérables*. Però el millor intertítol —el millor títol en general— és aquell que sap "se faire oublier" (291).

La voluntat de captar la comunitat d'interessos i la convergència d'efectes de tants elements (ja que és paratext tot allò que no és text, i això és molt) ha portat Genette a fer abstracció de les particularitats, que en alguns casos ho són tot menys massa específiques per no ser preses en consideració. En definitiva, nosaltres pensem que *hi ha elements menys prototípicament paratextuals, i per tant més textuals, que no pas d'altres*, i que problematitzen doncs les assumpcions de partida de Genette sobre el caràcter purament instrumental i funcional del paratext, perquè s'hi apliquen menys i amb més dificultat. Dins mateix del peritext, per exemple, l'acció del títol no és la mateixa que la dels intertítols. Concloent, doncs, podríem dir

³⁸ Tanmateix, de la distinció entre el públic i el lector se'n fa ressò Genette, i prou explícitament, en altres llocs de *Seuils*; per exemple, en el capítol dedicat als intertítols: en efecte, llegim aquí que, contràriament al **títol**, que s'adreça al conjunt del públic en general i pot circular enllà del cercle dels lectors, els **intertítols** no són accessibles sinó a aquests darrers, o si més no al públic ja restringit dels *feuilleteurs* i dels lectors de taules de continguts (271).

que Genette prioritza la *dimensió pragmàtica* del paratext en detriment de la seva *dimensió semàntica*.³⁹

Això sí, la metàfora genettiana del paratext com a llindar té la virtut

(1) d'engalzar en la mil·lenària tradició formada per totes aquelles altres que, havent vist l'analogia entre dues arts aparentment tan diferents com són l'arquitectura i la literatura, subratllen el caràcter *construït* de l'obra literària (ja Ciceró denominava *exaedificatio* l'arranjament d'un text, i en més d'un tractat de retòrica l'exordi és comparat a un *frontó*). I per tant,

(2) d'evidenciar els límits de les investigacions que s'interroguen pel paratext independentment del text (i de les quals, pel que fa al títol específicament, veurem quatre mostres en el §3). Com diu Genette mateix al final de *Seuils*: " ... le discours sur le paratexte doit-il ne jamais oublier qu'il porte sur un discours qui porte sur un discours, et que le sens de son objet tient à l'objet de ce sens, qui est encore un sens. Il n'est de seuil qu'à franchir."⁴⁰

³⁹ Per a una ressenya de *Seuils*, cf. Salvador (1987).

⁴⁰ La metàfora genettiana forma sèrie, com a mínim, amb dues més, també artístiques (teatral l'una, musical l'altra): en el poema EL SALTAMARTÍ (el segon del llibre homònim), Joan Brossa compara el títol amb un *teló*, i aquesta analogia és precedida per un poema titulat PRELUDI —al qual dóna entrada un pròleg de Pere Gimferrer titulat (més coherència no es pot demanar: heus aquí la metàfora arquitectònica) PÒRTIC—:

[la nota continua a la pàgina següent]

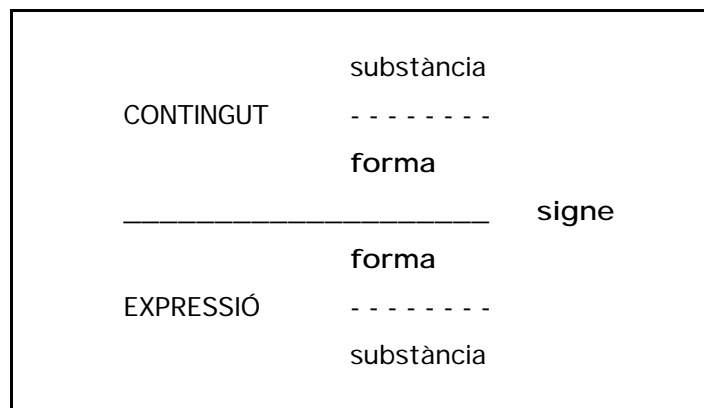
PÒRTIC	PRELUDI	EL SALTAMARTÍ
	<p>Aquests versos, com una partitura, no són més que un conjunt de signes per a desxifrar. El lector del poema és un executant.</p> <p>Però, avui, deixo estar el meu esperit en el seu estat natural. No vull que l'agitin pensaments ni idees.</p>	<p>Aquí el títol del llibre s'aixeca com un teló.</p>

2.2.3 El títol com a element estratègic: títol, íncipit i èxplicit

I

Suggeria al §2.2.1 que, en tant que la seva matèria primera és la llengua, l'obra literària no és un continuum amorf, sinó un espai semiològic materialitzat. Això vol dir que tota obra literària es presenta a la nostra percepció com un objecte *conformat* d'una manera determinada, com una *forma*. Ja **Saussure** feia èmfasi en el caràcter formal de la llengua en afirmar que, fent abstracció de la seva expressió per mitjà de les paraules, el nostre pensament no és més que una massa indistinta, una nebulosa on res no està necessàriament delimitat: sense l'ajuda dels *signes*, no seríem pas capaços de diferenciar dues idees de manera clara i constant. Talment les dues cares d'un full (recto/verso), que no poden ser retallades sinó conjuntament (Saussure 1916: 157), les dues cares del signe lingüístic —el significat (la imatge acústica del mot, la cadena de fonemes que el constitueix) i el significat (el concepte, la idea vehiculada pel significat)— són correlatives i solidàries, i mantenen entre si una relació de pressuposició recíproca: el significat no podria existir sense el significat, i a la inversa.

Com és sabut, l'articulació saussuriana del signe en significat i significat fou afinada per **Hjelmslev** en la seva cèlebre bipartició, a l'interior de cadascun dels dos plans del llenguatge (contingut i expressió), en substància i forma:

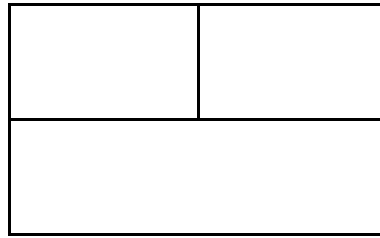


D'acord amb aquest esquema, i restant fidel a la lliçó de Saussure segons la qual la llengua és forma, Hjelmslev defineix el signe com la conjunció de la forma del contingut i la forma de l'expressió. Ni el contingut ni l'expressió no poden ser aprehesos i copsats sinó a través de formes, com a formes.

Pel que fa al pla de l'*expressió*, la substància, en l'àmbit de la llengua, és fonicoacústica: està constituïda per tota la gamma de sons que l'aparell fonador humà és capaç de produir. Però aquest material fònic amorf, les llengües el segmenten diversament: en català, per exemple, la porció de substància fònica que hi ha entre els sons [e] i [] es divideix en segments distints (no confonem [fe], "fer", amb [f], "fe", per exemple), de manera que podem dir que el català articula la part de substància fònica que hi ha entre [e] i [] en dues àrees diferents. En castellà, en canvi, aquesta mateixa porció és tractada *indistintament*: no hi ha cap parella de paraules que es distingeixin, pel que fa al significat, només a partir de la diferència existent entre [e] i []. Gràficament,

català	e	
castellà	e	

Així doncs, el català talla en dues la porció de substància fònica que el castellà cobreix amb una sola casella: el català i el castellà *formen* de manera diferent la mateixa porció de substància, o, amb altres paraules, la mateixa substància té en aquestes dues llengües una *forma* diferent. Si del gràfic anterior n'eliminem la substància fònica, obtindrem un gràfic buit que representarà exclusivament la forma d'aquesta porció de substància:



Dins el pla del *contingut*, la substància està constituïda per la totalitat dels significats pensables, i la forma per la manera com aquesta totalitat és *formada* o segmentada. Aplicat a un cas concret i ja clàssic, la "zona de significat" (Hjelmslev 1943: 79) que és globalment l'univers del color admet, segons les llengües, articulacions diferents. Així, per exemple, entre els colors verd i marró hi ha una sèrie infinita de punts cromàtics (una banda contínua sense barreres físiques definides) que el català redueix lèxicament, compresos els mots respectius *verd* i *marró*, a quatre, mentre que el gal.lès literari ho fa a tres:

verd	blau	gris	marró
gwyrdd	glas	llwyd	

En gal.lès literari, "verd" (com a concepte) és en part *gwyrdd* i en part *glas*, "blau" correspon a *glas*, "gris" és tant *glas* com *llwyd*, i "marró" correspon a *llwyd*. Això vol dir (a) que el domini de l'espectre recobert pel mot català *verd* en gal.lès és travessat per una línia que n'assigna una part al domini recobert per *blau*, i que la frontera que traça el català entre *verd* i *blau* no existeix en gal.lès; (b) que les fronteres que separen i oposen *blau* i *gris*, d'una banda, i *gris* i *marró*, d'una altra, no existeixen en gal.lès, i (c) que el domini representat per *gris* és en gal.lès segmentat en dues meitats una de les quals ocupa la zona de *blau* i l'altra la zona de *marró*.

L'extensió no és pas pertinent per a la identificació del signe: el signe lingüístic pres en consideració per la lingüística tradicional, i que coincideix *grosso modo* amb el concepte de morfema (o signe lingüístic simple), no és sinó una figura entre moltes altres. Sense trair l'esperit de la descripció saussuriana i hjelmsleviana podem parlar perfectament, per exemple, de signe-enunciat i de signe-discurs, i també, per tant, de signe-poema, o del poema com a signe (tots ells, signes complexos). En aquest sentit, Peirce (1902: 154) afirma que tant una paraula com un llibre són símbols (o signes arbitraris, que són aquells que, en la categorització peirciana, i a diferència dels indicis i les icones, estableixen amb el seu objecte o referent un vincle constant i convencional).⁴¹

II

La condició formal del signe (i també, doncs, del poema) ens porta a una qüestió que té implicacions importants en la recepció estètica, i en la qual la incidència del títol, com veurem a la secció **V**, és considerable. Ens referim a la complexa qüestió d'allò que, fent servir un símil amb les característiques materials del quadre com a objecte, tant poetes com investigadors (en general, aquests darrers, d'inspiració semiòtica i preocupats per la idiosincràsia de l'obra artística en general, verbal i no verbal) n'han dit el *marc* de l'obra artística. La primera estrofa d'un poema de *Les fleurs du mal* de **Baudelaire** titulat justament "Le cadre" ens servirà per situar-nos:

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
 Bien qu'elle soit d'un pinceau très-vanté,
 Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
 En l'isolant de l'immense nature,

⁴¹ Més modernament, Petöfi (1973: 307) i Corti (1972: 3) han subratllat també el caràcter sígnic de l'obra literària. Hem d'esmentar també Mukarovsky (1936 i 1946) —que, d'una manera més general, va postular el caràcter sígnic de tot objecte artístic— i Lázaro Carreter (1987).

L'efecte del marc és, com veiem, de segmentar clarament ("isolar") del continuum de la realitat (de "la immensa natura") la superfície de la tela. Notem també com de la separació i la distintivitat que el marc atorga a allò que es troba en el seu interior se'n desprèn el caràcter d'"estranyesa" i "encant" que posseeix la representació. L'efecte alhora delimitatiu i singularitzador del marc fou exemplarment posat de relleu per **Ortega y Gasset** en un breu assaig titulat *Meditación del marco* (1921). Ortega es pregunta com és que un espai tan petit com un quadre de Regoyos que penja en una de les parets de l'habitació on escriu, i que representa un racó del Bidasoa, pot encabir "un río y un puente, un ferrocarril, un pueblo y el curvo lomo de una larga montaña". La resposta és que aquests elements *hi són sense ser-hi* ("todo esto ... está sin estar"):

El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad, el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real [116].

Perquè el quadre pugui ser allò que és (una illa, segons l'intertítol d'aquesta part de la meditació d'Ortega, "La isla del arte"), el seu cos ha de quedar aïllat del contorn vital: la indecisió de confins entre allò artístic (allò pintat) i allò vital (la paret on penja allò pintat) pertorba el nostre gaudi estètic. El marc és aquí, justament, aquesta tercera cosa (ni vital ni artística: ni la paret, tros merament útil del nostre contorn, ni la superfície encantada del quadre) que actua a manera de frontera entre aquestes dues regions. Per això, sense marc, el quadre, en confondre els seus límits amb els objectes extraartístics que l'envolten, perd "garbo y sugestión" (117), i el seu contingut "parece derramarse por los cuatro costados del lienzo y deshacerse en la atmósfera" (114).⁴²

⁴² Van en el mateix sentit les reflexions de Savedoff (1999) sobre la incidència del marc del quadre en la recepció i la interpretació de l'obra: en efecte, "By mediating between the space of the room and that of the painting, and by preventing the immediate juxtaposition of the two, frames also facilitate the illusion of the fictional space of the painting" (350). Sense marc, tenim "a three-dimensional object with a picture on its surface"; amb marc, en canvi, "a window through which we glimpse the space of a room or a landscape". Per això

En el fragment que he reproduït més amunt Ortega estenia a tota obra d'art el caràcter d'"obertura d'irrealitat" en el context de la vida real que defineix la pintura (esmentava concretament la poesia i la música). Aquest fet suggereix que els altres gèneres artístics tenen també els seus elements enquadradors. Lotman (1970: 261), el semiòtic més representatiu de l'Escola de Tartu, serà el primer a servir-se de la figura del marc del quadre com a metàfora del que s'esdevé en totes les altres formes d'art: en efecte, l'acció que té el marc en la recepció pictòrica és paral·lela a

las candilejas del teatro, el principio y el final de la obra literaria o musical, las superficies que delimitan la escultura o la construcción arquitectónica del espacio artísticamente incluido en ella [262]

Tots aquests *limits* separadors constitueixen les fronteres d'un món artístic tancat en la seva universalitat i són formes diferents d'una regularitat general de art: l'obra d'art representa un model finit del món infinit, el reflex de la totalitat en l'episodi, la reproducció d'una realitat en una altra. Per obra de la seva acció aïlladora, el marc confereix al text (verbal o no verbal)

el marc "can affect our stance as viewers by making us feel like voyeurs. The feeling that we are intruding on Vermeer's sleeping woman in *A Girl Asleep* is enhanced by the presence of a frame, which strengthens the sense that the painting is a window through which we view a private space".

En el poema HALO (pertanyent al llibre *El Saltamartí*), Brossa enriqueix l'associació entre el quadre i la finestra que fan tant Savedoff com Ortega (aquest, implícitament: "el cuadro ... es una abertura", llegíem en el fragment que n'he reproduït abans en el cos del text) amb un tercer element (encara que el narrador fa planar el dubte sobre la pertinença d'aquesta incorporació): el poema

Mirant a fora a través
de la finestra fa la impressió
d'un quadre emmarcat.

Ah! ¿On comença un poema
i on acaba?

categoria de model general. Lotman recorre a *Anna Karenina* per il·lustrar aquesta idea:

Puede presentarse el destino de la heroína como el reflejo del destino de *toda* mujer de una época determinada y de un determinado círculo social, de *toda* mujer, de *todo* ser humano. En caso contrario, las peripecias de su tragedia suscitarían un interés puramente histórico, y para el lector ajeno a los problemas especiales del estudio de unas costumbres y modo de vida que han pasado a la historia serían simplemente aburridas.

El marc és neutre, impenetrable a les relacions semàntiques, i la seva funció en la composició de l'obra és nul·la. Així, en contemplar un quadre exclouem el marc del nostre "camp semàntic" (el marc no és sinó "el límite encarnado del espacio artístico que constituye un universo total"); de la mateixa manera, el teló del Teatre d'Art de Moscou, amb la imatge de la gavina volant (comuna a totes les obres que es presenten a l'escenari del teatre), no forma part del text (i és, doncs, marc), però n'hi hauria prou que consideréssim totes les representacions del teatre com un text únic (cosa possible en posseir aquestes representacions un enfocament artístic i ideològic comú), i cada peça com un element d'aquesta unitat, perquè el teló es trobés dins de l'espai artístic i esdevingués així un component del text.

