

CAPÍTOL 3

EL TÍTOL SENSE EL TEXT

3.1 Introducció

Gràcies a la posició que ocupa, separada i estable, el títol és un element fàcil d'identificar, i, en comparació amb el text (en general molt més extens), és relativament fàcil, també, de *manejar*. L'accessibilitat del títol a l'anàlisi, tant quantitativa com qualitativa, explica en bona part el gran nombre d'estudis que s'han fet de corpus de títols determinats, constituïts en funció de categories externes i contextuals —com ara l'autor (els títols de Jean Bruce), el gènere (els títols de la notícia periodística), l'escola o moviment (els títols surrealistes), etc—. Aquests estudis se situen, de fet, a la perifèria del nostre interès, en tant que fan abstracció de la funció metalingüística del títol i que, doncs, no tenen en consideració (o si més no confessen no voler-la tenir) el vincle semàntic entre el títol i el text, central per a nosaltres, però, tot i així, en comentaré breument quatre mostres amb l'objectiu d'il·lustrar clarament la diferència entre aquesta mena d'estudis i aquells altres que, atents a la dimensió significativa del títol, faran l'objecte del §4.2.2.

Una precisió prèvia, molt general, abans d'entrar en matèria: malgrat el que opinen alguns autors (o el que semblen opinar segons es dedueix d'algunes de les seves afirmacions), al meu parer no hi ha universals ni invariants del títol a partir dels quals sigui possible de determinar una hipotètica estructura, o manera, o aparença del títol en general. La diversitat de formes que el títol pot revestir és gairebé tan infinita com la mateixa llengua (ja ho avançava a les darreres pàgines del §2), i en aquest punt l'únic que podem fer és caracteritzar, a partir dels trets que creguem més pertinents (sintàctics, semàntics, lèxics, etc.), sèries de títols determinades, constituïdes en funció de categories com les que he esmentat en el paràgraf anterior (l'autor, el gènere, etc.). Tanmateix, sembla que l'ambició universalista pròpia de certes disciplines (com ara la

lingüística d'inspiració chomskiana) ha acabat estenent-se també al nostre objecte d'estudi. Hoek (1981: 18), per exemple, en els "Préliminaires méthodologiques" de la seva monografia, declara que el seu objectiu és "décrire les invariants du titre" i no pas "les caractéristiques spécifiques d'une période ou d'un genre déterminés"; però això l'obliga a fer un *salt metodològic* de l'específic al general ben poc convincent: els "exemples de titres" que mencionarà al llarg dels diferents capítols del llibre (la majoria corresponents a l'àmbit de la novel·la francesa dels segles XIX i XX) permeten, segons ell, "formuler des hypothèses, dont l'ensemble constitue le modèle général du titre".⁸⁰

El títol no pot ser *deduit* d'una fórmula impermeable. Contràriament a Hoek, això ho ha vist bé Moncelet (1972), que, lluny de pretendre conduir la diversitat a la unitat amb teories externes a l'objecte d'estudi, treu

⁸⁰ Només Tamba-Mecz (1983) ha gosat manifestar sense paliatius les reserves que li mereix el llibre de Hoek (en general elogiat per la crítica). Així, afirma irònicament a propòsit del capítol segon, dedicat a la sintaxi del títol: "Il est évident que la syntaxe va varier selon le corpus des titres analysés, la langue dans laquelle ils sont formulés et la théorie linguistique retenue comme cadre descriptif. Voilà une diversité bien gênante, pour qui est à la recherche d'une *typologie syntaxique* universelle (p. 91)! Heureusement, il existe 'une théorie syntaxique adéquate' (entendons propre à servir la visée généralisatrice de l'auteur): la *grammaire transformationnelle* dont les procédures vont permettre de 'décrire le modèle universel qui caractérise le titre' (p. 50). Cette rencontre 'merveilleuse' de la sémiotique et de la grammaire générative autour de la notion d'universalité (et tant pis, à ce moment-là pour l'historicité!) nous vaut un *rappel* de la théorie de Chomsky sous sa double version, ainsi que du modèle de la sémantique transformationnelle." (Tamba-Mecz 1983: 384). A un nivell més general, i més caut que Tamba-Mecz, Jacques (1987: 205-206) apunta que Hoek (1981) prioritza sovint els aspectes lingüístics, quan de fet les relacions sigmàtiques —constituïdes, segons Hoek mateix (1981: 32), per l'"ensemble de relations qui existent entre les signes de la pratique signifiante abordée [és a dir, els títols] et les objets auxquels ils renvoient", és a dir, els textos— "sont capitales en explication de textes" (205-206).

Afegim que Pérez Bowie (1992) aplica cegament als títols del teatre d'humor de la preguerra espanyola els quatre aspectes que considera Hoek (la sintaxi, la semàntica, la sigmàtica i la pragmàtica del títol), malgrat haver declarat prometedorament (i provocativament) en el primer paràgraf del seu treball que "el interés hacia los mecanismos de titulación literaria, por muy concienzudas que sean las investigaciones a que ha dado lugar, no deja de ser sino un escaqueo de semiólogos diletantes en torno al objeto en cuyo interior deberían aventurarse decididos —el texto— en lugar de limitarse a divagar sobrevolando su superficie en un mariposeo insustancial" (31). Igualment fidels a Hoek es mostren Sarfati-Arnauld i Lillo (1983) en el seu article sobre un corpus de 295 títols de contes mexicans publicats entre 1940 i 1958: "Siendo el trabajo de Hoek el más acabado ya que abre de una manera bastante sistemática el estudio semiótico del título seguiremos sus pasos, para ilustrar el conjunto de títulos que componen nuestro corpus. Siguiendo a Hoek, entonces, estudiaremos el título a partir de los cuatro componentes que él asigna a la semiótica. Es decir sintaxis, semántica, sigmática y pragmática." (20)

sensates conclusions d'uns quants trets de superfície. Ho fa en el capítol titulat, ben encertadament, "Visages". Amb l'objecte de contrastar aquesta manera de fer amb la de Hoek, en dono tot seguit tres mostres, preses de Moncelet mateix. Pel que fa a la *llargada*, nota Moncelet que "toutes les longueurs existent" (86), que històricament el títol ha sofert un procés d'escurçament (com si hagués perdut progressivament la seva funció primitiva d'"argument" del text), i que, per aquesta raó mateix, en la literatura moderna els títols llargs solen tenir intencions polèmiques, paròdiques o humorístiques. Pel que fa a la *composició gramatical*, remarca que l'absència de determinant (*Alcools*, d'Apollinaire) "efface toute assiette" (90) i fa una impressió de modèstia, de manca de rigor, de facilitat, "d'une oeuvre fragmentaire qui ne vise pas à l'organisation réfléchie de l'ensemble" (91), mentre que, per contra, l'article determinat (*Les Contemplations*, d'Hugo) anuncia, per la força de la seva precisió, "l'architecture longuement élaborée comme le caractère d'expérience totale, d'encyclopédie poétique".⁸¹ Finalment, els *títols en una llengua diferent de la del text* (Moncelet en parla sota la rúbrica "L'étrangeté") creen sempre "une sorte de distance, un dépaysement" (98);⁸² el recurs als títols en llatí, específicament, s'assembla al culte del mot noble (és el signe d'una distinció del llenguatge) i té sovint una ressonància religiosa que confereix més gravetat al text, quan no és el símptoma del temor a dir les coses pel seu nom, és a dir, un procediment al servei de l'eufemisme: "Cadaver", títol d'un poema de *Les Contemplations*, és un "détour linguistique" que "transfigure le mot réaliste français 'cadavre'". Moncelet acaba fent èmfasi

⁸¹ En sintonia amb la idea de Moncelet, i en un excel·lent article sobre l'ús de determinant en els títols de quadres i fotografies (ús que, si més no en l'aspecte que ens interessa ara, ens sembla aplicable als títols d'obres literàries), Bosredon (1986: 58-59) remarca que dos títols com ara *Couronnement* i *Le couronnement* susciten glosses epilingüístiques diferents: la seqüència lingüística sense determinant (*Couronnement*) "renvoie à la représentation d'un processus en train de se 'dérouler' sous les yeux du spectateur; film fixe dont la *représentation-en-train-d'avoir-lieu* est en tous cas concomitante de sa désignation comme procès non accompli"; en canvi, amb la seqüència lingüística amb determinant (*Le couronnement*) l'espectador "construit non seulement une représentation du 'couronnement' *hic et nunc*, mais aussi celle du 'couronnement' par excellence; 'couronnement' donc *hors événementiel*". En el primer cas tindriem, diu gràficament Bosredon, un interval no limitat; en el segon, un punt.

⁸² Distància que s'afegiria a l'efecte de distanciament que tot títol provoca (com he mirat de mostrar en el §2.1.4), i que, d'aquesta manera, el posaria en evidència.

en la varietat de les cares ("visages") del títol, la qual és tal que "décourage tout classement" (106).

El descoratjament de què parla Moncelet només és abordable reduint l'àmbit d'estudi, és a dir, si, en lloc de pensar en el títol en general (la qual cosa significa, de fet, pensar en tots els títols existents, i travessar segles de literatura), decidim de fer-ho en corpus específics de títols, conjunts limitats i determinats a partir del criteri o dels criteris que ens semblin més convenients. D'entre els estudis d'aquesta mena, n'hi ha que podem considerar *purs*, en la mesura que els seus autors descriuen *només* característiques dels títols escollits, i n'hi ha que, per contra, vulneren el propòsit, declarat i explícit, de romandre en aquest nivell de descripció i es deixen capturar per la consideració de la forma i/o el contingut dels textos. Denomino aquests estudis, respectivament, amb el nom d'*aproximacions homogènies* (§3.2) i *aproximacions heterogènies* (§3.3), i de cada una d'aquestes dues aproximacions en comento dues mostres.

3.2 Aproximacions homogènies

A banda de l'homogeneïtat, els dos estudis de corpus de títols que comento en aquest apartat comparteixen la característica que la manca de consideració de la relació entre els títols escollits i els textos respectius és explicitada en un lloc o altre del treball i s'acompanya d'un discurs "justificador".

Així, Molino et al., els autors del primer estudi (sobre els títols de les novel·les d'espionatge de Jean Bruce pertanyents a la sèrie OSS 117) —i al qual ja m'he referit a la nota 72—, assenyalen a les remarques finals (p. 110) que *també* haurien de ser analitzades les diverses modalitats de la relació entre els títols de Bruce que han descrit i els seus textos respectius, però, en tant que el vincle entre el títol i el text és "divers, instable et en dernier ressort *extrinsèque*", aquest vincle només pot ser estudiat "après l'analyse *intrinsèque* des titres en tant qu'énoncés" (anàlisi que és la que ells

mateixos duen a terme).⁸³ Per nosaltres, en canvi, es tracta simplement de dos tipus d'estudi massa diferents perquè, més enllà de l'interès personal de l'investigador, es pugui establir qualsevol mena de precedència o de prevalença entre ells. El fet que la determinació del vincle entre el títol i el text resulti en molts casos una tasca comprometedora i més o menys arriscada per a qui decideix d'emprendre-la (en tant que l'obliga a aventurar-se en el terreny de la interpretació i de la construcció del sentit, en el qual de ben poc serveix la "segura" i neutra descripció de la cara més superficial dels enunciats) no vol dir que aquest vincle sigui, com diuen Molino et al., *divers* i *inestable*; i el fet que puguem constituir corpus de títols i analitzar-los fent abstracció dels textos no significa, ni de bon tros, que la relació entre els primers i els segons sigui *extrínseca*.

Per la seva banda, Di Fazio (que és l'autora del segon estudi, sobre un vast corpus de títols d'obres paraliteràries italianes, distribuïdes en cinc gèneres específics: la novel·la de fulletó, d'aventures, rosa, policíaca i fantàstica) explicita ja en el primer paràgraf de la "Premessa" que el seu treball examina corpus "a sé stanti" i no pas "in rapporto ai rispettivi testi" (p. 11), i a les conclusions té cura de precisar que els textos poden relativitzar i fins i tot negar els resultats de la seva anàlisi (els quals demostren que, des del punt de vista semàntic, els títols presenten marques precises lligades al gènere de pertinença de l'obra, segons la valoració que la crítica fa d'aquests gèneres): així, per exemple, la mort, la pèrdua i la renúncia, valors importants en els textos de Liala (representant del gènere rosa), quasi no apareixen en els seus títols, impregnats sobretot de serenitat i de positivitat (en coherència amb les característiques del gènere). Les raons de Di Fazio per no "entrar en el text", reconduïbles en darrera instància a la funció seductora del títol (cf. el §2.3.4), són més fàcils de compartir que les de Molino et al. Di Fazio parteix de la idea, comunament acceptada, que els productes paraliteraris (és a dir, aquells que són propis de la denominada literatura de consum, o, en termes devaluadors, subliteratura o infraliteratura),⁸⁴ i com ja suggereix el mateix terme "de

⁸³ P. 110; les cursives són meves.

⁸⁴ Salvador (1988) ha reflexionat sobre el terme *paraliteratura* i ha escrit amb bon criteri que, per als seus encunyadors, "funciona ... com a eufemisme de literatura barata o subalterna, particularment la narrativa", i que allò que amb ell es pretén és "posar entre parèntesis aquests qualificatius (per mitjà d'una visió més relativista dels valors estètics)

consum", tenen la necessitat de l'èxit immediat del públic, i per aquesta raó el títol, en aquest àmbit particular especialment, "deve venire incontro all'*orizzonte di attesa* del lettore, sviluppando al massimo la funzione conativa, allo stesso modo dello slogan" (31). El títol esdevé així, en un cert sentit, un enunciat publicitari, lligat a la recerca d'eficàcia i de persuasió pròpia de la comunicació de massa (de la qual la publicitat és, justament, un dels fenòmens més vistosos). A partir d'aquestes premisses, no té res d'estrany que, en l'àmbit de la paraliteratura, el títol tingui "una vita propria, ... indipendente dal testo"; i per això

può essere legittimamente esaminato non in rapporto al testo, ma in quanto M[essaggio], ... nella sua struttura, alla pari di ogni altro prodotto della comunicazione di massa, indirizzato al pubblico per comunicargli qualcosa e/o convincerlo di qualcosa. (Di Fazio 1984: 32)⁸⁵

3.2.1 Jean Molino et al. (1974)

Componen el corpus d'aquest estudi un total de 87 títols, i l'objectiu dels autors és de descriure'n les característiques de la manera més neutra i objectiva possible, evitant en tot moment l'ambició explicativa i/o

i subratllar, a més, el seu interès com a document sòcio-cultural (estudi del fulletó, de l'auca, de la novel·la rosa...). La maniobra consisteix a centrar l'atenció dels estudiosos en manifestacions més *demòtiques* de la cultura literària." (203-204). Més sintètic, diu a la primera de les dues pàgines de Maingueneau i Salvador (1995: 197) dedicades al "model paraliterari" que *paraliteratura* és una denominació "neutralitzadora de les connotacions negatives que s'associen a la literatura subcultural o de massa".

⁸⁵ Couégnas (1992) dedica el primer capítol del seu estudi sobre la paraliteratura (estudi centrat específicament en la novel·lística popular francesa del XIX i primera del XX) a la "identitat paratextual" de l'àmbit paraliterari; elements d'aquesta identitat, els títols mereixen el seu propi comentari (i el reben, a les ps. 37-44), però, comparat amb Di Fazio —d'altra banda absent de les "Orientations bibliographiques", i això que Genette (1987), en el qual es basa Couégnas, la incorpora al *Post-scriptum* final (que conté una breu relació dels treballs dels quals *Seuils* no ha pogut treure profit)—, Couégnas es mostra un pèl superficial i un bon punt naïf en algunes de les seves afirmacions, com ara la següent (la qual les novel·les de Liala, per exemple, segons el que hem vist que en deia Di Fazio, obligarien a matisar): "le titre de roman populaire nous apparaît-il plus que jamais, par sa syntaxe, sa rhétorique, sa thématique, comme significatif, représentatif au plus haut point du texte qu'il annonce." (44)

interpretativa. Aquestes característiques (de tipus fònic, morfològic, sintàctic, lèxic i semàntic) han estat definides a partir de l'observació empírica dels títols mateix i no pas a priori o externament, i és la seva recurrència el que determina l'especificació i la concreció dels nivells d'anàlisi. La taula de sota presenta aquests nivells i el nombre de títols que comprenen. Dues remarques prèvies:

(1) els nivells no són excloents, de manera que un mateix títol pot participar de més d'un (això explica que la suma de les xifres de l'última columna depassi de molt el nombre total de títols);

(2) el nivell E fa un paper més important que els altres: com veurem després, la caracterització morfosintàctica permet de descompondre el tipus D2 en cinc subtipus diferents; a més, és el nivell de referència usat per a la caracterització final, en què cada títol del corpus és descrit alhora en tots els nivells dels quals participa. Fixem-nos també que és el nivell que reuneix un nombre més elevat de títols.

A	presència de "OSS 117" o "OSS"	30
B	nivell idiomàtic	28
C	nivell fònic	24
D	nivell semàntic	62
E	nivell morfosintàctic	76

EL NIVELL A es desglossa en dos tipus segons la distribució del segment "OSS 117" o "OSS": a l'inici del títol (A1) o al final (A2)⁸⁶

A1	OSS 117 rentre dans la danse	19
A2	Festival pour OSS 117	11

⁸⁶ Dono sempre, només, un exemple de cada tipus.

EL NIVELL B, o idiomàtic, l'integren títols amb una expressió fixa, i es descompon en tres tipus segons que aquesta expressió ocupi tot el títol (B1), només el grup verbal, restant-ne al marge el subjecte (B2), o tot el títol menys un complement (B3)

B1	Sous peine de mort	11
B2	OSS 117 rentre dans la danse	7
B3	Carte blanche pour OSS 117	10

Per al NIVELL C, o fònic, els autors retenen com a característica pertinent l'efecte de paronomàsia (o recurrència fònica), sempre que afecti dos o més mots de famílies semàntiques diferents.⁸⁷ Aquest nivell es descompon en sis tipus, que consigno a la columna central de la taula següent (en els exemples, la barra vertical inclinada marca el tall rítmic entre els dos segments en què la paronomàsia distribueix l'enunciat del títol):

C1	AL.LITERACIONS, ASSONÀNCIES	Double bang / à Bangkok	6
C2	RIMES, RIMES EN ECO	Arizona / Zone A	8
C3	RIMES EN MIRALL	Métamorphose / à Formose [MORF / FORM]	2
C4	ISOMETRIA	Du lest / à l'Est [2 + 2]	6
C5	HOMOFONIA	Cinq gars pour / Singapour	1
C6	RIME EMPÉRIÈRE ⁸⁸	Cache- cache / au Cachemire	1

⁸⁷ Així, per exemple, no inclou un títol com ara *Une poule et des poulets*, per tal com la recurrència fònica afecta el masculí i el femení d'un mateix mot.

⁸⁸ Segons Morier (1961), la *rime empérière* és aquella que ocorre tres cops seguits en el mateix vers.

Cal remarcar una asimetria en aquesta classificació: mentre que els tipus C1, C2, C3, C5 i C6 s'exclouen mútuament, el tipus C4 no exclou els tipus restants. Així, per exemple, el títol de C1 i el de C5 són isomètrics (3 + 3 tots dos), i entren doncs *també* a C4; alhora, el títol de C4 entra *també* dins C2 (*Du lest à l'Est*). Aquesta asimetria s'explica pel fet que la isometria (C4) no és pròpiament un tret fònic (com sí que ho són els trets definidors dels tipus C1, C2, C3, C5 i C6), sinó rítmic.

El NIVELL D, o semàntic, es compon de sis camps semàntics obtinguts a partir del que els autors en diuen "judici del sentiment lingüístic del lector" (i no pas per aplicació de regles formals): erotisme i feminitat (D1), geografia i exotisme (D2), activitat i violència (D3), secret, misteri, espionatge, codis (D4), comunicacions (D5) i joc i espectacle (D6). Com es pot veure a la taula següent, i com ja he dit abans, per al desglossament en subtipus del tipus D2 no s'ha partit de criteris semàntics, sinó de criteris morfosintàctics (contràriament al que s'ha fet, en canvi, per al tipus D3):

D1	EROTISME I FEMINITAT	Lila de Calcutta	9
D2	GEOGRAFIA I EXOTISME		31
D2A	GN + prep. + CN propi	Métamorphose à Formose	21
D2A	GN + prep. + CN comú	OSS à l'école	2
D2B	sintagmes autònoms amb el sema 'exotisme'	Inch Allah	2
D2C	adj. geogràfics que acompanyen un subst.	Tactique arctique	2
D2D	títols excepcionals ⁸⁹	Arizona Zone A	4
D3	ACTIVITAT I VIOLÈNCIA		27
D3A	termes amb el sema 'mort'	Hara-Kiri	11
D3B	termes que expressen una idea de lluita	Dernier quart d'heure	10
D3C	termes que expressen la idea D3 més vagament	OSS 117 s'en occupe	6
D4	SECRET, MISTERI, ESPIONATGE, CODIS	Arizona Zone A	21
D5	COMUNICACIONS	OSS 117 répond toujours	7
D6	JOC I ESPECTACLE	Cache-cache au Cachemire	14

Per al NIVELL E, o morfosintàctic, els autors parteixen de nocions tradicionals i elementals, tant formals (com les "parts del discurs": nom, verb o grup verbal, etc.) com funcionals (com el concepte de predicat). Els tipus resultants són quatre (notem una nova mostra de combinació de criteris pertanyents a nivells d'anàlisi diferents: l'especificació del segon nom del tipus E1 —"geogràfic"— no és morfosintàctica, sinó semàntica):

⁸⁹ Els títols d'aquest subtipus no compleixen cap dels esquemes sintàctics previs, i estan constituïts per noms de lloc o amb ressonància geogràfica; a més d'*Arizona Zone A*, s'hi inclouen *Chinoiseries pour OSS 117*, *Partie de Manille pour OSS 117* i *OSS 117? Ici Paris*.

E1	NOM + PREP + NOM GEOGRÀFIC	Métamorphose à Formose	23
E2	NOM + POUR + NOM	Carte blanche pour OSS 117	13
E3	NOM + GRUP VERBAL O PREDICAT NO VERBAL	OSS n'est pas aveugle	20
E4	NOM SENSE ART. SOL O SEQUIT/PRECEDIT D'UN MODIFICADOR	Trahison	20

El més interessant de l'estudi de Molino és la descripció final, en què cada títol del corpus és analitzat exhaustivament a partir dels resultats de les anàlisis precedents en cinc nivells. Per fer-ho, els autors parteixen de la descripció del nivell E: cada un dels quatre tipus d'aquest nivell és "omplert" per tots els títols que inclou, dels quals s'especifiquen també els tipus (i, si escau, els subtipus) dels restants quatre nivells (A, B, C i D) de què participen. Els autors presenten aquesta informació en quatre taules (una per a cada tipus d'E). La taula que figura a la pàgina següent és una adaptació simplificada de la primera (E1), que és la més productiva (inclou 23 títols, per 13 d'E2, 20 d'E3 i 20 d'E4), i s'ha de llegir com segueix. Les columnes centrals (Nom, Prep i Nom geogr.) reprenen l'anàlisi en elements gramaticals del tipus E1, i quan el nom corresponent (Nom i Nom geogr.) ha estat classificat en un o més tipus semàntics D, a la casella s'indica el o els tipus en qüestió. Prenguem per exemple el títol 2 (*Cache-cache au Cachemire*): el primer nom ("Cache-cache") ha estat classificat dins el tipus D6, i el segon ("Cachemire") dins el subtipus D2A (i això és el que expressen "D6" i "D2A" a les columnes respectives "Nom" i "Nom geogr."). A les columnes A, B i C es reprenen els resultats de l'anàlisi en els nivells corresponents: si el títol presenta el tret del nivell en qüestió, a la columna respectiva se n'especifica el tipus.

TIPUS E1

	Títol	Nom	Prep	Nom geogr.	A	B	C
1	Métamorphose à Formose		à	D2A			C3
2	Cache-cache au Cachemire	D6	à	D2A			C6
3	Lila de Calcutta	D1	de	D2A			C2
4	Ombres sur le Bosphore	D4	sur	D2A			
5	Moche coup à Moscou	D3B	à	D2A			C2
6	Agonie en Patagonie	D3A	en	D2A			C2
7	Panique à Wake	D4	à	D2A			C3 + C4
8	OSS à l'école		à	D2A'	A1		
9	Du lest à l'Est		à	D2A		B3	C2 + C4
10	Atout coeur à Tokyo	D1 + D6	à	D2A		B3	C1 + C4
11	Un as de plus à Las Vegas	D6	à	D2A			C1 + C4
12	Cinc gars pour Singapour		pour	D2A			C5
13	Double bang à Bangkok		à	D2A			C1 + C4
14	Le sbire de Birmanie		de	D2A			C1
15	Gâchis à Karachi	D3C	à	D2A			C2
16	Délire en Iran	D3C	en	D2A			C2
17	OSS 117 au Liban		à	D2A	A1		
18	Les espions du Pirée	D4	de	D2A			
19	Les monstres du Holy-Loch	D4	de	D2A			
20	OSS 117 à Mexico		à	D2A	A1		
21	Meurtre sur l'Acropole	D3A	sur	D2A			
22	Visa pour Caracas		pour	D2A			C1
23	Piège dans la nuit	D4	dans	D2A' + D4			

La presentació simultània de les característiques dels títols classificats en els diferents tipus d'E permet de copsar ràpidament "aires de família" interns que, d'altra manera, potser haurien passat desapercebuts. Així, per exemple, pel que fa als títols del tipus E1, la taula ens indica clarament l'elevada productivitat de l'associació entre el tema de l'exotisme (D2) i l'efecte de paronomàsia (C): 15 títols sobre 23. Molino ens fa saber també que 13 de les 15 obres corresponents a aquests títols van ser escrites entre els anys 1957 i 1960, de manera que també formen una sèrie cronològica, i que, després de la mort de Jean Bruce, Josette Bruce va escriure un bon nombre de títols de novel·la similars (com ara *Détour à Hambourg*, *Avanies en Albanie*, *Halte à Malte*, *Les Anges de Los Angeles*, etc.). Molino acaba subratllant la necessitat dels estudis comparatius, i, així, el caràcter relatiu de la seva anàlisi:

L'analyse des titres de Jean Bruce ne prendrait tout son sens que si l'on en comparait les résultats aux résultats d'analyses portant sur d'autres types de titres. On s'aperçoit alors (recherches sur les titres des romans de la Série Noire) que l'impression stylistique produite par les premiers se fonde sur des caractères spécifiques, que ne présentent pas les séries des titres occupant des domaines plus ou moins voisins de la production littéraire. On voit comment se résolvent ainsi les apories de la norme et du style conçu comme écart; il n'y a pas de norme à définir, mais des comparaisons à établir: les séries d'objets constituant des styles se distinguent des autres par l'ensemble de leurs traits caractéristiques récurrents dont un certain nombre permettent respectivement de les opposer à telles autres séries. (Molino et al. 1974: 110)

3.2.2 Margherita Di Fazio (1984)

En l'àmbit dels estudis sobre sèries i corpus de títols, l'interès de la investigació comparativa de què ens acabem de fer ressò a través de l'extracte del treball de Molino et al. el demostra a bastament el llibre de Di Fazio *Il titolo e la fonzione paraletteraria*, el qual, com ja he avançat en el §3.2, pren en consideració títols de cinc gèneres diferents. L'autora es proposa d'examinar algunes sèries de títols d'obres paraliteràries "per

comprenderne il senso e quindi per individuare le sollecitazioni cui l'emittente (autore o gruppo redazionale della casa editrice) riteneva e ritiene sensibile il lettore" (11). La importància donada a la casa editora deriva del fet que, en el cas dels productes paraliteraris, és ella la que assumeix la *funció autor* (Foucault) com a "emittenza reale" (31) —assumpció propiciada per l'"eliminazione strisciante della nozione *autore*" (per tal com en aquest tipus de producció els autors són fàcilment substituïbles: es dóna al públic un producte en línia amb l'estàndard fixat per la sèrie i el gènere)—, i es reflecteix en el fet que per als dos darrers gèneres analitzats (el policíac i el fantàstic) són col·leccions —i no pas un únic autor representatiu, com s'esdevé en el cas dels tres gèneres restants (el fulletó, l'aventura i el rosa)— els "proveïdors" de la sèrie de títols.

El criteri que determina l'elecció dels autors per als tres primers gèneres (Invernizio, Salgari i Liala) i de les col·leccions per als altres dos (I Gialli Mondadori i Urania) és el seu major èxit comercial (en comparació amb altres autors i altres col·leccions possibles). Pel que fa als autors, Di Fazio pren en consideració tots els seus títols, i pel que fa a les col·leccions n'examina per a cadascuna dos corpus de 100 títols cada un, extrets de segments cronològics distants. La taula següent mostra, per a cada gènere (a la primera columna), l'autor o el nom de la col·lecció escollit i els límits temporals, en forma d'any, de la producció analitzada:

fulletó	Carolina Invernizio	1877-1921
aventura	Emilio Salgari	1887-1915
rosa	Liala	1931-1977
policíac	I Gialli Mondadori	1929-1934/1978-1979
fantàstic	Urania	1952-1955/1979-1980

Les categories que Di Fazio considera a l'hora d'analitzar aquests diferents corpus de títols són les següents:

(1) El personatge i les seves connotacions socials, juntament amb els indicadors espacials i temporals. Aquesta categoria revela la importància de la presència, en el títol, de la persona (o de l'ésser animat en general, en el cas del gènere fantàstic) a l'hora d'atreure l'atenció del públic; més concretament, Di Fazio té en compte, entre d'altres característiques, el gènere (personatge masculí vs. personatge femení), les ocupacions i l'estatus del personatge (com ara el rol que desenvolupa en els àmbits familiar, social i laboral), i les peculiaritats del lloc (ciutat/camp, obert/tancat, etc.) i el temps (determinat/indeterminat, passat/present/futur, etc.) en els quals presumiblement es desenvoluparà l'acció.

(2) Els camps semàntics. Aquesta categoria indica quins són els centres de significació al voltant dels quals giren els títols dels diferents gèneres considerats. Cada corpus és el camp d'actuació d'unes determinades oposicions sèmiques; així, a tall d'exemple, en el primer (el fulletó) Di Fazio hi detecta les següents: vida/mort, bellesa/lletjor, joia/sofriment, bondat/maldat, amor/odi, misteri/manca de misteri, i aventura/manca d'aventura.⁹⁰

(3) L'expressió gramatical. El tipus de construcció (nominal, verbal, etc.) de l'enunciat del títol permet d'extreure informació sobre l'ús de la llengua i la seva variació d'un gènere a l'altre i d'un període a l'altre.

Seria massa prolix d'exposar els resultats de la comparació entre els cinc gèneres en funció de totes tres categories, i només considerarem, a tall d'il·lustració, la primera (1). Així, el *personatge* és quantitativament rellevant, solament, en els títols del fulletó; pel que fa a l'aventura i el policíac, la seva presència en el títol és similar a la dels altres elements que

⁹⁰ Per a la fonamentació d'aquesta segona categoria, Di Fazio (1984: 45) diu basar-se en la concepció greimasiana de *l'estructura elemental de la significació*, objecte del segon capítol de *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (Greimas 1966: 18-29). Partint de la idea saussuriana segons la qual la llengua és feta d'oposicions, sosté aquí Greimas que el problema de la significació només es pot abordar afirmant l'existència de discontinuïtats i diferències, en el pla de la percepció. En el pla lingüístic, percebre diferències significa (1) copsar com a mínim dos termes-objectes com a simultàniament presents, i (2) copsar la relació entre aquests termes-objectes. Així, el concepte d'estructura es pot definir com 'presència de dos termes i de la relació entre ells'; d'aquesta definició se'n segueix, sempre segons Greimas, que un sol terme-objecte no comporta significació, i que la significació pressuposa l'existència de la relació entre els termes. D'aquí, doncs, les *oposicions sèmiques* de Di Fazio.

componen la categoria, i en el rosa i el fantàstic hi és molt escàs (demostrant així una menor "estima", per part de l'emissor de les obres pertanyents a aquests gèneres, de la seva capacitat per atreure l'atenció del destinatari). Pel que fa al *gènere*, el personatge femení té el màxim protagonisme en el fulletó, una presència discreta en el rosa, i molt poc pes en l'aventura, el policíac i el fantàstic; en contrapartida, el personatge masculí és el protagonista indiscutible d'aquests tres gèneres, i ocupa un lloc modest en el fulletó, i nul en el rosa.⁹¹

Les *connotacions socials* i el *treball* són importants, sobretot, en el fulletó i l'aventura, i decreixen progressivament, per aquest ordre, en el policíac, el fantàstic i el rosa. La família, molt present en el fulletó, apareix esporàdicament en l'aventura, el policíac i el fantàstic, i és del tot absent en el rosa.

Contràriament a les *indicacions de temps*, bastant escasses, les *indicacions de lloc* són importants en tots cinc gèneres (sobretot, en l'aventura i el fantàstic). D'aquesta manera, la determinació espacial, rarament acompanyada de l'activació de l'aspecte opositiu simultaneïtat/anterioritat/posterioritat, es col·loca en un temps no marcat, neutre, neutralitat que, malgrat el que es podria pensar d'entrada, no deixa de ser un recurs d'aproximació i d'implicació, per tal com possibilita l'assimilació del temps de l'enunciat a l'ara del lector.

3.3 Aproximacions heterogènies

Com ja he avançat al darrer paràgraf del §3.1, tot seguit comento dues aproximacions que, a diferència de les dues anteriors, no són conseqüents amb el propòsit de descriure únicament característiques dels títols del corpus escollit (és a dir, de fer abstracció dels textos). Des d'aquest punt de

⁹¹ Sembla doncs lícit de concloure'n, d'aquesta rígida distribució dels personatges femenins i masculins en gèneres paraliteraris diferents, que "solo l'autore-donna [és a dir, Invernizio i Liala] abbia interesse a mettere in scena, per le sue lettrici, personaggi femminili", i que "l'immaginario paraletterario, così come si manifesta a livello di titolazione, con il dividere nettamente i campi di competenza fra uomo e donna, risulta fortemente legato alla tradizione". (Di Fazio 1984: 145)

vista, aquestes *aproximacions heterogènies* poden ser considerades aproximacions que es troben a la frontera entre les que he comentat en el §3.2 i aquelles altres que, atentes a la relació entre el títol i el text, analitzo en el §4.2.2.

3.3.1 Groupe μ (1970)

El corpus d'aquest treball del col·lectiu de Lieja el componen un total de 4.074 títols de films.⁹² L'objectiu del treball és descriure les normes generals (l'*usage*) i les figures retòriques (els *écarts*) dels títols en francès que integren el corpus, entenent per figures retòriques les metàboles (metaplasmes, metataxis, metasemes i metalogismes) que el col·lectiu havia descrit en la seva meritòria *Rhétorique générale*. Com és sabut, aquesta obra fa una relectura de l'*elocutio* clàssica des de la lingüística. L'instrument de què se serveix per dur-la a terme és la teoria dels nivells d'articulació de la llengua (morfologia, sintaxi i semàntica) —als quals s'afegeix un nivell "lògic" constituït pel referent— i la distinció de plans de la lingüística estructural (expressió i contingut). Partint d'aquesta doble ordenació del material lingüístic, les figures retòriques són distribuïdes en funció de quatre operacions (les quals reproduïxen la *quadripartita ratio* de la Retòrica clàssica) que en defineixen el mode de funcionament: supressió, adjunció, supressió-adjunció (o substitució) i permutació:

⁹² Els títols van ser recabats majorment de la llista publicada per *Ciné-Pressé*, que els autors completaren recorrent a *La saison cinématographique* (1957-1969) —que publica anualment la llista dels films presentats a França—, a les taules de continguts de *Cahiers de cinéma* (1953-1964) i a *Le cinéma français* de G. Sadoul (1962), que dona la llista sencera dels films francesos de 1930 a 1960.

	EXPRESSIÓ		CONTINGUT	
	METAPLASMES	METATAXIS	METASEMEMES	METALOGISMES
OPERACIÓ	(en la morfologia)	(en la sintaxi)	(en la semàntica)	(en la lògica)
SUPRESSIÓ				
ADJUNCIÓ				
SUPR.-ADJ.				
PERMUTACIÓ				

Els autors declaren ja en el primer paràgraf del seu treball que, com els títols de les obres literàries i musicals, els títols filmics *podrien* ser analitzats en funció de la seva relació amb el contingut de l'obra que designen. Aquesta relació, que òbviament no pot "apparaitre qu'à la vision du film", els títols l'assumeixen tanmateix, d'alguna manera, *a priori*, en la comunicació publicitària, comunicació en què intervenen elements com ara fotografies, dibuixos i el nom dels intèrprets (els quals, juntament amb el títol, precisen el gènere de la pel·lícula: així, sense el concurs de cap d'aquests altres elements, el títol *Le grand amour* anuncia una obra sentimental o novel·lesca, però, un cop la sabem interpretada per Pierre Étaix, per exemple, remet a un altre gènere). Aquesta afirmació, que sens dubte cal entendre com un argument contrari a la descripció de la relació entre el títol i el contingut i/o la forma del film (descripció que, en la mesura que faria abstracció d'elements que acompanyen el primer en la comunicació publicitària, seria parcial i esbiaixada), és corroborada per la declaració, al final de la introducció, del propòsit de l'estudi, i segons la qual el que es pretén és, com ja he dit, descriure les normes generals i les figures dels títols redactats en francès que integren el corpus.

Les normes generals se situen en tres nivells diferents: el mètric, el sintàctic i el semàntic. Quant al nivell mètric, el nombre més freqüent d'unitats de què es componen els títols és el següent: pel que fa a les síl.labes, oscil.la de tres a vuit; pel que fa als mots, és de dos; i pel que fa als sintagmes, d'un. Quant al nivell sintàctic, destaca la preferència per l'estructura *nom + determinant*. Quant al nivell semàntic, finalment, el vocabulari sol girar al voltant dels temes de l'aventura, l'amor i la guerra.

Pel que fa a les figures, de les quatre grans categories en què els autors les distribueixen (metaplasmes, metataxis, metasememes i metalogismes) només les que operen en el pla del contingut (és a dir, els metasememes i els metalogismes) permeten de traçar ponts entre el títol i el text, i és per tant en aquestes, que ens centrarem. La taula següent mostra algunes d'aquestes figures i, a sota, un títol que, al parer dels autors, les il.lustra:

	CONTINGUT	
	METASEMEMES	METALOGISMES
OPERACIÓ	(en la semàntica)	(en la lògica)
SUPRESSIÓ		
parcial	sinècdoque generalit. <i>Le boucher</i>	litote <i>Qu'arrivera-t-il après?</i>
completa		
ADJUNCIÓ		
simple	sinècdoque particularit. <i>Le doulos</i>	hipèrbolè <i>Le silence</i>
repetitiva		
SUPR.-ADJ.		
parcial	metàfora <i>La chienne</i>	
completa	metonímia <i>Borsalino</i>	
negativa	oxímor <i>La tendre ennemie</i>	antífrasi <i>If...</i>

Un ràpid cop d'ull a la columna dels *metasememes* revela ja la manca de constància pel que fa a l'objecte d'estudi (i, doncs, la seva *heterogeneïtat*): mentre que el títol *La tendre ennemie* (a l'última fila) conté efectivament, en la seva mateixa expressió verbal, la figura de l'oxímor que pretén il·lustrar (per arribar a la conclusió que una "enemiga" només pot ser "tendra" figuradament no ens ha calgut pas de fer referència a res d'extern al títol mateix en tant que enunciat), la resta dels títols de la columna només poden ser considerats figurats de resultes de la relació que podem establir entre el

sentit aparent i immediat del substantiu i el contingut de la pel·lícula que designen.

La mateixa incoherència detectem a la columna dels *metalogismes*: en efecte, si bé el títol *Qu'arrivera-t-il après?* (a la primera fila) és litòtic *per se*, en la mesura que ell sol, sense el concurs del film (com *Deux ou trois choses que je sais d'elle* i *À propos de quelque chose d'autre*, amb què els autors allarguen la llista), especula "sur le vague, l'impersonnel, l'imprécis" (102), *Le silence* mal podria ser considerat hiperbòlic si no fos perquè "il nomme ce que *le film* taira",⁹³ i *If...* antifràstic si no fos perquè designa una obra "qui se voulait l'antiphrase du programme idéaliste de Kipling".

3.3.2 Leo H. Hoek (1981)

Que l'anàlisi semàntica dels constituents del títol sembla especialment permeable a la consideració del text ho confirmarà, una dècada després del treball que acabo de comentar, la monografia de Hoek (1981), a la qual ja m'he referit al §3.1. Com ja he dit al segon paràgraf de la nota 80, quatre són els camps que, respecte del títol, tracta Hoek, i ho fa en sengles extensos capítols: la sintaxi, la *semàntica*, la sigmàtica i la pragmàtica. Aquell que ens interessa ara és el segon. Hoek és conscient que la descripció de la *semàntica del títol* porta en germen el perill d'entrar en la descripció de la relació entre el títol i el text, que és un dels àmbits de la *sigmàtica del títol*. Això és el que suggereix si més no el fet que, ja a l'inici del capítol "Sémantique du titre" (99-142), Hoek prengui la precaució de destriar convenientment aquests dos camps:⁹⁴

⁹³ La cursiva és meva.

⁹⁴ No reproduïxo les nombroses referències bibliogràfiques entre parèntesis en què Hoek apunta el discurs. Les negretes són de l'autor.

Du point de vue sémiotique, les relations entre les signes de la pratique signifiante et leurs représentations sémantiques sont à distinguer des relations entre les signes d'une telle pratique et les objets auxquels ils renvoient. Conséquemment, l'analyse des deux types de relations se fait en deux temps. Nous commençons par définir le sens immanent de l'énoncé, appelé l'**intension**, en faisant l'inventaire des sens possibles que peuvent revêtir les éléments lexicaux du titre. Indépendamment du contexte situationnel où figure le titre nous en établissons une interprétation sémantique. Le résultat d'une telle analyse consiste dans une représentation sémantique et relève du domaine de la **sémantique**. Ensuite, il s'agit de déterminer l'**extension** de l'énoncé, c'est-à-dire la mise en relation de la représentation sémantique de l'énoncé avec les choses dont il parle. Cette démarche relève du domaine de la **sigmatique**.

Per abordar el que Hoek en diu, un pèl ampul·losament, "estructures semàntiques del títol", l'autor distingeix entre els elements temàtics estructurals, d'una banda, i les tècniques i els procediments (o estructures estil·listicoretòriques) per mitjà dels quals s'expressa el sentit del títol, d'una altra, i és en l'anàlisi dels primers (que no defineix) on es dona la confusió de plans en el tractament de la matèria. Hoek (1981: 102) distribueix aquests *elements temàtics estructurals* en dos grups: els *operadors ficticials* i els *operadors metaficticials*; i ja la mateixa explicació de l'acció que realitzen aquests operadors neutralitza la distinció inicial entre intensió i extensió, i per tant entre semàntica i sigmàtica, que Hoek mateix havia tingut cura de fer abans (i de què he donat compte en la citació de més amunt). En efecte, els operadors ficticials anticipen *elements diegètics del cotext* (o *text*, en els nostres termes), com ara l'agent (humà, animal o vegetal), el temps, el lloc, l'objecte o l'esdeveniment, i els operadors metaficticials (ho són mots com ara *Nouvelle*, *Conte* o *Journal*) designen el *tipus de cotext*. Òbviament, l'apel·lació al "cotext" per definir la naturalesa dels operadors problematitza els límits que Hoek mateix ha establert entre semàntica i sigmàtica, i entra en contradicció amb la declaració, que Hoek fa tot just una pàgina després, que "l'analyse thématique des titres prétend seulement recenser leurs virtualités sémantiques qui pourraient être confirmées par le dictionnaire (le Littré)" (103).

Però tot i fent abstracció d'aquesta remarca de caràcter general, cal dir que la mateixa exemplificació amb què Hoek il·lustra els operadors ficticials i metaficticials és problemàtica. Així, ja els dos primers títols amb els quals exemplifica els operadors metaficticials, amb què comença, i

sobretot el segon (*Un spectacle dans un fauteuil* de Musset i *Mobile* de Butor), es resisteixen a deixar-se encabir en la categoria: al parer de Hoek, *Un spectacle dans un fauteuil* "désigne un drame destiné à la lecture plutôt qu'à la représentation", i *Mobile* "indique la mobilité et la discontinuité du texte, c'est-à-dire son fonctionnement" (108). Però és evident que qui no hagi llegit les obres respectives, i a manca d'informacions i coneixements suplementaris, això no ho podria pas dir, i per tant, presos isoladament, res no fa obstacle a la consideració de "un spectacle en una butaca" i de "Mobile" com a elements del món diegètic de les obres homònimes; per exemple, en la llista quintuple que d'aquests elements fa Hoek, com un esdeveniment i un lloc, respectivament.⁹⁵

I quan en la classificació deixa de banda el cotext, Hoek el fa, tanmateix, intervenir. Així, situa *La salamandre* dins els operadors fictivals actancials animals, però no sense precisar que, en el cotext, "La salamandra" és el nom d'un vaixell (i per tant, des d'aquest punt de vista, seria no pas un agent sinó un objecte), i inclou dins els operadors fictivals objectals els títols *Le prisme*, *Une mosaïque* i *Le salmigondis*, els quals però, en la mesura que designen reculls "avec des termes connotant plus ou moins l'éparpillement, l'émiettement, la pluralité", són en realitat "titres objectifs métanfictionnels" (117-118).

*

* *

"Il n'est de seuil qu'à franchir", ens advertia sensatament Genette al final de *Seuils*. Estudiar el títol sense el text és, per fer ús de la metàfora genettiana, restar al llindar. O, dit amb altres paraules, prioritzar la figura del públic per damunt de la del lector, que és aquell que entra en el text, hi penetra i hi coopera, rep els seus senyals, interpreta. Els estudis que he analitzat en

⁹⁵ Pel que fa al primer títol, estariem d'acord amb Hoek en cas que no dugués determinant: *Spectacle dans un fauteuil*. Com fa notar perspicaçment Genette (1987: 84) a propòsit d'un títol d'Hugo, "*Feuilles d'automne* pourrait désigner les pages du livre, les *Feuilles d'automne* ne peut guère désigner que les feuilles mortes de l'automne".

aquest capítol fan dels títols enunciats sense enunciació, fragments de codi sense missatge, formes sense funció. Com ja he tingut cura de subratllar en més d'una ocasió, cap títol no es basta a si mateix, perquè, en tant que element metalingüístic, tot títol necessita un llenguatge previ sobre el qual actuar, i sense el qual la seva existència és merament virtual.⁹⁶ Els estudis que examino en el §4.2.2 (prèvia explicació del que és una tipologia, i dels principis i requisits que la governen o l'haurien de governar) han gosat travessar el llindar i, així, han fet justícia, amb més o menys fortuna, a l'especificitat del títol.

⁹⁶ En aquest sentit, no té res d'estrany que l'autonomia del títol no sigui infreqüent en els textos de ficció. Així, heus aquí el secret, "longtemps dédaigné", de la "douzaine de tomes cartonnés" que es trobaven en un dels prestatges més alts de la biblioteca del pare de la narradora de *Sido*, de Colette —i en els quals ressaltaven els títols, manuscrits: "Je cite de mémoire: *Mes campagnes*, *Les enseignements des 70*, *La Géodésiedesgéodésies*, *L'Algèbre élégante*, *Le maréchal de Mac-Mahon vu par un de ses compagnons d'armes*, *Du village à la Chambre*, *Chansonsde zouave* (vers)... J'en oublie"—, secret que ella descobreix a la mort del pare, de la mà del seu germà gran: "Deux cents, trois cents, cent cinquante pages par volume; beau papier vergé crèmeux ou 'écolier' épais, rogné avec soin, des centaines et des centaines de pages blanches... Une ouvre imaginaire, le mirage d'une carrière d'écrivain." (*Sido* suivi de *Les vrilles de la vigne*, Paris, Hachette, p. 54-55).

CAPÍTOL 4

EL TÍTOL AMB EL TEXT

4.1 Aproximació al concepte de tipologia

4.1.1 Introducció

Una tipologia és una classificació, i, com a tal, és una construcció teòrica que pot adoptar formes diferents en funció de l'objectiu que es persegueixi, de les relacions existents entre els membres i els subconjunts que conformen el domini o el camp d'aplicació escollit —els éssers vius, o els poemes de Carner, per dir-ne dos de ben diferents—, i del grau de complexitat que estiguem disposats a assumir —des de la simple *divisió* en què cada grup gran (posem-hi les famílies d'animals) es divideix en grups subo dicotòmica que separa els éssers vius en comestibles i no comestibles, posem per cas, fins al *sistema*, rdinats (els gèneres) cadascun dels quals es subdivideix al seu torn fins a donar lloc a conjunts ja no constituïts per subconjunts sinó per poblacions concretes o per individus (les espècies)—. Però adopti la forma que adopti, tota tipologia comença a partir d'un conjunt d'elements establert a priori, i acaba amb l'agrupació d'aquests elements en *tipus* diferents en funció de propietats o trets determinats. Com que l'atribució d'un element (real) a un tipus (ideal) només és caracteritzable en termes de categorització, es fa necessari de dedicar unes línies a aquest concepte clau de la teoria cognitiva.

La *categorització* és una habilitat que els éssers humans posem en pràctica constantment, perquè es troba en totes les nostres activitats, ja siguin de percepció, de pensament o de paraula, i és quasi sempre inconscient. Categoritzem cada cop que parlem d'una classe de coses (objectes, animals, estats, esdeveniments, emocions, relacions), i també cada cop que entenem un

enunciat (per a això utilitzem categories de sons, de paraules, d'oracions) (Lakoff 1987). La categorització ens permet d'organitzar l'experiència i la informació que obtenim a partir de l'aprehensió de la realitat, en si mateixa variada i multiforme (no hi ha, per exemple, dos canaris totalment iguals, però de tots dos en diem, en català, *canari*), i per tant és gràcies a ella que tenim la possibilitat de simplificar la infinitud del real. Les operacions cognitives elementals que realitzem per categoritzar són dues, i són contràries i complementàries alhora: la discriminació i la generalització.

La *discriminació*, relacionada amb l'*anàlisi*, consisteix a diferenciar entre dos o més elements amb la finalitat de no confondre'ls entre si; així, quan diem que tenim un gos, un gat i un canari, posem per cas, el que fem és insistir en els trets diferencials existents entre tres éssers en funció de la nostra percepció. Per la seva banda, la *generalització*, relacionada amb la *síntesi*, consisteix a fer abstracció de les diferències entre els elements de la realitat, i, d'aquests, destacar-ne les semblances; així, quan, en lloc de dir que tenim un gos, un gat i un canari, diem que tenim tres *animals* estem generalitzant, i ho fem més encara quan ubiquem en aquesta mateixa classe el canari i l'home, o, encara més, l'home i l'ameba (si, com dèiem abans, no hi ha dos canaris iguals, menys "igualtat" hi ha encara entre el canari i l'home, i no cal dir entre l'home i l'ameba). Així doncs, podem concloure que sense aquestes dues operacions cognitives elementals no podríem accedir mai a una estructuració conceptual (o, dit d'una manera menys inflada, no hi hauria pensament): d'una banda, si no discriminéssim tot seria u; d'una altra, si no generalitzéssim no podríem sobrepassar el nivell de les entitats individuals, i el nostre entorn seria, com diu Kleiber (1990: 13), "chaotique et perpétuellement nouveau".⁹⁸

⁹⁸ Això darrer és justament el que li ocorre a Funes el memorioso, el personatge del conte homònim de Jorge Luis Borges (el primer del recull, de 1944, *Artificios*), i que no perquè sí mor d'una congestió pulmonar (*congestió* deriva del llatí *congestio*, de *congere*, 'acumular'). En els termes cognitius en què estem plantejant la qüestió, Funes només posseeix la capacitat de *discriminar*, i ho fa en excés: per ell el present és "casi intolerable de tan rico y tan nítido", i també ho són "las memorias más antiguas y más triviales" (481); el seu món és vertiginós de tan multiforme: "Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado" (482).

De l'operació de generalització se'n pot dar compte també des de la semiòtica (i per tant des de conceptes com signe i sentit). Recolzant-se en Husserl, Raible (1980) ens fa veure que els signes lingüístics (ja siguin simples o, com els textos, complexos) adquireixen per a nosaltres el sentit d'abreviatures, ja que a través de l'omissió simplifiquen allò a què es refereixen. Des d'aquesta òptica, els signes lingüístics són "despullats" sucedanis que designen i (en el sentit que, en la seva formulació clàssica, el signe és tal perquè ocupa el lloc de la cosa absent: tot signe és signe d'alguna cosa) substitueixen un fenomen per mitjà de trets particularment característics, trets que formen el nucli al voltant del qual cristal·litzen els trets restants. Dit altrament: en les nostres percepcions i en els nostres enunciats, només sorgeix sentit per a nosaltres en la mesura que reduïm constantment, és a dir, en tant que *no* percebem o *no* diem infinitat de coses. Ni en allò que percebem ni en allò que diem operem amb els originals —els quals mai no serien concebibles en la seva plenitud—, sinó amb models (Raible il·lustra aquesta idea contrastant la *imatge* del mapa d'una ciutat amb l'*original* "ciutat": només determinats trets d'aquest es destaquen en aquella com a rellevants; si no fos així, no ens fóra possible d'utilitzar el mapa i orientar-nos). Així doncs, també allò que llegim adquirirà sentit per a nosaltres a través de la reducció de la complexitat, i serà a través de models abreujats com es faran recognoscibles i intel·ligibles el sentit, les estructures i les relacions.⁹⁹

Incapaç de *generalitzar*, fins i tot troba ambigu l'idioma impossible postulat (i reprovat) per Locke, i en què "cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama" té un nom propi (482); d'aquí que no solament li costi "comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma", sinó que el molesti "que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)" (483). Cf. Jorge Luis Borges, *Obras completas* II, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, 485-490.

⁹⁹ Raible acaba remetent a Bühler (1934) i al seu *principi de la rellevància abstractiva*. Escriu Bühler (1934: 63): "El filósofo dirá reflexivamente: con los signos que son soporte de una significación están las cosas dispuestas de modo que la cosa sensible, este algo perceptible *hic et nunc*, no tiene que entrar con toda la plenitud de sus propiedades concretas en la función semántica. Por el contrario, puede ocurrir que sólo este o aquel momento abstracto resulte relevante para su misión de funcionar como signo. Este es, dicho en términos sencillos, el principio de la relevancia abstractiva." Evidentment, s'ha de relacionar amb aquest principi la idea que els interlocutors reconeixem les unitats aprehensibles lingüísticament en un conjunt de *moments fecunds* o *constants*: l'oient pren del continu fonètic de la

En aquest marc, una tipologia de relacions de sentit entre el títol i el text no serà sinó un cas particular de categorització. Donat, per exemple, el conjunt format pels títols, i els textos que aquests títols encapçalen, *Madame Bovary*, *Solitud*, *Ulysses*, *Germinal*, *Aloma*, *A la recerca del temps perdut*, *Robinson Crusoe*, *La plaça del Diamant*, *Manuscrit trobat a Saragossa* i *Decameró*, tot lector *discrimina* de bon primer deu relacions de sentit entre el títol i el text (per tal com és deu el nombre d'elements de què es compon el conjunt), i, en un segon temps, *generalitza* i estableix agrupacions entre aquests elements que fan més "manejable" la massa ingent d'informació obtinguda de bell antuvi. D'aquesta manera, per dir-ho com Raible, el lector redueix i simplifica la complexitat original i proveeix de sentit el que, d'entrada, justament perquè tenia "massa sentits", era o semblava absurd. En un conjunt d'elements com l'acabat d'esmentat, el més probable és que les agrupacions que farà el lector posant en pràctica el procediment de generalització conformin un seguit de temptatives i d'aproximacions cada cop més "fines", més acostades al compliment dels principis i els requisits, de naturalesa lògica, que tota tipologia ha de satisfer, i de què tractem tot seguit.¹⁰⁰

paraula "ciertos momentos fértiles para la diacrisis indispensable. Esto y no otra cosa es lo que se llama fonemas" (Bühler 1934: 305).

¹⁰⁰ El primer autor que usà el terme *categoria* en sentit tècnic fou Aristòtil. De les categories, Aristòtil en donà diverses llistes, la més coneguda de les quals és la que es troba a *Categorías* IV 1 b 26 seg. (consulto la traducció de Josep Batalla per a la Fundació Bernat Metge): substància (home, cavall), quantitat (dues o tres colzades), qualitat (blanc, gramàtic), relació (doble, meitat, més gran), lloc (al Liceu, a plaça), temps (ahir, l'any passat), situació o postura (estar ajaçat, estar assegut), possessió o condició (anar calçat, anar armat), acció (tallar, cremar) i passió (ésser tallat, ésser cremat). La naturalesa de les categories aristotèliques és controvertida, però una de les interpretacions que gaudeixen de més predicament —és admesa pels escolàtics i, també, per molts historiadors moderns (cf. Ferrater Mora (1983: 92))— coincideix amb la visió de la teoria cognitiva que he assumit aquí; segons aquesta interpretació, les categories d'Aristòtil expressen *flexions* o *casos* de l'ésser i són, per tant, *gèneres suprems de les coses* (*suprema rerum genera*), és a dir, *classes* d'elements amb els quals tot particular donat en l'experiència ha d'estar relacionat: ha d'estar relacionat amb alguna substància, ha de tenir alguna quantitat, alguna qualitat, relació, etc. En el mateix sentit, escriu Batalla a la Introducció a l'edició de la FBM: "De fet —dirà Aristòtil, seguint en això parcialment Plató—, enraonar sobre les coses és *classificar*-les. Afirmar d'una cosa que és ella mateixa no és dir res. Enraonar sobre el món és sempre ampliar l'horitzó mental i incloure cada cosa de què parlem en classes més generals —gèneres, espècies— de les quals, respecte a punts de vista diversos, la cosa de què parlem forma part ... o participa en comú ... juntament amb altres coses" (p. 42; la cursiva és meua); Batalla conclou que

4.1.2 Principis i requisits d'una tipologia segons Horst Isenberg (1983)

La descripció dels principis i requisits que una tipologia ha de satisfer ens permetrà de valorar les set tipologies de relacions entre el títol i el text que he escollit d'analitzar (cf. el §4.2) a partir d'uns paràmetres comuns. Cal dir que no hi ha en aquests treballs cap discussió ni reflexió sobre què significa i què comporta construir una tipologia, talment com si aquesta tasca formés part d'una mena de *competència* humana universal innata i inevitable, de la qual n'hagués de resultar necessàriament, un cop *actuada* o posada en acte, un objecte (*la* tipologia) únic i irrefutable (és això, si més no, el que suggereix la ignorància i el desconeixement que, els uns dels altres, mostren els autors d'aquests treballs). Sortosament, comptem amb un treball pioner i ja clàssic sobre teoria de tipologia, encara que no pas de relacions entre elements (com ara, posem per cas, el títol i el text), sinó de textos (entesos no pas en el sentit restringit que li dóna Genette a *Seuils*, i que els oposa als paratextos, sinó en el sentit, usual d'ençà dels primers estudis de lingüística textual, d'unitats comunicatives mínimes): el de Horst Isenberg (1983). Isenberg planteja amb rigor algunes "qüestions fonamentals de tipologia textual", de les quals les que ens interessin especialment (per tal com són prou generals i abstractes perquè les puguem aplicar, amb les adaptacions que calgui, al nostre camp d'estudi) són el que Isenberg en diu "l'estructura lògica d'una tipologia textual" i "els requisits per a una tipologia textual", i, a l'interior d'aquestes dues qüestions, respectivament, els conceptes de *base de tipologització*, d'una banda, i d'*homogeneïtat* i *rigor*, d'una altra.

les categories aristotèliques "són una resposta a l'antic problema —plantejat pels pensadors pre-socràtics i tematitzat resolutivament per Plató— de com s'explica que puguem atribuir un mateix predicat a múltiples coses individualment distintes". Per la seva banda, Benveniste (1958), partint de la idea que és allò que es pot *dir* el que delimita i organitza allò que es pot *pensar* (el pensament no pot ser captat sinó format i actualitzat en la llengua), transcriu en termes de llengua (en categories lingüístiques) les deu categories aristotèliques (que són categories de pensament): així, substància = substantiu; quantitat i qualitat = adjectius derivats de pronoms; relació = adjectiu comparatiu; lloc i temps = adverbis de lloc i de temps; situació o postura = mitjà; possessió o condició = perfet; acció = actiu; i passió = passiu.

4.1.2.1 Base de tipologització

En el cas específic del text (que és l'àmbit d'anàlisi d'Isenberg), la *base de tipologització* és "el criteri (si pot ser, complex) d'acord amb el qual es diferencien els tipus de text que han de ser determinats" (Isenberg 1983: 102). És la base de tipologització, doncs, l'element de l'estructura lògica d'una tipologia textual que permet definir el conjunt "manejable" i "limitat" dels diferents tipus de text que formaran la tipologia. La relació que hi ha entre la base de tipologització i els tipus de text és il·lustrada per Isenberg amb el cas hipotètic següent:

Escogemos como base de tipologización el número de hablantes que participan en la producción del texto, esto es, el número de personas que en la producción de un texto desarrollan el papel de hablantes. A partir de esta base de tipologización resultan los tipos de texto siguientes: texto-de-un-hablante, texto-de-dos-hablantes, texto-de-tres-hablantes, texto-de-cuatro-hablantes, etc. [103]

Un cas que, a la vista dels tipus de text que resulten de la base de tipologització escollida, li serveix a Isenberg també per il·lustrar la possibilitat que una base de tipologització determinada no sigui pertinent: en efecte, el nombre de parlants que participen en la producció del text és una base de tipologització que, d'una banda (com ja suggereix per si sola i com confirma el mateix "etc." del final de la citació), no permet que el conjunt de tipus de text que en deriva satisfaci les condicions de "manejabilitat" i "limitació" que aquest conjunt ha de complir, i, d'una altra, no possibilita distincions interessants. Podem evitar aquests problemes o bé canviant la base de tipologització, o bé (cosa a què Isenberg mateix ens invitava entre parèntesis des de la mateixa definició del concepte) fent-la més *complexa*: escollim aquesta darrera opció, per exemple, si optem per la base de tipologització "el nombre de parlants que participen en la producció del text *que sigui rellevant des d'un punt de vista comunicatiu*". Així,

Presuponiendo que sabemos qué es lo que en este contexto ha de entenderse por relevancia comunicativa, podemos, sobre esta base, distinguir dos tipos de texto: monólogo (participa un sólo hablante) y diálogo (participan dos o varios hablantes). [103]

Aquesta tipologia millora la primera per tal com "permite generalizaciones que afectan a propiedades esenciales de los textos": en efecte, els monòlegs i els diàlegs es diferencien, entre d'altres coses, en "el modo y manera de formar las secuencias de los actos lingüísticos" (103-104).

Per fer comprendre bé el concepte de base de tipologització, Isenberg s'aplica, per via contrastiva o negativa, a l'anàlisi de tres tipologies textuais *sense base de tipologització*: Sandig (1972), Jacobson (1975) i Longacre i Levinsohn (1978). Aquestes tipologies classifiquen els tipus de text mitjançant combinacions de característiques. Per a les nostres necessitats, aquí serà suficient que presentem només la darrera de les esmentades. La tipologia de Longacre i Levinsohn parteix de quatre combinacions (++ / +— / —+ / ——) de dues característiques (*enllaç cronològic* i *orientació a l'agent*), combinacions a les quals els és assignat un *TIPUS DE TEXT*:

Longacre i Levinsohn (1978)

enllaç cronològic	orientació a l'agent	TIPUS DE TEXT		temps projectat
+	+	narració	"story"	—
			profecia	+
+	—	procediment	com va ser fet	—
			com fer-ho	+
—	+	comportament	elogi	—
			promesa	+
—	—	exposició	article científic	—
			assaig sobre el futur	+

Com veiem, les característiques *enllaç cronològic* (*chronological linkage*) —o rellevància de la connexió temporal en el teixit del text— i *orientació a l'agent* (*agent orientation*) —o importància d'un agent a partir del qual o respecte al qual es construeix el contingut del text— defineixen els quatre *TIPUS DE TEXT* (*discourse genre*) bàsics: **narració** (*narrative discourse*), **procediment** (*procedural discourse*), **comportament** (*behavioral discourse*) i **exposició** (*expository discourse*). La característica *temps projectat* (*projected time*) —o futur— permet de fer distincions internes en el si d'aquests quatre tipus (així, el tipus *narració*, per exemple, es descompon en els dos subtipus "story" i *profecia* en funció de l'absència o la presència, respectivament, d'aquesta característica). El que és important, de cara a la valoració d'una tipologia com aquesta, és que les característiques seleccionades, i de la combinació de les quals en resulten els

diferents tipus de text, tenen un estatut teòric completament diferent (des d'un punt de vista conceptual, l'*enllaç cronològic* no té absolutament res a veure amb l'*orientació a l'agent*), de manera que, com diu Isenberg, "no se ve clar un criteri, según el cual se pueda fundamentar la selección de características, realizada en cada caso frente a otras combinaciones arbitrarias de características, igualmente aplicables" (110), la qual cosa no significa sinó que la tipologia de Longacre i Levinsohn és una tipologia *sense base de tipologització*.

4.1.2.2 Homogeneïtat i rigor

4.1.2.2.1 Homogeneïtat

L'*homogeneïtat* és per Isenberg el requisit més important que una tipologia, si vol satisfer les exigències teòriques, ha de complir, i està estretament relacionada amb la base de tipologització: en efecte, una tipologia textual T és homogènia "justo cuando T contiene una base de tipologización unitaria y todos los tipos de T se definen de igual manera en relación con esta base de tipologización". És homogènia, per exemple, la tipologia de Werlich (1975), la qual consta de cinc tipus de text (descripció, narració, exposició, argumentació i instrucció) derivats *homogèniament* de la base de tipologització *focus contextual* (o factor específic de la situació comunicativa o del context extralingüístic cap al qual l'emissor dirigeix l'atenció del receptor); el focus contextual es manifesta al seu torn en un *idioma textual* (o estructura semanticosintàctica) determinat. La taula següent concreta, per a cada tipus de text, el focus contextual, així com també l'idioma textual en què aquest es manifesta en cada cas:

Werlich (1975)

TIPUS DE TEXT	focus contextual	idioma textual
descripció	fenòmens fàctics en l'espai	frases que expressen fenòmens en la seqüència
narració	fenòmens fàctics i/o conceptuals en el temps	frases que assenyalen una acció en la seqüència
exposició	anàlisi o síntesi de conceptes del parlant	frases que identifiquen i relacionen fenòmens en la seqüència
argumentació	relacions entre conceptes i manifestacions del parlant	frases que atribueixen qualitats en la seqüència
instrucció	comportament futur de l'emissor o del receptor	frases que reclamen l'acció en la seqüència

No és homogènia, en canvi, una tipologia com la de Grosse (1976), la qual consta de vuit tipus de text derivats de la base de tipologització *funció textual predominant*:

Grosse (1976)

TIPUS DE TEXT	funció textual predominant	exemples
textos normatius	normativa	lleis, estatuts, contractes, poders, partides de naixement i de matrimoni legalitzades
textos de contacte	de contacte	felicitacions, condols
textos que indiquen grups	d'indicació de grup	himnes, cançons de grup (per exemple, <i>la Marsellesa</i>)
textos poètics	poètica	poemes, novel·les, comèdies
textos en què predomina l'automanifestació	d'automanifestació	diaris, biografies, autobiografies
textos predominantment exhortatius	exhortativa	anuncis de propaganda, propaganda política, sol·licituds
<i>tipus de transició</i>	<i>dues funcions alhora</i>	<i>per exemple, textos amb les funcions exhortativa i de transferència d'informació</i>
textos en què predomina la informació	de transferència d'informació	notícies, textos científics, butlletins meteorològics

Per "funció textual" entén Grosse la instrucció de l'emissor, manifestada lingüísticament i dirigida al receptor, sobre el mode de comprensió que desitja per

al text. El problema d'aquesta tipologia és que fixa aïlladament per a cada cas la manera com es produeix el "predomini" d'una funció textual, és a dir, que dóna al concepte de "predomini" valors diferents (amb la qual cosa la base de tipologització "funció textual predominant" no és unitària i esdevé *no homogènia*): ara és funcional, ara és estructural, ara és merament estadístic. Per exemple, el predomini de la *funció poètica* i el de la *funció d'automanifestació* (en gris a la taula anterior) es diferencien en el fet que, mentre que la funció poètica domina quan "el contexto del signo lingüístico prevalece con su contexto lingüístico y queda postergada su relación con la realidad extralingüística", la funció d'automanifestació ho fa quan "un texto presenta, junto a numerosos pronombres sujeto de la primera persona del singular o plural y junto a los sujetos correspondientes implícitos, por ejemplo, en construcciones de participio o de infinitivo (...), también otros muchos pronombres personales o posesivos de primera persona" (Isenberg 1983: 112). Aquestes dues citacions són suficients per demostrar que Grosse no caracteritza el concepte de predomini de manera unitària.

Diguem per tancar aquest apartat que la necessitat que tota tipologia sigui homogènia ja l'havia posada de relleu Bunge en el seu manual clàssic sobre l'estratègia i la filosofia de la investigació científica (Bunge 1969: 95) quan afirmava que el primer dels principis de la classificació (això és, de la tipologització) correcta era que els caràcters i les propietats escollits per dur a terme l'agrupació dels elements d'un conjunt determinat en subconjunts (és a dir, en tipus) s'havien de *mantenir* al llarg de tot el treball. Per això, per exemple, el pas de caràcters esquelètics a caràcters fisiològics en la classificació dels vertebrats produirà "no sólo clases distintas, sino incluso distintos sistemas de clases, es decir, otras clasificaciones".

4.1.2.2.2 Rigor

Una tipologia textual és *rigorosa* quan exclou la possibilitat que un text determinat sigui tipològicament ambigu, i un text és tipològicament ambigu respecte d'una tipologia textual donada quan la sèrie de frases que el constitueixen es poden interpretar semàntica i/o pragmàticament de diverses maneres, de forma que aquesta sèrie es pot classificar, en funció de cada una d'aquestes interpretacions, en diferents tipus de text. Isenberg no addueix cap exemple de tipologia no rigorosa, però penso que n'és un de prou paradigmàtic i conegut la tipologia, posterior al treball d'Isenberg, d'Adam (1985), que, si més no al nostre país, va tenir, durant força anys, molt d'èxit a les classes de llengua (i que circula, també, en una bona pila de llibres de text). Adam parteix de la tipologia quintuple de Werlich (cf., més amunt, la primera taula del §4.1.2.2.1), però

(a) en canvia la base de tipologització: en lloc de la base *focus contextual* parteix de la base *acte de discurs*;

(b) hi afegeix els tipus *predictiu, conversacional i retòric*;

(c) il·lustra els tipus amb gèneres que els actualitzen.