La idea de la impenetrabilitat del marc a les relacions semàntiques problematitza l'aplicació cega del concepte a elements com ara l'inici i la fi, que, com hem llegit més amunt en el primer extracte de l'obra de Lotman, són per ell el marc de les obres literàries i musicals. Aquests dos elements no es poden considerar marc de la mateixa manera que ho són un teló que no canvia i la bateria de llums en el teatre, el perímetre de la pantalla en el cinema o el mateix marc del quadre en la pintura. Si volguéssim ser totalment fidels a la metàfora, hauríem de dir que el marc de l'obra musical és el silenci que la precedeix i la segueix, i el de l'obra literària el blanc que envolta el text (ja siguin versos, ja siguin ratlles de prosa). Sigui com sigui, és cert que, en pintura, l'art visual per antonomàsia (i aquell del qual, com ja hem dit, deriva el concepte de marc), el contingut del quadre és percebut

immediatament i simultàniament en la seva integritat, mentre que l'obra literària, per raó del caràcter successiu i seqüencial del llenguatge verbal, imposa una *espera semiòtica* (Simone 1990: 46) que acaba només en el moment en què el destinatari té bones raons per considerar que tot el conjunt de signes s'ha manifestat. I aquest moment, és clar, és el final del text.

El que acabem de dir justifica l'atribució del caràcter de marc a dos elements de l'obra literària (el començament i el final) que sí que formen part del seu camp semàntic i que, doncs, de cap manera no poden ser considerats neutres. Sens dubte el mateix Lotman era conscient d'aquesta diferència entre el marc del quadre i el marc del text verbal, però el cert és que no hem vist que l'expressés enlloc.

Feta doncs aquesta precisió, diguem que per Lotman la importància del començament o del final, en tant que l'un pot ser altament marcat i l'altre netament reduït, està relacionada amb el model cultural en què el text s'inscriu. Així, les cròniques serien un exemple paradigmàtic de textos amb un inici fixat, marcat, i un final exclòs (en la mesura que exigeixen una continuació, són textos que no poden acabar: si s'interromp i rep un final, el text es converteix en incomplet); encara que a un altre nivell, trobem trets d'aquest principi constructiu, així mateix, en la composició de sèries de novel·les que es prolonguen perquè l'autor no es decideix a "matar" el protagonista, ja favorit del lector (pensem també en les modernes telesèries o "colobrots"), o perquè exploten l'èxit comercial de les primeres obres (per continuar amb el paral·lel visual, pensem en *Alien*, pel·lícula que ha arribat ja, en pocs anys, a quatre "seqüeles" consecutives). Inversament, les llegendes escatològiques formarien part d'un model cultural amb el començament reduït i el final marcat. La creença que és el final del text el portador principal del significat de l'obra s'inscriu també en aquest segon paradigma: la tendència a "donar un cop d'ull" al final del llibre quan encara no l'hem començat n'és només una derivació pràctica, però ben il·lustrativa. La vivència del final del text com a feliç o com a dissortat posa clarament de manifest el caràcter modelitzador de l'obra artística verbal: en aquesta, el curs dels esdeveniments s'atura en el moment en què la narració

s'interromp, i per tant entenem que, més enllà, ja no succeeix res, de manera que se sobreentén que, si en aquell instant el protagonista era viu, ja no morirà, i que qui perd l'amor no el tornarà pas a tenir. Així, en reproduir un esdeveniment aïllat (feliç o dissortat), el model que és el text reproduïx alhora tota una imatge del món, i es posa clarament de manifest la idea de Lotman amb què encetàvem el comentari que en fem: l'obra d'art representa el reflex de la totalitat en l'episodi.

El principi (sobretot) i el final del text tenen també per Lotman una altra funció, que ell denomina *codificadora*. En efecte, el principi proporciona les informacions que a l'inici de la seva activitat de lectura li cal saber al receptor per poder activar en la seva consciència el sistema de codificació del text (el gènere, l'estil, els codis artístics tipus). En aquest sistema, la intervenció del final té lloc en aquells casos de lluita entre el text i el clixé: presentant-se com un "antiprincipi", el final és el *point* que reinterpreta el sistema de codificació del text, amb la qual cosa s'aconsegueix "una desautomatització constant de los códigos empleados y una reducción al máximo de la redundancia del texto" (269-270).

La concentració lotmaniana de la funció codificadora en el principi i el final del text és segurament un "signe dels temps". Avui, superada ja la idolatria i la magnificació del Text com a nucli dur de la recerca literària (som a tres dècades vista de la publicació del llibre de Lotman), sabem que no són poques les implicacions que per al *mode de lectura del text* té el contracte proposat per l'autor al lector *des de fora del text* (des del paratext); un contracte que va començar essent només *autobiogràfic* (Lejeune 1975) i va passar a ser més tard, de manera menys exclusiva, *genèric* (Genette 1982), i que doncs té per objecte, justament, un element tan important del que Lotman en diu "sistema de codificació del text" com és el gènere.⁴³

⁴³ Per Lejeune (1975), l'autobiografia, sigui literària o no, funciona d'entrada com un acte de comunicació que juga a crear la "il·lusió" que productor, obra i consumidor són tres instàncies que existeixen alhora en una mateixa experiència (talment com s'esdevé en un contracte real, tal és l'estret vincle que s'estableix entre elles). En moltes obres pertanyents a aquest gènere, el contracte, a més de ser una de les condicions de lectura del text, s'explicita a la part inicial del llibre: així, en el preàmbul o el pròleg d'autobiografia l'autobiògraf incita el lector a entrar en el joc i produeix la impressió que entre les dues parts ha estat signat un acord. Per Lejeune, doncs, la mena de contracte que l'autobiògraf proposa al lector i que determina el *mode de lectura* del text com a pertanyent al gènere

Des de la mateixa filiació teòrica que Lotman, Uspenski (1970) centrarà la seva atenció en els mitjans formals de l'expressió del marc en termes de punt de vista. Així, en els gèneres literaris més variats, el narrador es manifesta en primera persona només a l'inici i/o al final del relat, i no pas per enriquir-ne el contingut, sinó, únicament, per aportar un punt de vista extern i, així, *emmarcar* la història. Fa la mateixa funció l'aparició inesperada de la segona persona, al final del text, com a marca de l'apel·lació al lector (pensem per exemple en les balades medievals).

Uspenski mostra com l'alternança dels punts de vista extern i intern en la seva funció de marc s'observa en diferents nivells o plans de l'obra literària. Així, en el *pla psicològic*, abans que l'autor adopti el punt de vista perceptiu d'un personatge particular (un punt de vista intern, doncs), sovint presenta primer aquest personatge des del punt de vista d'un observador extern. N'és un exemple l'inici del relat de Bunin "La gramàtica de l'amor", en què, immediatament després de la primera frase, que presenta Ivlev com un desconegut ("Un cert Ivlev es va dirigir un dia, a començaments de juny, a l'altra banda del seu país"), el personatge esdevé de sobte el vehicle del punt de vista de l'autor (els pensaments i els sentiments d'Ivlev ens són descrits amb detall, i el món que l'envolta ens és transmès a través de les seves percepcions): la posició de l'observador extern desapareix de sobte, i, de la mateixa manera que, en mirar un quadre, no en veiem el marc,

autobiogràfic (i no pas, per exemple, al gènere novel·lesc) resideix, en part, fora del text mateix, en allò que conforma el seu *sistema de presentació*.

Servint-se de Lejeune (1975), Genette (1982: 9) afirma que és la paratextualitat el lloc per excel·lència del *contracte* (o *pacte*) genèric. Genette va més enllà que Lejeune, perquè estén el camp d'aplicació del concepte de contracte a gèneres altres que l'autobiografia —per això parla de contracte *genèric*: títols (és a dir, paratextos) com ara *Poésies* i *Essais*, per exemple, el que fan és declarar l'estatut genèric del text—. Però, en una nova ampliació, mostra també que el contracte no ha de ser pas necessàriament genèric: títols com *Virgile travesti* (de Scarron) i *Ulysses* (de Joyce) també tenen valor de contracte: en els termes de Genette (1982: 15), el primer és un *contracte explícit* de transvestiment burlesc —o reescriptura d'un text noble (en aquest cas, l'*Eneida*) tot conservant-ne la *inventio* i la *dispositio* però imposant-li una altra *elocutio*—, i el segon és un *contracte implícit* (és a dir, al·lusiú) que hauria d'alertar el lector sobre l'existència probable d'una relació entre la novel·la que designa i l'*Odissea*.

l'oblidem totalment. Encara més evident és el passatge invers (del punt de vista intern al punt de vista extern) al final de l'obra.⁴⁴

El mateix principi es detecta en els *plans espacial i temporal*. Pel que fa al primer, el relat és emmarcat sovint per una "posició privilegiada", com ara el punt de vista "a vol d'ocell", que testimonia l'emplaçament visual d'un observador situat fora de l'acció, extern a ella. L'emmarcament temporal pot ser operat per l'ús, al començament de l'obra, d'un punt de vista retrospectiu seguit d'un punt de vista sincrònic: un bon nombre d'obres s'obren amb al.lusions al desenllaç de l'acció, que encara no ha començat (al.lusions que, en la mesura que són com mirades vingudes del futur, impliquen un punt de vista essencialment extern a l'obra), i canvien tot seguit a un punt de vista limitat i restringit en adoptar l'autor el punt de vista d'un personatge que no sap allò que s'esdevindrà (un punt de vista, doncs, intern). Igualment, al final de l'obra el punt de vista sincronitzat amb el temps d'un personatge particular és rellevat sovint per un punt de vista temporalment universal, acrònic (un "all-embracing temporal point of view"). Dins encara del pla temporal, un altre recurs emmarcador és l'ús a l'inici de l'obra, en *verba dicendi*, de l'aspecte imperfectiu del temps verbal passat, el qual té per efecte la "fixació del temps": al segon paràgraf de *Guerra i pau*, és per mitjà de l'imperfectiu ("Així parlava pel juliol de 1805 Anna Pavlovna Sherer") que és introduït el diàleg entre Anna Pavlovna Sherer i el príncep Vasilij.

Finalment, Uspenski il.lustra la seva idea en el *pla de l'avaluació ideològica*, i ho fa servint-se de l'anàlisi de Dostoievski feta per Bakhtin.

⁴⁴ Uspenski posa l'exemple del cèlebre relat de Jack London "Love of life", on la detallada descripció de les sensacions del personatge ("the man") és seguida de la descripció d'aquest personatge des del punt de vista d'un observador extern ("a strange object"), talment com si el lector no sabés res del personatge en qüestió. A la citació que segueix, marco amb dues barres (London, o el seu editor, ho fa amb tres asteriscs) la frontera entre el final i l'inici d'ambdues descripcions (la cursiva de *the man* i *a strange object* és meva): "At the end of half an hour *the man* was aware of a warm trickle in his throat. It was not pleasant. It was like molten lead being forced into his stomach, and it was forced by his will alone. Later the man rolled over on his back and slept. // ... There were some members of a scientific expedition on the whale-ship *Bedford*. From the deck they remarked *a strange object* on the shore. It was moving down the beach toward the water. They were unable to classify it, and, being scientific men, they climbed into the whale-boat alongside and went ashore to see. And they saw something that was alive but which could hardly be called a man."

Segons Bakhtin (1963: 76), les novel·les de Dostoievski tenen un final "convencionalment literari, convencionalment monològic", el qual, en la mesura que dóna a les seves obres un acabament extern, entra en conflicte amb l'inacabament intern dels personatges i dels diàlegs.

III

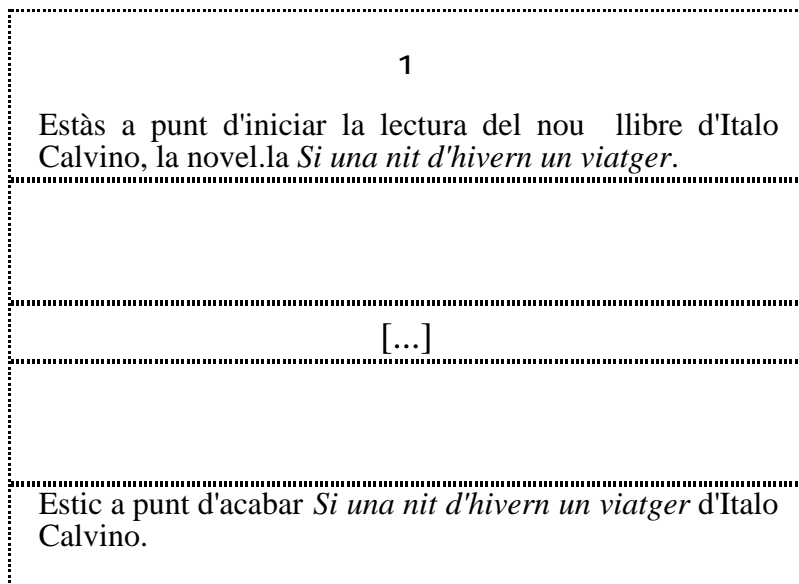
La solidaritat entre l'inici i la fi de l'obra literària ha estat vista en funció no solament de llur acció i llur efecte emmarcadors i delimitadors comuns, sinó també d'un trajecte, d'un itinerari entre l'un i l'altra. **Kaverin**, un dels representants del formalisme rus i escriptor, també, de ficcions, comparava la primera frase amb el peu d'un arc que es desplega fins a l'altre peu, fins a la frase terminal. **Aragon**, de qui he pres la dada (cf. Aragon 1969: 91), afegeix (la cursiva és meva): "Il me plaît que le *développement* romanesque soit comparé ainsi à un arc-en-ciel, et qu'en soit défini le caractère des phrases initiale et terminale" (93), i per això prefereix una comparació més explicativa: el treball de l'escriptor s'assembla al del malabarista,

dont la balle envoyée d'une main à l'autre suit la courbe, ici appelée arc, mais arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle. Parce que le roman sort de son début comme d'une source, mais l'eau s'en charge avant la mer de toutes les terres rencontrées, jusqu'à la phrase terminale qui en est comme l'accumulation.

A l'extrem, el gruix d'una obra seria redundant i se'n podria prescindir, perquè "en l'inici i el final tota ella hi és continguda", com es diu a la coberta posterior del llibre, editat per Eumo el 1994, *El buit i la novel·la. Cinquanta assajos de buidatge novel·listic*, i que bé podria passar per una derivació aplicada, gràfica, de la idea de Kaverin i Aragon, malgrat que en lloc d'aquests noms siguin els de Lao Tse i Raymond Queneau els que, en epígraf, facin de pòrtic presentador.⁴⁵ Des de *Si una nit d'hivern un viatger*

⁴⁵ Se'n citen les paraules següents: de Lao Tse, "Moldegem l'argila per donar-li forma, però és pel seu buit que ens és útil la gerra"; de Queneau, "Si s'agafen les seccions que rimen (no necessàriament reduïdes a un mot) d'alguns sontets de Stéphane Mallarmé, s'obtindran uns poemes haikuïtzants que, lluny de deixar escapar el sentit original, en donaran, al contrari, un lluminós elixir, fins al punt que un hom pot demanar-se si la part que s'ha deixat no era pura redundància".

fins a *La fira de les vanitats*, *El buit i la novel·la* conté en cinquanta pàgines cinquanta grans novel·les de la literatura universal *buidades* de tota la seva matèria textual llevat de les frases primera i última, les quals, separades, en l'espai de la pàgina, pel buit que ha deixat l'operació (talment com si es tractessin dels versos inicial i final d'un poema), ens inviten a omplir el blanc resultant a partir de les expectatives que susciten (cap avall la primera frase, cap amunt la darrera). Heus aquí la versió "condensada" que el llibre d'Eumo ens dona de *Si una nit d'hivern un viatger*:



Limitat —delimitat— pel marc, el blanc no té res a veure, en aquest cas, amb aquell altre al qual, segons diuen, s'ha d'enfrontar l'escriptor abans de començar la seva tasca (el famós full en blanc, el blanc absolut). *El buit i la novel·la* posa en evidència que aquests buits "no són iguals" (cito de nou de la coberta posterior del llibre), perquè, fent servir la metàfora d'Aragon, surten de fonts diferents, i l'aigua que els travessa, doncs, no pot ser tampoc la mateixa. I ens invita, a més, a un joc prou interessant, que posa a prova la nostra experiència lectora (i també la nostra memòria): mirar d'endevinar el títol de les novel·les buidades (el qual podem verificar o saber acudint a la Taula final, on figura precedit de la xifra que, en el cos del llibre, encapçala la pàgina).