Vegeu la taula de la pàgina següent (a la tercera columna, i per guiar el comentari, enquadro els gèneres als quals em referiré després):

Adam (1985)

TIPUS DE TEXT	acte de discurs	exemples
descriptiu	asserir enunciats d'estat	inventari guia turística diccionari
narratiu	asserir enunciats de fer	reportatge novel·la paràbola
expositiu	asserir en el sentit d'explicar conceptes o fer comprendre quelcom a algú	discurs didàctic discurs científic discurs polític
argumentatiu	convèncer	
prescriptiu	ordenar	recepta de cuina instruccions d'ús consigna
predictiu	predir	profecia butlletí meteorològic horòscop
conversacional	preguntar	entreviu diàleg
retòric		poema eslògan proverbi

Deixant de banda les preguntes que aixequen les caselles buides (¿quin és l'*acte de discurs* que explica el tipus *retòric*? ¿Quins gèneres actualitzen el tipus *argumentatiu*?), la vulneració del requisit del rigor és provocada pel l'intent de conservar els cinc tipus de Werlich *malgrat* la introducció dels tres canvis que he esmentat abans: la paràbola, per exemple, certament és un gènere *narratiu* en el sentit que "assereix enunciats de fer", però, tenint en compte el seu caràcter pedagògic (pensem, per exemple, en les paràboles de Jesús que revelen el pla de Déu), paguem el mateix preu assignant-la al tipus *expositiu*, com el discurs didàctic; més encara: hi ha paràboles que són marcadament polèmiques (com ara les paràboles de Jesús que justifiquen el seu comportament), i que més que expositives són *argumentatives* (per tal com deriven de l'acte de discurs "convèncer"). En el mateix ordre de coses, costa de veure el discurs polític com a *expositiu* (en lloc d'*argumentatiu*). D'altra banda, és evident que, comparats amb els cinc restants, els tipus *predictiu*, *conversacional* i *retòric* no tenen entitat pròpia i diferenciada: el tipus *retòric* en particular —i com ja es dedueix, paradoxalment, de les diferències existents entre els gèneres que l'actualitzen (poema, eslògan, proverbi)— és una categoria *transversal*, i no es pot pas trobar, doncs, *al costat* de les altres, fent-hi paradigma (hi ha poemes descriptius, narratius, expositius, argumentatius i prescriptius).¹⁰¹ I el mateix, o quasi, es pot dir dels tipus predictiu i conversacional: pel que fa al primer, "una anàlisi rigorosa fa veure que les prediccions són descripcions, narracions o explicacions-argumentacions sobre el futur, de manera que el text adopta les característiques gramaticals i estructurals del tipus que es tracti en cada cas" (Castellà 1992: 235); i pel que fa al segon, "una conversació pot ser instructiva [en el sentit de prescriptiva], pot ser descriptiva, etc." (Payrató 1995: 36).

¹⁰¹ Així mateix ho veu Lavinio (1989: 51), que encabeix els textos literaris (entre els quals els poètics) en els cinc tipus de Werlich (1975) i, per tant, desestima la possibilitat de postular un hipotètic tipus de text *literari*: tornant al poema, Lavinio és del parer que hi ha "molta poesia lírica" descriptiva, la poesia èpica és narrativa, la poesia didàctica és expositiva, la "poesia celebrativa" és argumentativa, i la poesia (i les cançons) de lluita, d'incitament a l'acció i de propaganda ideològica és prescriptiva.

En definitiva, no satisfent el requisit del rigor, la tipologia d'Adam possibilita el *solapament* de categories (o tipus), defecte que, com veurem en el §4.2.2, comparteixen moltes de les tipologies de relacions entre el títol i el text.

4.2 Tipologies

4.2.1 Introducció

En aquest apartat comento algunes qüestions d'ordre metodològic que han dirigit i presidit l'anàlisi de les tipologies que constitueix el §4.2.2 (punts 1, 2 i 7) i faig una presentació conjunta d'aquestes tipologies (punts 3, 4, 5 i 6). Per facilitar la comprensió del que dic en els punts 4 (sobretot) i 5, remeto el lector a les pàgines 188-194, on figuren les taules amb què he "dibuixat" les tipologies (i que són les mateixes que es troben, separades, al llarg de tot el §4.2.2).

1 Les tipologies de relacions entre el títol i el text amb què comptem a hores d'ara són nombroses i variades, i s'imposava de fer-ne una selecció i no pas d'analitzar-les totes (tasca d'altra banda descoratjadora i, segurament, impossible, si s'havia de dur a terme amb un cert rigor). El criteri que ha guiat aquesta selecció ha estat, a banda de la provada competència, i influència, dels autors en el camp dels estudis literaris (llevat, potser, de Sawyer i Levinson), la riquesa i la complexitat mateixes de les tipologies. Sense aquesta riquesa i aquesta complexitat, no hauria estat pas possible la discussió de qüestions fonamentals d'ordre estrictament tipològic ni tampoc, lateralment, i més en general, d'ordre literari (com ara les relacionades amb la lectura i la interpretació de textos determinats). Qüestions d'aquesta mena, les tipologies pobres i simples, o poc o molt mal articulades (en dono una mostra a la nota a peu de pàgina núm. 104), difícilment les estimulen (i no crec que sigui aventurat de dir que aquestes

tipologies només suscitaran el desig d'anar més enllà en la recerca als investigadors ja motivats i interessats d'entrada per aquest camp d'estudi).

A banda de la riquesa i la complexitat, he tingut cura de seleccionar tipologies prou diferents perquè el conjunt conformés un espectre ampli i representatiu i donés de la qüestió un panorama global i al més complet possible.

Cal dir també que a dues de les tipologies que analitzo (la de Hollander i la de Genette) se'ls ha donat un crèdit, en els respectius àmbits d'influència dels seus autors, que una consideració mínimament atenta de les bases en què es fonamenten obliga a matisar i relativitzar en gran mesura, i bé calia que, transcorreguts ja tants anys d'ençà de la seva aparició (la de Hollander és de 1975, i la de Genette de 1987), s'afrontés aquesta tasca.

2 L'ordre d'exposició que segueixo és el que mostra la darrera columna de la taula següent (de Kayser a Levinson):

1	1948	Kayser	Kayser
2	1956	Friedrich	Hollander
3	1972	Moncelet	Friedrich
4	1975	Hollander	Moncelet
5	1985	Levinson	Genette
6	1987	Genette	Sawyer
7	1991	Sawyer	Levinson

Com es pot veure, aquest ordre no és l'estrictament cronològic: Hollander i Levinson ocupen una posició diferent de la que, per cronologia, els pertoca (Hollander s'ha "mogut" de la posició 4 a la 2, i Levinson de la 5 a la 7). Tots dos trasllats els expliquen necessitats operatives i d'argumentació.

En el primer cas, l'imposava l'afinitat que la tipologia de Hollander té amb la de Kayser: totes dues tracten el títol en poesia, i alguns dels seus tipus, a més, són virtualment coincidents (ho mostro a la primera taula del punt 4). Mantenir Hollander després de Moncelet (del qual, a més, divergeix considerablement) hauria perjudicat la lògica de l'exposició.

En el segon cas, el trasllat el justifica una raó molt diferent: el fet que la tipologia de Levinson és, de totes set, la més satisfactòria (prou perquè, en conjunt, pugui ser punt de partida de noves propostes, com la que faig en el §5). Parlar-ne abans de Genette i de Sawyer hauria introduït una irregularitat en l'itinerari, encara que fos només des d'un punt de vista estrictament discursiu.

Sens dubte l'ordenació cronològica és indispensable en aquells àmbits de recerca en què els autors es basen els uns en els altres, de manera que, en el millor dels casos, les seves propostes acaben dibuixant un recorregut com més va més net de fracassos en l'especulació i en els resultats, i més madur. Però això no és pas el que s'esdevé en el cas del nostre objecte d'estudi.

3 El quadre següent mostra els gèneres presos en consideració pels diferents autors (i també, a la darrera fila, si tenen en compte àmbits artístics altres que el literari):

	Kayser	Hollander	Friedrich	Moncelet	Genette	Sawyer	Levinson
poesia							
novel.la							
teatre							
assaig							
arts							

Com veiem, només Sawyer desestima els títols de poesia, i les tres primeres tipologies (Kayser, Hollander i Friedrich) són aquests els únics que consideren (cal dir que, d'aquests tres, Friedrich és el menys "obert": únicament té en compte el que ell entén per poesia "moderna"). La poesia és seguida, pel que fa al grau de presència dels gèneres, per la novel·la (pràcticament exclusiva en Sawyer), i aquesta pel teatre (les referències a les obres dramàtiques són escasses, però no deixa de ser curiós que els tres autors que les consideren reparin tots, amb més o menys fortuna, en *La cantant calba*). L'assaig i les "altres arts" també tenen la seva parcel·la, però, si més no en l'esperit dels autors, semblen territoris separats: qui es fixa en l'un no ho fa en les altres, i viceversa. Pel que fa a aquestes darreres, cal dir també que, mentre que en Sawyer tenen una presència residual o testimonial (la música i la pintura li serveixen només per il·lustrar títols *incidentals*: la literatura n'estaria privada), Levinson les considera al mateix pla que la resta de gèneres (i, a més de la música i la pintura, para esment en l'escultura i el cinema).

4 El desconeixement que, els uns dels altres, mostren els autors (ho deia al final del punt 2) no és obstacle perquè alguns dels tipus d'una i altra tipologia siguin virtualment coincidents. Virtualment, perquè els tipus només fan ple sentit en el seu context, és a dir, en la tipologia de la qual formen part (per bé que els tipus d'altres tipologies en puguin il·luminar, de vegades, algun aspecte). En aquest sentit, cal dir que la terminologia es revela sovint d'allò més enganyosa; per exemple, una ràpida ullada comparativa a les taules de les pàgines 192 i 193 ens podria fer pensar que són afins el tipus *temàtics* de Genette i el tipus del mateix nom de Sawyer, quan de fet no ho són pas (el primer és més ampli que el segon: per Genette serien *temàtics* el tipus *nominals* i alguns dels títols del tipus *incidentals* de Sawyer). La taula següent mostra les afinitats a priori més segures:¹⁰²

¹⁰² La manca d'espai m'obliga a abreujar la denominació d'alguns tipus: ho marco amb punts suspensius (a la primera columna) i amb punt (a la resta de columnes). Per a la denominació completa, remeto a les taules de les pàgines 188-194.

Kayser	Hollander	Friedrich	Moncelet	Genette	Sawyer	Levinson
2 ...forma...	1 gènere		genèrics	remàtics	formals	
3 ...tema			enunciatius			reforçadors
5 ...situació...	2 ocasió					
	6 poesia postsímbol.	1 reprod. 2 aclar. 3 no aclar.	sense relació amb el text		incidentals	mistificadors
			limitats	sinecdòquics o metoním.	al.lusius 2 i 3	focalitzadors
			epònims		nominals de person.	

A la constatació del gran nombre de caselles buides, que no fa sinó subratllar la diversitat entre les tipologies (i a què ja m'he referit en el punt 1), s'hi ha de sumar el fet que la taula amaga algunes diferències importants, i de què ja dóna compte la descripció dels autors mateixos. Així, són relatives (i no pas absolutes) les dues afinitats següents:

(a) entre els tipus *epònims* (Moncelet) i *nominals de personatge* (Sawyer), a la darrera fila de la taula. Moncelet i Sawyer conceben els seus tipus respectius de manera molt diferent: els *epònims* són *exactes* (en un paradigma format per la gradació *sense relació amb el text*, *limitats*, *exactes* i *rics*), mentre que els *nominals de personatge* són, segons Sawyer mateix, "poc expressius", "plans" (i per tant Sawyer probablement els situaria, a la tipologia de Moncelet, dins els *limitats*);

(b) entre els tipus *sinecdòquics o metonímics* (Genette) i *focalitzadors* (Levinson), a la penúltima fila. Mentre que el tipus *sinecdòquics o metonímics* admet títols que es vinculen amb un objecte del text clarament *marginal*, el tipus *focalitzadors* només admet títols que, del contingut del text, en seleccionen un element *important* (i, per tant, el tipus de Genette és més comprensiu que no pas el de Levinson).

Cal dir també que l'afinitat entre el tipus *reforçadors* (Levinson) i la resta de tipus amb què comparteix fila (la segona) és merament hipotètica: el problema, en aquest cas, és la manca d'explicacions de Kayser i Moncelet respecte del seu tipus. Levinson sembla tenir una idea del tipus *reforçadors* similar a la que té Eco del concepte de *tema* (i de què ja he donat raó a la segona part del §2.1.5): en aquest sentit, els títols *reforçadors* serien *temàtics*.

Al mateix temps, l'anàlisi que faig de les tipologies modificarà la taula en alguns punts; concretament, evidenciarà

(a) que la casella ombrejada plena (a la columna Friedrich) s'hauria de "netejar" dels dos primers tipus (i, en el pitjor dels casos, àdhuc del tercer, atès que els exemples amb què Friedrich l'il.lustra no són convincents);

(b) que, a la inversa, la casella ombrejada buida (a la columna Genette) s'hauria d'omplir amb els títols *irònics* (separats, per tant, del tipus *antifràstics o irònics*, que Genette presenta com a únic).

Així mateix, l'anàlisi farà néixer caselles noves: el divorci que haurà operat, en el si del tipus *antifràstics o irònics*, entre els títols *antifràstics* i els títols *irònics* permetrà "obrir" una nova fila (amb dues caselles ocupades: pels títols *antifràstics* de Genette i el tipus *oposats irònics* de Levinson).

La taula següent mostra aquests canvis:

Hollander	Friedrich	Moncelet	Genette	Sawyer	Levinson
6 poesia postsímbol.	(3 no aclar.)	sense relació amb el text	irònics	incidentals	mistificadors
			antifràstics		oposats irònics

5 El fet que la tipologia de Hollander sigui *gradual* m'ha fet estar atent a la possibilitat que les restants, en un principi *discretes*, siguin graduals en algun moment o estadi ulterior de la seva construcció.¹⁰³ El resultat d'aquesta observació el mostra la taula següent (on "gradual" i "discret" són trets):

	Kayser	Hollander	Friedrich	Moncelet	Genette	Sawyer	Levinson
gradual							
discret							

Així doncs, deixant de banda la de Hollander (totalment gradual), són dues les tipologies "pures" des d'aquest punt de vista: la de Friedrich i la de Levinson (totalment discretes). Les quatre tipologies restants posseeixen tots dos trets,

¹⁰³ És *gradual* una tipologia els tipus de la qual estan ordenats en un eix o escala amb dos pols o extrems dels quals l'un presenta al màxim una determinada propietat o un determinat tret que l'altre presenta al mínim; per contra, una tipologia és *discreta* quan els tipus de què es compon són discontinus, separats, amb solució de continuïtat entre si. El caràcter gradual, la tipologia de Hollander el té ja des de la mateixa base de tipologització en què es fonamenta, i que és el *grau* d'informació que el títol dona sobre el text.

malgrat que la presència del tret gradual és clarament inferior a la del tret discret. Així, en Kayser afecta només els subtipus (dins el subtipus *introdutoris*) 2, 4 i 5; en Moncelet, els subtipus (distribuïts al llarg dels dos tipus *impostors* i *no impostors*) *sense relació amb el text*, *limitats*, *exactes* i *rics*; en Genette, els subtipus (dins el tipus *remàtics*) *genèrics*, *paragenèrics* i *formals*; i en Sawyer, els subtipus (dins el tipus *temàtics*) *al·legòrics*, títols com *Great Expectations* i *al.lusius*. He de remarcar que la determinació de la gradualitat que afecta aquests subtipus és, en tots quatre casos, una deducció meua a partir del que els autors diuen i/o fan (cap d'ells no és explícit en aquest punt).

6 La *base de tipologització* de cada una de les tipologies és la següent:

Kayser	<i>sense base de tipologització</i>
Hollander	grau d'informació que el títol dóna sobre el text
Friedrich	manca de relació entre el títol i el text
Moncelet	tipus de relació entre el títol i el text
Genette	manera com el títol descriu el text
Sawyer	formes de relació entre el títol i el text
Levinson	efecte del títol en el contingut nuclear de l'obra

Notem que Kayser no parteix de cap base de tipologització (ni tan sols implícitament) —i aquest és, com es pot suposar, el primer defecte que li diagnosticuem—, i que només Hollander i Levinson van més enllà d'una base definida per l'objecte mateix de la tipologia (les relacions entre el títol i el text, o, en el cas de Friedrich, la manca de relació entre el títol i el text que deriva de la seva idea sobre la poesia "moderna"), i particularitzen i especifiquen per mitjà dels conceptes respectius *grau d'informació* (que el títol dóna sobre el text) i *efecte* (del títol en el contingut nuclear de l'obra).

7 Un darrer apunt, aquest, com l'1 i el 2, de caràcter estrictament metodològic. El procediment que he seguit en cada una de les set anàlisis és sempre el mateix: en primer lloc *presento* la tipologia en qüestió, i en segon lloc en faig una *valoració* parant esment, tan sols, en les deficiències. Fa de frontera entre la presentació i la valoració una *taula* que mostra de manera global els estrats d'articulació de la tipologia (en tipus generals i, si escau, subtipus interns) i un o més dels exemples amb què l'autor els il·lustra (il·lustració que a les tres primeres tipologies és, en alguns casos, defectiva).

A la *presentació* he mirat de ser al més neutre possible, i de no traïr en cap moment ni l'esperit ni les paraules de l'autor. I a la *valoració* he procurat de no sucumbir a la mania detallista i supèrflua, i de retenir, només, els defectes principals, entre els quals els que són fruit de la vulneració de l'estructura lògica i dels requisits d'una tipologia que, per a l'àmbit dels textos, estableix Isenberg, i de què he parlat en el §4.1.2; fora d'aquests límits i d'aquestes condicions, l'única llibertat que m'he permès ha estat la que m'ha donat cada tipologia per si mateixa: a causa de la marcada especificitat que la diferencia de les altres, cadascuna ha reclamat la seva pròpia valoració (en casos com aquest no hi ha "plantilles" analítiques que valguin: l'aplicació indiscriminada, a totes les tipologies, d'uns mateixos barems —forçosament molt genèrics— hauria esbiaixat els resultats i amagat aspectes de fons). Vull remarcar també que he intentat sempre d'anar a l'arrel dels defectes, i de no acontentar-me amb el "diagnòstic" (pel que fa a aquest, el lector se'n pot fer una idea global i ràpida consultant les primeres pàgines del §4.2.3).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Com ja he dit al paràgraf inicial del punt 1, les tipologies que analitzo són només algunes de les moltes amb què comptem. Una llista mínima de les que s'han quedat al tinter és la següent (l'ordre és cronològic): Casadei (1980), Carrasco Muñoz (1984), Kantorowicz (1986), Marchese i Forradellas (1986), Mulvihill (1994), Laroche (1995) i Aritzeta (1996).

Dues d'aquestes tipologies són d'abast reduït i molt elementals: són la de Casadei (1980), sobre els títols de Federico Tozzi (que l'autora tipologitza en *sintètics* i *analítics* , i els darrers, al seu torn, en *essencials* i *perifèrics*), i la de Laroche (1995), a partir d' *Amours jaunes* de Tristan Corbière (i que es compon dels tipus *temàtic* , *genèric* i *dedicatòria*). Són igualment elementals, però ja no d'abast reduït a un sol autor (com la de Casadei) o a un sol llibre (com la de Laroche), la de Kantorowicz (1986), que fa dependre del text el tipus de títol (així, als textos unívocs els corresponen títols *comprensius* , i als textos multívocs títols *selectius*), i la de Mulvihill (1994), centrada

exclusivament en títols de poesia (que són distribuïts en els tipus *contextualitzadors* i *conceptualitzadors*).

Força més complexes, però d'articulació tan problemàtica que quasi desafien l'anàlisi, són la tipologia de Carrasco Muñoz (1984) —que conté els dos grans tipus *neutres o ambigus* i *exegètics*, i, a l'interior dels *exegètics*, els set subtipus (1) *monovalents/polivalents*, (2) *que remeten a l'aspecte fònic o mètric*, (3) *que remeten al gènere o al tipus de composició*, (4) *que es refereixen al significat parcial o global*, (5) *que remeten a l'enunciació del poema*, (6) *que remeten a l'aspecte gràfic del text* i (7) *mixtos*—, la de Marchese i Forradellas (1986) —formada pels tres tipus (1) *que indiquen el contingut* (que pot ser *general*, com el títol *Poesías completas*, o *concret*, i aquest darrer *remetre a un personatge important* o *al seu contingut*, ja sigui, això darrer, *directament* o *metafòricament*), (2) *que indiquen el procediment de composició* i (3) *que no indiquen res*— i la d'Aritzeta (1996), que segueix de prop Marchese i Forradellas: en diversifica el segon subtipus del tipus (1) —de manera que, a més de *remetre a un personatge important*, el títol pot remetre a *l'espai*, a *l'espai*, *el tema* i *el gènere*, i a *un objecte*— i en suprimeix el tipus (3).

TAULES

Kayser

Tipus			Exemples
títols no incipit	i n t r o d u c t o r i s	1 indiquen el paper representat per un personatge que parla	Canción del pirata (<i>Espronceda</i>)
		2 indiquen la forma o el gènere del text	Canción
		3 indiquen el tema	L'art
		4 títols dedicatòria	An den Mond
		5 relaten la situació en l'espai o en el temps que dóna origen al poema	Jardín de otoño
	essencials		Recueillement (<i>Baudelaire</i>)
títols incipit			

Hollander

—	1 (gènere...)	Sonet
	2 (ocasió)	An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland <i>(Marvell)</i>
	3 (<i>topic</i>)	
	4 (subjectes de la meditació)	
	5 (<i>Romantic pseudo-occasional</i> headings)	Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798 (<i>Wordsworth</i>)
	+	6 (poesia postsimbolista)

Friedrich

Tipus		Exemples
tradicionals (congruents)	expressen el tema del poema	
	expressen l'objecte del poema	
	expressen l'emoció del poema	
moderns (incongruents)	1 reproduïxen un vers del poema	
	2 aclareixen el text	In a station of the métro (Pound)
	3 no aclareixen el text	Niño (Guillén) Larme (Rimbaud)

Moncelet

Tipus			Exemples
impostors	sense relació amb el text (rel. <i>inexistent</i>)		L'automne à Pékin (<i>Vian</i>)
	l i m i t a t s	humorístics	<i>Titols de Rabelais</i>
		pudorosos	Le lac (<i>Lamartine</i>)
		prudents	Des coches (<i>Montaigne</i>)
no impostors	e x a c t e s	genèrics	Mélange (<i>Valéry</i>)
		epònims	Britannicus (<i>Racine</i>)
		enunciatius	À la recherche du temps perdu Parti pris des choses (<i>Ponge</i>)
		originals	Amours jaunes (<i>Corbière</i>) Les fleurs du mal (<i>Baudelaire</i>) La cantatrice chauve (<i>Ionesco</i>)
		rics (<i>estrellats</i>)	Essais (<i>Montaigne</i>) Germinal (<i>Zola</i>) Alcools (<i>Apollinaire</i>)

Genette

Tipus		Exemples
temàtics	literals	Phèdre (<i>Racine</i>)
	sinecdòquics o metonímics	Le père Goriot (<i>Balzac</i>)
	metafòrics	Sodome et Gomorrhe (<i>Proust</i>)
	antifràstics o irònics	La joie de vivre (<i>Zola</i>)
remàtics	genèrics	Odes
	paragenèrics	Méditations poétiques (<i>Lamartine</i>)
	formals	Decameró (<i>Boccaccio</i>)
mixtos		Traité de la nature humaine

Sawyer

	Tipus		Exemples	
1 contingut	nominals	de person.	David Copperfield (<i>Dickens</i>)	
		de lloc	Mansfield Park (<i>Austen</i>)	
	temàtics			Great Expectations (<i>Dickens</i>)
		al.legòrics		Sense and Sensibility (<i>Austen</i>)
		al.lusius	1 extratextuals	The Sound and the Fury (<i>Faulkner</i>)
			2 intratextuals	The great good place (<i>James</i>) The turn of the screw (<i>James</i>)
			3 extra. i intra.	The golden bowl (<i>James</i>)
2 forma	formals		A Glastonbury romance (<i>Powys</i>)	
3 ni 1 ni 2	incidentals		Composition 8	
			Choses vues à droite et à gauche (sans lunette) (<i>Satie</i>)	
			Sonata a Kreutzer (<i>Beethoven</i>)	

Levinson

Tipus		Exemples
neutrals		David Copperfield (<i>Dickens</i>)
reforçadors		El crit (<i>Munch</i>)
focalitzadors		Ulysses (<i>Joyce</i>) Great Expectations (<i>Dickens</i>)
oposats	irònics	A rose for Emily (<i>Faulkner</i>)
	no irònics	<i>Lake Annecy</i>
mistificadors		L'automne à Pékin (<i>Vian</i>)
desambiguadors o especificadors		Ulysses (<i>Joyce</i>) Bird in space (<i>Brancusi</i>)

4.2.2. Anàlisi de les tipologies

4.2.2.1 Wolfgang Kayser (1948)

Kayser explora la qüestió dels diversos tipus de títol existents una mica de passada i informalment, en el capítol VI de la seva *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948),¹⁰⁵ dedicat a les "Nocions fonamentals de la tècnica", i específicament dins els "Problemes tècnics de la lírica" (250-255) —no pas del drama, ni de l'èpica, que els segueixen—. Kayser entén per tècnica "todo el manejo consciente de los recursos artísticos" (247), però matisa que tractarà tan sols dels "medios para la presentación de una obra, en cuyo empleo es necesaria la decisión consciente, de modo que tengan todos un aspecto técnico" (249). Són problemes tècnics d'aquesta índole el títol i l'incipit en el gènere líric (elements que, com ja hem vist al §2.2.3, els estudis literaris a germanen des de fa una bona pila d'anys sota el concepte d'element estratègic).¹⁰⁶

La idea (certament ben tòpica) que la lírica es presenta "como expresión de un yo" i que, consegüentment, l'autor pot decidir de fer del seu discurs l'expressió no pas del seu propi jo o d'un jo indeterminat, sinó d'un personatge determinat (és a dir, pot decidir de compondre allò que se sol denominar un poema monòleg o un poema monologat), fa sorgir immediatament, segons Kayser, el "problema tècnic" d'informar el lector de quin és el "paper representat" en el poema. Aquest problema el sol resoldre l'autor recorrent a un títol indicatiu del personatge en

¹⁰⁵ Utilitzo la versió castellana referenciada en el §7 (Bibliografia citada).

¹⁰⁶ El drama i l'èpica susciten a Kayser una altra mena de reflexions, però suposem que també a ells són aplicables, convenientment adaptades, les que fa en aquest primer apartat del capítol VI de la seva obra.

Kayser no ho fa, però sembla que hem de vincular aquests *mitjans per a la presentació de l'obra* de què parla amb les dues funcions que té per a ell el títol, i que de fet són relacionables respectivament amb la funció seductora i la funció metalingüística (cf. els §2.3.4 i 2.3.3): en els seus mots, "disponer los ánimos convenientemente" per aconseguir la transformació màgica del lector, que "es trasladado al mundo de la poesía" (propòsit que en el teatre s'aconsegueix amb els "golpes de gong y apagando las luces"), i "preparar la entrada en el mundo especial del poema correspondiente" (251).

qüestió, i així tenim, per exemple, *Lied der Toten*, *The Maid's Lament*, *Hymn of Pan*, *Le vin de l'assassin*, *Le vin des amants* o *Canción del pirata*. Aquesta mena de títols constitueixen el *primer tipus*.

El *segon tipus* que considera Kayser sembla "trobat" *per proximitat* amb l'anterior, o *extret* d'ell: en efecte, el constitueixen aquells títols que, com era costum antigament, indiquen "sólo la forma o el género de la obra",¹⁰⁷ com *Canción*, *Oda*, *Himno* o *Soneto*. Observem com el títol inicial de la llista (*Canción*) sembla un "escapçament" del primer i el darrer títols amb què Kayser exemplifica el primer tipus (*Lied der Toten* i *Canción del pirata*); el mateix podem dir d'*Himno* respecte d'*Hymn of Pan*.

Kayser sembla passar del segon al *tercer tipus* no pas, com suara, per proximitat, sinó *per contrast* o diferència: formen aquest tercer tipus aquells títols que "indican el tema que va a tratarse", com ara *Que la vida es siempre breve y fugitiva*, *L'art*, *Die Künstler* i *A Contemplation upon Flowers*. De la forma, o expressió (segon tipus), hem passat al fons, o contingut (tercer tipus). Kayser precisa que els títols d'aquesta tercera categoria revelen l'índole conceptual i retòrica del discurs (però no ens diu què entén per "índole retòrica", un concepte al qual, permutant "índole" per "actitud", recorrerà de nou, com veurem més endavant).¹⁰⁸


¹⁰⁷ La cursiva és meua. També ho són totes les altres que hi ha en la presentació i la valoració de la tipologia de Kayser.

¹⁰⁸ Del *tema*, Kayser en parla a l'apartat del capítol II de la seva obra dedicat al concepte de *faula* (el qual és, juntament amb l'*assumpte*, el motiu, i el leitmotiv, el topic i l'emblema, un dels "Conceptes elementals del contingut"), però si seguim la seva exposició pas a pas ens adonarem que incorre en un greu contrasentit de resultes del qual caldria negar l'existència mateix de títols de poemes lírics que "indiquen el tema" (i, doncs, del tercer tipus de títols). Vegem-ho.

Després d'establir una gradació d'importància creixent entre els conceptes de motiu copulat, motiu central i tema (en afirmar a propòsit del *Werther* de Goethe: "El amor por una mujer ya comprometida es un motivo copulado, pero no el motivo central, ni siquiera el tema"), sembla cenyir aquest darrer indirectament, a través de la definició que Soares Barbosa dona d'*assumpte* (mot que Barbosa usa, segons Kayser, en lloc de *tema*): "Asunto es la idea sumaria de la acción. Por ejemplo, el asunto de *Os Lusíadas* es el descubrimiento de la ruta marítima desde Occidente a Oriente" (100). Si tenim en compte que la *faula*, segons la definició que Kayser n'ha donat abans (98), és la reducció del desenvolupament de l'acció al seu esquema més pur i simple (o argument), podem dir que el tema és al seu torn la reducció o l'abstracció de la *faula*. Tanmateix, Kayser afirma també que la lírica, en la mesura que no té contingut d'esdeveniments, tampoc no pot tenir *faula* (100), de manera que haurem

Per descriure el *quart tipus* de títol Kayser recupera el bagatge terminològic del gènere dramàtic, del qual havia puat ja per al primer tipus (aquell format pels títols que donen nom a poemes *monòleg* en què un personatge *representa un paper*): "Como *diálogos* encubiertos y, por tanto, bastante delimitados, se nos presentan los poemas cuyo título contiene un apóstrofe" (251), com ara *An den Mond*, *An Schwager Kronos*, *A la rosa*, *Al Rey nuestro Señor*.¹⁰⁹

Kayser sembla situar aquest quart tipus (4) en un eix gradatiu del qual formen part també els tipus segon (2) i cinquè (5) —però no pas, sorprenentment, els tipus primer (1) i tercer (3)—: d'una banda, "el título [del quart tipus] concuerda *más* con el mundo especial del poema que las pálidas designaciones de *Canción* o *Soneto*", però, d'una altra, és *menys "significativo"* que els títols del *cinquè tipus*, que són aquells en què "se relata la situación en el espacio o en el tiempo que da origen al poema", i que Kayser exemplifica amb els títols *Jardín de otoño*, *Hora de estrellas*, *Au Septembre*, *Crépuscule de dimanche d'été*, *Im Mai*, *Im Wald* i *Auf dem See*. Gràficament (el recorregut de la fletxa, de menys a més, marca la gradació que estableix Kayser, i les xifres representen els tipus de títol):

Gradació	—  +		
Tipus	2	4	5
Exemples	<i>Canción</i>	<i>An den Mond</i>	<i>Jardín de otoño</i>

d'arribar a la conclusió que tampoc no pot tenir tema, i, doncs, que no hi pot haver títols de poemes lírics que "indiquin el tema".

¹⁰⁹ Pels títols amb què Kayser exemplifica aquest tipus, no ens trobem pas aquí, en realitat, amb títols *apòstrofe*, sinó amb títols *dedicatòria* (la qual, com el títol, també és un element paratextual). Recordem que l'apòstrofe és una figura retòrica consistent en una inflexió imprevista del discurs (una desviació) per la qual el parlant s'aparta del públic normal i, de manera sorprenent, dirigeix la paraula a un segon públic (Lausberg 1960: § 762, p. 192-193). Així doncs, llevat que fos inusualment llarg, el títol no en podria contenir pas cap, d'apòstrofe.

El desconcert que provoca la no inclusió, en aquesta escala gradativa, dels tipus 1 i 3 no es troba sol: el segon l'experimentem tot seguit, i és de fet similar al primer. Un cop ha acabat la descripció del cinquè tipus, i amb l'argument que tots els tipus de què ha parlat funcionen com una mena d'*introducció al text* (són maneres de titular "fácilmente comprensibles", per tal com, si aquests títols no hi fossin, el lector mateix els supliria), Kayser els agrupa en un mateix conjunt i els contrasta amb aquells títols que *es lliguen amb el text més clarament* (de què en resulten, doncs, dos grans tipus de títol, el primer dels quals compost de cinc subtipus):¹¹⁰

Pero queda aún la posibilidad de *ligar más claramente poema y título*, de convertir el título en *parte esencial* de todo el poema. En tales casos el título cobra a veces un aspecto misterioso, impenetrable, que sólo se deja comprender en toda la amplitud de su sentido después de leer o escuchar todo el poema. Títulos como *Recueillement* (Baudelaire), *Renouveau*, *Apparition* (Mallarmé), por no citar más ejemplos, constituyen precisamente el *oculto centro* de la poesía. [251-252]

Com es veu, la contraposició que fa Kayser introdueix innecessàriament un factor de risc per a l'economia de la seva tipologia: en lloc d'incorporar aquest nou tipus de títol a l'eix que havia dibuixat —al capdavant, les mateixes paraules amb què s'expressa a l'inici de l'extracte que n'acabem de fer ("ligar *más* clarament [que amb les altres modalitats de titulació] poema y título") inviten a realitzar aquesta operació, en la mesura que indiquen gradació i no pas discontinuïtat—,¹¹¹ estableix una brutal solució de continuïtat entre els conceptes d'*introducció* i *centre* als quals, endemés, atribueix apriorísticament uns valors carregats d'intencions i,

¹¹⁰ Denominaré aquests dos tipus *títols introductoris* i *títols essencials*.