IV

Cesare Segre (1985: 45) concentrarà en un sol paràgraf de quinze línies moltes de les idees que he exposat en les seccions II i III (o que, si més no, s'hi acosten i les recorden): la idea del text (1) com un "món imaginari" circumscribit i, per tant, amb els seus corresponents signes de demarcació (l'inici i la conclusió) i (2) com a "desenvolupament" (el mateix mot que usava Aragon en la primera citació que n'he fet) de l'un a l'altre d'aquests dos elements, (3) el vincle entre aquests elements i el que Uspenski en diu els plans espacial i temporal ("las coordenadas espacio-temporales" en els termes de Segre) i el pla de l'avaluació ideològica (en Segre, "la concentración conceptual del fin de la poesía"), i fins i tot (4) la "figura" del teló com a metàfora de l'activitat del marc, i en què també s'havia fixat Lotman:

También han sido estudiados los modos, bastante codificados en todas las épocas, de tratar el inicio y la conclusión de las composiciones, tanto poéticas como narrativas: en conjunto demuestran la atención en presentar y, respectivamente, cerrar el **mundo imaginario** instituido en el propio texto, indicando ya desde el principio el tipo de **desarrollo** que es lícito esperar y, viceversa, subrayando al acabar la tonalidad con que se desea que sea reconsiderado todo el desarrollo textual. Es obvia, por ejemplo, en obras narrativas, la definición inmediata de las **coordenadas espacio-temporales**, incluso en sentido descriptivo (y aquí es importante la perspectiva de los tiempos verbales); o bien la presentación del personaje o del ambiente. Lo mismo señala la **concentración conceptual del fin de la poesía**, a veces favorecida también por una *mise en relief* impuesta por la variada concatenación de las rimas. Procedimientos no lejanos del **subir y bajar el telón**.⁴⁶

⁴⁶ Completa aquest paràgraf de Segre una nota a peu de pàgina que conté una sorprenent llista de nou referències bibliogràfiques: sorprenent perquè, d'una banda, no hi figura cap de les obres de què ens hem servit fins ara en aquest apartat (tot i que la de Lotman sí que consta a la Bibliografia final), i perquè, d'una altra, les dues darreres referències (Hoek 1973 i Casadei 1980) concerneixen un element que en cap d'aquestes obres no s'havia considerat: ens referim, és clar, al títol (i que els autors de les seccions V i VI ja integren en les seves explicacions).

V

La recerca teòrica sobre el marc de l'obra literària va rebre un impuls important de la mà de Philippe Hamon. Hamon és autor de dos extensos articles apareguts a la influent revista *Poétique* (Hamon 1975 i 1977) en què, alhora que es reclama de Lotman i Uspenski i de la noció de marc que aquests autors van explorar, n'estén l'aplicació a molts altres elements, a més de l'inici i la fi del text.⁴⁷ En el primer article, Hamon explora allò que ell en diu —seguint probablement el mot anglès *closure* usat per Barbara Herrnstein Smith en un estudi, del qual es confessa deutor, sobre *com acaben els poemes* ("how poems end"; cf. Smith 1968)—, la clausura (*clausule*) del text.⁴⁸ Per situar l'examen d'aquest element, Hamon fa una diferència entre *el text* com a objecte abstracte, construït, producte d'una elaboració teòrica sempre en curs i, doncs, reajustable, i *els textos* com a objectes concrets particulars, els quals es presenten a l'atenció del lector corrent i a la de l'analista com a espais semiològics linealment materialitzats, dotats de dimensionalitat espacial i temporal. Així, podem legítimament pensar que en tot text (entès des d'aquest segon punt de vista) hi ha *llocs estratègics*, és a dir,

⁴⁷ Hamon remet a Lotman i Uspenski a la nota 7 del primer article (1975: 497) i a la nota 15 del segon (1977: 266).

⁴⁸ Hamon (1970: 497, nota 9) indica també que el traductor francès de Lotman (1970) utilitza *clausule* diverses vegades, i que també serviria el terme, entrat al Littré, *explicit* (com a oposat a *incipit*). Aragon, que usa *incipit* ja en títol del llibre del qual hem citat dos fragments a la secció III, confessa (Aragon 1969: 74, nota) preferir, a *explicit*, el terme *desinit*, perquè *explicit* "porte à mon oreille le sens d'explication", i el *desinere* llatí, en canvi, "ne marque que l'achèvement, sans plus, sans explication, sans morale", i fins i tot no li desagradaria pas que "on y entendit le sens de désinence grammaticale: après tout, la dernière phrase d'un livre joue le rôle de la syllabe désinentielle au bout d'un mot, marquant le cas dans les langues à déclinaison".

En català, *explicit* i *incipit* tenen entrada al Diccionari de la llengua catalana (Gran Enciclopèdia Catalana, 1993, 3^a. ed.), que en dóna les definicions respectives següents: 'Mot posat al final d'una obra, en els llibres antics, i seguit normalment de la repetició del títol (es contraposa a l'*incipit*)' i 'Primer mot que encapçala i identifica una obra, especialment en els llibres antics, en contraposició a l'*explicit*'. Són aquests els termes que usaré d'ara endavant (en comptes d'*inici* i *final*), però amb el significat que se'ls sol donar modernament: en una obra en prosa, 'frase final' i 'frase inicial' del text, respectivament; en una obra en vers, 'darrer vers' i 'primer vers'.

des articulations ou stases privilégiées, moments de scansion repérables et accessibles à la compétence textuelle du lecteur, points de disjonction ou points de blocage, points d'embrayage extratextuel ou de redondance intra-textuelle, de rétroaction ou d'anticipation (M. Riffaterre), frontières du récit (G. Genette), signaux démarcatifs d'ouverture ou de clôture de sous-ensembles textuels homogènes, balises où s'accroche la lecture, où s'ouvrent des horizons d'attente indéterminés, ou au contraire où se stocke l'information préalable et le déjà-lu. [496]

Alguns d'aquests llocs o punts privilegiats els ocupen elements que tenen un nom consolidat per la tradició, com ara el *títol*, l'epígraf, el pròleg, l'incipit, l'acme, el clímax, la transició, la digressió, la cesura, la catàstrofe, la conclusió, l'epíleg i la peroració. Altres llocs no tenen nom específic: Hamon inclou en aquesta segona llista les juntures entre estrofes i entre capítols, els blancs, els punts i a part, i les fronteres entre estil directe, estil indirecte i estil indirecte lliure, entre narració i descripció, i entre focalitzacions diferents. El conjunt d'aquests elements configura un *sistema demarcatiu* la pertorbació del qual és justament una de les característiques de certs textos contemporanis, que, excepcionalment, esborren al màxim les *fronteres* de l'enunciat.

Entrant ja en l'objecte de l'article, segons Hamon els especialistes de la lingüística transfràsica, els sociolingüistes i els sociòlegs són els qui han estudiat més de prop els procediments per mitjà dels quals un locutor significa als seus interlocutors que ja ha acabat de parlar i que ha cobert el programa que s'havia assignat, i els qui han mostrat que aquests procediments, en la mesura que tendeixen a fixar-se en estratègies clausulars estereotipades, són, en general, molt ritualitzats. La hipòtesi principal d'Hamon és que, anàlogament, hi ha un nombre limitat de protocols retòrics per *anunciar*, *organitzar* i *posar de relleu* la fi dels textos literaris. Al terme del seu llarg recorregut pels procediments literaris clausulars (és a dir, usats a l'èxplicit) més freqüents, Hamon arriba a la conclusió que n'hi ha tres d'especialment rellevants:

(1) el paral·lelisme, o fragment de text amb repetició de dos o més segments amb idèntic rang gramatical juxtaposats o coordinats. N'és un exemple paradigmàtic l'èxplicit del poema "Le mauvais moine" de Baudelaire: "Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?"

(2) l'*epifonema terminatiu* (Fontanier), o enunciat autònom i autosuficient consistent en una afirmació de caràcter universal o una

màxima peremptòria que funciona alhora com el resum, la conclusió, la moral i la "llegenda" de l'enunciat (en un mot, la clau que permet de rellegir el conjunt). Aquest enunciat utilitza sovint el vocabulari i les estructures del proverbi o de la màxima: frase nominal, lèxic hiperbòlic, present atemporal, absència de modalitzadors, i també el recurs de què hem parlat en primer lloc, és a dir, paral·lelismes. N'és un exemple "Tout corps traîne son ombre, et tout esprit son doute" (Hugo, "Pensar, Dudar").

(3) l'*emmarcament*,⁴⁹ o represa *in fine* del *títol* i/o l'incipit: el sonet de Baudelaire "La Destruction" s'acaba amb el vers "Et l'appareil sanglant de la Destruction!", i l'èxplicit del poema d'Apollinaire "Le suicidé" coincideix enterament amb l'incipit ("Trois grands lys trois grands lys sur ma tombe sans croix"). Es pot considerar emmarcament, també, la represa a nivells inferiors, com ara en el si d'un grup d'estrofes o d'una sola estrofa, i fins i tot del vers; així, pel que fa a la darrera d'aquestes tres possibilitats, el vers de "Magie noire" de Queneau "Profitant de la nuit voici le sale prophète" és un vers emmarcat en la mesura que es tanca amb una seqüència fonèticament veïna a la seqüència inicial (*profitant/prophète*). El cas límit d'emmarcament el constitueix el text totalment palíndrom del tipus

A B C D E F G H (...) N (...) H G F E D C B A

el qual gira tot ell al voltant d'un eix de simetria o clau de volta (aquí, N, l'únic segment sense correlació). Hamon il·lustra aquest cas límit amb el poema de Queneau "Tant de sueur humaine", del qual, a més, remarca amb encert que el vers que fa de pivot ("tant de supplices délectés") reproduceix emblemàticament, però contradictòriament (perquè posa en relació dos significats antitètics), la figura global del text sencer (que posa en relació versos idèntics):

[]

⁴⁹ Hamon en diu *cadrage* o *encadrement*, i indica que el terme anglès corresponent és *framing*.

TANT DE SUEUR HUMAINE

Tant de sueur humaine
 tant de sang gâté
 tant de mains usées
 tant de chaînes
 tant de dents brisées
 (.....)
 tant de supplices délectés
 (.....)
 tant de dents brisées
 tant de chaînes
 tant de mains usées
 tant de sang gâté
 tant de sueur humaine.

A l'article de 1977 Hamon (1977: 266) identifica de nou el concepte de marc amb el de *sistema demarcatiu* (només que, ara, en diu *aparell* en lloc de *sistema*), però la idea de partida és més general i ambiciosa (i, doncs, li permet d'anar més enllà). En aquest segon treball, Hamon vol donar evidències que el text literari és un *enunciat amb metallenguatge incorporat* (265). Per fer-ho li ha calgut abans de situar el concepte de metallenguatge en la recerca lingüística i de bandejar aquelles aproximacions restrictives segons les quals el metallenguatge mai no podria ser una característica de les llengües naturals, sinó solament una llengua artificial, construïda, una llengua formal (constituïda doncs per bateries de regles, procediments de reescriptura, notacions simbòliques, models matemàtics, etc.). Jakobson li permet de superar aquest obstacle: en efecte, el model hexafuncional del llenguatge de Jakobson explica "tot acte de comunicació verbal", de la qual cosa es desprèn que la funció metalingüística, lligada al factor codi, no solament constituirà un instrument científic necessari per al lògic i el lingüista, sinó que també farà un paper important en el llenguatge ordinari.⁵⁰ Jakobson (1956: 372) és ben explícit pel que fa a això:

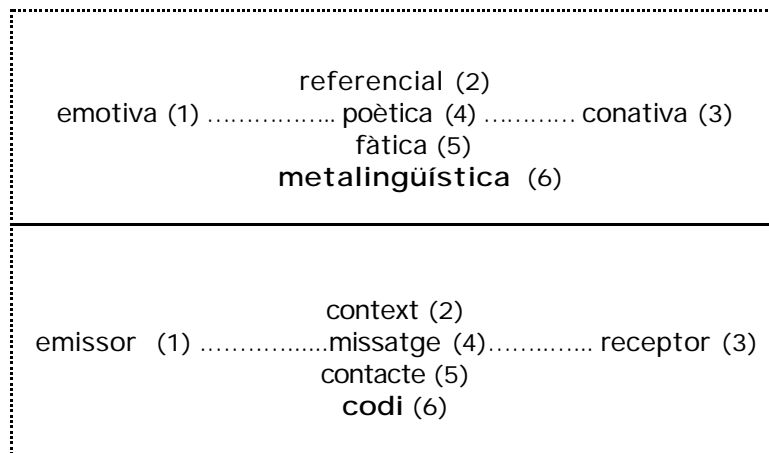
⁵⁰ Com és sabut, Jakobson (1956) parteix de Bühler (1934: 43-50), el qual, al seu torn, es basa en la idea que Plató expressa en el seu *Cràtil* segons la qual el llenguatge és un *οργάνον* amb el qual *algú* comunica *a algú altre* quelcom *sobre les coses*. Per Bühler, l'enumeració *algú — a algú altre — sobre les coses* designa tres fonaments de relacions que es troben a la base de les tres funcions semàntiques del signe lingüístic complex: aquest signe és símptoma o indicatiu en virtut de la seva dependència de, com dirà Bühler en un segon

Como el Jourdain de Molière, quien empleaba la prosa sin saber que era prosa, practicamos el metalenguaje sin percatarnos del carácter metalingüístico de nuestras declaraciones. Lejos de limitarse a la esfera de la ciencia, las operaciones metalingüísticas resultan ser una parte integral de nuestras actividades verbales. Siempre que el remitente y/o el destinatario necesitan comprobar si están utilizando el mismo código, el habla se centra sobre el CÓDIGO y de este modo realiza una función METALINGÜÍSTICA (o glosadora). "No te sigo; ¿qué es lo que quieres decir?" pregunta el destinatario. Y el remitente anticipándose a estas preguntas de atención inquiriere: "¿Sabes lo que quiero decir?". Entonces, sustituyendo el signo dudoso por otro signo o todo un grupo de signos procedentes del mismo código lingüístico o de otro, el cifrador del mensaje busca hacerlo más accesible al descifrador.

Amb vista a il·lustrar la funció metalingüística del llenguatge, Jakobson (1958: 47-48) ens convidarà a imaginar un diàleg tot ell construït a base de

moment, l'emissor (o *algú*, en un primer moment), i com a tal *expressa* la interioritat d'aquest emissor; és símbol en virtut de la seva ordenació a objectes i relacions (o *coses*), i com a tal *representa* aquests objectes i aquestes relacions; i és senyal en virtut del fet que, talment com els senyals de trànsit, dirigeix la conducta externa o interna del receptor (o *algú altre*), i com a tal *apel·la* aquest receptor. En l'òptica de Bühler, aquestes tres funcions semàntiques del signe lingüístic complex donen compte, per extensió, de les tres funcions bàsiques del llenguatge: *expressiva*, *representativa* i *apel·lativa*.

Jakobson (1956) permutarà la denominació bühleriana d'aquestes funcions pels termes respectius *emotiva*, *referencial* i *conativa*, i afegirà al model triàdic bühleria tres funcions verbals addicionals (la *poètica*, la *fàtica* i la *metalingüística*) a partir dels factors constitutius de "tot acte de comunicació verbal" —com acabem de remarcar en el cos del text— que Bühler no havia considerat (respectivament, el *missatge*, el *contacte* i el *codi*). El quadre següent mostra l'articulació jakobsoniana entre les funcions i els factors (per sobre i per sota de la línia contínua, respectivament), i en ressalta la darrera parella (formada per la funció metalingüística i el factor codi):



"proposicions equacionals" que contenen informació sobre el codi lèxic de la llengua:

- Han tombat el *sophomore*.
- I què vol dir que *l'han tombat*?
- Que *l'han tombat* vol dir el mateix que *l'han catejat*.
- I *catejar*?
- Catejar*, vol dir *suspendre un examen*.
- I què és un *sophomore*?
- Un *sophomore* és un estudiant de segon curs.

Assumint aquesta formulació laxa de metallenguatge, Hamon es proposa de mostrar com en el si mateix del text literari es troben estructures assimilables de manera molt general a les "proposicions equacionals" amb què els parlants donem informació sobre el codi que usem; amb la salvetat, això sí, que aquestes estructures no necessàriament han de concernir la semàntica del mot i restar doncs limitades al nivell merament lèxic a què Jakobson —tal com hem vist tant per la referència a la substitució del "signe dubtós" per un altre que fa al final del primer extracte que n'hem reproduït com pel mateix diàleg amb què il·lustra el seu pensament sobre l'assumpte— confina el metallenguatge. El metallenguatge pot doncs operar en unitats textuais de magnitud i de natura molt diverses: un mot o un grup de mots, una paràfrasi de detall o una estructura, en un extrem, i, en l'altre, tota una seqüència narrativa, i fins el text sencer. Per Hamon, dues característiques bàsiques de la comunicació literària escrita ajuden a explicar la necessitat que té aquesta comunicació de contenir metallenguatge: el fet de ser *diferida*, d'una banda, i per tant no reversible, descontextualitzada i hermètica (contràriament a la comunicació oral quotidiana i personalitzada, amb feed-back i reajustaments automàtics), i el fet de ser *fixa* i, dins els límits previstos per la llei, *reproductible*, i per tant destinada a un públic sovint difús (no totalment previsible) i heterogeni. L'ambigüitat que aquestes dues característiques li imposen li fa córrer el risc de no tenir assegurat el *mínim de llegibilitat* imprescindible per a la seva comprensió, i d'aquí que incorpori al missatge mateix "una sèrie

d'estructures equacionals o relacionals, de procediments o d'operadors estilístics desambiguadors" (265). Aquests procediments

(1) són generats o suscitats especialment per aquelles unitats del text que, en la mesura que funcionen com a buits semàntics que cal omplir, comprometen la llegibilitat del missatge: els embragadors o díctics (*jo, ara, aquí*, etc.) —que no agafen sentit si no és en un context concret de comunicació predefinit—, els noms propis —veritables "asemantemes" (Guillaume) fora d'un context convencional de referència—, i els arcaïsmes, els neologismes i els termes tècnics —que no figuren en el diccionari del lector;

(2) són accessibles a una tipologització mínima: embragadors d'isotopies (Greimas) —els quals posen en relació nivells diferents d'organització semàntica del mateix text i, així, n'eleven el grau de llegibilitat—, anàfores i catàfores —que posen en relació dues unitats equivalents disjunctes del mateix text—, i citacions i al·lusions —que, com les anàfores i les catàfores, posen en relació dues unitats disjunctes, però de textos diferents; i

(3) *tendeixen a concentrar-se en els llocs privilegiats* del text.

Pel que fa a (3), Hamon indica que és en el *marc* (*cadre*) del text (entès en el mateix sentit que a *Clausules*) que tendeixen a localitzar-se i a desenvolupar-se els procediments metalingüístics, i, sobretot, en els llocs estratègics que en constitueixen les fronteres externes, ocupades per l'incipit i l'èxplot i pel conjunt d'elements que Genette denominarà paratextuals. Explícitament o implícitament, aquests elements funcionen com *condensats* (o maquetes) de fragments del text disjunts o del text sencer, i proposen doncs determinades equivalències (recordem les "proposicions equacionals" de Jakobson). Així, per exemple, en el *títol* es troben freqüentment unitats que susciten una operació metalingüística, com ara —l'hem esmentat a (1)— el nom propi (*Anna Karenina, Madame Bovary*), i s'hi usen procediments típicament metalingüístics, tals com —els hem esmentats a (2)— l'anàfora (*Le mauvais moine*) i l'al·lusió (*The Sound and the Fury*).⁵¹ La tècnica clausular de què havia parlat Hamon a *Clausules*

⁵¹ A més de *Le mauvais moine*, Hamon dona dos altres exemples d'anàfora (*Le bal de Sceaux* i *Le Diable et le Bon Dieu*) el segon dels quals, tanmateix, hi és de més. En efecte, contràriament al que s'esdevé a *Le mauvais moine* i a

consistent en la represa *in fine* del títol és ara situada en aquest marc més global del caràcter metalingüístic de l'enunciat literari i al costat de dues tècniques *explicites* més: l'ús de marcadors estereotipats que funcionen com a indicadors de gènere (com ara el típic "Hi havia una vegada" del conte popular) i la introducció d'una enunciació organitzativa que enquadra la història ("aquí comença" i/o "aquí acaba el meu relat"). Hi ha també, és clar, tècniques *implícites*: Hamon indica que en els llocs estratègics hi prolifera sovint un llenguatge al·lusiú del text sobre si mateix (un metallenguatge implícit, doncs) que, metafòricament, descriu el procés mateix de la lectura; a l'incipit, per exemple, un personatge

attend quelque chose, remarque quelque chose de nouveau, entre dans un lieu clos, passe une porte, un seuil, une frontière, découvre un objet ou un panorama inconnu, s'étonne d'un fait ou d'un événement, fait quelque chose pour la première fois, commence quelque chose, naît.

D'aquesta mena de mimetisme textual en participa també, simètricament però a la inversa, l'èxplicit: el narrador comenta i parafraseja el seu propi text usant una temàtica clausular estereotipada que remet a la idea d'una terminació, d'una fi: són exemples d'aquesta temàtica clausular "le mutisme, le verre d'eau de vie de fin de repas, le départ..." (Hamon 1977: 269).⁵²

Le bal de Sceaux, en què tenim un article inicial que és indicatiu de determinació (i que per tant dirigeix l'atenció del lector cap a una informació que li falta), a *Le Diable et le Bon Dieu* la forma *le* és un simple morfema introductor, perquè els substantius *Diable* i *Dieu* són usats en la seva extensió universal. Aquest títol, comparat amb els altres dos, és un enunciat "afòric" —el terme és de Maillard (1972), que fa un joc amb "aforisme"—, clos en i sobre si mateix.

Per que fa a *The Sound and the Fury*, és un títol que *al·ludeix* a unes sentides paraules de Macbeth; són pronunciades a l'escena cinquena de l'acte cinquè: "Life's but a walking shadow, a poor player / that struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more. It is a tale / told by an idiot, full of *sound and fury*, / signifying nothing" (la cursiva és meua). Obviament, l'al·lusió sempre té un estatut ambigu: com diu Hamon, és un "examen de passatge cultural" per al lector, que pot no detectar-la; quan ho fa, provoca la seva inclusió eufòrica en un espai de saber compartit.

⁵² Els punts suspensius amb què Hamon acaba la llista ens inviten a allargar-la: Hamon (1975: 516) donava també com a exemples d'aquesta temàtica "la fermeture, ... la mort, le silence, la chute, la nuit" i "l'extrémité". Per la seva banda, Smith (1968), en el subcapítol "Thematic Devices: Clausural Allusions" (172-182), indica: "The most casual survey of the concluding lines of any group of poems will reveal that in a considerable number of them there are words and phrases such as 'last', 'finished', 'end', 'rest', 'peace', or 'nor more', which, while they do not refer to the conclusion of the poem itself, nevertheless signify termination or stability" (172); més avall Smith parla de referències "not to termination, finality, repose, or stability as such, but to events which, in our nonliterary experiences, are associated with these qualities", tals com ara els següents (cito només els temes que no han aparegut encara): el son, el capvespre, la tardor i el retorn a la llar (176).

Per a una llista dels *topoi* d'obertura narratius més coneguts (il·lustrats a més amb multitud d'exemples), cf. Sullà (1994: 118-119), i per a un estudi dels "models al·lusiús" o metafòrics per indicar inici i final en la poesia llatina des del segle II aC fins al segle IV dC —models que s'inscriuen en una "poètica de l'oximoron" en la mesura que basen la seva eficàcia en l'expressió del contrast entre dos pols (vida, activitat i dia en el pol inicial o incipit, i,

Dins aquest apartat em sembla que caldria referir-se a la tècnica usada per alguns poetes consistent a fer servir com a títol l'incipit o les primeres paraules de l'incipit, tècnica que, sobretot quan l'incipit és al·lusiú (i encara més quan ho és també l'èxplicit), provoca un efecte de doble inauguració (pel simple fet que el títol és percebut més com el producte d'una veu que comença a parlar que no pas com el producte d'una veu reflexiva, final, posterior al text).⁵³ En seria un bon exemple el següent poema de Carner:

SI CAL QUE ENCARA ET VEGI

Si cal que encara et vegi, lloc meu i fe primera,
que sigui un dia de tardor i a seny d'estels,
i el llaurador, fet ombra, hagi deixat enrera
la plana ben escrita de versos paral·lels.

I en l'agombol del vespre, que alguna veu molt pura
desgrani la tonada que el meu bressol oí
abans que sense termes i sense afegidura
no negui mes parpelles la nit d'on vaig eixir.

El poema es compon de dues estrofes de quatre versos cada una, i els versos són alexandrins bimembres, és a dir, cesurats a la meitat, segons la modalitat 6 + 6 (menys el segon, que respon a la modalitat 8 + 4: és un

respectivament, mort, repòs i nit en el pol terminal o èxplicit) que, quan s'atrauen i es tanquen sobre ells mateixos, creen la sensació d'unitat—, cf. Gómez Pallarès (1995).

⁵³ En termes retòrics, tenim aquí una *figura de la repetició*, que en el sistema de Lausberg (1960: §616-618) és un procediment d'addició lèxica o sintàctica. Afinant més, podríem dir que ens trobem amb un cas "especial" de *geminatio* pura en el sentit en què, partint de Quintilià, l'entén el mateix Lausberg, és a dir, com una figura (de dicció) de repetició d'un segment *en contacte* immediat (és a dir, contigu o no intermitent, sense interrupció per intercalació d'una o més paraules), generalment al començament de la frase (la configuració és /xx.../, on "x" és el segment que es repeteix). Dic que és un cas "especial" de *geminatio* pura perquè es dona entre dos segments no del text, sinó del paratext l'un i del text l'altre i, per tant, no pas, pròpiament, *en contacte*, sinó a una certa *distància* (en el cas específic del poema, aquesta distància és la que crea el blanc que separa tots dos segments). Lausberg (§616) fa notar que la *geminatio* sol rebre noms diferents en funció de si afecta només una paraula o bé un grup de paraules: els noms respectius són *iteratio*, i *repetitio*.

dodecasíl.lab sense cesura, amb un tall a la síl.laba vuitena⁵⁴). Tant l'incipit com l'èxplicit contenen dues al.lusions metalingüístiques, una a cada hemistiqui, les quals, a més, s'emmirallen (si doblegàvem el poema pel blanc interestròfic, aquestes al.lusions coincidirien): als hemistiquis inicials, "vegi" i "negui mes parpelles" (expressió que implica la negació de l'acció de veure), i als hemistiquis finals "primera" i "eixir" (acció que, en tant que no es pot realitzar sense l'acció prèvia d'entrar, és sempre final, mai inicial o "primera"). El fet que el primer hemistiqui de l'incipit *repeteixi* el títol té per efecte, com deia abans, una reinauguració del discurs. I en tant que el tema del poema és l'enyor (ja a l'incipit el narrador expressa el desig de tornar a la terra natal, al "lloc meu" que és, en clau emocional, la seva "fe primera"), i que tot enyor és un retorn, podem dir que aquesta repetició és una "imatge" de la rememoració, un instrument per dibuixar-la. El quart vers confirmarà aquesta lectura. En efecte, l'enunciat "la plana ben escrita de versos paral.lels" té no una sinó dues referències, una cap a fora i l'altra cap a dins: en llegir-lo, veiem els solcs que el "llaurador" (v. 3) ha obert en la terra que conrea, perquè la veu que parla en el poema es dirigeix a la nostra imaginació; però veiem també, simultàniament, la plana —la pàgina— que tenim a sota els ulls, el poema del qual aquest enunciat forma part: els "versos". Eco (1982: 324-325) ens recorda que, per a la descripció de les diferències entre la prosa i la poesia, els antics ens van proporcionar un "agafador" etimològic del qual no sabríem prescindir:

prorsus és allò que va en línia recta i directa, Quintilià n'és testimoni (*Institutio*, I, 8, 2), mentre que *versus* és el *solc*, el rengle, allò que avança uns passos i en acabat s'atura, o torna enrere *bustrofèdicament*, o torna a començar pel punt de partida, però una ratlla més avall.⁵⁵

⁵⁴ Cf. Oliva (1988: 65-66, i 1992: 293). A menys que, com em va fer notar Josep Murgades en una comunicació personal, optem per considerar aquest vers de la mateixa manera que els altres, és a dir, com un alexandrí, a desgrat de la forta cesura enmig del sintagma preposicional "de // tardor" que implicaria aquesta opció, i que Murgades prefereix en la mesura que, en poesia, creu més adequat de forçar la sintaxi que no pas el ritme (que és allò que violentem si considerem el segon vers del poema un dodecasíl.lab, per tal com enmig d'un context d'alexandrins amb el primer hemistiqui femení hi esquitllem un dodecasíl.lab de 8 + 4 i d'acabament masculí al final de l'octosíl.lab que en constitueix el primer segment).

⁵⁵ La cursiva de "solc" i "bustrofèdicament" és meua. La Gran Enciclopèdia Catalana afegeix

Contràriament a la progressió directa de la prosa, doncs, el poema està essencialment organitzat pel retorn (*vertere, versus*) del mateix, i conté la idea d'una reiteració regular. En el poema de Carner, la rememoració del títol en el primer hemistiqui anticipa de manera gràfica i plàstica el concepte de paral·lelisme poètic implícit en el que es diu al quart vers del poema, i que convé del tot al sentiment d'enyor i de nostàlgia que el narrador sembla experimentar.⁵⁶

Tretze anys més tard de la publicació d'Hamon (1977), el concepte de lloc o punt estratègic haurà cobrat prou rellevància i prou independència per poder figurar, en entrada a part ("Les points stratégiques du texte"), en un meritori atlas enciclopèdic com és l'*Encyclopaedia Universalis*. Si Hamon (1977) era a grans trets una exploració explícita, en el llenguatge literari, de la funció metalingüística de Jakobson, Pierre-Marc de Biasi, que és l'autor del text que comentarem ara, sembla en canvi tenir com a punt de partida la funció fàtica, per la referència que fa al *contacte* entre l'obra i el lector i per la manera com l'explica. Per Biasi (1990), la noció de punts estratègics del text designa l'existència, en tota obra literària, d'un dispositiu mínim de *presa de contacte* entre ella i el seu lector. L'espai liminar d'aquest contacte l'ocupen tres elements: el títol i l'incipit, d'una banda (els quals tenen per funció d'*atreure* el lector, és a dir, de seduir-lo i capturar-lo), i l'èxplicit, d'una altra (el qual assegura la *ruptura* del contacte establert amb el lector i se n'acomia). Llegim ara el que diu Jakobson (1956: 371) de la funció fàtica (les negretes marquen els termes que permeten de fer aquesta relació entre Jakobson i Biasi):

a la definició de "bustrofèdic" ("Dit d'algunes escriptures en les quals les línies del text s'alternen d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra") la informació que el mot "ve del moviment dels bous en llaurar (*boustrophedón*)".

⁵⁶ Per a una lectura més detallada d'aquest poema, cf. Besa (1999). Òbviament, la tècnica que acabo de comentar no s'ha de confondre amb el recurs editorial (i no pas autorial) d'encapçalar els poemes no titulats amb les primeres paraules de l'incipit (amb punts suspensius al final del segment, sovint tancat entre cometes dobles). Aquest recurs té un efecte separador, delimitador, la utilitat del qual es percep clarament en aquells casos en què dos poemes ocupen la mateixa pàgina (el blanc sol entre tots dos no els conferiria potser prou autonomia).

Hay mensajes que sirven fundamentalmente para **establecer**, prolongar o **interrumpir** la comunicación, para comprobar que el canal está actuando ("Oiga, ¿me escucha?"), para **atraer** la atención del interlocutor o para confirmar su atención continuada ("¿Me está escuchando?" o, en una dicción shakespeariana, "¡Prestadme oído!"); y en el otro extremo del hilo telefónico, "Ejém"). Este sesgo hacia el **contacto**, o, en términos de B. Malinowski, función FÁTICA, puede ser representado por un profundo intercambio de fórmulas ritualizadas, por diálogos enteros con el simple propósito de prolongar la comunicación.