¹¹¹ Afegim-hi que molt abans, dins el capítol II de l'obra, dedicat als "Conceptes elementals del contingut", i més concretament en l'anàlisi del motiu de la nit en el sonet de Baudelaire *Recueillement* (el títol del qual és per Kayser, com acabem de veure, *essencial*), s'havia expressat en uns termes similars: en efecte, el títol *Recueillement*, per tal com dóna nom, precisament, al "centro secreto" del poema, "se revela *altamente* significativo" (89). Com "más", "altamente" expressa grau. I "significativo" és el mateix mot que, actuant el concepte que s'hi associa de criteri ordenador, havia fet servir Kayser per establir la correlació entre els tipus 2, 4 i 5.

doncs, de conseqüències: allò introductori és *accidental*, *extern* i *visible* (per tal com allò central és "parte esencial" i "oculto").

Però la intervenció d'un nou tipus ens obligarà a subsumir en un de sol aquests dos tipus precedents. A l'extracte que hem fet de Kayser (que tanca paràgraf) el segueixen les línies següents:

Por el contrario, hay también la costumbre, especialmente a partir de fines del siglo XIX, de no elegir un título particular, sino de utilizar como tal las *palabras iniciales del poema*. [252]

Així doncs, l'oposició primera entre els títols introductoris i els títols essencials és ara *recoberta* per l'oposició entre aquests dos tipus i el tipus constituït pels títols que coincideixen amb els mots inicials del text (i que per raons d'estalvi expressiu etiquetaré amb el nom de *títols incipit*, encara que, és clar, poden ser més breus que l'incipit), de què en resultaran doncs no pas tres tipus generals de títol, sinó dos: els *títols incipit* i el que en podem dir, per simetria, els *títols no incipit*.

Però amb la descripció amb què mira de donar raó de l'actitud i el propòsit que expliquen els títols incipit Kayser ens torna a confondre; en efecte, afirma que l'actitud que porta a fer servir com a títol els mots inicials del text és sovint

totalmente opuesta a la actitud *retórica*. El poeta quiere alejar todo pensamiento *temático*, no quiere hablar a distancia ni reflexivamente, sino que su poesía debe ser recibida como una ola que casi imperceptiblemente se alza y vuelve a deshacerse. [252]

L'efectiva imatge final no amaga el problema: de la descripció que acabem de llegir se'n desprèn que, més que estar oposats als títols no incipit en bloc, els títols incipit s'oposen realment, només, a una de les cinc categories que conformen els títols introductoris: la tercera. Formada pels títols que indiquen el *tema*, és d'aquests, també, que Kayser havia assenyalat, com ja hem vist més amunt, que revelen l'indole *retòrica* del discurs.

La taula següent mostra de manera conjunta l'articulació de les diferents categories de títol de la tipologia de Kayser a la qual condueix l'anàlisi que acabem de fer (llevat de la substitució, a la categoria 4, del terme *apòstrofe* pel terme *dedicatòria*,¹¹² no hi introduïm correctius: mirem de ser al màxim de fidels a les paraules de l'autor):¹¹³

¹¹² Cf. la nota 109.

¹¹³ Kayser no dona cap exemple de títol íncipit.

Tipus		Exemples	
títols no íncipit	i n t r o d u c t o r i s	1 indiquen el paper representat per un personatge que parla	Canción del pirata (<i>Espronceda</i>)
		2 indiquen la forma o el gènere del text	Canción
		3 indiquen el tema	L'art
		4 títols dedicatòria	An den Mond
		5 relaten la situació en l'espai o en el temps que dóna origen al poema	Jardín de otoño
	essencials		Recueillement (<i>Baudelaire</i>)
títols íncipit			

Com hem anat veient al llarg de les pàgines precedents, la tipologia de Kayser és molt problemàtica. La mirada global i comprensiva que hi podem fer ara ens permet d'afirmar que són tres les deficiències principals que presenta: la manca de base de tipologització (1), la poca rellevància del text per a la determinació d'algunes categories (2) i la possibilitat de solapament de categories (3).

1 La deficiència principal de la tipologia de Kayser és la manca de base de tipologització, és a dir, de criteri d'acord amb el qual es diferenciïn els diferents tipus de títol que determina (cf. el §4.1.2.1). Aquest fet té conseqüències importants, la més visible de les quals és la particular manera com Kayser avança al llarg de la seva exposició: el seu discurs provoca en el lector la impressió que no hi ha un pla previ o un projecte global que el guiï. Així, hem vist que passa del primer tipus (*Canción del pirata*) al segon (*Canción*) per proximitat, mentre que del segon al tercer (*L'art*) ho fa per contrast, i el quart (títols de poemes que es presenten com *diàlegs* encoberts) fa pensar en el primer (títols de poemes *monòleg*) però, ahora, és parent del segon i el cinquè.

És també conseqüència de la manca de base de tipologització la combinació arbitrària d'una categorització *discreta* i una categorització *gradual*: Kayser comença essent discret i separant (els tipus 1 i 2, 2 i 3, i 3 i 4), canvia després d'orientació i fa una categorització gradual que agrupa en un mateix eix tres tipus (2, 4 i 5) els dos primers dels quals havien estat prèviament separats, i acaba essent discret de nou (separa els tipus 1-5, d'una banda, i els títols *essencials*, d'una altra, i, després, tots aquests, que he denominat *títols no incipit*, i els *títols incipit*).

2 Kayser incorre en el mateix error en què cauen els autors de les classificacions que comento en el §3.3, però a la inversa. Analitzava allí dues "aproximacions heterogènies": ni el Groupe μ (1970) ni Hoek (1981) no aconseguen de mantenir-se del tot en el nivell de descripció en què havien expressat que tenien la intenció de situar-se (l'anàlisi del *títol per se*), i tots dos cedien en algun moment o altre a la seducció pel *text*. El propòsit de Kayser és de fer una tipologia dels títols en el gènere líric considerant llur vincle amb el text, però, de l'apel·lació a aquest darrer, per a la determinació d'algunes de les categories que estableix hom no n'acaba de veure la necessitat. Això és el que ocorre amb les categories 4 i 5, i, en menor grau, amb la categoria formada pels títols incipit.

Pel que fa a la categoria 4, en efecte, ¿què ens diu del text (de la seva forma i/o el seu contingut) el fet que el títol el presenti, com diu Kayser, com un "diàleg encobert"? Com a molt, aquest fet permetria explicar, només, un tret gramatical tan superficial com la persona en què estan construïts els enunciats (la segona).

Pel que fa a la categoria 5, és prou evident que "la situació en l'espai o en el temps que dóna origen al poema" té relació no pas amb el text, sinó amb les circumstàncies de producció del poema.¹¹⁴

Quant als títols íncipit, finalment, la vinculació que tenen amb el text no traspasa la frontera del primer vers; això, sense considerar la possibilitat que ni tan sols hi arribi: són títols que reproduïxen "les paraules inicials del poema", les quals, com ja hem fet notar, no necessàriament han de ser totes les que formen el primer vers. Del text, aquesta categoria només ens en diu com comença.

3 El tercer problema de la tipologia de Kayser és la possibilitat de solapament de categories: en efecte, els títols íncipit, als quals els és reservat el modest paper de funcionar com meres *formes* buides de contingut, són susceptibles de rebre *valors* que, en principi, Kayser només atorga a les altres categories. Un títol íncipit pot perfectament, com a mínim, (a) ser *essencial*, o —abstracció feta, és clar, del que hem dit a la nota 114, i restant "fidels" al pensament de l'autor— (b) relatar la situació en l'espai o en el temps que dóna origen al poema (categoria 5), o (c) indicar el tema (categoria 3).

Pel que fa a aquesta darrera categoria (amb la qual, com vèiem més amunt, Kayser semblava contrastar particularment els títols íncipit), pot ser il·lustratiu de requerir en aquest punt algunes de les consideracions del discurs retòric sobre l'epifonema (d'*epiphónema*, 'veu afegida'), i més concretament sobre el lloc o la posició que pot ocupar en el text. Lausberg (1963: § 399, p. 200) situa l'epifonema dins la categoria de les figures de pensament per addició —i, més concretament, d'extensió semàntica—, i el defineix com una "sentencia ... que se coloca *al final* de un proceso de pensamiento ... argumentante o narrativo",¹¹⁵ però ja Fontanier (1821 i 1827: 386) havia estimat massa restrictiva la concepció de la figura com a "tancament" (amb el sòlid argument que "on n'a point imaginé de nom particulier pour désigner d'autres figures aussi réelles que celle-là, et qui n'en diffèrent que par la place qu'elles occupent dans le discours"), i en proposava una definició que ampliava la tradicional i canònica: en efecte, l'epifonema és per Fontanier

¹¹⁴ Cal dir també que suposar que la informació locativa o temporal que aporten els títols d'aquesta categoria es refereix a les circumstàncies en què tenen lloc les experiències mundanes del poeta és confondre literatura i vida.

¹¹⁵ La cursiva és meua.

une réflexion vive et courte, ou un trait d'esprit, d'imagination, ou de sentiment, à l'occasion d'un récit ou d'un détail quelconque, mais qui s'en détache absolument par sa généralité ou par son objet particulier, et le précède, l'accompagne, ou le suit, en se plaçant avant ou après une phrase, ou entre deux phrases; en sorte qu'il est, suivant sa position, *initiatif*, *terminatif* ou *interjectif*. [386]

Sota la rúbrica "Définition élargie", també Morier (1961: 446) eixamplarà la definició tradicional de l'epifonema: "il [l'epifonema] peut anticiper sur le texte, qui paraît alors une illustration; il peut couper le texte comme une sorte de proposition interjectionnelle, exclamative; il peut conclure un mouvement périodique". Diu molt bé Morier que l'epifonema inicial (que és el primer que descriu en la citació que n'acabem de fer; els altres dos són l'intercalat i el terminal) té caràcter de prolepsi: prefigura allò que el segueix, predetermina el pensament i tendeix, si no a refutar objeccions anticipadament, sí a prevenir el destinatari a favor d'una disposició d'esperit o d'un judici determinat.¹¹⁶

Així doncs, si no hi ha cap impediment teòric per considerar la possibilitat que les *paraules inicials* d'un poema siguin *epifonemàtiques*, tampoc n'hi hauria d'haver per considerar que aquestes paraules puguin "indicar el tema" (categoria 3 de la tipologia de Kayser).¹¹⁷

Al meu parer, el que es troba en el fons del discurs de Kayser a propòsit dels títols incipit és la preferència de l'autor (inconfessada però perceptible) per un tipus d'incipit molt determinat (preferència que hauria deixat "fora de camp" tots

¹¹⁶ Això és ben clar, posem per cas, en l'exemple que addueix Morier: la fable de La Fontaine *Le loup et l'agneau*, que comença "La raison du plus fort est toujours la meilleure" (i no cal pensar gaire per saber qui és, aquí, el "més fort").

¹¹⁷ I fins i tot, fent un pas més (ja ho havíem avançat al primer paràgraf del punt 3), per considerar que puguin ser "essencials". Ens hi condueix la reinterpretació de l'epifonema per part d'Oller (1985: 32). A més de precisar que pot estar col·locat "a l'inici, entremig o al final de la composició", Oller estima que l'epifonema és una frase *enigmàtica* —el títol essencial, diu Kayser (com ja hem vist), "cobra a veces un aspecto misterioso, impenetrable"— que revela una experiència moral a través d'un "procés el·líptic": "És aquesta trajectòria el·líptica allò que el fa difícil d'entendre i que li atorga diferents possibilitats d'interpretació. Perquè el millor epifonema és aquell que, no essent obvi, conserva l'ambigüitat del sentit." És un epifonema d'aquestes característiques, segons Oller, la frase final del poema de Gabriel Ferrater *Literatura* ("Va morir / devorat: l'inefable el va temptar"), la qual és interpretable no solament en clau *irònica* (com s'ha fet habitualment), sinó també en clau *ingènua*.

els altres tipus): aquell que els estudis literaris etiqueten amb el nom de "començament *in medias res*" (Kayser enlloc no usa aquest terme, però), un tipus de començament que mal podria ser epifonemàtic. En aquest sentit, cal fer notar que la primera observació de Kayser sobre l'incipit (del qual comença a parlar un cop acabades les seves consideracions sobre el títol) enllaça directament amb allò que ha afirmat dels títols íncipit; així, declara que la mateixa actitud antiretòrica i antitemàtica que determina l'elecció del títol íncipit per part del poeta determina també l'incipit de molts d'aquests poemes, per a la construcció dels quals aquell usa sovint una tècnica molt determinada: "Una técnica propia para comenzar poemas se descubre fácilmente: esos *fluidos* comienzos con 'y' o con una afirmación cualquiera, que producen en nosotros la impresión de que la poesía continúa un discurso iniciado ya mucho antes" (252).¹¹⁸ El que diu Kayser a continuació ho interpretem en el mateix sentit: esmenta (a) les dues menes de començament *misteriós* de què parla Mallarmé a *Le Mystère dans les lettres*, i (b) dues balades l'incipit de la primera de les quals el constitueixen les paraules proferides directament per un personatge ("Graf Douglas, presse den Helm ins Haar"), i el de la segona una pregunta indeterminada quant al seu origen i la seva direcció ("John Maynard. Wer war John Maynard?"). L'última observació de Kayser sobre els tipus d'incipit enllaça, contrastant-hi, amb (b): el poeta Börries von Münchhausen recomanava que les balades més líriques comencessin amb un acord preparatori, és a dir, "una estrofa o un grupo de versos que, sin estar íntimamente vinculados con la verdadera acción, hagan que el lector se ponga a tono con la poesía" (253).¹¹⁹

¹¹⁸ Notem l'ús, ben conseqüent, de l'adjectiu *fluido*: recordem que Kayser havia comparat els poemes que duen un títol íncipit amb una *onada* que s'alça *imperceptiblement* i es desfà (cf. el darrer extracte que hem fet de Kayser, abans de la taula).

D'incipits construïts amb aquesta tècnica Kayser n'addueix quatre: "Et la mère fermant le livre..." (de *Les poètes de sept ans* de Rimbaud), "Y por segunda vez..." (del *Canto bienal* d'Eduardo Marquina), "Yes, I Remember Adlerstrop" (d'*Adlerstrop* d'Edward Thomas) i "Und Kinder wachsen auf..." (de la *Ballade des äusseren Lebens* d'Hugo von Hofmannsthal).

¹¹⁹ Com el títol, l'incipit ha estat objecte de diverses tipologies. La més elaborada de què tenim coneixement és la de Del Lungo (1993) sobre l'incipit narratiu (però que ens sembla aplicable a l'incipit de la poesia). Del Lungo es basa en el que ell en diu les "dues funcions variables de l'incipit",

4.2.2.2 John Hollander (1975)

Ja a la segona pàgina expressa Hollander (1975) el propòsit del seu treball: considerar breument "various species of titles and the different kinds of relations they bear to, and effects they exercise upon, certain literary texts" (213). Els "certain literary texts" en qüestió són sempre poemes lírics breus. Per "situar" la seva indagació, Hollander analitza el passatge del capítol vuitè de *Through the Looking-Glass* que precedeix la cançó que el Cavaller Blanc canta a Alícia i que parodia el conegut poema de Wordsworth *Resolution and Independence*.¹²⁰ En aquest

que són la *dramàtica* i la *informativa*, i que responen a les dues exigències respectives de l'incipit de *fer entrar el lector en la història* i *informar-lo*. De l'encreuament d'aquestes dues funcions en resulten quatre tipus d'incipit (*progressiu*, *estàtic*, *dinàmic* i *suspensiu*), tal com mostra el quadre següent, adaptat del que presenta el mateix Del Lungo (145):

Dramatització immediata	+	—
Informació saturada		
+	progressiu (Zola)	estàtic (Balzac)
—	dinàmic (Gide)	suspensiu (Beckett)

La funció dramàtica és predominant en l'incipit dinàmic (+ —), mentre que la informativa ho és en l'incipit estàtic (— +). Ambdues funcions coexisteixen en l'incipit progressiu (+ +), i són absents, o són percebudes com a tals, en l'incipit suspensiu (— —), que d'alguna manera representa un rebuig de començament o un joc de començaments potencials.

L'incipit *in medias res* (que és aquell que sembla preferir Kayser) és un incipit dinàmic; és progressiu l'incipit que per a les balades més líriques recomanava Børries von Münchhausen; i és estàtic l'incipit epifonemàtic.

¹²⁰ Tots dos poemes narren la trobada del narrador amb un vell: en el poema de Carroll, el vell és instat pel narrador a contestar reiteradament la mateixa pregunta, concernent la seva ocupació (la qual mai no és, però, la mateixa: ara busca papallons, ara cala foc als torrents, ara cull ulls de lluç, ara cerca bunyols i posa paranyals als crancs); en el de Wordsworth, el vell (que simbolitza la dignitat, el coratge

passatge, els dos personatges s'embranquen en una discussió provocada per una afirmació del Cavaller Blanc aparentment tan banal com "Diuen que la cançó es titula "*Ulls de lluç*":¹²¹

i la independència de l'ésser humà, i d'aquí el títol del poema) busca sangoneres en un indret recòndit de les muntanyes.

¹²¹ Reprodueixo la versió de Víctor Compta (Barcelona, Barcanova, 1990, p. 218). L'original anglès fa com segueix:

—[...] The name of the song is called '*Haddocks' Eyes*'.
—Oh, that's the name of the song, is it? —Alice said, trying to feel interested.
—No, you don't understand —the Knight said, looking a little vexed.— That's what the name is *called*. The name really *is* "*The Aged, Aged Man*".
—Then I ought to have said "That's what the *song* is called"? —Alice corrected herself.
—No, you oughtn't: that's quite another thing! The *song* is called "*Ways and Means*": but that's only what it's *called*, you know!
—Well, what *is* the song then? —said Alice, who was by this time completely bewildered.
—I was coming to that —the Knight said—. The song really *is* "*A-Sitting on a Gate*": and the tune's my own invention.

— [...] Diuen que la cançó es titula "*Ulls de lluç*".
 —Ah, aquest és el títol de la cançó? —va fer Alícia, que intentava semblar interessada.
 —No, no ho entens —va dir el Cavaller, que semblava un xic empipat—. Així és com diuen que es titula. El títol de debò és "*L'home vell vell*".
 —Aleshores, jo hauria d'haver dit: "Així és com es diu la cançó", oi? —va corregir-se Alícia.
 —No, de cap manera: no és pas això! La cançó es diu "*Camins i Mitjans*": però només es diu així, comprens?
 —Bé, doncs quina és la cançó? —va preguntar Alícia, que ja estava completament atabalada.
 —Això és el que ara anava a dir-te —va explicar el Cavaller—. En realitat, la cançó és "*Assegut sobre una tanca*", i la tonada és una invenció meva.

El passatge —ens ho recorda Hollander— ha atret l'atenció dels lògics, que hi han vist un exemple de metallenguatges en cascada (el nom, el nom del nom, el nom del nom del nom...). Però l'òptica de Hollander és una altra; des del seu punt de vista, Carroll hi distingeix quatre convencions de titulació del poema breu:

1 *Ulls de lluç* és representatiu d'un *títol essencial*. De la llista d'ocupacions que l'home vell afirma tenir (cf. la nota 120), una (collir ulls de lluç) val per totes. Aquest primer mode reflecteix la convenció moderna d'extreure d'una ficció (usualment, una narració curta) una expressió o un símbol manifest a l'obra. Es tracta, doncs, d'un acte de desplaçament que subratlla la importància de l'expressió o el símbol en qüestió i crea un suspens inicial a propòsit de com i per què l'obra ha estat titulada així.

2 *L'home vell vell* ens diu allò de què es parla en el poema i fa més atenció que els altres títols al marc narratiu. En el poema de Wordsworth, correspondria a *L'arregador de sangoneres* ("the Leech-gatherer" apareix al vers final de *Resolution and Independence*: "I'll think of the Leech-gatherer on the lonely moor!").

3 *Camins i Mitjans* "underlines a topic" i "moralizes upon the whole confrontation in a stolidly pragmatic manner" (217). Fowler (1982: 97), que es fa ressò de l'estudi de Hollander, afirma que és un títol temàtic. És similar al títol *Resolution and Independence*.

4 *Assegut sobre una tanca* reproduceix el vers que tanca el poema (i el contingut del qual ja coneixíem: en efecte, coincideix amb el quart vers del poema) i el tracta com una mena de refrany. Suggereix que el poema és una simple i vella cançó, tan coneguda que ja forma part del folklore.

Hollander ens recorda tot seguit que els títols de la mena d'1 i 3 no apareixen a Anglaterra fins al segle XVIII: abans d'aquest segle, era obvi que, per exemple, una cançó o un sonet a la italiana era una cançó o un sonet, i que el tema, l'ocasió i l'audiència els especificava la forma mateix. Aquest "apunt" historicoestètic sembla servir-li a Hollander per distingir dos tipus de poemes oposats en funció de la relació que hi tenen el títol i el text: en un pol hi tindriem els poemes que *són* o *incorporen* el seu propi títol —com ara, si entenem bé Hollander (ell no addueix cap exemple), un sonet que es tituli *Sonet* (poema que *seria* allò que el seu títol anuncia que és) i el mateix poema de Carroll en cas que es titulés, efectivament, *Assegut sobre una tanca* o, també, *Ulls de lluç* (tant "assegut sobre una tanca" com "ulls de lluç" apareixen en el text del poema)—, i en l'altre els poemes el títol dels quals funciona com una *part integrant* del poema mateix i, per això, sembla *afegir* una altra dimensió al marc contextual en el qual aquest és llegit. El títol d'aquest segon tipus de poemes, precisa Hollander, és analític o interpretatiu.

De tots dos pols, és el segon el que suscita més comentaris a l'autor, i no només en aquest punt sinó al llarg de tot l'article. Al seu parer, aquesta segona manera de fer és característica de la poesia postsymbolista i de la pintura surrealista, i la il.lustren bé, respectivament, Wallace Stevens i René Magritte. Els títols de Stevens han atret sovint l'atenció dels analistes: per Hollander, "function with indirection, apparent perversity, or some symbol-making quality that is characteristic of the fundamental methods of his poetry" (218).¹²² Per la seva

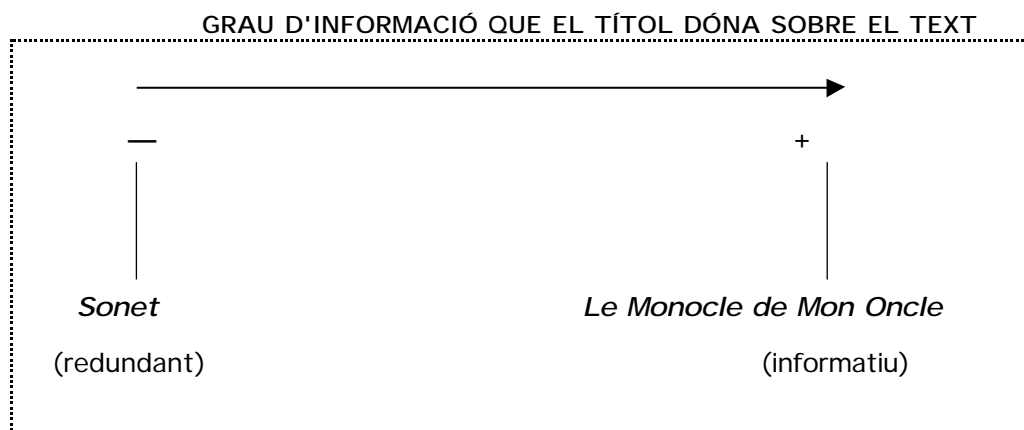
¹²² Hollander esmenta més endavant *Le Monocle de Mon Oncle* com a paradigma dels títols de Stevens, i coincideix així (per dir només dos noms) amb H. Vendler i G. Ferrater. Vendler (1984: 44) aconsella al lector que s'enfronta per primer cop a Stevens que desconfii dels seus títols, i il.lustra aquesta recomanació amb quatre poemes d'*Harmonium* el darrer dels quals és *Le Monocle de Mon Oncle* ("Anecdote of Canna is not about flowers and *The Snow Man* is not about a snow man; the bird with the coppery, keen claws [Vendler al.ludeix al poema així titulat] is not to be found in any aviary. Not many poets would call a poem about their middle age and romantic disillusion *Le Monocle de Mon Oncle*"). Pel

banda, i similarment, en Magritte la relació entre el títol i el quadre no és "merely *épatant*" (com tendeixen a considerar-la les persones poc avesades a veure pintura): malgrat la seva obliquïtat, "the Magritte title ultimately does serve direct the viewer to a proper reading of the picture". Hollander llança la hipòtesi que el cas límit, dins mateix d'aquest segon pol, el constitueixen les imatges ambigües usades en alguns dels experiments realitzats pels psicòlegs de la Gestalt, i que només el context —que proveeix una consigna (un "títol") per a la interpretació del contingut de la imatge— aclareix.¹²³

Els dos pols descrits per Hollander es troben en sengles extrems d'un eix definit pel *grau d'informació que el títol dóna sobre el text* (i que constitueix doncs la base de tipologització de la tipologia de l'autor): un títol com *Sonet* és completament *redundant*, i un títol com *Le Monocle de Mon Oncle* (cf. la nota 122) és màximament *informatiu*:

que fa a Ferrater, declara en l'article sobre Stevens recollit a *Escritores en tres lenguas* (1994: 294): "El estilo de Stevens era en aquella su primera época altamente ornamental y amanerado, sobrecargado de galicismos y de palabras desusadas, de afectaciones, de títulos extravagantes (*Le monocle de mon oncle* se titula por ejemplo un largo poema meditativo), de colores usados simbólicamente; y aunque su orientación posterior tendió a eliminar muchos de aquellos rasgos, puede decirse que habían de caracterizarle hasta el último momento."

¹²³ Pensem per exemple en el dibuix que reproduïx Selden (1985: 127) a la pàgina inicial del capítol que dedica a la teoria de la recepció, i amb què il·lustra la idea gestaltista segons la qual la nostra ment percep els objectes del món no pas com a trossos o fragments sense relació els uns amb els altres, sinó com a *configuracions* d'elements, temes o tots organitzats i proveïts de sentit: els mateixos objectes ens semblen diferents en contextos diferents, i, fins i tot dins d'un mateix camp de visió, els podem interpretar diversament en funció, per exemple, del sentit en què els "llegim". Així, el dibuix al qual feia jo referència al començament d'aquesta nota representa per a nosaltres o bé el cap d'un conill o bé el cap d'un ànec en cas que les línies que el formen les "llegim", respectivament, d'esquerra a dreta o bé de dreta a esquerra.



Quatre convencions de titulació del poema del segle XVIII ençà omplen l'espai existent entre ambdós extrems i completen la tipologia. Són les conformades pels tipus de títol següents (Hollander no exemplifica ni el segon ni el tercer):

- títols que descriuen l'ocasió, com el del poema de Marvell *An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland*;
- títols que descriuen el *topic*;
- títols que indiquen els subjectes de la meditació (*subjects of meditation*);
- títols com el de Wordsworth *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798* (conegut, en benefici de l'economia, com *Tintern Abbey*), o "Romantic pseudo-occasional headings".

Incorporant aquests quatre tipus als dos anteriors obtindrem la taula següent:

—	1 (gènere...)	Sonet
	2 (ocasió)	An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland <i>(Marvell)</i>
	3 (<i>topic</i>)	
	4 (subjectes de la meditació)	
	5 (<i>Romantic pseudo-occasional headings</i>)	Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798 (<i>Wordsworth</i>)
	+	6 (poesia postsimbolista)

Els problemes principals de la tipologia de Hollander són els següents:

1 La base de tipologització (el grau d'informació que el títol dóna sobre el text) no pot "recollir" alguns dels títols suposadament situats en un dels seus dos extrems: aquell en què s'ubiquen els títols màximament informatius (és a dir, els que ocupen la casella 6, a la taula). Pensem en *Le Monocle de Mon Oncle*.

Al meu parer, l'arrel del problema es troba en el fet que la primera distinció que fa Hollander (poemes que *són* o *incorporen* el seu títol / poemes el títol dels quals funciona com una *part integrant* del poema mateix) no és prou comprensiva, amb la qual cosa la distinció que en deriva i que hi equival (títols completament *redundants* / títols màximament *informatius*), i que és el fonament de la base de tipologització, no pot ser-ho tampoc.

Podem representar l'equivalència que estableix Hollander de la manera següent:

[1a]	poemes que són o incorporen el seu títol
[2a]	poemes el títol dels quals n'és com una part integrant
=	
[1b]	títols completament redundants
[2b]	títols màximament informatius

I servir-nos de la comparació entre el poema de Stevens *Le Monocle de Mon Oncle* —que per Hollander (no pas per nosaltres) és [2a]— i el de Pound *In a station of the métro* —que Hollander mateix comenta breument (però que no classifica) al final del seu article— per fer veure que la distinció entre [1a] i [2a] no és suficient.

Hollander esmenta el poema de Pound com a exemple de poema extremament breu i "generically inventive" (224), característiques que no solen ser estranyes als poemes en els quals "the role of the title increases in importance". *In a station of the métro* "is really a sort of long-lined *haiku*" (225), i per això Hollander proposa de reescriure'l com segueix:

In a station of the métro,
The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

La conversió del títol en incipit —de resultes de la qual "veiem" el (que abans era el) títol *integrat* en el text— la possibilita el poema mateix (no és una operació

extravagant), i seria una forma prou "didàctica" de mostrar —i diem "seria" perquè Hollander no ho fa— que hi ha poemes el títol dels quals no es comporta pas, respecte del text, de manera gaire diferent de com ho fa el *context* respecte de les imatges experimentals usades pels psicòlegs de la Gestalt, i de què se servia Hollander, com ja hem vist, per explicar-nos [2a]. Però *Le Monocle de Mon Oncle* té ben poc a veure amb *In a station of the métro*, i molt, en canvi —per citar una obra a la qual fan referència, com veurem en el seu moment, Moncelet (1972), Genette (1987) i Levinson (1985)—, amb la novel·la de Boris Vian *L'automne à Pékin*, quant a la relació entre el títol i el text: amb el primer únicament comparteix que no és [1a]; amb la segona, en canvi, comparteix també que no és, tampoc, [2a] —com sí que ho és, en canvi, *In a station of the métro*.¹²⁴

A [1a] i [2a], doncs, hi hem d'afegir els *poemes el títol dels quals no n'és com una part integrant*. Aquesta incorporació farà canviar substancialment la forma del primer terme de l'equivalència que estableix Hollander, i que he representat en el quadre que figura a la pàgina anterior. En el quadre següent senyalo amb lletra negreta la informació que, en el pas d'una classificació a l'altra, es manté (els poemes del tipus de *Le Monocle de Mon Oncle* són els 2.2.2):

¹²⁴ En les tipologies de Moncelet (1972) i Levinson (1985) *L'automne à Pékin* és un títol *sense relació amb el text* i *mistificador*, respectivament, i en la de Genette (1987) *antifràstic o irònic* —però l'anàlisi que faig de la tipologia de Genette, i que revela diferències irreductibles entre els títols agrupats en aquesta categoria (en funció de les quals hi ha títols *antifràstics* i títols *irònics*), mostra que en realitat és un títol *irònic*—; d'altra banda, en la tipologia de Sawyer (1991) seria (i uso el condicional perquè Sawyer no esmenta l'obra de Vian) un títol *incidental*. Cf. la primera fila de la taula de la p. 184.

1. Poemes que són el seu títol [1a]
2. Poemes que no són el seu títol
 - 2.1 Poemes que incorporen el seu títol [1a]
 - 2.2 Poemes que no incorporen el seu títol
 - 2.2.1 Poemes el títol del quals n'és com una part integrant [2a]
 - 2.2.2 Poemes el títol dels quals no n'és com una part integrant

Òbviament, l'existència de 2.2.2 atempta contra el nucli mateix de la tipologia de Hollander: la base de tipologització. Els títols de 2.2.2 (*Le Monocle de Mon Oncle*), atès que són títols *sense relació amb el text* (en els termes, ben transparents, de Moncelet, tal com hem vist a la nota 124), no poden ésser situats en cap punt del continu que dibuixa l'eix gradual obert pels títols completament redundants (*Sonet*) i tancat pels títols màximament informatius (*In a station of the métro*).

L'argumentació precedent permet de pensar que Hollander confon els conceptes de *màxim grau d'informació*, d'una banda, i, d'una altra, *indirecció i obliquïtat* —mots, aquests dos, amb els quals defineix globalment les obres de Stevens i Magritte, respectivament (com ja hem vist en el seu moment)—. Aquesta confusió, és clar, és contrària a l'especificitat dels títols de 2.2.2 i té per efecte últim de "normalitzar-los" i "protegir-los" (són títols poc ortodoxos, inusuals) sota una descripció tan inofensiva com és la de *màximament informatius*.

2 És confusa. Hollander no determina amb claredat els diferents tipus que componen la tipologia: els esmenta, però no els explica; i, a manca de raons, ens veiem obligats a confiar quasi exclusivament en el títol que els il.lustra, el qual, a més, falta en dues ocasions (en el cas dels tipus 3 i 4; cf. la taula de la p. 211). La manera com Hollander omple l'espai entre els tipus extrems (és a dir, entre 1 i 6), sobretot, suscita reserves de pes, i, com a mínim, les dues observacions següents:

(a) ¿Per què 2 és menys informatiu que 3? ¿És perquè el títol que il·lustra 2 conté un mot genèric ("Ode"), cosa que el faria més similar a 1 que no pas 3 (el qual, descrivint el *topic*, no sembla que pugui donar cabuda a títols que continguin mots genèrics)? Aquesta resposta explicaria en part el motiu pel qual 5 no es troba després de 2 (tant 2 com 5 descriuen l'ocasió, però 5 ho fa d'una manera més circumstanciada, aportant més informació): el que de fet importaria en 2 no seria l'ocasió, sinó la presència de la indicació genèrica.

(b) ¿Quina és la diferència entre 3 i 4? La manca d'exemplificació d'aquests dos tipus, ¿és un mer descuit o, ben al contrari, és indicativa de la dificultat de distingir clarament un tipus de l'altre?

No és estrany a aquest segon problema de la tipologia el fet que tinguem dubtes seriosos a l'hora de situar-hi dos dels títols del passatge de Carroll que Hollander comenta a l'inici del seu treball: *L'home vell vell* i *Camins i Mitjans*. Les preguntes que ens fem ara enllacen amb (b): ¿podrien *L'home vell vell* i *Camins i Mitjans* il·lustrar respectivament els tipus 3 i 4? ¿O bé pertanyen tots dos al mateix tipus?; i, si és així, ¿a quin? Pel que fa als altres dos títols (*Ulls de lluç* i *Assegut sobre una tanca*), jo mateix he suggerit que caldria ubicar-los a 1 (atès que en ambdós casos el text del poema n'*incorpora* el títol: tant "ulls de lluç" com "assegut sobre una tanca" apareixen en el text del poema). Això sí, he passat per alt que el comentari que d'*Ulls de lluç* fa Hollander sembla entrar en contradicció amb el meu suggeriment: en efecte, si Hollander pensés que *Ulls de lluç* pertany al tipus 1, ¿l'hauria qualificat amb un tret —*essencial*— que no sense dificultats es pot avenir amb *redundant*?

L'anàlisi que acabem de fer demostra que la tipologia de Hollander és insegura i, per això, poc operativa i difícil d'aplicar. És probable que, en última instància, la responsabilitat dels problemes que hi hem detectat i comentat calgui anar-la a buscar en el caràcter gradual de la base de tipologització. Un caràcter que, en el cas d'un àmbit tan complex com és el de les relacions entre el títol i el text, només permet de dibuixar clarament els tipus extrems: els tipus intermedis, ben al contrari, no poden ser sinó, potser, borrosos i vagues.