Més enllà d'aquesta filiació, per Biasi la solidaritat estratègica entre el títol, l'incipit i l'èxplicit té una garantia històrica important: el fet que des de l'Antiguitat fins al Renaixement el títol fos indissociable del text, integrat a ell, ja fos al començament en posició d'incipit, ja fos al final en posició d'èxplicit. Biasi remarca que és cert que aquest lligam primitiu s'ha esborrat progressivament en profit del dispositiu que coneixem avui, però que tanmateix el valor estratègic d'aquests elements no ha pas desaparegut. Així, més concretament,

le titre est le libellé par lequel le livre pourra être désigné et entrer comme objet identifié dans la circulation culturelle et marchande. L'incipit est cet espace liminaire mas déjà textuel où la stratégie paratextuelle se change en tactique de contact direct avec le lecteur: c'est le moment décisif où se constitue l'instance d'une voix intérieure par laquelle le livre va pouvoir se redéployer comme durée discursive dans l'esprit du lecteur. L'explicit ou la clause est cet espace final où le texte prend congé de son lecteur et se referme sur la stratégie d'un écho, d'une mémoire de l'oeuvre dont le titre restera le symbole métonymique.

Biasi recupera en aquesta descripció la distinció genettiana entre les figures del públic (al qual, segons ell, va adreçat el títol, en tant que element estratègic implicat en el destí comercial del llibre) i el lector (que és qui, ja seduït i captat, emprèn la tasca de "desplegar" i actualitzar la dimensió temporal del volum, delimitada per l'incipit i l'èxplicit). Però, a diferència de la formulació de Genette, que reservava al títol una funció merament fronterera, funcional i transitiva (cf. el §2.2.2), la de Biasi, per la referència explícita al caràcter de *veu interior* que els elements pròpiament textuais (o no paratextuais) posseeixen, permet de posar èmfasi en la naturalesa

jeràrquica de la relació que s'estableix entre aquests elements i el títol: si per l'incipit "es constitueix la instància d'una veu interior" és perquè l'espai verbal que envolta el text (l'espai paratextual) és percebut pel destinatari com una zona conformadora d'una *veu exterior, vinguda de fora*, i, per tant, reguladora. Ja Derrida (1978: 29) havia fet notar, en el seu més pur estil interrogatiu, la força amb què l'exterior s'imposa a l'interior: "Est-ce que le *topos* du titre, comme d'un *cartouche*, commande l'"oeuvre' depuis l'instance discursive et judicative d'un hors-d'oeuvre, depuis l'exergue d'un énoncé plus ou moins directement définitionnel, et même si la définition opère à la manière d'un performatif?" I també Compagnon (1979: 328) havia indicat que la *perigrafia* ("zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte", en els seus mots, i que correspon doncs a la zona paratextual) és una escenografia que *posa el text en perspectiva*: situant-lo, emplaçant-lo, testimonia el control que l'autor exerceix damunt seu.⁵⁷

VI

No seria just que acabéssim aquest itinerari sense referir-nos a la lectura que fa Vicent **Salvador** del poema de Carner **ENCARA** (Salvador 1983).⁵⁸

⁵⁷ Cal que afegim que Biasi (1990: 27) suggereix que l'estudi dels punts estratègics hauria d'integrar "cette série seconde d'incipits et de clauses qui délimitent les silences ou les blancs du texte, et où se joue aussi toute une stratégie de la temporalité, de l'accès séquentiel de l'oeuvre, de la programmation des procédures d'arrêt et de reprise de la tactique textuelle". Així doncs, segons Biasi podem considerar que hi ha incipits i explícits segons o secundaris, interns.

⁵⁸ Reprodueixo el poema després de l'explicació. Hi enquadro totes les ocurrencies del mot

En aquest treball, Salvador alia lexicologia i semiòtica, i, partint del concepte greimasian d'isotopia com a "conjunt d'elements similars disseminats en l'espai d'un text" (i per tant com a "estructura que se superposa a la linealitat del discurs per tal d'organitzar-lo com a text"), arriba a la conclusió que ENCARA conté quatre grans isotopies de tipus lexicològic, la més rellevant de les quals és justament la conformada per la reiteració de la unitat lèxica "encara" en tres posicions "importantes", importància de la qual en resulta que aquesta unitat sigui "remarcablement privilegiada" i esdevingui, en últim terme, la *paraula global* que en realitat tot text poètic constitueix segons Potebnia (de qui Salvador es reclama tot recordant-nos que pel lingüista rus les diverses unitats lèxiques no són sinó proformes de la sola paraula global que és el text). Les tres posicions importants a què Salvador es refereix són les ocupades pel títol, l'inici (o incipit, "Encara et veig") i la "coda" (que en el poema en qüestió no coincideix amb l'èxplicit però que té un marcat caràcter terminal o clausular: és el *darrer* vers de la penúltima estrofa, vers que, a més, en ser seguit de dos punts inclou ja tota l'estrofa final: "encara et veig inabastada:"). Les tres isotopies restants són les següents:

(1) els mots amb morfemes derivatius (prefixos i sufixos), els quals expressen el significat no pas sintèticament sinó analíticament;

(2) el tret d'acció [+ Acc.], que comporta una *activització* de l'univers significatiu representat en la mesura que implica una concepció processual (i no pas estativa, i doncs estàtica) dels fenòmens; i

(3) l'expressió del significat per la doble negació o la negació del contrari (com en el sintagma inicial de la quarta estrofa "cap desplaer", en què "cap" nega el contrari de "plaer"), recurs relativament poc freqüent i, per tant, *marcat*, i que comporta una dificultat suplementària per a la percepció intel·lectual del lector.

El factor comú a totes tres isotopies és el valor de dinamisme i tensió, de "*tour de force* continuat i esportiu", de "despesa energètica generosa", i és en aquest sentit que la isotopia que conforma la reiteració de la unitat "encara" en el títol, l'incipit i la coda pot recollir les restants, que s'hi projecten, i funcionar de nucli: en efecte, en aquest poema de Carner

"encara" per la importància que Salvador els atorga, com veurem tot seguit, en funció de les posicions en què tenen lloc.

"encara" centra el tema de la magnificació i l'exaltació d'un present que, a causa de la pressuposició lògica de negació futura continguda en el seu valor semàntic ("encara et veig" pressuposa necessàriament 'en un moment del futur *deixaré de veure't'*), es troba seriosament amenaçat pel flux del temps. Heus aquí el poema:⁵⁹

<p style="text-align: center;">ENCARA</p> <p style="text-align: center;">Encara et veig vora l'estany de flors gemades; un gai oreig les féu frisar, com tes mirades.</p>	<p>Si l'ésser teu es va desfer, ta llum m'inunda; la pols t'és lleu, ma recordança t'és profunda.</p>
---	---

⁵⁹ Com es pot comprovar, hi ha un "encara" que Salvador no comenta en el seu treball: el que es troba al final de la sisena estrofa. Si seguim el suggeriment de Biasi de què he donat notícia a la nota 57, podríem dir que aquest "encara" és, des d'un punt de vista merament posicional, invers i simètric a l'"encara" de l'incipit: aquest darrer és doblement inaugural —perquè ocorre a l'inici de l'incipit: és el primer mot del text—, mentre que aquell és doblement clausular —perquè ocorre en doble final: d'estrofa (es troba al darrer vers de la quarteta) i de vers—. La posició del darrer "encara", a la coda, és el resultat de la combinació de les dues posicions precedents: és inaugural perquè es troba a inici de vers, i és clausular perquè aquest vers és el darrer de l'estrofa. Notem també que el mot "ja", a l'antepenúltima estrofa, i el significat del qual Salvador contraposa al d'"encara" (p. 67), ocorre també en final d'estrofa. En la sofisticada aproximació d'Espinal (1984), els *encara* i el *ja* del poema de Carner tindrien assignada una categoria sintàctica d'adverbi oracional corresponent a la categoria semàntica de modificador temporal, categoria que contrasta amb la d'operador quantitatiu que posseeixen tots dos mots quan són susceptibles de ser interpretats amb un valor no-temporal, com ara en els enunciats "La Sra. Anna encara és optimista/ja és pessimista".

<p>A ta cançó semblava el cel, la terra, viure; un arbrissó s'encomanava de ton riure</p> <p>i de ton mas desengrevien la recança tos braços clars, lliures d'amor i plens de dansa.</p> <p>Cap desplaer, cap dol d'un viure que declina, no sap desfer l'esclat d'uns núvols de juguina,</p> <p>i del trepig que no ultratjava l'herba fresca, i del desig, dolç en els ulls com una bresca,</p> <p>i de les flors empurpurades de ta cara, i del teu cos invulnerat, que balla encara.</p>	<p>Véns al llindar, lloses deixant impiadoses, i em saps donar manats de flors meravelloses;</p> <p>beses mon plor quan ningú d'altre no el sabia; i semblo jo qui ja no veu l'esclat del dia,</p> <p>l'erm i distant, mica d'enyor esparpillada, quan al davant encara et veig inabastada:</p> <p>ton cap gentil mig decantat a les jonquilles i el vent d'abril acampanant-se a les faldilles.</p>
---	--

*

* *

Afegim per acabar que el concepte de marc ha estat explorat també per Ballart en el primer capítol ("La impressió del límit") del seu darrer llibre (Ballart 1998) i en un article en homenatge a Claudio Guillén (Ballart 1999). És a aquests dos treballs que dec el fet que no m'hagi passat desapercebut el poema de Baudelaire "Le cadre" i que hagi pogut aprofitar també la breu *meditació* d'Ortega (que desconeixia) de què m'he fet ressò a l'inici de la secció II.

I una referència més: Glaser (1994-95), que malgrat ser purament impressionista i intuïtiu (parla més com a poeta que com a teòric o crític), il·lustra bé la importància de les tres "posicions clau" (*key positions*) del

poema: el títol i els primers versos (que en són l'entrada) i els darrers versos (que en són la sortida), "a trinity of intrigue and intensity" (35).

2.3 Funcions del títol

2.3.1 Introducció

Aquest apartat tracta de les funcions del títol, i ho fa a partir de la bibliografia sobre la qüestió i de les "excursions" que aquesta bibliografia convida a fer (i que he procurat que no anessin prou lluny per poder ser considerades digressives). Dels autors que han dedicat atenció al tema, Genette (1987: 73-89) és sens dubte el que ho ha fet amb més deteniment, i a ell recorro ara i adés en el decurs de l'explicació. Al terme de la seva exposició (p. 88-89), i no sense certes vacil·lacions, Genette conclou que les funcions del títol són tres: *designativa*, *descriptiva* i *seductora*. Assumeixo aquest plantejament, i corregeixo Genette només en un punt: crec que *descriptiva* no és un bon terme per denominar la funció del títol que s'hi associa, i el canvio per *metalingüística* (pel qual opta, també, Kantorowicz (1986: 57)). Aquest canvi, que ja justifico en el seu moment, pot aixecar el dubte de si no haurien estat millors, per denominar les altres dues funcions, els termes respectius *referencial* —usat per Kantorowicz (1986)— i *conativa* —usat pel Groupe μ (1970)—, per coherència entre aquests termes i *metalingüística* (tots tres, com és sabut, de perfum netament jakobsonià,⁶⁰ i que marco en negreta a la taula següent):

GENETTE	designativa	descriptiva	seductora
KANTOROWICZ	referencial	metalingüística	
GROUPE μ			conativa

⁶⁰ Vegeu, per sobre de la línia contínua del quadre de la nota 50 —en què mostro el model hexafuncional del llenguatge de Jakobson (1958)—, les funcions (2), (6) i (3).

Però tant *designativa* com *seductora* em semblen termes molt més ajustats que *referencial* i *conativa* (massa generals i comprensius) a la naturalesa i el caràcter de la funció del títol a la qual volen referir-se, i, en benefici de la precisió, he preferit sacrificar la coherència terminològica (que hauria imposat la triada *referencial, metalingüística, conativa*) i mantenir-los.

2.3.2 Funció designativa

Com diria Maragall (cf. el §2.1.3), posar títol al text és batejar-lo. El títol és el nom de l'obra, i, de la mateixa manera que els antropònims i els topònims respecte de les persones i els llocs que denominen, serveix per referir-s'hi tan precisament com sigui possible i sense massa risc de confusió. La funció primera del títol és doncs *designativa*, en termes, com hem vist al §2.3.1, de Genette (1987). Altres autors han fet servir denominacions diferents, per referir-se a aquesta funció, com ara (segueixo un ordre cronològic) *apel.lativa* (Grivel 1973), *denominativa* (Mitterand 1979), *distintiva* (Goldenstein 1990, Beaumarchais et al. 1987), *díctica* (Bokobza 1984, Dardel 1988) i *referencial* (Kantorowicz 1986). L'elecció de Genette, que ell no justifica, és sens dubte motivada per la caracterització del nom propi, per part de Kripke (1972), com a *designador rígid*.⁶¹ En la lògica de Kripke, un designador designa un objecte *rígidament* si el designa arreu on aquest objecte existeixi, i aquesta és la condició que el nom propi satisfà. Això vol dir que, a diferència del nom comú, el qual té un significat lèxic, sentit o intensió a través del qual podem identificar nous exemplars no coneguts prèviament (els quals constitueixen l'extensió del nom), el nom propi, pel fet que no posseeix intensió, no pot estendre la seva extensió més enllà de l'individu que etiqueta i identifica. Tant "Stendhal" (nom propi) com *El roig i el negre* (títol) designen un objecte determinat, i només aquest objecte, per

⁶¹ Genette (1987: 77) no esmenta Kripke, però sembla al·ludir-hi en la seva explicació de la funció designativa del títol quan afirma que, en una proposició com ara "¿Has llegit *El roig i el negre*?", la relació del títol amb l'obra de Stendhal és purament convencional, de "pure désignation rigide, ou identification".

a tots els membres d'una comunitat als quals "Stendhal" i *El roig i el negre* hagin estat transmesos per la història.

En l'aproximació de Vouilloux (1985), el nom propi i el títol són els constituents formals (o els trets distintius) de la referència pròpiament dita (o referència nominal). Perquè hi hagi referència en aquest sentit restringit (que l'oposa, com veurem després, a l'al·lusió), han de ser usats necessàriament o l'un o l'altre, o tots dos conjuntament, en un enunciat particular:

(1) [REFERÈNCIA]

NOMS	
nom propi	títol
+	+
—	+
+	—

Així, un enunciat és estrictament referencial quan *denomina*, és a dir, quan hi són presents (+) els noms (el nom propi i el títol, com representa la primera fila) o el nom (el nom propi o el títol, com representen les altres dues files). La referència nominal opera sempre segons un esquema únic, que és el de la donació inaugural del nom, i que la ficció (una novel·la, per exemple) també segueix: perquè l'enunciat "le port de Carquethuit" (títol d'un quadre d'Elstir a la *Recherche* de Proust) designi contractualment, en el si d'una comunitat determinada (els lectors de la *Recherche*), tal obra concreta, cal que hagi estat explícitament fundat i inaugurat a fer-ho, cal que el text *imiti* l'acte de naixement i de bateig que, dins l'esfera d'intercanvis que tenen lloc a la *realitat*, ha consagrat, posem per cas, *La lliçó d'anatomia* de Rembrandt. Això vol dir que "le port de Carquethuit" no accedirà al seu estatut de títol

designador d'un quadre abans que hagi estat satisfeta una formalitat preliminar.⁶²

L'especificitat de la referència nominal ajuda a copsar-la un acte, amb relació a ella, absolutament denegatori: l'al.lusió. En efecte, l'al.lusió pot ser definida per l'absència dels constituents formals de la referència. L'al.lusió és, doncs, una referència no nominal:

(2) [AL.LUSIÓ]

NOMS	
nom propi	títol
—	—

És al.lusiu un enunciat que refereix sense denominar, és a dir, del qual són absents (—) els noms (el nom propi i el títol). Un mateix enunciat pot ser alhora referencial i al.lusiu, sempre que l'objecte referit i l'objecte al.ludit no siguin el mateix: així, el títol *The Sound and the Fury* refereix a l'obra de Faulkner així titulada, però també al.ludeix, al mateix temps, a *Macbeth* (obra a la qual la novel·la de Faulkner manlleua el títol).⁶³ La referència és de tipus *digital*, perquè realitza idealment la finalitat del codi simbòlic (en el sentit que tendeix a assignar un mot per a cada cosa: un nom per a l'escriptor, un

⁶² El text de Proust és en aquest sentit absolutament rigorós: la primera menció del quadre és feta per mitjà del mot "tableau" i d'algunes indicacions descriptives (el motiu temàtic que dona títol al quadre i les circumstàncies de la seva composició i la seva contemplació): "dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement" (p. 836 del tom I de la *Recherche* editat per Gallimard). És gràcies a aquesta menció inaugural que, pàgines després (842), el quadre podrà ser designat únicament pel seu títol, sense el concurs de cap altre recurs lingüístic (com qualsevol quadre real), i podrà entrar en el codi de les obres citades en l'univers de representació de la *Recherche*.

⁶³ Cf. el segon paràgraf de la nota 51.

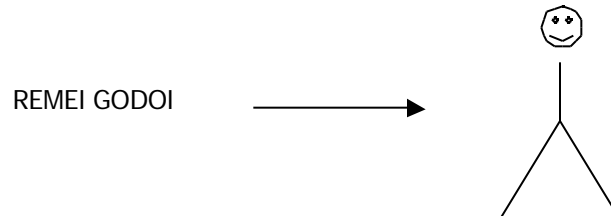
títol per a l'obra), mentre que l'al·lusió és de tipus *analògic* (el seu element no és el símbol, sinó la imatge):

Avec l'allusion, la lecture ne consiste plus à reconnaître et à entériner une relation bi-univoque, mais à réactiver un sens pratiquement infini que la série des interprétants, série ouverte, ne parvient jamais à épuiser totalement. Tandis que la référence fige le texte référentiel dans le recours sans réplique à un *codex* (noms et titres), l'allusion le fluidifie au gré d'une démarche par associations plus ou moins libres, de connexions intra et intertextuelles, de rapprochements analogiques ... Elle [l'allusion] fait filer (s'échapper et se dévider) l'écheveau symbolique de la langue dans un usage analogique (échelé) du code // La référence est du côté du monument (de la mémoire), l'allusion du côté du mouvement (de la perte): l'une fixe, fige et inscrit ses comptes, l'autre flue, fuit et décrit des trajectoires. (Vouilloux 1985: 201)

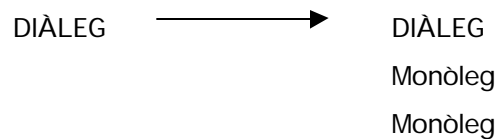
La primera fila de la taula (1) dona compte de la possibilitat que un títol sol, sense el concurs d'un nom propi, no satisfaci la funció designativa que té encomanada, i, per tant, la "fixació" i la biunivocitat que persegueix la referència (i que Vouilloux descriu tan bé en la citació que n'acabem de fer): demaneu les *Sàtires* a un llibreter, i no en rebreu sinó una altra pregunta: ¿les *Sàtires* de qui? (Genette 1987: 74). A més de l'existència de títols homònims (un mateix títol per a més d'una obra), a la biunivocitat referencial hi fa obstacle també l'existència de títols sinònims (més d'un títol per a una mateixa obra): *Spleen de Paris / Petits Poèmes en prose*, *Albertine disparue / La Fugitive*, *La Celestina / Calixto y Melibea*.

La proximitat entre el títol i el nom propi no ens ha de fer caure en la temptació de considerar que l'única diferència que hi ha entre ells és el tipus de designat o de referent —una obra (artística o no) en el primer cas, un objecte del món natural (persona o lloc) en el segon—. La relació del nom propi i del títol amb el seu referent respectiu no és ben bé la mateixa, pel fet que el primer no en forma part, mentre que el segon sí. El nom propi no és essencial a la persona o al lloc que designa, perquè aquesta persona i aquest lloc no l'inclouen: com a molt, el tenen o el posseeixen. En aquest sentit, els noms propis són propietats, no pas parts. Que això és així ho demostra el fet que el canvi de nom propi no implica cap canvi substancial en la persona o el lloc (aquests continuen essent, en essència, els mateixos). Si indiquem

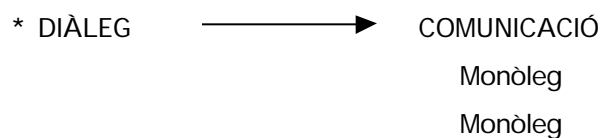
amb una fletxa la relació del designador cap al designat, en el cas d'un antropònim com ara "Remei Godoi" tindrem la representació següent:



Per contra, el títol no és propietat sinó part de l'obra. Per això, en la seva funció designativa, actua com una sinècdoque (Adams 1987), i, més concretament, com una sinècdoque particularitzadora: quan diem, posem per cas, "¿Coneixes el poema 'DIÀLEG' de Brossa?", amb el títol del poema designem no pas, únicament, el text ("Monòleg // Monòleg"), sinó, a més d'aquest, el títol (de la mateixa manera que, quan diem "vela" per "vaixell", incloem "vela"):



Per això un canvi de títol implica un canvi en l'obra, i invalida la relació de designació establerta pel títol original (això és el que indica l'asterisc en la representació de sota, on el títol del poema de Brossa ha passat de ser "DIÀLEG" a ser "COMUNICACIÓ"):

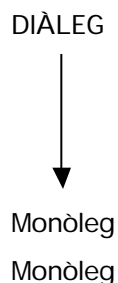


2.3.3 Funció metalingüística

La funció designativa del títol no s'ha de confondre amb la funció que ens interessa més en aquesta tesi, i que és aquella per virtut de la qual el títol *diu* alguna cosa del text. En el seu estudi sobre un corpus de títols filmics, el Groupe μ (1970: 94) assimila la funció designativa a aquesta altra funció:

Les titres de films utilisent la langue à plusieurs fins. Comme les titres des oeuvres littéraires et musicales, ils **désignent** une oeuvre et l'on pourrait analyser **les relations qu'ils entretiennent avec son contenu**. Toutefois, cette **fonction référentielle** qui ne peut apparaître qu'à la lecture du livre, qu'à la vision du film, ils l'assument en quelque sorte *a priori* dans la communication publicitaire.

El fet que "Diàleg" designi l'obra així titulada és indiferent a la relació que aquest mot té amb "Monòleg // Monòleg". Són dos vincles diferents: *referencial* el primer, *semàntic* el segon.⁶⁴ Podem representar aquest segon vincle, *grosso modo*, i prenent el poema de Brossa d'exemple, així:



⁶⁴ Òbviament, el terme "referencial", que és el que fa servir el Groupe μ seria adequat, precisament, per etiquetar no pas aquesta segona funció del títol, sinó la primera —és el terme que escollia Kantorowicz (cf. la taula del §2.3.1)—, com ja es desprèn de la teorització de Vouilloux sobre la referència, que hem subscrit plenament, i de la concepció clàssica del nom propi com aquell nom que només té referència (no pas sentit).

És aquesta funció del títol la responsable de les protestes de què ens hem fet ressò en el §2.1.3: quan Adorno afirmava que, a fi de respectar el misteri de l'obra i no violar-ne el caràcter essencialment enigmàtic, els títols haurien de *designar sense dir*, no feia res més que expressar el desig impossible que el títol, tot mantenint el seu vincle (referencial) amb l'obra, renunciés al seu vincle (semàntic) amb el text. Com la funció que, seguint Genette (1987), hem convingut a denominar *designativa*, també aquesta ha estat etiquetada amb noms diferents: *enunciativa* (Bokobza 1984), *semàntica* (Mihaila 1985, Dardel 1988), *metalingüística* (Kantorowicz 1986) i *abreviativa* (Goldenstein 1990). Genette (1987) en diu *descriptiva* amb l'argument que, per aquesta funció, el títol *descriu* el text per mitjà d'una de les seves característiques, la qual, en els termes de Genette, pot ser de contingut, o temàtica (com en el cas del títol *Phèdre*), de forma, o remàtica (*Odes*), o de forma i contingut alhora, o rematicotemàtica (*Traité de la nature humaine*). Com es veu, llevat del darrer d'aquests tres casos, l'operació de la qual parla Genette és inevitablement sinecdòquica, per tal com és parcial i selectiva (l'autor ha escollit una de les característiques del text i se n'ha servit per titular-lo), i per tant el terme "descriptiva", apte per significar el tot però no pas la part, és ben poc adequat. Això sense tenir en compte que no sembla tampoc apropiat per a alguns dels títols que Genette denomina *antifràstics o irònics*, com ara *L'automne à Peking* de Boris Vian i bona part dels títols surrealistes, els quals exhibeixen "une absence provocante" (Genette 1987: 79): la *descripció* no ho pot ser de quelcom *absent*.

Dels termes esmentats en el paràgraf anterior, és sens dubte "metalingüístic" aquell que recull més fidelment l'esperit d'aquesta segona funció del títol, segons la idea que ens ens fem nosaltres. Dissortadament, Kantorowicz, que és qui l'usa, passa per la qüestió de puntetes, i es limita a dir que el títol té una funció metalingüística en tant que és un enunciat *en segon grau* (Kantorowicz 1986: 57, nota 52). Òbviament, no hi ha metallenguatge sense un llenguatge previ (*en primer grau*, o "primari" en expressió de Coseriu 1956: 323) sobre el qual aquell pugui actuar, i, en el nostre cas, aquest llenguatge previ és el text. En aquest sentit, no serà sobrer de recordar que Greimas (1979: 174), a propòsit del prefaci de *Naissance d'Archanges* de Georges Dumézil, qualifica el prefaci en general

—l'estatut semiòtic del qual, com hem tingut ocasió de veure en el §2.1.4, és en més d'un concepte comparable amb el del títol— de "reflexió metadiscursiva" en funció del seu caràcter d'"elaboració secundària".

En el §2.2 hem vist que Genette i Hamon reservaven la metatextualitat i el metallenguatge, respectivament, a àrees diferents. La concepció genettiana de la metatextualitat es veu condicionada per l'emplaçament d'aquesta categoria en el conjunt de les relacions transtextuals que constitueixen el programa d'investigació de l'autor. Recordem que, per Genette, la metatextualitat afecta "la relació de comentari que uneix un text a un altre text que en parla" (cf. el §2.2.2). Definida així, la metatextualitat mai no podria confondre's amb la paratextualitat, categoria relativa a les relacions no entre textos, sinó entre el text i els enunciats subsidiaris i complementaris que l'acompanyen (o paratextos), per molt que aquesta relació sigui de comentari, i per tant d'una naturalesa similar a la relació metatextual: el mateix Genette reconeix ja a la Introducció de *Seuils* que la franja paratextual és sempre "porteuse d'un *commentaire* auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur".⁶⁵ No encorsetat per termes previs ni per ambiciosos programes, Hamon (1977) pot defensar lliurement la idea que de metallenguatge n'hi ha també a dins de l'obra literària mateix:

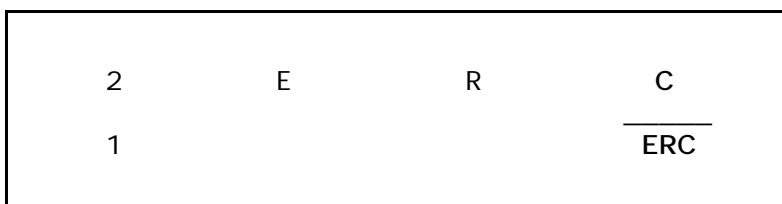
On peut donc faire l'hypothèse que le texte littéraire, non seulement est générateur de paraphrases, de gloses, d'explications, d'exégèses, de critiques, de compilations, d'enseignements et de rewritings extérieurs divers, mais qu'il contient son propre système de paraphrase, son propre métalangage interne. (Hamon 1977: 265)

Com ja he remarcat en el comentari que he fet d'Hamon (1977) en el §2.2.3, aquest metallenguatge intern travessa tots els espais del llibre, i integra també, per tant, a més d'elements textuais (en el sentit restringit del terme) com l'incipit i l'èxpicit, els paratextos en general. També Mailhot (1985), dos anys abans de l'oficialització del terme "paratext" pel crèdit donat a *Seuils* (1987), veu els títols, les dedicatòries, els epígrafs i els

⁶⁵ La cursiva és meua.

prefacis com a "metatextos", tot i que sembla també atret per "perigrafia", de Compagnon (1979: 328).⁶⁶

Hom sol considerar el metallenguatge com l'efecte d'una jerarquia de llenguatges: el metallenguatge és concebut com un llenguatge el pla del contingut del qual és constituït ell mateix d'un llenguatge. En la formalització de Barthes (1964), d'arrel i d'inspiració hjelmslevianes, tot sistema de significació comporta un pla de l'expressió (E) i un pla del contingut (C), i la significació coincideix amb la relació (R) entre aquests dos plans: ERC. Aquest sistema (ERC) es pot convertir al seu torn en element d'un segon sistema, al qual serà, per tant, extensiu. D'aquesta manera, tindrem dos sistemes de significació el primer dels quals es trobarà inserit en el segon. Perquè hi hagi metallenguatge, el punt d'inserció del primer sistema (representat, en el diagrama de sota, a 1) en el segon (representat a 2) s'ha de situar en el pla del contingut:



Adaptant aquesta formalització al vincle semàntic existent entre el títol i el text, podem dir que el text (ERC d'1) és l'objecte del contingut del títol (C de 2). Per això em sembla equivocada la conceptualització de Rey-Debove (1979: 699), que explica la relació entre el títol i el text fent abstracció del caràcter secundari (i per tant metalingüístic) del primer respecte del segon. Així, l'autora comença sostenint que entre el títol i el text el més habitual és que hi hagi isotopia semiòtica, en el sentit que tant l'un com l'altre acostumen a ser o "mundans" (és a dir, solen constituir un discurs sobre el món) o metalingüístics (solen constituir un discurs sobre la llengua); seria un exemple del primer cas la novel·la de Zola *Le ventre de Paris*, i un exemple

⁶⁶ L'article de Mailhot (1985) es titula "Le métatexte camusien: titres, dédicaces, épigraphes, préfaces", però ja al primer intertítol fa precedir "métatexte" de "périgraphie": "Aux frontières du texte: périgraphie, métatexte".

del segon la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal (el signe d'igualtat entre el títol i el text corresponent indica isotopia semiòtica entre ambdós):

món:	<i>Le ventre de Paris</i>	=	text
llengua:	<i>Grammaire générale et raisonnée</i>	=	text

És clar que, en els termes de Rey-Debove, ni la isotopia en funció del món ni la isotopia en funció de la llengua són necessàries: hi ha títols mundans de textos metalingüístics (*Pierre à Londres*, per exemple, és el títol d'un manual d'anglès per a aprenents francesos), i, inversament, títols metalingüístics de textos mundans (un poema titulat *Poema*). Com es pot veure fàcilment, Rey-Debove passa per alt l'especificitat del títol: de la mateixa manera que, com ja he avançat abans, no hi ha metallenguatge sense llenguatge (aquest és la condició necessària d'aquell), no hi ha tampoc títol sense text. El títol no és un enunciat independent, perquè, sense objecte, no pot *funcionar*, i per això el segment "le ventre de Paris", per posar el mateix exemple que Rey-Debove, només podria ser mundà (i parlar doncs de certes coses del món) en tant que text, mai en tant que títol. De la mateixa manera, si *Grammaire générale et raisonnée* és un títol metalingüístic no és pas a causa del fet que "grammaire" sigui, a diferència de "ventre", un mot el marc de referència del qual és el llenguatge, sinó a causa del seu sol i mer estatut de títol.

En metàfora molt efectiva de Barthes mateix, i usada precisament a propòsit del títol de Poe *La vérité sur le cas de M. Valdemar* (Barthes 1973: 34), recórrer al metallenguatge és desdoblar el llenguatge en dues capes la primera de les quals, d'alguna manera, cobreix la segona. Centrant-se en l'àmbit pictòric, Bauret (1977: 26) explora la diferència fonamental entre el quadre i el discurs sobre el quadre (el seu metallenguatge, doncs) recorrent a l'etimologia, i les seves conclusions són ben pertinents a la metàfora barthesiana:

Méta, c'est étymologiquement "ce qui englobe", mais aussi "ce qui dépasse". Le discours sur la peinture ou plus exactement sur le tableau ... est le produit d'une relation d'englobement, ou de dépassement, que nous pourrions décrire en risquant ces quelques métaphores spatiales : le discours tourne toujours autour de son objet sans y pénétrer véritablement, il se situe au-delà ou en deçà, mais jamais à sa hauteur, à son niveau, dans un autre espace que celui du langage-objet, en l'occurrence le langage pictural. L'écart entre le tableau et son commentaire, écrit Jean-Claude Lebensztejn, "tient moins à leur distance qu'à leur hétérotopie". Il y a donc décalage, ou encore décrochage entre ces deux langages qui sont impliqués dans le système de description du tableau, du fait qu'ils se tiennent dans deux lieux différents.