4.2.2.3 Hugo Friedrich (1956)

La tipologia de Friedrich (1956) vol satisfer un propòsit, a primera vista, modest: demostrar que el títol de la poesia moderna (i, per extensió, "contemporània" a l'any de publicació de l'assaig de l'autor) participa de la inflexió que aquesta poesia representa en la història literària.¹²⁵ "Pressentida" per Novalis i Poe, la poesia moderna europea arranca de Baudelaire (al qual dedica Friedrich tot el segon capítol), i Rimbaud i Mallarmé (estudiats en els capítols tercer i quart respectivament) en són els representants més paradigmàtics. Fan costat als simbolistes francesos poetes "contemporanis" com ara, entre d'altres, l'espanyol Jorge Guillén, l'alemany Gottfried Benn i l'anglès T.S. Eliot (per esmentar-ne tres de pertanyents a "literatures nacionals" diferents). Al parer de Friedrich, les produccions d'aquests poetes comparteixen una arquitectura de base o unitat d'*estructura* (d'aquí el títol del llibre) que havia impregnat ja les teories de la poesia al voltant de 1850. D'aquesta unitat d'estructura en podem dar raó amb les mateixes paraules amb què Friedrich, a manera de resum i conclusió, la descriu al penúltim paràgraf del llibre: allò que els poetes moderns diuen, ho diuen "sur le mode de la dissonance", i per això

au moyen de mots que la grammaire désigne comme déterminants, ils disent l'indéterminé, au moyen de phrases simples, ils disent ce qui est complexe; au moyen d'un grand thème, ils disent ce qui n'a plus de sujet; au moyen des relations entre les choses, ils disent les choses qui n'ont plus de relations entre elles (ou l'inverse); au moyen de précisions chronologiques, ils disent l'espace ou l'absence de temps; au moyen des puissances magiques du mot, ils disent l'abstrait; au moyen de formules sévères, ils disent l'abstrait que 'contient' le poème; au moyen d'images visuelles, ils disent ce que l'on ne pourra jamais voir. [296]

Friedrich tracta dels diferents tipus de títol de la poesia moderna en el cinquè i darrer capítol del llibre, consagrat a la poesia europea del segle XX, i on pretén "débrouiller l'image confuse de la poésie contemporaine" mostrant "combien

¹²⁵ Del llibre de Friedrich en consulto la versió francesa referenciada en el §7.

sont ... restés vivants les symptômes qui sont apparus au siècle précédent" (190). Segons Friedrich, la "dissonància" de la qual vèiem les manifestacions generals en l'extracte que n'hem reproduït és perceptible també en la relació entre el títol i el text del poema, relació que pot doncs també ser portadora de l'*estil no congruent* (llegiu *dissonant*) i el *llenguatge nou*.¹²⁶ De l'equilibri entre la cosa enunciada i el mode d'enunciació que caracteritza la poesia anterior a la poesia moderna (202) en resulta la possibilitat que la primera posi sordina al segon i, consegüentment, l'elecció preferent, per part del poeta, de títols que expressen o el tema (*thème*), o l'objecte, o l'emoció del poema. En aquest cas —sempre segons Friedrich—, el text desenvolupa o realitza allò que el títol anuncia, i, inversament, en una segona lectura tot allò que es desplega en el text es resumeix o es troba recollit en el títol (217).

En la poesia moderna, per contra, trencat aquell equilibri en favor del mode d'enunciació (i en detriment, per tant, de la cosa enunciada), que adquireix així una major importància, no és estrany que l'antiga *convergència* entre el títol i el text cedeixi el pas sovint (ni de bon tros sempre, però) al fenomen invers: la "disparition de tout rapport entre le titre et le texte du poème lui-même" (217). Les variants o tipus d'aquest títol que considera Friedrich són tres:

1 El títol que reproduïx un vers del poema, essent l'elecció d'aquest vers arbitrària (el vers preferit podria haver estat qualsevol altre). Friedrich no addueix cap exemple d'aquest primer tipus.

2 El títol indispensable al text, és a dir, sense el qual aquest seria absolutament enigmàtic. N'és un exemple el poema de Pound *In a station of the métro* (que ja hem vist que comentava Hollander; cf. el §4.2.2.2):

¹²⁶ La tipologia de Friedrich es troba en l'apartat del darrer capítol del llibre titulat *Autres remarques sur le "langage nouveau"*, el qual és precedit de l'apartat *Le style "non congruent" et la "langue nouvelle"*.

IN A STATION OF THE MÉTRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

- 3 El títol que, contràriament a l'anterior, no aclareix l'obscuritat o l'hermetisme del text. En són exemples *Niño* —el tercer poema de *Cántico. Fe de vida*, de Jorge Guillén— i, pel que n'havia afirmat Friedrich al capítol que dedica al seu autor, el poema de Rimbaud *Larme* —el primer de *Derniers vers*—. Pel que fa a *Niño*, Friedrich opina que el text "ne répond pas à ce que promet le titre" (210), per tal com, en lloc de la referència a un infant de carn i ossos, el que hi trobem són els elements fonamentals del món de Guillén (el riu, la rosa, la neu, el mar), els quals "se sont soustraits à toute relation possible [avec le titre]". Pel que fa a *Larme*, és una composició "assez hermétique [qui] propose des énigmes que l'on ne saurait résoudre ni par le titre qui n'a aucun rapport avec le texte lui-même, ni par ses différents 'contenus'" (92).¹²⁷ El text de tots dos poemes és el següent:

¹²⁷ Les cursives són meves. Cal dir que Friedrich aporta un altre exemple d'aquest tipus de títol: *Arbre*, d'Apollinaire (*Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, París, Gallimard, 1966, p. 37-39). Tanmateix, alhora sembla diferenciar-lo de *Niño* i *Larme*: entre el títol i el text, en lloc de *no haver-hi relació* hi ha "un rapport très lointain" (217); Friedrich pensava probablement en el tercer vers del poema, que fa així: "La seule *feuille* que j'aie cueillie s'est changée en plusieurs mirages" (la cursiva és meva).

NIÑO

Claridad de corriente,
Círculos de la rosa,
Enigmas de la nieve:
Aurora y playa en conchas.

Máquina turbulenta,
Alegrías de luna
Con vigor de paciencia:
Sal de la onda bruta.
Instante sin historia,
Tercamente colmado
De mitos entre cosas:
Mar sólo con sus pájaros.

Si rica tanta gracia,
Tan sólo gracia, siempre
Total en la mirada:
Mar, unidad presente.

Poeta de los juegos
Puros sin intervalos,
Divino, sin ingenio:
¡El mar, el mar intacto!

LARME

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Je buvais, accroupi dans quelque bruyère
Entourée de tendres bois de noisetiers,
Par un brouillard d'après-midi tiède et vert.

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase?
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.
Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge.
Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir.
Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,
Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.

L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,
Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares...
Or! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,
Dire que je n'ai pas eu souci de boire!

Mai 1872

Friedrich conclou que el denominador comú de tots tres tipus de títol és l'afebliment de la coherència lingüística i semàntica, i, més en general, la recerca d'efectes inhabituals.

Presentada en forma de taula, la tipologia de Friedrich és la següent:

Tipus		Exemples
tradicionals (congruents)	expressen el tema del poema	
	expressen l'objecte del poema	
	expressen l'emoció del poema	
moderns (incongruents)	1 reproduïxen un vers del poema	
	2 aclareixen el text	In a station of the métro (Pound)
	3 no aclareixen el text	Niño (Guillén) Larme (Rimbaud)

Centrant-nos en els títols moderns o incongruents (que són el cavall de batalla de Friedrich), els defectes d'aquesta tipologia són els següents:

1 La manca de relació entre el títol i el text que constitueix la base de tipologització de la categorització de Friedrich (manca de la qual, per tant, els tipus de títol considerats són o volen ser diferents manifestacions) no sembla donar-se sinó en el cas del tipus 3 (i encara només "teòricament", no pas a partir dels exemples que addueix Friedrich, com miraré de mostrar en el punt 4). Pel que fa als altres dos tipus, justament sembla produir-s'hi el fenomen contrari: en el cas del tipus 1, no podem dubtar, com a lectors, que el títol idèntic a un dels versos del text que el segueix és d'aquest text, que és títol (i no pas d'un altre); quant al tipus 2, les mateixes paraules amb què Friedrich el caracteritza fan obstacle a la base de tipologització de la qual el fa derivar: ¿hi pot haver relació més estreta que

aquella que uneix *indispensablement* un títol i la comprensió del text encapçalat per aquest títol?

2 La possibilitat de solapament de categories, que era un dels problemes de la tipologia de Kayser (cf. el punt 3 del §4.2.2.1), es dona també en la tipologia de Friedrich: en el cas de Kayser, la possibilitat de solapament la provocava la categoria integrada pels títols íncipit (els quals podien també, per exemple, indicar el tema); en el cas de Friedrich la provoquen els títols del tipus 1, que poden també ser, alhora, del tipus 3. En efecte, com els títols del tipus 3, tampoc els del tipus 1 *no són indispensables* (si ho fossin, mal podríem dir que foren escollits arbitràriament) —cosa que distingeix 1 i 3, d'una banda, de 2, d'una altra—, i la diferència entre tots dos no és *funcional*, sinó *formal*: els uns (tipus 1) reproduïxen part del text, mentre que els altres (tipus 3) no ho fan pas. Res no obsta, doncs, perquè, si el text és enigmàtic, hermètic o obscur (faig servir les mateixes paraules que Friedrich), un vers seu escollit per fer de títol (tipus 1) no n'aclareixi el significat (tipus 3).

3 El tipus 1 no solament és problemàtic en el si de la tipologia (és a dir, considerat amb relació als altres tipus, com a element d'un conjunt més vast): també ho és considerat separatament, *per se*. En efecte, la naturalesa *arbitrària* de l'elecció del vers que serà "elevat" a títol és indemostrable.

El que sembla haver-hi en el fons de la caracterització d'aquest tipus per part de Friedrich és un prejudici en contra d'aquells títols que focalitzen en un aspecte concret dels molts que conformen el text (en cas que aquest sigui prou ric, és clar), i a favor, doncs, dels títols comprensius de la totalitat dels components del text (llevat que tinguin caràcter epifonemàtic, els títols del tipus 1 són, en aquesta dicotomia, de la primera mena).¹²⁸

¹²⁸ Ens podem preguntar si Friedrich hagués caracteritzat el tipus 1 tal com el caracteritza d'haver pensat en la possibilitat que, teòricament, també en poden formar part títols amb caràcter epifonemàtic (sobre aquesta qüestió, cf. el punt 3 del §4.2.2.1). El prejudici al qual ens referim és observable

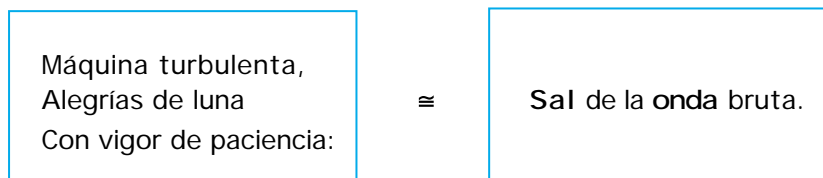
4 Els exemples amb què Friedrich il·lustra els altres dos tipus no són convincents.

Pel que fa al tipus 2, cal dir en primer lloc que el text del poema de Pound és, com a molt, *indeterminat* o *vague*, no pas *enigmàtic* (mot el sentit del qual equival, per Friedrich, a *obscur* o *hermètic*, com ja hem vist). El text en qüestió el constitueix una doble metàfora en presència per virtut de la qual uns rostres en la multitud són assimilats als pètals en una branca humida i negra (els rostres són als pètals el que la multitud és a la branca humida i negra). I el que fa el títol és, només, *situar* o *contextualitzar* l'aparició d'aquests rostres que destaquen en la multitud indiferenciada en un lloc *determinat* (una estació de metro), lloc que el darrer mot del primer vers ("crowd" = "multitud") permet de situar, al seu torn, temporalment (és una estació de metro *en una hora punta*). Fins i tot es pot defensar que és justament el títol, el responsable de la indeterminació i la vaguetat del text: sense ell, el lector probablement ni les hauria percebudes; amb ell, en canvi, pensa en altres possibilitats pel que fa al lloc d'aparició dels rostres (un carrer estret i fosc, per exemple).

Tampoc no és satisfactori el comentari que fa Friedrich dels poemes amb títol del tipus 3. Pel que fa a *Niño*, el que Friedrich afirma del text és cert només en part: sí que, en efecte, hi trobem els elements riu (o, més ben dit, corrent), rosa, neu i mar; però no pas en igualtat de condicions (com ell, tanmateix, dóna a entendre), en la mesura que és el darrer d'aquests quatre elements, el que s'acabarà emportant la part del lleó: mentre que als altres tres els són reservats, només, els sengles primers versos del poema (i en el mateix ordre en què els esmenta Friedrich), el mar es mantindrà constant al llarg de tot el text a partir del mateix moment en què és clarament implicat per primer cop (al quart vers, per "playa" i "conchas"). Així, ja és al mar que convenen les dues imatges inicials de la segona estrofa ("máquina turbulenta" i "alegrías de luna con vigor de paciencia"),

també en Moncelet (1972), per a qui, com veurem en el §4.2.2.4, hi ha títols *limitats*, els quals, a més, són *impostors* (els termes són clarament negatius).

com confirma indirectament l'enunciat del darrer vers de l'estrofa (per "sal" i "onda" marines), amb el qual aquestes dues imatges, per mitjà dels dos punts que fan de frontissa, són posades en equivalència:



A les tres estrofes restants el mar mateix apareixerà ja sense pudor ni substituïts, amb totes les seves lletres ("mar"), i en tots tres casos a l'inici del darrer vers (i per partida doble a l'èplicit), precedit, com a la segona estrofa, de dos punts. Els mateixos dos punts que donen entrada al quart vers de la primera estrofa (ara, en una segona lectura, ho veiem, i en copsem les implicacions), de manera que també aquí el mar té un pes específic propi, i no és pas doncs *un element més* (al costat dels altres tres que diu Friedrich: el riu, la rosa i la neu), sinó *l'element*: el riu, la rosa i la neu hi convergeixen, hi *desemboquen*.

Ara estem en condicions d'examinar el text des de la perspectiva única que imposa l'omnipresència del mar. ¿Quins són els atributs que el narrador li assigna? ¿Com és caracteritzat? Sens dubte és la darrera estrofa la més reveladora en aquest sentit: hi dominen les descripcions per negació —"sin intervalos", "sin ingenio", "intacto"—, de les quals ja abans havíem tingut un tast —"sin historia" (v. 9) i, encara que indirectament, "sólo con sus pájaros" (v. 12) i "Tan sólo gracia" (v. 14)—. Dues pistes més a la darrera estrofa: "juegos" i el mot que l'adjectiva, "puros". ¿Podem encara afirmar, com fa Friedrich, que el text no respon a allò que el títol promet? "Niño" és una metàfora del mar: el mar és nen, el mar és (en el bon sentit de la paraula) infantil (l'*infans* llatí és un mot prefixat, i el prefix, com el d'*intacto* —el darrer mot del poema—, té un valor negatiu: *infans* = 'que no parla'¹²⁹).

¹²⁹ Llegim el que diuen els dos poemes de *Cántico* que duen per títol *El niño dice...* i *El infante*: el primer comença "¿Qué dice? Ni un baluceo. / Sólo un susurro en apunte", i, cinc versos més avall, "Él es quien se manifiesta / Sin palabras"; i aquesta és l'estrofa cinquena d'*El infante*: "Es el infante. No, no

Pel que fa al poema *Larme*, de bon primer ens preguntem per què Friedrich no argumenta la no pertinença del seu títol a la categoria d'aquells que *expressen l'emoció del poema*, que és l'última de les tres que havia previst per als títols tradicionals o congruents. Òbviament, dificulta els intents de respondre amb èxit aquesta pregunta el fet que Friedrich no il·lustrava aquesta categoria de títols: en efecte, si ho fes podríem comparar els exemples amb *Larme* i decidir si és equivocat o no de no posar, al seu costat, el títol de Rimbaud.

Sens dubte Friedrich es precipita en afirmar que el títol *Larme* "n'a aucun rapport avec le texte lui-même" (92). Un home, sol, beu a la riba d'un petit riu quelcom que li repugna. La idea inesperada (al darrer vers de la segona estrofa) d'un licor d'or fat i que fa suar —deixarem de banda les connotacions simbòliques— s'acompanya d'una transformació al·lucinant del paisatge: del quadre camperol inicial passem brutalment (només un "puis", a l'inici del vers 10, fa de transició) a un cel oratjós que diluvia, i on el narrador veu paisos negres, llacs, columnates, estacions... Els coneguts versos de Verlaine "Il *pleure* dans mon coeur / comme il *pleut* sur la ville" no fan sinó dar forma a un dels components del que, amb Bachelard, en podríem dir la nostra *imaginació material* de l'aigua. Pel que fa al cas, Bachelard (1942: 124-125) no esmenta ni Verlaine ni Rimbaud, però sí Lamartine ("... *l'eau pleure* avec tout le monde"), Edgar Quinet ("J'ai plongé ma coupe de vermeil dans la *source* qui bouillonnait; elle s'est remplie de *larmes*") i Claudel ("Rien, pour horizon, que la cessation de la couleur la plus foncée. La matière de tout est rassemblée en une seule *eau*, pareille à celle de ces *larmes* que je sens qui coulent sur ma joue"), tots els quals han acudit a la imatge de les llàgrimes per explicar la tristesa de "l'élément mélancolique par excellence", per dir-ho, de nou, com Bachelard (123).¹³⁰

L'aigua i les llàgrimes són la *matèria* de la tristesa, la malenconia, el desesper. ¿Però d'on pot provenir aquest sentiment? Aquí hem de destacar la flagrant contradicció entre el "Je buvais" del segon vers i el "je n'ai pas eu souci de boire" del darrer. Una contradicció en la qual Suzanne Bernard, responsable de

necesita / Vocablos, los vocablos de después, / Para expresar ahora su infinita / Beatitud. Hay gloria en ser. Él es."

¹³⁰ Les cursives dels textos citats són meves. Per Gilbert Durand (1969: 106) les llàgrimes són un símbol nictomorf, un aspecte de l'aigua nocturna (cf., a *Larme*, els "pays noirs" del v. 11 i la "nuit bleue" del v. 12).

l'edició de les *Oeuvres* de Rimbaud feta per Garnier (1960: 430), veu "la désolation du Voyant qui n'a pas pu —ou pas voulu— aller jusqu'au bout de sa recherche ... La contradiction même des termes dont use Rimbaud ... indique un effort, une tentative que le Voyant a pu, un temps, croire couronnée de succès, mais qui semble l'avoir laissé 'sur sa soif', au bord de l'inconnu". Recollint la idea de Bernard, podríem concloure que és la temptativa frustrada del narrador el que es troba a l'origen del sentiment de tristesa i desesper que el títol expressa.¹³¹

Concloent, doncs, ni *Niño* ni *Larme* no són títols *incongruents*: són, això sí, més exigents amb el lector que uns títols qualssevol, més "tradicionals" (menys "moderns"), com ara, posem per cas, *Mar* i *Désespoir*, els quals, didàctics i "repressius" —per dir-ho com Eco (1979)—, limitarien les nostres possibilitats de cooperació interpretativa amb el poema.

4.2.2.4 Christian Moncelet (1972)

Ja hem tingut ocasió de referir-nos a Moncelet (1972): ho fèiem en el §3.1 per prestar suport a la idea segons la qual no hi ha invariants formals del títol (i, per tant, per desaprovar la idea contrària, de què anys a venir serà una mostra, com ja fèiem notar, Hoek 1981). En el llarg capítol que segueix "Visages" (que és aquell al qual ens referíem al §3.1) —titulat "Du cache-sexe, de l'imposture, ou des rapports du titre et de l'oeuvre" (113-158)— Moncelet afronta la qüestió de les relacions entre el títol i el text, i es pot rescabalar del descoratjament que produeix la varietat de *cares* del títol, en cas que hom hagi tingut la vana

¹³¹ Del poema de Rimbaud n'hi ha una segona versió dins *Une saison en enfer* (i més concretament dins *Délires II. Alchimie du verbe*). Pel que fa al cas, les diferències més importants amb *Larme* són tres:

(1) la desaparició de "Larme";

(2) la *correcció* de la contradicció de què ens hem fet ressò més amunt (el segon vers diu: "*Que buvais-je?, à genoux dans cette bruyère*"); i

(3) la forma i el sentit del darrer vers (que esdevé "*Pleurant, je voyais de l'or —et ne pus boire.—*"), diferència que sens dubte hem de relacionar amb (1).

Les cursives de (2) i (3) són meves.

temptació de fer-ne un "classement" (106) fora del marc estricte i restringit d'una sèrie o un corpus de títols determinat (és a dir, construït en funció de criteris concrets, com ara l'autor, el gènere, etc.).

Dues precisions prèvies s'imposen abans de presentar la tipologia de Moncelet. La primera és més general: concerneix l'interès quasi exclusiu de l'autor per la *crítica*, en la qual sens dubte excel·leix però que sembla actuar, si més no en el seu cas, en perjudici de la *teoria*. Moncelet mateix sembla voler vindicar el seu interès emparant-se en la distinció, usual en teoria de la ciència, entre *descripció* (tinguda per elemental, limitada) i *explicació* (tinguda per pròpiament científica i de més "volada" que la descripció): en efecte, la tasca de l'analista que s'aventura en el terreny de la classificació de les relacions entre el títol i el text "*ne se borne pas à ce travail descriptif*", sinó que, "*dans la mesure du possible*", ha d'"*expliquer pourquoi les auteurs choisissent ou subissent tel ou tel type de rapport*". La poca atenció que Moncelet presta al que ell en diu descripció es tradueix en la construcció d'una tipologia irreflexiva i confusa: per dir-ho amb una instructiva metàfora de la vida quotidiana (i que és alhora una frase feta), a Moncelet els arbres (les obres que analitza) no li deixen veure el bosc (la tipologia en la qual aquestes obres, en principi, se situen).

La segona precisió es refereix a un aspecte menys central, però també ens afecta de ple, i deriva del gènere literari en el qual s'inscriu el llibre de Moncelet: l'assaig (com ja, d'altra banda, l'autor ha tingut la precaució d'anticipar en el títol). En efecte, Moncelet avança pel capítol en què afronta l'assumpte de les relacions entre el títol i el text a la manera assagística que impregna la resta de capítols del llibre. En aquest sentit, li són aplicables, *mutatis mutandis*, bona part dels comentaris (laudatoris) que a l'autor li inspiren els *Essais* de Montaigne —ocupen dues pàgines senceres (154-155) i part de dues més (153 i 156)—; en són només alguns els següents:

Montaigne ... sent que l'homme se connaît en s'éprouvant, en s'essayant. ... l'aventure est fructueuse moins par la prise que par la quête, moins par le résultat que par la démarche. Montaigne sait qu'il n'y a pas de réponse globale, définitive et bonne pour tous aux questions, "qui suis-je" ou "que sais-je?". Pour connaître sa "forme maîtresse", il faut s'essayer plusieurs fois et renoncer par là-même à cette volonté de didactisme, vis-à-vis des autres. ... son titre ... indique plus une démarche qu'une direction. ... Le titre des *Essais* est une revendication éclatante du droit à l'erreur, à la déception, au provisoire." [154-155].

La primera mostra d'aquesta manera de fer (i entrem ja en la presentació de la tipologia de Moncelet) és el desajustament que hi ha entre el que el lector dedueix de la "Table des matières" del llibre (229) i allò que aquest conté realment. El capítol que ens interessa està organitzat en els quatre apartats següents:

-
- 1 La "perspective initiale", le titre à blanc ou complémentaire.
 - 2 Les impostures et leurs degrés: l'humour, la pudeur, la prudence.
 - 3 Les adéquations.
 - 4 Les titres étoilés.
-

El que acabem de llegir, i la manera com ens és presentat, dona a entendre que la tipologia de Moncelet és quàdruple: per ordre, i mirant de ser al màxim de fidels a la terminologia de l'autor, tindríem *títols blancs o complementaris* (1), *títols impostors* (2), *títols adequats* (3) i *títols estrellats* (4). Tanmateix, de la lectura atenta del capítol se'n desprèn que de títols blancs o complementaris (1) no n'hi ha pas,¹³² i que els títols estrellats (4) no són sinó una de les modalitats dels títols

¹³² El primer apartat del capítol és una introducció que sembla tenir per objectiu de (a) mostrar la importància del títol per a la lectura del text —Moncelet se serveix per a això d'un ajustat símil: el títol és com un projector la llum del qual crea *el relleu* o (en expressió que manlleua a Pierre-Jean Jouve i que li serveix per posar títol a aquest apartat) *la perspectiva inicial* (l'expressió de Pierre-Jean Jouve forma part de la resposta a una de les preguntes d'un qüestionari que sobre el títol preparà el mateix Moncelet, i que contestaren un total de vint escriptors francesos; cf. Moncelet 1972: 203-221, 212), i d'aquí que puguem dir que un canvi de títol comporta un "changement d'éclairage" (de la mateixa manera que, continuant amb el símil, una estàtua "prend des expressions fort différentes selon la place ou la coloration du projecteur", 114)— i (b) presentar de manera molt sumària els diferents tipus de relació existents entre el títol i el text que seran tractats amb detall en els apartats següents.

adequats (3). Així doncs, tindrem finalment una categorització doble: hi ha *títols impostors* (enganyosos, *mentiders*) i *títols adequats* (veritables, *sincers*).

Aquesta categorització doble en títols impostors i títols adequats que se segueix de la lectura comparada de la "Table des matières" i d'allò que es diu realment a l'interior del llibre s'afina amb la incorporació de subtipus i, també, de modalitats internes en el si d'aquests darrers. Obtindrem la taula que presento a la pàgina 230 de resultes de les operacions —necessàries per donar forma estable i consistent (forma de tipologia) a un conjunt molt ric d'observacions— (1) i (2):¹³³

(1) la *permutació*, per raons de coherència en la denominació, d'*adequats per no impostors*;¹³⁴

(2) la *consideració* dels fets (a)-(e):

(a) Moncelet afirma al final de l'apartat 1 que el *rapport* entre el títol i el text pot ser "*inexistant, très limité ou au contraire riche*" (122);¹³⁵

(b) entre el "*très limité*" i el "*riche*" de la llista esmentada a (a) hi podem encabir les relacions *exactes* de què parla Moncelet a l'apartat 3, i aquestes relacions, al seu torn, poden ser actualitzades per títols *genèrics*, títols *epònims*, títols *enunciatius* i títols *originals*;

(c) el *rapport riche* és actualitzat pels títols *estrellats* que Moncelet estudia a l'apartat 4;

(d) tant les relacions *inexistents* com les relacions *molt limitades* són *impostores*;

¹³³ Els exemples que figuren a la darrera columna són del mateix Moncelet.

¹³⁴ Òbviament, també podríem haver optat per permutar *impostors* per *inadequats*, però hauríem estat menys respectuosos amb el pensament de Moncelet, per a qui, com ja es desprèn del títol del capítol del seu llibre que estem comentant ("Du cache-sexe, de l'imposture, ou des rapports du titre et de l'oeuvre"), i també de l'intertítol de l'apartat 2 ("Les impostures et leurs degrés: l'humour, la pudeur, la prudence"), el concepte d'impostura és central, si més no pel que fa a la qüestió de les relacions entre el títol i el text.

¹³⁵ Les cursives són meves.

(e) els graus de la impostura que esmenta Moncelet a l'apartat 2 (és a dir, l'*humor*, el *pudor* i la *prudència*) concerneixen només els títols *limitats*.

Tipus		Exemples	
impostors	sense relació amb el text (rel. <i>inexistent</i>)	L'automne à Pékin (<i>Vian</i>)	
	l i m i t a t s	humorístics	<i>Títols de Rabelais</i>
		pudorosos	Le lac (<i>Lamartine</i>)
		prudents	Des coches (<i>Montaigne</i>)
no impostors		genèrics	Mélange (<i>Valéry</i>)
	e x a c t e s	epònims	Britannicus (<i>Racine</i>)
		enunciatius	À la recherche du temps perdu Parti pris des choses (<i>Ponge</i>)
		originals	Amours jaunes (<i>Corbière</i>) Les fleurs du mal (<i>Baudelaire</i>) La cantatrice chauve (<i>Ionesco</i>)
		rics (<i>estrellats</i>)	Essais (<i>Montaigne</i>) Germinal (<i>Zola</i>) Alcools (<i>Apollinaire</i>)

Com veiem, la tipologia de Moncelet combina una categorització discreta i una categorització gradual. Són *discretes* les distincions entre títols

- (a) *impostors* i *no impostors*;
- (b) *humorístics*, *pudorosos* i *prudents* (a l'interior dels títols *limitats*); i
- (c) *genèrics*, *epònims*, *enunciatius* i *originals* (a l'interior dels títols *exactes*).

En canvi, és *gradual* la distinció quàdruple entre títols *sense relació amb el text*, títols *limitats*, títols *exactes* i títols *rics*: del primer al darrer tipus hi ha un increment del grau de relació entre el títol i el text (podríem dir que passem d'una relació zero a una relació total, amb els dos estadis intermedis representats pels títols *limitats* i els títols *exactes*).

Són moltes les reserves que suscita aquesta tipologia. No costa d'estar d'acord amb la categorització gradual de què acabem de parlar, però sí que són problemàtiques

1 L'adscripció dels títols *limitats* i dels títols *rics* als tipus generals de què Moncelet els fa resultar. L'adscripció dels títols *sense relació amb el text* al tipus *impostors* i la dels títols *exactes* al tipus *no impostors* és evident i no necessita justificació. Allò que Moncelet no ens diu és la raó per la qual els títols *limitats* són *impostors* i els títols *rics*, en canvi, *no impostors* (o al revés: ¿per què els títols *rics* són *no impostors* i els títols *limitats*, en canvi, *impostors*?). Moncelet tenia aquí, teòricament, quatre possibilitats: són *impostors*

- (1) només els títols *sense relació amb el text*
- (2) els títols *sense relació amb el text* i els *limitats*
- (3) els títols *sense relació amb el text* i els *rics*
- (4) tots els títols llevat dels *exactes*

Les possibilitats (1) i (4) són extremes o radicals (i clares): deriven de l'opció de prendre com a punt de partida exclusiu els subtipus d'adscripció evident (és a dir, els títols *sense relació amb el text* i els títols *exactes*, respectivament), i totes

dues són igualment raonables. En canvi, tant la possibilitat (2) —que és aquella per la qual opta Moncelet— com la (3) són, sense argumentació, incontrastables.

2 La categorització, en el si dels títols *limitats*, en títols *humorístics*, *pudorosos* i *prudents*. Moncelet no defineix els conceptes associats a aquestes tres menes de títol (i en confia la diferència, doncs, als títols particulars que, al seu parer, exemplifiquen els subtipus en qüestió), conceptes que, d'entrada, no sembla pas que puguin formar part del mateix paradigma —i per tant donar compte de menes de títols diferents a l'interior d'una mateixa categoria (el subtipus *títols limitats*)—: en efecte, ¿què distingeix, per exemple, el pudor de la prudència?, o, més ben dit: ¿l'un (el pudor, que és més aviat de caràcter emocional) no és a la base de l'altra (la prudència, que és una actitud mental), de manera que en lloc de ser, pròpiament, conceptes diferents serien en realitat conceptes vinculats per una relació de causa-efecte? (amb la qual cosa, és clar, no en podrien derivar tampoc títols diferents).¹³⁶

Més problemàtica és encara la primera d'aquestes tres categories, la integrada pels títols *humorístics*: si bé, deixant de banda el que n'acabem de dir, en el sistema de Moncelet els títols *pudorosos* i els títols *prudents* únicament poden ser *limitats* (del text que encapçalen n'expressen *menys* del que l'autor podria haver decidit d'expressar), els títols *humorístics* conformen una categoria *transversal* a totes les altres: no hi ha cap obstacle perquè un títol *pudorós* i un

¹³⁶ Pel que fa als exemples amb què Moncelet il·lustra, respectivament, els títols *pudorosos* i els títols *prudents* (només n'esmento un per a cada categoria), *Le lac* és la "meditació" catorzena de les *Premières méditations poétiques* de Lamartine, un poema el tema del qual (el temps) "aurait mérité de figurer dans le titre" (en el poema, el llac és només "le témoin d'un drame humain plus essentiel", 140), i *Des coches* és el títol del capítol 6 del llibre III dels *Essais* de Montaigne, capítol que "ne parle qu'accessoirement 'des coches', mais plus fermement du colonialisme et de ses méfaits" (136). Afegim que aquest capítol dels *Essais* ha suscitat un bon nombre de comentaris, i que Griffin (1967) en fa una breu però excel·lent revisió en què no oblida d'esmentar un treball de Etiemble (1962) que podem sospitar que ha inspirat la categoria dels títols *prudents* de Moncelet: en efecte, Etiemble sosté que el títol *Des coches* és, en un *essai* la intenció del qual és (sempre segons ell) de condemnar tant la política nacional com l'exterior, "la part de la *prudence*" (la cursiva és meua). Griffin desestima tant aquesta opinió (que troba reductora) com la idea que Montaigne escollí el títol *Des coches* a l'atzar i capritxosament (com opinen alguns dels analistes que l'han precedit), i conclou: "The image of the wondering coach, absent more often than present in this essay, characterizes the movement of our imperfect judgment." (290)

títol *prudent* siguin també, *ahora*, *humorístics*, ni tampoc perquè ho sigui un títol *sense relació amb el text* (com el mateix *L'automne à Pékin* amb què Moncelet exemplifica aquesta categoria) i, en cas que existeixi com a categoria independent (qüestió, entre d'altres, de què parlem tot seguit), un títol *original* (com ara *La cantatrice chauve*).¹³⁷

3 La categorització, en el si dels títols *exactes*, en títols *genèrics*, *epònims*, *enunciatius* i *originals*. Al meu parer, només els títols *genèrics* i els títols *enunciatius* (adjectiu el sentit del qual Moncelet no precisa però que podem deduir dels títols que exemplifiquen la categoria en qüestió: són títols que, a diferència dels *genèrics* i els *epònims*, expressen el tema del text) són susceptibles de ser *exactes*, és a dir, *comprensius* del text (i per tant no pas *limitats*): els *genèrics* en comprenen la forma, i els *enunciatius* en comprenen el fons. Pel que fa als títols *epònims*, en canvi, costa de no veure'ls com a *limitats*.¹³⁸ I amb els títols *originals*, finalment, ocorre el mateix que amb els *humorístics*: són títols transversals; per exemple, poden ser perfectament, *ahora* (dins mateix dels títols *exactes*), *genèrics* (sense anar més lluny, *original* és *Mélange* de Valéry, que Moncelet escull per exemplificar els títols *genèrics*), i, fora dels títols *exactes*, títols *sense relació amb el text* (com el mateix *L'automne à Pékin*) i *rics* (com els mateixos *Germinal* i *Alcools*).

¹³⁷ La possibilitat de ser *humorístics* potser només els és exclosa als títols *epònims* (dins els títols *exactes*): en efecte, pot ser *humorístic* el nom d'un personatge determinat, però no pas, en cas que aquest nom sigui elevat a títol —i aquest sigui doncs, segons Moncelet, *exacte* (assumpte que, entre d'altres, discutim també a l'apartat 3)—, la relació entre aquest títol i el text que el duu.