En tant que énonciat metalingüístic, el títol engloba el text i el depassa, i el cobreix sense penetrar-lo perquè resta sempre en un altre nivell. I això és així gràcies al lloc que ocupa, que el separa del text clarament, sense possibilitat de confusió. Derrida (1979: 225) ho expressa una mica emfàticament en afirmar que cap teoria del títol no es podria dispensar d'una topologia: no hi ha títol sense la determinació rigorosa d'un codi topològic. Un títol "n'a lieu que sur le bord de l'oeuvre": si es deixava incorporar al seu objecte (és a dir, el text), si en formava part, com un dels seus elements interns, una de les seves peces, el títol deixaria de fer el paper que té encomanat i de tenir el valor que la llei, el dret i el codi li han assignat. Derrida torna a aquesta idea unes quantes pàgines més endavant (234), en comentar *La folie du jour* de Blanchot, però ara contrasta el criteri topològic (necessari i suficient per al reconeixement del valor de títol a un énonciat) amb qualsevol criteri de lectura, lingüístic o semàntic (intern, en definitiva), sense capacitat per conferir o contestar aquest valor. D'aquesta manera, Derrida sembla subratllar el fet que el títol és abans que res una inscripció, un tret, una marca, una traça visible i llegible, *reconexible en un lloc determinat*, independentment del tipus específic de relació (lingüística, semàntica) que tingui amb el text, és a dir, sigui aquesta relació de semblança (com volia el nostre Maragall) o de mistificació (com volia, per exemple, Breton).

En connexió amb això darrer, s'imposa de precisar que el metallenguatge no necessàriament és un instrument al servei de la llegibilitat, com tendia a entendre'l Hamon (1977), fidel a la lliçó de Jakobson (per a qui la funció metalingüística del llenguatge és una funció "glossadora", de substitució, per signes clars, de signes dubtosos).⁶⁷ Aquesta manera de veure porta quasi inevitablement a concebre el títol com una mena de *paràfrasi* del text, idea que de cap manera comparteixo. Tota paràfrasi és metalingüística, però no tot element metalingüístic és parafràstic. En la recerca lingüística, la paràfrasi sol ser entesa com una activitat metalingüística de reformulació del sentit duta a terme pels parlants per "assegurar que el contingut que volen transmetre és el que transmeten efectivament" (Cabré 1995: 73). Per bé que una paràfrasi (Y) d'una formulació original (X) no equival mai, *de facto*, a (X) —atès que ha estat concebuda precisament per aclarir o reforçar el significat de (X), que, per alguna raó, l'emissor considera que pot resultar confús o poc clar—, el que fonamenta sempre la relació parafràstica és l'establiment, per part del parlant, d'una *identificació* entre el semantisme de (X) i el semantisme de (Y) (Fuchs 1982: 101). Així, en l'expressió següent (presa de Fuchs 1982: 104):

"Heureux les affligés, car ils seront consolés", cela veut dire *"Regardez dans cette foule les pauvres, les affligés, ils seront les premiers dans le Royaume de Dieu"*

el segment en cursiva és una paràfrasi del segment "Heureux les affligés, car ils seront consolés", per tal com el reformula sobre la base d'una identificació prèvia entre els seus semantismes respectius. El fet que hom vegi en la paràfrasi (Y) un *desenvolupament* d'allò parafrasejat (X) fa pensar que (Y) ha de ser un segment més llarg i més extens que (X), però en principi no hi ha cap obstacle teòric per considerar parafràstics segments

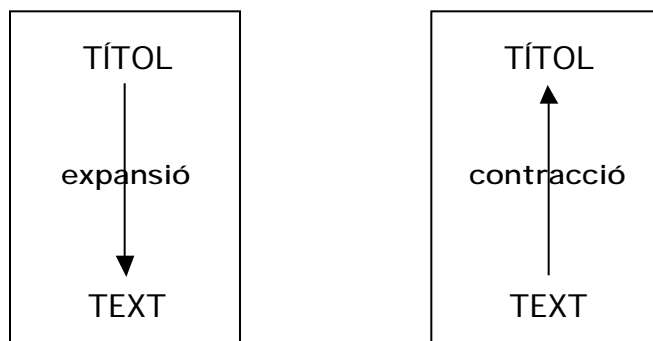
⁶⁷ Cf. la primera citació que he fet de Jakobson, a la p. 98.

més breus que l'original, si satisfan el criteri qualitatiu (segons el qual el que importa no és la idea de desenvolupament, sinó la d'aclariment, d'explicació). És sens dubte per la idea estesa que la paràfrasi és més llarga que allò parafrasejat que Cappello (1992: 17) es veu obligat a qualificar la paràfrasi que per ell és el títol (el qual en general és menys extens que el text) de *breu*:

Modulata da quanto detto a proposito della *brevitas* appare la *luce* che viene sul titolo dal fatto che lo si possa considerare una sorta di *parafrasi breve* del testo. È ancora una volta la motivazione del titolo-nome, che induce a considerarlo come parafrasi, o forse meglio, come una tra le possibili parafrasi brevi del testo. Il fatto stesso che alcuni autori abbiano offerto all'editore (sia pure costretti dalla prassi) un ventaglio di titoli; il fatto che talvolta mutino il titolo di un'opera nel passaggio da un'edizione all'altra, mostra che esso è solo una tra le parafrasi brevi, scelta dall'autore (o da chi per lui), per *guidare il lettore nel labirinto del testo letterario*.

La concepció del títol com a paràfrasi breu del text porta a pensar que la relació semàntica entre el títol i el text és un cas més d'*elasticitat del discurs* en el sentit en què entenen aquest concepte Greimas i Courtés (1979: 116), és a dir, com una de les propietats específiques de les llengües naturals en virtut de la qual "des unités discursives de dimensions différentes peuvent être reconnues comme sémantiquement équivalentes";⁶⁸ segons els autors, l'exemple més clar d'aquesta propietat és la relació entre la definició (expansió) i la denominació (condensació) lingüístiques, la qual, aplicada a la relació semàntica entre el títol i el text, Hoek (1981: 168) —que sembla del mateix parer que Cappello (1992), encara que enlloc no parla de paràfrasi—, tot i no derivar-la de cap concepte previ (com ara el d'elasticitat del discurs), representa de la manera següent:

⁶⁸ Courtés (1991: 17) és més precís en fer intervenir en l'explicació del concepte els termes hjelmslevians "pla de l'expressió" i "forma del contingut": en el pla del discurs hom constata, diu Courtés, que "deux segments donnés - l'un court, l'autre long, au plan de l'expression - peuvent être reconnus, le cas échéant, comme équivalents au niveau de la forme du contenu. Intervient, en ce cas, en effet, le phénomène dit d'élasticité du discours".



Segons aquesta representació, el text és una expansió del títol, i el títol, inversament i correlativa, una contracció o una condensació del text. Òbviament, en l'àmbit de la literatura de ficció (i, per extensió, en l'àmbit artístic en general) podem considerar que això és així només en comptades ocasions (en el marc de la tipologia que presentem en el §5, només alguns dels títols C1 s'avenen a aquesta descripció), i per tant generalitzar-ho i elevar-ho a categoria és inevitablement parcial.⁶⁹ Per acabar amb l'explicació de la funció metalingüística del títol, fixem-nos també que la idea de partida de Cappello és ben coherent amb la metàfora final (que he marcat en negreta, en l'extracte de més amunt), segons la qual el text és un laberint —és a dir, un espai fosc, fet de signes obscurs, i doncs perdedor— i el títol una guia —un signe clar i transparent, o, més aviat, que fa llum ("luce") sobre el text, talment la corona lluminosa que, en una interpretació de l'episodi mític menys coneguda que la del cabdell de fil, Ariadna hauria donat a Teseu perquè s'orientés en la foscor del laberint de Creta—. Com es pot apreciar clarament, la metàfora no és sinó, de fet, una versió "imatjada" de la definició del títol donada per Fisher (1984) —"els títols són noms la funció dels quals és de guiar la interpretació"—, i que ja hem discutit en el §2.1.2.⁷⁰

⁶⁹ Vegeu, en aquest sentit, les remarques que hem fet en el §2.1.2 a la definició de Marchese i Forradellas (1986), segons la qual el títol és una informació catafòrica o *condensada* del missatge íntegre del text. Similarment, per Goldenstein (1990: 68) el títol té, entre altres, una funció *abreviativa* (ho hem vist més amunt, en aquest mateix apartat 2.3.3), perquè "resumeix" el contingut del text.

⁷⁰ Cappello no és l'únic a creure que el títol és una paràfrasi breu del text. També Dressler (1972: 32) té aquesta idea: "un titolo adeguato è, da un punto di vista semantico, una

Dèiem a l'inici d'aquest apartat 2.3.3 que, de les tres funcions del títol, la metalingüística és la que interessa més aquesta tesi. En efecte, és d'ella que es desprenen les tipologies de relacions entre el títol i el text, força abundants a la bibliografia (pocs investigadors preocupats pel títol s'hi han sabut resistir), que examinem al §4.2, i que la nostra pròpia (al §5) té la intenció de millorar.

2.3.4 Funció seductora

Observava Henri Fournier des de les pàgines del seu *Traité de la typographie* (1825: 126):

Comme c'est le *titre* d'un ouvrage qui ... en donne au lecteur la première idée, et que cette sensation primitive, soit qu'elle flatte, soit qu'elle offusque l'esprit ou les yeux, y laisse souvent une impression plus ou moins durable, l'auteur et le typographe doivent réunir leurs efforts pour opérer une **prévention favorable**. L'un, par la simplicité et la brièveté qu'il mettra dans la rédaction du *titre*, doit donner une idée complète autant que possible du contenu de l'ouvrage, en s'attachant toutefois à **stimuler la curiosité du lecteur**; l'autre, par l'heureuse combinaison des lettres et l'habile disposition des lignes, doit offrir à l'oeil du connaisseur un aspect régulier sans monotonie, et agréablement varié ... Souvent la forme de cette page ... acquiert une importance majeure par l'influence qu'elle exerce sur cette masse de lecteurs frivoles qui n'achètent des livres que pour satisfaire leurs yeux, ou qui cèdent à la **séduction du titre**.

Fournier devia ser del tot conscient que trobar títol al text no era una feina fàcil, si el primer havia de donar del contingut del segon, com diu ell, "une idée complète autant que possible" —una de les manifestacions (sens dubte la més canònica i clàssica, però potser també la més costosa per a l'autor) de la funció metalingüística del títol que hem tractat en el §2.3.3— i, ahora, "stimuler la curiosité du lecteur". Ho suggereix el "toutefois" que precedeix l'esment d'aquesta darrera comesa del títol, i que Genette (1987) denomina, aquest cop creiem que amb encert, "funció seductora" (el mateix

parafrasi ridotta del testo que segue, nella forma sintattica di frasi o di sintagmi nominali ottenuti per trasformazione di frasi."

mot "séduction" és usat per Fournier al final de l'extracte que n'hem fet).⁷¹ De resultes de la seva posició "fronterera", el títol és una intersecció: mira alhora cap a dins (el text), en la seva funció metalingüística, i cap a fora (el públic en general), en la seva funció seductora, i això li atorga un caràcter marcadament ambivalent. Més d'un segle i mig després de Fournier, i des de les pàgines d'opinió del diari *El País*, Javier García Sánchez (1989: 10) expressava tímidament, per mitjà de dos adjectius diferents, el fet que un títol és susceptible de dues valoracions o judicis en funció d'aquestes dues "mirades" —és "adequat" si captiva el potencial lector (funció seductora), i "encertat" si convé al text (funció metalingüística)—:

nadie, salvo los propios escritores, supone hasta qué punto es importante el hecho de encontrar un título *adecuado*, que no siempre habrá de ser el más *acertado*. Aquí y allá, con más o menos disimulo, detecto el rastro de esa preocupación larvada de los novelistas por dar con *el* título, rotundo, lapidario, que entre como un tiro por los ojos y en la conciencia. La historia de la gran literatura también está configurada por grandes títulos, en la mente de todos, y que generalmente han acompañado a grandes obras. Por citar un único caso, *En busca del tiempo perdido* resume uno de esos fenómenos en los que el lector se siente cautivado *a priori* por una historia que aún no ha empezado a leer.

És clar que, contràriament al que suggereix García Sánchez al final d'aquesta citació, el títol de Proust no necessàriament ha de "captivar" tothom: el que sedueix els uns repel·leix o deixa indiferents els altres; com diu Genette de manera ben precisa, la funció seductora del títol es pot revelar positiva (cas de *En busca del tiempo perdido* per García Sánchez), negativa o nul·la segons els receptors, que no s'ajusten pas sempre a la idea que el destinador es fa del seu destinatari. És aquesta doncs una funció de marcat caràcter subjectiu i d'eficàcia sempre dubtosa: els editors, especialment sensibles als guanys que els títols els poden reportar, ho saben prou bé (no

⁷¹ El Groupe μ (1970) en diu *conativa*; Grivel (1973: 170), *publicitària*, en el sentit que el títol és el reclam del llibre i, com a tal, "une marque impérieuse couvrant la marchandise, propre à en garantir la qualité pour le plus grand nombre d'acheteurs possible (ou pour un groupe spécifique d'acheteurs)"; Barthes (1973: 34), *aperitiva* (es tracta de "mettre le lecteur en appétit", procediment que, precisa Barthes, s'assembla al suspens); Mitterand (1979), *incitativa*, i Beaumarchais et al. (1987), *promocional*.

n'hi ha cap que hagi pogut predir mai l'èxit d'un llibre, ni mesurar la part d'acció que, en aquest èxit, hi té el seu títol).

Genette vincula aquesta funció als efectes connotatius del títol, que, de manera a vegades involuntària, s'adhereixen als efectes semàntics primaris derivats del que ell en diu la funció "descriptiva" del títol ("metalingüística" per a nosaltres). Aquests efectes connotatius tenen a veure amb la *manera* com el títol exerceix aquesta funció. Així, per exemple, un títol com ara *Déroute à Beyrouth*, d'una banda anuncia una aventura situada en una capital exòtica i perillosa, i per tant, des del punt de vista de la seva funció "descriptiva", és un títol temàtic (en la tipologia triple de Genette, que, com ja hem vist, distribueix els títols en temàtics, remàtics i rematicotemàtics), però, d'una altra banda, la manera com anuncia aquesta aventura, fundada en una recurrència fònica evident, afegeix un altre valor a la "descripció": per a un lector que no coneix Jean Bruce, aquest valor seria "l'autor es delecta en el seu títol", i per a un lector més "competent", "l'autor no pot ser sinó Jean Bruce, o algú que imita la seva manera de titular".⁷² No totes les *maneres titulars* estan vinculades a l'autor, és clar: entre d'altres (Genette confessa que no té la pretensió de ser exhaustiu), n'hi ha que són d'ordre històric (dignitat clàssica dels títols genèrics, color segle XVIII dels llargs títols narratius a la manera de Defoe, tradició vuitcentista del nom complet de l'heroi), i també n'hi ha de genèriques (nom únic de l'heroi en la tragèdia, nom de caràcter en la comèdia,⁷³ sufix en -*ada* de l'epopeia clàssica).

⁷² Molino et al. (1974) estudien els títols de les novel·les d'espionatge de Bruce pertanyents a la sèrie OSS 117 (87 en total), i els distribueixen en cinc grups, entre els quals el denominat "nivell fònic" (els altres quatre són la presència, en el títol, de "OSS 117", el nivell idiomàtic, el nivell semàntic i el nivell morfosintàctic). En el nivell fònic retenen com a pertinent l'efecte de paronomàsia, i troben que, sobre el total de 87 títols del corpus, 24 participen d'aquest efecte (entre els quals, per exemple, i per citar-ne només cinc, *Double bang à Bangkok*, *Arizona Zone A*, *Métamorphose à Formose*, *Du lest à l'Est* i *Cinq gars pour Singapour*). Per a més detalls sobre aquest treball, cf. el §3.2.1, on el comentem.

⁷³ Bergson (1899: 11-12) vincula aquests usos amb el fet que, mentre que la tragèdia posa en escena una individualitat única en el seu gènere (ningú no se li assembla, i no s'assembla a ningú), la comèdia pinta tipus, caràcters que ens són familiars, semblances: "Un drame, même quand il nous peint des passions ou des vices qui portent un nom, les incorpore si bien au personnage que leurs noms s'oublent, que leurs caractères généraux s'effacent, et que nous ne pensons plus du tout à eux, mais à la personne qui les absorbe; c'est pourquoi le titre d'un drame ne peut guère être qu'un nom propre. Au contraire, beaucoup de comédies portent un nom commun: *l'Avare*, *le Joueur*, etc.: Si je vous demande

A un nivell més general, molts autors són del parer que bona part dels procediments i recursos emprats en el títol ho són per aconseguir el favor del públic i l'estimulació de la seva curiositat. Kantorowicz (1986: 78-101), per exemple, esmenta l'ús de

(1) llocs comuns, nocions admeses i valors reconeguts per l'opinió general, els quals, en provocar un sentiment de pertinença, de comunió i d'identificació, reben l'acord del destinatari, acord que aquest "transfereix" després al llibre; així, segons l'autora el títol de Zola *J'accuse* apel·la a un valor (la justícia) i implica "une prémisses du préférable opposant le bien de la justice au mal causé par ceux qu'il 'accuse'";

(2) figures com ara la reticència (per la qual hom "évoque une idée tout en laissant le développement à l'auditeur") i l'al·lusió (o evocació indirecta, és a dir, sense referir-s'hi,⁷⁴ de quelcom, com ara "un événement du passé, un usage ou un fait de culture");

(3) l'argumentació "par le rire ou le sourire", per mitjà de figures com la paronomàsia i la hipèrbole còmica; Kantorowicz cita com a exemple de paronomàsia sis títols de Bruce,⁷⁵ i com a exemple d'hipèrbole còmica el títol de Rabelais *Vie inestimable du grand Gargantua ..., Horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel*, i

(4) tècniques que tenen per efecte d'imposar la "presència" del títol, és a dir, de fer-lo evident, com ara (a) la paradoxa, l'oxímor i l'antítesi (*La Bête humaine*), (b) l'hipèrbaton ("Arthur Rimbaud: sa vie brûlée", publicat a *Elle*) i (c) la parataxi (*Impression soleil levant*), la interrogació (*Aimez-vous Brahms?*), el mode imperatiu (*Steal This Book*), l'adjectiu demostratiu (*Cet homme est dangereux*) i l'article determinat (*Le chêne et le roseau*).

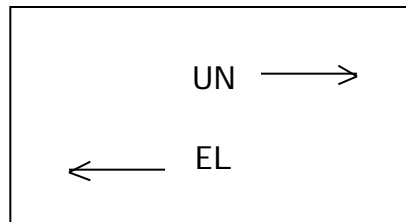
Weinrich (1971) explora justament la darrera de les tècniques de (4)(c) —és a dir, l'ús de l'article determinat—, però apel·la a raons més objectives que Kantorowicz per explicar la seducció que exerciria damunt

d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler *le Jaloux*, par exemple, vous verrez que *Sganarelle* vous viendra à l'esprit, ou *Georges Dandin*, mais non pas *Othello*; *le Jaloux* ne peut être qu'un titre de comédie. C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène."

⁷⁴ Recordem que al §2.3.2 hem definit l'*al·lusió* com l'absència dels constituents formals de la *referència*.

⁷⁵ Cf. la nota a peu de pàgina núm. 72.

nostre (l'argument de la "presència" en què es basa Kantorowicz és imprecís i excessivament intuïtiu). Weinrich mira d'explicar el funcionament textual de l'article en francès (el qual és similar al de l'article en català), i per fer-ho parteix de la idea general que el text es caracteritza per posseir una estructura de desenvolupament lineal i, per tant, per tenir la possibilitat de conduir l'atenció del lector cap a dues direccions: cap endavant, en direcció a la informació posterior (catafòricament), i cap enrere, en direcció a la informació anterior o prèvia (anafòricament). Són exemples respectius d'aquestes dues direccions del text l'article indeterminat i l'article determinat:



És per això que l'article indeterminat

requiere la despierta atención del oyente, puesto que para una comprensión exacta del articulado en cuestión no puede confiar en la información que ha recibido en el texto precedente; ha de esperar más bien a nuevos determinantes del texto que venga a continuación.

L'article determinat, per contra,

es una señal que exhorta al oyente a examinar el texto precedente según determinantes apropiados para el articulado. De esta manera el artículo determinado indica al mismo tiempo que continúa siendo válida la información que ha dado el texto hasta este momento sobre el signo. La atención del oyente puede pasar por alto rápidamente el articulado en cuestión y concentrarse en otros segmentos del texto. (Weinrich 1971: 243)

Les constatacions que

- (a) l'article determinat és en francès, i independentment del gènere al qual pertanyi el text, la forma usual per a substantius articulats en títols i epígrafs (constatació que Weinrich recolza només en l'afirmació que, per adonar-se'n, n'hi ha prou de mirar una obra de consulta literària o de fer un cop d'ull a l'aparador d'una llibreria), i
- (b) els títols tenen el poder de *seduir-nos* i fer-nos comprar i llegir els llibres,

porten Weinrich a preguntar-se per què l'article determinat agrada tant, precisament, en un context desproveït d'informació prèvia (per tal com el títol és el primer que llegim). La resposta de l'autor és que els títols amb article determinat, en remetre'ns a una informació prèvia de la qual no disposem, provoquen en nosaltres un "desconcert semiològic" que només amb la compra i la lectura del llibre podem eliminar, car suposem que és en el text que trobarem aquesta informació que ens falta per entendre plenament el títol.

Malgrat la seva originalitat (i també el seu avantatge respecte de l'explicació de Kantorowicz, basada en la "presència" que l'article determinat confereix al títol), aquesta resposta és insatisfactòria i problemàtica, perquè el "desconcert semiològic" no és exclusiu dels títols amb article determinat. ¿És més desconcertant, per posar només tres exemples, *La pierre qui pousse* que *Une pierre qui pousse*, *La femme adultère* que *Une femme adultère*, *Le rénegat* que *Un rénegat*?⁷⁶ També els títols amb article indeterminat remetent a una informació inexistente (per bé que posterior).

Tingui la forma que tingui, un títol està sempre *suspès*, *en suspens* o *en suspensió* (Derrida 1970: 221). El títol és sempre una *reserva enigmàtica*, una *el.lipsi*, una *economia en espera de la seva determinació*, de *la seva precisió* (Derrida 1979: 231 i 234), i en aquest sentit podem dir, aprofitant el mateix títol de Derrida (*Titre à préciser*) —cosa a la qual ell

⁷⁶ Els títols *La pierre qui pousse*, *La femme adultère* i *Le rénegat* ho són de novel·les curtes de Camus, i els esmenta Weinrich.

mateix ens sembla estimular—, que tot títol és "per precisar". La metàfora alimentària de Barthes (1973), segons la qual la funció seductora del títol és una funció *aperitiva* (el títol *obre* l'apetit: fa venir ganes de llegir el text), i que ja hem consignat (cf. la nota 71), és prou eloqüent. Tres anys abans, en la seva suggestiva anàlisi de *Sarrasine* de Balzac, Barthes (1970: 24) havia indicat, més literalment, que el que *obria* el títol (el títol *Sarrasine*, concretament) era una pregunta: "Le titre ouvre une question: *Sarrasine*, *qu'est-ce que c'est que ça?* Un nom commun? un nom propre? une chose? un homme? une femme?" Aquest títol proposa el primer terme d'una seqüència que no serà tancada fins molt més tard, cap a la meitat del relat (concretament, a la unitat que comença "Ernest-Jean Sarrasine était le seul fils d'un procureur de la Franche-Comté"), i per tant és la primera unitat del *codi hermenèutic*, constituït per

l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore: de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement. (Barthes 1970: 24)

Els termes hermenèutics estructuraven l'enigma segons l'espera i el desig de la seva resolució. Per Barthes, la dinàmica del text (que empeny endavant) és una dinàmica estàtica: per mantenir l'enigma en el buit inicial del seu desxiframent, el codi hermenèutic disposa retards en el flux del discurs: entre la pregunta i la resposta hi ha tot un espai dilatori.⁷⁷

En definitiva, la seducció el títol la provoca, d'alguna manera, *per se* i *malgré lui*, de resultes mateix de la seva condició d'*el.lipsi contextual* (Hoek 1981: 58). Si, endemés, l'autor l'infla amb recursos pretesament poètics, o bé amb tècniques d'acostament massa fàcils, es pot ben trobar que, en lloc de servir el seu text, li faci ombra i l'excedeixi. I, com diu sensatament John

⁷⁷ A la manera de *Sarrasine*, d'aquest espai dilatori Barthes mateix en fa ús: la resposta a la pregunta que el títol del seu llibre obre (¿Què és S/Z?) no l'obtenim fins al capítol quaranta-set (XLVII), és a dir, just al bell mig del llibre, que en té noranta-tres. En efecte, escriu aquí Barthes: "*SarraSine*: conformément aux habitudes de l'onomastique française, on attendrait *SarraZine*: passant au patronyme du sujet, le Z est donc tombé dans quelque trappe. Or Z est la lettre de la mutilation." (p. 113). *Sarrasine*, recordem-ho, és un castrat.

Barth (1984: ix), val més un text més seductor ("engaging") que el seu títol (*The Adventures of Huckleberry Finn*) que no pas un títol més seductor que el seu text (*Steal This Book*, d'Abbie Hoffman).⁷⁸

*

* *

Les funcions designativa, metalingüística i seductora pressuposen totes tres l'existència del text, i són suficients per explicar el títol i dar compte de la seva especificitat. Això vol dir que no hi ha cap condicionament d'índole formal que el títol hagi de satisfer i al qual s'hagi de sotmetre necessàriament, per poder ser tal. Pot ser títol des d'un conjunt de frases (pensem en alguns dels títols de J.V. Foix) fins a una sola lletra (com *H*, una de les darreres *Illuminations* de Rimbaud), i també ho pot ser, encara, un simple signe d'entonació (? és el títol del poema XI del llibre tercer de *Les Contemplations* d'Hugo; ¿...? ho és de tres poemes de Juan Ramón Jiménez⁷⁹). Com diuen Parisi et al. (1979: 97), "l'essere titolo non è una proprietà, ma una relazione", i per aquesta raó un títol "non è riconoscibile per se stesso, ma in quanto è il titolo di qualcosa".

No falten però, a la bibliografia, afirmacions que semblen anar en sentit contrari. Lecerf (1974: 145), per exemple, declara: "C'est avant tout un style, riche en oppositions et violent dans ses images, qui caractérise ce genre de segments que sont les titres". Com sigui que aquest estil que tenen els títols no els és específic (per tal com d'oposicions i d'imatges violentes també en contenen els textos), no ens ha pas d'estranyar la idea que els textos tinguin en el seu si, amagats, un bon nombre de segments que esperen que algun autor els rescati i els elevi a la categoria de títols de noves composicions. Així, seguint l'exemple de Françoise Sagan, que va manllevar del segon vers del poema de Paul Éluard *À peine défigurée*

⁷⁸ Recordem que *Steal This Book* és un títol esmentat també per Kantorowicz (1986), dins de (4)(c).

⁷⁹ L'un es troba a *Estío* (poema 91), i els altres dos a *Diario de un poeta recién casado* (poemes 108 i 186).

("bonjour tristesse") el títol d'una de les seves novel·les, Lecerf s'aplica a buscar en aquest mateix poema cadenes de mots que "ont le style des titres de livres". El text del poema d'Éluard és el següent:

Adieu tristesse
Bonjour tristesse
Tu es inscrite dans les lignes du plafond
Tu es inscrite dans les yeux que j'aime
Tu n'es pas tout à fait la misère
Car les lèvres les plus pauvres te dénoncent
Par un sourire
Bonjour tristesse
Amour des corps aimables
Puissance de l'amour
Dont l'amabilité surgit
Comme un monstre sans corps
Tête désappointée
Tristesse beau visage

I, a més de "bonjour tristesse", tenen l'estil dels títols dels llibres "adieu tristesse", "les lignes du plafond", "les yeux que j'aime", "la misère", "les lèvres les plus pauvres", "les plus pauvres te dénoncent", "par un sourire", "amour des corps aimables", "puissance de l'amour", "monstre sans corps", "tête désappointée", i també —encara que, opina Lecerf, no tant— "tristesse bonjour", "tristesse tu es", "sourire bonjour" i "des corps aimables puissance". Deixant de banda que hom no acaba de veure, en moltes d'aquestes seqüències, l'estil que diu Lecerf que tenen els títols (¿quina oposició, quina imatge violenta hi ha, per exemple, a "la misère"?), l'autor sembla no adonar-se que un títol no pot tenir una existència *virtual*: un títol només pot existir si existeix *efectivament*, denominant una obra i dient quelcom del seu text (per virtut de les seves funcions designativa i metalingüística, respectivament) i, tan bé com sàpiga, conduint-nos a la lectura d'aquest darrer (per virtut de la seva funció seductora).

No menys forassenyat que pensar que el títol és reconeixible pel seu estil és d'atribuir-li les propietats del Text (entès aquest en el sentit usual,

no en el sentit restringit que li dóna Genette com 'allò que no és paratext'), com fa Nord (1989: 519-522) a la primera part del seu article (sota el títol, ben clar i explícit, "Der Titel als Text"), i partint de les set "normes de textualitat" que, segons Beaugrande i Dressler (1981), compleix el Text: el títol posseirà doncs cohesió, coherència, intencionalitat, acceptabilitat, informativitat, situacionalitat i intertextualitat. D'aquesta manera, Nord eleva el títol a la categoria d'*esdeveniment comunicatiu*, en lloc de reservar-li el paper, més modest, d'unitat al servei d'aquest "esdeveniment". De manera anàloga, Gueunier (1991), en el seu estudi de l'ús de la parèmia d'origen evangèlic en els títols literaris en francès, i havent apuntat ja que els títols de les obres literàries constitueixen un "gènere discursiu" (p. 262), compara explícitament aquests dos elements (títol i parèmia):

Comme la parémie en effet, pour pouvoir accrocher l'attention, le titre doit, dans l'espace d'un seul et compact énoncé, provoquer et combler une attente, introduire et conclure, poser question et donner réponse. (268)

Com es pot veure fàcilment, Gueunier fa referència aquí a la funció seductora del títol ("accrocher l'attention"), però, a fi de concertar la "rencontre si productive" entre el títol i la parèmia (aquesta sí un gènere, i per tant reconeixible formalment per la seva fixesa: la mateixa Gueunier afirma que aquesta "forma simple" es caracteritza per "une certaine fixité de la forme linguistique et réthorique" que la fa autonomitzable i relativament closa), acaba atorgant al títol allò que només posseeix el text: la capacitat de satisfer l'espera (que el títol ha provocat), de concloure (allò que el títol ha introduït), de donar resposta (a la pregunta que el títol ha suscitat).

Finalment, suggereixen també que el títol és un gènere Levin (1977) des del mateix títol del seu article ("The title as a literary genre") i, des del sumari, la meritòria enciclopèdia de "formes simples" (Jolles) *Simple forms. An encyclopaedia of simple text-types in lore and literature*, editada per Koch (1994), on el títol figura al costat d'unitats com ara el proverbi, l'adagi, la balada, la faula, l'haikú, el mite, la cançó o el sonet. En tots dos

casos, tanmateix, aquesta idea inicial és corregida oportunament. Així, Levin declara, a manera de conclusió, en el darrer paràgraf del seu article:

At this stage, I must confess that my title for this paper has somewhat stretched the point it has been trying to suggest. **Not that the concept of title could stand by itself as a literary genre**, since any instance is quite meaningless without the work it stands for, **but that there are many kinds of titles and various ways of composing or finding or using them**. All of them serve to link a text with its audience, in a linkage which is variable on both sides, so that **generic study would be sorting out an indefinite number of combinations**. Different genres usually call for different conventions of titling .

Pel que fa a *Simple forms*, ja a l'inici de l'article corresponent a "Title" es diu: "Unlike other simple forms, **the t. [title] ... is not an independent unit** but a simple form related to another, usually more complex, form."