Hem d'afegir que al mateix Moncelet se li escapa en una ocasió que *L'automne à Pékin* és un títol *humorístic*; concretament, en estudiar la relació entre el títol i el text des d'un punt de vista *temporal*: ¿en quin *moment* de la lectura aquesta relació és copsada plenament? (119-122): "Il faut ajouter les titres symboliques et énigmatiques, ou humoristiques, dont le rapport ou l'inexistence de rapport n'est à aucun moment matériellement concrétisé. Pour les premiers, comme *Le Rouge et le Noir*, un retour en arrière et une série de rapprochements peuvent légitimer le titre, pour les derniers, le sens de l'humour s'égayé de la surprise, par exemple, de ne trouver à aucun moment ni d'*Automne* ni de *Pékinois* dans un roman pourtant intitulé *L'Automne à Pékin*." (120)

¹³⁸ ¿Què ens diu del text (del seu significat, de com l'hem d'interpretar), per exemple, un títol com *Britannicus* (amb què Moncelet exemplifica la categoria dels títols *epònims*)? L'obra de Racine, d'altra banda, ben podria haver estat titulada *Agrippine* o *Néron*, com reconeix el mateix Moncelet: "Britannicus ne donne son nom à la pièce de Racine que parce qu'il est le personnage qui excite la compassion des spectateurs. Comme il provoque cette émotion tragique, il mérite les honneurs du titre que pourrait revendiquer tout autant l'active Agrippine ou même l'inquiétant Néron." (145)

Pel que fa a la categoria a la qual cal assignar els títols particulars amb què Moncelet exemplifica els títols *originals*, tant *Amours jaunes* com *Les fleurs du mal* em semblen efectivament títols *exactes*, però *enunciatius*. *La cantatrice chauve*, en canvi, no és, evidentment, un títol *exacte*; Moncelet mateix li havia reservat d'entrada la categoria *sense relació amb el text* (ho expressa després de recordar-nos que el títol original era *L'anglais sans peine* i que el títol definitiu se li va imposar casualment a l'autor en el decurs d'un dels assaigs de la peça a què va assistir, i en què l'actor que interpretava el paper del cap dels bombers va incórrer en el lapsus de proferir "cantatrice chauve" en lloc d'"institutrice blonde"):

Apparemment le titre n'a aucun rapport avec le contenu de la pièce. Seule une réplique ajoutée après coup fait mention d'une "cantatrice chauve qui se peigne toujours de la même façon". Ce rapport parfait d'insignifiance entre le titre et l'oeuvre rappelle les inventions cocasses d'Alphonse Allais ou de Boris Vian. [151]

Però se'n desdiu amb una brillant argumentació en què treu partit del seu *savoir faire* com a crític de què parlava a l'inici, i de la qual reproduïxo els passatges més encimbellats:

Ionesco a lui-même parlé de 'tragédie du langage', et son oeuvre souligne, avec force, la vacuité des mots, la vacuité des sons, la fragilité des signifiants, la duperie des signes. ... Dans la *Cantatrice chauve* tous les signes sont ou trompeurs ou ambigus. ... La conclusion fort sage sort de la bouche de l'officier du feu: 'Quand on sonne à une porte, des fois, il y a quelqu'un, des fois, il y a personne'. Là est la véritable 'tragédie du langage': il n'est pas continuellement trompeur, pas systématiquement vide, comme on se plaît à trop le dire. La certitude qu'il n'y ait personne quand on frappe ou quand on sonne à une porte serait rassurante à son tour. Il n'en est rien. Le tragique vient de ce que 'nous ne pouvons être sûrs de rien' pour citer le Ionesco de *La leçon*. ... C'est cette ambiguïté qui est mauvaise. C'est celle qui a surpris les premiers spectateurs de Ionesco, étonnés de n'avoir pas trouvé de cantatrice dans la pièce qui lui emprunte son titre, et d'autant plus surpris le lendemain de trouver une leçon, avec un professeur et une élève, répondant, cette fois, à l'appel de l'intitulé. [151-152]

En aquestes condicions, es comprendrà que

le titre insolite convient merveilleusement à la pièce, non point à cause de son contenu sémantique propre —tout autre, aussi étranger, conviendrait— mais grâce à son absence de rapport avec l'oeuvre. Son insignifiante est signifiante. *Au moment même où le titre n'a pas de rapport avec la lettre de la pièce il en a avec son esprit, avec sa philosophie.* Il réalise ce miracle d'être simultanément ce que la parole est successivement, insignifiante et signifiante.¹³⁹

El raonament és impecable, però Moncelet ha hagut de pagar un preu, si més no des del punt de vista metodològic, massa alt: el canvi de la base de tipologització en què recolzen les altres categories; en efecte, hem passat (fem servir les mateixes paraules de l'autor) de la *lletra* a l'*esperit* (o la filosofia).¹⁴⁰

Acabarem la revisió de la tipologia de Moncelet parlant dels títols que l'autor denomina *rics* (o *estrellats*) i fent un pont amb el capítol anterior del seu assaig ("Visages"). Els títols *rics* "laissent une impression d'intense concentration", "ne

¹³⁹ La cursiva és meva.

¹⁴⁰ De la meua exposició sembla desprendre-se'n que opino —com d'entrada Moncelet— que *La cantatrice chauve* és un títol que cal ubicar a la casella *sense relació amb el text*. Però el meu parer és un altre: en efecte, penso que el títol de Ionesco és *limitat*; i això perquè, a pesar que la cantant calba no sigui cap personatge de carn i ossos (com els que pot veure i sentir l'espectador), i com observa el mateix Moncelet, el text de Ionesco l'esmenta ben clarament en una ocasió (concretament, a l'escena X, en el moment en què el cap dels bombers, a punt de sortir, pregunta per ella i rep per resposta, de M^{me}. Smith: "Elle se coiffe toujours de la même façon!"), cosa que, d'altra banda, no s'esdevé pas amb l'obra *L'automne à Pékin* (que sí que duu un títol *sense relació amb el text* i l'autor de la qual Moncelet compara amb Ionesco).

Sens dubte l'adscripció de *La cantatrice chauve* a la categoria dels títols *sense relació amb el text* l'explica (no pas la justifica) la prioritització, per damunt de les relacions verbals entre les unitats implicades (és a dir, el títol i el text), (1) de les circumstàncies de producció del títol: la consideració que aquest fos fruit no pas de la reflexió sinó de l'atzar i la casualitat (el lapsus d'un actor en el decurs d'un dels assaigs de la peça i l'eventualitat que Ionesco assistís a aquest assaig), i (2) de l'avanttext: el fet que l'expressió "la cantatrice chauve" no constés en la primera versió (com diu Moncelet, l'expressió fou "ajoutée après coup", és a dir, després que Ionesco decidís de canviar el títol original per *La cantatrice chauve*).

Posteriorment a Moncelet, també Genette (1987) i Levinson (1985), com veurem, respectivament, en els §4.2.2.5 i 4.2.2.7, adscriuran el títol de Ionesco i el de Vian al mateix tipus (*antifràstic* o *irònic* en el cas de Genette, *mistificador* en el cas de Levinson).

sont ... jamais remplis [pel text que titulen]" i "semblent légitimés par tant d'aspects de l'oeuvre que l'on reste confondu" (145). Són títols "aux mille facettes" (152). Posseeixen aquestes característiques *Essais*, *Germinal* i *Alcools*. Tres títols, així mateix, sense article —"germinal" també pot ser, a més d'adjectiu, substantiu (cas en el qual podria estar determinat)—: és probable que de la *riquesa* de tots tres títols en sigui parcialment responsable aquesta característica gramatical, una característica que, segons deia Moncelet a "Visages" (ho fèiem notar al §3.1), "efface toute assiette" (90) i fa una impressió de modèstia, de manca de rigor, de facilitat, "d'une oeuvre fragmentaire qui ne vise pas à l'organisation réfléchie de l'ensemble". (91)

4.2.2.5 Gérard Genette (1987)

Genette fa derivar explícitament la seva tipologia de la segona de les tres funcions del títol, això és, aquella per la qual aquest diu alguna cosa del text, i que nosaltres, després de fer un repàs pels termes amb què la bibliografia l'ha etiquetada, hem decidit de denominar, com Kantorowicz (1986), *metalingüística* (cf. el §2.3.3). Com ja hem vist, Genette usa el mot *descriptiva*. En els seus termes, doncs, aquesta és la funció per virtut de la qual el títol *descriu* el text; i, com sigui que ho fa per mitjà d'una de les seves característiques, i que aquestes poden ser relatives al seu contingut (aquest llibre *parla de...*), o bé al text mateix considerat com a obra i com a objecte (aquest llibre *és...*), o a totes dues coses alhora, Genette distribueix els títols en sengles tres grans tipus, i als quals dóna el nom, respectivament, de *temàtics*, *remàtics* i *mixtos* (o rematicotemàtics).

Genette presenta aquesta primera distribució com a hereva de la de Hoek (1973) en títols "*subjectaux*" (aquells que es refereixen al "sujet" del text) i títols "*objectaux*" (aquells que "réfèrent au texte lui-même" o "désignent le texte en tant qu'objet"), però substitueix per "*thématiques*" i "*rhématiques*" els termes de Hoek

amb l'argument que aquests termes "risquent de faire confusion" (75): en efecte, "Emma peut être dite aussi bien (ou aussi mal) l'objet' que le 'sujet' du roman auquel elle donne son nom". Conscient que hi ha també bons motius per denominar el segon tipus de títols *formals*,¹⁴¹ o *genèrics*, Genette es veu en la necessitat de donar raons a favor de *remàtics* (i, abans, en contra de *formals* i *genèrics*):

il me semble nécessaire de faire droit à cette juste observation de Hoek, que de tels titres réfèrent à *l'oeuvre elle-même*, la mention de sa forme ou de son appartenance générique n'étant qu'un moyen de cette référence — peut-être le seul possible en littérature, mais la musique en connaît au moins un autre, qui est le numéro d'opus, et rien n'empêcherait un écrivain d'imiter ce procédé, ou quelque autre analogue. L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (*le Spleen de Paris*) ou par référence à la forme (*Petits Poèmes en prose*), mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme oeuvre et comme objet. Pour désigner ce choix dans toute sa latitude, sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver, j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit). ... Si le thème du *Spleen de Paris* est bien (admettons-le par hypothèse) ce que désigne ce titre, le rhème en est... ce que Baudelaire en dit (en écrit), et donc ce qu'il en *fait*, c'est-à-dire un recueil de petits poèmes en prose. [75]

L'explicació, com es veu, és un bon punt artificiosa: Genette fa una al·lusió al primer postulat de la pragmàtica lingüística —"*dir* (i doncs *escriure*) és *fer*"; recordem el títol d'Austin: *How to do things with words*—, que només detectaran els *connaisseurs*.¹⁴²

¹⁴¹ És aquest el mot que usará Sawyer (1991); cf. el §4.2.2.6.

¹⁴² La "reforma" terminològica de Genette aixecarà polèmica. S'hi mostraran en desacord, per exemple, Cappello (1992: 22-23, nota 15) i Lavinio (1992: 59). Lavinio, fent cas omís de l'explicació de Genette que hem citat en el cos del text, expressa la seva protesta en els termes següents: "l'adozione metaforica della opposizione (nata in ambito linguistico) tra *tema* e *rema* è distortente, dato che di ogni titolo si può dire che esistono degli argomenti per avvicinarlo sia al *topic* (o tema) che al *comment* (o rema) per quanto concerne il tipo di informazione che esso trasmette (rispetto al testo di cui è titolo) e la modalità con cui ciò avviene". I, després de rebutjar també, per poc comprensius ("tale terminologia ... sembra forzare tutti i tipi di testo entro la categoria troppo connotata della *fiction*"), els termes *fictionnel* i *métfictionnel* amb què Hoek substituirà més tard, a la seva monografia (Hoek 1981: 102), *subjectaux* i *objectaux*, proposa, per al segon tipus de títol, el terme "più trasparente" (60) *metatestuali*, no sense però matisar que "in realtà ogni titolo, anche relativo al 'soggetto' o tema di cui

També demana explicació l'ús de l'adjectiu *temàtics* per referir-se als títols que descriuen una de les característiques del contingut del text. Aquest ús, en efecte (i aquí Genette es mostra més proper),

suppose un élargissement que l'on peut juger abusif de la notion de thème: si la République, la Révolution française, le culte du moi ou le Temps retrouvé sont bien, à des degrés divers, les thèmes essentiels des oeuvres qui leur doivent leurs titres, on ne peut en dire autant, ni de la même manière, de la Chartreuse de Parme, de la Place Royale, du soulier de satin, de la Marche de Radetzky, ni même de Mme Bovary: un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des oeuvres qu'ils servent à intituler. [78]

I, per tant, s'incorre en una sobreextensió de significat qualificant de *temàtics* títols com *La Chartreuse de Parme* i *La Place Royale* (llocs), *Le soulier de satin* (objecte), *La marche de Radetzky* (leitmotiv) o *Madame Bovary* (personatge).

Per classificar les diferents maneres que un títol temàtic té de ser-ho, Genette acut a la "bonne vieille topologie", no sense abans prendre la precaució de subratllar que la consideració d'aquestes diferents maneres requereix una anàlisi semàntica particular en què la part que hi té la interpretació del text no és precisament minsa (idea que no ha tingut cura d'expressar cap dels autors que han precedit Genette en la nostra anàlisi).¹⁴³ Prenent doncs l'utilitatge retòric per marc de referència, Genette distribueix la massa de títols *temàtics* en quatre subtipus: *literals*, *sinecdòquics o metonímics*, *metafòrics*, i *antifràstics o irònics*. I els defineix i exemplifica com segueix.

1 Els *títols literals* designen "sans détour et sans figure" (d'aquí la seva literalitat) el tema o l'objecte central de l'obra. En són exemples *Phèdre*, *Paul et Virginie*, *Les liaisons dangereuses*, *La terre*, *Guerra i pau*, *Jerusalem liberata* i *La mort d'Ivan Ilitx* (Genette precisa que els dos darrers títols són prolèptics: indiquen el desenllaç de l'obra).

il testo tratti, ha sempre un carattere 'meta', è sempre un'etichetta che denomina-designa metalinguisticamente un testo (cioè un oggetto linguistico) nel suo complesso", de manera que, fet i fet, la proposta de Lavinio acaba produint la impressió que és pitjor el remei que la malaltia.

¹⁴³ Poques pàgines abans havia remarcat Genette que la relació entre el títol i el contingut de l'obra està condicionada a la complaença hermenèutica del lector: "on peut contester à Goriot le rôle de personnage principal du roman auquel il donne son titre, et l'on peut inversement plaider que le texte de *l'Automne à Pékin* est une évocation subtilement métaphorique de telle saison en tel lieu" (74).

2 Els títols *sinecdòquics o metonímics* es vinculen amb un objecte menys indiscutiblement central que els títols literals (com ara *Le père Goriot*), i a voltes aquest objecte és clarament marginal (com a *Le chasseur vert*, *Le rideau cramoisi* o *Le soulier de satin*).

3 Els títols *metafòrics* només són il·lustrats (pel que fa al que cal entendre per tals, Genette diu tan sols que són títols "d'ordre constitutivament symbolique" (79)): *Sodome et Gomorrhe* (que designa un relat el tema central del qual és l'homosexualitat),¹⁴⁴ *Le Rouge et le Noir*, *Le lys dans la vallée*, *La curée*, *Germinal* i *Sanctuary*.

4 Els títols *antifràstics o irònics* són antitètics a l'obra (*La joie de vivre* de Zola, *La joie de Bernanos*),¹⁴⁵ o bé exhibeixen una absència provocadora (*L'automne à Pékin*, *J'irai cracher sur vos tombes*, *La cantatrice chauve*, la major part dels títols surrealistes...). La manca de pertinència pot no ser sinó aparent, i revelar una intenció metafòrica: és aquest el cas d'*Ulysses* (com que no hi ha a la novel·la cap personatge que es digui Ulysses, bé cal que el títol, literalment no pertinent, tingui un valor simbòlic, i, per exemple, que Leopold Bloom sigui una figura odisseica).

Per al tractament dels títols *remàtics*, Genette abandona la tropologia en favor del que sembla que és una categorització gradual decreixent construïda en funció del criteri *grau de designació genèrica del títol*. Això si més no és el que suggereix la descripció que fa dels tres subtipus que integren aquest segon gran tipus de títols, i que a partir d'aquesta descripció podem denominar *genèrics*, *paragenèrics* i *formals*:

1 Els títols *genèrics* són els més nombrosos; en el seu cas, el "rematisme" passa per una designació de gènere literari: *Odes*, *Epigrames*, *Himnes*, *Elegies*, *Poemes*, *Contes*, *Sermons*, *Diàlegs*.

2 Els títols *paragenèrics* són menys clàssics que els genèrics (exhibeixen "une sorte d'innovation générique", diu Genette (82)), i n'hi ha força a la literatura francesa: *Méditations poétiques*, *Harmonies poétiques et religieuses*,

¹⁴⁴ Genette matisa que no fa obstacle a la consideració del títol de Proust com a metafòric el fet que aquesta "evocació simbòlica" fos originàriament (molt abans de Proust) una metonímia de lloc.

¹⁴⁵ Genette (p. 79) precisa que els mateixos autors subratllen el caràcter antifràstic d'aquests títols: de Zola en cita la frase (el mot entre claudàtors és de Genette) "Je voulais d'abord un titre direct [littéral] comme *le Mal de vivre*, et l'ironie de *la Joie de vivre* me fit préférer ce dernier", i de Bernanos la declaració que, a *La joie*, "On y trouve de tout, sauf de la joie".

Recueils poétiques (tots tres de Lamartine), *Divagations*, *Variété*, *Répertoire*, *Microlectures*.

3 Els títols *formals* es troben "encore un peu plus loin [que els títols paragenèrics] de toute qualification générique, désignant l'oeuvre par un trait plus purement formel, voire plus accidentel" (83): *Decameró*, *Manuscript found in a bottle* (Poe), *Pages*, *Écrits*.

La combinació d'una indicació remàtica (al més sovint, genèrica) i una indicació temàtica dóna com a resultat títols *mixtos* (o rematicotemàtics): *Traité de la nature humaine*, *Essais sur l'entendement humain*, *Étude de femme*, *Regards sur le monde actuel*. L'ús n'ha escapçat alguns, d'aquests títols, que han perdut així el seu component remàtic (com ara el de Copèrnic *De revolutionibus orbium coelestium Libri sex*, que designa una obra coneguda actualment pels seus quatre primers mots). Genette observa justament que també són rematicotemàtics (amb la part remàtica sobreentesa) els títols grecs en *Peri...*, els llatins en *De..*, els francesos en *De...* o *Sur...*, etc. (afegim-hi els anglesos en *On...*, i els catalans en *De...* o *Sobre...*).

En forma de taula, la tipologia de Genette és la següent:

Tipus		Exemples
temàtics	literals	Phèdre (<i>Racine</i>)
	sinecdòquics o metonímics	Le père Goriot (<i>Balzac</i>)
	metafòrics	Sodome et Gomorrhe (<i>Proust</i>)
	antifràstics o irònics	La joie de vivre (<i>Zola</i>)
remàtics	genèrics	Odes
	paragenèrics	Méditations poétiques (<i>Lamartine</i>)
	formals	Decameró (<i>Boccaccio</i>)
mixtos		Traité de la nature humaine

Els defectes principals de la tipologia de Genette són els següents:

1 És poc abstracta. Genette renuncia d'entrada a un tractament integrador i unitari dels dos grans tipus de títol que componen la seva tipologia. Els títols temàtics i els títols remàtics són observats independentment els uns dels altres: entre tots dos hi ha una "fractura" sense possibilitat de reparació. El factor aglutinador (el caràcter *descriptiu*, és a dir, el fet que tant els uns com els altres descriu el text) deixa de ser-ho immediatament després de ser enunciat en precisar Genette que la descripció que el títol fa del text concerneix o bé el seu contingut o bé el text mateix: dos objectes inconciliables. Òbviament, aquesta

estratègia li permet comoditat operativa i analítica —fins i tot ens podem preguntar si no són justament necessitats metodològiques i pedagògiques (*Seuils* és, al capdavant, un manual), que satisfà—, però des d'un punt de vista teòric és injustificable.

La independència amb què Genette observa aquests dos grans tipus de títol la confirma la manca de constància en la mena de tractament que dóna als uns i als altres: en efecte, el criteri tropològic de què se serveix explícitament per categoritzar els diferents subtipus de títol temàtic (criteri del qual en resulta una classificació *discreta*) és deixat de banda a favor d'un altre, que n'ocupa el lloc, a l'hora d'afrontar la categorització dels diferents subtipus de títol remàtic (i del qual en resulta, per contra, una classificació *gradual*). Però aquest canvi no és pas necessari: és evident que els títols remàtics són permeables a les mateixes distincions que Genette estableix en el si dels títols temàtics, i que no són pas tots (com es podria desprendre indirectament del canvi de criteri que estem comentant) literals, cas en què, és clar, el criteri tropològic, no tenint capacitat per establir distincions en el conjunt d'aquests títols, no seria de cap utilitat, i hauria de ser rellevat, efectivament, per un altre. Un poema com ara el següent, de Josep Albertí,

POEMA

Malaltia de pàrkinson. Cardiopatia isquèmica amb infart anterosepial i de cara diafràgmica. Úlceres digestives agudes recidivants amb hemorràgies massives reiterades. Peritonitis bacterial. Fracàs renal agut. Tromboflebitis ileusfemoral esquerra. Broncopneumònia bilateral aspirativa. Xoc endotòxic. Atur cardíac.

duu un títol *remàtic*. Però aquest títol és també, *ahora*, *antifràstic* o *irònic*, perquè té amb el text la mateixa relació que amb el seu hi té el títol temàtic *La joie de vivre* (amb el qual Genette exemplifica els títols antifràstics o irònics).¹⁴⁶

¹⁴⁶ El poema d'Albertí el comento amb més detall en el §5.2.2.3.

2 És heterogènia en la descripció dels diferents subtipus de títol temàtic. Genette utilitza aquí dues bases de tipologització: aquella que ell mateix declara d'entrada que farà servir, i que és de caràcter retòric (és una base, per tant, estilística o expressiva, caracteritzable en termes de forma de l'expressió), i una altra de caràcter més aviat conceptual o lògic (i que és caracteritzable, doncs, en termes de forma del contingut). En mots menys tècnics, podríem dir que la descripció que d'aquests subtipus fa Genette no ho és només del *com* (com ell afirma o pretén que és), sinó que ho és, també, del *què*.

Aquest defecte és detectable ja en la mateixa definició del primer subtipus. En efecte, l'enunciat "[els títols literals són aquells que] designen sense figura el tema o l'objecte central de l'obra" conté dues caracteritzacions (i no pas una): "designen sense figura" (el *com*) i "designen el tema o l'objecte central de l'obra" (el *què*). En sentit estricte, la primera caracterització oposaria els títols *literals* o *no figurats* als títols *no literals* o *figurats* (com ara, posem per cas, *sinecdòquics*,¹⁴⁷ *metafòrics*, *antifràstics*, etc.), mentre que la segona oposaria els títols que designen l'objecte *central* de l'obra als títols que designen un objecte *no central* (o *perifèric*, *marginal*).

La (con)fusió de dos conceptes diferents (el *com* i el *què*) en un de sol (*títols literals*) només la podria excusar o salvar, en el cas concret que ens ocupa ara, la inexistència de títols que designessin sense figura un objecte no central (dit altrament: el fet que tots els títols que designessin sense figura designessin necessàriament també, alhora, un objecte central), però d'aquests títols n'hi ha: sense anar més lluny, són d'aquesta mena tots els títols amb què Genette il·lustra els títols *sinecdòquics*; *Le père Goriot*, per exemple, designa un objecte no central (en la mesura que a l'obra hi ha altres personatges que podrien igualment reclamar el privilegi de figurar en el títol, és a dir, que són igualment centrals, com ara Rastignac i Vautrin), però ho fa sense figura, literalment. Els títols literals i els títols *sinecdòquics*, doncs, no es diferencien pas, contràriament a com els

¹⁴⁷ D'ara endavant, i per raons d'economia, denominaré amb el terme exclusiu de *sinecdòquic* (o *sinecdòquics*) els títols *sinecdòquics* o *metonímics*.

presenta Genette, pel com (atès que ambdós són no figurats), sinó pel què: mentre que els primers designen un objecte central, els segons designen un objecte no central.

També en el tractament dels títols metafòrics es fa perceptible la confusió entre el com i el què. A diferència dels dos subtipus anteriors, els títols metafòrics són figurats (per adonar-se'n, només cal comparar *Sodome et Gomorrhe*, d'una banda, amb *Phèdre* i *Le père Goriot*, d'una altra), però aquesta característica es revela insuficient: similarmet als títols literals, els títols metafòrics designen *sempre* l'objecte central de l'obra (no hi ha títols metafòrics que designin un objecte no central: essent la metàfora la figura de l'analogia i la semblança, això seria una contradicció en els mateixos termes). Són títols, doncs, que en realitat tenen més en comú amb els títols literals que no pas amb els títols sinecdòquics (i les etiquetes amb què Genette bateja aquests tres subtipus indueixen a pensar justament el contrari: literals vs. no literals, és a dir, sinecdòquics, metafòrics, etc.).

Finalment, pel que fa al darrer subtipus, cal dir que Genette agrupa en una mateixa categoria dues figures (l'antífrasi i la ironia) que, per bé que en teoria poden ésser vistes conjuntament (totes dues es fonamenten en el *contrast* com a principi estètic, principi antitètic de l'*analogia*, en el qual, com ja hem fet notar en el paràgraf precedent, recolza la metàfora¹⁴⁸), en una xarxa com la que ell construeix, i prenent en consideració les remarques que hi estem fent, més aviat cal separar: hi ha títols antifràstics (*La joie de vivre* de Zola i *La joie* de Bernanos) i títols irònics (*L'automne à Pékin*, *J'irai cracher sur vos tombes* i *La cantatrice chauve*). Fixem-nos com els primers (antifràstics) tenen més en comú amb els literals i els metafòrics que no pas amb els segons (irònics): *La joie de vivre* i *La joie* transparenten el tema però *en negatiu*, antitèticament (de la mateixa manera que els literals ho fan directament i els metafòrics ho fan simbòlicament); a la seva particular manera, doncs, tots tres (antifràstics, literals i metafòrics) designen un objecte central. Els títols irònics, per contra, són, podríem dir,

¹⁴⁸ Cf., en aquest sentit, Ballart (1997: 77).

externs, laterals: l'absència que exhibeixen és real, i d'aquí que puguem afirmar que és, com diu Genette, provocadora.¹⁴⁹

La taula següent presenta la classificació dels subtipus de títol temàtic de Genette incorporant a la base de tipologització explícita (és a dir, aquella que expressa Genette que fa servir, i que és de caràcter retòric) la base de tipologització amb la qual aquesta base és combinada implícitament (i que és de caràcter conceptual). Els subtipus originals apareixen en negreta.

literals	centrals		
	no centrals	marginals	sinecdòquics
no literals	centrals		metafòrics antifràstics
	no centrals	externs	irònics

La taula evidencia els aspectes que hem comentat:

¹⁴⁹ Enlloc no diu explícitament Genette que el títol de Zola i el de Bernanos siguin antifràstics, i irònics els de Vian i el d'Ionesco. Més que remarcar l'especificitat d'aquestes dues figures, Genette en llima subtilment les diferències. Ho fa, ja d'entrada, (a) aposant l'una (la ironia) a l'altra (l'antífrasi), en presentar aquest quart subtipus de títols temàtics (aquest subtipus "fonctionne par antiphrase, ou ironie", escriu Genette (79)), i, acte seguit, (b) assimilant-les en afirmar que Zola subratllava el caràcter *antifràstic* del seu títol en dir que "*l'ironie de la Joie de vivre* me fit préférer ce dernier [à *le Mal de vivre*]" (la cursiva és meva). Obviament, Genette no ignora que la ironia és una figura molt més complexa i subtil que l'antífrasi, i que, per tant, entendre-la com "la figura per la qual hom dóna a entendre el contrari del que està dient" (definició que sí que convé plenament a l'antífrasi) és reduir-ne l'abast i simplificar-la.

Pel que fa a *La cantatrice chauve*, les consideracions que hi he fet en la revisió de la tipologia de Moncelet (1972) —cf. la nota 140, on concloc que, al meu parer, és un títol *limitat*— m'estalvien d'haver d'argumentar que en la tipologia de Genette no és (o, més ben dit, no hauria de ser) un títol *irònic*, sinó *sinecdòquic*.

- (a) el caràcter literal dels títols sinecdòquics (que desdobra els títols literals de Genette, originàriament només centrals, en centrals i no centrals);
- (b) el caràcter central dels títols metafòrics i antifràstics; i
- (c) la diferència, que Genette menysté, entre els títols antifràstics (centrals) i els títols irònics (no centrals).

L'aspecte (a) i la duplicació dels trets *centrals* i *no centrals* a la segona columna suggereixen que si, de punt de partida, preniem la base de tipologització conceptual (en lloc de la base de tipologització retòrica), obtindríem una tipologia més econòmica i més clara i, per tant, amb més capacitat explicativa. La taula següent mostra el resultat d'aquesta decisió tot mantenint els subtipus de Genette:

centrals		literals
		metafòrics antifràstics
no centrals	marginals	sinecdòquics
	externs	irònics

En definitiva, la base de tipologització retòrica escollida per Genette n'emascara una altra que, en termes generals, es revela molt més satisfactòria.

3 És imprecisa: no respon la pregunta que aixeca l'elecció de l'adjectiu "temàtics" per caracteritzar els *títols temàtics*, i que Genette mateix ens convida a fer-nos en haver admès d'entrada que aquesta elecció —ho hem remarcat en el segon dels extractes que n'hem fet (cf. p. 238)— suposa un "élargissement" (és a dir, una sobreextensió de significat) de la noció de tema. La pregunta és: ¿quin o quins dels subtipus del tipus *temàtics* són *efectivament* (és a dir, sense incórrer en sobreextensió) temàtics?

A l'hora de respondre aquesta pregunta, la tipologia de Genette porta clarament, només, a

(a) l'exclusió dels títols sinecdòquics: essent necessàriament el tema, amb relació al contingut del text, quelcom central (comprensiu, totalitzador), no poden ser temàtics aquells títols que, com diu Genette dels títols sinecdòquics, es vinculen amb un objecte "menys indiscutiblement central" (que els títols literals) o "clarament marginal"; i

(b) la inclusió dels títols literals i els títols metafòrics. En l'exposició de Genette, el mot "tema" és només en la descripció d'aquests dos subtipus, que apareix: d'una manera ben destacada pel que fa als primers (que designen "le thème ou l'objet central" de l'obra), i, pel que fa als segons, en el comentari del títol *Sodome et Gomorrhe* (que designa una obra el "thème central" de la qual és l'homosexualitat).

Tanmateix, si repassem la llista dels títols amb què Genette exemplifica els títols literals ens adonarem de seguida que no tots responen al mateix patró: tots són, en efecte, *literals* (en el sentit que tots designen, com diu Genette, "sans détour et sans figure"), però no tots designen el *tema*. Sens dubte no ho fan pas, per exemple, els dos primers: *Phèdre* i *Paul et Virginie* tenen amb el contingut del seu text respectiu una relació molt diferent de la que hi té, per exemple, el tercer títol que esmenta Genette (*Les liaisons dangereuses*), el qual sí que podem convenir que expressa (o que suggereix) el tema (cosa que de cap manera no faria un títol com ara, posem per cas, *Le vicomte de Valmont et la comtesse de Merteuil*). Òbviament, la inclusió, dins els títols literals, de títols com *Phèdre* i *Paul*

et *Virginie* l'explica el concepte *objet central* amb el qual Genette, en la definició d'aquest subtipus de títols, coordina *thème*, i que el lector, essent l'element de la coordinació la conjunció *ou* —que tant pot expressar alternativa ("el tema o bé l'objecte central") com equivalència ("el tema, o sigui l'objecte central")—, i no havent Genette pres la precaució de diferenciar-los, creu, d'entrada, similars i, per tant, intercanviables.¹⁵⁰ Així doncs, la categoria dels títols literals comprèn tant títols temàtics en el sentit restringit del terme (*Les liaisons dangereuses*) com títols que designen un objecte central de l'univers diegètic de l'obra, com ara el personatge principal (*Phèdre*).

A la llum d'aquestes remarques i de la reinterpretació (conceptual) que hem fet de la tipologia (retòrica) de Genette, podem concloure que són temàtics en sentit estricte part dels títols literals i el conjunt dels títols metafòrics i els títols antifràstics (en el si dels quals, a diferència del que ocorre amb els títols literals, no és pas possible de distingir-hi entre títols que designen el tema i títols que designen un objecte central de l'univers diegètic de l'obra).

El fet que la categoria dels títols literals compregui títols com *Phèdre* —la *centralitat* dels quals no té res a veure amb aquella que caracteritza els títols metafòrics i els títols antifràstics—, i la impossibilitat d'incloure aquests títols en cap de les dues categories restants (títols sinecdòquics i títols irònics) per raó de la seva *no centralitat*, revelen un altre dels problemes de la tipologia de Genette: la seva insuficiència, la seva incompletesa. En aquesta tipologia, a títols com *Phèdre* no els és destinat l'espai propi que, a causa de la seva especificitat respecte de la resta de títols, haurien de tenir.¹⁵¹

¹⁵⁰ A l'assimiliació que fa d'entrada el lector entre *thème* i *objet central* li presta suport, més tard, l'expressió *thème central* que fa servir Genette en parlar del títol *Sodome et Gomorrhe*.

¹⁵¹ Una primera crítica de la tipologia de Genette, encara que molt embrionària, es pot veure a Besa (1997b).

4.2.2.6 Richard Sawyer (1991)

L'àmbit d'aplicació de la tipologia de Sawyer és la prosa fictícia anglesa dels segles XVIII-XX, tot i que l'autor recorre a la pintura i la música per il·lustrar el que ell en diu títols *incidentals*, que constitueixen el darrer dels quatre tipus de títol de la seva classificació. A més de títols incidentals, per Sawyer hi ha títols *nominals*, títols *temàtics* i títols *formals*. Aquests quatre tipus es distribueixen en un terreny parcel·lat en tres camps: mentre que els títols nominals i els títols temàtics focalitzen en el *contingut* de l'obra, els títols formals ho fan en les seves *proprietats formals*, i els títols incidentals, que són una mena d'antítol, *ni amb l'un ni amb les altres*:

Tipus	Focus
nominals	contingut
temàtics	
formals	forma
incidentals	ni contingut ni forma

Els *títols nominals* són aquells que es refereixen o bé a un personatge o bé a un lloc clau del text (el lloc de l'acció), com ara, respectivament, *David*

Copperfield i *Mansfield Park*. Es desprèn de l'etiqueta "nominals" i dels títols particulars amb què Sawyer els il·lustra que aquests títols estan constituïts invariablement per un nom propi (antropònim o topònim). Són títols poc expressius, plans, que no insinuen el mètode, el pensament o el propòsit de l'autor. Per Sawyer, aquest primer tipus no exclou títols com ara *Mrs Dalloway* o *Madame Bovary*, que expliciten l'estat civil de la protagonista i que, en la seva confrontació amb el text respectiu, i en la mesura que en aquest hi és important el conflicte marital i la infidelitat (imaginària i/o real), acaben esdevenint irònics.

Els *títols temàtics* són títols que deixen entreveure el significat de la història narrada. En aquest sentit, són *més* eloqüents que els títols nominals: amb ells, l'escriptor "uses a title to do more than identify a central character or place".¹⁵² Per fer-nos veure la diferència entre tots dos, Sawyer ens convida a posar de costat dues obres del mateix autor, i totes dues narrades en primera persona, però de títol assignable a tipus diferents: *David Copperfield* i *Great Expectations*. Mentre que *David Copperfield* és essencialment la història d'un individu (David Copperfield), *Great Expectations* està organitzada al voltant d'un tema específic (les "grans esperances"), i tracta de Pip només en la mesura que la seva vida il·lustra aquest tema. La ficció titulada temàticament, conclou Sawyer, "is likely to be more discursive in its narrative format than the nominal" (388, nota 3).

Hi ha dos grans recursos per generar títols temàtics (i entenem que no són els únics, sinó els més dignes d'esment): l'*al·legoria* i l'*al·lusió*. L'*al·legoria* tendeix a reduir l'abast del tema (*thematic range*) a una o dues idees abstractes, i la poden exemplificar els títols de Jane Austen *Sense and Sensibility* i *Pride and Prejudice*.

L'*al·lusió*, per la seva banda, és un mitjà menys restrictiu d'expressió autorial, i pot ser extratextual i intratextual. En el primer cas, el títol apunta a una figura, esdeveniment o passatge literari externs al text (són presos d'altres obres literàries, per exemple, els títols de Faulkner *The Sound and the Fury* i *Absalom*,

¹⁵² Sawyer (1991: 377). La cursiva és meua.

Absalom!).¹⁵³ En el cas de l'al·lusió intratextual, en canvi, el títol es refereix a un objecte, esdeveniment, paraula o frase del seu text; aquest tipus d'al·lusió és explícita (perquè isola en el títol un detall del text), i és el procediment de titulació preferit per James (*The wings of the dove*, *The figure in the carpet*, *The turn of the screw*). L'al·lusió extratextual i l'al·lusió intratextual poden coexistir: *The golden bowl*, per exemple, també de James, "alludes ... both inwardly, to the symbolic object featured in the story, and outwardly, to a passage from Ecclesiastes" (379).¹⁵⁴

Els *títols formals* subratllen les propietats formals de l'obra. Els més comuns són aquells que n'indiquen el gènere (novel·la, comèdia, autobiografia). Però pràcticament no hi ha títols genèrics purs (de fet, Sawyer no n'esmenta cap): la majoria dels títols amb indicació genèrica contenen també un element *nominal* i/o *temàtic* (Sawyer es refereix als dos tipus de títol anteriors); el títol de J.C. Powys *A Glastonbury romance* ho il·lustra (el nom propi "Glastonbury" té força nominal i temàtica alhora: d'una banda, designa l'escenari de la història, i d'una altra al·ludeix a la matèria artúrica reelaborada en l'obra).¹⁵⁵

En aquest apartat, Sawyer comenta també el títol de Fielding *Shamela, an apology for the life of Mrs Shamela Andrews* i el de Joyce *Ulysses*. Al seu parer, tots dos títols són temàtics i formals (i només *Ulysses* és formal, a més, a través de l'al·lusió). El primer, paròdia de l'edificant novel·la de Richardson *Pamela or virtue rewarded*, suggereix (a) que el contingut de l'obra és un *exposé* de la hipocresia de Pamela (i per això és un títol temàtic) i (b) la forma de l'obra: burlesca (i per això també és un títol formal). Pel que fa a *Ulysses*, és un títol que (a) ens convida a veure l'obra que designa com un irònic *retelling* del mite de l'heroi

¹⁵³ El primer d'aquests dos títols, com ja hem dit (cf. la nota 51), al·ludeix a unes paraules de Macbeth. Pel que fa a *Absalom, Absalom!*, la font és al Segon llibre de Samuel, en el passatge en què David, assabentat de la mort d'Absalom, el plora (19, 5): "El rei s'havia cobert la cara i exclamava en alta veu: Fill meu, Absalom, Absalom, fill meu, fill meu!"

¹⁵⁴ El passatge de l'Eclesiastès al qual es refereix Sawyer es troba en el primer dels dos poemes finals del llibre (12, 6): "Abans que el fil de plata no es desfili / i el llantió d'or no es trenqui / i la gerra no s'esquerdi a la font / i al pou no se sigui la corriola."

¹⁵⁵ Encara que no designa estrictament una obra de ficció (que, com ja hem dit, és l'àmbit d'aplicació de la tipologia de Sawyer), és genèric pur el mateix *Autobiography* de J.C. Powys.

grec (i per això és temàtic) i (b) apunta, a través de l'al·lusió, a possibles paral·lelismes estructurals i estilístics amb l'*Odissea* (i per això és formal).

Els *títols incidentals* són definits per negació amb relació als *focus* (contingut i forma) de la resta de títols: en efecte, "This fourth species of intitulation, as I see it, would generate a kind of anti-title, one that bore no integral relation to the form or the content of the narrative text it identified" (382). Aquests títols tendeixen a ser absurds i arbitraris, tan atzarosos —tan *incidentals*— com un ISBN, i, segons Sawyer, la seva existència en la prosa de ficció és només teòrica (d'aquí el "*would generate*" de la citació de més amunt), raó per la qual es fa necessari, si en volem trobar exemples reals, de sortir d'aquest àmbit. La música i la pintura ens proporcionen allò que la literatura no ens ofereix: en efecte, en aquestes arts trobem títols com ara *Composition 8, Choses vues à droite et à gauche (sans lunette)* o *Sonata a Kreutzer*, exponents de tres menes de títol diferents dels tres tipus vistos fins ara (i a les quals Sawyer no dóna cap nom específic) i pertanyents tots a aquesta quarta categoria.¹⁵⁶

El primer (*Composition 8*) podria designar qualsevol obra musical o pictòrica, i, atès que "identifies a genre that is just too broad or vague to be of any real formal significance" (382), no el podem considerar formal (i menys encara, és clar, nominal o temàtic); el segon és de Satie, i, malgrat les aparences, no és temàtic, perquè "[it] does not say what the work *is* about" (383); el tercer, finalment, és el nom amb què és coneguda la sonata *Opus 47* de Beethoven, i entra en el grup d'aquells títols en què "a generic designation is routinely coupled with the name of the person who commissions the piece, or the name of the person to whom it is dedicated, or the name of the place where it is composed" (383).¹⁵⁷

¹⁵⁶ Segons Sawyer, la inexistència de títols incidentals en literatura l'explica el fet que el títol i el text hi comparteixen un mateix mitjà d'expressió (el llenguatge verbal), cosa que explica al seu torn la conveniència que el primer il·lumini el segon ("The one [el títol] ought to illuminate the other [el text], for they share a common language and purpose", p. 384). Contràriament al que s'esdevé amb els escriptors, als pintors i als músics els títols incidentals els ofereixen la possibilitat de rebel·lar-se "against a convention that would force them to use words to interpret purely *visual* images or *musical* sounds". L'explicació de Sawyer no és gens convincent, perquè està del tot condicionada per les preferències personals: *convé que, en literatura, el títol il·lumini el text; ergo, no hi ha títols literaris incidentals*.

¹⁵⁷ En el cas de la *Sonata a Kreutzer*, la *generic designation* és evidentment *sonata*, i de les tres possibilitats considerades per Sawyer aquella que fa al cas és la segona, és a dir, *the name of the person to whom it is dedicated*, o dedicatari.

Tot seguit presento la tipologia de Sawyer en forma de taula:¹⁵⁸

	Tipus			Exemples	
1 contingut	nominals	de person.		David Copperfield (<i>Dickens</i>)	
		de lloc		Mansfield Park (<i>Austen</i>)	
	temàtics			Great Expectations (<i>Dickens</i>)	
		al.llegòrics		Sense and Sensibility (<i>Austen</i>)	
		al.lusius	1 extratextuals		The Sound and the Fury (<i>Faulkner</i>)
			2 intratextuals		The great good place (<i>James</i>) The turn of the screw (<i>James</i>)
3 extra. i intra.			The golden bowl (<i>James</i>)		
2 forma	formals			A Glastonbury romance (<i>Powys</i>)	
3 ni 1 ni 2	incidentals			Composition 8	
				Choses vues à droite et à gauche (sans lunette) (<i>Satie</i>)	
				Sonata a Kreutzer (<i>Beethoven</i>)	

¹⁵⁸ Les caselles ombrejades indiquen buits en l'explicació de l'autor, buits que ja he fet notar quan esqueia.

Els defectes principals de la tipologia de Sawyer són els següents:

1 Fa excessiva confiança a la *hipòtesi sinonímica* (cf. el §2.1.2), segons la qual el nom dobla la representació i el títol, per tant, significaria el mateix que el text però de manera abreujada i focalitzada (hipòtesi la falsedat de la qual il·lustràvem en el §2.1.3 per mitjà de les reflexions d'alguns autors). D'aquí que

(1.1) no sempre s'hi discrimini amb claredat entre *formes del títol*, d'una banda, i *relacions entre el títol i el text*, d'una altra. La confusió entre les unes i les altres és clarament perceptible, per exemple, en la mateixa existència, en una tipologia que té per objectiu de classificar relacions,¹⁵⁹ del primer tipus de títols: en efecte, el fet que un títol sigui "nominal" ben poc ens diu de la relació real entre aquest títol i el text. Que el problema no és pas de forma —o terminològic: l'error de Sawyer, al capdavant, hauria estat només d'haver escollit un terme ("nominals") desafortunat— sinó de fons (o de concepte) ho demostra el fet que Sawyer no es planteja la possibilitat que un títol constituït per un antropònim o un topònim es refereixi a un personatge o a un lloc no centrals, ni tampoc que una obra amb títol "nominal" tingui més d'un personatge o d'un lloc que podrien reclamar amb justícia el privilegi de ser considerats centrals; òbviament, aquests casos erosionen la frontera entre els títols nominals i els títols temàtics al·lusius intratextuals: ¿quina diferència *de valor* (no *de forma*) hi ha, posem per cas, entre el títol de Racine *Britannicus* —que, com hem vist que suggeria Moncelet,¹⁶⁰ designa una obra dos dels personatges de la qual (Agripina i Neró) són tant o més centrals que Britànic— i un títol com el de Plaute *Trinummus* ("Les tres monedes") —lloat per Lessing al final de l'entrega IX de la seva *Dramatúrgia d'Hamburg* justament perquè

¹⁵⁹ Enlloc no diu Sawyer explícitament que aquest sigui el seu propòsit, però ho suggereix el que llegim en el paràgraf que precedeix immediatament l'explicació del primer tipus de títol: "In fiction, the relationship between the title and the narrative text can be quite intricate and revealing. But it seems to me there are only a limited number of basic forms that the relationship can take. Writers, I find ... tend to favour one form of intitulation over another —one way, that is, of linking their title to their narratives" (375). D'altra banda, cal dir que dos anys més tard Sawyer afirmarà que en el treball que estem comentant hi ha una "detailed classification of the key ways in which a title, in fiction, can be related to the narrative text" (Sawyer 1993: 56, nota).

¹⁶⁰ Cf. la nota 138.

es refereix a una circumstància tan irrellevant com ara que siguin tres monedes allò que rep l'enredaire professional de l'obra (fingirà ser el missatger de Càrmides, que es troba a l'estranger refent el capital que el seu fill ha malmenat, i apareixerà, només, a l'escena II de l'acte IV), precisament una de les més morals del seu autor—, que en la tipologia de Sawyer només podria ser temàtic al·lusiú intratextual?

(1.2) s'hi negui l'existència efectiva de títols literaris *incidentals*, un tipus de títol assimilable als títols *sense relació amb el text* de la tipologia de Moncelet i als títols *irònics* de la de Genette (separats dels títols *antifràstics*, a partir de l'anàlisi que fem al punt 2 del §4.2.2.5). A l'explicació de Sawyer, a la qual ja m'he referit més amunt (cf. la nota 156), cal afegir-hi ara una nova i sorprenent afirmació seva que, a més de no fer justícia a la funció metalingüística del títol (per tal com el sentit d'aquest hi és vist amb independència del text), revela fins a quin punt és la hipòtesi sinonímica allò que es troba rere la "resistència" a l'acceptació dels títols incidentals: "if the title makes no sense, why should the reader suppose that the narrative does?" (384).¹⁶¹

2 És ambigua en la caracterització d'algunes categories. Aquest defecte és especialment perceptible en el tractament dels títols temàtics. En efecte, a partir de l'exposició que en fa Sawyer no acabem de veure si els títols temàtics conformen un tipus unitari, sense subtipus interns ulteriors, o bé es destrien en tres subtipus diferents. En el primer cas, tindríem que l'absència de figura retòrica (que il·lustraria *Great Expectations*), l'al·legoria i l'al·lusió (figures retòriques totes dues) serien *només* tres de les formes que els títols temàtics poden presentar; en

¹⁶¹ Naturalment, també és l'adhesió a la hipòtesi sinonímica la responsable del "crèdit" que dona Sawyer als títols de Dickens *David Copperfield* i *Great Expectations*, com si *David Copperfield* no s'hagués pogut titular *Great Expectations* (i, a la inversa, *Great Expectations*, *Pip*) sense "faltar" al text. Chesterton no opinava de la mateixa manera en la Introducció a *Great Expectations* (Londres, Everyman's Library, 1968, vii): "We might very well ... apply to all Dickens's books the title 'Great Expectations'. All his books are full of an airy and yet ardent expectation of everything; of the next person who shall happen to speak, of the next chimney that shall happen to smoke, of the next event, of the next ecstasy; of the next fulfilment of any eager human fancy. All his books might be called 'Great Expectations'."

el segon cas, en canvi, aquestes tres formes diferents indicarien, *també*, relacions (temàtiques) entre el títol i el text diferents.

Sawyer abona la primera d'aquestes dues interpretacions *(a)* en proposar *Great Expectations* com a títol temàtic sense però situar-lo després en cap categoria específica i sense que sigui tampoc encabible en cap dels dos conjunts constituïts pels títols al·legòrics i els títols al·lusius (deduïm doncs que és un títol temàtic prototípic, altament representatiu del tipus en qüestió, "exemplar") i *(b)* en presentar l'al·legoria i l'al·lusió com el que són: recursos, mitjans (en aquest cas, per generar títols temàtics).

Sawyer abona la segona interpretació en atorgar a l'al·legoria i a l'al·lusió *graus* diferents d'un mateix valor (la presència de la veu de l'autor): l'al·legoria és un mitjà *més* restrictiu d'expressió autorial que l'al·lusió, més oberta. La pregunta que aixeca aquesta segona lectura de la proposta de Sawyer és immediata: ¿en quin lloc hem de situar els títols que, com *Great Expectations*, (sembla que) no són ni al·legòrics ni al·lusius? Si suposem que el que, a partir d'aquesta segona línia de raonament, serien dos subtipus de títols temàtics ocupen sengles extrems d'un eix definit pel grau de presència (de [+] a [—]), en el títol, de la veu de l'autor, és plausible pensar que un títol com *Great Expectations* es trobarà en algun punt intermedi entre l'un i l'altre:

Gradació	+		—
Subtipus	al·legòric		al·lusió
Exemples	<i>Sense and Sensibility</i>	<i>Great Expectations</i>	<i>The Sound and the Fury</i>

De totes dues interpretacions és sens dubte la segona la més atractiva, per tal com permet de superar la imatge dels títols temàtics com un tot indivís i sense matisos que ens donava la primera —de la qual es desprèn, per exemple, que l'única

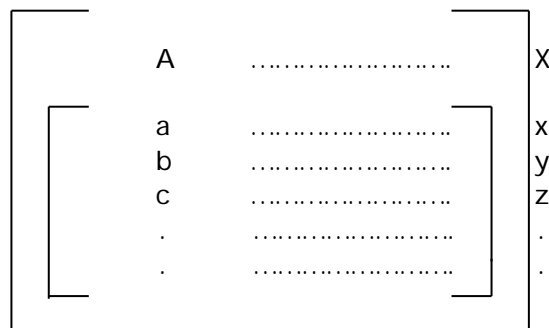
diferència que hi ha entre els títols *Sense and Sensibility* i *The Sound and the Fury* és el procediment de la seva formació (això és, l'al·legoria i l'al·lusió, respectivament): no n'hi hauria cap respecte de la relació que tenen amb el seu text—. Però tres problemes de base romanen:

(2.1) la reducció a què Sawyer sembla sotmetre el significat de l'al·legoria;

(2.2) l'ampliació de l'àmbit d'aplicació de l'al·lusió (resultat de la consideració de l'existència del que Sawyer en diu al·lusions intratextuals); i

(2.3) la possibilitat de solapament de categories (provocada pel fet que l'al·legoria i l'al·lusió no s'exclouen pas: ben al contrari, es poden donar simultàniament).

Pel que fa a (2.1), la tradició retòrica sol entendre l'al·legoria com una *metàfora continuada*. Molt agudament, Jesús Tuson (1995: 98) proposa de redefinir-la com una "'metàfora desglossada' (o especificada), configurada com a text". Tuson "dibuixa" l'al·legoria de la manera següent:



La primera connexió (A X) expressa el funcionament de la metàfora general: *A és (com) X*. La resta de connexions —metàfores específiques— *desglossen* (més que no pas continuen) la metàfora: *a b c .. desglossen A*, i *x y z .. desglossen X*. Tuson ho exemplifica molt bé amb un fragment de "Pastís d'aniversari", de Ramon Solsona (no el reproduïxo sencer):¹⁶²

¹⁶² Dins *Llibreta de vacances* (Barcelona, Quaderns Crema, 1991, p. 54).

¿Què era la ciutat si no un gran hospital?

A més de l'alta cirurgia, es practicava una cirurgia menor absolutament imprevisible: traumatòlegs que recomponien carrers, uròlegs que obrien vies urinàries al clavegueram vetust, obstetres que feien néixer una placeta, cardíologs que enforollaven catèters, neuròlegs que trenaven línies telefòniques, anestesistes que allargaven el son d'unes obres i les feien eternes, dentistes sense ànima que arrencaven llambordes d'arrel centenària.

La metàfora inicial, segons la qual la *ciutat* (*A*) és un *hospital* (*X*), és desglossada "en tot d'especialistes, activitats i instruments [mèdics] que s'apliquen, un a un, als oficis, feines i eines que serveixen per refer l'entrellat d'una ciutat". Si entenem bé Sawyer, doncs, títols com els d'Austen *Sense and Sensibility* i *Pride and Prejudice* proposen al lector que el text no és sinó una "metàfora desglossada" de "seny i sensibilitat" i "orgull i prejudici", respectivament, uns mots el significat i l'àmbit de referència dels quals ens fan pensar que per Sawyer l'al·legoria té sempre (i és en aquest sentit que, com diagnosticàvem més amunt, redueix el significat de la figura) una intenció didàctica i moral, "exemplificadora" (cosa que, d'una banda, no és pas certa, com mostra el fragment de Solsona analitzat per Tuson —que al meu parer té una intenció, sobretot, estètica, o lúdica—, i, d'una altra, explica que Sawyer no inclogui *Great Expectations* en el conjunt dels títols al·legòrics).

Pel que fa a (2.2), recordem d'entrada que l'al·lusió no és pas el primer cop que fa acte de presència en aquesta tesi. Així, en parlar de la funció designativa del títol (§2.3.2), era per contrast amb les propietats que caracteritzen l'al·lusió que descrivíem la referència: amb relació a la referència pròpiament dita (o referència nominal), l'al·lusió és un acte (*a*) denegatori (un enunciat és referencial quan denomina, i és al·lusiú quan refereix sense denominar) i (*b*) de tipus *analògic* (la referència, per contra, és de tipus *digital*). En aquesta segona característica recolza la consideració de l'al·lusió com una espècie del gènere metàfora (Goyet 1987): per mitjà d'ella hom fa una analogia no entre Aquil·les i un lleó, posem per

cas, sinó entre un enunciat i la seva font.¹⁶³ L'oposició *in praesentia / in absentia*, pertinent per a l'anàlisi de la metàfora ("Aquil.les és un lleó" / "¡Quin lleó!"), no ho és pas, tanmateix, per a la de l'al·lusió: una al·lusió *in praesentia* és una contradicció en els mateixos termes, com també ho seria una citació *in absentia*: mentre que la citació és explícita (convoca un altre text fent-lo present, marcant-lo, imposant-lo), l'al·lusió és implícita: convoca un altre text sense dir-ho, sense designar-lo.

Fent un pont amb l'etimologia primer i amb la retòrica després, no és sobrer de recordar que el mot llatí *allusio* prové de *ludere*, i que fins al segle XVII hom designava per *al.lusió* literària tot allò que avui denominem *joc de mots*, *joc sobre el significant* (Goyet 1987). La intenció lúdica de la figura és recollida explícitament per Lausberg (1963: 210). En la seva classificació, l'al·lusió és tractada dins l'èmfasi, que, com la perífrasi, és un trop de pensament *encobridor*. Juntament amb la hipèrbole (que és un trop per exageració), la perífrasi i l'èmfasi integren els trops per desplaçament de límits:

TROPS PER DESPLAÇAMENT DE LÍMITS

trops de pensament encobridor		trops per exageració	
èmfasi		perífrasi	hipèrbole
intenció seriosa	intenció lúdica		
	al.lusió		

En l'èmfasi *s'amaga* la manifestació d'un pensament important i, tenint en compte la situació, perillós (per exemple, obscè) rere una manifestació innòcua. La

¹⁶³ En aquest sentit, Morier (1961) pensa que l'al·lusió és un tipus de metàfora enigmàtica.

innocuitat s'aconsegueix substituint el pensament perillós conforme a la situació per un pensament infinit (i per això no referible necessàriament a la situació) o per una sinècdoque de pensament el contingut de la qual és pertinent no solament al pensament indicat, sinó a molts pensaments possibles. L'èmfasi pot ser usat pel parlant ja sigui amb la *intenció seriosa*, condicionada pel perill de la situació discursiva, d'impedir la comprensió del seu pensament (aquest és el cas, per exemple, de les rèpliques de Julieta a Paris, a la primera escena de l'acte quart de *Romeu i Julieta*), ja sigui amb la *intenció lúdica* d'exigir de l'oient, per aconseguir la comprensió "plena" del missatge, un treball mental propi que el satisfaci.

L'al·lusió és una picada d'ullet, un sobreentès, i per això tant pot ser detectada (i és en aquests casos que, pròpiament, la intenció lúdica de l'autor és *recollida*) com (sobretot en aquells casos en què la interpretació literal és possible) passar desapercibuda. Prova dels coneixements culturals del receptor (d'allò que fa ja una bona pila d'anys en diem enciclopèdia), aquest la pot superar o no: si la supera —com bé diu Hamon (1977), i ja havíem fet notar (cf. la nota 51)—, el premi és la seva "inclusió eufòrica en un espai de saber compartit"; si no, l'al·lusió no té cap efecte, i no té pas més existència estètica que els ultrasons en música o que una metàfora morta (*l'ala de l'avió* ja no fa pensar en cap ocell). En aquest sentit, Perelman i Olbrechts-Tyteca (1958: 229) subratllen que l'al·lusió només pot ser reconeguda en el seu context, per tal com la seva estructura "n'est ni grammaticale, ni sémantique", sinó que està subjecta a una relació amb quelcom "qui n'est pas l'objet immédiat du discours", i que posseeix un valor argumentatiu (això és, persuasiu), tendent a l'obtenció de l'adhesió de l'oient. Aquest valor l'explica el fet que és una *figura de comunió*, és a dir, una figura amb la qual l'orador pretén de crear o confirmar la comunió amb l'auditori. L'orador pot al·ludir, per exemple, a un esdeveniment del passat o a un ús o un fet de cultura el coneixement del qual és propi i privatiu dels membres del grup als quals s'adreça (per això, justament, pot no referir-s'hi directament i sí al·ludir-hi), esdeveniment, ús o fet que, en general, s'impregnen automàticament d'una afectivitat particular (entendrint davant dels records, orgull, etc.). A més, l'al·lusió augmenta el

prestigi de l'orador que sap usar aquestes "riqueses" i aquests valors compartits.¹⁶⁴

Reprement el fil on l'havíem deixat, podem afirmar doncs que és només interpretant molt generosament el que tant la vella retòrica (que recull Lausberg) com la nova (Perelman i Olbrechts-Tyteca) entenen per al·lusió que aquest concepte pot obrir la porta als títols que apunten a "un objecte, esdeveniment, paraula o frase del seu text" (o títols "al·lusius intratextuals"). *Mutatis mutandis*, l'al·lusió intratextual seria (Sawyer mateix remarca que és explícita) una al·lusió *in praesentia* (que és, com hem dit, una contradicció en els mateixos termes): en aquestes circumstàncies, mal podria ser un trop de pensament encobridor (Lausberg) i una prova de l'enciclopèdia del lector, i mal podria tenir, així mateix, una estructura subjecta "a una relació amb quelcom que no és l'objecte immediat del discurs" (Perelman i Olbrechts-Tyteca).

Pel que fa a (2.3), diguem només que n'hi hauria prou que el títol de J.L. Austin (l'autor de *How to do things with words*) *Sense and Sensibilia* ho fos d'una novel·la (en lloc de ser-ho d'un cicle de conferències, concretament sobre les teories de la percepció sensorial i els "sense-data") per fer-nos veure amb claredat que l'al·lusió i l'al·legoria (de què és exemple, per Sawyer, *Sense and Sensibility*) no són pas incompatibles, i que per tant no podem pas excloure la possibilitat que hi hagi títols al·legòrics al·lusius.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Segons Perelman i Olbrechts-Tyteca, també són figures de comunió l'apòstrofe, la interrogació oratòria (que no pretén pas recaptar informació ni assegurar l'aprovació) i l'enàl·lage de la persona (la substitució de *jo* o *ell* per *tu*, que pot fer que l'oient cregui veure's enmig del perill) i del nombre de persones (la substitució de *jo* o *tu* per *nosaltres*, usada per la mare, per exemple, quan diu al fill "Anem a dormir"). Al §2.3.4 hem vist també que Kantorowicz (1986) —fidel seguidora de la teoria de l'argumentació perelmaniana— era del parer que l'al·lusió podia estar al servei de la funció seductora del títol.

¹⁶⁵ Un segon joc amb el nom d'autor reforça l'al·lusió de *Sense and Sensibilia* a *Sense and Sensibility*: només el cinquè so permet distingir *Austin* d'*Austen*. El cicle de conferències d'Austin fou editat, amb el mateix títol que ell li donà, per G.J. Warnock (Oxford, Clarendon Press, 1962).

3 És problemàtica pel que fa a l'articulació entre els tipus i els títols que els exemplifiquen. Més concretament, l'explicació que fa Sawyer d'alguns títols

(3.1) entra en contradicció amb la ubicació tipològica prèvia en què els ha situat. Els títols afectats són els títols "nominals" *Mrs Dalloway* i *Madame Bovary*¹⁶⁶ i els títols "incidentals" *Composition 8* i *Sonata a Kreutzer*. Sawyer suscita el dubte sobre la pertinença tipològica real dels dos primers en afirmar que "acaben esdevenint irònics". Així doncs, ¿no són pas nominals (en la mesura que no són, com aquests, "poc expressius", "plans")?; ¿són potser, en el fons, temàtics?; ¿o són nominals i temàtics alhora? Pel que fa als altres dos títols, Sawyer es veu en la necessitat de remarcar que són formals —i els arguments per demostrar que són incidentals (pel que fa al primer, l'amplitud i la vaguetat; pel que fa al segon, la presència d'un dedicatari) no són suficients—: el primer "identifies a genre" —deixem de banda la veritat de tal afirmació (¿de quin gènere es tracta?): ens centrem només en les afirmacions de Sawyer—, i el segon conté una "generic designation" ("sonata").

(3.2) els converteix en híbrids (sense que la tipologia contingui cap tipus que els encabeixi, a diferència, per exemple, de la de Genette, en la qual hi ha títols mixtos, o rematicotemàtics). Els títols en qüestió són *Shamela, an apology for the life of Mrs Shamela Andrews*, i *Ulysses*. De l'explicació que en fa Sawyer no se'n desprèn pas que tots dos títols no siguin alhora, *a parts iguals*, temàtics i formals —i, això, malgrat que els tracti en l'apartat dels títols formals; en aquest sentit, contrasten, o això sembla, amb el títol del qual parla Sawyer immediatament abans (*A Glastonbury romance*), que és formal "amb un element nominal".

Òbviament, aquest darrer defecte de la tipologia de Sawyer mostra clarament fins a quin punt les dades reals (els títols) fan esclatar les categories que haurien de cenyir-les, i, per tant, ens fa veure també l'escassa capacitat explicativa de la tipologia.

¹⁶⁶ *Madame Bovary*, d'altra banda, atès que designa una obra francesa, no pertany al camp d'aplicació al qual havia afirmat Sawyer que se cenyiria.

4.2.2.7 Jerrold Levinson (1985)

Publicat en una revista d'estètica, el treball de Levinson (1985) no se cenyeix pas exclusivament a l'àmbit literari, sinó que considera l'obra d'art en general. D'aquí que en el conjunt d'exemples amb què il·lustra els seus arguments hi hagi lloc no solament per a títols literaris, sinó també per a títols de camps com ara la música, el cinema i les arts plàstiques (la pintura i, encara que menys, l'escultura). Després de precisar que, en relació amb el significat artístic, els títols poden tenir diferents funcions o forces, Levinson opina que aquestes funcions o forces es poden expressar en termes de l'efecte que exerceixen en el contingut nuclear (*core content*) de l'obra, o significat que aquesta tindria sense el seu títol. Així doncs, podem dir que la base de tipologització de Levinson és l'efecte del títol en el contingut nuclear de l'obra. A partir d'aquesta base, Levinson construeix una tipologia sèxtuple: hi ha títols *neutrals*, *reforçadors* (*reinforcing*), *focalitzadors* (*focussing*), *oposats* (*opposing*), *mistificadors* (*mystifying*) i *desambiguadors o especificadors* (*disambiguating o specifying*).

Els *títols neutrals* són aquells l'elecció dels quals sembla quasi automàtica, i l'aplicació dels quals a l'obra que designen és extremament òbvia. Són neutrals (a) els títols que coincideixen amb el nom de personatges, objectes o llocs destacats de l'obra, com ara *David Copperfield*, *Madame Bovary*, *Moby Dick*, *Macbeth* i *Xiprers a Arles* (Van Gogh), i (b) els títols que coincideixen amb el primer vers del poema. Els títols neutrals, afegeix Levinson, són quasi redundants, i les raons de la seva existència són el costum i la utilitat: pel que fa al costum, Levinson argumenta que aquest tipus de títols són habituals en les obres de determinats gèneres (Levinson pensa probablement en la poesia, és a dir, en (b)); pel que fa a la utilitat, opina que, de la mateixa manera que és útil de tenir noms per a les coses en les quals estem interessats i de les quals volem parlar, també ho és de tenir-ne per a les obres d'art: els títols satisfan necessitats discursives i comunicatives.

Els *títols reforçadors* són aquells que certifiquen i confirmen allò que el cos de l'obra, sense ells, ja diria, però alhora afegeixen un pes o un accent addicional a un dels assumptes que, tot i formar part clarament del contingut nuclear, no ho fa de manera aclaparadora i inqüestionable. Levinson només en dóna un exemple: el títol del famós quadre de Munch *El crit*. En contrast amb els títols neutrals, que són purament denominadors de persones i llocs, els títols reforçadors són generals i qualitatius.

Els *títols focalitzadors* són aquells que, d'entre els elements més importants que formen part del contingut, en seleccionen un. Òbviament, un títol només podrà ser focalitzador si el contingut de l'obra és prou ric perquè dos o més dels elements que el componen puguin plausiblement ser tinguts pels més rellevants. Els títols focalitzadors, per tant, suggereixen quin d'aquests elements en pugna hauria d'ocupar el lloc central en l'apreciació i la interpretació de l'obra (la qual cosa no vol pas dir, és clar, que aquest suggeriment hagi de ser determinant: Levinson precisa que hi ha "well-intentioned mistitlings" i creadors que no comprenen del tot les seves creacions). Són exemples d'aquest tercer tipus *Ulysses*, *Great Expectations*, *Du côté de chez Swann*, *Fury* (Fritz Lang), *Déjeuner sur l'herbe* (Manet) i *El carrer* (quadre de Kirchner). Tots sis títols són comentats per Levinson, però per no cedir a la prolixitat n'escollirem solament dos que ja han estat objecte de judici per part d'altres estudiosos: *Ulysses* i *Great Expectations*.¹⁶⁷ El primer és un títol focalitzador en la mesura que, en l'obra, els contratemps de Leopold no són pas més importants, tal volta, que els de Stephen i Molly; i el segon ho és en la mesura que l'èmfasi que fa damunt les giragonses del destí i les sorprenents maneres com de vegades s'acompleixen les esperances el podrien reclamar igualment les maldats de la justícia criminal de l'Anglaterra decimonònica.

Els *títols oposats* són aquells el sentit ostensible dels quals és contrari al contingut de l'obra. Aquesta definició, però, sembla convenir només a part dels títols que Levinson encabeix en aquesta categoria, i que ell mateix qualifica d'*irònics*. En efecte, és irònic un títol que "really mean the opposite of what it

¹⁶⁷ D'*Ulysses* en parlen Genette (1987) i Sawyer (1991); de *Great Expectations* en parla Sawyer (1991).

flatfootedly says", i que per tant es troba "in line with the body of the work".¹⁶⁸ Duen un títol irònic els relats *A rose for Emily* (Faulkner) i *A good man is hard to find* (Flannery O'Connor), els films *Le beau mariage* (Rohmer) i *Going places* (Blier), el quadre de Peter Blume *The Eternal City* i, de Rossini, la cèlebre *Petite messe solennelle* (la qual, aclareix Levinson, no és ni solemne ni petita). Tots aquests títols subratllen algun aspecte del contingut nuclear de l'obra. Hi ha títols oposats, tanmateix, que, lluny de ser conquerits i absorbits com a irònics (i, per tant, lluny de ser, d'alguna manera, neutralitzats), persisteixen en el seu esperit de contradicció i en el seu enfrontament amb l'obra, de resultes de la qual cosa produeixen efectes d'humor (sovint negre), xoc o inquietud. Levinson il·lustra aquests títols oposats no irònics amb dos títols hipotètics, pictòric el primer i musical el segon:

A jagged, flame-toned canvas entitled "Lake Anney" or "Sleep" is not an example of ironic titling. Rather, what we have most likely is a piece of black humor, one whose funniness is founded, as so often, on incongruity. A piano prelude of a placid, Mendelssohnian cast entitled "Buchenwald" will be chillingly unnerving in the contrast it presents, pitting tone against thought and thought against tone.

Els *títols mistificadors* s'assemblen, en alguns dels seus efectes (però Levinson no precisa quins), als títols oposats. Són títols que, en lloc de *corroborar* o *confondre* quelcom del cos de l'obra (com fan respectivament els títols oposats *irònics* i els títols oposats *no irònics*), hi semblen completament tangencials o ortogonals. Els títols mistificadors són un dels recursos favorits del dadaisme, el surrealisme i l'absurd, i alguns dels seus efectes típics són la dislocació conceptual i la capritxosa expressió de brutal contingència.¹⁶⁹ En són exemples *La cantatrice chauve* i, més prototípicament, *L'automne à Pékin*.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Levinson (1985: 35); la cursiva és de l'autor.

¹⁶⁹ No em sembla irrellevant de fer notar aquí que el mot *mistificador* amb què Levinson denomina aquest cinquè tipus de títol és el mateix que fa servir Breton en el seu *Manifeste du surréalisme* (1924: 33-34) en descriure una de les diferències entre unes pàgines escrites per ell mateix i unes altres escrites per Philippe Soupault el mateix dia (en una mena d'experiment d'escriptura compartit que no tenia altra ambició que "noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement"), diferència consistent en el fet que Soupault havia distribuït "au haut de certaines pages, et par esprit, sans doute, de *mystification*, quelques mots en guise de titres" (la cursiva és

Els títols *desambiguadors o especificadors* són aquells que confereixen a l'obra un contingut representatiu determinat i específic. Òbviament, perquè un títol sigui desambiguador o especificador cal que el contingut representatiu de l'obra sigui ambigu o inespecífic. Moltes obres d'art plàstiques (Levinson pensa, deduïm, en obres no figuratives, o abstractes), i potencialment totes les composicions musicals, són susceptibles de ser vistes i escoltades, respectivament, de moltes maneres, i algunes d'aquestes obres duen títols d'aquesta mena. Així, si l'escultura de Brancusi *Bird in space* té un contingut ornitològic i no pas ictiològic és en virtut del seu títol, no pas en virtut de la seva constitució interna (la qual admet sense problemes tant l'un com l'altre contingut). Així mateix, la peça per a clavecí *La poule*, de Rameau, és una vívida representació d'una *gallina* que picoteja i cloqueja i no d'un *noi* que, amb els dits, pica nerviosament en una taula —i tampoc d'un *gall dindi* fent qualsevol cosa—. Aquest tipus de títols no són pas exclusius dels àmbits plàstic i musical (de què són exemples respectius *Bird in space* i *La poule*): també en trobem en obres literàries. Són obres *à clef*: el títol és justament la clau que n'obre el significat. Però Levinson sembla tenir problemes per exemplificar-lo: l'única obra que esmenta és *Ulysses*, el títol de la qual, d'altra banda, ja havia classificat dins el tipus *focalitzadors*: "Perhaps *Ulysses* approaches being a *titre-clef* for Joyce's novel, since it at one stroke reveals and justifies the identification of a day in the life of Bloom with the wanderings of the Greek hero" (36).¹⁷¹

meva). Per Breton, Soupault havia comès un error: sens dubte perquè, malgrat que haguessin estat generats per "esprit de mystification", els "mots en guise de titre" feien obstacle al resultat que pretenien obtenir, el qual era, segons llegim una pàgina abans, "un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*" (la cursiva és de l'autor).

¹⁷⁰ Contràriament a Genette, que no feia cap diferència entre aquests dos títols, Levinson veu bé que el segon és *més* mistificador que el primer —així, observa, pel que fa a *La cantatrice chauve*, que "the phrase itself does occur once *en passant*" (36), cosa que no s'esdevé pas amb *L'automne à Pékin*—. Aquesta diferència, que la tipologia de Genette podia recollir (recordem que, per nosaltres, *La cantatrice chauve* és un títol *sinecdòquic*: segons Genette, aquesta categoria admet títols que es vinculen amb un objecte *clarament marginal*), Levinson no la pot reflectir: la categoria *focalitzadors*, que és aquella de la seva tipologia que té més punts de coincidència amb els títols *sinecdòquics* de Genette, només admet títols que seleccionen un element *important* del contingut del text.

¹⁷¹ L'absència d'exemples de títols desambiguadors o especificadors la supleix Levinson invitant-nos a fer l'exercici d'imaginar un poema breu que parli obliquament i maliciosa de quelcom que no podem copsar del tot i que, a la llum del títol, esdevé enterament transparent; així, alguns dels poemes més abstrusos d'Emily Dickinson "would have fallen into this category if they had been given certain helpful titles" (36; la cursiva és de l'autor). Amb l'ànim d'aportar un exemple real, ¿com sabríem que el text següent, extret del *Bestiari* de Pere Quart,

Tot seguit presento la tipologia de Levinson en forma de taula:

Tipus		Exemples
neutrals		David Copperfield (<i>Dickens</i>)
reforçadors		El crit (<i>Munch</i>)
focalitzadors		Ulysses (<i>Joyce</i>) Great Expectations (<i>Dickens</i>)
oposats	irònics	A rose for Emily (<i>Faulkner</i>)
	no irònics	Lake Annecy
mistificadors		L'automne à Pékin (<i>Vian</i>)
desambiguadors o especificadors		Ulysses (<i>Joyce</i>) Bird in space (<i>Brancusi</i>)

Gargall de sirena!
(Adhuc tapadora
té per higiene
cada escopidora.)

"descriu" una ostra, sense el títol OSTRA?

Levinson enriqueix la seva proposta amb dues consideracions addicionals.

1 En primer lloc, fa referència a una nova categoria de títols que no es desprèn de la base de tipologització que fonamenta els tipus precedents (i que per tant, en no formar part del seu paradigma, no s'hi pot oposar):¹⁷² els *títols al.lusius*. Aquests títols "refer indirectly to other works, other artists, historical events, and so on" (37), i per tant connecten l'obra "to certain things outside it —things which the artist wishes to resonate with the work as it is experienced". Levinson creu que un títol al.lusiu pot funcionar simultàniament amb qualsevol dels sis tipus precedents llevat dels títols neutrals i dels títols mistificadors:

	al.lusius				
neutrals	reforçadors	focalitzadors	oposats	desambiguadors	mistificadors

Ulysses, per exemple, és un títol *també* (a més de focalitzador o, potser, desambiguador, com hem vist abans) al.lusiu, per tal com connecta indirectament l'obra que designa amb l'*Odissea*. Ho són així mateix (però Levinson no els classifica dins la tipologia) el de Faulkner *The Sound and the Fury*,¹⁷³ els de Hemingway *For whom the bell tolls* i *The sun also rises*,¹⁷⁴ el de Butler *The way of all flesh* i el de Matisse *Luxe, calme et volupté*.¹⁷⁵

¹⁷² Levinson ho expressa menys tècnicament: "The last classification of titles I will suggest is different from the others in that it makes no claim to be disjoint from them, but blithely cuts across their territories." (37)

¹⁷³ Cf. la nota 51.

¹⁷⁴ *For whom the bell tolls* està format a partir d'una de les *Devotions* de John Donne (el mateix Hemingway ens ho fa saber per mitjà d'un epígraf que precedeix el text i que diu així: "No man is an lland, intire of itselfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine, if a Clod bee whashed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends, or of thine owne were; and mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde, and

2 En segon lloc, i per tal d'ascendir en nivell d'abstracció i generalització, proposa una nova taxonomia de tres tipus de títol (i en la qual subsumirà després els sis tipus inicials): títols *referencials*, *interpretatius* i *additius*.

Els títols *referencials* són aquells que només serveixen per etiquetar (*label*) les obres que els duen i, doncs, per facilitar el nostre "comerç" amb elles (són títols que no introdueixen perturbacions "in the arena of meaning" (37)).

Els títols *interpretatius* expressen (o contribueixen a) una interpretació de l'obra com un tot, i això ho fan "in a fairly sharp and central way".

Els títols *additius* són aquells que contribueixen al significat només en virtut del fet que una valoració o un judici cabals de l'obra no els pot ignorar, però sense "declaring interpretations themselves or providing the keynotes of such".

La taula següent mostra l'articulació entre aquestes tres categories i els sis tipus inicials:¹⁷⁶

therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee."). La font de *The sun also rises* és l'Eclesiastès (1,5): "El sol surt, el sol es pon / i s'afanya encara cap al seu lloc / per sortir-ne novament."

¹⁷⁵ La font del títol de Butler és l'Epístola als romans (8,4): "I tot perquè la justícia de la llei s'acomplís en nosaltres, que no caminem a impuls de la carn, sinó de l'esperit." I la del títol de Matisse és un vers de Baudelaire (del poema de *Les fleurs du mal* "L'Invitation au Voyage"): "Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté".

¹⁷⁶ Notem (a) que els títols *oposats* es distribueixen en dues caselles diferents en funció de si són *irònics* (interpretatius) o *no irònics* (additius), i (b) la presència, dins la llista dels títols interpretatius, dels títols *al.lusius*. El que dic a (b) entra en contradicció amb l'assumpció de partida de l'autor, segons la qual els títols *al.lusius* conformen una categoria que no s'oposa a les altres sinó que les travessa (exceptuant els títols neutrals i els títols mistificadors), com reflecteix la taula de la pàgina anterior. Que aquesta presència no és producte de la distracció (1) ho demostra el passatge següent (en què Levinson recupera, per a cada tipus, un títol que el representa, i en què la categoria dels títols *al.lusius* també hi és): "'The Scream' (reinforcing), *Swann's Way* (focussing), *La Poule* (disambiguating), *The Way of all Flesh* (allusive), *Going Places* (ironic), all point to an interpretation in strong fashion", i (2) ho suggereix el fet que, com ja he observat en el cos del text (en presentar la consideració addicional 1), Levinson no classifiqui en els tipus inicials els títols *al.lusius* que esmenta.

Totes dues coses —(a) i (b)— les comento amb més detall en la valoració de la tipologia (cf. els punts 2 i 4 respectivament).

neutrals	referencials
reforçadors focalitzadors desambiguadors al.lusius oposats irònics	interpretatius
oposats no irònics mistificadors	additius

Els defectes de la tipologia de Levinson són els següents:

1 Manca de definició dels títols neutrals. Res del que en diu Levinson no concerneix, ni directament ni indirectament, els conceptes de *contingut nuclear* de l'obra i d'*efecte* en aquest contingut que constitueixen la base de tipologització de la qual es desprenen els sis tipus de títol de la seva tipologia. Levinson recorre a conceptes estranys a aquesta base (com ara el d'elecció d'aquest tipus de títols, que qualifica d'*automàtica*, i el de la seva aplicació, que qualifica d'*extremament òbvia*), i no deixa de preguntar-se per les raons de l'existència d'aquest tipus de títols (que al seu parer són el *costum* i la *utilitat*). Sens dubte Levinson confia en la transparència, pel que fa al significat, de l'adjectiu *neutrals*, gràcies a la qual el lector mateix pot aportar la definició que falta; així, podríem definir els títols neutrals com *aquells títols que no tenen cap efecte en el contingut nuclear de l'obra*.

La manca de definició dels títols neutrals emmascara un altre problema, a l'interior mateix d'aquest primer tipus: en efecte, la definició que acabem de donar entra en conflicte amb la inclusió per part de Levinson, dins dels títols neutrals, dels *títols que coincideixen amb el primer vers del poema* (o títols del grup (b)), els quals només podríem assegurar que no tindran cap efecte en el contingut nuclear

de l'obra en cas que aquest primer vers (1) coincideixi també amb *el nom d'un personatge, un objecte o un lloc destacat de l'obra* (títols del grup (a)) o (2) tingui valor temàtic. Altrament, en el marc de referència de la tipologia de Levinson aquests títols tant poden ser *focalitzadors* com, a l'estil de *La cantatrice chauve*,¹⁷⁷ *mistificadors*.

El lector recordarà sens dubte que ja Kayser (1948) —cf. la p. 199— havia considerat l'existència de títols que coincideixen amb "les paraules inicials del poema". Aquests títols, que he denominat *títols incipit*, Kayser semblava contraposar-los a aquells que, com ara *L'art, Que la vida es siempre breve y fugitiva*, etc., "indiquen el tema" (categoria 3; cf. la taula de la p. 200). En la revisió de la tipologia de l'autor he mirat de demostrar la manca de fonament d'una tal contraposició, i ho he fet basant-me en la retòrica i adduint l'existència d'epifonemes inicials (a més dels més prototípicament terminals): si l'incipit és epifonemàtic i el títol hi coincideix, aquest títol serà *alhora* un títol incipit i un títol temàtic, amb la qual cosa es possibilita el solapament de categories (que és el tercer i darrer defecte de la tipologia de Kayser que he comentat). L'arrel de la contraposició que establia Kayser la trobava en la preferència de l'autor per l'incipit (o començament) *in medias res* (aquesta preferència, sostenia, hauria deixat "fora de camp" tots els altres tipus d'incipit), el qual difícilment tindrà valor temàtic.¹⁷⁸

En el cas de Levinson, l'explicació és una altra de molt diferent: al meu parer, Levinson assimila *els títols que coincideixen amb el primer vers del poema* i *els segments amb què, a manera de títols, l'editor encapçala els poemes sense títol*, segments que, com és prou sabut, coincideixen sempre, per convenció, amb les primeres paraules de l'incipit (i sovint, si aquest és breu, amb tot ell) i que actualment se solen *marcar* (per diferenciar-los dels títols autèntics) per mitjà de recursos gràfics com ara els punts suspensius (al final del segment, en senyal de discurs que continua) i, subsidiàriament, les cometes dobles d'obertura i

¹⁷⁷ Cf. la nota 170.

¹⁷⁸ Cf., a la nota 119, la tipologia quàdruple d'incipits de Del Lungo (1993). Recordem que, en aquesta tipologia, l'incipit *in medias res* i l'incipit *epifonemàtic* coincideixen respectivament amb l'incipit *dinàmic* i l'incipit *estàtic*.

tancament. A diferència de l'editor, que, llevat d'indeguda intromissió, només pot "titular" un poema d'altri amb les paraules inicials del text, l'autor té diferents possibilitats d'acció (i fer coincidir el títol amb l'incipit o amb part de l'incipit és només una d'elles). Quan l'editor "titula", ho fa per defecte, i el seu "títol", de les tres funcions que li són assignades tradicionalment (designativa, metalingüística i seductora; cf. el §2.3), serva només la primera, i que és justament aquella que Levinson té present (1) en afirmar que una de les raons d'existència dels títols neutrals és la utilitat (és útil que les obres d'art tinguin títol: si no els en poséssim, ens seria difícil de parlar-ne en la seva absència), i (2) en categoritzar de *referencials*, en la tipologia triple de títols en què encabeix els sis tipus inicials (cf. la taula de la p. 270), *només* els títols neutrals.¹⁷⁹ Òbviament, es desprèn d'això que dic que, en cas que ens fos lícit de situar aquests "títols" d'editor en la tipologia de Levinson, només tindriem una possibilitat: serien forçosament neutrals.¹⁸⁰

2 Confusió en la caracterització dels títols oposats no irònics. Com ja he observat, la definició que fa Levinson dels títols oposats sembla convenir únicament al primer dels dos grups que comprèn aquest tipus: els títols irònics. En contrast amb aquests, els no irònics, en la mesura que persisteixen en el seu esperit de contradicció i en el seu enfrontament amb l'obra, no es deixen conquerir i absorbir per ella i, per tant, no la corroboren (la qual cosa significa que no són realment *oposats*). Que el problema no és pas només terminològic —al cap i a la fi,

¹⁷⁹ Com hem vist al §2.3.2, no tots els autors denominem la primera de les tres funcions del títol amb el terme *designativa*: Kantorowicz (1986), per exemple, prefereix el terme *referencial*.

¹⁸⁰ Mulvihill (1994) té l'encert de discriminar entre els títols incipit d'autor i els títols incipit d'editor, però cau en l'error de considerar els primers "a way of titling without titling" (155) —cosa que li permet d'aparellar Walt Whitman (que solia posar títols incipit) i Emily Dickinson (que no solia titular els seus poemes), i analitzar tots dos autors en el mateix capítol (el quart, "Untitling the poem")—. Com era d'esperar, la seva argumentació fa èmfasi en la funció designativa del títol incipit: en efecte, aquest "furnishes a convenient handle for those who circulate the poem, whether readers or not ... It is as if the poet is saying, I've given this poem a title, but only so that it has a label; it's not intended to tell you anything about the poem." (155-156). Però Mulvihill sorprèn després amb una declaració que fa justícia a la possibilitat que un títol incipit tingui una incidència significativa en la interpretació del poema: "To demonstrate the relative meaninglessness of the authorial first-line title, I might compare two poems, perhaps by the same poet, one a first-line title, one not. I should be able to show the greater orienting or interpretive work that the first-line title can do. *Yet I would have to be careful about the titles I choose; it might be that the particular first-line title can do significant interpretive work. (Perhaps the poem opens with an important image.)*" (156) (la cursiva és meua)

podríem canviar *oposat* per un adjectiu menys marcat, més comprensiu (el significat del qual inclogués *oposat*), com ara *contrastiu*, i adaptar-hi la definició del tipus oposats— és el que suggereix el fet que Levinson acabi *separant* aquests dos grups de títols (mantenint-los tots dos, tanmateix, com a oposats): en efecte, en la tipologia triple en què subsumeix els tipus inicials els títols irònics són interpretatius, mentre que els no irònics són additius (cf. la taula de la p. 270).

3 Vacil·lació pel que fa a la ubicació tipològica d'*Ulysses*, que com hem vist Levinson classifica en dos tipus alhora: focalitzadors i desambiguadors o especificadors.

Decidir a quin d'aquests dos tipus de títol pertany realment *Ulysses* equival a esbrinar quin dels dos efectes que els defineixen (la focalització i la desambiguació o especificació) és *prioritari* respecte de l'altre. Si el meu raonament és correcte, no hi ha dubte que hem de considerar *Ulysses* un títol desambiguador, per tal com no podem arribar a la conclusió que focalitza en Leopold (i no pas en Stephen o en Molly) abans d'"identificar" Leopold amb *Ulysses*, identificació que és el resultat de l'efecte desambiguador del títol. Fixem-nos que sí que seria focalitzador, en canvi, un títol com *Leopold*.¹⁸¹

4 Incoherència en el tractament dels títols al·lusius. Com ja he dit (cf. la nota 176), en situar aquests títols a la mateixa llista que els títols reforçadors, focalitzadors, desambiguadors i oposats irònics, Levinson entra en contradicció

¹⁸¹ Recordem que Genette (§4.2.2.5) encasella *Ulysses* dins els títols *antifràstics o irònics* —que en la tipologia de Levinson correspondrien respectivament (un cop efectuada la separació entre *antifràstics* i *irònics* de què ja he parlat en el punt 2 del §4.2.2.5) als títols *oposats irònics* i als títols *mistificadors*—, però que, en tant que la seva "manca de pertinència" és només aparent, acaba suggerint que en realitat és un títol *metafòric*. Si, amb la tipologia de Levinson a la mà, seguíssim el mateix procediment que Genette, diríem que *Ulysses* és un títol *mistificador* que l'al·lusió que fa a l'*Odissea* converteix en *desambiguador*.

És probable que Genette no es planteja la possibilitat que *Ulysses* sigui, com *Le père Goriot*, un títol *sinecdòquic o metonímic* —tipus que correspondria als títols focalitzadors de Levinson— per la raó que, com ja hem vist en la discussió que n'hem fet (cf. el punt 2), aquest tipus, i malgrat les figures retòriques que li donen nom, en realitat no està previst que contingui títols no literals (cf. la taula de la p. 245), que és allò que *Ulysses* és (justament *Ulysses* li donava a Genette l'oportunitat d'adonar-se que és possible que un títol no literal sigui sinecdòquic o metonímic, en els termes en què ell defineix aquest tipus). D'altra banda, els títols desambiguadors o especificadors de Levinson (que és el que crec que és *Ulysses*, com he dit en el cos del text) no tenen cap paral·lel en la tipologia de Genette.

amb la idea (que havia suggerit abans, i que comparteixo plenament) que els títols al.lusius no formen part del mateix paradigma que la resta de categories. Les taules de les pàgines 268 i 270 (que "dibuixen" aquests dos moments de l'argumentació de Levinson) són incompatibles: la primera taula mostra la transversalitat, respecte dels altres tipus, dels títols al.lusius; la segona, en canvi, en mostra l'autonomia: segons aquesta taula, hi hauria títols *només* al.lusius (quan, òbviament, tan sols podria ser *només* al.lusiu un títol sense text). La taula següent és una versió "corregida" d'aquesta segona taula.

neutrals		referencials
reforçadors focalitzadors desambiguadors oposats irònics	a l l u s i u s	interpretatius
oposats no irònics mistificadors		additius

Els títols al.lusius *només* poden fer paradigma, i doncs oposar-s'hi (com, posem per cas, l'article marcat *la* s'oposa a l'article no marcat *el*), amb els títols no al.lusius: *Ulysses* (al.lusiu) s'oposa a *El crit* (no al.lusiu), però ja no a *El crit* (reforçador). A aquest darrer sí que s'hi oposa, en canvi, *Ulysses* (desambiguador).

Així doncs, en una tipologia que té per objectiu de categoritzar els diferents efectes del títol en el text no té sentit de considerar l'existència, com a categoria autònoma, de *títols al.lusius*. El que sí que en té, en canvi, és de postular

l'existència del que, a falta de terme millor, en podríem dir l'*al.lusivitat titular*, i que podríem definir com "aquella propietat o qualitat que posseeixen els títols que implícitament i indirectament adrecen el lector a obres diferents de la que designen, o bé a altres títols, a esdeveniments històrics, a personatges mítics, etc."¹⁸²

5 Manca de fonament de la impossibilitat que els títols neutrals i els títols mistificadors siguin *al.lusius*. En el pensament de Levinson, la idea que els títols neutrals i els títols mistificadors no poden ser *al.lusius* (cf. la taula de la p. 268) és d'alguna manera "fonamentada" posteriorment per mitjà de la ubicació d'aquests títols, d'una banda, i dels "títols *al.lusius*", d'una altra, a territoris diferents (en la tipologia triple i més abstracta que Levinson fa en un segon moment; cf. la taula de la p. 270): els *al.lusius* són *interpretatius*, mentre que els neutrals i els mistificadors no ho són pas (els primers són *referencials*, i els segons *additius*). Però aquesta "fonamentació" no és correcta: del fet que l'*al.lusió* impliqui interpretació no se'n segueix pas que els títols no *interpretatius* (neutrals i mistificadors, amb l'afegit dels oposats no irònics) no puguin ser *al.lusius*. Si, en lloc d'*Ulysses*, es titulés *Ulysses, Telemachus and Penelope* (i, en el text, Leopold es digués Ulysses; Stephen, Telemachus; i Molly, Penelope), la novel·la de Joyce

¹⁸² Aquesta definició s'avé del tot (1) amb la que dels títols *al.lusius* proporciona Levinson (per al qual, recordem-ho, aquests títols "refer indirectly to other works, other artists, historical events, and so on" i, per tant, connecten l'obra "to certain things outside it"), i (2) amb les consideracions que sobre l'*al.lusió*, basant-nos en la retòrica, hem fet al punt (2.2) del §4.2.2.6.

D'altra banda, el terme *al.lusivitat* no és el primer cop que l'uso: aquest primer cop va ser a Besa (1998: 23), on defenso que "la capacitat del lector per percebre-la [*al.lusivitat*] és directament proporcional a la seva memòria intertextual" (i que aquesta capacitat, per tant, és formulable en termes de competència literària). En aquest treball hi mostro també com la percepció de l'*al.lusivitat* dels títols de Carner *Sobtadament* i *La finestra* —el primer *al.ludeix* als altres textos de l'autor en què el poeta reflexiona sobre el procés de la gènesi i la composició del poema, en la major part dels quals és usada l'expressió "de sobte" o bé l'adjectiu "sobtada"; el segon, a un poema en prosa de Baudelaire publicat per primer cop el 1863 i titulat, justament, "Les fenêtres"— transforma la interpretació que, sense aquesta percepció, fariem dels poemes que designen (una interpretació que, d'altra banda, l'absència de cap "senyal d'alarma" que ens avisi que part de la significació dels poemes cal anar-la a buscar a fora autoritza del tot: ambdós poemes fan, autònomament, sentit). A més d'*al.lusius*, tant *Sobtadament* com *La finestra* són, en la tipologia de Levinson, focalitzadors.

duria un títol neutral (com *David Copperfield*), però no per això deixaria d'al·ludir a l'*Odissea*. I si, en lloc de *L'automne à Pékin*, es titulés *Cantatrice chauve*, la novel·la de Vian continuaria duent un títol mistificador (però, endemés, al·lusiú, concretament a l'obra de Ionesco).¹⁸³

La taula següent incorpora a la taula de la p. 274 les modificacions que es desprenen de les consideracions que he fet al darrer paràgraf de 4 i a 5: hi substitueixo *al.lusius* per *al.lusivitat* i faig que aquesta s'estengui també als territoris ocupats pels títols referencials i els títols additius:

a l l u s i v i t a t	neutrals	referencials
	reforçadors focalitzadors desambiguadors oposats irònics	interpretatius
	oposats no irònics mistificadors	additius

6 Problematicitat de la categorització dels tipus inicials en *referencials*, *interpretatius* i *additius*. Els termes que fa servir Levinson es presten a confusió, i no són gaire afortunats: tots els títols (no només els *neutrals*) són, per virtut de la seva irrenunciable funció designativa (cf. el §2.3.2), *referencials*, i els títols *additius*, pel fet mateix que, com diu Levinson, "contribueixen al significat", també

¹⁸³ En la tipologia que presento en el §5 analitzo un poema que duu un títol neutral al·lusiú: és el poema TORS D'APOL·LO ARCAIC; cf. la nota 196.

són *interpretatius*. D'això es desprèn que, en tot cas, és preferible una categorització en tipus *no interpretatius* i *interpretatius*:

neutrals	no interpretatius
reforçadors focalitzadors oposats mistificadors desambiguadors	interpretatius

4.2.3 Recapitulació i conclusions

De les set tipologies que he analitzat a l'apartat anterior, la de Levinson és, sens dubte, la més satisfactòria. Els defectes que hi he detectat, i que tot just acabo de comentar, són puntuals i perifèrics, perquè concerneixen no la tipologia en si sinó aspectes que es troben a l'interior de categories determinades, o bé aspectes *afegits* (com ara els defectes 4, 5 i 6), i cap d'ells no en compromet la validesa general. El fet que, de totes set tipologies, sigui justament la que té més defectes, no és pas indicatiu de menor qualitat, i més aviat revela el contrari: com més problemàtica és una tipologia, menys defectes té també, perquè les mancances *locals*, que solen ser nombroses, queden subsumides i diluïdes en defectes *generals*, que solen ser pocs (però, també, insalvables).

D'aquests defectes generals, són dos aquells en què les tipologies que he analitzat incorren més: l'un afecta la *base de tipologització*, i l'altre és la possibilitat de *solapament* de categories. Per fer-ho veure clarament, em sembla

un bon recurs de recuperar tot seguit, de forma breu i succinta, els defectes de cada una de les tipologies, i de marcar en negreta aquests dos defectes generals.

Kayser

- 1 Manca de **base de tipologització** .
- 2 Poca rellevància del text per a la determinació de tres categories: la 4 (títols dedicatòria), la 5 (títols que relaten la situació en l'espai o en el temps que dóna origen al poema) i la conformada pels *títols incipit*.
- 3 Possibilitat de **solapament** de categories: els *títols incipit* no exclouen altres categories de la tipologia.

Hollander

- 1 La **base de tipologització** (el grau d'informació que el títol dóna sobre el text) no recull part dels títols 6 (poesia postsymbolista).
- 2 Confusió: Hollander no explica els diferents tipus.

Friedrich

- 1 La **base de tipologització** (la manca de relació entre el títol i el text) no recull els tipus 1 (títols que reproduïxen un vers del poema) i 2 (títols que aclareixen el text).
- 2 Possibilitat de **solapament** de categories: el tipus 1 no exclou el tipus 3 (títols que no aclareixen el text).
- 3 Pel que fa al tipus 1, indemostrabilitat de la naturalesa arbitrària de l'elecció del vers que serà elevat a títol.
- 4 Els exemples no són convinents.

Moncelet

Problematicitat de:

- 1 L'adscripció dels títols *limitats* al tipus *impostors*, i dels títols *rics* al tipus *no impostors*.
- 2 La categorització, en el si dels títols *limitats*, en títols *humorístics*, *pudorosos* i *prudents*.
- 3 La categorització, en el si dels títols *exactes*, en títols *genèrics*, *epònims*, *enunciatius* i *originals*.

Es desprèn de la revisió que he fet que els títols *humorístics* (dins els *limitats*) i els títols *originals* (dins els *exactes*), en ser transversals, possibiliten el **solapament** de categories.

Genette

- 1 Poca abstracció: tractament no integrat dels títols *temàtics* i els títols *remàtics*.
- 2 Heterogeneïtat: utilització de dues **bases de tipologització** per descriure els títols *temàtics* (una base retòrica i una base conceptual).
- 3 Imprecisió: manca d'explicitació de quins títols *temàtics* són efectivament temàtics.

Sawyer

- 1 Crèdit a la *hipòtesi sinonímica*: per això
 - (1.1) no sempre s'hi discrimina amb claredat entre formes del títol i relacions entre el títol i el text;
 - (1.2) s'hi nega l'existència efectiva de títols literaris *incidentals*.
- 2 Ambigüitat en la caracterització d'algunes categories, la qual fa possible
 - (2.1) la reducció del significat de l'al·legoria;
 - (2.2) l'ampliació de l'àmbit d'aplicació de l'al·lusió;
 - (2.3) la possibilitat de **solapament** de categories (l'al·legoria i l'al·lusió no s'exclouen).
- 3 Problematicitat de l'articulació entre els tipus i els títols: l'explicació que fa Sawyer d'alguns títols
 - (3.1) entra en contradicció amb la seva ubicació tipològica;
 - (3.2) els converteix en híbrids.

Levinson

- 1 Manca de definició dels títols *neutrals*. Inclusió problemàtica, en aquest tipus, dels *títols que coincideixen amb el primer vers del poema*.
- 2 Confusió en la caracterització dels títols *oposats no irònics*, els quals no queden recollits en la definició dels títols *oposats*.
- 3 Vacil·lació pel que fa a la ubicació tipològica del títol *Ulysses*: ¿és *focalitzador*, o *desambiguador* o *especificador*?
- 4 Incoherència en el tractament dels títols *al·lusius*: ¿formen part del mateix paradigma que les altres categories o no?
- 5 Manca de fonament de la impossibilitat que els títols *neutrals* i els títols *mistificadors* siguin *al·lusius*.
- 6 Problematicitat de la categorització dels tipus inicials en *referencials*, *interpretatius* i *additius*.

El quadre de doble entrada següent mostra de manera global, dels dos defectes esmentats, aquell o aquells en què incorre cada autor:

	Kayser	Hollander	Friedrich	Moncelet	Genette	Sawyer	Levinson
base	+	+	+		+		
solapament	+		+	+		+	

Com podem apreciar, llevat de la de Levinson no hi ha cap tipologia que no presenti o un defecte o l'altre (la de Kayser i la de Friedrich els tenen tots dos), i, per tant, que no vulneri l'estructura lògica i/o els requisits d'una tipologia que, per a l'àmbit dels textos, va establir Isenberg (cf. el §4.1.2), i de què, al costat d'altres conceptes no pas menys importants (i que cada tipologia ha reclamat per a si sola), ens hem servit nosaltres per analitzar les tipologies de relacions entre el títol i el text que hem seleccionat.

La tipologia de Levinson és, de totes set, la més abstracta i, per tant, la que té també més capacitat explicativa, i, doncs, predictiva. Levinson es fixa en forces i en efectes (en funcions, o valors), i les formes li serveixen només, com crec que ha de ser, per concretar i actualitzar aquestes forces i aquests efectes: per donar-los materialitat, si volem. Podriem dir —i de pas recuperarem els dos conceptes bàsics del cognitivisme que, des de l'òptica d'aquesta teoria, defineixen la categorització (que és allò que és tota tipologia; cf. el §4.1.1)— que, amb modalitats i graus diversos, els altres autors no respecten l'equilibri entre la *discriminació* (o anàlisi) i la *generalització* (o síntesi) que la bona categorització exigeix, perquè la primera té més pes que la segona. És probable que a Levinson l'hagi salvat d'aquest perill, o que si més no hi hagi contribuït, l'amplitud de mires a què l'ha emmenat l'ambició de construir una tipologia que doni compte de títols d'obres pertanyents a àmbits artístics tan diferents com la literatura (incloent la poesia), la música, el cinema, la pintura i l'escultura: ¿com reflectir aquesta

diversitat de formes?, ¿com, sense fer abstracció de les particularitats, o, per dir-ho com Raible (cf. el §4.1.1), sense *reduir la complexitat* a què una massa tan ingent d'informació ens pot abocar, arribar a un conjunt manejable i limitat de tipus?

Per il·lustrar el que vull dir, només cal que comparem la caracterització que fa Levinson del primer tipus de títol (els *títols neutrals*) amb la que, dels tipus d'altres tipologies que hi coincideixen parcialment, en fan els seus autors; aquests tipus són els *títols incipit* de Kayser (amb qui hem començat el nostre recorregut) i els *títols nominals* de Sawyer (que precedeix Levinson en la nostra anàlisi). Fixem-nos en la taula següent:

KAYSER	SAWYER	LEVINSON
títols no incipit títols incipit	nominals temàtics formals incidentals	neutrals (a) nominals (b) títols incipit reforçadors focalitzadors oposats mistificadors desambiguadors

Per Levinson, els títols dels grups (a) i (b) —i deixant de banda ara que els del grup (b) no necessàriament són neutrals, com ja hem vist en comentar el primer defecte de la seva tipologia— *no conformen una categoria* (com sí que ho fan els títols incipit de Kayser i els títols nominals de Sawyer): són, només, formes que li permeten de reconèixer i detectar una funció i un valor que les explica i que, des d'un punt de vista lògic, les precedeix: l'efecte neutral que tenen damunt el

contingut nuclear de l'obra. I, en tant que formes dependents i no autònomes, no hi ha cap impediment teòric perquè la llista s'ampliï: podem trobar altres formes amb la mateixa funció, és a dir, títols que no coincideixin ni amb "el nom de personatges, objectes o llocs destacats de l'obra" (a) ni amb "el primer vers del poema" (b) i que, com aquests, no tinguin "cap efecte en el contingut nuclear de l'obra" (segons la definició que hem fet dels títols neutrals: recordem que Levinson no en dóna cap), i que per tant siguin també títols neutrals (per això he dit abans que la tipologia de Levinson té capacitat predictiva). Aquesta possibilitat d'ampliació, els títols íncipit de Kayser i els títols nominals de Sawyer l'obstaculitzen d'entrada, perquè, en ser formes autònomes (no dependents de cap funció), el seu únic valor és aquell que els puguem atorgar a posteriori, el qual pot ben ser, és clar, la neutralitat o qualsevol altre de similar (com hem vist, per Kayser els títols íncipit li permeten al poeta d'allunyar tot pensament temàtic, i per tant de parlar a distància i reflexivament; i Sawyer qualifica els títols nominals de "poc expressius" i "plans"). En definitiva, el procediment que segueixen Kayser i Sawyer, d'una banda, i Levinson, d'una altra, és exactament de signe contrari: mentre que els primers *indueixen* (atorguen valors a unes formes originals i preexistents), el segon *dedueix* (troba unes formes que actualitzen uns valors).

I aquest procediment deductiu que acabem de veure il·lustrat en el cas específic dels títols neutrals impregna tot el treball de Levinson. És per això que la seva tipologia ofereix un bon punt de partida per a noves propostes. La que presento en el capítol següent n'és una.